

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

**CAMPOS, MUROS, ROSTROS.
UNA PROPUESTA EXPOSITIVA SOBRE FOTOGRAFÍA,
GUERRA Y MEMORIA HISTÓRICA.**

Tipología 2

Iván Cáceres Sánchez

Dirigido por Miguel Corella Lacasa y Josep Benlloch Serrano

Valencia, septiembre de 2012



UNIVERSITAT
POLITECNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

MPA
MÁSTER OFICIAL
EN PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



Agradecimientos a:
Miguel Corella, Pep Benlloch, Ana Teresa Ortega, Clemente Bernad, Vicente Ponce,
David Pérez, José Luis Clemente, Andrés Iniesta López, Carmen Carrión, Verónica
Tornero, Cristina Fernández, Marcos Ojeda, Enrique Catalá, Joan Catalá, al personal del
MUVIM y a mis padres, Pedro Cáceres y Sira Sánchez.

UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



ÍNDICE

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA

1. INTRODUCCIÓN.....	9
2. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS.....	13
3. METODOLOGÍA.....	17
3.1. Desarrollo metodológico.....	18
3.2. Parametrización.....	22
3.3. Condiciones y planificación temporal.....	24
4. MARCO CONCEPTUAL.....	27
4.1. Breves notas sobre violencia, rutinas y procedimientos burocráticos.....	28
4.2. Cuestiones acerca de la deshumanización de las víctimas y la importancia del testimonio.....	31
4.3. Los peligros de la imagen: abundancia, espectáculo y banalidad.....	34
4.4. El “privilegio” de ser espectador.....	37
4.5. El problema de la representación: flaquezas de la imagen.....	39
5. PROPUESTA CURATORIAL.....	43
5.1. Artistas y proyectos seleccionados.....	44
5.1.1. Bleda y Rosa. <i>Campos de batalla</i>	44
5.1.2. Ana Teresa Ortega. <i>Cartografías silenciadas</i>	46
5.1.3. Francesc Torres. <i>Oscura es la habitación donde dormimos</i>	48
5.1.4. Clemente Bernad. <i>Desvelados</i>	50
5.1.5. Gervasio Sánchez. <i>Desaparecidos / Víctimas del olvido</i>	52
5.2. Conceptualización y estructura de la propuesta expositiva.....	55
5.2.1. Campos.....	58
5.2.2. Muros.....	60
5.2.3. Rostros.....	63

5.3. Distribución de la exposición. Planos y dibujos constructivos.....	65
5.4. Selección de obras. Galería de imágenes.....	65
5.5. Requerimientos técnicos.....	65
5.6. Permisos de préstamo de obra.....	67
5.7. Presupuestos.....	69
6. CONCLUSIONES.....	71
7. CURRICULUM.....	75
8. BIBLIOGRAFÍA.....	81
9. ANEXO i.....	87
10. ANEXO ii.....	94



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



1. INTRODUCCIÓN

UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

El debate en torno a la imagen, su fenomenología, su especificidad y función social como producto derivado de los medios de reproducción técnica, son temas de discusión especialmente sugerentes en el mundo del arte contemporáneo. Pero se torna más interesante cuando intentamos aplicar estos conceptos en un campo donde la función de la imagen fotográfica es ambigua, con tantos peligros como bondades. En el ámbito de la guerra y el exterminio vuelve a estar vigente el debate entre posturas de tendencia iconoclasta e iconófila (salvando las distancias claro está), los detractores y defensores de la imagen. ¿De qué manera puede ser pertinente la imagen en un acontecimiento donde puede denunciar y mover al espectador, pero a su vez sobrepasarlo, anestesiarlo, adormecerlo? La cuestión no es tan sencilla ya que es imprescindible estudiar las imágenes en su contexto sociopolítico, conocer las condiciones que las han hecho posibles, conocer los medios que las han hecho visibles, conocer las políticas que las han hecho útiles. En un momento donde el carácter documental de las fotografías queda en entredicho se impone la necesidad de buscar nuevas estrategias de representación que hagan frente a la interdicción de la imagen.

En este contexto es donde trata de inscribirse este Trabajo Final de Máster. Continuando con el estudio de autores que han dedicado escritos a estos temas, como Jacques Rancière y Georges Didi-Huberman entre otros muchos, se pretende ofrecer una propuesta expositiva que condense en imágenes estos pensamientos a través de la obra de artistas próximos en sus planteamientos. A lo largo de estas páginas el lector podrá conocer los “puntos calientes” de este debate por medio de las aportaciones de escritores que pertenecen a disciplinas variadas pero con un eje central común: la reflexión en torno a la representación (especialmente a través de la fotografía) después del “fenómeno Auschwitz”. Este fenómeno paradigmático, que marcará el trabajo artístico de muchos durante el siglo XX, nos sirve de punto de partida para derivar estas problemáticas de representación al “fenómeno” de la

Guerra Civil Española. Es esencial centrar la mirada en nuestro propio pasado para mapear los discursos que se han elaborado al respecto, qué se ha dicho, qué queda por decir. “Cualquiera que busque algún tipo de sentido en los relatos del pasado, está casi obligado a ver a la violencia como un hecho marginal. [...], siempre se presta relieve a la continuidad política o económica, a la continuidad de un proceso que permanece determinado por aquello que precedió a la acción violenta”¹. Sin embargo hay otras maneras de abordar estos relatos, y es el de estudiar el por qué de esa violencia sistematizada a través de las huellas que ha ido dejando, huellas que por otra parte se han intentado ocultar en muchos de los casos.

Las imágenes tienen una fuerte pregnancia y por ello pueden ser una herramienta poderosa para perpetuar la memoria. “En un mundo de sobrecarga informativa, la fotografía es como una cita, una máxima o un proverbio. Cada cual almacena mentalmente cientos de fotografías, sujetas a la recuperación instantánea”². El reconocimiento de las víctimas de guerra, la reivindicación de sus derechos, pasa no sólo por la palabra legal sino también por la imagen que testimonia, que relata. No sólo intentamos dar cabida a las propuestas de carácter más conceptual o ligadas a productores que poseen un perfil de artista, sino que además intentamos poner en diálogo estas obras con las de artífices que proceden de otros campos, como el fotoperiodismo.

Desde este trabajo proponemos la posibilidad de generar discursos que apoyen el reconocimiento de las víctimas a través de los casos particulares. De esta manera, desde la cercanía al testigo, es como un relato de estas características es capaz de implicar al espectador. *Campos, muros, rostros* reúne la visión personal de cinco creadores de imágenes: Bleda y Rosa (tomándolos como un solo autor), Ana Teresa Ortega, Francesc Torres, Clemente Bernad y Gervasio Sánchez. Sus

¹ ARENDT, Hannah. *Sobre la violencia*. Alianza Editorial, 2010, pág. 17

² SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Debolsillo, 2010, pág. 26

imágenes en conjunto logran generar una atmósfera íntima, no desprovista de carga melancólica, que pretende activar el sentido crítico del espectador con los acontecimientos de su propio pasado. Un sentido crítico indispensable para colocar a cada uno en su lugar, para cicatrizar heridas debidamente, para hacer justicia, para impedir que los errores cometidos dejen una herencia indeseada y permanente.



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



2. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

¿De qué hipótesis partimos?, ¿qué intuiciones previas fueron las que motivaron la realización de este trabajo? A continuación se ofrece un listado de hipótesis previas que con este trabajo intentamos confirmar, comprobar o, al menos, tratar de aproximarnos a algunas conclusiones válidas:

- ¿Es posible abordar el tema de guerra, la muerte y el exterminio a través de las imágenes fotográficas sin banalizar los acontecimientos? Numerosos textos ponen de manifiesto la insuficiencia de la imagen fotográfica para contar la verdad, esto es, para trasladar a un espectador que se encuentra en otro lugar y otro momento la esencia de lo ocurrido. Pensamos que ciertas estrategias de representación son capaces de aprovechar este carácter insuficiente de la imagen para lograr transmitir verdades de manera más eficaz.
- Existe una relación entre texto e imagen más profunda que la pura complementariedad. Creemos que esta relación puede explotarse de tal manera que la propuesta consiga lo que cada elemento por separado no logra conseguir.
- Los medios de comunicación de masas mediatizan la información y la reducen a un nivel homogéneo, donde el criterio de importancia viene dado por el rédito económico o político que los sucesos puedan acarrear. Mantenemos la idea de que ese mecanismo, entre otros factores, provoca una anestesia ante las imágenes de violencia por parte del público y un acallamiento del potencial político que las imágenes puedan tener.
- Habitualmente las exposiciones referentes a acontecimientos estudiados por la disciplina de la Historia son

personas pertenecientes al mismo tipo de estudio. Sin embargo, consideramos que desde el ámbito de la producción artística se pueden ofrecer nuevas visiones y aportaciones que ayuden en la comprensión del pasado y su relación con el presente.

- Pensamos que un suceso tan importante en nuestra historia reciente como lo fue la Guerra Civil sigue siendo, hoy día, un tema doloroso que genera rencores, odios y que ha dejado tras de sí un rastro de injusticias no resueltas que impiden una verdadera reconciliación con nuestro pasado. Por ello, la elección de este polémico tema responde a esa necesidad de normalización, al deseo de contribuir a ello.

Atendiendo a estas ideas iniciales nos disponemos a señalar los objetivos principales que este Trabajo Fin de Máster persigue:

- Profundizar en los contenidos conceptuales desarrollados hasta el momento y que vienen trabajándose desde hace 3 años en la asignatura de Estética de la Licenciatura en Bellas Artes y en el Seminario de Pensamiento Contemporáneo y Visual dirigido por el profesor Miguel Corella Lacasa.

- Conocer más a fondo los trabajos de los artistas seleccionados y poder adquirir un mayor sentido crítico y capacidad de relación a partir de este estudio.

- Privilegiar y dar visibilidad a los artistas españoles que se valen del medio fotográfico para abordar cuestiones relacionadas con la memoria histórica y la represión durante la dictadura franquista.

- Adquirir experiencia en un campo nuevo a nivel personal y profesional como es el del trabajo curatorial vinculado a la producción artística contemporánea.
- Ahondar en el estudio del medio fotográfico y sus posibilidades para generar discursos aptos en multitud de medios distintos.
- Valorar la importancia del testimonio como herramienta imprescindible para acercarnos a realidades históricas pasadas y lograr una mayor implicación por parte del espectador.
- Conocer la potencialidad de las imágenes en su vertiente de emotividad ligada a la implicación moral y política.

UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



3. METODOLOGÍA

UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

3.1. Desarrollo metodológico

En este apartado vamos a describir los pasos que hemos ido siguiendo para la elaboración de este Trabajo fin de Máster e intentaremos ser lo más precisos posible. El hecho de haber seguido estas pautas con rigor ha facilitado en gran medida el desarrollo del proyecto, pues ha servido para ordenar ideas, confrontarlas y extraer conclusiones con cierta seguridad.

La elección del tema estaba clara desde el principio, pues ya existía una investigación previa que sirvió como cimentación del trabajo que se ha ido elaborando con posterioridad. En un principio se planteó el TFM como un trabajo teórico al uso, esto es, un ensayo que ampliase conceptos, que analizase la correspondencia entre los textos de algunos autores importantes con la producción artística de algunos fotógrafos cuyo trabajo estuviese en consonancia con esas ideas. Este fue el desarrollo inicial del proyecto durante un corto período de tiempo. Más tarde se decidió trasladar esta reflexión teórica desde una posición analítica a una postura más original y activa. Por ello, se decidió diseñar una exposición que pusiera en relación estas obras que, en un principio, iban a ser analizadas o criticadas. Dado que se trata de un Máster de Producción Artística y que la modalidad de proyecto curatorial (tipología 2) no es la más escogida normalmente, pensamos que abordar un trabajo de estas características sería interesante y aportaría una visión más fresca de las problemáticas conceptuales que se venían planteando.

Es esencial indicar el tipo de fuentes que han sido consultadas y en base a qué criterios se han escogido para generar el marco conceptual adecuado que diese cabida a la propuesta y la sustentase. Los conceptos aquí desarrollados parten de textos que tienen distintas características o que proceden de diferentes disciplinas:

- *Textos de estética y de pensamiento contemporáneo sobre la imagen:* Los autores que nos han sido más útiles para comprender las problemáticas asociadas a la imagen y a la representación de la violencia en el mundo del arte contemporáneo han sido aquellos que ofrecían una visión más encaminada a considerar la imagen como una herramienta vinculada al poder político y a los medios de masas. Autores que más o menos pretenden encontrar en la imagen un instrumento de reacción política por parte del espectador. Autores como Jacques Rancière, Jean-Luc Nancy, Georges Didi-Huberman o Susan Sontag han aportado sus ideas (con puntos en común y algunas disonancias) desde la filosofía, la historia del arte y algunos tintes sociológicos. Por otro lado, hay otros autores, como Jean Baudrillard o Guy Debord, que aportan una visión algo más incrédula de la imagen, a veces dramática, pero que no por ello se trata de ideas incompatibles, sino que ayudan a enriquecer y a contextualizar el poder de la imagen en la sociedad contemporánea.

- *Textos de sociología:* Era importante incluir algunas aclaraciones procedentes del mundo de la sociología, como las aportaciones de Zygmunt Bauman o algunos pasajes de tinte más sociológico que filosófico escritos por Michela Marzano, que analizan el fenómeno vivido en Auschwitz (como paradigma histórico) y la importancia de la imagen y la violencia dentro de los medios de comunicación actuales.

- *Textos sobre fotografía:* Como el medio de expresión privilegiado en este proyecto es la fotografía, no podían faltar textos que explicasen conceptos ligados al propio dispositivo y que son esenciales para comprender la construcción y

compresión de las imágenes. Una vez más Susan Sontag, Walter Benjamin o Roland Barthes nos ofrecerán algunas herramientas básicas para entender la vinculación de la fotografía con todo lo anterior.

- *Textos de carácter histórico y testimonial:* Para comprender los acontecimientos históricos desde los que parten las reflexiones de los autores antes citados es necesario consultar fuentes que nos cuenten con detalle los pormenores que sucedieron y que fueron claves para el desarrollo posterior de nuestra cultura visual. En este sentido, los testimonios de supervivientes y de expertos sobre el tema son la herramienta más eficaz y potente para lograr estos objetivos. En este punto no sólo son importantes textos de Primo Levi, Günther Anders o testimonios españoles sino que el material audiovisual al respecto también es especialmente valioso; documentales como la *Shoah*, películas como *La cuestión humana...* ofrecen datos e interpretaciones muy interesantes para relacionar con el trabajo de los fotógrafos escogidos.

- *Textos sobre diseño y exposiciones:* Fue necesario consultar precedentes expositivos que siguieran una línea conceptual similar para recopilar ideas y tomar decisiones lógicas a la hora de diseñar la exposición. Comisariar una exposición es una labor relativamente nueva en la trayectoria artística personal y por ello fue muy útil consultar estas fuentes que ofrecían ejemplos concretos, como las distintas exposiciones realizadas en el Memorial de Dachau.

- *Catálogos de artista:* Por último, y no menos importante, fue necesario conocer la obra gráfica de distintos artistas que abordasen el problema de la representación, la

guerra y la violencia. Por ello, se consultaron trabajos de fotógrafos que procedían de distintas disciplinas, como el mundo de las bellas artes o del fotoperiodismo.

A partir de estos textos se fueron recopilando citas interesantes de cada uno de los autores. Después esas citas fueron filtradas, para conservar sólo las imprescindibles, y finalmente agrupadas por temas, de esta manera se facilitaba y clarificaba el trabajo de redacción. Estas citas han sido escogidas por su complementariedad o por su carácter antagónico, según el caso, y comentadas para hacer más accesible el sentido último de algunos de los conceptos

Por otra parte se llevó una labor en paralelo y fue la de estudiar los cinco proyectos de cada uno de los artistas (Bleda y Rosa, Ana Teresa Ortega, Francesc Torres, Clemente Bernad y Gervasio Sánchez). Se seleccionaron algunas piezas que nos parecían más interesantes y pretendimos respetar la esencia de cada uno de los proyectos a la vez que se intentó ponerlos en relación para generar un discurso más completo.

Finalmente se diseñó y se decidieron los aspectos más fundamentales de la exposición, eligiendo la distribución de las obras con arreglo a la estructura conceptual previamente ideada y se elaboraron los dibujos constructivos y el apoyo gráfico necesario para que el lector de este dossier pueda previsualizar la propuesta de la manera más efectiva posible.

3.2. Parametrización

Teniendo claros los objetivos que perseguimos, las hipótesis de las que partimos y la metodología desarrollada, sólo resta describir qué parámetros se han seguido en esta investigación. Si no fuesen tenidos en cuenta la propuesta resultaría caótica, imprecisa y difícilmente podríamos llegar a unas conclusiones mínimamente fundamentadas. Por ello se han establecido las siguientes premisas con la función de acotar el trabajo:

- *Marco temporal:* Como contexto temporal en el que se sitúan las obras de los autores escogidos se ha optado por aquellos inscritos en las última década y media, es decir, desde finales de los años 90 hasta nuestros días. De esta manera dirigimos la mirada hacia soluciones contemporáneas y cercanas, en consonancia con ciertas tendencias en la producción artística actual.
- *Marco espacial:* este proyecto expositivo recoge exclusivamente propuestas de fotógrafos españoles ya que abarcar un campo de acción mayor sobrepasaría las posibilidades de ajustarse al ritmo y duración del presente Máster, demandando una investigación más profunda y compleja. Por otra parte, como ya se ha descrito en el apartado de objetivos, se pretende dar visibilidad a estos autores que nos son cercanos y accesibles.
- *Marco artístico:* El medio expresivo ideal para poner en marcha las ideas expuestas en este trabajo será la fotografía, pilar fundamental en el análisis y comprensión de nuestra actual cultura visual. Además este medio pone en evidencia de manera clara la problemática de la representación relacionada con conceptos como la espectacularización de la violencia, la memoria o el documento

(cuestiones que se desarrollarán más profundamente en el desarrollo conceptual del proyecto).

- *Marco conceptual:* El último parámetro a seguir es el temático o conceptual. Ya hemos señalado que uno de los propósitos de esta investigación es el de cuestionarse distintas estrategias de representación de la violencia a través del dispositivo fotográfico. Gracias a los instrumentos de análisis que nos ofrecerán autores procedentes de distintas disciplinas será posible mapear esta problemática en su vertiente plástica.

Asimismo existen otros parámetros secundarios a tener en cuenta que están ligados a características particulares de las piezas escogidas para el proyecto, la coherencia estilística existente entre ellas, sus puntos en común y sus divergencias, sus complementariedades tanto en forma como en concepto, la relación que puedan adoptar con el espacio de exposición, etc. Todas estas cuestiones inherentes a la labor de comisariado serán tratadas con detalle cuando expliquemos los pormenores de la propuesta curatorial.

UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

3.3. Condiciones y planificación temporal

Por último es necesario tener en cuenta los condicionantes que intervienen en el desarrollo de la investigación. Podrían considerarse parámetros que vienen ya dados por el contexto académico. Estos van desde las fechas que hay que cumplir hasta la forma en la que se presentará el trabajo fin de Máster, pasando por la planificación presupuestaria y de material requerido. En base a estos condicionantes se ha previsto una planificación por fases ofreciendo la posibilidad de ser modificadas flexiblemente en función del desarrollo posterior:

Fase 1 – Elección del tema y documentación: Esta quizás sea la fase que más difícil acotación tiene ya que el hecho de reunir y consultar documentación es algo que se va dando durante prácticamente todo el proceso, pero en esta primera fase lo que se pretende es reunir una bibliografía básica para plantear las líneas de acción principales. El método de consulta es una búsqueda heurística que se suma a una recopilación de autores que ya existía previamente. Duración prevista: octubre de 2010 a marzo de 2011.

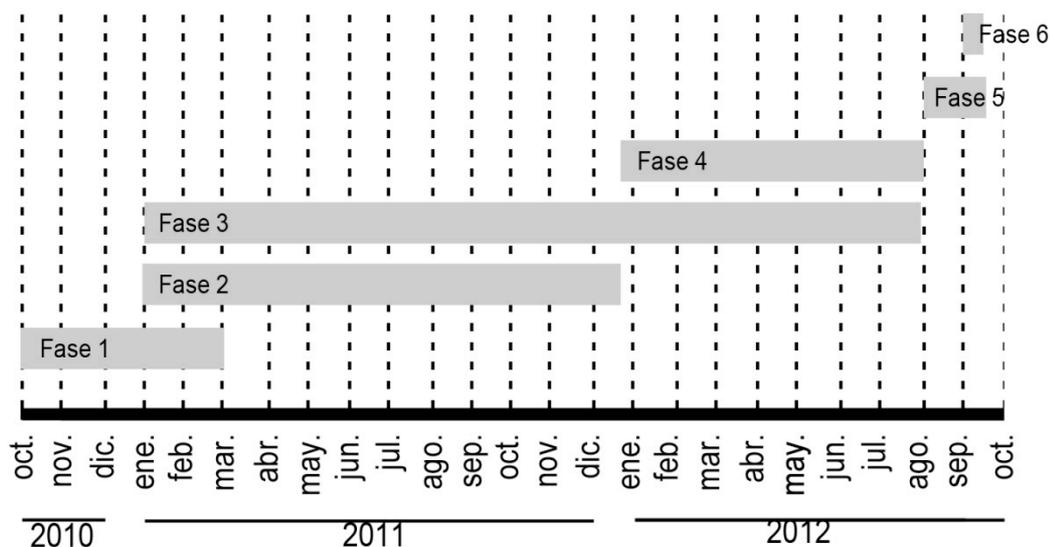
Fase 2 – Trabajo sobre la documentación y gestación de la idea: A tenor de la información encontrada en la bibliografía, se hará una selección de los conceptos más interesantes y se elaborará un mapa conceptual relacionando causas y efectos donde quedará patente un entramado conceptual suficiente para ir ideando la propuesta curatorial. Duración prevista: enero de 2010 a diciembre de 2011.

Fase 3 – Elección de materiales y técnicas: En este caso no será necesario planificar detalladamente los materiales, técnicas y demás requerimientos para la elaboración del TFM (no así para el propio proyecto) pues la modalidad de esta propuesta es teórica.

Fase 4 – Elaboración del dossier: En esta fase se irá construyendo la estructura central del TFM, seleccionando finalmente las obras que constituirán la exposición, su disposición, planificando los aspectos necesarios para generar una propuesta coherente y lo suficientemente pormenorizada para lo exigido en el presente Máster. Nos ajustaremos a los objetivos e intentaremos demostrar las hipótesis presentadas anteriormente. Duración prevista: enero de 2012 a agosto de 2012.

Fase 5 – Preparación de la presentación: En una fase final se preparará la presentación pública del proyecto, su explicación y la defensa del mismo ante los requerimientos que pudiesen surgir. Para ello se preparará material visual de apoyo y una explicación que haga hincapié en los aspectos esenciales del proyecto. Duración prevista: septiembre de 2012.

Fase 6 – Verificación: Lectura y defensa del Trabajo Fin de Máster. Duración prevista: dependerá de la fecha exacta asignada por la organización del Máster.





UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



4. MARCO CONCEPTUAL

UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

En este punto intentaremos describir el contexto teórico en el que se inscribe este proyecto, desarrollando los ejes temáticos principales de discusión que han dado lugar a distintos espacios de reflexión en torno a la imagen fotográfica como representación del horror y la violencia vinculada a la guerra, a la represión y a la muerte a gran escala. Conoceremos, por medio de los autores más relevantes que han escrito al respecto, en qué punto se encuentra hoy el debate sobre los conceptos más importantes que se derivan de este asunto y que han sido tenidos en cuenta para la elaboración de esta propuesta curatorial.

4.1. Breves notas sobre violencia, rutinas y procedimientos burocráticos

A la hora de intentar acotar el sentido del concepto “violencia” nos encontramos con un primer obstáculo, y es el de tratarse de un término eminentemente abierto, con multitud de matices y áreas donde puede operar con facilidad. Para la propuesta que nos ocupa nos interesan especialmente aquellos acontecimientos en los que se ha desvelado un aspecto particularmente terrorífico de la violencia: aquellos en los que la violencia ha encontrado justificación al quedar integrada en un sistema o régimen como elemento que “ordena”, “estabiliza” e “higieniza”. No podemos apartar, pues, la mirada de aquello que ha venido a denominarse “Fenómeno Auschwitz” dado que supone un paradigma ineludible en la historia de la barbarie³. Y esto no se trata únicamente por una razón de escala sino además porque, por un lado, encontramos la violencia contra el ser humano sistematizada, perfeccionada en eficiencia y reducida a una rutina procedimental, y por otro lado, porque “la

³ Auschwitz y la *Solución Final* son ejemplos extremos pero no únicos, ya que encontramos ejemplos similares en otros regímenes totalitarios (por ejemplo en los años de postguerra en España). Utilizamos el caso alemán por singular pero sería injusto reducir únicamente la discusión a este acontecimiento histórico

efectividad de los campos habrá consistido, ante todo, en un aplastamiento de la representación misma, o de la posibilidad representativa”⁴. Este hecho que Jean-Luc Nancy nos describe supone el segundo gran obstáculo a la hora de intentar definir, o tratar de hacer cognoscible, un acontecimiento que aniquila la posibilidad misma de ser definido. Por ello será imprescindible abordar el concepto de “violencia” en este contexto renunciando a una explicación totalizadora (que sería por completo fallida y pretenciosa) y optando por presentar algunas de sus particularidades que nos resultan más interesantes.

Debemos tener en cuenta de que este tipo de violencia necesita de un poder que le dote de cobertura y de legitimidad (dentro de la coherencia ideológica que el propio poder ha otorgado al sistema que asegura su permanencia). Entonces, ¿qué diferencia al poder que ejerce la violencia de la violencia propiamente? Hannah Arendt nos dirá que “una de las distinciones más obvias entre poder y violencia es que el poder precisa el número, mientras que la violencia, hasta cierto punto, puede prescindir del número porque descansa en sus instrumentos”⁵. Es más, “siempre necesita *herramientas*”⁶, esto es, siempre va unida a una cierta instrumentalización. Esto es básico para comprender la maquinaria bien engrasada elaborada por el Tercer Reich, donde la “herramienta” fue privilegiada, puliéndose, haciéndose más rápida y rindiendo cada vez con más eficacia. Podríamos darnos cuenta de “hasta qué punto la simple idea de la *Endlösung* (*Solución Final*) fue un producto de la cultura burocrática”⁷. Una cultura en la que, finalmente, los procedimientos y protocolos adquieren mayor importancia que aquello que les otorgaba sentido.

⁴ NANCY, Jean-Luc. *La representación prohibida*. Amorrortu, 2006, pág. 32

⁵ ARENDT, H. *Op. cit.*, pág. 57

⁶ *Ibid.*, pág. 10

⁷ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad y holocausto*. Ediciones Sequitur, 1997, pág. 19

Otro aspecto esencial que debemos contemplar es que en estos regímenes se produce una doble jerarquización: la de los funcionarios con cuya aquiescencia y asignación de trabajos el sistema se mantiene vigente, y la separación radical de clases (la de aquellos que poseen la autoridad para ejercer la violencia y aquellos que son reducidos a cuerpos sobre los que se ha de ejercer la violencia). “La violencia está *autorizada* (por unas órdenes oficiales emitidas por los departamentos legalmente competentes); las acciones están dentro de una *rutina* (creada por las normas del gobierno y por la exacta delimitación de las funciones); y las víctimas de la violencia están *deshumanizadas* (como consecuencia de las definiciones ideológicas y del adoctrinamiento)”⁸

Especialmente interesante es la explicación que Günther Anders nos ofrece del término *monstruoso* a propósito de la *Solución Final* y la figura del funcionario Adolf Eichmann:

“¿A qué llamo <<monstruoso>>?”

- 1 A que haya habido una aniquilación institucional e industrial de seres humanos, de millones de seres humanos.
- 2 A que haya habido dirigentes y ejecutores de estos actos: [...] Eichmann serviles. [...] Eichmann viles. [...] Eichmann obstinados. [...] Eichmann ambiciosos. [...] Eichmann cobardes.
- 3 A que millones de personas fueran llevadas a, y mantenidas en, una situación de la que nada sabían. De la que nada sabían porque no querían saber nada; de la que no querían saber nada porque no tenían derecho a saber”⁹.

En esta enumeración podríamos destacar una vez más el carácter burocrático e institucional de este tipo de violencia, pero lo que nos aporte algo más sea quizás el tercer punto, ya que se incide en la

⁸ *Ibid.*, pág. 28

⁹ ANDERS, Günther. *Nosotros los hijos de Eichmann: carta abierta a Klaus Eichmann*. Ediciones Paidós Ibérica, 2001, pág. 23

deshumanización de la víctima, un hecho siempre presente en este tipo de acontecimientos históricos. Como reacción a esta cuestión, la reivindicación del derecho a saber, a conocer, a reivindicar una identidad, una memoria... será crucial en la mayoría de las propuestas artísticas de las que hablaremos más adelante. Propuestas cuyo medio expresivo, la imagen fotográfica, encierra en su génesis y usos una particular relación con la violencia de la que venimos hablando: *"It is an encounter that always and inescapably involves a measure of violence. [...] The violence is inherent in the instrumentalization of the photographed person in order to produce an image of him"*¹⁰.

4.2. Cuestiones acerca de la deshumanización de las víctimas y la importancia del testimonio

Posiblemente encontremos, como fenómeno vinculado a la guerra, una desaparición masiva de vidas, cuerpos y, quizás como consecuencia última, de nombres. Uno de los aspectos más dramáticos derivado de la muerte ejercida a gran escala es, precisamente, su "escala", es decir, una cuantificación radical de los elementos intervinientes en el conflicto. El lenguaje deviene específico, estratégico, cuantitativo. Se habla de "cientos", "miles" o "millones" de víctimas. Estos números anónimos nos ayudan a comprender la magnitud de la masacre para el cómputo histórico o militar (gastos, presupuestos, alcance de daños, porcentajes de riesgo...) pero no nos hablan en absoluto de una escala más necesaria, una "escala humana". Podemos ser conocedores, hasta cierto límite, de la desaparición de la dimensión individual cuando contemplamos algunas imágenes que Resnais nos ofrece en su cortometraje *Noche y Niebla*, como las tristemente célebres "montañas"

¹⁰ [Es un encuentro que siempre e inevitablemente conlleva una cantidad de violencia. (...). La violencia es inherente a la instrumentalización de la persona fotografiada con el propósito de producir una imagen de ella]. AZOULAY, Ariella. *The civil contract os photography*. Zone Books, 2008, pág. 99

de cabello humano o de zapatos. Estas impactantes imágenes nos hablan de la reducción más absoluta de la vida humana al objeto de consumo (en numerosos campos de concentración y exterminio nazis el calzado de las víctimas era reutilizado y su cabello empleado en la elaboración de tejidos varios). Dirá Susan Sontag que “la dimensión homicida de la guerra destruye lo que identifica a la gente como individuos, incluso como seres humanos. Así, desde luego, se ve la guerra cuando se mira a distancia: como imagen”¹¹. Y la imagen puede ser fallida, puede convertirse en instrumento de banalización, si reduce a la víctima a un mero cuerpo sufriente o, dado el caso, a una multitud de ellos: “si el horror es banalizado, no es porque veamos demasiadas imágenes de él. No vemos demasiados cuerpos sufriendo en la pantalla, sino que vemos demasiados cuerpos sin nombre, demasiados cuerpos incapaces de devolvernos la mirada que les dirigimos, cuerpos que son el objeto de un habla sin tener ellos mismos la palabra”¹². Si optamos por abordar esta labor de “rehumanización”, haciendo visibles las memorias y recuperando sus historias, cabe un peligro aún mayor a nuestro parecer que el del olvido y es el de privilegiar unos pocos nombres que acaban reuniendo sobre sí una legitimidad otorgada por encima de otros relatos. Nos referimos al riesgo de generar héroes y villanos, esto es, de desviar las miradas hacia modelos narrativos donde las palabras de unos pocos tengan el poder de representar las de muchos: “un retrato que se niega nombrar al sujeto se convierte en cómplice, si bien de modo inadvertido, del culto a la celebridad que ha estimulado el insaciable apetito por el género opuesto a la fotografía: concederle el nombre solo a los famosos degrada a los demás a las instancias representativas de su ocupación, de su etnicidad, de su apremio”¹³.

¿Pero cómo poder llegar a conocer lo sucedido salvando la distancia temporal y emocional que nos separa del acontecimiento?, ¿de

¹¹ SONTAG, S. *Op. cit.*, pág. 57

¹² RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Ellago Ediciones, 2010, pág. 100

¹³ SONTAG, S. *Op. cit.*, pág. 70

qué fuentes nos podemos valer? En numerosas propuestas artísticas se privilegia el valor del testimonio como herramienta que cuestiona, en ocasiones, y completa, en otras, la visión historicista oficial que todos conocemos. Dar visibilidad a esas voces afectadas, desprovistas de erudición pero plenas en experiencia de primera mano, consiste en una de las estrategias básicas a la hora de restituir la memoria, de recuperar nombres y salvaguardarlos del olvido anónimo de la Historia. Llegados a este punto podríamos preguntarnos dónde reside el valor último del testimonio, pues bien, una vez más nos encontramos con el reconocimiento del valor de lo inefable, es decir, de aquello que no puede ser dicho, que no puede ser comunicado enteramente. “La virtud conferida a la palabra del testigo es entonces negativa: no reside en lo que dice, sino en su misma insuficiencia, opuesta a la suficiencia asignada a la imagen, el engaño de esa suficiencia”¹⁴. Este hecho queda patente en algunas de las secuencias de *Shoah*, especialmente en la entrevista que Lanzmann realiza al barbero Abraham Bomba. En ella, el barbero superviviente detiene su relato al verse superado por el recuerdo de lo vivido durante el exterminio nazi, sus palabras son incapaces de comunicar aquello. Sin embargo, esta interrupción, fruto del derrumbe psicológico, le lleva a mantener un largo silencio que finalmente logra acercarnos un poco más a esa dimensión real inenarrable.

Quizás sea este tipo de estrategias hacia las que se dirija buena parte de la producción fotográfica contemporánea: “el desplazamiento de los reporteros gráficos hacia el dominio del arte, y el de los artistas hacia el campo del documental, obedece a razones políticas perfectamente equivalentes. Se trata, para los primeros, de recuperar cierta libertad en *el tenor de la exposición* de sus imágenes, [...]. Recíprocamente, muchos artistas tratan, más allá de un mercado cultural en que se los admira o se los compra sin escucharlos, de llegar a una verdad en el *contenido*

¹⁴ RANCIÈRE, J. *Op. cit.*, pág. 95

concreto de las imágenes que son libres de exponer”¹⁵. Esta “dialéctica arte-documento”¹⁶ puede que sea consecuencia del cuestionamiento que se ha venido haciendo en la última década del documento como portador de una verdad objetiva e irrefutable. Se llega a decir que “toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera”¹⁷, ya que la verdad como categoría se ha vuelto escasamente operativa. Es por ello que “mentir bien”¹⁸, esto es, evidenciar la propia insuficiencia del dispositivo en la misma representación que genera es hoy día una táctica común escogida por artistas y reporteros.

4.3. Los peligros de la imagen: abundancia, espectáculo y banalidad

Venimos hablando de la desconfianza en el valor documental de ciertas imágenes tomadas como portadoras de verdad o garantes de autenticidad, pero detengámonos a esbozar algunos aspectos que definen al contexto donde se presentan estos documentos. ¿Cómo pueden ofrecernos certeza las imágenes en un escenario donde encontramos una notable abdicación de lo real en favor de sus formas? En una sociedad donde el mercado de las formas regula, en gran medida, las relaciones humanas y donde el flujo de imágenes sigue los trazados ofrecidos por el mundo del espectáculo es difícil tratar de encontrar un lugar sólido de oposición a la constante banalización a la que los medios de comunicación someten a los acontecimientos dramáticos que suceden día a día. Esta función que adopta la imagen puede ser entendida no ya como un modelo de imitación o reiteración, “sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión

¹⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *La emoción no dice “yo”. Diez fragmentos sobre libertad estética*. En V.V.A.A. *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Ediciones Metales Pesados, 2008, pág. 62-63

¹⁶ *Ibid.*, pág. 64

¹⁷ FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Gustavo Gili, 2007, pág.

15

¹⁸ *Ibid.*, pág. 15

de todo proceso real por su doble operativo, [...]”¹⁹. Entendamos, pues, las imágenes y su circulación como mediadoras de las relaciones humanas en la sociedad contemporánea: “el espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre las personas mediatizada por las imágenes”²⁰, “el desvanecimiento de la distinción entre lo verdadero y lo falso por represión de toda verdad vivida en beneficio de la *presencia real* de la falsedad que garantiza la organización de las apariencias”²¹. Son afirmaciones radicales que, sin embargo, describen con cierta precisión el nivel de profundidad en el que se desarrollan gran parte de las relaciones entre los individuos, quedando reducidos casi en extremo a meros contempladores de apariencias, de la “apariciencia separada de su verdad”²². Ante estos análisis que vaticinan una abdicación total de la realidad encontramos la disensión de Susan Sontag, criticando el carácter universalizador y acomodado de estas teorías: “La afirmación de que la realidad se está convirtiendo en un espectáculo, [...], supone que cada cual es un espectador. Insinúa, de modo perverso, a la ligera, que en el mundo no hay sufrimiento real. No obstante, es absurdo identificar al mundo con las regiones de los países ricos donde la gente goza del dudoso privilegio de ser espectadora, o de negarse a serlo, [...]”²³. Según esta crítica, Debord y Baudrillard partirían desde una visión totalizadora, contemplando a todo individuo inmerso en una sociedad espectacularizada sin hacer distinción alguna. El “perverso” error consistiría en no tener en cuenta a aquellos que han vivido el horror de primera mano, considerando sus experiencias previamente mediadas por la visión de cómo deberían vivir el acontecimiento en lugar de vivirlo realmente. Sontag insiste en decirnos que el dolor es muy “real” y que no todo el mundo goza de las condiciones necesarias para ser usuario del espectáculo.

¹⁹ BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Editorial Kairós, 2008, pág. 11

²⁰ DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Editorial Pre-Textos, 2010, pág. 38

²¹ *Ibid.*, pág. 174-175

²² RANCIÈRE, J. *Op. cit.*, pág. 14

²³ SONTAG, S. *Op. cit.*, pág. 93-94

Otro de los temas fundamentales vinculados a la importancia de la imagen en el pensamiento contemporáneo es el de la superabundancia de imágenes. No se puede argumentar que hoy día la posibilidad de obtener imágenes y de hacerlas visibles al resto, esto es, de insertarlas en los medios de comunicación, no ha alcanzado un nivel de facilidad extremo e inmediato. Los avances tecnológicos en los dispositivos de captación de imágenes, así como en el campo de las telecomunicaciones, ha permitido que las imágenes lleguen a prácticamente cualquier lugar, y no sólo eso, sino que además los receptores de esas imágenes pueden modificarlas a voluntad y volver a multiplicar su presencia de manera exponencial. Este hecho, en un principio, puede parecer un gran avance en términos cuantitativos, pero hay un problema de extrema gravedad ligado a ello, y es el de la dificultad (por no decir imposibilidad) de elección. La crítica más común a este problema vendría a decir que es necesario hacer una mayor criba de las imágenes que entran en juego, ser más tenaces en el filtrado. Esta era la idea que un principio defendió Susan Sontag en sus escritos *Sobre la fotografía* (1975), reivindicando una “ecología de las imágenes”, y que más tarde ella misma calificó de “crítica conservadora”²⁴. El eje de la cuestión no radicaría entonces establecer una selección de las imágenes que circulan (más delicado sería aún decidir a quién le correspondería realizar esa labor), sino en darnos cuenta de que esas imágenes ya nos vienen dadas a través de una selección previa e intencionada por parte de los organismos de poder: “No es cierto que quienes dominan el mundo nos engañen o nos cieguen mostrándonos imágenes en demasía. Su poder se ejerce antes que nada por el hecho de descartarlas”²⁵. La noción de espectacularización, teatralización... incidiría no tanto en la imagen como elemento que aniquila y suplanta la realidad sino en la imagen como herramienta que persuade existiendo una selección mediante. “Hay una puesta en escena de la relación entre la autoridad de la palabra

²⁴ *Ibid.*, pág. 92

²⁵ RANCIÈRE, Jacques. *El teatro de imágenes*. En V.V.A.A. *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Ediciones Metales Pesados, 2008, pág. 71

autorizada y lo visible que ésta selecciona para nosotros: la de los acontecimientos que importan en la medida en que importan aquellos a quienes les suceden”²⁶. El concepto clave entonces sería el de “autoridad”. Las imágenes se nos ofrecerían autorizadas, legitimadas. Lo que Rancière viene a indicar es que realmente no tenemos la posibilidad de acceder a las imágenes que de hecho necesitaríamos para comprender los acontecimientos pero que de seguro existen.

4.4. El “privilegio” de ser espectador

¿Cómo ha de enfrentarse el espectador a las imágenes de la violencia?, ¿qué supone ser espectador en este “teatro de las imágenes”? La discusión en torno al papel que hemos de desempeñar aquellos que contemplamos las imágenes del horror gira mayoritariamente alrededor del rol pasivo generalmente atribuido al espectador y de su situación acomodada, desde la que es fácil obviar o rechazar los acontecimientos dramáticos que podrían sacarnos de nuestra zona de confort: “La reacción ordinaria frente a semejantes imágenes es la de cerrar los ojos o apartar la mirada. [...]. El simple hecho de mirar las imágenes que denuncian la realidad de un sistema aparece ya como una complicidad dentro de ese sistema”²⁷. La apariencia de normalidad que estas representaciones, a menudo espectacularizadas, adoptan dentro de los circuitos ocupados por los medios de comunicación, su inmersión profunda en la vida cotidiana, ha llevado a un inmovilismo muy arraigado en la figura del espectador y consumidor de estas imágenes. Frente al encuentro del “mirón” con las imágenes violentas encontramos una respuesta generalizada igual de preocupante: “Estas imágenes extremas que se construyen con un trasfondo de odio, odio tanto hacia uno mismo como a los demás, estos vídeos que hacen un espectáculo de actos de

²⁶ *Ibid.*, pág. 75

²⁷ RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Ellago Ediciones, 2010, pág. 91

barbarie generan, en efecto, una nueva forma de barbarie, la *indiferencia*²⁸.

¿Cómo situarse, entonces, ante estas imágenes abandonando actitudes de rechazo e indiferencia? Georges Didi-Huberman trata de encontrar una solución dialéctica a la oposición existente entre explicación e implicación, la clásica dicotomía entre lo racional y lo emocional aplicado a la lectura de las imágenes de la violencia. Para este historiador francés la explicación ha de completar aquello que una profunda implicación no entraría a cuestionar y, a su vez, una actitud de implicación emocional ofrecería herramientas de comprensión que alcanzarían lugares donde la mera explicación del acontecimiento sería insuficiente: “algunas cosas –las cosas humanas- sólo son susceptibles de interpretación y explicación a través del procedimiento necesario de una *comprensión implicativa*”²⁹. Esta sería, pues, la fórmula dialéctica mediante la cual el espectador podría enfrentarse a las imágenes abandonando su posición contemplativa en favor de una contemplación activa. La respuesta razonable que Hannah Arendt espera por parte del espectador sigue un camino cercano al que nos proponía Didi-Huberman: “uno debe, antes que nada, sentirse <<afectado>>, y lo opuesto de lo emocional no es lo <<racional>>. [...]. La rabia y la violencia se tornan irracionales sólo cuando se revuelven contra sustitutos”³⁰.

Esta afectación ha de ser entendida como una fuerza de impulso para una posterior acción política o ciudadana. Esta es la clave para muchos de estos autores: un proceso de contemplación, afectación, implicación y acción. ¿Qué tipo de emociones entran entonces en juego? La piedad por las víctimas parece “diluirse con el miedo”³¹, queda ahogada por él. Sin embargo Michela Marzano hace una distinción

²⁸ MARZANO, Michela. *La muerte como espectáculo: estudio sobre la “realidad-horror”*. Tusquets, 2010, pág 14

²⁹ DIDI-HUBERMAN, G. *Op. cit.*, pág. 44

³⁰ ARENDT, H. *Op. cit.*, pág. 87

³¹ SONTAG, S. *Op. cit.*, pág. 68

interesante entre la “compasión” y lo “compasional”³², siendo el primer término una herramienta necesaria a la hora de oponerse a los actos de barbarie (no como un debilitamiento del ánimo frente al horror sino como un acercamiento humano a la víctima para alzarse posteriormente en su defensa). Sin embargo, se suele confundir una actitud compasiva, fundamental para la construcción de un sentimiento de justicia, con lo que Marzano considera un acto de embellecimiento de la imagen de uno mismo ante el dolor de otro: “la *rompiente compasional* de la que hoy somos testigos tan a menudo participa más bien de cierta delectación, de una especie de autopromoción, ante el espectáculo de la desgracia ajena. Y, en la misma lógica, contribuye a alimentar nuestro voyeurismo”³³.

4.5. El problema de la representación: flaquezas de la imagen

¿Qué queremos decir cuando hablamos de representación de un acontecimiento?, ¿qué papel juega en la elaboración de propuestas artísticas? Hemos hablado hasta ahora de algunos aspectos o ideas clave que aparecen habitualmente en las discusiones referentes a las imágenes de la violencia, el exterminio, la memoria histórica y temas que guardan relación, sin embargo uno de los ejes que no podemos obviar es el del pensamiento o reflexión en torno a la representación. Por ello vamos a ir señalando algunas ideas al respecto, pero comencemos con una aclaración sobre el propio término: “El *re-* del término *representación* no es repetitivo, sino intensivo. [...]. La *repraesentatio* es una presentación recalcada”³⁴. Lo que conlleva esto es, en efecto, la manifestación de algo ausente *en* la cosa y no la ausencia *de* la propia cosa (esto sería del campo de la reproducción y no de la representación)³⁵. Por tanto, podemos deducir que toda representación será incompleta o insuficiente

³² MARZANO, M. *Op. cit.*, pág 78

³³ *Ibid.*, pág 79

³⁴ NANCY, J.L. *Op. cit.*, pág. 36

³⁵ *Ibid.*, pág. 39

pues siempre aludirá a unos aspectos por encima de otros, privilegiará unas posibilidades y no otras. “Para que la representación comunique lo humano, no sólo se precisa que la representación fracase, sino también que *muestre* su fracaso. Hay algo de irrepresentable que sin embargo intentamos representar, y esa paradoja debe ser preservada a través de la representación que ofrecemos”³⁶. Este fracaso inherente al hecho representacional puede ser, como nos dice Judith Butler, preservado y ser aprovechado para potenciar ciertos aspectos de la imagen (fijémonos en el proyecto de Alfredo Jaar, llamado *Real Pictures*, donde el fracaso de la imagen constituye por completo la retórica de la obra) pero, por otro lado, el fracaso puede ser absoluto si la estrategia abordada es fallida. Esto sucede a menudo en fotografías, documentales, películas... donde el sufrimiento queda estetizado, banalizado o glorificado: “Las fotografías que representan el sufrimiento no deberían ser bellas, del mismo modo que los pies de foto no deberían moralizar. Siguiendo este criterio, una fotografía bella desvía la atención de la sobriedad de su asunto y la dirige al medio mismo, por lo que pone en entredicho el carácter documental de la imagen”³⁷.

Si la imagen se considera “no apta para criticar la realidad”³⁸ es porque pertenece al mismo régimen de visibilidad que ésta; sin embargo, deberíamos preguntarnos si solamente lo visual es del dominio de la imagen. Jacques Rancière lo clarifica diciéndonos que “la imagen no se define sólo por la presentación de lo visible. Las palabras son también materia de imagen. Y lo son de dos maneras: en primer lugar porque se prestan para las operaciones poéticas de desplazamiento y sustitución; pero también porque modelan formas visibles que nos afectan como tales”³⁹. Por tanto la imagen es un concepto que se nos antoja mucho

³⁶ BUTLER, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Editorial Paidós, 2006, pág. 144

³⁷ SONTAG, S. *Op. cit.*, pág. 69

³⁸ RANCIÈRE, J. *Op. cit.*, pág. 89

³⁹ RANCIÈRE, Jacques. *El teatro de imágenes*. En V.V.A.A. *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Ediciones Metales Pesados, 2008, pág. 82

más abierto, donde la dimensión visual predomina pero que es a su vez modelada por elementos que dialogan con lo visual (condicionando su lectura) y, extensivamente, por el contexto donde la imagen nos viene dada.

Las imágenes son insuficientes, concluimos, si pretendemos que restituyan todo lo que de real hubo en una experiencia determinada, pero quizás pidamos demasiado poco a las imágenes “al relegarlas de entrada a la esfera del *simulacro* [...], las excluimos del campo histórico como tal. Al relegarlas de entrada a la esfera del documento –cosa más fácil y usual-, las separamos de su fenomenología, de su especificidad, de su sustancia misma. En cualquiera de estos dos casos, el resultado será idéntico: el historiador tendrá la sensación de que, [...], <<las imágenes, sea cual sea su naturaleza, no pueden explicar lo que ocurrió>>⁴⁰. Según esto, debido a esta ineficacia simétrica de la imagen (por lo ilusorio de ella o por su carácter estrictamente indicial), es común considerarla como una herramienta que nunca cumplirá enteramente su cometido, que siempre ofrecerá un recuerdo, una restitución incompleta de lo real... en definitiva, una memoria de notable fragilidad.

UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

⁴⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo: memoria visual del holocausto*. Ediciones Paidós Ibérica, 2004, pág. 59



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



5. PROPUESTA CURATORIAL

UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

5.1. Artistas y proyectos seleccionados

En este apartado describiremos escuetamente algunas notas biográficas de cada uno de los cinco artistas seleccionados para esta exposición así como una breve explicación del proyecto escogido de cada uno de ellos. También se irá indicando qué proyectos tienen más relación entre sí y de qué manera se complementan, aunque este punto se desarrollará con mayor profundidad en el siguiente apartado.

5.1.1. Bleda y Rosa. *Campos de batalla*

María Bleda (Castellón, 1968) y José María Rosa (Albacete, 1970) comenzaron a colaborar juntos mientras estudiaban en la Escuela de Artes Aplicadas y Diseño de Valencia. Desde entonces su producción artística se ha reunido bajo una autoría conjunta. Su obra ha sido expuesta por toda España, así como en Escocia, Estados Unidos y Portugal. Entre sus galardones más importantes figuran el Premio PHotoEspaña 2005 al mejor fotógrafo revelación y el Premio Nacional de Fotografía concedido en 2008. La producción de Bleda y Rosa se inscribe dentro de la estela dejada por Bernd y Hilla Becher desde que comenzaron a elaborar sus series fotográficas en los años 50. La pareja española participan del mismo principio mediante el cual la fotografía es concebida como un registro que permite, mediante la seriación, elaborar tipologías a partir de objetos, lugares, espacios... pero con una fuerte raigambre histórica. Los acontecimientos del pasado histórico y sus ecos antropológicos en el presente son una constante en el trabajo de estos dos fotógrafos.

La serie que compone *Campos de batalla* es la más conocida y la que resulta de mayor interés para el proyecto expositivo que estamos presentando. No sólo lo es por el planteamiento formal (que entraría en clara conjunción con los artistas que vamos a ir viendo, especialmente con la obra de Ana Teresa Ortega) sino por la temática desarrollada. En este trabajo Bleda y Rosa nos muestran los escenarios donde tuvieron lugar grandes batallas que modelaron el devenir de nuestra Historia. La resolución formal consta de dos fotografías que juntas configuran una panorámica del paisaje natural, pero separadas, obteniendo así dos mitades entre las que media una brecha. Estas dos mitades simbolizan los dos bandos enfrentados en las batallas correspondientes, la posibilidad de victoria o derrota. En cualquier caso, una lógica dialéctica que coloca cara a cara dos partes de un mismo escenario. El acercamiento al fenómeno de la guerra se realiza aquí desde una posición de cierta incredulidad. Desde la parodia y la melancolía se nos habla de un sueño futuro: “visto como la escena histórica del combate, el campo de batalla es representado como un paisaje deshabitado. Del campo cerrado en que se desarrolló la batalla, del lugar en el que los contendientes estaban frente a frente, pasamos a encontrar una pura ausencia, a una escena sin el estrépito de las armas y de los cuerpos”⁴¹.

Esta mirada distante e incrédula será la escogida para abrir la exposición ya que estas fotografías inician, desde lo más lejano en el tiempo y en la mirada, un movimiento de acercamiento (de *zoom in* si se prefiere) como principio conceptual básico que permitirá al espectador ir adentrándose en la barbarie y el horror de la guerra, la represión, la tortura y el asesinato. Estas fotografías realizadas entre 1994 y 1996 adoptan el vacío, el silencio, la frialdad del objetivo que se mantiene fijo e impasible como retórica de la no presencia. Tomemos estos escenarios como recipientes que una vez acogieron, plenos en intensidad,

⁴¹ MIRA, Enric. En V.V.A.A. *Bleda y Rosa. Campos de batalla*. Fund. Cañada Blanc / Club Diario Levante, 1997, pág. 12

acontecimientos que podrían encadenarse en una larga línea temporal que condensa la presencia humana a lo largo de su devenir histórico en forma de pura ausencia.

5.1.2. Ana Teresa Ortega. *Cartografías silenciadas*

Ana Teresa Ortega (Valencia, 1952) es Licenciada en la especialidad de escultura de Bellas Artes y doctora en Comunicación Audiovisual, trabaja en la actualidad como profesora titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte). Su trabajo se centra de manera especial en una reflexión acerca de nuestra memoria colectiva de carácter histórico y en cómo ésta se conforma de manera selectiva mediante un aprendizaje mediático. A través de los media se pretende erigir el criterio de verdad. Así, la Historia se convierte en una forma de representación que responde a los intereses del poder político y económico, quedando legitimado este proyecto a través de la persuasión ideológica. Sus muestras han sido habituales en todo el territorio nacional, además de haber expuesto en Estados Unidos, Italia y Cuba. Durante años su obra se ha podido contemplar en la feria de ARCO.

Su producción ha tenido siempre como piedra angular la cuestión de la memoria histórica, y este discurso ha sido articulado desde distintos tipos de propuestas a lo largo de las dos últimas décadas. Nos encontramos aquí con un desplazamiento que se produce originariamente desde el campo de la foto-escultura e instalación a la fotografía. *Cartografías silenciadas* (2006) es el resultado de esta evolución en la producción de esta artista. Este proyecto documenta gráficamente los espacios más emblemáticos de la represión: campos de concentración, colonias penitenciarias desmilitarizadas y espacios donde los

fusilamientos masivos durante la Guerra Civil Española y el régimen posterior fueron comunes. Cronológicamente abarca desde 1936 hasta 1962, coincidiendo estas fechas con la apertura y cierre de estos lugares. Hoy estos espacios tienen otros usos y casi no quedan vestigios de lo que fueron; muchos de ellos han desaparecido y en muy pocos existe una placa que conmemore lo allí sucedido. El proyecto está contextualizado con documentos de archivos relativos al funcionamiento burocrático de los campos, sus reglamentos, normativas, planos, mapas, fotografías de prisioneros, etc. Los edificios institucionales y demás arquitecturas que actúan como símbolos del poder y la cultura son aquí los protagonistas, donde todo rastro de presencia humana ha sido borrado. Estas arquitecturas no se nos antojan en absoluto silenciosas, sino que contienen los ecos de los que allí sufrieron la pena impuesta tras el resultado de la guerra. Los edificios actúan como cajas de resonancia que, por una parte muestran los usos pensados por el poder de los vencedores (militar, político, religioso, cultural...) y, por otra parte, encarnan en sus sólidos envoltorios de ladrillo y piedra las vidas de miles de personas torturadas y masacradas. Si con Bleda y Rosa se nos mostraba un escenario de barbarie lejano e incrédulo, en el trabajo de Ana Teresa se nos muestra la escenografía donde la muerte es institucionalizada. Se trata, pues, de un ejercicio de resignificación del lugar a través de estrategias que les son más propias a la investigación historiográfica o al periodismo. Encontramos el cumplimiento de lo que Didi-Huberman denominaba como “dialéctica arte-documento”⁴², tal y como indicábamos páginas atrás. Nos hallamos en un terreno intermedio que podría operar en ambos ámbitos sin problema. Esta actitud ético-política que impregna el proyecto trata de conducir al espectador hacia una reflexión sobre la crueldad, la gestión y burocratización de la muerte, y sobre el sinsentido que ha desembocado en los desastres de la guerra.

⁴² DIDI-HUBERMAN, Georges. *La emoción no dice “yo”. Diez fragmentos sobre libertad estética*. En V.V.A.A. *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Ediciones Metales Pesados, 2008, pág. 64

Las fotografías de Ana Teresa desempeñarán un papel muy importante en esta propuesta curatorial como veremos posteriormente al ser un elemento de enlace muy potente entre los dos primeros bloques que constituyen la exposición. Su complementariedad con las piezas de Bleda y Rosa, su mutuo diálogo, y, al mismo tiempo, su validez frente a las piezas de Gervasio Sánchez y Francesc Torres serán la clave para estructurar buena parte de la exposición.

5.1.3. Francesc Torres. *Oscura es la habitación donde dormimos*

Francesc Torres (Barcelona, 1948) es un artista plástico catalán que también ha desarrollado labores de comisario y ensayista. Se forma en la Facultad de bellas Artes de Barcelona y en 1967 se traslada a París, donde estudia durante un tiempo en la Escuela de Bellas Artes, que abandona para trabajar como colaborador de Piotr Kowalski, uno de los primeros artistas europeos que unieron arte y tecnología. En 1972 se instala en Chicago y en 1974 fija su residencia en Nueva York, si bien de 1986 a 1988 se instala en Berlín. Finalmente volverá a Cataluña en 2002. Ha trabajado con diversas instituciones de prestigio como el Centro Internacional de Fotografía de Nueva York, el Museo Reina Sofía, el Instituto Valenciano de Arte Moderno o el Instituto Tecnológico de Massachusetts. Está considerado uno de los artistas pioneros en nuestro país que realizan instalaciones, donde se aúna lo escultórico, lo objetual y finalmente el uso del vídeo. Entre los premios recibidos destacan el premio Nacional de Bellas Artes de la Generalitat de Catalunya (1991) y el premio Nacional de Artes Visuales (2009).

Oscura es la habitación donde dormimos se trata de un proyecto compuesto por dos instalaciones. La pieza que da título a este conjunto es una acercamiento a la Guerra Civil Española partiendo de un acontecimiento particular: el desentierro de una fosa común en Villamayor

de los Montes (Burgos), cuyos restos Torres documentó fotográficamente dándoles la óptica de una reflexión profunda. Los huesos y objetos allí encontrados pertenecían a 46 varones que fueron ejecutados el 24 de septiembre de 1936 y enterrados por las milicias falangistas. En las 29 fotografías que constituyen la instalación fotográfica, autodefinida como una suerte de diario visual, se ven implicados desde familiares de las víctimas a las cuales se les entregaron los restos hasta un capítulo del entierro en el cementerio del pueblo. Esta propuesta se presentó inicialmente en el Centro Internacional de Fotografía de Nueva York, actual propietario de la colección, y ha formado parte retrospectiva que el MACBA dedicó a Francesc Torres en 2008 con el título de *Da Capo*. Además, presentó una segunda pieza denominada *Memorial*, hecha un año después de la primera guerra del Golfo. El artista afirma respecto de estas producciones que el hecho de “hacer sólo lo que es posible es sano, razonable, pero ceniciente, y la vida es corta en cualquier caso. Quizá por todo ello estoy empeñado en ganar la Guerra Civil Española”⁴³. Un repertorio que nos abre la puerta a una reflexión de naturaleza universal, tomando la conciencia y la memoria colectiva sobre los sucesos del pasado y de nuestro tiempo.

Para la investigación que nos ocupa nos interesan especialmente las fotografías que componen la primera parte del proyecto de Francesc Torres. No sólo son fotografías con un tratamiento e intención similar a las de Gervasio o a las de Clemente Bernad (que, como Francesc, visitará con sus imágenes la localidad de Villamayor de los Montes) sino que adoptan un formato distinto. Encontramos mayor cantidad de imágenes que se centran en objetos, en primeros planos y en detalles, pero con un formato y montaje distinto al de los otros artistas. Las fotografías son de formatos mucho mayor y están directamente adheridas a la pared, sin marco ni cristal. Esta economía de medios junto con el impacto visual que

⁴³ TORRES, Francesc. *Oscuro es la habitación donde dormimos*. En V.V.A.A. *Francesc Torres. Oscuro es la habitación donde dormimos*. Actar Editorial, 2007, pág. 14

produce ofrecerá al espectador un juego de escalas (entrando en diálogo con las de los otros autores) que pretende hacer el recorrido más interesante y enriquecedor.

5.1.4. Clemente Bernad. *Desvelados*

Clemente Bernad (Pamplona, 1963) es Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona y Doctor en Sociología por la Universidad Pública de Navarra. Es fotógrafo y cineasta documentalista independiente desde 1986, centrado en temas sociales y políticos dentro de su entorno cultural más cercano. Entre sus trabajos destacan *Jornaleros*, sobre la vida de los campesinos temporeros andaluces, *Mujeres sin tierra, pobres de nosotros*, un proyecto colectivo sobre marginalidad en Europa, *Canopus*, acerca de la crisis económica en Argentina, *Basque chronicles*, sobre el conflicto político en el País Vasco, la película documental *El sueño de Malika*, la historia de la repatriación del cuerpo de Malika Laaroussi para ser enterrada en su pueblo tras fallecer al intentar llegar a las costas españolas en una patera, y *Donde habita el recuerdo*, que trata de las exhumaciones de fosas de la Guerra Civil Española. En la actualidad desarrolla su actividad como profesional independiente, docente y articulista.

La serie de fotografías que Clemente Bernad nos presenta en este trabajo intentan poner sobre la mesa cuestiones aún no resueltas en nuestro país en lo referente a la Guerra Civil, a la dictadura franquista, a la recuperación de la memoria de cientos de víctimas que fueron acalladas durante los años posteriores a la guerra, a denunciar el silencio que desde ciertos sectores de poder se mantiene como si nunca nada hubiera pasado... este trabajo, en definitiva, pretende hacer justicia con las víctimas y sus familiares que aún sufren por heridas que no se han cerrado. El reconocimiento de la labor que los profesionales y voluntarios

realizan para abrir las numerosas fosas que todavía permanecen selladas, recuperar los restos anónimos que allí se encuentran congelados en el tiempo, silenciados, y recuperar las valiosas identidades que en ellos se encuentran (memorias legítimamente pertenecientes a sus herederos y no a las instituciones) es el objetivo principal del proyecto que Clemente Bernad. A través de estas fotografías podemos viajar a distintas localidades de Burgos, Navarra, Madrid, Málaga, Granada, Lugo, Pontevedra, Ciudad Real, Cuenca y Gipuzkoa para poder conocer el delicado proceso que supone la exhumación de los cuerpos enterrados en las fosas, su recogida, limpieza, catalogación, análisis y, si es posible finalmente, su identificación. Pero no sólo es importante este proceso donde necesariamente tienen que confluir los esfuerzos de numerosas personas bajo el permiso otorgado (desgraciadamente en pocas ocasiones) por los gobiernos locales, sino ofrecer a las familias la posibilidad de reconciliarse con una parte de la Historia más sangrienta de nuestro país. “Pero la memoria trabaja, suma, dimensiona”⁴⁴, y en esta labor es imprescindible la tradición oral que emana de los distintos testimonios supervivientes y que permiten cartografiar las fosas aún por abrir.

Desvelados es un trabajo fotográfico con vocación de libro que ha resultado ser muy estimulante en el desarrollo del presente proyecto expositivo, y es que esta obra (cuya pieza hermana es el documental *Morir de sueños*) se complementa perfectamente con el proyecto de Francesc Torres antes citado. Se trata de proyectos que, procediendo de artistas con perfiles distintos (tanto por el salto generacional como por la aportación artística), parecen engendrados desde un mismo interés, con similares premisas. Asimismo era especialmente interesante incluir esta pieza en la exposición ya que el formato no era el mayoritario en la propuesta curatorial (la fotografía sobre pared), sino que incluir una obra

⁴⁴ SILVA, Emilio. *Niebla negra*. En V.V.A.A. *Desvelados, fotografías de Clemente Bernad*. Alkibla Editorial, 2011, pág. 14

fotográfica concebida en forma de libro permitía variar y enriquecer la experiencia del espectador. Trasladar las fotografías de este libro a otros formatos habría perjudicado seriamente la coherencia del proyecto de Clemente Bernad ya que realmente funciona como debe cuando se despliega en el espacio narrativo que ofrece un libro.

5.1.5. Gervasio Sánchez. *Desaparecidos / Víctimas del olvido*

Gervasio Sánchez (Córdoba, 1959) es un periodista y fotógrafo español que ha cubierto la mayor parte de los conflictos en América Latina y la Guerra del Golfo. Además cubrió la Guerra de Bosnia, los conflictos en Yugoslavia y otros conflictos en Asia y África. Entre sus premios más destacados figuran el premio Ortega y Gasset de periodismo en 2008 y el Premio nacional de Fotografía en 2009. Normalmente trabaja como periodista independiente aunque ha colaborado en ocasiones con diversos medios como *La Vanguardia*, *El Heraldo de Aragón* o el servicio español de la BBC. Entre sus publicaciones destacan continuas revisitaciones al tema de las víctimas de las minas antipersonales con sus libros *Vidas minadas*, *Cinco años después. Vidas minadas*, *365 Vidas minadas* y *Vidas minadas. Diez años*. También remarcables son sus libros *Los ojos de la guerra* y *Sierra leona. Guerra y Paz*.

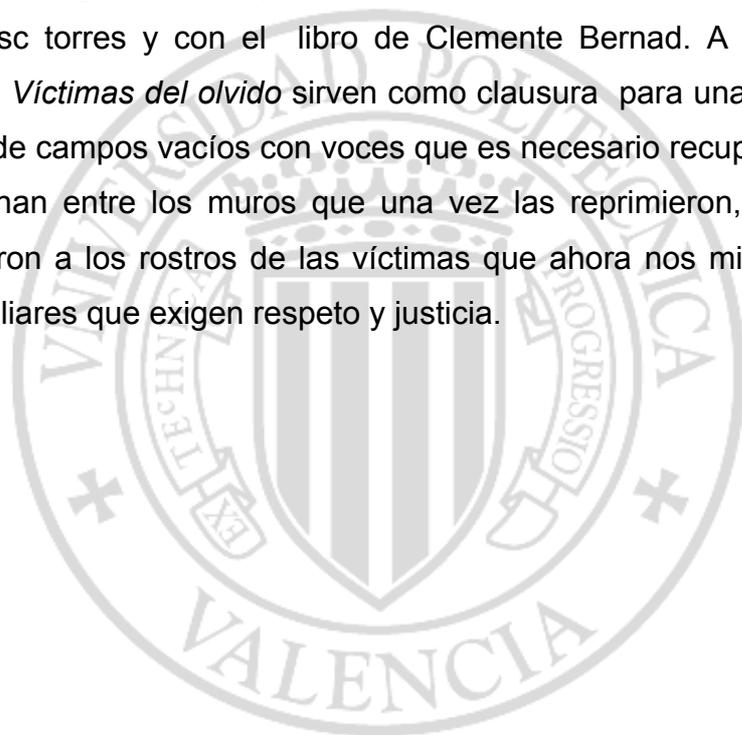
Si con algunos de los artistas anteriores fuimos aproximándonos poco a poco hacia el horror de la guerra a través del escenario histórico (escenario o escenografía) donde tuvo lugar el acontecimiento, en este caso nos situamos en un entorno distinto. Gran parte de las fotografías que encontramos en el proyecto *Desaparecidos* nos invitan a entrar en almacenes y laboratorios donde se almacenan montañas de cajas y archivos de restos humanos sin identificar. Estos huesos proceden de fosas de distintas ciudades donde se han realizado ejecuciones masivas y desapariciones forzosas (Medellín, Buenos Aires, Santiago de Chile...).

En muchos casos las condiciones de almacenamiento son precarias y dificultan las labores de conservación y catalogación. Nos enfrentamos esta vez a espacios donde habita la muerte en un tiempo posterior, en una suerte de Limbo donde los restos de la memoria esperan su reconstrucción. Nos situamos en un escenario donde la presencia ya no se sugiere articulada mediante el discurso del vacío, sino que se nos presenta desbaratada y grotescamente desordenada. Si en algunas fotografías de Clemente Bernad o Francesc Torres veíamos algunas familias que podían finalmente encontrar los restos de su eslabón desaparecido, en esta ocasión se nos muestra otro camino, el de la espera y el anonimato de un archivo que probablemente no se acabará de cerrar. En la segunda parte, llamada *Víctimas del olvido* (también de 2011), encontramos otro planteamiento totalmente distinto, desmarcándose plásticamente de lo que hemos ido viendo hasta ahora. Estas fotografías están concebidas para ser expuestas como un mural, creando una trama de retratos similares pero que cada una de ellas encierra una historia en particular. A pesar de la presencia frontal del individuo, el silencio y la intensidad de las tres miradas (espectador, familiar y desaparecido) marcan la dialéctica que Gervasio Sánchez intenta establecer en su propuesta. Las personas que observamos proceden de conflictos muy distintos, de países en ocasiones remotos entre sí, pero los une una misma necesidad que les permite pasar a formar parte de este mural de afligidos. Para Gervasio cada fosa abierta es una herida cerrada. Las víctimas son, dice él, “la única verdad incuestionable de las guerras, y la dignidad lo único que importa”⁴⁵.

En ambas partes del proyecto de Gervasio Sánchez encontramos conflictos similares en países muy distintos. El caso español está presente y es el que nosotros hemos escogido, en consonancia con el resto de artistas, para dotar de coherencia al conjunto de la exposición. Esta vez el perfil del artista procede del ámbito periodístico y no del

⁴⁵ SÁNCHEZ, Gervasio. *La dignidad es lo que importa*. En V.V.A.A. *Gervasio Sánchez. Desaparecidos. Víctimas del olvido*. Art Blume, S.L., 2011, vol. I, pág. 25

propriadamente artístico (aunque, como ya hemos señalado, estos límites han ido diluyéndose en las dos últimas décadas). Esta ambivalencia genera dos series fotográficas que, cada una a su manera, encajan y completan la conceptualización de esta propuesta curatorial. Las fotografías escogidas del proyecto *Desaparecidos* aúnan sinergias con las de Francesc torres y con el libro de Clemente Bernad. A su vez, los retratos de *Víctimas del olvido* sirven como clausura para una exposición que parte de campos vacíos con voces que es necesario recuperar, voces que resuenan entre los muros que una vez las reprimieron, voces que pertenecieron a los rostros de las víctimas que ahora nos miran, rostros de los familiares que exigen respeto y justicia.



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

5.2. Conceptualización y estructura de la propuesta expositiva

Aunque hayamos partido de reflexiones que giran en torno al fenómeno de la Shoah y al caso alemán hemos intentado aplicar los mismos conceptos a lo vivido durante la Guerra Civil Española. Si bien la escala y la sistematización no fueron tan acusadas, creemos que aquí entraron en juego algunas problemáticas comunes respecto a la represión y muerte que en el exterminio judío. “Toda España era una cárcel”⁴⁶, “el Diccionario de la Lengua no recoge palabras suficientes para describirlo, frases como las que nosotros tuvimos que soportar día tras día, y año tras año”⁴⁷; testimonios como estos son comunes si preguntamos a los supervivientes de la guerra. Por ello hemos abordado este proyecto desde la producción de artistas españoles que se interesan por el conflicto que ha marcado a fuego la Historia reciente de nuestro país. Por tanto este sería el contexto histórico en el que confluyen todos los relatos, actuando de puentes entre el presente y el pasado. Una dialéctica entre dos momentos unidos por la memoria y las heridas abiertas que trata de apoyar la labor de aquellos que tratan de hacer justicia en un “pueblo programado para callar, para negar, para fingir que no ha ocurrido, que no ha pasado, que en todo caso es tan culpable la víctima como el asesino, que fueron cosas de las guerras, del destino, que algo harían”⁴⁸.

A la hora de decidir la estructura de la exposición que aquí presentamos se planteó desde un principio, tras observar algunos de los trabajos que posteriormente serían seleccionados, que tres iban a ser las partes que darían estructura a la propuesta. De la misma manera que un historiador, un investigador o simplemente alguien que pretende comprender algunas cuestiones del presente echando la vista atrás, el

⁴⁶ INIESTA, Andrés. *El niño de la prisión*. Ediciones Siddharth Mehta, 2008, pág. 146

⁴⁷ *Ibid.*, pág. 72

⁴⁸ SILVA, E. *Op. cit.*, pág. 12

ejercicio de la retrospectiva se ejecuta en primera instancia desde una posición distante y globalizadora (no desprovista de cierta mitificación). Luego es necesario ir adentrándose en los relatos de que disponemos intentando desgranar qué hay de verdad y qué hay de aditamento. Para ello es esencial la labor de los investigadores, la recopilación, estudio e interpretación que realizan. Sólo mediante un trabajo de indagación rigurosa será posible llegar a conocer nombres, a saber qué fue de ellos, qué legado nos han dejado, en qué circunstancias murieron. Se trata de ir reduciendo progresivamente la escala de la mirada a la vez que va creciendo la implicación emocional con aquellos que las fotografías nos muestran. ¿Cómo lograr esto? Aproximándonos en el tiempo y en el espacio: partiremos de fotografías que remiten a tiempos muy lejanos al nuestro (con lo que la implicación del espectador será menor) para finalizar en acontecimientos actuales vinculados a la Guerra Civil Española; por otro lado, comenzaremos con visiones panorámicas, contemplativas, de paisajes cargados históricamente e iremos adentrándonos en las arquitecturas que fueron espacios de represión para acabar dirigiendo la mirada hacia los restos de las víctimas, su recuperación y el reconocimiento de las personas que protagonizan este doloroso trámite.

Para afrontar la labor de diseñar la propuesta curatorial ha sido necesario tener en cuenta distintos referentes expositivos que abordan el tema de la guerra y la memoria histórica. Se estudiaron las distintas intervenciones realizadas en el Memorial de Dachau, ya que es posible observar la evolución de los estilos expositivos a lo largo de las distintas décadas (siendo la más exitosa la de 1965). A este respecto Martin Schmidl defiende el hecho de que un artista pueda acometer la labor de diseñar exposiciones normalmente comisariadas por historiadores u otros expertos menos ligados con el mundo del diseño: *“To the politicians involved in design decisions, art historians and artists, especially design historians and designers, appear as experts in the same field; [...]. Why*

*were no artists appointed to the comisión for the recent redesign of the Dachau exhibitions?*⁴⁹ Por ello decidimos abordar un modelo de exposición habitualmente dirigido por historiadores desde una perspectiva de artista o diseñador. De esta síntesis de disciplinas creemos que surgen las propuestas más interesantes y abiertas. Además había que tener en cuenta, por supuesto, las distintas exposiciones de las que proceden los proyectos seleccionados para nuestro trabajo. Se ha intentado respetar los formatos originales que cada artista ideó para sus piezas por lo que la labor de comisariado se ha centrado más en relacionar las piezas entre sí, buscar complementariedades y diálogos entre ellas, y generar los ambientes adecuados que potenciasen la fuerza de cada conjunto de imágenes. Estas exposiciones a las que nos referíamos son: *Cartografías silenciadas* de Ana Teresa Ortega, realizada en La Nau (Valencia, 2011); *Oscura es la habitación donde dormimos* de Francesc Torres, realizada en Artium (Vitoria-Gasteiz, 2009); y *Desaparecidos* de Gervasio Sánchez, realizada en La Casa Encendida (Madrid, 2011).

Una cuestión esencial es la elección de la sala y las posibilidades de adecuación que ofrece para nuestro proyecto. La sala de exposiciones escogida es la antigua sala Alfons Roig (Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad⁵⁰), hoy rebautizada bajo el nombre de la histórica Sala Parpalló. Las exposiciones más importantes del MUVIM suelen estar ligadas a temas históricos que tienen fuerte relación con el presente (ya sea artística, política, social...) y pensamos que sería el lugar idóneo para albergar una exposición de estas características. De hecho ya albergó una exposición en 2007 con el título de "Revistas y Guerra: 1936-1939" que mostraba distintas publicaciones pertenecientes al periodo de la Guerra Civil. Además, dado el volumen de obra que

⁴⁹ [Para los políticos implicados en decisiones sobre diseño, los historiadores y los artistas, especialmente los historiadores del arte y los diseñadores, aparecen como expertos en el mismo campo; (...). ¿Por qué ningún artista fue designado para el comisariado del reciente rediseño de las exposiciones de Dachau?] SCHMIDL, Martin. *Postwar exhibition design. Displaying Dachau*. Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010, pág. 17

⁵⁰ C/ Guillem de Castro 8, Valencia.

compone esta exposición era necesario recurrir a una sala con espacio y posibilidades suficientes. La Sala Parpalló se trata de un espacio estrecho y alargado, con dos zonas de distinta altura que generan ambientes distintos. El recorrido debía ser lineal pues era la única posibilidad de aprovechar al máximo lo que sala ofrecía.

Veamos a continuación qué características tienen cada una de las tres secciones que componen la propuesta.



5.2.1. Campos

Este primer bloque recibe el nombre de *Campos* pues alude a dos tipos de campos relacionados con la guerra, la represión y el exterminio:

Campo de batalla: La referencia al género pictórico de los cuadros de batalla es claro en muchas de estas fotografías. Se trata de un

conjunto de evocación a través de una insoportable sensación de realidad y obviedad. En estas piezas se torna imprescindible la imbricación entre lo significado en la imagen y el texto del pie de foto que nos ofrece las coordenadas espacio-temporales de lo que vemos. Una “cumplida metáfora de la relación entre historia y fotografía, entre tiempo e imagen, en el sentido profundamente benjaminiano de la facultad de la imagen para experimentar lo que no puede venir de la luz”⁵¹

Campo de concentración: Si el campo de batalla supone una apertura extrema y distante el campo de concentración supone lo contrario, un espacio concéntrico, de represión extrema, de puertas para adentro. En este sentido cabe señalar la labor gráfica y de compromiso que desempeñó Francisco Boix durante su estancia en el Campo de Mauthausen, cuyo testimonio gráfico fue crucial para dar cuenta de lo que allí sucedió, además de ofrecer pruebas inestimables en el proceso judicial posterior.

Esta sección introductoria de la exposición se compone de 8 fotografías de Bleda y Rosa correspondientes a su trabajo *Campos de batalla* colocadas sobre una pared en una única fila y muy próximas entre sí (respetando el montaje observado en sus catálogos). Esta disposición lineal, tratándose a su vez de imágenes con formato panorámico, junto con el espacio alargado y recto de la sala ayuda a potenciar una mirada adaptada a la contemplación del paisaje, calmada, estable y continua. En la pared opuesta encontramos 6 fotografías de Ana Teresa Ortega, de formato panorámico, que nos muestran los paisajes que contuvieron, ya no escenas de batalla, sino campos de trabajo y de concentración. La disposición es similar a las imágenes de Bleda y Rosa, una sola hilera de imágenes, esta vez con algo más de espacio entre ellas pues, por sus características, exigen algo de espacio alrededor que las deje respirar.

⁵¹ MARTÍN, Alberto. *Campos de batalla*. En V.V.A.A. *Bleda y Rosa. Catálogo 2009*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2009, pág. 51

Finalmente encontramos un mapa que es imprescindible para entender el proyecto de Ana Teresa. Se trata de un documento de la Posguerra que da cuenta de los distintos campos de trabajo y de concentración que hubo por gran parte de la geografía española. Además está ideado colocar textos explicativos de cada proyecto al inicio de los mismos como vinilos adheridos a la pared. Los textos de toda la exposición figurarían tanto en castellano como en catalán.

En lo referente a iluminación y creación del ambiente, se ha optado por iluminar bastante esta primera sección de la exposición buscando una iluminación abundante y generalizada. Las paredes serían blancas para contribuir a este propósito. El motivo es generar un ambiente cómodo, calmado y nada dramático que luego irá cambiando durante el resto de la exposición. Se pretende que la primera experiencia del espectador hacia las imágenes sea distante y de poca afectación para que la experiencia final sea la opuesta. Se ha ideado una banda de color en la parte superior de las paredes, recorriendo todo el espacio, que servirá de guía para que el espectador sepa en qué sección de la exposición se encuentra. En este bloque llamado *Campos* la banda superior será de un gris medio sobre fondo blanco. Todo ello estará contenido en lo que denominaremos *módulo 1* de la sala.

5.2.2. Muros

El elemento que jerarquiza, segrega, reprime y oculta es el muro. La barrera infranqueable que separa el afuera y el adentro, lo que puede ser visto y lo que no, lo que puede decirse y lo que no puede ser dicho. Debido a esto se pretende insertar al espectador en un recorrido más cerrado y oculto, donde las luces y las sombras irán definiendo los distintos regímenes de visibilidad. En *Muros* encontramos dos variantes:

Muro exterior: Se trata del paredón frente al que se coloca el letal pelotón de fusilamiento. Estas tapias de iglesias y cementerios que sirvieron de escenografía última de las víctimas asesinadas. Son la piel que impide a la mirada de justicia observar el horror que tiene cabida en el interior del espacio acotado, son la cáscara de un interior podrido y gris. No podemos obviar como referente claro a Francisco de Goya y su célebre pintura *Los fusilamientos del 3 de mayo*. Este cuadro crea un marco perfecto en el que es posible inscribir las fotografías de los artistas que hemos escogido.

Muro interior: Por una parte el de las arquitecturas que albergaron tales sufrimientos e injusticias. Por otra, las prisiones de tierra que ocultan los restos tristemente olvidados de las víctimas frente a la impunidad de sus verdugos. En este sentido podemos entender el muro como contendor, prisión en vida (reclusión) y prisión en muerte (fosa).

Esta segunda sección se inaugura con una fotografía de gran tamaño realizada por Francesc Torres y un texto en vinilo que introduce lo que el espectador va a ver en este nuevo bloque. La imagen de Francesc es especialmente significativa pues deja intuir un cráneo humano que empieza a perfilarse entre la tierra. El rostro que empieza a desvelarse servirá de adecuado comienzo para lo que continuará después. A continuación podemos observar dos fotografías de gran formato de Francesc en los extremos de este espacio, a modo de comienzo y cierre, ambas imágenes referentes al proceso de apertura y excavación de las fosas comunes encontradas en Villamayor de los Montes (Burgos). En las dos paredes de mayor longitud encontramos, por una parte, dos fotografías de Ana Teresa Ortega de menor formato que las anteriores mostrando muros o paredes que pudieron servir como paredones para los pelotones de fusilamientos, seguidas de una composición de otras 4 imágenes de monasterios o espacios similares que sirvieron de prisión o campo de concentración para los presos de la guerra. A continuación

tenemos dispuestas 4 fotografías de Gervasio Sánchez, en blanco y negro y de mayor formato que las precedentes, donde podemos observar secuencialmente el proceso de excavación de los restos, su recogida y almacenaje, su estudio e identificación y, finalmente, su debida sepultura. En las paredes opuestas hemos situado, en el sentido del recorrido, una fotografía panorámica de la célebre Plaza de Toros de Badajoz, que sirvió como prisión durante la Posguerra, acompañada de otras 4 imágenes que corresponden a otros tantos cosos que fueron utilizados con el mismo propósito. Seguidamente encontramos dos fotografías panorámicas donde la presencia del muro está muy presente: el Fuerte de San Cristóbal y el Penal del Dueso. Todas estas fotografías pertenecen al trabajo de Ana Teresa Ortega. Por último, hemos situado en el centro de la sala dos largas mesas donde el espectador podrá ojear, en una, catálogos correspondientes a los artistas escogidos para así tener un conocimiento mayor de toda su producción artística y, en la otra mesa, varias copias del fotolibro *Desvelados* de Clemente Bernad. Sobre esta última mesa habrá un texto adherido en vinilo donde se contextualizará debidamente el proyecto de este fotógrafo.

Esta sección de la exposición une el *módulo 1* con el *módulo 2* aunque se extiende mayoritariamente en este último. En esta ocasión se busca un acercamiento más íntimo a las imágenes de tal manera que el espectador pueda aproximarse de una manera más emocional a la obra de los artistas. Por ello, la iluminación será muy tenue y focalizada a cada pieza de manera individual. Se pretende una iluminación más barroca, algo más dramática, que genere un espacio más opresivo. La altura de este segundo módulo y sus acabados en hormigón visto favorecen el aspecto industrial que se pretende llegado a este punto. Una altura aproximada de 7 metros en esta sala favorece la creación de espacios en penumbra donde no todo sea visible. Las paredes estarán pintadas de un tono gris medio, restando así luminosidad al conjunto, y las bandas superiores serán de color negro, anticipando el color dominante en la

última sección de la exposición. La distribución esta vez ya no es recta y alargada sino, más bien, rectangular, generando un recorrido alrededor de las mesas que actúan como centro en torno al cual el espectador podrá contemplar las obras en paseos circulares.

5.2.3. Rostros

La exposición concluye con los rostros que tan ausentes están en la mayor parte de las fotografías anteriores. Hemos venido hablando de espacios con carga emotiva e histórica, espacios del recuerdo, espacios de reivindicación. Ahora es el turno de que esta denuncia proceda de la mirada de interpelación que solo un rostro implicado puede ofrecer. Tenemos así dos clases de rostros:

Rostros de las víctimas: Aquellos rostros borrados, eliminados, reducidos a cráneos huecos y polvorientos que han sido hallados o aún han de ser encontrados. Rostros que conocemos por las fotos que sus familiares nos muestran para reivindicar su memoria. Fotografías de algunos que no volvieron nunca. Rostros muertos sostenidos por rostros vivos.

Rostros de los familiares y colaboradores: Si la búsqueda de justicia continúa es por el esfuerzo de aquellos que presionan e insisten en que se recuperen los restos de sus seres queridos. Labor que no sería posible sin la ardua labor de los profesionales y voluntarios que ayudan en las tareas de exhumación. Rostros vivos que se suman al dolor de otros rostros vivos.

Este último espacio, el menor de todos, recoge imágenes de Francesc Torres y de Gervasio Sánchez. Las del primero se sitúan en dos paredes opuestas que flanquean el espacio: en una observamos 4

retratos de familiares y voluntarios que han ayudado en las labores de exhumación, ya sea con su esfuerzo o con sus conocimientos, realizadas en Villamayor de los Montes; en la otra dos piezas, las de unos niños de la misma localidad que presencian los trabajos allí realizados y que han de aprender lo que sucedió en ese lugar hace unos 70 años, y unas fotografías sobre la tierra que recuerdan a algunas de las víctimas que están sepultadas debajo de ella. En la pared central se sitúan dos paneles con retratos de familiares que sostienen fotografías de sus seres desaparecidos en localidades diversas pertenecientes a Sevilla y León. Estas composiciones se han elaborado siguiendo el mismo esquema compositivo que los utilizados en la exposición *Desaparecidos* que se realizó en la Casa Encendida de Madrid. Un texto en la pared opuesta clausura la exposición.

Rostros se sitúa al final del *módulo 2* y ocupa un espacio casi cuadrado al fondo de la sala. Consiste en un espacio mucho más limitado que las áreas precedentes porque pretende generar un ambiente de máxima intimidad, donde el espectador pueda mirar con detenimiento a las caras que le interpelan desde las fotografías. La iluminación seguirá siendo puntual, focalizándose en cada pieza. Las paredes serán negras, pues se logrará, de esta manera, dar una sensación de menor amplitud, de más oscuridad respecto al resto de la propuesta. Supone la antítesis del planteamiento existente en la sección de *Campos*. La banda superior que recorre las paredes será esta vez blanca, remitiendo de nuevo al color predominante al comienzo de la exposición en forma de una sugerencia sutil sobre el retorno y al carácter cíclico atribuido en ocasiones a la Historia.

5.3. Distribución de la exposición. Planos y dibujos constructivos

En el Anexo I ofrecemos una serie de vistas en planta, sección y perspectiva que ayudarán a comprender la distribución exacta de las obras en la exposición así como la iluminación, la escala y otros aspectos a tener en cuenta.

5.4. Selección de obras. Galería de imágenes

En el Anexo II ponemos a disposición una galería de imágenes con la totalidad de las obras previstas para la exposición y sus datos técnicos. Su orden y numeración siguen el esquema planteado en el punto anterior, de esta manera se podrá previsualizar más fácilmente el orden de visionado sugerido.

5.5. Requerimientos técnicos

Dado que la exposición no demanda de montajes complejos ni consta de instalaciones multimedia o similares, los requerimientos técnicos son escasos y fáciles de solucionar:

- Sería necesario en primer lugar la colocación de una pared provisional que actualmente la sala no dispone y que serviría para cerrar la última sección que hemos denominado *Rostros*. Esta pared debería tener dimensiones similares a la que existe en el fondo de la sala y que sirve para ocultar un pequeño espacio de almacén, es decir, debería tener unos 2,50 metros de alto por 4 metros de largo y unos 30 centímetros de grosor aproximadamente. Sería necesario además pintar las paredes de la manera que se ha indicado en la descripción del proyecto

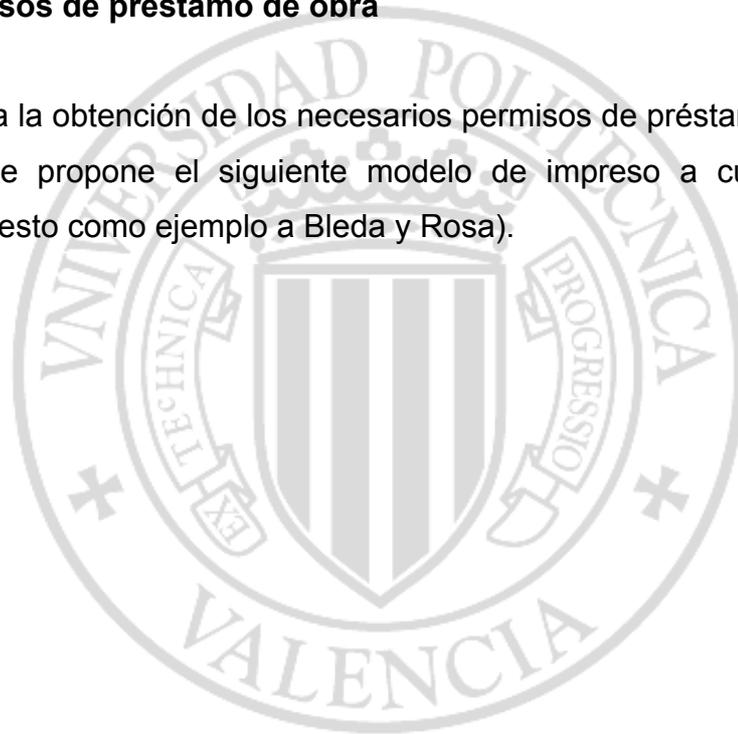
y con arreglo a las vistas que hemos adjuntado en el Anexo I. Los colores necesarios serían blanco, un gris medio y negro.

- Para los catálogos y publicaciones expuestos se necesitaría dos mesas de unos 90 centímetros de alto, 120 centímetros de largo y 60 centímetros de ancho aproximadamente. Ambas de color blanco.
- Sería opcional el incluir un sistema de anclaje y fijación para las publicaciones con vistas de evitar su sustracción de la sala.
- Las fotografías vendrían con trasera incluida, con lo que el sistema de anclaje sería el que usa la sala normalmente, es decir, anclaje directo con alcayatas a la pared.
- Para las piezas adheridas directamente sobre la pared sería necesaria una cinta adhesiva de doble cara de PH neutro, para preservar la integridad de las fotografías.
- Las cartelas informativas de las fotografías estarían montadas sobre FOAM y adheridas a las paredes correspondientes con cinta adhesiva de doble cara.
- Los textos explicativos y título escritos sobre las paredes serían impresiones sobre vinilos adhesivos en tres colores: negro, blanco y un gris medio.
- Para la cartelería publicitaria sería necesario imprimir sobre lona de tamaño variable en función del lugar de instalación.
- Las invitaciones y tarjetas publicitarias estarían impresas sobre papel o cartulina de unos 350 gramos.

Para el material habitual de montaje, iluminación, herramientas y operarios se contaría con los efectivos que la sala de exposiciones pusiera a disposición.

5.6. Permisos de préstamo de obra

Para la obtención de los necesarios permisos de préstamo o cesión de obra se propone el siguiente modelo de impreso a cumplimentar (hemos puesto como ejemplo a Bleda y Rosa).



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

PRESTAMO DE OBRA ARTÍSTICA PARA EXPOSICIÓN

PRESTATARIO / PROCEDENCIA DE LA OBRA:

José María Rosa y María Bleda			
CONTACTO		TELF.	XX-XXX-XX-XX

DATOS DE LA EXPOSICIÓN

Nombre Exposición	<i>Campos, muros, rostros.</i>		
Fecha Desde		Fecha Hasta	
Dirección	C/ Guillem de castro 8		
Nombre	Iván Cáceres Sánchez	Teléfono	676-344-345
Observaciones			

Recogida de Obra			
Empresa	Empresa de transportes		
Contacto			
Teléfono	XX-XXX-XX-XX	e-mail	
Observaciones:			

DATOS DE LA OBRA:

Título	<i>Calatañazor, en torno al año 1000</i>
Total de obra	8
Nombre artista	Bleda y Rosa
Técnica	Copia cromogénica con passepartout montada sobre aluminio
Año de realización	1995
Dimensiones	85x 100 cm
Observaciones	

Empresa encargada del transporte de la obra:

Fecha salida de la obra.
_____ de 20__

Valencia, __ de

Fdo.



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

5.7. Presupuestos

Realización de la exposición

Concepto	Unidades	Precio/unidad (€)	Total
Honorarios artistas	5	2.000	10.000
Honorarios comisariado	1	6.000	6.000
Vinilos para pared 100x70*	8	70	560
Coordinación	-	-	-
Montaje	-	-	300
TOTAL (aprox.)			16.860

Transporte**

Concepto	Unidades	Precio envío (€)	Total
Transporte obra Ana Teresa Ortega (Valencia-Valencia)	20	584	1.168
Transporte obra Bleda y Rosa (Montcada-Valencia-Montcada)	8	774	1.548
Transporte Gervasio Sánchez (Zaragoza-Valencia-Zaragoza)	6	287'24	574'48
Transporte Francesc Torres (Barcelona-Valencia-Barcelona)		1.126'55	2.253
Libros Clemente Bernard (a la editorial)	7	25	175
TOTAL (aprox.)			5.718'48

Publicidad***

Concepto	Unidades	Precio/unidad (€)	Total
Cartelería	50	10	500
Flyers	1000	6'25	160
Invitaciones	50	5	250
TOTAL (aprox.)			910

Catálogo***

Concepto	Unidades	Precio/unidad (€)	Total
Diseño/maquetación	-	1500	1.500
Textos	-	600	-
Impresión	100	25	2.500
TOTAL (aprox.)			4.000

Seguro

Concepto	Unidades	Precio/unidad (€)	Total
Valor atribuido por el seguro	43	4.000	-

*Precios de Vinilos consultados a Vinilos Vinidecor. Paterna (Valencia).

** Precios de transporte consultados en www.UPS.com (tarifa *UPS Express Saver*).

** Precios de Publicidad y Catálogo consultados a Línea2 S.L. Plaza de Tetuán nº2, Valencia.

UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



6. CONCLUSIONES

UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

De algún modo el proyecto expositivo podría considerarse en sí mismo una conclusión fruto de un trabajo previo de investigación, es decir, la materialización de una serie de reflexiones que derivan de conceptos importantes ligados a la noción de representación contemporánea. Esta fue la intención principal desde un principio: volcar todo el conocimiento asimilado previamente y durante la investigación en una propuesta concreta. Sin embargo sería erróneo limitarse a remarcar este hecho únicamente. Tras la realización de este Trabajo Fin de Máster se desprenden una serie de ideas que ofrecen una visión más completa de lo que en un principio era predecible.

Podemos comprobar que existe una cierta cantidad de artistas o productores de imágenes que intentan aportar a sus proyectos un importante carácter reivindicativo. En este sentido es posible identificar una tendencia común en casi todas las propuestas y es la de demandar justicia de cara a las víctimas de la guerra a través de la recuperación de sus restos. La presencia de imágenes que intentan recoger los distintos procesos de exhumación, catalogación e identificación por medio de la búsqueda y apertura de fosas comunes procedentes de la Guerra Civil es notablemente abundante. Esto viene a indicar dos cuestiones: que aún existen muchas fosas por desvelar y que hay un sector importante de familiares y voluntarios que exigen este derecho. No obstante, a poco que estudiemos los distintos casos, nos damos cuenta de que existen fuertes impedimentos para ello por cuestiones económicas, ideológicas (principalmente) y políticas. Esto quiere decir que desde ciertos estamentos de poder se pretende ocultar aún las consecuencias todavía presentes de la Guerra Civil y de la dictadura posterior. Por ello, debido a este velo de cinismo, no ha sido posible procesar a muchos de los verdugos de aquella época (como sí que se hizo hasta cierto punto en el caso alemán), no se han reconocido responsabilidades, no se ha respetado la memoria de las víctimas.

De este proceso de ocultación se encargan los distintos organismos gubernamentales a través de distintos mecanismos. Uno de los más potentes son los medios de comunicación. La manipulación que desde ellos se realiza no viene dada por una posición clara, frontal, de oposición a la recuperación de la memoria histórica sino, más bien, por una selección premeditada de la información que se ofrece. En este sentido podemos considerar esencial la labor de investigadores independientes que tratan de sacar a la luz los casos aún por resolver y que intentan dotar de visibilidad a las voces que reclaman una justicia que lleva décadas sin cumplirse. En este contexto podemos incluir la labor de los reporteros gráficos y artistas que a través de su trabajo persiguen este objetivo común. Por ello, debemos reflexionar sobre el poder de las imágenes y, a su vez, sobre las imágenes del poder (las que lo glorifican, las que nos llegan para dirigir la opinión). Debemos, desde nuestro entorno creativo, demandar a nuestras imágenes que favorezcan una implicación por parte del espectador. Es esencial generar las imágenes que realmente necesitamos pero que nunca nos serán ofrecidas por los organismos oficiales. Aquí es donde la labor del pensador de imágenes puede ofrecer una alternativa interesante si logra establecer una conexión profunda con el espectador.

La importancia de la palabra, ya sea oral o escrita, que se vincula a la imagen de manera sólida y constituye el testimonio necesario, supone una herramienta imprescindible para todo aquel que intenta aportar visibilidad a estos acontecimientos. Pero no sólo la presencia de las palabras que modelan las imágenes es algo a destacar, sino cómo los espacios que albergaron tales actos de barbarie sirven aún hoy como vínculo importante para los investigadores ya artistas a la hora de realizar sus proyectos. Se podría hablar prácticamente de una “retórica de la ausencia”, esto es, incidir en la desaparición y muerte de las víctimas a través del vacío que dejaron en los escenarios que presenciaron su tortura. Esta suerte de “grito” latente en el lugar cargado de significado e

identidad se toma como último testimonio que es necesario rescatar y traducir en imágenes.

Hemos intentado demostrar que la labor de una artista o de un comisario puede ser tomada en cuenta a la hora de abordar temáticas con fuerte raigambre histórica, que sin importar las disciplinas ni las competencias tradicionalmente atribuidas es posible construir discursos pertinentes y válidos que sirvan de motivación para el espectador sin concurrir en la banalización ni espectacularización de acontecimientos tan trágicos. Confiamos en que la imagen fotográfica no está totalmente desacreditada y que aún es posible hacer uso de ella para preservar algo de “verdad”. Quizás debamos invertir más esfuerzos en tantear el uso posible que se puede hacer de ellas y no limitarse únicamente a estudiar su ontología. Esta labor ha de ser asumida por cualquiera que intente abordar el tema de la guerra y de la violencia por medio de las imágenes. El fotógrafo ha de tener en cuenta que no está libre de responsabilidad, que sus imágenes hablarán y que deberá identificar certeramente qué es lo que harán visible y lo que no.

UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



7. CURRÍCULUM

UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

Datos personales

Iván Cáceres Sánchez

Junio de 1984

Madrid

Formación académica

2010/2011

- Máster en Producción Artística. Universidad Politécnica de Valencia.

2006/2010

- Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes de San Carlos.

Exposiciones individuales

2005

- S/T. Centro Cultural El Molí (Benetússer, Valencia).

Exposiciones colectivas

2012

- *El rostro, el Otro*. Atrio de los Bambús, Palau de la Música (Valencia).

2011

- *I Festival de arte y vestimenta ciudad de Algemesí*. Museu Valencià de la Festa (Algemesí, Valencia).

- *Exposición fotográfica*. Casa de Cultura de Burjassot (Valencia).

2010

- *Subasta de Arte Solidario*. Terminal de Viajeros Valparaíso (Valparaíso, Chile).

2009

- *Kunst in der Stadt*. Sala de exposiciones del Frankfurter Hof (Mainz, Alemania).

- *Secuencias*. Sporting Club Russafa, espai de les arts contra les arts (Valencia).

2008

- *Instintivament*. Espai Cultural Biblioteca La Petxina (Valencia).

2007

- *Diálogo con la esencia del dibujo*. Sala de Exposiciones Ca Revolta (Valencia).
- *S/T*. Sala Municipal de Exposiciones Domènecq. Casa de Cultura de Moraira (Teulada-Moraira, Alicante).
- *Color*. Sala de Exposiciones de la Casa del Alumno. Universidad Politécnica de Valencia (Valencia).

2006

- *Existence Festival 2006*. Sala Woody (Valencia).

Diseño, multimedia y publicaciones

2012

- Tres piezas incluidas en las obras colectivas *Derechos* y *Retratos*, publicadas en el catálogo de la exposición *El rostro, el Otro*. Universidad Politécnica de Valencia. ISBN 978-84-8363-733-0
- Carátula del disco *Bipolar* del grupo musical *Innuendo*.

2011

- Director de fotografía y cámara del cortometraje titulado *Tres historias [sobre enfermedades raras]*, premiado como ganador *ex aequo* en el *Concurso de obras audiovisuales de corta duración* organizado por la *Fundación Gent per Gent*. Radiotelevisión Valenciana.

2010

- Fotografías para el disco *Frágil* del músico Óscar Moncho. Memoria de Pez Records.

2008

- Obra titulada *Instinto de supervivencia* publicada en el catálogo de la exposición *Instintivament*. Universidad Politécnica de Valencia. ISBN 978-84-691-5087-0

2007

- Ilustración para el libro *El corazón de Arlène* de la artista Victoria Francés. Editorial Planeta DeAgostini. ISBN 978-84-674-4267-0
- Diseño de packaging del single *Perdido en el Olvido* para el grupo de música *El Sueño de Elvira*. Grabaciones Encontradas Records.
- Diseño de packaging del disco *Una Puerta Abierta* para el grupo de música *El Sueño de Elvira*. Grabaciones Encontradas Records.

2006

- Proyecciones audiovisuales en el *Existence Festival 2006*. Sala Woody (Valencia).

Cursos, seminarios y congresos

2011

- *I Congreso Internacional de Estética y Política*. Organizado por la Universidad Politécnica de Valencia.

2010

- Seminario *La voz en la mirada. 5º Seminario de diálogos con el arte*. Dirigido por David Pérez Rodrigo. Universidad Politécnica de Valencia.
- *Congreso Estrategias de difusión de la fotografía en Europa*. Dirigido y coordinado por Lee Fontanella y Pep Benlloch. Organizado por el LEMFC, Instituto de diseño y fabricación. Universidad Politécnica de Valencia.
- *Congreso Internacional: mujer, arte y tecnología en la nueva esfera pública* (CIMUAT 2010). Dirigido por Mau Monleón Pradas y Empar Cubells Casares. Universidad Politécnica de Valencia.
- Curso *UR_VERSITAT*. Prácticas espaciales: Investigaciones espaciales sobre el territorio y el espacio social. Dirigido por Nuria Enguita y coordinado por María Dolores Gil Collado. Universidad Politécnica de Valencia.
- Curso *Estrategias de proyección internacional para artistas*. Dirigido por Ricardo Forriols e impartido por Anne-Marie Melster. Universidad Politécnica de Valencia.

2009

- Curso/taller *Taller de arte sonoro y música por ordenador*. Impartido por el artista Leopoldo Amigo y dirigido por Marina Pastor. Universidad Politécnica de Valencia.

- Seminario *Interpretemos para ti. Construyendo el personaje femenino en el actual cine español*. Dirigido por Vicente Ponce y coordinado por Lola Mayo. Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

2007

- Curso/taller *Diálogo con la esencia del dibujo*. Impartido por el artista Joan Castejón y dirigido por Eduard Ibáñez. Universidad Politécnica de Valencia.

- Participación en el *Projecte d'Adaptació a l'Espai Europeu d'Educació Superior 2006/2007*.

Becas y otros reconocimientos

2011

- Mención de honor en el certamen de premios a los alumnos titulados con mejores expedientes de la Universitat Politècnica de València en el curso académico 2009/2010.

2009/2010

- Beca de colaboración en el Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte. Universidad Politécnica de Valencia.

UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



8. BIBLIOGRAFÍA

UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

Libros consultados:

ANDERS, Günther. *Nosotros los hijos de Eichmann: carta abierta a Klaus Eichmann*. Traducción de Vicente Gómez. 1ª ed. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001. 98 p. Paidós biblioteca del presente, 18. ISBN 9788449311499

ARENDT, Hannah. *Sobre la violencia*. Traducción de Guillermo Solana. 1ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 2010. 152 p. Ciencia política, 3434. ISBN 9788420659800

AZOULAY, Ariella. *The civil contract os photography*. 1ª ed. Nueva York: Zone Books, 2008. 586 p. ISBN 9781890951887

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Traducción de Joaquim Sala-Sanahuja. 10ª ed. Barcelona: Editorial Paidós, 2006. 188 p. Paidós Comunicación. ISBN 9788475096212

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Traducción de Antoni Vicens y Pedro Rovira. 9ª ed. Barcelona: Editorial Kairós, 2008. 194p. ISBN 9788472452980

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad y holocausto*. Traducción de Ana Mendoza. 1ª ed. Madrid: Ediciones Sequitur, 1997. 300 p. ISBN 9788492311200

BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía*. Traducción de José Muñoz Millanes. 4ª ed. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2008. 155 p. Ensayo. ISBN 9788481916379

BUTLER, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. 1ª ed. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2006. 192 p. Espacios del saber, 57. ISBN 9789501265576

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Traducción de José Luis Pardo. 2ª ed. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2010. 184 p. Ensayo. ISBN 9788481914429

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo: memoria visual del holocausto*. Traducción de Mariana Miracle. 1ª ed. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2004. 268 p. Paidós biblioteca del presente, 27. ISBN 9788449316531

-. *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Traducción de Juan Calatrava. 1ª ed. Madrid: Abada, 2009. 552 p. Lecturas de historia del arte. ISBN 9788496775589

FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas: fotografía y verdad*. 1ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2007. 192 p. Hipótesis. ISBN 9788425214806

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. 1ª ed. Madrid: Akal, 2001. 240 p. Arte contemporáneo, 8. ISBN 9788446013297

INIESTA, Andrés. *El niño de la prisión*. 2ª ed. Madrid: Ediciones Siddharth Mehta, 2008. 176 p. ISBN 9788486830366

LEVI, Primo. *Trilogía de Auschwitz*. Traducción de Pilar Gómez Bedate. 1ª ed. Barcelona: El Aleph Editores, 2005. 656 p. Modernos y clásicos de El Aleph, 222. ISBN 9788476696989

MARZANO, Michela. *La muerte como espectáculo: estudio sobre la "realidad-horror"*. Traducción de Núria Viver Barri. 1ª ed. Barcelona: Tusquets, 2010. 112 p. Ensayo, 81. ISBN 9788483832110

NANCY, Jean-Luc. *La representación prohibida*. Traducción de Margarita Martínez. 1ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2006. 88 p. Nómadas. ISBN 9788461090044

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Traducción de Ariel Dilon. 1ª ed. Pontevedra: Ellago Ediciones, 2010. 136 p. Ensayo. ISBN 9788496720923

-. *El reparto de lo sensible: estética y política*. 1ª ed. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2009. 62 p. ISBN 9789560000675

SCHMIDL, Martin. *Postwar exhibition design. Displaying Dachau*. 1ª ed. Colonia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010. 408 p. Kunstwissenschaftliche Bibliothek, 42. ISBN 9783865607218

SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Traducción de Aurelio Major. 1ª ed. Barcelona: Debolsillo, 2010. 160 p. ISBN 9788499082370

V.V.A.A. *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Traducción de Alejandro Madrid y Adriana Valdés. 1ª ed. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2008. 131 p. ISBN 9789568415181

V.V.A.A. *Desvelados, fotografías de Clemente Bernad*. 1ª ed. Madrid: Alkibla Editorial, 2011. 272 p. ISBN 9788461540761

Catálogos:

V.V.A.A. *Ana Teresa Ortega. Foto-esculturas. Instalaciones.* 1ª ed. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 2006. 132 p. Itinerarios, 16. ISBN 9788478224823

V.V.A.A. *Ana Teresa Ortega. Cartografías silenciadas.* 1ª ed. Valencia: Universidad de Valencia, 2010. 210 p. ISBN 9788437078786

V.V.A.A. *Bleda y Rosa. Campos de batalla.* 1ª ed. Valencia: Fund. Cañada Blanc / Club Diario Levante, 1997. 64 p. ISBN [?]

V.V.A.A. *Bleda y Rosa. Catálogo 2009.* 1ª ed. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2009. 268 p. Campo de Agramante, 64. ISBN 9788478002849

V.V.A.A. *Francesc Torres. Oscura es la habitación donde dormimos.* 1ª ed. Barcelona: Actar Editorial, 2007. 184 p. ISBN 9788496540682

V.V.A.A. *Gervasio Sánchez. Desaparecidos. Víctimas del olvido.* 1ª ed. Madrid: Art Blume, S.L., 2011. Vol. I, 248 p.; vol. II, 144 p. ISBN 9788498015362

V.V.A.A. *Jaar SCL 2006.* 1ª ed. Barcelona: Actar Editorial, 2006. 312 p. ISBN 9788496540491

Material audiovisual:

BERNAD, Clemente. *Morir de sueños.* España: [?], 2011. 25 min.

KLOTZ, Nicolas. *La cuestión humana*. Francia: Sophie Dulac Productions / Centre National de la Cinématographie (CNC) / CinéCinéma, 2007. 144 min.

LANZMANN, Claude. *Shoah*. Francia: Les Films Aleph / Historia / Ministère de la Culture de la République Française, 1985. 556 min.

RESNAIS, Alain. *Noche y niebla*. Francia: Cocinor / Cosmo-Films / Argos Films, 1955. 32 min.

SOLER, Llorenç. *Francisco Boix, un fotógrafo en el infierno*. España: Producciones Oriol Porta, 2002. 55 min.



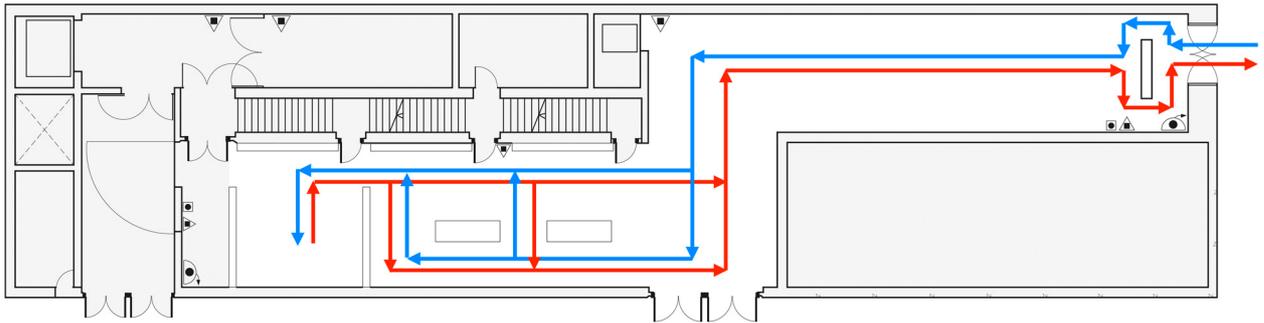
UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



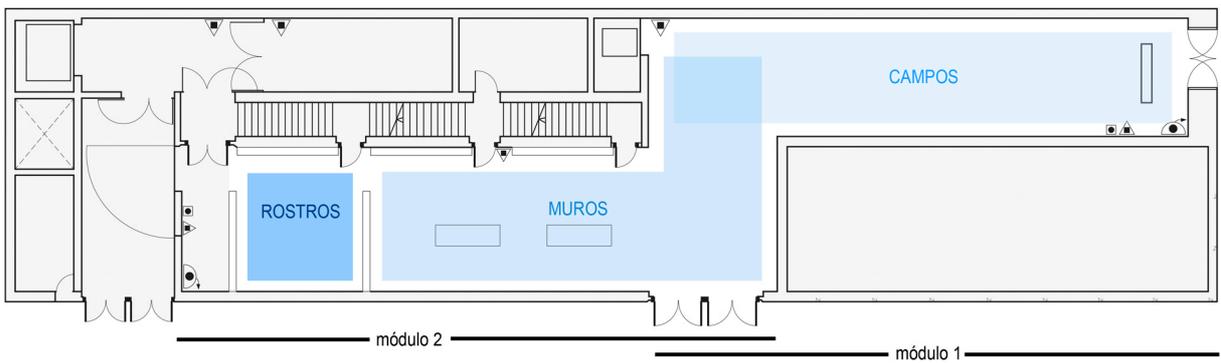
9. ANEXO I

UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA

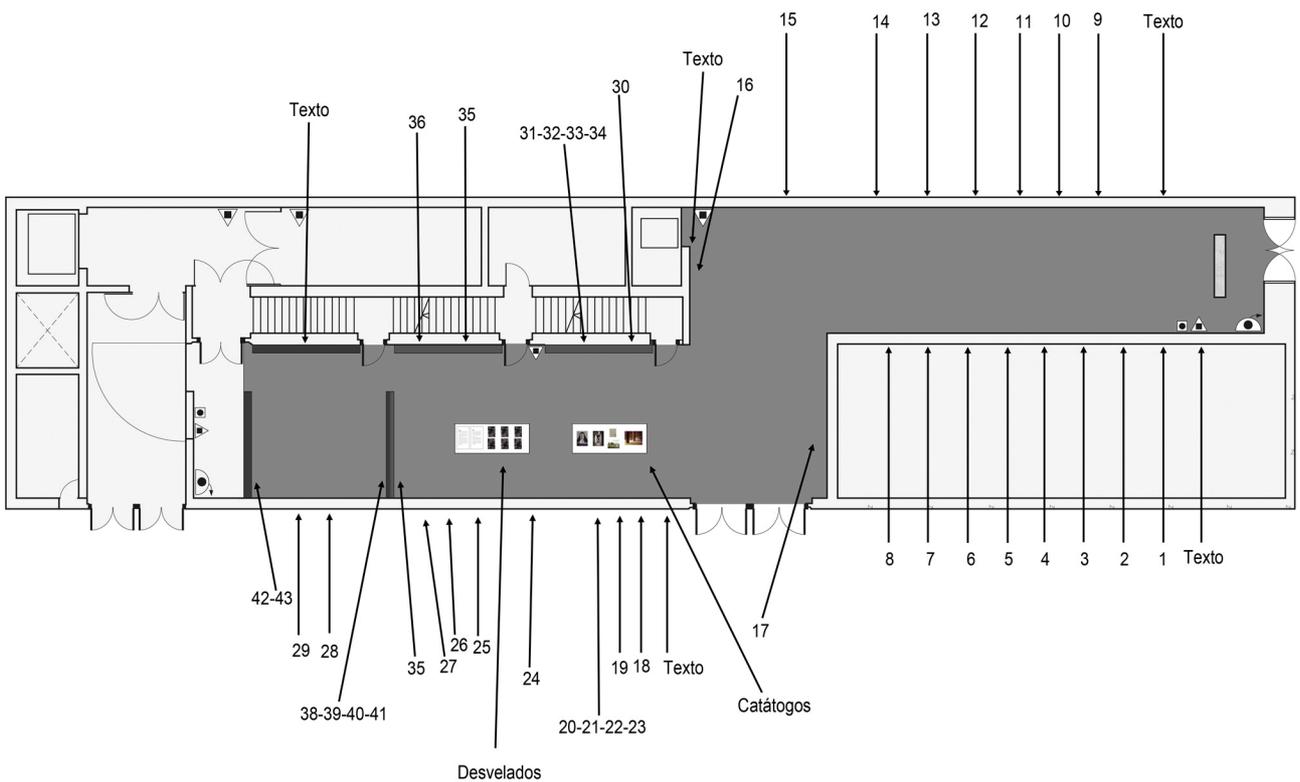
Recorridos de la exposición



Estructura de la exposición



Distribución de las obras



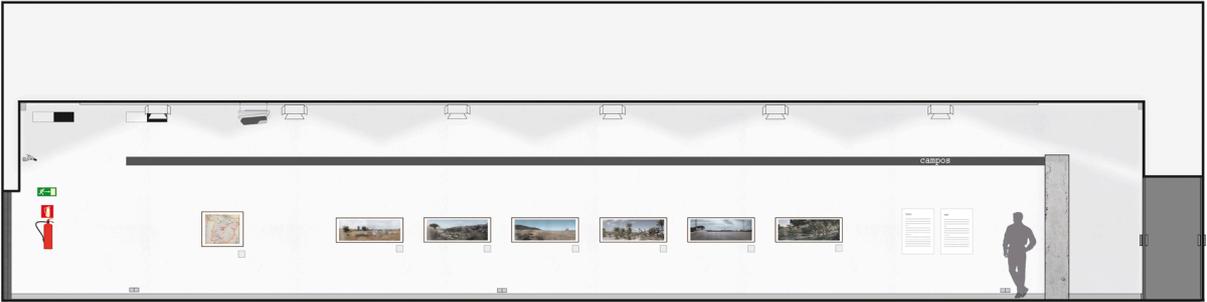
Vista A



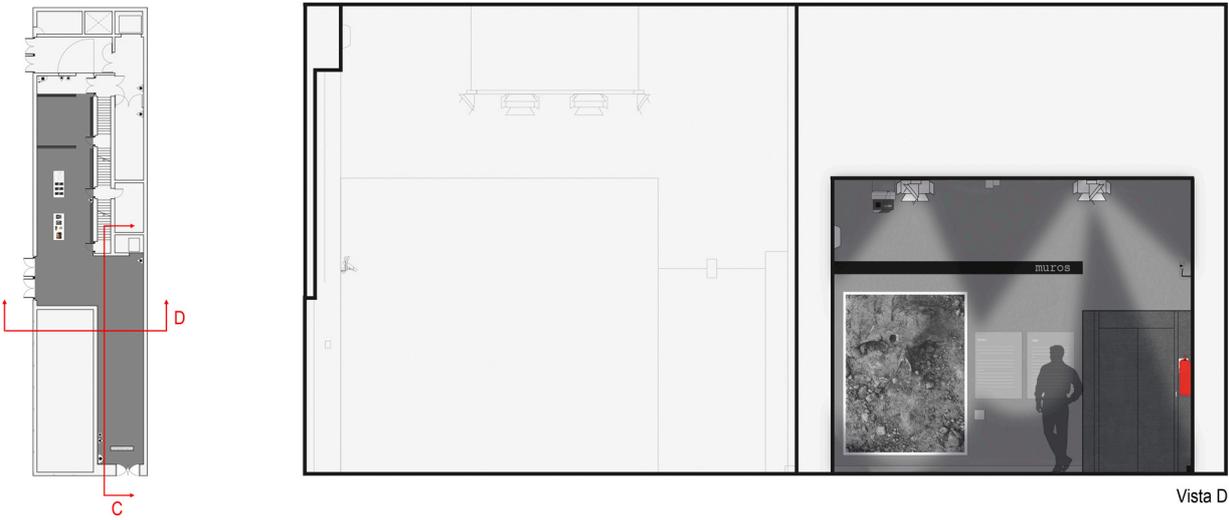
Vista B



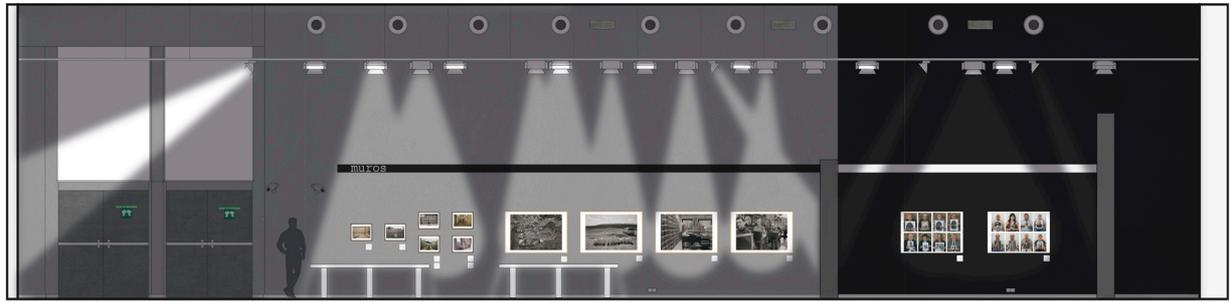
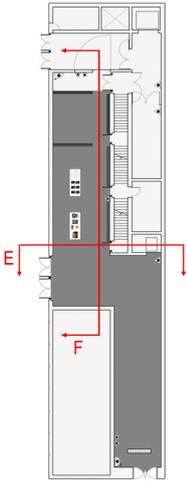
Vista C



Vista D

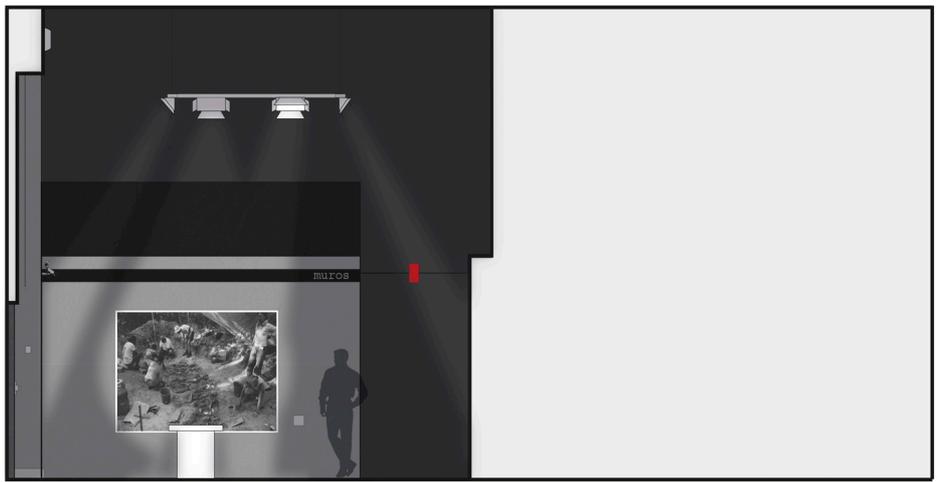
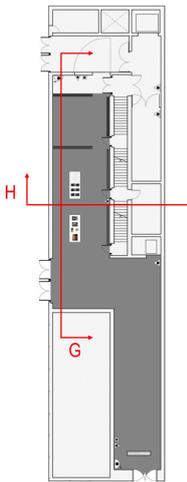
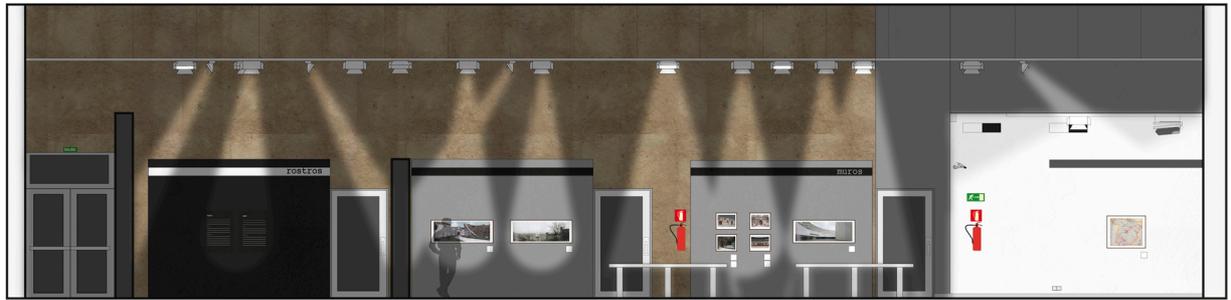


Vista E

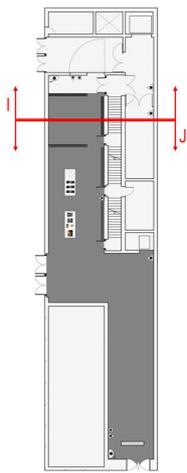


Vista F

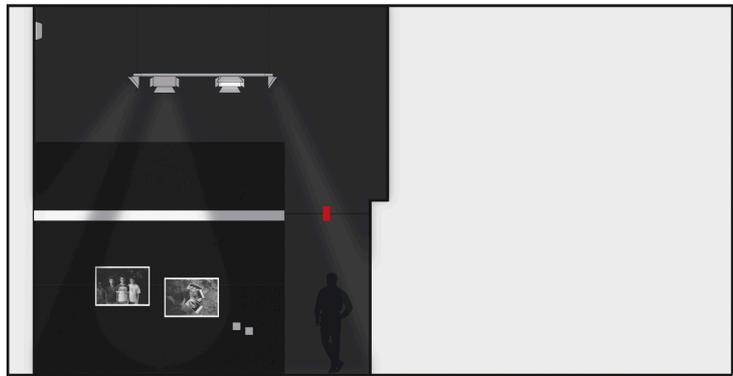
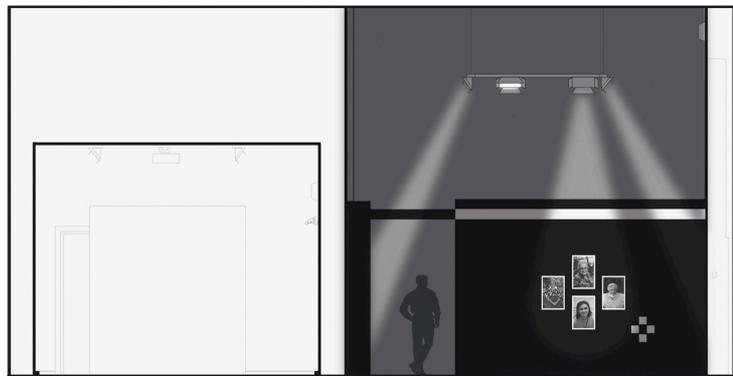
Vista G



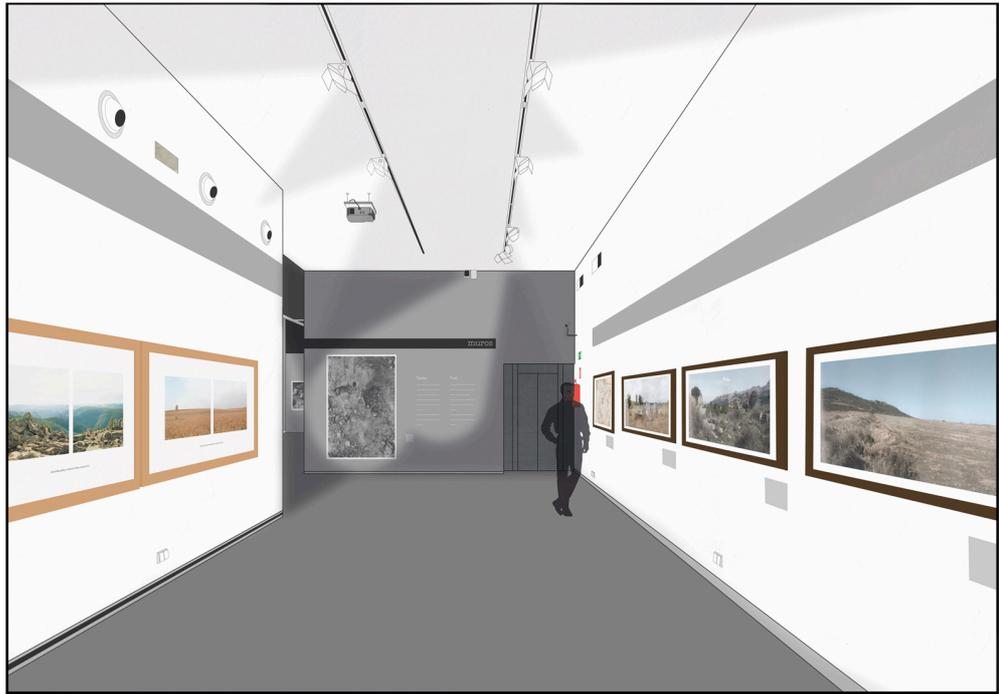
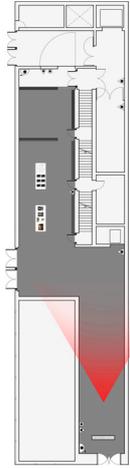
Vista H



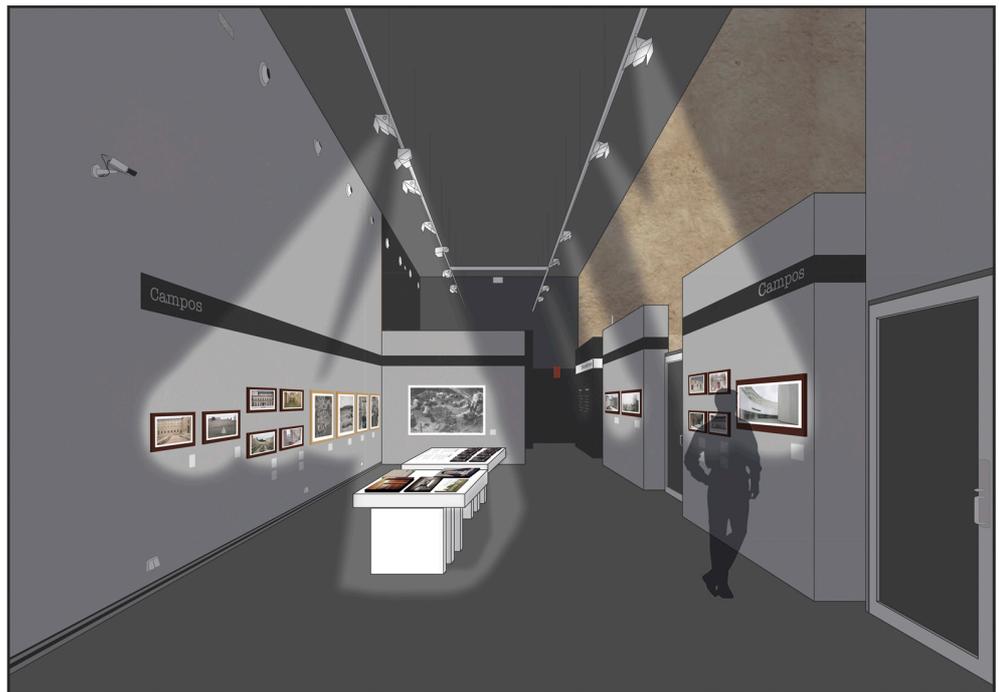
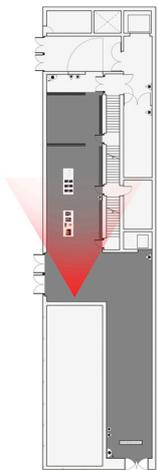
Vista I



Vista J



Perspectiva módulo 1



Perspectiva módulo 2



10. ANEXO II

UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6



Ante la Mesa del Rey, Las Navas de Tolosa, verano de 1212.

Imagen 7



Campo de la matanza, primero de septiembre de 1054.

Imagen 8



Imagen 9



Imagen 10



Imagen 11



Imagen 12



Imagen 13



Imagen 14



Imagen 15



Imagen 16

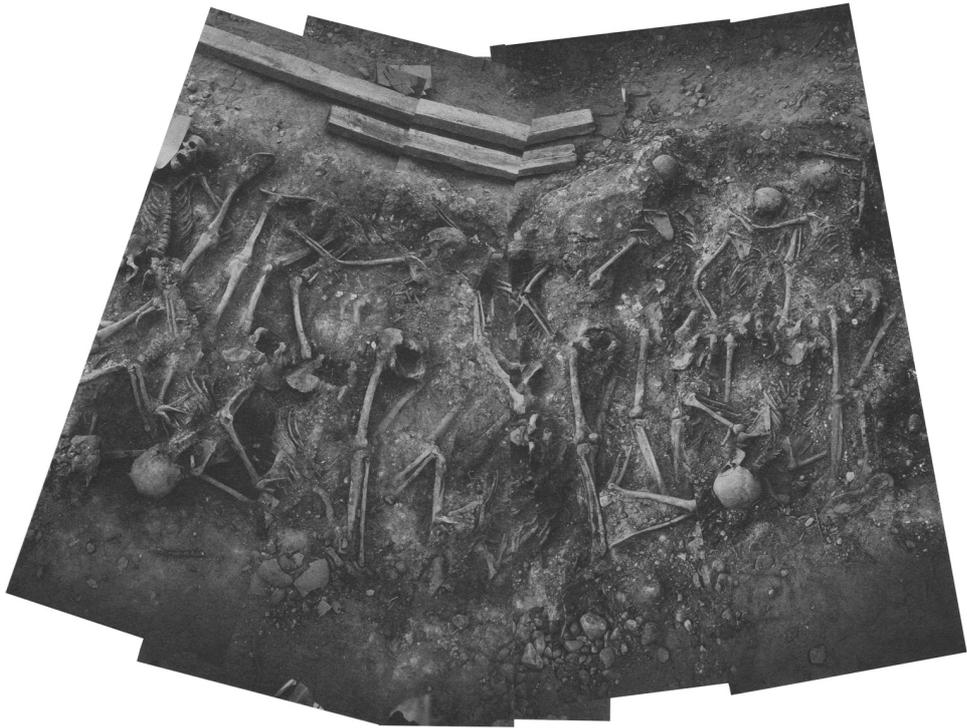


Imagen 17



Imagen 18

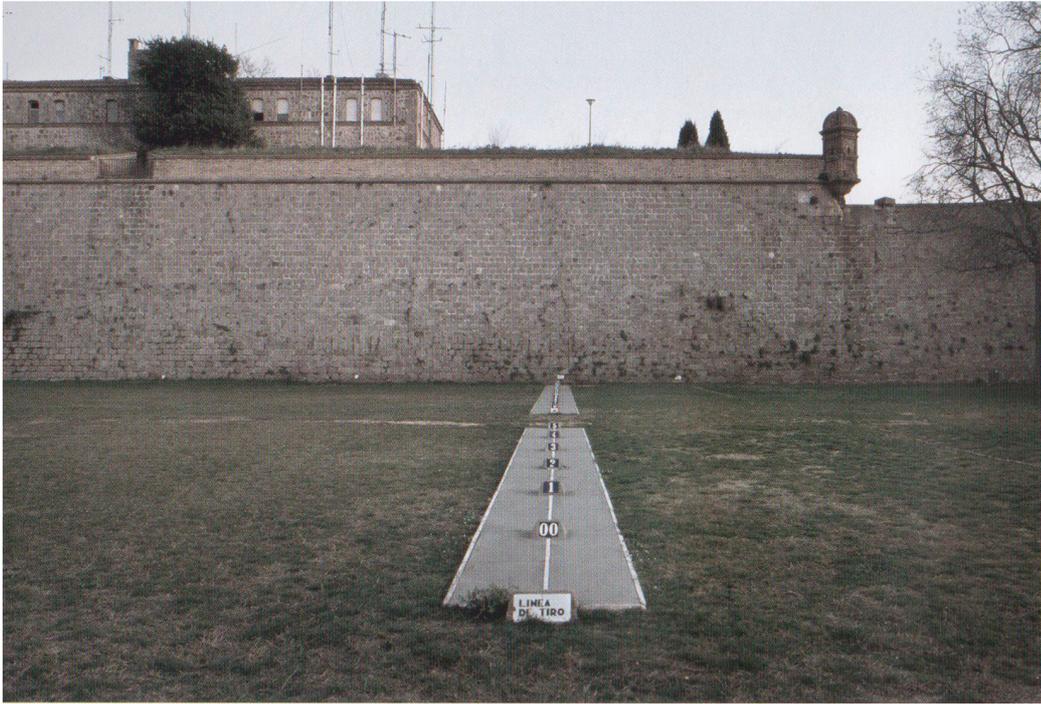


Imagen 19

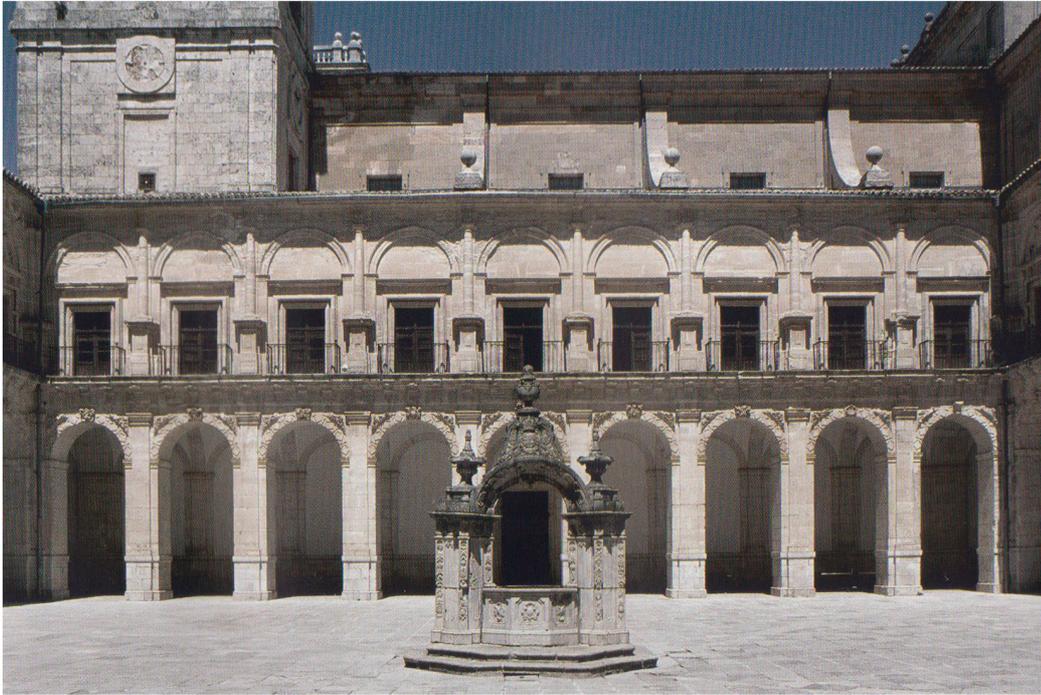


Imagen 20



Imagen 21



Imagen 22



Imagen 23



Imagen 24



Imagen 25



Imagen 26



Imagen 27



Imagen 28



Imagen 29



Imagen 30



Imagen 31



Imagen 32



Imagen 33



Imagen 34



Imagen 35



Imagen 36



Imagen 37

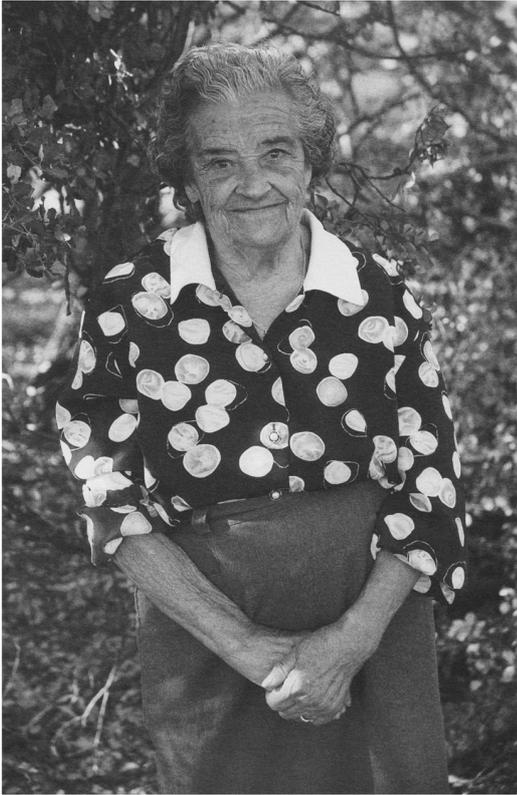


Imagen 38



Imagen 39

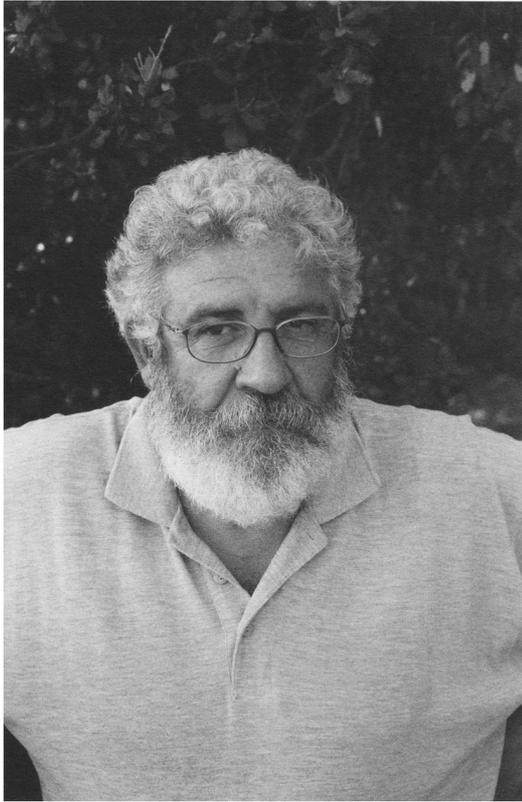


Imagen 40

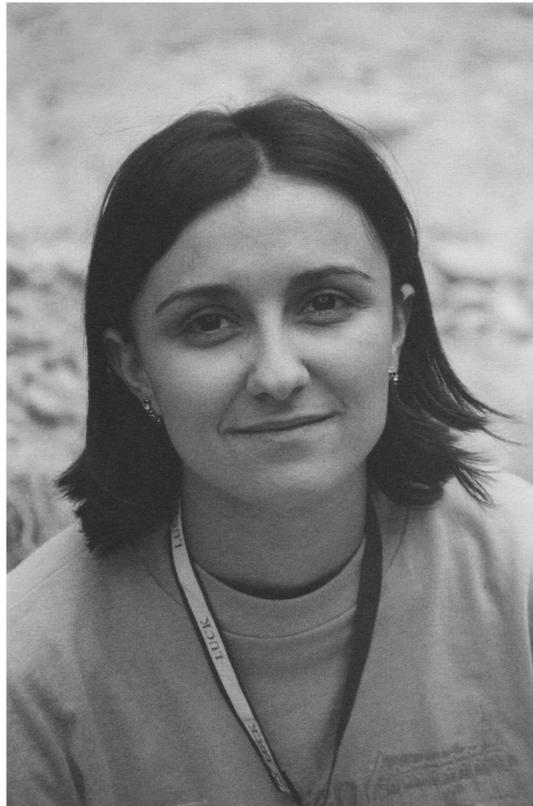


Imagen 41



Imagen 42



Imagen 43

1. Autor: Bleda y Rosa
Título: *Calatañazor, en torno al año 1000*.
Serie: Campos de Batalla
Año: 1995
Medidas: 85x 100 cm
Técnica: Copia cromogénica con passepartout montada sobre aluminio.
2. Autor: Bleda y Rosa
Título: *Covadonga, año 718*
Serie: Campos de Batalla
Año: 1996
Medidas: 85x 100 cm
Técnica: Copia cromogénica con passepartout montada sobre aluminio.
3. Autor: Bleda y Rosa
Título: *Campos de Bailén, año 1808*
Serie: Campos de Batalla
Año: 1995-6
Medidas: 85x 100 cm
Técnica: Copia cromogénica con passepartout montada sobre aluminio.
4. Autor: Bleda y Rosa
Título: *Sagunto, primavera del 219 a. J. C.*
Serie: Campos de Batalla
Año: 1994-5
Medidas: 85x 100 cm
Técnica: Copia cromogénica con passepartout montada sobre aluminio.
5. Autor: Bleda y Rosa
Título: *Cerca de Almansa, 25 de abril de 1707*
Serie: Campos de Batalla
Año: 1994
Medidas: 85x 100 cm
Técnica: Copia cromogénica con
6. passepartout montada sobre aluminio.
6. Autor: Bleda y Rosa
Título: *Próximos al castillo de Uclés, año 1108*
Serie: Campos de Batalla
Año: 1995
Medidas: 85x 100 cm
Técnica: Copia cromogénica con passepartout montada sobre aluminio.
7. Autor: Bleda y Rosa
Título: *Ante la Mesa del Rey, Las Navas de Tolosa, verano de 1212*
Serie: Campos de Batalla
Año: 1995-6
Medidas: 85x 100 cm
Técnica: Copia cromogénica con passepartout montada sobre aluminio.
8. Autor: Bleda y Rosa
Título: *Campo de la matanza, primero de septiembre de 1054*
Serie: Campos de Batalla
Año: 1995
Medidas: 85x 100 cm
Técnica: Copia cromogénica con passepartout montada sobre aluminio.
9. Autor: Ana Teresa Ortega
Título: *Los Almendros (Alicante), 1939*
Serie: Cartografías Silenciadas
Año: 2006-2007
Medidas: 55x 150 cm
Técnica: Tintas pigmentadas sobre papel de algodón.
10. Autor: Ana Teresa Ortega
Título: *Campo de la Bota (Barcelona), 1939-1952*
Serie: Cartografías Silenciadas
Año: 2006-2007
Medidas: 55x 150 cm
Técnica: Tintas pigmentadas sobre papel de algodón.
11. Autor: Ana Teresa Ortega
Título: *Albatera (Alicante), 1939*
Serie: Cartografías Silenciadas
Año: 2006-2007
Medidas: 55x 150 cm
Técnica: Tintas pigmentadas sobre papel de algodón.
12. Autor: Ana Teresa Ortega
Título: *Castuera (Badajoz), 1939-1940*
Serie: Cartografías Silenciadas
Año: 2006-2007
Medidas: 55x 150 cm
Técnica: Tintas pigmentadas sobre papel de algodón.
13. Autor: Ana Teresa Ortega
Título: *Las Chozas de la sierra (Madrid), 1942-1949*
Serie: Cartografías Silenciadas
Año: 2006-2007
Medidas: 55x 150 cm
Técnica: Tintas pigmentadas sobre papel de algodón.
14. Autor: Ana Teresa Ortega
Título: *Los Merinales (Dos Hermanas-Sevilla), 1943-1962*
Serie: Cartografías Silenciadas
Año: 2006-2007
Medidas: 55x 150 cm
Técnica: Tintas pigmentadas sobre papel de algodón.
- 15.

- Autor:
 Título: *Mapa de los campos de concentración en España*
 Serie: Cartografías Silenciadas
 Año: 2006-2007
 Medidas: 150x 150 cm
 Técnica: Tintas pigmentadas sobre papel de algodón.
- 16.**
 Autor: Francesc Torres
 Título: *Sin título*
 Serie/proyecto: Oscura es la habitación donde dormimos
 Año: 2007
 Medidas: 180x 120 cm
 Técnica: Copia cromogénica sobre papel de algodón
- 17.**
 Autor: Francesc Torres
 Título: *Sin título*
 Serie/proyecto: Oscura es la habitación donde dormimos
 Año: 2007
 Medidas: variables
 Técnica: Copia cromogénica sobre papel de algodón
- 18.**
 Autor: Ana Teresa Ortega
 Título: *Monasterio de San Miguel de los Reyes (Valencia) 1939-1950 (¿)*
 Serie: Cartografías Silenciadas
 Año: 2006-2007
 Medidas: 40x 50 cm
 Técnica: Tintas pigmentadas sobre papel de algodón.
- 19.**
 Autor: Ana Teresa Ortega
 Título: *Castillo de Montjuïc. Foso de Santa Elena (Barcelona), 1939-1950*
 Serie: Cartografías Silenciadas
 Año: 2006-2007
 Medidas: 40x 50 cm
- Técnica: Tintas pigmentadas sobre papel de algodón.
- 20.**
 Autor: Ana Teresa Ortega
 Título: *Monasterio de Uclés (Uclés, Cuenca), 1940, 1943*
 Serie: Cartografías Silenciadas
 Año: 2006-2007
 Medidas: 40x 50 cm
 Técnica: Tintas pigmentadas sobre papel de algodón.
- 21.**
 Autor: Ana Teresa Ortega
 Título: *Castillo de Santa Bárbara (Alicante), 1939*
 Serie: Cartografías Silenciadas
 Año: 2006-2007
 Medidas: 40x 50 cm
 Técnica: Tintas pigmentadas sobre papel de algodón.
- 22.**
 Autor: Ana Teresa Ortega
 Título: *Castillo de San Fernando (Alicante), 1939*
 Serie: Cartografías Silenciadas
 Año: 2006-2007
 Medidas: 40x 50 cm
 Técnica: Tintas pigmentadas sobre papel de algodón.
- 23.**
 Autor: Ana Teresa Ortega
 Título: *Monasterio de la Santa Espina (Valladolid), 1937-1939*
 Serie: Cartografías Silenciadas
 Año: 2006-2007
 Medidas: 40x 50 cm
 Técnica: Tintas pigmentadas sobre papel de algodón.
- 24.**
 Autor: Gervasio Sánchez
 Título: *Exhumación en el cementerio. La puebla de*
Cazalla (España), junio de 2009
 Serie/proyecto: Desvelados
 Año: 2009
 Medidas: 100x 150 cm
 Técnica: Copia cromogénica montada sobre aluminio.
- 25.**
 Autor: Gervasio Sánchez
 Título: *Cajas con restos de 12 víctimas. Cetina, España. Marzo de 2010*
 Serie/proyecto: Desvelados
 Año: 2010
 Medidas: 100x 150 cm
 Técnica: Copia cromogénica montada sobre aluminio.
- 26.**
 Autor: Gervasio Sánchez
 Título: *Cajas apiladas con restos exhumados de víctimas. Universidad Autónoma de Madrid (España), Mayo de 2010*
 Serie/proyecto: Desvelados
 Año: 2010
 Medidas: 100x 150 cm
 Técnica: Copia cromogénica montada sobre aluminio.
- 27.**
 Autor: Gervasio Sánchez
 Título: *Inhumación temporal. Cetina (España). Octubre de 2010*
 Serie/proyecto: Desvelados
 Año: 2010
 Medidas: 100x 150 cm
 Técnica: Copia cromogénica montada sobre aluminio.
- 28.**
 Autor: Gervasio Sánchez
 Título: *Sin título*
 Serie/proyecto: Desaparecidos
 Año: 2010
 Medidas: 100x 150 cm
 Técnica: Copia cromogénica montada sobre aluminio.

- 29.**
 Autor: Gervasio Sánchez
 Título: *Sin título*
 Serie/proyecto: Desaparecidos
 Año: 2010
 Medidas: 100x 150 cm
 Técnica: Copia cromogénica montada sobre aluminio.
- 30.**
 Autor: Ana Teresa Ortega
 Título: *Plaza de Toros de Badajoz, 14 de agosto de 1936*
 Serie: Cartografías Silenciadas
 Año: 2006-2007
 Medidas: 55x 150 cm
 Técnica: Tintas pigmentadas sobre papel de algodón.
- 31.**
 Autor: Ana Teresa Ortega
 Título: *Plaza de toros de Pamplona, 1939*
 Serie: Cartografías Silenciadas
 Año: 2006-2007
 Medidas: 40x 50 cm
 Técnica: Tintas pigmentadas sobre papel de algodón.
- 32.**
 Autor: Ana Teresa Ortega
 Título: *Plaza de toros de Plasencia (Cáceres), 1937-1940 (¿)*
 Serie: Cartografías Silenciadas
 Año: 2006-2007
 Medidas: 40x 50 cm
 Técnica: Tintas pigmentadas sobre papel de algodón.
- 33.**
 Autor: Ana Teresa Ortega
 Título: *Plaza de toros de Granada, 1936-1939*
 Serie: Cartografías Silenciadas
 Año: 2006-2007
 Medidas: 40x 50 cm
- Técnica: Tintas pigmentadas sobre papel de algodón.
- 34.**
 Autor: Ana Teresa Ortega
 Título: *Plaza de toros de Valencia, 1939*
 Serie: Cartografías Silenciadas
 Año: 2006-2007
 Medidas: 40x 50 cm
 Técnica: Tintas pigmentadas sobre papel de algodón.
- 35.**
 Autor: Ana Teresa Ortega
 Título: *Penal del Dueso (Santoña-Cantabria), 1937-1938*
 Serie: Cartografías Silenciadas
 Año: 2006-2007
 Medidas: 55x 150 cm
 Técnica: Tintas pigmentadas sobre papel de algodón.
- 36.**
 Autor: Ana Teresa Ortega
 Título: *Fuerte de San Cristóbal (Pamplona), 1936-1945*
 Serie: Cartografías Silenciadas
 Año: 2006-2007
 Medidas: 55x 150 cm
 Técnica: Tintas pigmentadas sobre papel de algodón.
- 37.**
 Autor: Francesc Torres
 Título: *Sin título*
 Serie/proyecto: Oscura es la habitación donde dormimos
 Año: 2007
 Medidas: 180x 240 cm
 Técnica: Copia cromogénica sobre papel de algodón
- 38.**
 Autor: Francesc Torres
 Título: *Irene García*
- Serie/proyecto: Oscura es la habitación donde dormimos
 Año: 2007
 Medidas: 60x 40 cm
 Técnica: Copia cromogénica sobre papel de algodón
- 39.**
 Autor: Francesc Torres
 Título: *Trinidad Villamarzo*
 Serie/proyecto: Oscura es la habitación donde dormimos
 Año: 2007
 Medidas: 60x 40 cm
 Técnica: Copia cromogénica sobre papel de algodón
- 40.**
 Autor: Francesc Torres
 Título: *Tomás Merino*
 Serie/proyecto: Oscura es la habitación donde dormimos
 Año: 2007
 Medidas: 60x 40 cm
 Técnica: Copia cromogénica sobre papel de algodón
- 41.**
 Autor: Francesc Torres
 Título: *Cristina García, arqueóloga forense.*
 Serie/proyecto: Oscura es la habitación donde dormimos
 Año: 2007
 Medidas: 60x 40 cm
 Técnica: Copia cromogénica sobre papel de algodón
- 42.**
 Autor: Francesc Torres
 Título: *Niños de pueblos circundantes venían a ver el trabajo que se hacía y preguntaban qué había pasado.*
 Serie/proyecto: Oscura es la habitación donde dormimos
 Año: 2007
 Medidas: 70x100 cm

Técnica: Copia
cromogénica sobre papel
de algodón

43.

Autor: Francesc Torres
Título: *Sin Título*
Serie/proyecto: Oscura es
la habitación donde
dormimos
Año: 2007
Medidas: 70x 100 cm
Técnica: Copia
cromogénica sobre papel
de algodón