

Ana Teresa Ortega

Passat i present, la memòria i la seua construcció

Pasado y presente, la memoria y su construcción

CONSELL GENERAL DEL CONSORCI DE MUSEUS
DE LA COMUNITAT VALENCIANA

President d'honor
Ximo Puig i Ferrer
President de la Generalitat

President
Vicent Marzà i Ibàñez
Conseller d'Educació, Cultura i Esport

Vicepresidents

Joan Ribó Canut
Alcalde de València

Carlos Mazón Guixot
President de la Diputació Provincial d'Alacant

Amparo Marco Gual
Alcaldesa de Castelló de la Plana

Vocals

Luis Barcala Sierra
Alcalde d'Alacant

José Pascual Martí García
President de la Diputació Provincial de Castelló

Antoni Francesc Gaspar Ramos
President de la Diputació Provincial de València

Begoña Martínez Deltell
Representant del Consell Valencià de Cultura

M^a Carmen Amoraga Toledo
Directora General de Cultura i Patrimoni de la Conselleria d'Educació,
Cultura i Esport i Presidenta de la Comissió científico-artística

Gerent
José Luis Pérez Pont

Secretaria
Eva Coscollà Grau
Sotssecretària de la Conselleria d'Educació, Cultura i Esport

CONSORCI DE MUSEUS
DE LA COMUNITAT VALENCIANA

Direcció – Gerència
José Luis Pérez Pont

Adjunta a Direcció
Susana Vilaplana Sanchis

Àrea Jurídica
Marta Pérez Soria

Coordinació d'Exposicions
M^a Vicenta Belenguer Dolz
Lucía González Menéndez
Isabel Pérez Ortiz
Vicente Samper Embiz

Programes Públics
M. ^a Ángeles Cantos Fagoaga

Educació i Mediació
José Campos Alemany

Media i Xarxes
Carmen Valero Escribá

Administració
Nicolás S. Bugada Cabrera
Antonio Martínez Palop
Germà Sánchez Eslava

MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Rector Universitat de Navarra / Rector Universidad de Navarra
Alfonso Sánchez-Tabernero Sánchez

President del Patronat / Presidente del Patronato
Ángel Gómez Montoro

Director general del Museu / Director General del Museo
Jaime García del Barrio

Direcció Artística / Dirección Artística
José Manuel Garrido Guzmán
Rafael Levenfeld Ortiz
Rafael Llano Sánchez
Fernando Pagola Marín
Valentín Vallhonrat Ghezzi

Administrador / Administrador
Ion Eguzquiza Mutiloa

Departament de Comunicació / Departamento de Comunicación
Elisa Montserrat Rull

EXPOSICIÓ / EXPOSICIÓN

Organització / Organización
Consorci de Museus
de la Comunitat Valenciana

Centre del Carme
Cultura Contemporània
Direcció / Dirección
José Luis Pérez Pont

Comissari / Comisario
Pep Benlloch

Coordinació / Coordinación
Isabel Pérez
Vicente Samper

Transport i muntatge / Transporte y montaje
Art i Clar

Impressió fotogràfica / Impresión fotográfica
Clorofila digital. Madrid
Estudio Paco Mora. València

Disseny gràfic / Diseño gráfico
gràfica futura

Impressió fullet / Impresión folleto
La Imprenta

Segurs / Seguros
Hiscox

Pasado y presente, la memoria y su construcción
és un projecte seleccionat en la convocatòria
Trajectòries 2018-2020 del Consorci de Museus
de la Comunitat Valenciana

Centre del Carme Cultura Contemporània
19.09.2019 – 01.12.2019

Museo Universidad de Navarra
09.2020 – 03.2021

CATÀLEG / CATÁLOGO

Textos
Pep Benlloch
Víctor del Río García
Ana García Varas
Enric Mira

Fotografies / Fotografías
Ana Teresa Ortega
Archivo Héctor Borja
Fondo fotográfico Damián
Fondo fotográfico Santos Yubero

Disseny i maquetació / Diseño y maquetación
gràfica futura

Traducció al valencià / Traducción al valenciano
Servei d'Accreditació i Assessorament del Valencià.
Conselleria d'Educació, Cultura i Esport

Traducció a l'anglès / Traducción al inglés
Lambe & Nieto
Laura Vallés

Correccions / Correcciones
Laura Vallés

Impressió i enquadernació / Impresión y encuadernación
pentagraf impresores

© textos: els autors / los autores / las autoras
© imatges/imágenes: els autors / los autores / las autoras
© edició/edición: Consorci de Museus de la Comunitat
Valenciana, 2019

ISBN. 978-84-482-6389-8
Depòsit Legal V-2688-2019

Dedicat a la meua mare que es va anar recordant-les

Dedicado a mi madre que se fue recordándolas

13	<i>Passat i present, la memòria i la seua construcció</i> Pep Benlloch	<i>Pasado y presente, la memoria y su construcción</i> Pep Benlloch
17	<i>Del clarobscur fotomecànic a les cartografies de la repressió. Transicions en l'obra d'Ana Teresa Ortega</i> Víctor del Río	<i>Del claroscuro fotomecánico a las cartografías de la represión. Transiciones en la obra de Ana Teresa Ortega</i> Víctor del Río
29	<i>Dialèctica de la distància: memòria, temps i presència en la fotografia d'Ana Teresa Ortega</i> Ana García Varas	<i>Dialéctica de la distancia: memoria, tiempo y presencia en la fotografía de Ana Teresa Ortega</i> Ana García Varas
41	PROJECTES	PROYECTOS
43	Fotoescultures	Fotoesculturas
61	Figures de l'exili	Figuras del exilio
71	La biblioteca, una metàfora del temps	La biblioteca, una metàfora del tiempo
75	Jardins de la memòria	Jardines de la memoria
83	Pensadors	Pensadores
105	Cartografies silenciades	Cartografías silenciadas
161	De treballs forçats	De trabajos forzados
183	Llocs del saber i exili científic	Lugares del saber y exilio científico
205	Presències ombriues, una altra vegada la memòria	Presencias sombrías, otra vez la memoria
	Textos Enric Mira	Textos Enric Mira
241	Catalogació d'obres	Catalogación de obras

Passat i present, la memòria i la seua construcció

Pep Benlloch

Aquest projecte sobre l'obra d'Ana Teresa Ortega, que comprèn la seua producció des dels anys noranta fins a l'actualitat, presa com a punt de partida l'exposició *Visión-revisión*, de 1990 en la galeria Visor, en la qual l'artista posa de manifest un canvi radical respecte al que havia sigut la seua manera de concebre la fotografia, molt en la línia del que el mitjà fotogràfic oferia en aquell moment. Com a punt de tancament ens centrem en els seus últims projectes, realitzats en l'última dècada, alguns dels quals es mostren per primera vegada al públic en aquesta exposició.

Reunir en una sola exposició una gran part de la producció artística d'Ortega permet observar en conjunt tota la seua obra i generar una anàlisi que ens facilitarà formular diversos objectius, entre els quals figuren: primer, una revisió de l'obra des de l'actualitat; segon, tractar de definir els interessos comuns a tota la seua trajectòria que, no obstant això, va adoptant diferents formes i suports; tercer, constatar en el seu treball una certa primacia de la conceptualitat i la reflexió sobre la forma i l'estètica i, finalment, avaluar les possibles aportacions al context de la fotografia al nostre país.

El context fotogràfic de la ciutat de València i gran part de l'Estat espanyol en l'inici de la dècada dels noranta estava patint un canvi important, la fotografia espanyola podia considerar-se poc desenvolupada, entre altres causes per la falta d'un qüestionament teòric. No obstant això es trobava en un moment de canvi, encara que en certs sectors, ancorada en les claus documentals del passat, es van desenvolupant nous llenguatges d'autors que van iniciar la seua trajectòria a la calor de la revista *Nueva Lente* i que van marcar el camí per a la nova fotografia. Al costat d'aquests trobem altres línies de treball entre els

fotògrafs/es espanyols/es del moment que tenen a veure més amb una mirada d'autor, introspectiva, però també atenta a noves representacions de la realitat social que passa així mateix per un qüestionament dels suports tradicionals. En aquesta línia es trobarien Ramón David, Íñigo Royo, Martí Llorens, Eduardo Cortils, Javier Díaz, Tomy Ceballos, Daniel Canogar i Ana Teresa Ortega, amb carreres i desenvolupaments diversos, alguns poc visibles, possiblement perquè no es va trobar el discurs adequat per a aquelles propostes. És aquest context el que prenem com a referència en el canvi de rumb de l'obra d'Ana Teresa Ortega a través de l'exposició, no exempta de polèmica, *Visión-revisión*, l'any 1990.

Per primera vegada l'autora presenta les seues *Fotoescultures*, una sèrie a cavall entre la fotografia i l'escultura, en la qual ja podem observar alguns elements del seu *modus operandi*, com les referències als mitjans de comunicació i la cultura de masses i una forta preocupació sobre l'entorn social i els seus efectes en l'individu, que derivarà posteriorment cap a la història i el col·lectiu. En aquestes obres s'eludeixen els suports de paper i les imatges preses directament de l'entorn; els suports passen a ser teles emulsionades, ferro o altres materials i les imatges extretes generalment de la mateixa pantalla del televisor o reciclades de revistes o periòdics, mostren un individu vulnerable davant una manipulació sense límits.

Aquests interessos sorgits dels primers projectes van adoptar aspectes diferents a causa de la utilització d'altres materials que d'alguna manera van incorporar una major lleugeresa a les obres, en anar substituint el ferro i l'acer per metacrilats i suports transparents, va introduir nous elements conceptuals per a la

seua anàlisi com foren les reflexions de diferents pensadors, la memòria cultural i la idea de la memòria i la seua construcció. *Figuras del exilio, La biblioteca, una metáfora del tiempo, Jardines de la memoria i Pensadores* representen aquest moment. Gradualment els seus treballs la van preparant per al següent gran tema de les seues investigacions, que concretarà en els inicis del segle XXI, com va ser la seua investigació sobre la memòria històrica. Aquest generarà una sèrie de projectes consecutius que arranca amb *Cartografías silenciadas*, continua amb *De trabajos forzados* i es tanca amb *Lugares del saber y exilio científico i Presencias sombrías, otra vez la memoria*. Una sèrie de projectes que han requerit una llarga investigació en els diferents arxius que custodien informació rellevant sobre el colp d'estat franquista i la posterior guerra civil.

Al costat de la seua innegable significació política, dues idees principals destaquen en el projecte *Cartografías silenciadas*: la idea del temps —i alguns elements associats a ell, com la memòria i l'arxiu— i la de l'absència. Les fotografies d'Ana Teresa Ortega no pretenen ser representacions de la realitat actual, sinó que ens parlen d'un altre moment històric passat que es fa present: a través de la memòria d'una activitat oculta, de la qual coneixem pocs testimoniats i de la qual només ens queda la petjada i el silenci. Un element important del projecte són els documents, plans i informació complementària que fita la informació generada per les imatges. Un projecte, en definitiva, que recupera renovat el vessant documental de la imatge fotogràfica a més de constituir-se en una font generadora de pensament i reflexió.

Pasado y presente, la memoria y su construcción

Pep Benlloch

Este proyecto sobre la obra de Ana Teresa Ortega, que comprende su producción desde los años noventa hasta la actualidad, toma como punto de partida la exposición *Visión-revisión* de 1990 en la galería Visor, en la que la artista pone de manifiesto un cambio radical respecto a lo que había sido su forma de concebir la fotografía, muy en la línea de lo que el medio fotográfico ofrecía en ese momento. Como punto de cierre nos centramos en sus últimos proyectos, realizados en la última década, algunos de los cuales se muestran por primera vez al público en esta exposición.

Reunir en una sola muestra una gran parte de la producción artística de Ortega permite observar en conjunto toda su obra y generar un análisis que nos facilitará formular varios objetivos, entre los que figuran: primero, una revisión de la obra desde la actualidad; segundo, tratar de definir los intereses comunes a toda su trayectoria que no obstante se va adoptando a diferentes formas y soportes; tercero, constatar en su trabajo una cierta primacía de lo conceptual y lo reflexivo sobre lo formal y lo estético y, por último, evaluar las posibles aportaciones al contexto de la fotografía en nuestro país.

El contexto fotográfico de la ciudad de Valencia y de gran parte del estado español al inicio de la década de los noventa estaba sufriendo un cambio importante. La fotografía española podía considerarse poco desarrollada, entre otras causas, por la falta de un cuestionamiento teórico. No obstante se encontraba en un momento de cambio y, a pesar de que en ciertos sectores estaba anclada en las claves documentales del pasado, se desarrollaron nuevos lenguajes al calor de la revista *Nueva Lente* y marcaron el camino para la nueva fotografía. Junto a estos encontramos otras líneas de trabajo entre las fotografías y los fotógrafos

españoles del momento que tenían que ver más con una mirada de autor, introspectiva, pero también atenta a nuevas representaciones de la realidad social que pasa asimismo por un cuestionamiento de los soportes tradicionales. En esta línea se encontrarían Ramón David, Iñigo Royo, Martí Llorens, Eduardo Cortils, Javier Díaz, Tomy Ceballos, Daniel Canogar y Ana Teresa Ortega, con carreras y desarrollos diversos, algunos poco visibles, posiblemente porque no se encontró el discurso adecuado para esas propuestas. Es este contexto el que tomamos como referencia en el cambio de rumbo de la obra de Ana Teresa Ortega a través de la exposición, no exenta de polémica: *Visión-revisión*.

Por primera vez la autora presenta sus *Fotoesculturas*, una serie a caballo entre la fotografía y la escultura, en la que ya podemos observar algunos elementos de su *modus operandi*, como las referencias a los medios de comunicación y la cultura de masas, así como una fuerte preocupación sobre el entorno social y sus efectos en el individuo que derivará posteriormente hacia lo histórico y lo colectivo. En esas obras se elude los soportes de papel y las imágenes tomadas directamente del entorno: los soportes pasan a ser telas emulsionadas, hierro u otros materiales y, las imágenes extraídas, generalmente de la propia pantalla del televisor o recicladas de revistas o periódicos, muestran a un individuo vulnerable ante una manipulación sin límites.

Estos intereses surgidos de los primeros proyectos fueron adoptando diferentes aspectos debido a la utilización de otros materiales que de algún modo fueron incorporando una mayor ligereza a las obras, al ir sustituyendo el hierro y acero por metacrilatos y soportes transparentes, introdujo nuevos elementos

conceptuales para su análisis como fueron las reflexiones de diferentes pensadores, la memoria cultural y la idea de la memoria y su construcción. *Figuras del exilio, La biblioteca, una metáfora del tiempo, Jardines de la memoria y Pensadores* representan este momento. Paulatinamente sus trabajos la van preparando para el siguiente gran tema de sus investigaciones, que concretará en los inicios del siglo XXI, como fue su investigación sobre la memoria histórica. Esta generará una serie de proyectos consecutivos que arranca con *Cartografías silenciadas*, continúa con *De trabajos forzados* y se cierra con *Lugares del saber y exilio científico y Presencias sombrías, otra vez la memoria*. Una serie de proyectos que han requerido de una larga investigación en los diferentes archivos que custodian información relevante sobre el golpe de estado franquista y la posterior Guerra Civil.

Junto a su innegable significación política, dos ideas principales destacan en el proyecto *Cartografías silenciadas*: la idea del tiempo, —y algunos elementos asociados a él, como la memoria y el archivo— y la de la ausencia. Las fotografías de Ana Teresa Ortega no pretenden ser representaciones de la realidad actual, sino que nos hablan de otro momento histórico pasado que se hace presente: a través de la memoria de una actividad oculta, de la que conocemos pocos testimonios y de la que solo nos queda la huella y el silencio. Un elemento importante del proyecto son los documentos, planos e información complementaria que acota la información generada por las imágenes. Un proyecto, en definitiva, que recupera renovada la vertiente documental de la imagen fotográfica además de constituirse como fuente generadora de pensamiento y reflexión.

Del clarobscur fotomecànic a les cartografies de la repressió. Transicions en l’obra d’Ana Teresa Ortega

Víctor del Río

L’obra d’Ana Teresa Ortega s’ha desenvolupat al llarg de la seua trajectòria en una clara recerca dels àmbits d’extrapolació de la fotografia més enllà de la seua condició de pura imatge. En la base de la major part de les seues obres, si haguérem d’assenyalar denominadors comuns, podríem trobar una lluita amb el contingut polític de l’empremta documental que associem a aquesta iconografia de l’arxiu i de la premsa escrita. Iconografies que, ja siga de manera fragmentària o literal, constitueixen un imaginari al qual estem estèticament habituats, però que assumim de manera acrítica o inconscient en la major part dels casos. Totes aquestes empremtes apareixen, no obstant això, integrades en les obres d’aquesta artista en una noció complexa de l’espai i el territori, en què alterna diferents suports amb els quals aquestes imatges dialoguen a través de les seues superfícies, dels seus rerefons i dels seus contextos. El que veiem en les imatges d’Ana Teresa Ortega conté un relat, una dimensió narrativa que és encapsulada en formes escultòriques durant una bona part del seu treball, en la dècada dels noranta, o projectades en una clara voluntat d’ocupació dels espais arquitectònics més tard, o sota el concepte de cartografia mitjançant mètodes de registre arxivístic que exhumen avencs de la memòria històrica col·lectiva. En tots aquests avatars, la seua obra es transforma amb diferents fórmules artístiques, però manté viu el conflicte latent amb una paradoxal opacitat documental, un joc entre el que les imatges mostren i oculten en relació amb els seus contextos. Entre els moments més coneguts de la seua trajectòria trobem una primera etapa en la qual la fotografia es fon amb estructures escultòriques i passa a formar part d’elements tridimensionals. Es tracta de fotografies fragmentàries, associades a l’empremta documental i que conformen entorns *instal·latius* que reinterpreten l’espai que comparteixen amb l’espectador.

La inserció de plans fotogràfics en parts d’objectes tridimensionals es relaciona de ple amb el que hem denominat en altres ocasions «fotografia objecte». Superada la primera meitat del segle passat, nombrosos artistes van assajar amb fotografies que formaven elements tridimensionals o s’integraven en estructures pictòriques o escultòriques. Això donava lloc a innombrables configuracions derivades, però en totes aquestes el fet fotogràfic estava lligat al seu suport material d’una manera indissociable de l’espai de recepció. Els mecanismes d’hibridació entre fotografia i pintura, o entre fotografia i escultura serien, d’una banda, part de la història de l’art contemporani i, d’una altra, de la mateixa fotografia, si és que es prefereix un relat disciplinari dels suports. Perquè, finalment, el que sembla estar en joc és just aquesta nova diversitat de suports que van animar les imatges extretes de la premsa o l’arxiu en les obres dels artistes dels anys sisanta.

Ana Teresa Ortega ha treballat en aquest registre de producció en un altre moment clau d’aquesta seqüència històrica, quan en inaugurar la dècada dels noranta del segle XX, la fotografia s’integra en estructures i formes tridimensionals sota el signe de la instal·lació. El procediment havia sigut assajat temps arrere, com és ben sabut, però el concepte d’instal·lació, com a disseny global i immersiu de l’espai, no era un recurs artístic definitori com ho va ser en els noranta, i el paper de la imatge fotogràfica i videogràfica en això no havia adquirit encara aquells rumbos. En aquest moment d’inflexió de la trajectòria d’aquesta artista, trobem que la fotografia s’incrusta en les formes o en els plecs del suport articulat que pot veure’s en bastidors que recorden els panells publicitaris o en cilindres rígids amb dues argolles de metall. Les obres fotoescultòriques actuaven aleshores com a elements autònoms i com a parts

d'una narració espacial més àmplia a través dels seus muntatges expositius. En altres treballs, operava sobre el desdoblament dels angles que figuraven finestres, portes o llibres: frontisses en tot cas per a l'indici a la mateixa imatge que ha quedat impresa en superfícies metàl·liques o en lones. Multituds de persones, detalls ampliats de parts del cos, diaris o llibres apilats, fragments d'imatge políticament connotats; en qualsevol cas, passaven a ser simulacions d'objectes emparades per la literalitat dels seus contenidors. I, no obstant això, el vague aire de *tromp-l'oeil* era bloquejat per la materialitat continguda d'aquesta col·lisió entre imatges i coses. Aquesta textura que caracteritza la fotografia impresa serà part de l'univers plàstic d'Ana Teresa Ortega, combinat amb la duresa dels materials escultòrics en què es desenvolupa el seu treball en aqueix moment. De manera general, alguns dels vincles entre superfícies i imatges han sigut explicats per Eric de Chassey en assenyalar una tipologia que denomina *fotografia plana*, atés l'acoblament entre el pla de representació i el que la imatge representa. Aquestes tesis serien vàlides per a obres com aquella d'Ana Teresa Ortega, *Sin título*, de 1990, en la qual una finestra tapiada i un balconet formen un pla únic, només desbaratat per un marc metàl·lic superposat que es retorça alterant la simetria i les dues dimensions. En moltes d'aquestes obres podríem fins i tot trobar referències més o menys conscients als problemes escultòrics de la modernitat, com els desplegaments del quadrat negre sobre fons blanc o, més pròxima generacionalment, a les incursions més dures d'algunes dones en l'escultura posminimalista. També el mateix diari, la premsa escrita, apareix com a iconografia i matèria en diverses de les seues obres en aquesta lògica entre suport i superfície semàntica, com si es tractara del ressò de la natura morta prosaica dels vells cubistes.



Ana Teresa Ortega
Sin título, 1992
 Ferro, cristal i salts de plata sobre tela / Hierro, cristal y sales de plata sobre tela
 130 x 80 x 7 cm

Si atenem a l'esdevidre més general de la història de l'art del segle passat, la premsa representava la inscripció del fet fotogràfic en l'entorn de la fotocomposició que tant va fascinar els constructivistes i dadaistes, i que va permetre a molts imaginar noves dimensions cognitives en la comunicació de masses. Per això, a mesura que s'esgota el segle, el que emergeix no és tant la dimensió icònica del diari com objecte efímer i intercanviable, sinó la mateixa confusió en què es troben les imatges i els textos. El clarobscur fotomecànic aporta una inconfusible taca fotogràfica. Aquesta que mostra el porus dels suports, la que defineix els detalls amplificats i els rostres a partir d'eloqüents esborradures. En això, la tradició del blanc i negre en la fotografia, el seu classicisme, per dir-ho així, semblaria una actualització dels recursos de contrast amb els quals es va configurar una nova capa de visualitat en la pintura des de mitjan segle XVI. Perquè el fet que la fotografia compareixia originàriament en blanc i negre confereix a aquest mitjà una acta fundacional relacionada amb aquesta abstenció del cromatisme i amb la consegüent relació binària que es troba en cada un dels extrems de l'escala de grisos. Una dualitat que es reconeix també en el cinema, i que adquireix un prestigi sustentat pel caràcter específic del mitjà. Al seu torn, la mateixa economia de les burocràcies occidentals preveia l'exclusió del color en determinats contextos i associava de manera intuïtiva el «negre sobre blanc» al protocol de les coses objectives i testimonials. Per part seua, el tractament industrial múltiple implicava un minvament de la precisió i una certa rudesia de les fotografies impreses com a resultat de l'absorció de les tintes en aquells papers destinats a les tirades massives. Aquesta idea de clarobscur fotomecànic es trasllada al nou estatus d'objecte de la pintura i l'escultura i, com mostren les obres de la dècada dels 90 d'Ana Teresa Ortega, concorda amb les tonalitats dels metalls als quals es transfereix el contingut

iconogràfic. Acer, alumini, ferro, materials sempre crus, serien part del substrat que comparteixen els mecanismes de les rotatives. Però també serien, en la seua particular economia expressiva, un correlat de la indiferència estètica i el contingut burocràtic del document.

L'efecte informatiu dels documents planteja sempre un revers inequívocament opac. La seua presumpta autonomia, la seua capacitat per a parlar per si mateixos, és només un trist tòpic. El document necessita l'aprovació de les explicacions. Aquest règim de pretesa objectivitat confereix al nou tràfec d'imatges una funcionalitat que trastoca les maneres de veure el món a través d'aquestes. En aquestes formes es creen noves demandes associades al contingut informatiu dels relats que processem diàriament: expectatives de versemblança i de certesa que mai se satisfan per complet. El document és sempre la punta d'un iceberg i la fantasia d'una prova que en realitat oculta tot allò que no es recull en la seua precària provisió informativa. Això podria tindre una bona contextualització en les demandes de transparència d'una societat travessada pel documental, sobreexposada al soroll blanc dels mitjans.

Per això, bona part d'aquesta opacitat del document permet entendre el camí complex des d'aquelles sèries d'objectes d'Ana Teresa Ortega fins al que probablement és el seu projecte més ambiciós. El pas de les obres dels 90 a les seues *Cartografies silenciades*, que van poder ser vistes en una primera exposició de 2007 al Palau de la Virreina de Barcelona, comprén una dècada i un canvi de segle. Aquella primera exposició recorreria diversos espais expositius. Abans d'això trobem altres projectes en els quals, de manera coherent, les transparències de la imatge i les seues projeccions sobre espais arquitectònics confirmen aquest camí iniciat

en els començaments de la seua trajectòria. Podríem destacar, entre aquests projectes, *Jardins de la memòria*, de 2003, o *Que el lloc de naixement no determine la teua educació*, i *Visions d'ignomínia*, de 2005. Ambdós serien exemples d'anticipacions d'inquietuds que es farien més explícites pocs anys després. Per la seua banda, les obres fotoescultòriques aprofitaven la càrrega connotativa del clarobscur fotomecànic derivat de la imatge recontextualitzada. Després d'aquestes imatges imprecises hi havia històries relatives als moments simbòlicament retratats per la fotografia de premsa en els conflictes polítics més significatius. No obstant això, *Cartografies silenciades* confirma un gir important que és, al seu torn, reflex dels destins de la pràctica artística internacional. El que trobem a partir d'aquest projecte és una acumulació d'imatges panoràmiques amb els escenaris de la major part dels centres de reclusió i camps de concentració o detenció del franquisme. És un treball de catalogació exhaustiva que encara hui genera derives i ampliacions, com les més recents sèries sobre les construccions d'obra pública creades amb mà d'obra esclava. En certa mesura, l'esforç d'acumulació de totes i cada una d'aquestes imatges, rigorosament documentades, semblara un homenatge a l'avenc de treball captiu que es va invertir en aquests llocs. Però, a més de la càrrega política amb què es presenten, les mateixes imatges mostrades per Ana Teresa Ortega confirmen aquesta opacitat documental en el seu anonim, en la seua frontalitat, en el seu registre minucios. La seua condició muda és el següent pas d'una seqüència lògica que transcendeix la dimensió plàstica del clarobscur fotomecànic, per a situar-se en el més polític exercici de catalogació d'una memòria soterrada en els arxius nacionals. L'opacitat, per tant, es reconeix en aquesta discrepància entre la nitidesa de les imatges, la seua condició literal o neutra, i el rerefons que no són

capaços de fer explícit per si mateixes. Podríem suggerir, per això, no tant un gir o una ruptura amb els projectes anteriors, sinó la reinterpretació d'un problema més profund relatiu a l'opacitat de les imatges documentals.

El resultat d'aquest treball de recerca podria ser entès com una eina de reconstrucció historiogràfica i de rescat de la memòria fora de qualsevol pretensió estètica, si és que això fora possible. Però precisament l'acumulació de fotografies també pot servir per a posar de manifest alguna cosa més que l'evidència, mandrosament acceptada en el millor dels casos, que a Espanya va haver-hi camps de presoners; faria palés, a més, que la consciència històrica sobre aquests fets només podria propiciar-se mitjançant dispositius estètics. Dispositius com el que ací es desplega, fórmules veraces que no eludeixen la comprensió sensorial i emotiva d'aquests esdeveniments sense fer concessions al sentimentalisme. És la manifestació silenciosa d'aquests escenaris buits la que millor expressa el que subjau, que es desplega en informació rigorosament contrastada. No obstant això, la mateixa contextura de les imatges aporta el suplement d'aquesta inquietant opacitat documental. És a dir, és la dimensió estètica la que articula el joc d'anacronisme i dislocació que fa vàlida la proposta en l'equilibri entre el món desinteressat i el polític. Algunes imatges podrien suggerir analogies amb el paisatgisme romàntic, o amb certs formats de la fotografia d'arquitectura, però adopten ací un desviament que reinsereix aquestes tradicions en un joc d'anacronismes: d'una banda, respecte a les mateixes tradicions de la fotografia de paisatge i d'arquitectura, que són adaptades per a l'ocasió a un irònic trasplantament històric; d'una altra, pels fets als quals remeten i dels quals ja no queden empremtes visibles. La imatge, com el pensament segons la coneguda màxima hegeliana, arriba tard al lloc dels fets, és sempre anacrònica. La seua autonomia com a mera



Ana Teresa Ortega
Sin título, 1994
Ferro i pel·licula lith sobre metacrilat / Hierro y película lith sobre metacrilato
100 x 90 x 7 cm

imatge no fa justícia, aquesta queda per als qui siguen capaços de llegir-les amb la seua cohort documental. En aquestes, en la seua aparent calma, ja no compareix aquest passat. Assistim a l'entorn, en tots els casos completament despoblat, d'uns escenaris que no ens adverteixen dels motius pels quals van ser fotografiats. La confluència de les imatges amb els seus topònims i amb les seues dates, que remeten a la vigència del seu ús com a llocs de retenció, denuncia un oblit. Es mostren en si mateixes testimonis insuficients del seu rerefons, de tota la càrrega d'esdeveniments que recullen els textos i els documents que les acompanyen.

Juntament amb l'anacronisme hi ha també una dislocació associada a l'empremta grotesca que implica el canvi dels usos originaris d'aquests espais. Les ecoles, places de bous o simples descampats convertits en centres de detenció, fotografiats amb sobrietat i una implacable llum plomissa, esdevenen testimonis d'aqueixa improvisació conseqüència de l'excés de violència que necessiten totes les usurpacions. De sobte, l'absurd derivat d'una sospita preventiva sobre tota la població, el terror de la mateixa il·legimitat, aboca a la reutilització de llocs orientats a l'oci, a l'educació, a la cura o a qualsevol altre ús del comú que ara es perverteix. La dispersió inabastable de tots aquests llocs en el territori de l'Estat ens parla de la dificultat dels botxins per a administrar el seu propi règim punitiu. És en la desproporció que es trasllada al treball incansable i quasi penitencial de la mateixa artista, on reconeixem la sempre incompleta escala del testimoniatge de la repressió. En això, el treball d'Ana Teresa Ortega es va modulant i desglossant en noves variants, com aquelles en què presta especial atenció a les preses, al tractament de les dones en el sistema penitenciari posterior al 1936 amb algunes sèries que defineixen el destí de les dones que van ser víctimes d'aquella hipèrbole patriarcal.

Del claroscuro fotomecánico a las cartografías de la represión. Transiciones en la obra de Ana Teresa Ortega

Víctor del Río

La obra de Ana Teresa Ortega se ha desarrollado a lo largo de su trayectoria en una clara búsqueda de los ámbitos de extrapolación de la fotografía más allá de su condición de pura imagen. En la base de la mayor parte de sus obras, si tuviéramos que señalar denominadores comunes, podríamos encontrar una lucha con el contenido político de la impronta documental que asociamos a esa iconografía del archivo y de la prensa escrita. Iconografías que, ya sea de manera fragmentaria o literal, constituyen un imaginario al que estamos estéticamente habituados, pero que asumimos de manera acrítica o inconsciente en la mayor parte de los casos. Todas esas improntas aparecen, sin embargo, integradas en las obras de esta artista en una noción compleja del espacio y el territorio, alternando diferentes soportes con los que esas imágenes dialogan a través de sus superficies, de sus trasfondos y de sus contextos. Lo que vemos en las imágenes de Ana Teresa Ortega contiene un relato, una dimensión narrativa que es encapsulada en formas escultóricas durante una buena parte de su trabajo en la década de los noventa, o proyectadas en una clara voluntad de ocupación de los espacios arquitectónicos más tarde, o bajo el concepto de cartografía mediante métodos de registro archivístico que exhuman simas de la memoria histórica colectiva. En todos esos avatares, su obra se transforma bajo diferentes fórmulas artísticas, pero mantiene vivo el conflicto latente con una paradójica opacidad documental, un juego entre lo que las imágenes muestran y ocultan en relación a sus contextos. Entre los momentos más conocidos de su trayectoria encontramos una primera etapa en la que la fotografía se funde con estructuras escultóricas y pasa a formar parte de elementos tridimensionales. Se trata de fotografías fragmentarias, asociadas a la impronta documental y que

conforman entornos instalativos que reinterpretan el espacio que comparten con el espectador.

La inserción de planos fotográficos en partes de objetos tridimensionales se relaciona de lleno con lo que hemos denominado en otras ocasiones «fotografía objeto». Superada la primera mitad del siglo pasado, numerosos artistas ensayaron con fotografías que formaban elementos tridimensionales o se integraban en estructuras pictóricas o escultóricas. Esto daba lugar a innumerables configuraciones derivadas, pero en todas ellas lo fotográfico estaba ligado a su soporte material de un modo indisociable del espacio de recepción. Los mecanismos de hibridación entre fotografía y pintura, o entre fotografía y escultura serían, por un lado, parte de la historia del arte contemporáneo y, por otro, de la propia fotografía, si es que se prefiere un relato disciplinar de los soportes. Porque, finalmente, lo que parece estar en juego es justo esa nueva diversidad de soportes que animaron las imágenes extraídas de la prensa o el archivo en las obras de los artistas de los años sesenta.

Ana Teresa Ortega ha trabajado en este registro de producción en otro momento clave de esa secuencia histórica, cuando al inaugurar la década de los noventa del siglo XX, la fotografía se integra en estructuras y formas tridimensionales bajo el signo de la instalación. El procedimiento había sido ensayado tiempo atrás, como es bien sabido, pero el concepto de instalación, como diseño global e inmersivo del espacio, no era un recurso artístico definitorio como lo fue en dicha década, y el papel de la imagen fotográfica y videográfica en ello no había adquirido todavía aquellos rumbos. En este momento de inflexión de la trayectoria de esta artista, encontramos que la fotografía se incrusta

En la referència al treball que subjau en les sèries sobre aquests camps de detenció trobem una proximitat solidària entre aquelles obres públiques realitzades amb mà d’obra esclava i la reubicació mateixa de la tasca de l’artista. Activitats desinteressades en aquest punt, mentre en el primer cas aquest treball és fruit d’una coerció violenta, en el segon, l’artista es fa càrrec de la dimensió moral del concepte mateix del treball. Les imatges de l’obra pública sota el règim penitenciari, no necessàriament aquelles de major visibilitat simbòlica, serien condensacions d’una connexió perversa entre la repressió i el símbol, entre el treball sense sentit i la representació estètica que glorifica un règim totalitari.

El projecte *Cartografies silenciades* queda desbordat per la contínua aparició de nous vestigis o d’escenaris potencials. Es tractaria d’una sèrie virtualment infinita perquè resulta impossible acotar i catalogar tots els llocs d’una repressió difusa, molt més profunda del que les imatges poden denunciar. Les superfícies semàntiques irradien ara, en aquestes sèries, un nou espai que seria d’ordre ideològic: el dels soterranis d’una memòria també reclusa, presonera dels pactes de silenci. El canvi de cicle de l’obra d’aquesta artista passa d’un pla material al pla polític, on la imatge es torna portadora del missatge silenciats. L’ocupació de l’espai d’aquestes noves fotografies en la seua estricta regularitat al·ludeix a una crisi de convivència. Cohabiten, aleshores, amb aquest conflicte latent, i activen la necessitat de reconstruir un relat comú. Ara, la superfície semàntica d’aquestes fotografies, acollides als formats convencionals de l’exposició serial, multiplica les seues referències interiors. Cada una de les imatges planteja, en la seua singularitat, la pregunta sobre com van ser emprats aquests llocs, com van ser gestionats els cossos, quantes persones hi van

morir... Les respostes, com en una nota al peu de pàgina, han de ser buscades en un altre lloc que està fora de l’enquadrament. I allí trobem algunes dades més que, de nou, delaten la impossibilitat d’imaginar efectivament l’experiència de les víctimes.

L’obra d’Ana Teresa Ortega al llarg d’aquestes dècades podria servir per a completar algunes de les llacunes de l’art contemporani espanyol, si la historiografia del nostre país estiguera més atenta als treballs com el que ella ha desenvolupat. Ha interpretat amb precisió els perquè de determinats recursos plàstics i conceptuals aplicant-los a contextos concrets, arrelats en un territori cultural les xarxes de referències del qual i les seues connexions estan per estudiar. Ha representat en la seua pròpia trajectòria un canvi de cicle que comprén la història recent de les pràctiques artístiques en la relació que mantenen amb el fet fotogràfic. La seua transició entre aquelles obres *instal·latives* i escultòriques, i les més pròximes a les estratègies d’arxiu, és prou clara sobre aquest tema. Recorre així dos plans d’aquesta opacitat documental, primer en la seua dimensió material, associada al desplegament en l’espai i en els seus avatars com a fotografies objecte, i més tard en un pla ideològic, vinculat en aquesta ocasió amb la memòria històrica. Tanca així un cercle en el qual el fet d’involucrar l’espectador ja no té com a únic objectiu crear una experiència sensitiva d’immersió en un espai irradiat per les imatges, sinó l’objectiu afegit de generar una estranyesa davant del poder d’irradiació ideològica de les imatges en un cas específic d’investigació documental. L’oportunitat de veure en conjunt aquesta trajectòria no pot ser sinó la d’apuntalar una via de treball decisiva en la creació d’una comunitat cultural de la qual d’una manera o altra som participants.

en las formas o en los pliegues del soporte articulado que puede verse en bastidores que recuerdan a los paneles publicitarios o en cilindros rígidos con dos argollas de metal. Las obras fotoescultóricas actuaban entonces como elementos autónomos y como partes de una narración espacial más amplia a través de sus montajes expositivos. En otros trabajos, operaba sobre el desdoblamiento de los ángulos que figuraban ventanas, puertas o libros: bisagras en todo caso para el asomo a la propia imagen que ha quedado impresa en superficies metálicas o en lonas. Multitudes de personas, detalles ampliados de partes del cuerpo, periódicos o libros apilados, fragmentos de imagen políticamente connotados; en cualquier caso, pasaban a ser simulaciones objetuales amparadas por la literalidad de sus contenedores. Y, sin embargo, el vago aire de trampantojo era bloqueado por la materialidad contenida de esa colisión entre imágenes y cosas. Esa textura que caracteriza la fotografía impresa será parte del universo plástico de Ana Teresa Ortega, combinado con la dureza de los materiales escultóricos en los que se desarrolla su trabajo en ese momento. De manera general, algunos de los vínculos entre superficies e imágenes han sido explicados por Eric de Chassey al señalar una tipología que denomina fotografía plana, atendiendo al acoplamiento entre el plano de representación y lo que la imagen representa. Esas tesis serían válidas para obras como aquella de Ana Teresa Ortega, *Sin título*, de 1990, en la que una ventana tapiada y un balconcillo forman un plano único, solo desbaratado por un marco metálico superpuesto que se retuerce alterando la simetría y las dos dimensiones. En muchas de esas obras podríamos incluso encontrar referencias más o menos conscientes a los problemas escultóricos de la modernidad, como los despliegues del cuadrado negro sobre fondo blanco o, más cercana

generacionalmente, a las incursiones más duras de algunas mujeres en la escultura posminimalista. También el propio periódico, la prensa escrita, aparece como iconografía y materia en varias de sus obras en esta lógica entre soporte y superficie semántica, como si se tratara del eco del bodegón prosaico de los viejos cubistas.

Si atendemos al devenir más general de la historia del arte del siglo pasado, la prensa representaba la inscripción de lo fotográfico en el entorno de la fotocomposición que tanto fascinara a los constructivistas y dadaístas, y que permitió a muchos imaginar nuevas dimensiones cognitivas en la comunicación de masas. Por ello, a medida que se agota el siglo, lo que emerge no es tanto la dimensión icónica del periódico como objeto efímero e intercambiable, sino la propia confusión en la que se encuentran las imágenes y los textos. El claroscuro fotomecánico aporta una inconfundible mancha fotográfica. Esa que muestra el poro de los soportes, la que define los detalles amplificadas y los rostros a partir de elocuentes borrones. En ello, la tradición del blanco y negro en la fotografía, su clasicismo, por así decirlo, parecería una actualización de los recursos de contraste con los que se configuró una nueva capa de visualidad en la pintura desde mediados del siglo XVI. Porque el hecho de que la fotografía compareciera originariamente en blanco y negro confiere a este medio un acta fundacional relacionada con esa abstención del cromatismo y con la consecuente relación binaria que se encuentra en cada uno de los extremos de la escala de grises. Una dualidad que se reconoce también en el cine, y que adquiere un prestigio respaldado por el carácter específico del medio. A su vez, la propia economía de las burocracias occidentales preveía la exclusión del color en



Maternal de San Isidro (Madrid), 1941

Foto: Santos Yubero

Arxiu de la Comunitat de Madrid/ Archivo de la Comunitat de Madrid

Arxiu General de l'Administració, Alcalá de Henares, s/f

/ Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, s/f

determinados contextos y asociaba de modo intuitivo el «negro sobre blanco» al protocolo de las cosas objetivas y testimoniales. Por su parte, el tratamiento industrial múltiple implicaba una merma de la precisión y una cierta rudeza de las fotografías impresas como resultado de la absorción de las tintas en aquellos papeles destinados a las tiradas masivas. Esa idea de claroscuro fotomecánico se traslada al nuevo estatus objetual de la pintura y la escultura, y, como muestran las obras de la década de los noventa de Ana Teresa Ortega, concuerda con las tonalidades de los metales a los que se transfiere el contenido iconográfico. Acero, aluminio, hierro, materiales siempre en crudo, serían parte del substrato que comparten los mecanismos de las rotativas. Pero también serían, en su particular economía expresiva, un correlato de la indiferencia estética y el contenido burocrático del documento.

El efecto informativo de los documentos plantea siempre un reverso inequívocamente opaco. Su presunta autonomía, su capacidad para hablar por sí mismo, es solo un triste tópico. El documento necesita la aprobación de las explicaciones. Este régimen de pretendida objetividad confiere al nuevo tráfago de imágenes una funcionalidad que trastoca las formas de ver el mundo a través de ellas. En esas formas se crean nuevas demandas asociadas al contenido informativo de los relatos que procesamos a diario: expectativas de verosimilitud y de certeza que nunca se satisfacen por completo. El documento es siempre la punta de un iceberg y la fantasía de una prueba que en realidad oculta todo aquello que no se recoge en su precaria provisión informativa. Esto podría tener una buena contextualización en las demandas de transparencia de una sociedad atravesada por lo documental, sobreexpuesta al ruido blanco de los medios.

Por ello, buena parte de esa opacidad del documento permite entender el camino complejo desde aquellas series objetuales de Ana Teresa Ortega hasta el que probablemente sea su proyecto más ambicioso. El paso de las obras de los noventa a sus *Cartografías silenciadas*, que pudieron ser vistas en una primera exposición de 2007 en el Palau de la Virreina de Barcelona, abarca una década y un cambio de siglo. Aquella primera exposición recorrería varios espacios expositivos. Antes de ello encontramos otros proyectos en los que, de modo coherente, las transparencias de la imagen y sus proyecciones sobre espacios arquitectónicos confirman este camino iniciado en los comienzos de su trayectoria. Podríamos destacar, entre esos proyectos, *Jardines de la memoria*, de 2003, o *Que el lugar de nacimiento no determine tu educación*, y *Visiones de ignominia*, de 2005. Estos serían ejemplos de anticipaciones de inquietudes que se harían más explícitas pocos años después. Por su parte, las obras fotoescultóricas aprovechaban la carga connotativa del claroscuro fotomecánico derivado de la imagen recontextualizada. Tras esas imágenes imprecisas existían historias relativas a los momentos simbólicamente retratados por la fotografía de prensa en los conflictos políticos más significativos. Sin embargo, *Cartografías silenciadas* confirma un giro importante que es, a su vez, reflejo de los destinos de la práctica artística internacional. Lo que encontramos a partir de este proyecto es una acumulación de imágenes panorámicas con los escenarios de la mayor parte de los centros de reclusión y campos de concentración o detención del franquismo. Es un trabajo de catalogación exhaustiva que todavía hoy genera derivas y ampliaciones, como las más recientes series sobre las construcciones de obra pública creadas con mano de obra esclava. En cierta medida, el esfuerzo

de acumulación de todas y cada una de esas imágenes, rigurosamente documentadas, pareciera un homenaje a la sima de trabajo cautivo que se invirtió en esos lugares. Pero, además de la carga política con la que se presentan, las propias imágenes mostradas por Ana Teresa Ortega confirman esa opacidad documental en su anonimato, en su frontalidad, en su registro minucioso. Su condición muda es el siguiente paso de una secuencia lógica que trasciende la dimensión plástica del claroscuro fotomecánico, para situarse en el más político ejercicio de catalogación de una memoria sepultada en los archivos nacionales. La opacidad, por tanto, se reconoce en esa discrepancia entre la nitidez de las imágenes, su condición literal o neutra, y el trasfondo que no son capaces de hacer explícito por ellas mismas. Podríamos sugerir, por ello, no tanto un giro o una ruptura con los proyectos anteriores, sino la reinterpretación de un problema más hondo relativo a la opacidad de las imágenes documentales.

El resultado de ese trabajo de investigación podría ser entendido como una herramienta de reconstrucción historiográfica y de rescate de la memoria fuera de cualquier pretensión estética, si es que eso fuera posible. Pero precisamente la acumulación de fotografías también puede servir para poner de manifiesto algo más que la evidencia, perezosamente aceptada en el mejor de los casos, de que en España hubo campos de prisioneros; haría patente, por añadidura, que la conciencia histórica sobre esos hechos solo podría propiciarse mediante dispositivos estéticos. Dispositivos como el que aquí se despliega, fórmulas veraces que no eluden la comprensión sensorial y emotiva de esos acontecimientos sin hacer concesiones al sentimentalismo. Es la manifestación silenciosa de esos escenarios vacíos la que mejor

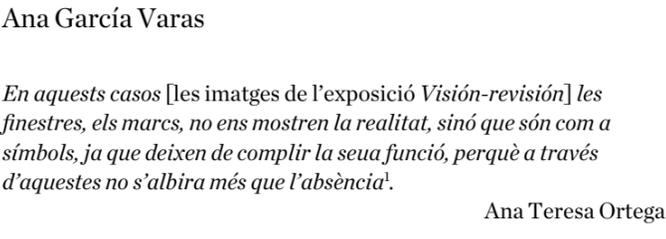
expresa lo que subyace, que se despliega en información rigurosamente contrastada. Sin embargo, la propia contextura de las imágenes aporta el suplemento de esa inquietante opacidad documental. Es decir, es la dimensión estética la que articula el juego de anacronismo y dislocación que hace válida la propuesta en el equilibrio entre lo desinteresado y lo político. Algunas imágenes podrían sugerir analogías con el paisajismo romántico, o con ciertos formatos de la fotografía de arquitectura, pero adoptan aquí un desvío que reinserta esas tradiciones en un juego de anacronismos: por un lado, con respecto a las propias tradiciones de la fotografía de paisaje y de arquitectura, que son adaptadas para la ocasión a un irónico trasplante histórico; por otro, por los hechos a los que remite y de los que ya no quedan huellas visibles. La imagen, como el pensamiento según la conocida máxima hegeliana, llega tarde al lugar de los hechos, es siempre anacrónica. Su autonomía como mera imagen no hace justicia, esta queda para quienes sean capaces de leerlas con su cohorte documental. En ellas, en su aparente calma, ya no comparece ese pasado. Asistimos al entorno, en todos los casos completamente despoblado, de unos escenarios que no nos advierten de los motivos por los que fueron fotografiados. La confluencia de las imágenes con sus topónimos y con sus fechas, que remiten a la vigencia de su uso como lugares de retención, denuncia un olvido. Se muestran en sí mismas testigos insuficientes de su trasfondo, de toda la carga de acontecimientos que recogen los textos y los documentos que las acompañan.

Junto al anacronismo hay también una dislocación asociada a la impronta grotesca que implica el cambio de los usos originarios de esos espacios. Los colegios, plazas de toros o simples descampados convertidos en

centros de detención, fotografiados con sobriedad y una implacable luz plomiza, se vuelven testigos de esa improvisación consecuencia del exceso de violencia que necesitan todas las usurpaciones. De pronto, el absurdo derivado de una sospecha preventiva sobre toda la población, el terror de la propia ilegitimidad, aboca a la reutilización de lugares orientados al ocio, a la educación, a la cura o a cualquier otro uso de lo común que ahora se pervierte. La dispersión inabarcable de todos estos sitios en el territorio del Estado nos habla de la dificultad de los verdugos para administrar su propio régimen punitivo. Es en la desproporción que se traslada al trabajo incansable y casi penitencial de la propia artista, donde reconocemos la siempre incompleta escala del testimonio de la represión. En esto, el trabajo de Ana Teresa Ortega se va modulando y desglosando en nuevas variantes, como aquellas en las que presta especial atención a las presas, al tratamiento de las mujeres en el sistema penitenciario posterior a 1936 con algunas series que definen el destino de las mujeres que fueron víctimas de esa hipérbole patriarcal.

En la referencia al trabajo que subyace a las series sobre estos campos de detención encontramos una cercanía solidaria entre aquellas obras públicas realizadas con mano de obra esclava y la reubicación misma de la tarea del artista. Actividades desinteresadas en este punto, mientras en el primer caso ese trabajo es fruto de una coerción violenta, en el segundo, la artista se hace cargo de la dimensión moral del concepto mismo del trabajo. Las imágenes de la obra pública bajo el régimen penitenciario, no necesariamente aquellos de mayor visibilidad simbólica, serían condensaciones de una conexión perversa entre la represión y el símbolo, entre el trabajo sin sentido y la representación estética que glorifica un régimen totalitario.

Dialèctica de la distància: memòria, temps i presència en la fotografia d’Ana Teresa Ortega



*En aquests casos [les imatges de l'exposició Visión-revisión] les finestres, els marcs, no ens mostren la realitat, sinó que són com a símbols, ja que deixen de complir la seua funció, perquè a través d'aquestes no s'albira més que l'absència*¹.

Ana Teresa Ortega

*Davant d'una imatge [...] el passat no cessa mai de reconfigurar-se, ja que aquesta imatge només esdevé pensable en una construcció de la memòria, quan no de l'obsessió. [...] Però, com podem estar a l'altura de tots els temps que aquesta imatge, davant de nosaltres, conjuga sobre punts plans?*²

Georges Didi-Huberman

*Em vaig adonar de sobte dels nombrosos paral·lelismes entre la història i el medi fotogràfic, entre la realitat històrica i la realitat de la càmera. [...] I així, tots els meus esforços primordials, que semblaven tan incoherents en la superfície, cobren sentit; tots han servit i continuen servint a un únic propòsit: la rehabilitació d'objectius i de maneres de ser [en la història o en la fotografia] que encara no tenen nom i que per això són ignorats o malinterpretats*³.

Siegfried Kracauer

En una època i un espai en què el conegut poder de la imatge és celebrat en la seua abundància, la fotografia d’Ana Teresa Ortega prescindeix d’afegits per a dirigir-se sense miraments al vertader nucli d’aquest poder, a l’autèntica arrel de la seua potència: la presència de la imatge. El poder de l’icònic no consisteix sense més en la seua multiplicació o en un atractiu clamorós, sinó que allò que ha intrigat crítics, historiadors i espectadors de l’art des de fa segles té a veure amb el que Gottfried Boehm, ja en els anys setanta, en deia l’«excés» de la imatge (el seu *Überschuss*) o la seua «inesgotabilitat»⁴. Aquesta forma particular de presència, que ha rebut molt diversos noms al llarg de les tres últimes dècades, és la que no ens permet retirar els ulls davant del que veiem, o la que, per a Hans Belting⁵, instaura l’encreuament de mirades amb la imatge, o aquella que ens aguaita

La obra de Ana Teresa Ortega a lo largo de estas décadas podría servir para completar algunas de las lagunas del arte contemporáneo español, si la historiografía de nuestro país estuviera más atenta a los trabajos como el que ella ha desarrollado. Ha interpretado con precisión los porqués de determinados recursos plásticos y conceptuales aplicándolos a contextos concretos, enraizados en un territorio cultural cuyas redes de referencias y sus conexiones están por estudiar. Ha representado en su propia trayectoria un cambio de ciclo que abarca la historia reciente de las prácticas artísticas en su relación con lo fotográfico. Su transición entre aquellas obras instalativas y escultóricas, y las más cercanas a las estrategias de archivo, es suficientemente clara al respecto. Recorre así dos planos de esa opacidad documental, primero en su dimensión material, asociada al despliegue en el espacio y en sus avatares como fotografías objeto, y más tarde en un plano ideológico, vinculado en esta ocasión con la memoria histórica. Cierra así un círculo en el que el hecho de involucrar al espectador ya no tiene como único objetivo crear una experiencia sensitiva de inmersión en un espacio irradiado por las imágenes, sino el objetivo añadido de generar una extrañeza ante el poder de irradiación ideológica de las imágenes en un caso específico de investigación documental. La oportunidad de ver en conjunto esta trayectoria no puede ser sino la de apuntalar una vía de trabajo decisiva en la creación de una comunidad cultural de la que un modo u otro somos partícipes.

El proyecto *Cartografías silenciadas* queda desbordado por la continua aparición de nuevos vestigios o de escenarios potenciales. Se trataría de una serie virtualmente infinita porque resulta imposible acotar y catalogar todos los lugares de una represión difusa, mucho más profunda de lo que las imágenes pueden denunciar. Las superficies semánticas irradian ahora, en estas series, un nuevo espacio que sería de orden ideológico: el de los sótanos de una memoria también reclusa, prisionera de los pactos de silencio. El cambio de ciclo de la obra de esta artista pasa de un plano material, al plano político, donde la imagen se vuelve portadora del mensaje silenciado. La ocupación del espacio de estas nuevas fotografías en su estricta regularidad, alude a una crisis de convivencia. Cohabitan, entonces, con ese conflicto latente, y activan la necesidad de reconstruir un relato común. Ahora, la superficie semántica de estas fotografías, acogidas a los formatos convencionales de la exposición serial, multiplica sus referencias interiores. Cada una de las imágenes, plantea, en su singularidad, la pregunta acerca de cómo fueron empleados esos lugares, cómo fueron gestionados los cuerpos, cuántas personas murieron en ellos... Las respuestas, como en una nota al pie de página, han de ser buscadas en otro lugar que está fuera del encuadre. Y allí encontramos algunos datos más que, de nuevo, delatan la imposibilidad de imaginar efectivamente la experiencia de las víctimas.

absència. Aquestes fotografies no són, aleshores, sense més l'empremta o l'índex d'alguna cosa, sinó que són imatges del buit o el forat que aquesta cosa ha deixat. D'altra banda, i quasi com a conseqüència de l'anterior, la potència d'aquestes imatges, el seu caràcter de presència, s'accentua de tal manera que aquestes se'ns imposen, retenint la nostra mirada i forçant-nos a reaccionar.

Aquest plantejament conforma ja algunes de les peces que en 1990 Ana Teresa Ortega presenta en la seua exposició *Visión-revisión*: com ella mateixa assenyala, aquestes imatges que apareixen com a finestres «no ens mostren la realitat [...], perquè a través d'aquestes no s'albira més que l'absència». I està així mateix present en l'obra que instal·larà en 1995 en la Galeria Visor de València, formada per sis màscares sumèries sobre la paret i tres caixes metàl·liques disposades per terra que contenen fotografies de siluetes humanes sobre arena. En aquesta, les petjades humanes són enteses com a «presències actives», mentre que les màscares al·ludeixen a «la presència d'una absència»⁷, una vegada més, amb l'objectiu d'obrir la reflexió a un dels fils conductors centrals del treball d'Ortega: la memòria històrica.

Aquesta idea cobra especial rellevància en *Cartografies silenciades*. Ací, Ortega localitza i fotografia llocs que el bàndol, i després el règim, franquista va utilitzar com a camps de concentració o com a espais de repressió. En un context històric que s'ha obcecat a ignorar durant dècades gran part del que ha succeït, les seues imatges sorgeixen a partir d'un ampli i exhaustiu treball d'arxiu i de cerca per a, en primer lloc, situar aquests llocs oblidats i silenciats, en un compromís amb la recuperació de la memòria col·lectiva que s'estén a moltes de les seues obres. Com a resultat d'aquest treball, aquestes fotografies estan acompanyades d'una

important documentació de mapes, escrits i plànols provinents d'aquests arxius, una documentació que indica el sentit d'unes fotografies en les quals no veiem més que una devastació callada: no s'hi veuen objectes, es veu la imatge; no s'hi veu el paisatge, es veu l'absència. Camps pedregosos, descampats, edificis abandonats o presons en ús, però també seminaris, casernes o fàbriques són alguns dels llocs el denominador comú dels quals és el buit. Es tracta d'escenaris inhòspits que no ofereixen cap refugi, encara que no mostren senyals del que els va arrasar. Sense cendres directes del passat, aquestes fotografies tampoc idealitzen la contesa o l'enfrontament ni ofereixen una versió heroica del que es va perdre. Per contra, les imatges de *Cartografies silenciades* presenten el mecanisme principal i el fil conductor de l'aproximació d'Ortega a la memòria i el passat: la llunyania i la distància.

És aquesta distància la que funciona així mateix en el tractament que fa del temps en la fotografia, clau central del seu treball. En primer lloc, aquestes imatges posen a la vista un temps sense moviment, suspès: no a cavall entre un abans i un després, que exhibeixen d'alguna manera la seua detenció —una cosa així com el cavall de Muybridge—, sinó alié en discórrer. Per això, no fan referència al futur, ni ofereixen esperança; no es tracta de dibuixar alternatives, sinó de cridar a la reflexió. I aquesta suspensió reclama la retenció de la mirada sobre si mateixa. En segon lloc, la tensió que sostenen aquestes obres no és la de l'instant, sinó la de l'evocació: la imatge obri la distància al passat i des d'aquesta distància gira la mirada. D'aquesta manera, aquestes fotografies no ens mostren el fet passat, l'ocurrència o l'esdeveniment, sinó que ofereixen el passat en la seua llunyania i en el seu abandó. I, amb això, permeten que conserve el poder



San Miguel de los Reyes (Valencia), 1939
Foto Damián, Biblioteca Valenciana

que té com a eina d'interpretació i la capacitat per a donar forma al present.

Aquesta distància, d'altra banda, no és una llunyania auràtica. Amb aquestes fotografies el que ens trobem en no és una «aparició irreplicable d'una llunyania, per pròxima que aquesta pugja trobar-se»⁸: no hi ha cap aura en el que ha succeït ni en aquestes imatges de camps erms o d'edificis deserts, sinó un respecte escrupolós. D'igual manera, les referències a allò que va tindre lloc i la suspensió del temps en aquestes fotografies són alienes a la malenconia o fins i tot al dol estricte pel passat. No es tracta d'embellir el temps amb què va poder ser ni d'apaivagar la mirada amb panorames tristos. En aquest sentit, aquests paisatges no són ruïnes huitcentistes que romantitzen la lluita, la pèrdua o els ideals malmesos. Més aviat, és la imatge la que, insistint en la seua presència i apuntant una vegada i una altra a un buit, exigeix la memòria i reclama el dret i l'obligació de recordar.

Des d'aquesta posició, Ortega presenta un laberint d'actes de record amb els quals comprendre l'actual. La perspectiva desenvolupada en *Cartografies silenciades* té continuació en la seua *De treballs forçats*, amb què investiga sobre el treball esclau a què van ser sotmeses milers de persones durant la dictadura franquista per raons polítiques i que va permetre realitzar una bona part de les obres públiques per tot el país durant tres dècades. D'altra banda, l'exili, al qual Ortega ha dedicat diferents obres, és una altra forma d'aquesta distància, ja no només temporal, sinó també espacial. Aquesta experiència caracteritza ja les imatges de *Figures de l'exili* en 1997, però determinarà també la selecció dels autors les fotografies dels quals formen part de la sèrie *Pensadors*. En aquesta, els retrats d'intel·lectuals del

segle XX com James Joyce, Hannah Arendt, Primo Levi, Samuel Beckett, Paul Celan, E. M. Cioran o Milan Kundera, entre d'altres, són projectats sobre espais arquitectònics buits, amb la idea de traure'ls al carrer i ocupar l'espai públic. Amb un plantejament similar, la participació d'Ortega en la Fotobienal de Vigo l'any 2000 presentava uns fotomuntatges en els quals els rostres d'escriptors gallecs com Luis Seoane, Rafael Dieste o Celso Emilio Ferreiro, que així mateix van haver d'exiliar-se, apareixien sobre tanques publicitàries enmig del paisatge gallec. L'objectiu ací de nou és rescatar el seu pensament i, amb això, «recuperar part de la nostra memòria històrica». Així mateix, aquesta mateixa idea vertebrava la labor d'Ortega en *Llocs del saber i de l'exili*, en la qual recobra el prometedor desenvolupament científic que va tindre lloc a Espanya en les primeres dècades del segle XX a través d'organismes com la Institución de Libre Enseñanza o la Junta para la Ampliación de Estudios i que va quedar truncat amb la Guerra Civil i el seu resultat en la dictadura, que va obligar nombrosos investigadors a un exili forçat i a imposar devastadores conseqüències per al panorama científic del país fins a la segona meitat del segle.

En totes aquestes obres, l'experiència de l'exili està construïda en «una evocació del passat sobre el temps present i la presència d'aquests instants d'evocació ens retorna alguna cosa de la història de la nostra vida»⁹. Davant d'això, l'experiència del món que ofereixen els mitjans de comunicació, l'àmbit de la imatge immediata, com la publicitat o la televisió, està caracteritzat per l'abolició del temps i, amb això, per l'eliminació de tota distància. D'aquesta manera, la distància és així mateix la clau ací: les imatges dels mitjans col·lapsen el llunyà en el mateix. En portar a l'ací i ara el distant constantment, dissolen la llunyania, el seu temps i el seu espai. Ortega



Ana Teresa Ortega
Sin título, 1996
 Ferro i pel·lícula lith sobre metacrilat / Hierro y película lith sobre metacrilato
 70 x 150 x 30 cm

rebutja amb claredat la forma d'accés a l'àmbit real que els mitjans imposen com a formes de control social, ja que en una cultura visual en què les imatges es multipliquen sense deixar empremtes en la nostra memòria, l'esdevindre històric és desarticulat.

Davant d'aquestes formes d'exclusió de la història, Ana Teresa Ortega reivindica, per contra, la literatura i l'experiència de la lectura com a espais per a pensar allò real. D'aquest plantejament sorgeixen treballs com *Identitats literàries*, en què presenta retrats d'escriptors a través de fotografies dels llocs on els autors seleccionats pensen les seues obres i de textos que aquests autors trien per a la imatge. Així mateix, la instal·lació *Jardins de la memòria*, que s'exposa en 2003 en la Fundació Espais d'Art Contemporani de Girona, té com a punt de partida la figura del lector per a donar lloc a un espai de coneixement i de reflexió. En aquestes, així com en l'esmentada *Pensadors* o en l'exposició que fa a la Sala Edgar Neville en 1998 i que desenvolupa la idea de la biblioteca com a metàfora del temps, els llibres i la literatura són territoris d'aprenentatge que obrin espais de llibertat des dels quals comprendre el nostre present.

Aquesta obertura d'espais d'emancipació que donen motiu a la reflexió i al pensament és la que ofereix així mateix el seu acostament a la història i al passat des de l'evocació: per això, les formes de distància que planteja Ortega en la seua fotografia obrin entorns d'inconcreció, i possibiliten que l'accés a la memòria històrica servisca per a comprendre més, per a «aprehendre i conservar el coneixement», en tant «és un element fonamental en la constitució de la nostra identitat personal i col·lectiva»¹⁰. D'aquesta manera, la relació d'aquestes imatges amb el temps i el passat no és en cap cas la de la nostàlgia —la de fer el passat present sota la llum de l'enyorança—, sinó

aquella que, denunciant l'oblit, ofereix llocs i eines per a pensar l'ara. Així, molt lluny d'una monumentalització de la memòria (una altra forma més de deshonestedat davant del passat), es tracta més aviat d'una estricta i radical vindicació del record.

Aquesta forma de vindicació del record és, en primer lloc, la que permet que imatges com les de *Cartografies silenciades* oferisquen un testimoniatge particular sobre allò que va tindre lloc. Amb aquest testimoniatge Ortega ofereix, així mateix, una revisió pròpia del caràcter documental del fet fotogràfic: les seues obres no són enregistraments sense més de fets (una vegada més, no són «finestres al món real») i d'igual manera no pretenen ser testimonis directes, però sens dubte donen testimoniatge del que allí va passar, reclamant la nostra mirada i la seua reflexió. La forma documental aleshores no està ací fundada en la tradicional relació causal entre el succés i la fotografia, però clarament aquestes imatges són rastres del passat, rastres que no només indiquen i denuncien el que ha ocorregut, sinó que possibiliten avançar en la seua comprensió. D'aquesta forma, aquestes imatges enllacen amb allò que Kracauer es proposava tant dins de la història com dins de la fotografia: la rehabilitació del que s'ha malinterpretat i del que s'ha ignorat. I en aquest sentit, aquestes fotografies no són sinó «maneres de ser que encara no tenen nom», formes que hauran de servir per a interpretar i entendre el present.

Així, i en segon lloc, aquesta vindicació ho és tant del que ha succeït i s'ha ocultat com del nostre dret a pensar-hi, a pensar-hi de formes diferents i, en particular, a pensar-hi en imatges. Tal com Italo Calvino adverteix en les seues *sis propostes per al pròxim mil·lenni*¹¹, un text clau per a Ortega en l'esmentada exposició de la Sala Edgar Neville,

en el que vemos la imagen, sino que lo representado es en sí mismo una ausencia. Estas fotografías no son entonces sin más la huella o el índice de algo, sino que son imágenes del hueco o el agujero que ese algo ha dejado. Por otro lado, y casi como consecuencia de lo anterior, la potencia de estas imágenes, su carácter de presencia, se acentúa de tal manera que estas se nos imponen, reteniendo nuestra mirada y forzándonos a reaccionar.

Este planteamiento conforma ya algunas de las piezas que en 1990 Ana Teresa Ortega presenta en su exposición *Visión-revisión*: como ella misma señala, estas imágenes que aparecen como ventanas «no nos muestran la realidad [...], pues a través de ellas no se vislumbra más que la ausencia». Y está así mismo presente en la obra que instalará en 1995 en la Galería Visor de Valencia, formada por seis máscaras sumerias sobre la pared y tres cajas metálicas dispuestas en el suelo que contenían fotografías de siluetas humanas sobre arena. En ella, las huellas humanas son entendidas como «presencias activas», mientras que las máscaras aluden a «la presencia de una ausencia»⁷, una vez más, con el objetivo de abrir la reflexión a uno de los hilos conductores centrales del trabajo de Ortega: la memoria histórica.

Esta idea cobra especial relevancia en *Cartografías silenciadas*. Aquí, Ortega localiza y fotografía lugares que el bando, y después el régimen, franquista utilizó como campos de concentración o como espacios de represión. En un contexto histórico que se ha obcecado en ignorar durante décadas gran parte de lo sucedido, sus imágenes surgen a partir de un amplio y exhaustivo trabajo de archivo y de búsqueda para, en primer lugar, situar dichos lugares olvidados y silenciados, en un compromiso con la recuperación de la memoria

colectiva que se extiende a muchas de sus obras. Como resultado de dicho trabajo, estas fotografías están acompañadas de una importante documentación de mapas, escritos y planos provenientes de dichos archivos, una documentación que indica el sentido de unas fotografías en las que no vemos más que una devastación callada: en ellas no se ven objetos, se ve la imagen; no se ve el paisaje, se ve la ausencia. Campos pedregosos, descampados, edificios abandonados o cárceles en uso, pero también seminarios, cuarteles o fábricas son algunos de los lugares cuyo denominador común es el vacío. Se trata de escenarios inhóspitos que no ofrecen refugio alguno, aunque no muestran señales de lo que los arrasó. Sin cenizas directas del pasado, estas fotografías tampoco idealizan la contienda o el enfrentamiento ni ofrecen una versión heroica de lo perdido. Por el contrario, las imágenes de *Cartografías silenciadas* presentan el mecanismo principal y el hilo conductor de la aproximación de Ortega a la memoria y el pasado: la lejanía y la distancia.

Es esta distancia la que funciona así mismo en su tratamiento del tiempo en la fotografía, clave central de su trabajo. En primer lugar, estas imágenes ponen a la vista un tiempo sin movimiento, suspendido: no a caballo entre un antes y un después, exhibiendo de alguna manera su detención —algo así como el caballo de Muybridge—, sino ajeno al discurrir. Por ello, no hacen referencia al futuro, ni ofrecen esperanza; no se trata de dibujar alternativas, sino de llamar a la reflexión. Y esta suspensión reclama la retención de la mirada sobre sí. En segundo lugar, la tensión que sostienen estas obras no es la del instante, sino la de la evocación: la imagen abre la distancia al pasado y desde dicha distancia vuelve la mirada. De esta manera, estas fotografías no nos muestran el hecho pasado, la ocurrencia o el

acontecimiento, sino que ofrecen el pasado en su lejanía y en su abandono. Y con ello, permiten que conserve su poder como herramienta de interpretación y su capacidad para dar forma al presente.

Esta distancia por otro lado no es una lejanía aurática. Con lo que nos encontramos en estas fotografías no es una «aparición irreplicable de una lejanía, por cercana que esta pueda hallarse»⁸: no hay aura alguna ni en lo sucedido ni en estas imágenes de campos baldíos o de edificios desiertos, sino un respeto escrupuloso. De igual manera, las referencias a lo que tuvo lugar y la suspensión del tiempo en estas fotografías son ajenas a la melancolía o incluso al duelo estricto por el pasado. No se trata de embellecer el tiempo con lo que pudo ser ni de apaciguar la mirada con panoramas tristes. En este sentido, estos paisajes no son ruinas decimonónicas que romaticen la lucha, la pérdida o los ideales malogrados. Más bien, es la imagen la que, insistiendo en su presencia y apuntando una y otra vez a un vacío, exige la memoria y reclama el derecho y la obligación de recordar.

Desde esta posición, Ortega presenta un laberinto de actos de recuerdo con los que comprender lo actual. La perspectiva desarrollada en *Cartografías silenciadas* tiene continuación en *De trabajos forzados*, con el que investiga sobre el trabajo esclavo al que fueron sometidas miles de personas durante la dictadura franquista por razones políticas y que permitió realizar una buena parte de las obras públicas por todo el país durante tres décadas. Por otra parte, el exilio, al que Ortega ha dedicado distintas obras, es otra forma de esa distancia, ya no solo temporal, sino también espacial. Esta experiencia caracteriza ya las imágenes de *Figuras del exilio* en 1997, pero determinará también la selección de los autores cuyas fotografías forman parte de la serie

Pensadores. En ella, los retratos de intelectuales del siglo XX como James Joyce, Hannah Arendt, Primo Levi, Samuel Beckett, Paul Celan, E. M. Cioran o Milan Kundera, entre otros, son proyectados sobre espacios arquitectónicos vacíos, con la idea de sacarlos a la calle y ocupar el espacio público. Con un planteamiento similar, la participación de Ortega en la Fotobienal de Vigo en el año 2000 presentaba unos fotomontajes en los que los rostros de escritores gallegos como Luis Seoane, Rafael Dieste o Celso Emilio Ferreiro, que tuvieron asimismo que exiliarse, aparecían sobre vallas publicitarias en medio del paisaje gallego. El objetivo aquí de nuevo es rescatar su pensamiento y, con ello, «recuperar parte de nuestra memoria histórica». Asimismo, esta misma idea vertebra la labor de Ortega en *Lugares del saber y del exilio*, en la que recobra el prometedor desarrollo científico que tuvo lugar en España en las primeras décadas del siglo XX a través de organismos como la Institución de Libre Enseñanza o la Junta para la Ampliación de Estudios y que quedó truncado con la guerra civil y su resultado en la dictadura, obligando a numerosos investigadores a un exilio forzado e imponiendo devastadoras consecuencias para el panorama científico del país hasta la segunda mitad del siglo.

En todas estas obras, la experiencia del exilio está construida en «una evocación del pasado sobre el tiempo presente» por lo que «la presencia de estos instantes de evocación nos devuelve algo de la historia de nuestra vida»⁹. Frente a esto, la experiencia del mundo que ofrecen los medios de comunicación, el ámbito de la imagen inmediata como la publicidad o la televisión, está caracterizado por la abolición del tiempo y con ello por la eliminación de toda distancia. De esta forma, la distancia es así mismo la clave aquí: las imágenes de los medios

colapsan lo lejano en lo mismo. Al traer al aquí y ahora lo distante constantemente, disuelven la lejanía, su tiempo y su espacio. Ortega rechaza con claridad la forma de acceso a lo real que los medios imponen como formas de control social, pues en una cultura visual en la que las imágenes se multiplican sin dejar huellas en nuestra memoria, el devenir histórico es desarticulado.

Ante estas formas de exclusión de la historia, Ana Teresa Ortega reivindica por el contrario la literatura y la experiencia de la lectura como espacios para pensar lo real. De este planteamiento surgen trabajos como *Identidades literarias*, en el que presenta retratos de escritores a través de fotografías de los lugares en los que los autores seleccionados piensan sus obras y de textos que estos autores eligen para la imagen. Así mismo, la instalación *Jardines de la memoria*, que se expone en 2003 en la Fundació Espais d'Art Contemporani de Girona, tiene como punto de partida la figura del lector para dar lugar a un espacio de conocimiento y de reflexión. En ellas, así como en la mencionada *Pensadores* o en la exposición que realiza en la Sala Edgar Neville en 1998 y que desarrolla la idea de la biblioteca como metáfora del tiempo, los libros y la literatura son territorios de aprendizaje que abren espacios de libertad desde los que comprender nuestro presente.

Esta apertura de espacios de emancipación que den pie a la reflexión y al pensamiento es la que ofrece así mismo su acercamiento a la historia y al pasado desde la evocación: por ello, las formas de distancia que plantea Ortega en su fotografía abren entornos de inconcreción, posibilitando que el acceso a la memoria histórica sirva para comprender más, para «aprehender y conservar el conocimiento», en tanto «es un elemento



Ana Teresa Ortega
Biblioteca de Letras, Barcelona, 2010
Impressió digital sobre fibra de paper / Impresión digital sobre fibra de papel
110 x 86 cm

fundamental en la constitución de nuestra identidad personal y colectiva»¹⁰. De esta manera, la relación de estas imágenes con el tiempo y el pasado no es en ningún caso la de la nostalgia —la de hacer el pasado presente bajo la luz de la añoranza—, sino aquella que, denunciando el olvido, ofrece lugares y herramientas para pensar el ahora. Así, muy lejos de una monumentalización de la memoria (otra forma más de deshonestidad ante el pasado), se trata más bien de una estricta y radical vindicación del recuerdo.

Esta forma de vindicación del recuerdo es, en primer lugar, la que permite que imágenes como las de *Cartografías silenciadas* ofrezcan un testimonio particular sobre lo que tuvo lugar. Con dicho testimonio Ortega realiza así mismo una revisión propia del carácter documental de lo fotográfico: sus obras no son registros sin más de hechos (una vez más, no son «ventanas a lo real») y de igual manera no pretenden ser testigos directos, pero sin duda dan testimonio de lo que allí pasó, reclamando nuestra mirada y su reflexión. La forma documental entonces no está aquí fundada en la tradicional relación causal entre el suceso y la fotografía, pero claramente estas imágenes son rastros del pasado, rastros que no solo indican y denuncian lo ocurrido, sino que posibilitan avanzar en su comprensión. De esta forma, estas imágenes enlazan con aquello que Kracauer se proponía tanto dentro de la historia como de la fotografía: la rehabilitación de lo malinterpretado y de lo ignorado. Y en este sentido estas fotografías no son sino «formas de ser que aún carecen de nombre», formas que habrán de servir para interpretar y entender el presente.

Así, y en segundo lugar, esta vindicación lo es tanto de lo sucedido y ocultado como de nuestro derecho a

pensarlo, a pensarlo de formas distintas y, en particular, a pensarlo en imágenes. Tal y como Italo Calvino advierte en sus *Seis propuestas para el próximo milenio*¹¹, un texto clave para Ortega en la mencionada exposición de la Sala Edgar Neville, la visibilidad, la imaginación y la capacidad humana para pensar con imágenes son facultades fundamentales que han de ser salvadas y protegidas. De acuerdo con ello, las fotografías de obras como *Cartografías silenciadas*, *Trabajos forzados* o *Pensadores* permiten comprender y acercarse a la memoria no desde ideas que simplemente puedan ser ilustradas icónicamente, sino específicamente dándole forma y peso en imágenes, es decir, pensando el pasado, y por tanto nuestra identidad, en la imagen.

1. Ana Teresa Ortega en MIRA, E., «Entrevista Enric Mira-Ana Teresa Ortega» en DE LOS ANGELES, A. y MIRA, E., *Ana Teresa Ortega. Fotoesculturas. Instalaciones*, Valencia, Institutó Alfons el Magnànim, Colección Itineraris, 2006, p. 112.
2. DIDI-HUBERMAN, G., *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006, p. 32.
3. KRACAUER, S., *History. The Last Things Before the Last*, New York, Oxford University Press, 1969, pp. 3-4.
4. Cfr. BOEHM, G., «Zu einer Hermeneutik des Bildes» en GADAMER, H.G. y BOEHM, G., *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, pp. 444-471.
5. Cfr. BELTING, H., *Antropología de la imagen*, Madrid, Katz, 2007.
6. Cfr. ELKINS, J., *Pictures & Tears. A History of People Who Have Cried in Front of Paintings*, New York and London, Routledge, 2004.
7. Ana Teresa Ortega en MIRA, E., *óp. cit.*, p. 115.
8. BENJAMIN, W., *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (primera redacción). Obras I, 2, Madrid, Abada, 2008, p. 16.
9. Ana Teresa Ortega en MIRA, E., *óp. cit.*, p. 119.
10. *Ibidem.*, p. 114.
11. Cfr. CALVINO, I., *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1998.

Projectes

Proyectos

Textos Enric Mira



Fotoescultures

Durant les dues últimes dècades del segle XX, la fotografia es va convertir en el mitjà que va convulsionar el concepte d'art modern i la seua especificitat estètica. Els límits de les disciplines artístiques tradicionals van començar a difuminar-se en un procés d'hibridació que obria noves fórmules expressives amb la incorporació de la imatge fotogràfica. Simultàniament, i com a conseqüència de l'anterior, la mateixa fotografia es veia sotmesa a revisió crítica com a llenguatge, tant en la seua dimensió social com artística.

En aquest context, Ana Teresa Ortega comença a realitzar fotoescultures on les imatges fotogràfiques són transferides sobre tela o metall i integrades en estructures tridimensionals. Les fotografies són fragments trets del discurs mediàtic de la premsa i la televisió en els quals s'endevina la cita històrica d'esdeveniments de guerra i sotmetiment. Les imatges no es presenten com a reflex objectiu d'una realitat concreta sinó com a missatges ideològicament codificats. L'articulació del fotogràfic i l'escultòric, on s'instal·la una dialèctica entre representació i matèria, entre visualitat i opacitat, convida a pensar en el perill que el passat no siga retingut ni reconegut i es faça callar la dimensió emancipadora de la memòria històrica.

Fotoesculturas

Durante las dos últimas décadas del siglo XX, la fotografía se convirtió en el medio que vino a convulsionar el concepto de arte moderno y su especificidad estética. Los límites de las disciplinas artísticas tradicionales comenzaron a difuminarse en un proceso de hibridación que abría nuevas fórmulas expresivas con la incorporación de la imagen fotográfica. Simultáneamente, y como consecuencia de lo anterior, la misma fotografía se veía sometida a revisión crítica como lenguaje, tanto en su dimensión social como artística.

En este contexto, Ana Teresa Ortega comienza a realizar fotoesculturas donde las imágenes fotográficas son transferidas sobre tela o metal e integradas en estructuras tridimensionales. Las fotografías son fragmentos entresacados del discurso mediático de la prensa y la televisión en los que se adivina la cita histórica de acontecimientos de guerra y sometimiento. Las imágenes no se presentan como reflejo objetivo de una realidad concreta sino como mensajes ideológicamente codificados. La articulación de lo fotográfico y lo escultórico, donde se instala una dialéctica entre representación y materia, entre visualidad y opacidad, invita a pensar en el peligro de que el pasado no sea retenido ni reconocido y se acalle la dimensión emancipadora de la memoria histórica.



Sin título, 1992



Sin título, 1993



Sin título, 1992



Sin título, 1993



Sin título, 1993



Sin título, 1992



Sin título, 1994



Sin título, 1994



Sin título, 1992



Sin título, 1994



Sin título, 1994

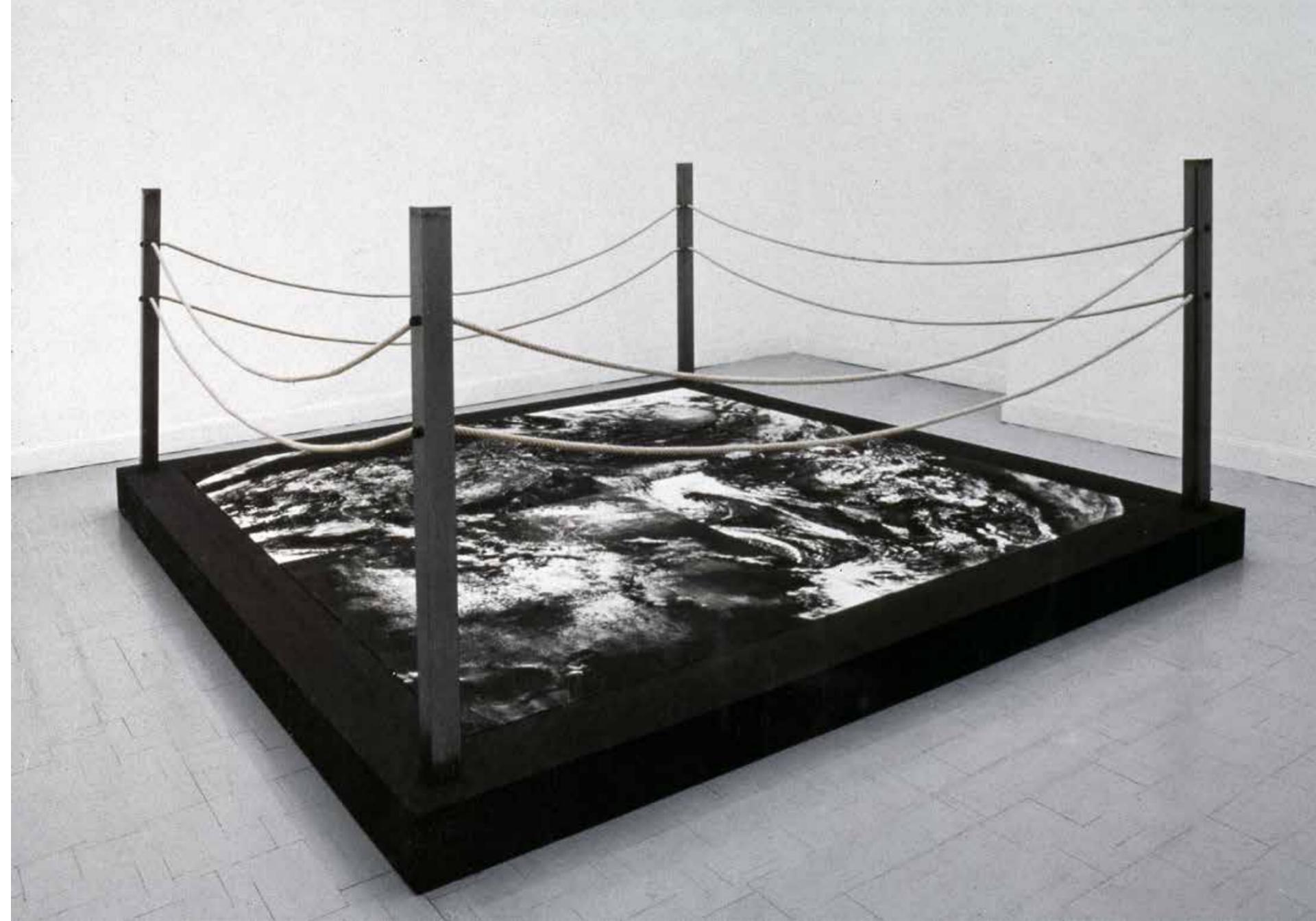


Sin título, 1995



Sin título, 1994





Sin título, 1995



Figures de l'exili

La idea de l'exili serveix com a motiu per a continuar la reflexió sobre la fragilitat de la memòria històrica. Apàtrides, exiliats polítics, refugiats de guerra o migrants a la recerca d'una vida millor, però també els que pateixen un exili interior per raó de la seua sexualitat o el seu gènere, de les seues idees o la seua raça, o simplement a causa de la seua bogeria. A tots ells representen aqueixes figures imprecises i anònimes de les peces que s'ajusten amb llistes metàl·liques, éssers que semblen empresonats en un present sense esperança.

Però l'exili és abans de res un estat errant, de persones en continu trànsit que deambulen, es dispersen i disseminen pel món, com reflecteixen les columnes de gentes que es funden en un moviment incessant, evocant un passat històric no gaire llunyà i alhora un drama humà pròxim. Passat i present, com a temps contraposats però simultanis, atrapant a la memòria de l'ésser humà en la seua soledat de permanent exiliat.

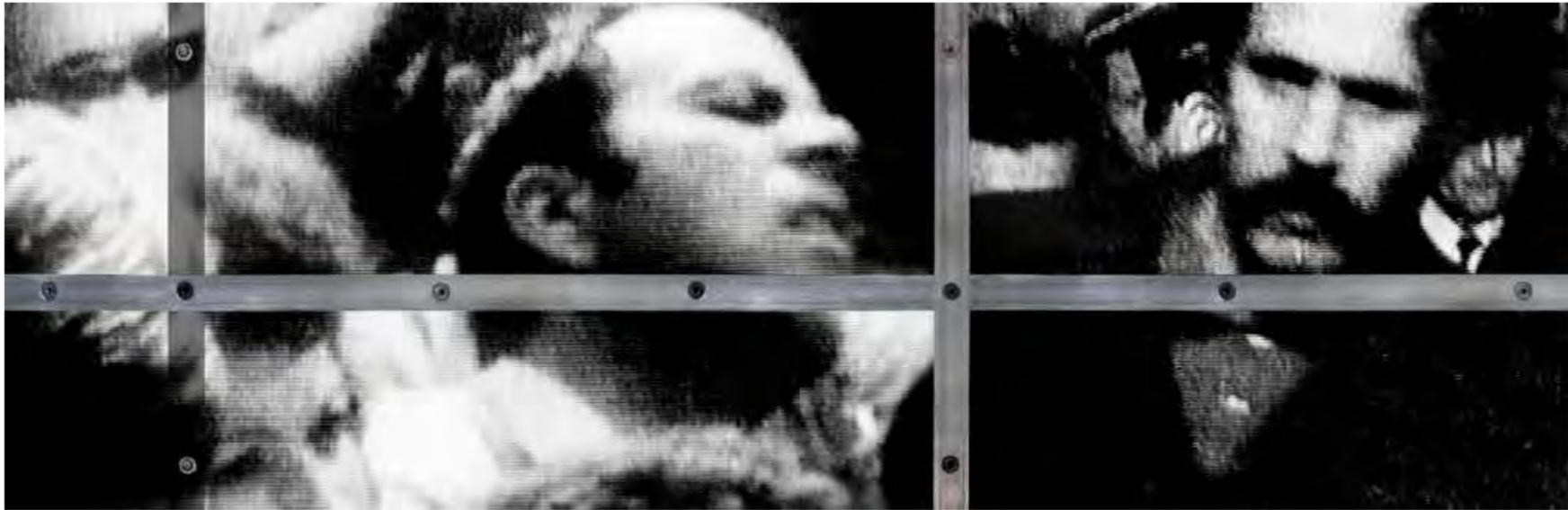
Figuras del exilio

La idea del exilio sirve como motivo para continuar la reflexión sobre la fragilidad de la memoria histórica. Apátridas, exiliados políticos, refugiados de guerra o migrantes en busca de una vida mejor, pero también los que sufren un exilio interior por razón de su sexualidad o su género, de sus ideas o su raza, o simplemente a causa de su locura. A todos ellos representan esas figuras imprecisas y anónimas de las piezas ensambladas con listas metálicas, seres que parecen aprisionados en un presente sin esperanza.

Pero el exilio es ante todo un estado errante, de personas en continuo tránsito que deambulan, se dispersan y diseminan por el mundo, como reflejan las columnas de gentes que se funden en un movimiento incesante, evocando un pasado histórico no muy lejano y a la vez un drama humano cercano. Pasado y presente, como tiempos contrapuestos pero simultáneos, atrapando a la memoria del ser humano en su soledad de permanente exiliado.



Figuras del exilio, 1999



Sin título # 2, 1997



Sin título # 3, 1997



Sin título # 11, 1997



Sin título # 5, 1997



Sin título # 12, 1997



Sin título # 13, 1997

“Fantasías” pueden cobrar forma sólo a tra-
ura, en la cual exterioridad e interiori-
experiencia y fantasía aparecen como
ma materia verbal; las visiones polim-
del alma se encuentran contenidas
nes de caracteres minúsculos, de pu-
s, paréntesis; páginas de signos alim-
dos como granos de arena, represe-
táculo abigarrado del mundo en una
re igual y siempre diferente, como la
a el viento del desierto.

La biblioteca, una metàfora del temps

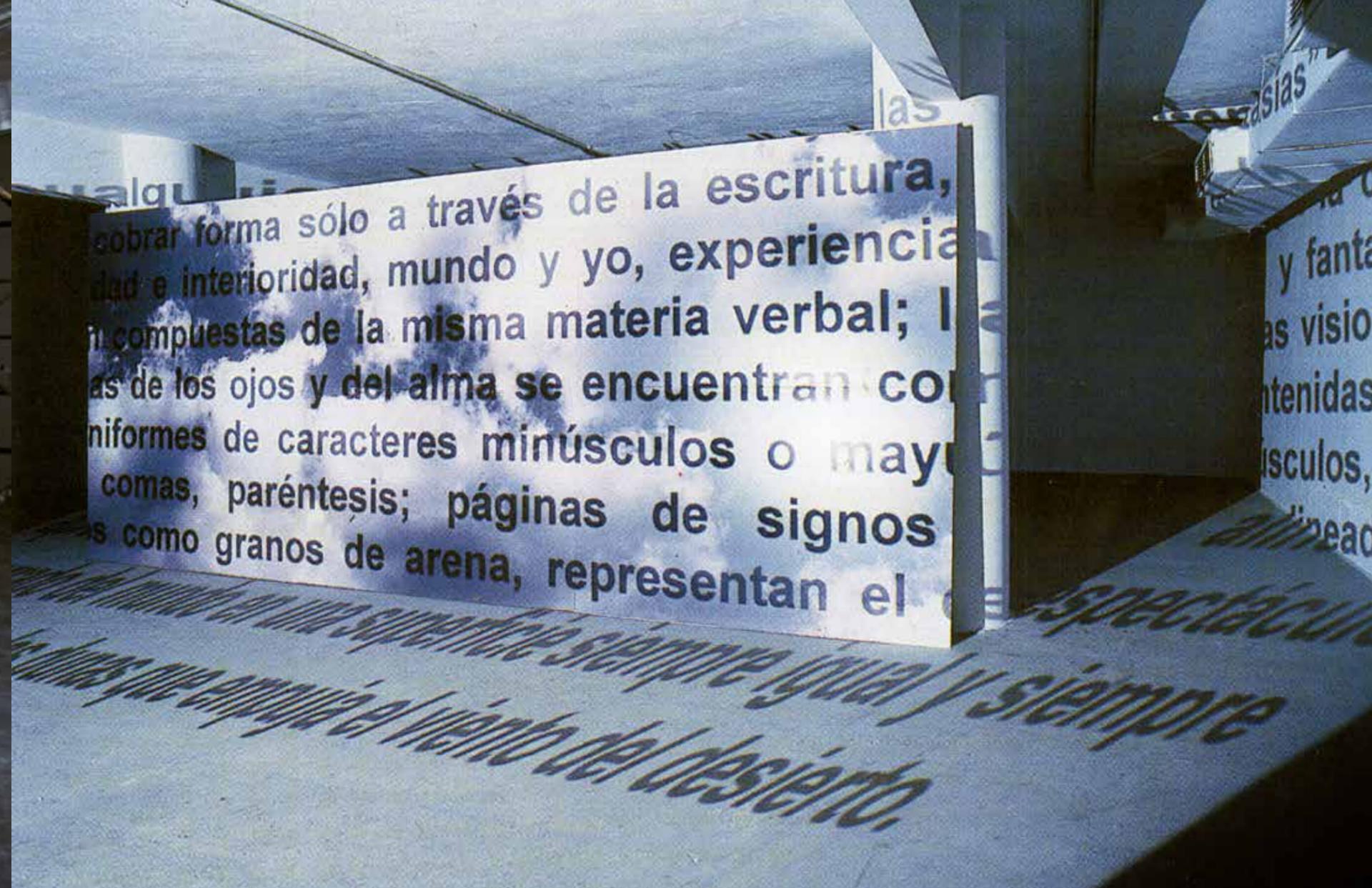
La biblioteca, arxiu de sabers, és un símbol de la memòria cultural que se'ns mostra embolicada de bastides, com un espai en construcció. El text d'Italo Calvino que forma part de l'obra és una reflexió sobre la ductilitat de l'escriptura i fet sobre l'edificació de la memòria. Els signes de l'escriptura componen la matèria verbal amb la qual es pot donar forma a totes les realitats i fantasies, com els grans d'arena que, espentats pel vent, donen lloc al canviant paisatge del desert, sempre igual i sempre diferent, com l'espectacle del món.

Hi ha dos tipus de biblioteca, segons apuntava Umberto Eco. La biblioteca de la qual s'ix, com la del Quixot, per a fer realitat en el món totes les fantasies que han alimentat els llibres. I una altra de la qual no s'ix, com la de Borges, on els llibres contenen la trama completa de realitat i ficció que constitueix el món. La present instal·lació artística concita ambdues biblioteques perquè, mitjançant l'escriptura i els llibres, la memòria es conforma com a interioritat i com exterioritat, en un procés que va de fora cap a dins i des de dins cap a fora. Així és com la memòria s'erigeix i s'enfonsa, es construeix i es reconstrueix.

La biblioteca, una metàfora del tiempo

La biblioteca, archivo de saberes, es un símbolo de la memoria cultural que se nos muestra envuelta de andamios, como un espacio en construcción. El texto de Italo Calvino que forma parte de la obra es una reflexión sobre la ductilidad de la escritura y a la postre sobre la edificación de la memoria. Los signos de la escritura componen la materia verbal con la que se puede dar forma a todas las realidades y fantasías, como los granos de arena que, empujados por el viento, dan lugar al cambiante paisaje del desierto, siempre igual y siempre diferente como el espectáculo del mundo.

Hay dos tipos de biblioteca, según apuntaba Umberto Eco. La biblioteca de la que se sale, como la de Don Quijote, para hacer realidad en el mundo todas las fantasías que han alimentado los libros. Y otra de la que no se sale, como la de Borges, donde los libros contienen la trama completa de realidad y ficción que constituye el mundo. La presente instalación artística concita ambas bibliotecas pues, mediante la escritura y los libros, la memoria se conforma como interioridad y como exterioridad, en un proceso que va de afuera hacia dentro y desde dentro hacia fuera. Así es cómo la memoria se erige y desmorona, se construye y reconstruye.



La biblioteca, una metáfora del tiempo, 1998



Jardins de la memòria

De nou els llibres com a font de coneixement, forma d'experiència o mitjà per a imaginar el desconegut. I amb ells la figura del lector i de l'acte de lectura com una veu interior que sorgeix en la intimitat. Enfront de l'estrident exaltació de l'instant actual en la societat de la informació, la imatge en silenci de la jove lectora abstreta enfront d'un solitari pupitre que convida a la lectura.

En aquesta instal·lació, la paraula —i la seua escriptura— s'evoca com a jardí o paradís, igual que la biblioteca i el laberint ho eren per a Borges. Aqueix jardí de naturalesa frondosa que es mostra en les fotografies murals és l'espai simbòlic de la paraula que va imaginar el poeta José Ángel Valente. Un jardí —una biblioteca— l'enigma de la qual no és un altre que el temps que ja no es desplega de forma lineal ni uniforme sinó en una xarxa de temporalitats divergents, convergents i paral·leles... com els laberints de la memòria.

Jardines de la memoria

De nuevo los libros como fuente de conocimiento, forma de experiencia o medio para imaginar lo desconocido. Y con ellos la figura del lector y del acto de lectura como una voz interior que surge en la intimidad. Frente a la estridente exaltación del instante actual en la sociedad de la información, la imagen en silencio de la joven lectora ensimismada frente a un solitario pupitre que invita a la lectura.

En esta instalación la palabra —y su escritura— se evoca como jardín o paraíso, al igual que la biblioteca y el laberinto lo eran para Borges. Ese jardín de naturaleza frondosa que se muestra en las fotografías murales es el espacio simbólico de la palabra que imaginó el poeta José Ángel Valente. Un jardín —una biblioteca— cuyo enigma no es otro que el tiempo que ya no se despliega de forma lineal ni uniforme sino en una red de temporalidades divergentes, convergentes y paralelas... como los laberintos de la memoria.



Jardines de la memoria, 2003



Sin título # 1, 2003



Sin título # 2, 2003



Sin título # 3, 2003



Pensadors

Dels autors d'una biblioteca imaginària, s'han seleccionat una sèrie de personatges significatius que, encara que són molt diferents entre si, en el fons es troben estretament vinculats. Elías Canetti, Fernando Pessoa, Antonin Artaud, Primo Levi, Emil Cioran, Alejandra Pizarnik, Simone Weill, María Zambrano o Hannah Arendt representen un grup de pensadors del segle XX poc inclinats a l'ambient social, polític i cultural de la seua època, que van veure en l'escriptura el lloc i refugi on expressar el seu descontentament amb el món.

Estem davant d'una galeria de retrats realitzats mitjançant la projecció de fotografies dels escriptors en diferents espais arquitectònics: sobre façanes, murs interiors, corredors o en obertures de portes i escales. Com en les primeres fotoescultures, la imatge fotogràfica s'associa de nou al tridimensional i escultòric. En aquesta posada en escena, la imatge del rostre actua com a metonímia del pensament de l'autor, mentre que els espais on es projecten materialitzen la metàfora del confinament físic o psicològic que tots ells van patir en vida.

Pensadores

De entre los autores de una biblioteca imaginaria, se han seleccionado una serie de personajes significativos que aún muy distintos entre sí en el fondo se hallan estrechamente vinculados. Elías Canetti, Fernando Pessoa, Antonin Artaud, Primo Levi, Emil Cioran, Alejandra Pizarnik, Simone Weill, María Zambrano o Hannah Arendt representan un grupo de pensadores del siglo XX, reacios al ambiente social, político y cultural de su época, que vieron en la escritura el lugar y refugio donde expresar su descontento con el mundo.

Estamos ante una galería de retratos realizados mediante la proyección de fotografías de los escritores en diferentes espacios arquitectónicos: sobre fachadas, muros interiores, pasillos o en vanos de puertas y escaleras. Como en las primeras fotoesculturas, la imagen fotográfica se asocia de nuevo a lo tridimensional y escultórico. En esta puesta en escena la imagen del rostro actúa como metonimia del pensamiento del autor, mientras que los espacios donde se proyectan materializan la metáfora del confinamiento físico o psicológico que todos ellos sufrieron en vida.



Sin título, 2000



Sin título (J. Joyce), 2000



Sin título (F. Kafka), 2000

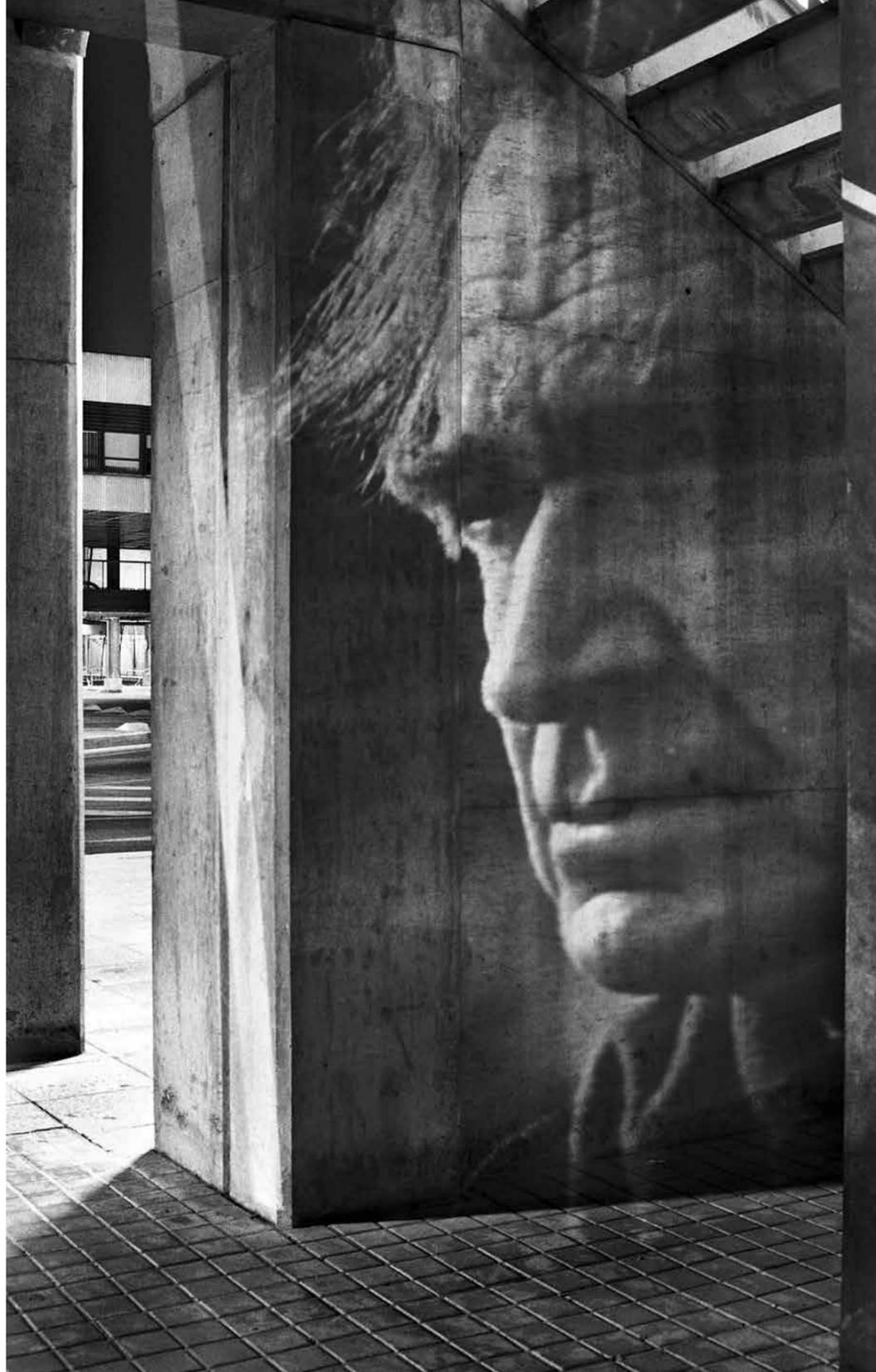




Sin título (M. Kundera), 2000



Sin título (E. M. Cioran), 2000





Sin título (F. Pessoa), 2001



Sin título (A. Ajmátova), 2019





Sin título (H. Pinter), 2019



Sin título (S. Beckett), 2001





Sin título (P. Levi), 2000



Sin título (N. Gordimer), 2001



Sin título (H. Arendt), 2000



Sin título (W. Benjamin), 2006





Sin título (J. A. Valente), 2002



Sin título (M. Zambrano), 2000





Sin título (A. Artaud), 2000



Sin título (J. Genet), 2000





Sin título (A. Pizarnik), 2002



Cartografies silenciades

Aquest projecte consisteix en una documentació dels espais utilitzats pel franquisme per a exercir la repressió durant la Guerra Civil i la postguerra fins a l'any 1970. Escoles, seminaris, convents, esglésies i places de bous es van habilitar com a camps de concentració, colònies penitenciàries militaritzades o emplaçaments d'afusellaments massius. Res en aquests llocs fa pensar ara en aquella maquinària repressiva exercida amb violència física i psicològica. Només en algun, una placa recorda el que van ser.

Amb el seu plantejament fotogràfic, l'artista assumeix un cert paper d'historiadora. La investigació en els arxius oficials on es custodien els documents de la dictadura franquista ha permès localitzar llocs i rescatar informació d'aquella brutal repressió, fent dels registres fotogràfics documents carregats de significació política més que peces probatòries dels fets històrics. *Cartografies silenciades* no és tant una manera de documentar llocs i llistar dates com de conscienciar sobre la necessitat de preservar la memòria històrica a través de les imatges enfront l'amenaça real del seu encobriment o desfiguració.

Cartografías silenciadas

Proyecto que documenta los espacios utilizados por el franquismo para ejercer la represión durante la Guerra Civil y la posguerra hasta el año 1970. Escuelas, seminarios, conventos, iglesias y plazas de toros se habilitaron como campos de concentración, colonias penitenciarias militarizadas o emplazamientos de fusilamientos masivos. Nada en estos lugares hace pensar ahora en aquella maquinaria represiva ejercida con violencia física y psicológica. Solo en alguno, una placa recuerda lo que fueron.

Con su planteamiento fotográfico, la artista asume un cierto papel de historiadora. La investigación en los archivos oficiales, donde se custodian los documentos de la dictadura franquista, ha permitido localizar lugares y rescatar información de aquella brutal represión, haciendo de los registros fotográficos documentos cargados de significación política más que piezas probatorias de los hechos históricos. *Cartografías silenciadas* no es tanto una forma de documentar lugares y listar fechas como de concienciar de la necesidad de preservar la memoria histórica a través de las imágenes frente la amenaza real de su encubrimiento o desfiguración.



Monasterio de San Miguel de los Reyes (Valencia), 1939-1950 (?), 2006-2014



Convento de la Merced (Burriana-Castellón), 1939-1942, 2006-2014



Colegio Ramón Pelayo (Santander), 1937-1942, 2006-2014



Convento de la Merced (Pamplona), 1937-1939, 2006-2014



Monasterio de Uclés (Cuenca), 1940-1943, 2006-2014



Carcel de Amorebieta (Bilbao), 1938-1947, 2006-2014



Monasterio Santa María del Puig (Valencia), 1940-1947, 2006-2014



Convento de Santa Clara (Valencia), 1939-1942, 2006-2014



Seminari Nou (Lleida), 1938-1939, 2006-2014



Campo de Horta (Barcelona), 1939-1940, 2006-2014



Cárcel Porlier (Madrid), 1936-1944, 2006-2014



Instituto Miguel de Unamuno (Madrid), 1939-1942 (?), 2006-2014



Las Oblatas (Tarragona), 1939-1943, 2006-2014



«Portacoeli», Hospital Dr. Moliner (Serra-Valencia), 1939-1942, 2006-2014



Penal de Alcalá de Henares (Madrid), 1956-1978, 2006-2014



Convento El Carmelo (Bilbao), 1937-1939, 2006-2014



Claudio Coello (Madrid), 1939-1941, 2006-2014



Convento de los Ángeles Custodios (Bilbao), 1937-1939, 2006-2014



Convento Las Salesas (Santander), 1937- (?), 2006-2014



Monasterio de San Marcos (León), 1936-1940 (?), 2006-2014



Camposancos (A Guarda-Pontevedra), 1937-1939, 2006-2014



Cárcel de Mujeres de Málaga, 1937-1945, 2006-2014



Instituto Manzanedo (Santoña-Cantabria), 1937-1939, 2006-2014



«La Industrial», Escuela de Artes y Oficios (Logroño), 1937-1939, 2006-2014



Prisión de Guadalajara, 1939-1944, 2006-2014



Cárcel de Predicadores (Zaragoza), 1939-1955, 2006-2014



Monasterio de San Salvador (Celanova-Orense), 1937-1938 (?), 2006-2014



Monasterio de la Santa Espina (Valladolid), 1937-1939, 2006-2014



Monasterio de San Bernardo (Toledo), 1939, 2006-2014



Seminario de Orihuela (Alicante), 1939, 2006-2014



Convento de las Agustinas (Murcia), 1939, 2006-2014



Convento de los Agustinos (Haro-Logroño), 1937-1939, 2006-2014
Monasterio de Valdediós (Villaviciosa-Asturias), 27 Octubre 1937, 2006-2014
Monasterio de San San Clodio (Leiro-Ourense), 1939, 2006-2014
Colegio Nevers, (Durango-Guipúzcoa), 1938-1939, 2006-2014
San Juan de Mozarrifar (Zaragoza), 1938-1940, 2006-2014
Instituto Ribera del Tajo (Talavera de la Reina-Toledo), 1936-1939, 2006-2014

Rianxo (A Coruña), 1937-1939, 2006-2014
Cuartel de La Aurora (Málaga), 1938-1939, 2006-2014
El Cánem (Barcelona), 1939-1942, 2006-2014
Can Sales (Palma de Mallorca), 1936-1943, 2006-2014
Prisión de Les Corts (Barcelona), 1939-1955, 2006-2014
Cárcel de Ventas (Madrid), 1939-1967, 2006-2014

Can Mir (Palma de Mallorca), 1936-1940, 2006-2014
Plaza de Toros de Logroño, 1937, 2006-2014
Plaza de Toros de Valencia, 1939, 2006-2014
Plaza de Toros de Plasencia (Cáceres), 1937-1940 (?), 2006-2014
Plaza de Toros de Alicante, 1939, 2006-2014
Plaza de Toros de Granada, 1936-1939, 2006-2014

Plaza de Toros de Pamplona, 1939, 2006-2014
Ciudadela de Pamplona, 1936, 2006-2014
Castillo de Montjuïc (Barcelona), 1939-1946, 2006-2014
Castillo de San Fernando (Alicante), 1939-, 2006-2014
Castillo de Santa Bárbara (Alicante), 1939-, 2006-2014
Castillo de Pilatos (Tarragona), 1939-1948, 2006-2014



Penal de El Dueso (Santoña), 1937-1938, 2006-2014



Castuera (Badajoz), 1939-1940, 2006-2014



Los Merinales (Dos Hermanas-Sevilla), 1943-1962, 2006-2014



Fuerte de San Cristobal (Pamplona), 1936-1945, 2006-2014



Seminario de Corbán (Santander), 1937-1939, 2006-2014



Monasterio de San Pedro de Cárdeña (Burgos), 1936-1939, 2006-2014



Bustarviejo (Madrid), 1944-1952, 2006-2014



Miranda de Ebro (Burgos), 1937-1947, 2006-2014



«Paneras» (Medina de Rioseco-Valladolid), 1937-1939, 2006-2014



Colegio de los Padres Paúles (Murgía-Álava), 1937-1939, 2006-2014



La Cadellada (Oviedo), 1937-1938 (?), 2006-2014



Caballerizas de la Magdalena (Santander), 1937-1940 (?), 2006-2014



Los Arenales (Cáceres), 1937-1939, 2006-2014



Campo de la Bota (Barcelona), 1939-1952, 2006-2014



Lazareto de la Isla de San Simón (Redondela-Pontevedra), 1936-1943, 2006-2014



Albufera (Alicante), 1939, 2006-2014



Los Almendros (Alicante), 1939, 2006-2014



Puente de Castrelo de Miño (Ourense), 1936-1939 (?), 2006-2014



Balcón de Pilatos (Sierra de Urbasa-Navarra), 1936-(?), 2006-2014



De treballs forçats

Pantans i rescloses, l'ampliació de la xarxa ferroviària i de carreteres, habitatges protegits, fins i tot algunes presons com la de Carabanchel i altres obres públiques van ser construïdes durant el franquisme per presos polítics que la dictadura havia convertit en mà d'obra forçada. En finalitzar la Guerra Civil, el Patronat per a la Redempció de Penes pel Treball es va convertir en peça central d'un sistema carcerari que amuntegava més de 250.000 persones. Mitjançant aquest sistema, l'Estat, algunes empreses privades i l'Església es van apropiat fins a del 75% del salari que percebien els presos a canvi de redimir part de la seua condemna.

De treballs forçats sorgeix de manera complementària al desenvolupament del projecte *Cartografies silenciades* i, per tant, abunda en el mateix posicionament polític de fons, compartint el compromís moral amb la preservació de la memòria històrica dels represaliats, del seu sofriment i la seua resistència durant el temps de captivitat.

De trabajos forzados

Pantanos y represas, la ampliación de la red ferroviaria y de carreteras, viviendas de protección oficial, incluso algunas cárceles como la de Carabanchel y otras obras públicas fueron construidas durante el franquismo por presos políticos que la dictadura había convertido en mano de obra forzada. Al finalizar la Guerra Civil el Patronato para la Redención de Penas por el Trabajo se convirtió en pieza central de un sistema carcelario que hacinaba más de 250.000 personas. Mediante este sistema, el Estado, algunas empresas privadas y la Iglesia se apropiaron hasta del 75% del salario que percibían los presos a cambio de redimir parte de su condena.

De trabajos forzados surge de manera complementaria al desarrollo del proyecto *Cartografías silenciadas* y, por tanto, abunda en el mismo posicionamiento político de fondo, compartiendo el compromiso moral con la preservación de la memoria histórica de los represaliados, de su sufrimiento y su resistencia durante el tiempo de cautiverio.



Presa - Canal de Montijo, Mérida (Badajoz), 1940-1946
Construcciones Servicio de Colonias Penitenciarias Militarizadas (SCPM)

Sin título, 2015-2019



Presa de San Esteban del Sil, Nogueira de Ramuín (Ourense), 1945-1957
Dragados y Construcciones

Sin título, 2015-2019



Presa Barrios de Luna (León), 1952-1955
Herederos de Ginés Navarro

Sin título, 2015-2019



Presa de Mansilla (La Rioja), 1949-1959
Ingeniería y Construcciones Marcor, S.A.

Sin título, 2015-2019



Canal del Jarama, Patones (Madrid), 1957-1960
Agustí y Masoliver, S.A. (AMSA)

Sin título, 2015-2019



Canal del Bajo Guadalquivir, San José de la Rinconada (Sevilla), 1940-1962
Construcciones Servicio de Colonias Penitenciarias Militarizadas (SCPM)
Tomás Valiente García, Construcciones Civiles y Militares, Construcciones y Proyectos S.A., Construcciones CIGA, Constructora Ezcurra, S.A.

Sin título, 1940-1962, 2015-2019



Presa de Riosequillo, Buitrago del Lozoya (Madrid), 1946-1952
Constructora Gutiérrez Oliva y Bourne, S.A.

Sin título, 2015-2019



Minas de Carbón-Pozo del Fondón, Sama de Langreo (Asturias), 1940-1959
Sociedad Duro-Felguera

Sin título, 2015-19



Fábrica de celulosa "SNIACE", Ganzo-Torrelavega (Santander), 1939-1944
Sociedad Nacional de Industrias y Aplicaciones de Celulosa Española (SNIACE, S.A.)

Sin título, 2015-2019



Minas de Carbón y Antracita, Fabero (León), 1939-1947
Minas de Antracita de Moro, S.A. y Minas de El Bierzo

Sin título, 2015-19



Fábrica de cemento, Castillejo (Toledo), 1942-1970
A. Villalón, Sociedad Portland Iberia, S.A.

Sin título, 2015-2019



Mina de Valborraz, Estaño - Wolframio, Cassio-Carballeda de Valdeorras (Ourense), 1942-1944
Montes de Galicia

Sin título, 2015-2019



Minas de Carbón, Utrillas (Teruel), 1938-1944
Minas y Ferrocarriles de Utrillas (MFU)

Sin título, 2015-2019



Brunete (Madrid), 1940-1945
Dirección General de Regiones Devastadas

Sin título, 2015-2019



Gernika (Vizcaya), 1942-1947
Dirección General de Regiones Devastadas

Sin título, 2015-2019



FFCC Madrid-Burgos, Bustarviejo (Madrid), 1944-1952
Hermanos Nicolás Gómez

Sin título, 2015-2019



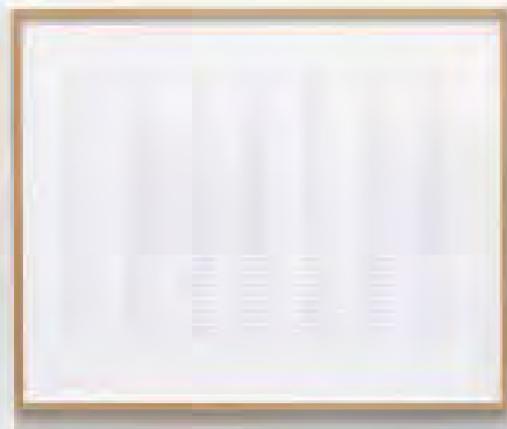
FFCC Santander-Mediterráneo, Túnel de la Engaña, Pedrosa de Valdeporres (Burgos), 1942-1945
Ferrocarriles y Construcciones ABC

Sin título, 2015-2019



FFCC Tudela Veguín-Lugo de Llanera (Oviedo), 1947-1956
Ingeniería y Construcciones Marcor, S.A.

Sin título, 2015-2019



Llocs del saber i exili científic

En 1907 va tindre lloc la creació de la Junta per a l'Ampliació d'Estudis i Investigacions Científiques (JAE), una iniciativa pública que, inspirada en l'ideari de la Institució Lliure d'Ensenyament, naixia amb l'objectiu de desenvolupar la investigació científica, les humanitats i l'educació universitària a Espanya, trencar el seu aïllament i posar-les en sintonia amb la ciència i cultura europees. Sota l'empareda de la JAE, es van crear al llarg del territori nacional diferents laboratoris i centres d'investigació com l'Institut Nacional de Ciències Físiconaturals, el Centre d'Estudis Històrics o la Residència d'Estudiants. Els assoliments aconseguits en l'avanç del coneixement van donar lloc a la coneguda com a Edat de Plata de la ciència espanyola, que es va veure truncada després del desenllaç de la Guerra Civil i el cessament definitiu de les activitats de la JAE.

Nombrosos investigadors van fugir a l'exili i els que es van quedar es van veure confinats a un exili interior, separats dels seus llocs quan no condemnats a presó o afusellats. Les seqüeles d'aquest fet van llastrar greument al sistema educatiu i científic espanyol en les dècades posteriors. Aquest projecte vol ser una aportació al rescat de la memòria d'aquell procés històric i a la integració de la ciència en el substrat mateix de la societat. Una proposta que adquireix renovat sentit quan en el moment actual, com a seqüela de la crisi econòmica, s'ha produït al nostre país un important descens dels recursos destinats a la investigació amb la pèrdua de nombrosos llocs de científics que, finalment, han acabat buscant a l'estranger millors oportunitats per a les seues carreres.

Lugares del saber y exilio científico

En 1907 tuvo lugar la creación de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE), una iniciativa pública que, inspirada en el ideario de la Institución Libre de Enseñanza, nació con el objetivo de desarrollar la investigación científica, las humanidades y la educación universitaria en España, romper su aislamiento y ponerlas en sintonía con la ciencia y cultura europeas. Bajo el amparo de la JAE se crearon a lo largo del territorio nacional diferentes laboratorios y centros de investigación como el Instituto Nacional de Ciencias Físico-Naturales, el Centro de Estudios Históricos o la Residencia de Estudiantes. Los logros conseguidos en el avance del conocimiento dieron lugar a la conocida como Edad de Plata de la ciencia española que se vio truncada tras el desenlace de la Guerra Civil y el cese definitivo de las actividades de la JAE.

Numerosos investigadores huyeron al exilio y los que permanecieron se vieron confinados a un exilio interior, separados de sus puestos cuando no condenados a prisión o fusilados. Las secuelas de este hecho lastraron gravemente al sistema educativo y científico español en las décadas posteriores. Este proyecto quiere ser una aportación al rescate de la memoria de aquel proceso histórico y a la integración de la ciencia en el sustrato mismo de la sociedad. Una propuesta que adquiere renovado sentido cuando en el momento actual, como secuela de la crisis económica, se ha producido en nuestro país un importante descenso de los recursos destinados a la investigación con la pérdida de numerosos puestos de científicos que, finalmente, han acabado buscando en el extranjero mejores oportunidades para sus carreras.



JUNTA PARA LA AMPLIACIÓN DE ESTUDIOS 1907-1939
Instituto Nacional de Ciencias Físico-Naturales
Laboratorio de Investigaciones Biológicas-Instituto Cajal

Sin título, 2010-2015



JUNTA PARA LA AMPLIACIÓN DE ESTUDIOS 1907-1939
Instituto Nacional de Ciencias Físico-Naturales
Instituto Nacional de Física y Química

Sin título, 2010-2015



JUNTA PARA LA AMPLIACIÓN DE ESTUDIOS 1907-1939
Instituto Nacional de Ciencias Físico-Naturales
Instituto Nacional de Física y Química

Sin título, 2010-2015



JUNTA PARA LA AMPLIACIÓN DE ESTUDIOS 1907-1939
Instituto Nacional de Ciencias Físico-Naturales
Museo Nacional de Ciencias Naturales
Comisión de Investigaciones Paleontológicas y Prehistóricas

Sin título, 2010-2015



JUNTA PARA LA AMPLIACIÓN DE ESTUDIOS 1907-1939
Instituto Nacional de Ciencias Físico-Naturales
Laboratorio de Investigaciones Biológicas-Instituto Cajal

Sin título, 2010-2015



JUNTA PARA LA AMPLIACIÓN DE ESTUDIOS 1907-1939
Instituto Nacional de Ciencias Físico-Naturales
Real Jardín Botánico de Madrid

Sin título, 2010-2015



JUNTA PARA LA AMPLIACIÓN DE ESTUDIOS 1907-1939
Instituto Nacional de Ciencias Físico-Naturales
Museo Nacional de Antropología, Etnografía y Prehistoria

Sin título, 2010-2015



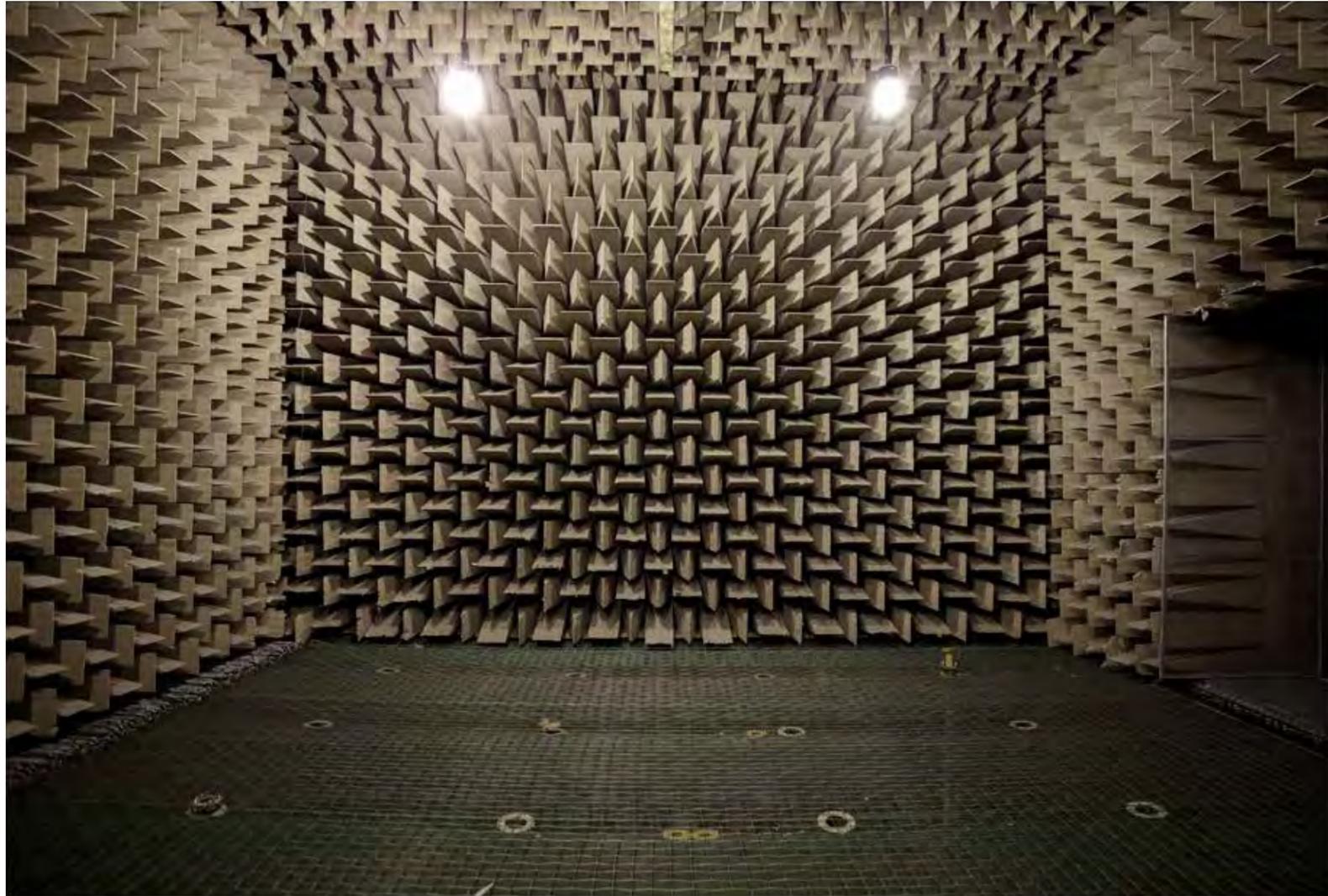
JUNTA PARA LA AMPLIACIÓN DE ESTUDIOS 1907-1939
Instituto Nacional de Ciencias Físico-Naturales
Instituto Español de Oceanografía
Estación de Biología Marina de Marín, Santander

Sin título, 2010-2015



JUNTA PARA LA AMPLIACIÓN DE ESTUDIOS 1907-1939
Instituto Nacional de Ciencias Físico-Naturales
Instituto Español de Oceanografía
Estación de Biología Marina de Marín, Santander

Sin título, 2010-2015



JUNTA PARA LA AMPLIACIÓN DE ESTUDIOS 1907-1939
Instituto Nacional de Ciencias Físico-Naturales
Laboratorio de Mecánica Industrial y Automática Leonardo Torres Quevedo

Sin título, 2010-2015



JUNTA PARA LA AMPLIACIÓN DE ESTUDIOS 1907-1939
Misión Biológica de Galicia, Pontevedra

Sin título, 2010-2015



JUNTA PARA LA AMPLIACIÓN DE ESTUDIOS 1907-1939
Residencia de Estudiantes, 1910-1939

Sin título, 2010-2015



INSTITUT D' ESTUDIS CATALANS 1907-1939 / 1942-
Hospital de Santa Creu i Sant Pau

Sin título, 2010-2015



JUNTA PARA LA AMPLIACIÓN DE ESTUDIOS 1907-1939
Instituto-Escuela-Sección Retiro, 1918-1939

Sin título, 2010-2015



JUNTA PARA LA AMPLIACIÓN DE ESTUDIOS 1907-1939
Instituto-Escuela-Sección Altos del Hipódromo, 1918-1939

Sin título, 2010-2015



Paulino Suárez Suárez
Pío del Río Hortega
Severo Ochoa Albornoz
Francisco Grande Covián
Juan Negrín López
Jorge Francisco Tello Muñoz
Gustavo Pitauga Fattori
Manuel Vázquez Rodríguez
Marcelino Pascua Martínez
Isaac Costero Tudanca
Gonzalo Rodríguez Lafora
Sixto Odradio Alcalde
Blas Cabrera Felipe
Manuel Martínez Rosco
Arturo Duprier Vallesa
Miguel Ángel Catalán Sañudo
Enrique Moles Ormella
Antonio Madrazo Jekely
Ignacio Bolívar Utrata
Odón de Buen y del Cos
Cándido Bolívar Peltan
Enrique Rojas Lo-Blanco
José Royo Gómez
Luis Santaló Soria
José Cuatrecasas Anumí
María de Maeztu Whitney
Jesus María Bellido Gollerchs
Antonio García Barón
Antoni Trias i Pujol
Teófilo Hernando Ortega
Justo Sorroete Iturriz
Julió Benjano Lozano
Rafael Méndez Martínez
Amparo Poch y Gascón
Fautino Miranda González
Dioniso Peleaz Hernández
Antonio de Zúñiga Escalona
José Galí Pereira
José Castillejo Duarte
Francisco Giral González
Wenceslao Dutrem Dominguez
Alfonso Boix Vallcorosa
Dorothea Barmes González
Ernesto Seijo Espiñeira
Modesto Bargallo Ardevit
Leonardo Torres Quevedo
Pilar de Matrangola Rojo
Pere Pi Calleja
Emilio Mira López
José Puche Álvarez
August Pi i Suñyer
Helodoro Téllez Plascencia

Luis Calandré Ibañez
Ángel Apraz Buesa
Ramón Coll i Rodas
Pompeu Fabra i Poch
Felipe González Viñes
Antoni Oriol i Angera
Jaume Pi-Sunyer i Bayo
Josep Quera Morales
Joaquim Trias i Pujol
Antoni Salvat i Navarro
Salvador Vila Hernández
Alejandro Otero Fernández
Cayetano Coriás Latorre
José Domingo Quilez
Gabriel Borlita Marin
Juan Sancho Gómez
Francisco Marcos Pelayo
Gerardo Abad Conde
Manuel López Rey
José Medina Echevarría
Mariano Ruiz-Funes y García
Leopoldo García y Alías García
Benito Álvarez Buyla
Alfredo Mendizábal Villalba
Emilio González López
Antonio Polo Díez
Jesus Anas de Velasco
Salvador Velayos Hermida
Teodoro González García
José Camón Aznar
Ávaro Calvo Altageme
Wenceslao Rocas Suárez
Estrella Cortice Vinyals
Tomás Alday Redonet
Laureano Sánchez Gallego
Margarita Comas Camps
Godofredo Penalta Miñón
Miguel Mozara Ortega
Pedro Martínez García
José Antón de Oñeca
Adolfo Maja de la Muela
Jesus Prados Ariarte
Fernando Calvet Prats
Miguel Vilar Vidal
Antonio Sacristán Colas
Aniceto Charro Arias
Antonio Romero Vilez
Carlos Fuentes Sánchez
José Arias Ramos
José Rodríguez Sariz
Pedro Castro Banaes
Trinidad Arroyo Villaverde

José Antonio Rubio Sacristán
Rafael de Pina Mirán
Antonio Novo Campelo
Ramón Casado Thovar
Pedro de la Barreda Espinosa
Julián Fernández López
José Manuel Gómez Jiménez
Luis Farjúl Álvarez Santullano
Carlos Zozaya Balzá
José Goyanes Álvarez
Antonio Rodríguez Daniba
Andrés Sanz Vileplana
Manuel Rivas Cherrif
Alfredo Manuel Beltrán Logroño
María Teresa Arroyo Nieto
Francisco Galina Nieto
Manuel López Enriquez
Victor Cuquerella Gomar
Sevillano Prieta Martín
Luis Vallejo Vallejo
Manuel Hombria iñiguez
Ángel Rodríguez-Otero Rodríguez
Juan Planells Ripoll
Francisco Guerra Pérez-Carral
José Escobar Borobio
Gonzalo Guriarán Guriarán
Tomás Alday Redonet
León Cardenal Pujals
José Cosmes Blasco
Jacinto Segovia Caballero
José María Sánchez-Pérez Sánchez
José Antonio Sánchez Martínez
Manuel Paz González
Manuel Picardo Castellón
Santiago Pérez Vázquez
Plácido González Duarte
Rafael Riera Fernández
Leonardo Luis Vela Marín
Valentín Enrique Pérez Grande
Luis de Frutos Erguedas
Ángel González Gil-Roldán
José Torre Blanco
Urbano Barmes González
José Luchsinger Centeno
Miguel Galles Novis
Rodrigo Bastida Álvarez
María Dolores Márquez Méndez
José de Benito Maripiel
Enrique Rodríguez Mata
Francisco Hernández Borondo
Felipe Jiménez de Asúa
Gumersindo Sánchez Guisande

Ramón Pérez-Cervera Jiménez-Herrera
Germán García-García
Manuel Castañeda Aguilo
Elias Delgado Calvo
Pedro de la Barreda Espinosa
Julián Fernández López
José Manuel Gómez Jiménez
Luis Farjúl Álvarez Santullano
Carlos Zozaya Balzá
José Goyanes Álvarez
Antonio Rodríguez Daniba
Andrés Sanz Vileplana
Manuel Rivas Cherrif
Alfredo Manuel Beltrán Logroño
María Teresa Arroyo Nieto
Francisco Galina Nieto
Manuel López Enriquez
Victor Cuquerella Gomar
Sevillano Prieta Martín
Luis Vallejo Vallejo
Manuel Hombria iñiguez
Ángel Rodríguez-Otero Rodríguez
Juan Planells Ripoll
Francisco Guerra Pérez-Carral
José Escobar Borobio
Gonzalo Guriarán Guriarán
Tomás Alday Redonet
León Cardenal Pujals
José Cosmes Blasco
Jacinto Segovia Caballero
José María Sánchez-Pérez Sánchez
José Antonio Sánchez Martínez
Manuel Paz González
Manuel Picardo Castellón
Santiago Pérez Vázquez
Plácido González Duarte
Rafael Riera Fernández
Leonardo Luis Vela Marín
Valentín Enrique Pérez Grande
Luis de Frutos Erguedas
Ángel González Gil-Roldán
José Torre Blanco
Urbano Barmes González
José Luchsinger Centeno
Miguel Galles Novis
Rodrigo Bastida Álvarez
María Dolores Márquez Méndez
José de Benito Maripiel
Enrique Rodríguez Mata
Francisco Hernández Borondo
Felipe Jiménez de Asúa
Gumersindo Sánchez Guisande

Santiago Pi i Suñyer
César Pi-Sunyer i Bayo
Juan Martín Sáenz
Juan Morera y Pujol
Felix Monteder Fuentes
Juan Cabrera Felipe
Benigno Lorenzo Vázquez
Julián Fernández López
Leopoldo Palacios Morri
Manuel Tamames Ratero
Pedro Tribo Hermosa
Vicente Goyanes Álvarez
Andrés Sánchez Vila
Juan Miguel Herrera Bolo
Urbano González de la Calle
Agustín Millares Carlo
Jaime Serra Hunter
Jesus Anas de Velasco
Francisco Becerra González
Gerardo Abad Conde
Ramon Casamada i Mauri
Jesus María Paloma Bona
Claudio Galindo Gujaro
Roman Riazza Martínez de Osorio
Julian Amalia Goyri y Goyri
Pablo de Azcarate y Florez
José García-Veldecasas
Jaume Raventos i Pipan
Emilio Langile Rubio
Luis Gonzaga Güleria
José Álvarez de Cienfuegos
Luis Bru Villaseca
Augusto Pérez Vitoria
Gabriel Franco López
Enriqueta Ortega Felu
Josep Capella Carrobbé
Salvador Gil Vermet
Albert Folch i Pi
Jordi Fotch i Pi
Cosme Rofes Cabré
Santiago Vivanco Ferrer
Francisco Bergós Ribalta
Manuel Corachán i Garcia
Frederic Duran i Reynals
Rosend Carrasco i Formiguera
Antoni Peyri Roamora
Marti Garriga i Roca
Diego Ferrer Fernández de la Riba
José Gabriel Álvarez
Felipe Sánchez Román Galilla
Manuel Vinales Pardo
Antonio Flores de Lemus

Constantino Bernado de Quirós
José Gasca González Pola
León Cardenal Pujals
Manuel Varela Radio
José Casas Sánchez
Agustín del Cañizo García
Pedro Mayoral Carpiñero
Bernardino Landete Aragón
Orlaco Juan Mafes Retana
Pedro Ari Sarria
Rafael Troyano de los Rios
Josep Maria Box i Raspall
Pere Bosch Gimpera
Victor Cónil Montobbio
Joan Cuatre Casas Anumí
Elena Martínez Barcos
Patriola Zambrana Morla
Josep Deuladeu i Poch
Juan David García Bacca
Luis Nicolau d'Oliver
Luis Gonzaga Baya i Sempere
Gregori Vidal i Jordana
Joaquim Xirau i Pallás
Josep Xirau i Plau
Ángel Valtierra Prat
Pablo de Azcarate y Florez
José Gay Prieto
Joaquín Rodríguez Rodríguez
Ramón Prieto Bancas
Mariano Gómez González
Niceto Alcalá-Zamora y Castillo
José Carlos Herrera
Manuel Bastos Ansat
Salvador Vila Hernández
Jesus Polanco Romero
Joaquín García Labella
Rafael García Duarte y Salcedo
Jesus Ybáñez Beru
José Mejías Manzanao
Plácido Vargas Corpas
Francisco Aranda Millán
José de Carlos Herrera
Augusto Minuesa Belenguier
José Mingarro Sanmartín
Manuel Calvelo López
Mario Cruz Sancho Ruiz-Zomilla
Carlos Villamián Artach
Francisco Pérez Carballo
Luis Rufanchas Salcedo
Juana Capdevielle Sanmartín
Julió Pérez Martín
Julió Sánchez Salcedo

Castro Prieto Carrasco
José Andrés Manso
Arturo Pérez Martín
Federico Landrove López
Julió Jetro Oscar
José María Bengoa Lecanda
Josep Trueta i Raspall
Manuel Urbano Martín
Dioniso Nieto Gómez
Eduardo Hernández Pacheco
María Teresa Toral Peñaranda
Honorato de Castro Bonet
Pedro Carrasco Gamorena
Miguel Crespi Jaume
Fernando González Nuñez
Gabriel Marín Cardoso
Salustio Alvarado Fernández
José Barnaga Mata
Luis Lozano Rey
Tomás Rodríguez Bachler
Alberto Chalmers Tomás
Luis Jiménez de Asúa
Fernando de los Rios y Utrut
Luis Recasens Siches
Julian Besteiro Fernández
Domingo Barmes Salinas
Luis Zúñiga Escalona
Jaume Raventos i Pipan
María Zambrano Alarcón
Américo Castro Quesada
Claudio Sánchez Albornoz
Manuel Hilario Ayuso
Lucía Sánchez Saornil
José Sánchez-Covisa
Rafael Fons Romans
Enrique Vázquez López
Miguel Prados Such
Manuel Trillo Garriga
Julió Outeirón Nuñez
Vicente Goyanes Álvarez
Enrique Alcaráz Sánchez
Antonio Capella Bustos
Francisco Vega Díaz-Prida
Victoriano Mateo de Acosta Arce
Luis Fumagallo Pérez
Fernando de la Fuente Hita
Adolfo Hinojar Fons
José María Huarte Mendicosa
Eduardo Bonilla de la Vega
María Luisa Herranz Balesteros
Luis Agustín Ortiz Aragonés
Jesus Jiménez Fernández

La funesta manía de pensar. Ciencia y crisis. España cierra la puerta a los jóvenes científicos. Retos de la ciencia económica ante la crisis. Los jóvenes investigadores toman la calle contra el recorte en I+D. Consecuencias de la crisis económica para la ciencia española. La crisis económica impulsa la fuga de cerebros españoles al extranjero. Dificultades de los jóvenes científicos para regresar a España. Garmendia: "De esta crisis no sale nadie si no es con más ciencia y más innovación". La situación de la ciencia española: La transferencia de tecnología. La Crisis Permanente de la Ciencia Española: Una Lección para Latinoamérica. Emigrantes otra vez. No es país para científicos. Todo por la ciencia (pero en precario). Los españoles son poco "científicos", pero los jóvenes acortan distancia. El Gobierno homenaja a científicos que despide o deja sin dinero. Protesta contra los recortes en I+D y la fuga de cerebros aumentan el riesgo de una "generación perdida". Las causas del fracaso de la investigación en España. "Ciencia y crisis, ¿examen de conciencia?". Ada Yonath: «España vivió una edad de oro de la ciencia que se está perdiendo debido a la crisis». Jóvenes científicos protestan en Madrid en contra de los recortes en investigación. España: crisis y recortes. Un País en crisis económica y social. "El panorama de la investigación es totalmente desolador". El 'caso CSIC' o la banalidad del mal: ciencia en la crisis de España. Invertir en ciencia y tecnología es invertir en futuro. "Que inventen ellos": España desaparece de los comités científicos internacionales. "La ciencia en España está en una situación de total desconcierto". El director del CERN: "La única forma de salir de la crisis es no recortar en investigación". Cómo mejorar los resultados de la ciencia sin aumentar el presupuesto en tiempos de crisis. "Óscar Marín: «El problema más grave de la ciencia en España no es el dinero". Luto por la Ciencia española. "¿Se puede hacer investigación de calidad con poco menos de 900 euros al mes?". "La genialidad hace avanzar al mundo". Soy un cerebro fagado. La caída de personal y financiación hace regresar al CSIC una década atrás. La financiación de la ciencia está en "encefalograma plano". Científicos españoles emigrantes. Imaginación para financiar la ciencia en tiempos de crisis. "España, el país europeo que más ha recortado en I+D durante la crisis". Ciencia en España: la ley y la realidad. La ciencia española apuesta por el crowdfunding para dar un impulso a la investigación. Bailar para financiar ciencia. Científicos denuncian el panorama desértico de la ciencia española. El CSIC pierde el 15% de su personal en dos años y medio. La OCDE desvela la desastrosa situación de la Ciencia y la Innovación en España. Sin universidades en la Champions. Los científicos exiliados claman que no son "una leyenda urbana". Equidad e incentivos. Más tasas para quien puede pagarlas, muchas más "becas equidad", ese es la fórmula. Seis formas de salvar la ciencia. España ha perdido 11.000 investigadores desde 2010. Hacer los deberes. Es hora de dotar a la I+D de instrumentos adecuados de gestión y presupuestos estables. José Luis García Pérez. Investigador: "La desgracia de la ciencia en España es que está politizada". ¿Conseguirán que no investiguemos?. Cómo combatir la fuga de cerebros en España. La ciencia española a examen en Nature. El problema de la ciencia en España tiene más de 300 años. Los Socios de Honor de la SEBBM reclaman financiación estable para la ciencia española. "El problema de la ciencia en España es sobre todo institucional". Treinta investigadores punteros reclaman «financiación estable» para la ciencia española. Carta de 30 grandes cerebros en defensa de la ciencia española. Cotec lamenta "una década perdida" para la ciencia en España. La inversión en ciencia se ha recortado un 25% desde que gobierna el Partido Popular. Exdirectores del CSIC alertan de que la situación del organismo "es insostenible". Gestión de la ciencia en España: no solo el CSIC. Las seis cuentas pendientes de la ciencia española. "La carrera científica en España es un deporte de alto riesgo". "La ciencia en España agoniza". La creación de empresas surgidas de universidades es un 42% en dos años. Envejecida, pobre, superviviente: la ciencia en España 30 años después de su primera ley. Yo soy científico, pero mi país no lo es. No es país para jóvenes científicos. 'Efecto La 2': El CIEMAT, la única institución pública española dedicada a desarrollar nuevas fuentes de energía limpia, está asfixiado por un hachazo presupuestario sufrido en 2010. Un país de espaldas a la ciencia. Muñoz Molina: España tiene un problema muy grande de desprecio al conocimiento, La otra ciencia. Lo básico: la estructura industrial de un país depende de la apuesta que hagan sus poderes públicos por la investigación y el desarrollo. España no es país para científicos. La profesión científica, una asignatura pendiente. Cuatro ideas para que España sea un país de innovadores. La migración de las enfermeras españolas desde el inicio de la crisis. "La fuga de cerebros no es por la crisis, es por el sistema funcional". La ciencia en España necesita de más fondos filantrópicos. La ciencia en España como problema. La ciencia está atravesando por una crisis de estudios inservibles. La ciencia española, maniatada. Margarita Salas: "En España hacemos milagros investigando con la poca financiación que tenemos". Los científicos "exiliados" no quieren ser "marca España". La ciencia en España, 1814-2015: dos derrotas y una incógnita. El viejo truco del Gobierno para ocultar sus recortes en ciencia. La teoría de los tres "des": por qué España no invierte más en I+D. La ciencia marcha en España para reclamar financiación y acercarse a la sociedad. "Miles de científicos reivindican en toda España que sin ciencia no hay futuro". Cuatro gráficos que explican el enfado de la comunidad científica en España. Marcha por la ciencia en España: caminando hacia un pacto social. Arellano afirma que es "imprescindible" alcanzar un pacto de estado sobre la financiación de la ciencia. "En España, a los gobiernos no les interesa la ciencia". Científicos emigrantes. Sangría de científicos. Médicos investigadores subrayan que financiar la investigación es rentable. España ha perdido a 12.000 científicos desde 2010. Dos honores causa en guardia por la deriva de la ciencia hacia el ámbito de las tecnologías. El académico Sánchez Ron critica la "trágica" situación de la ciencia en España. La falta de inversión en I+D convierte a España en una excepción europea. El mejor centro de investigación del cáncer pierde 2,5 millones por despedir a un científico. 336 científicos exigen al Gobierno que acabe con los sobresueldos a dedo en la ciencia. Crisis en la ciencia y la universidad: la voz de los protagonistas. Las empresas españolas invierten en I+D la mitad que la media europea. Un error legal deja con un pie en la calle a decenas de científicos punteros. La investigación en España: las actitudes de empresas, Gobiernos y ciudadanos. El Gobierno no gastó el 62% del presupuesto de ciencia en 2016. La plantilla del CSIC se ha reducido un 14% desde que gobierna el PP. La élite de la ciencia española se queja del ahogo de las leyes. Recuperemos el sector público en la investigación. Dimiten los jefes del principal centro de energías renovables por las trabas del Gobierno. Las sociedades científicas alertan del "colapso del sistema de ciencia". La inversión en I+D sigue perdiendo peso en España pese a la recuperación. "Los 20.000 millones del rescate a Bankia lo pagamos los científicos". La razón, en la cuerda floja. Los científicos de élite que no pueden comprar ni sillas. Una ciencia amilanada. El colapso de la ciencia en España. La ciencia merece en España algo más que excusas. El valor de la ciencia. Hechos, no palabras. Los científicos españoles presentan sus reivindicaciones a Hacienda. Volver a casa (solo) por Navidad. ¿Dónde ha quedado la política científica?. ¿Para qué estamos formando a los mejores doctores de la historia?. Una científica desvela los contratos ilegales en centros de investigación. Por qué el talento va a tardar en volver a casa, si es que vuelve. Crisis en la ciencia española: contratos ilegales para los expertos. "La biomedicina, una ciencia en crisis de paradigma". El peso de las ayudas para ciencia desciende a los niveles de 1999. La ciencia en España se derrumba y estas cifras te van a asustar. La ciencia española no para de quedarse atrasada tras nueve años de recortes. Por qué el talento va a tardar en volver a casa, si es que vuelve. La científica que denunció los contratos ilegales gana su batalla judicial. Urge afrontar la crisis de la ciencia. Un pacto de Estado imprescindible para salvar la investigación del cáncer. El líder de los investigadores 'precarios' deja la ciencia y emigra a Bruselas. ¿Una oportunidad para recuperar el I+D+i?. Sin investigación no hay esperanza contra el cáncer. Investigadores alertan del abandono de la ciencia española. La ciencia española, ¿ante una crisis irreversible?. Actúa SOS para salvar la investigación en España. El futuro de la ciencia queda atascado en el Parlamento. Investigadores denuncian la actual situación de la ciencia en España y recogen firmas para exigir más financiación. La agonía del mayor centro de energías renovables en España. Los investigadores piden que la ciencia sea considerada actividad económica por ley. 300 científicos del Instituto de Oceanografía denuncian que el centro está "paralizado". Por qué España no está (ni se le espera) en los 25 países más innovadores del mundo. Las leyes paralizan el avance de la ciencia en España. El 43% de los trabajadores del CSIC son temporales. «Euskadi ha sabido apostar por la ciencia para salir de la crisis», afirma José María Mato. El 'hachazo' presupuestario a la ciencia en España, en 17 gráficos demoledores. ¿Qué pasa con la ciencia en España?. 275.000 personas exigen más inversión en ciencia en el Congreso. El Gobierno recorta casi a la mitad los pagos a universidades para investigación. El Supremo obliga al Gobierno a actualizar por ley los sueldos de investigadores. Científicos del principal centro de investigación biomédica de España denuncian su "asfixia". La ciencia española no vive, sobrevive. La Fundación Cotec denuncia que la recuperación ha olvidado a la innovación. Un pacto cívico por la ciencia. "Hacer ciencia en España se ha convertido en una heroicidad". Volver a investigar a España, pero no a cualquier precio. Por favor, señor Sánchez, no se olvide del I+D+i. La ciencia vista desde el cielo. «La ciencia en España es muy deficiente y débil», aunque hay buenos centros». Juan Manuel Pascual: La falta de un futuro claro hace que los investigadores que destacan se marchen al extranjero. Un proyecto científico solvente no se puede llevar a cabo en los cuatro años que dura una legislatura de gobierno. "Uno de los problemas que soporta la ciencia española es la falta de un mercado científico". Los retos del nuevo Ministerio de Ciencia. Organismos Públicos de Investigación ¿alguno de ellos debe ser de segunda división?. Los rectores advierten de que la investigación universitaria está "al borde del colapso". Las subvenciones para I+D+i en 2018 en España son un 33% inferiores que antes de la crisis, según COSCE. La ciencia española al borde del colapso: menos recursos que antes de la crisis y los que hay no se ejecutan. Duque apuesta por un pacto en ciencia y recuperar la inversión anterior a la crisis. Pedro Duque se compromete a recuperar el nivel de inversión en ciencia anterior a la crisis. Un 2% de inversión del PIB en defensa: ¿para cuándo la ciencia?. La I+D en España no es verdad. Héroes de la ciencia española. Por qué no vuelven los científicos exiliados. Investigar en España: inversión escasa y trabajo precario para la actividad que determinará el futuro. Dimite la directora del centro oceanográfico de Baleares en protesta por la parálisis burocrática. "La situación de la ciencia en España sigue siendo muy precaria". La carrera científica en España: un embudo atascado. Gobierno y Podemos pactan subir el gasto en ciencia un 6,7%. El Gobierno de Sánchez usa el mismo truco que el PP para inflar la inversión en ciencia. "Dame 700 millones y te diré cuántos científicos pueden regresar a España". El éxodo del talento investigador: ¿el billete es de ida y vuelta?. "En España cuesta entender que la ciencia es cuestión de años; una inversión a largo plazo". La caída de la mortalidad por cáncer en España frenó con la crisis. España se descuelga de la inversión en ciencia. Europa invierte en ciencia un 22% más que antes de la crisis, mientras que España invierte casi un 6% menos. Ciencia ¿Otro tren que se pierde? Voluntad política para un Pacto por la Ciencia. La oncología española pierde a uno de sus referentes internacionales. El austriaco Erwin Wagner deja el centro de investigaciones contra el cáncer, el CNIO, debido a la rebaja de su sueldo. "Nubarrones negros sobre la ciencia española". Mariano Barbacid: "La ciencia española está moribunda porque la gente joven se va". Los países que más invirtieron en ciencia y en investigación son ahora los más ricos. El futuro en nuestro país depende de la inversión en ciencia y en tecnología. Uno de los problemas que soporta la ciencia española es la falta de un mercado científico. Margarita Salas: «La ciencia española hace milagros». España olvida la ciencia. El modelo productivo español ha demostrado que no es sostenible y requiere un cambio hacia otro basado en la sociedad del conocimiento. Desde el inicio de la crisis se han perdido 12.000 puestos de trabajo dedicados a actividades de I+D+i, teniendo en cuenta solo al personal investigador. «España necesita un ministerio de ciencia con fuerza y recursos, ahí está el futuro del país» María Vallet, la experta en nuevos materiales fue galardonada ayer con el Rey Jaime I de Investigación Básica. El Instituto de España pide un ministerio de ciencia y tecnología. «Gestionar ciencia en España es una carrera de obstáculos». Javier Cristóbal: «Tardamos 13 meses en poder hacer un contrato para un proyecto europeo que, en Londres, se hizo en 15 días». La carta a los Reyes Magos de los investigadores españoles: más recursos y una carrera laboral digna.



Presències ombrives, una altra vegada la memòria

Aquest treball es presenta com un diàleg entre escriptura i imatge fotogràfica que sorgeix de la col·laboració d'Ana Teresa Ortega amb una sèrie d'escriptors i intel·lectuals que han pensat sobre la història, la seua confluència amb la memòria i el seu paper com a record viu. Tots ells comparteixen la sorpresa i la por davant la percepció del món, de la vida i la violència que els amenaça.

Les imatges fotogràfiques actuen com a presències actives i són l'excusa per a reflexionar amb el convenciment benjaminiano que res que haja esdevingut alguna vegada ha de donar-se per perdut per a la història. Són fotografies de llocs concrets, triades per cadascun dels autors per a expressar en unes línies un pensament sobre el temps, el discurs històric entorn de la repressió franquista i la construcció de la memòria col·lectiva. L'espai mundà i el de la reflexió units en aquesta trobada entre fotografia i escriptura, dues temporalitats heterogènies il·luminant la memòria del que va ser des de l'ara que és, i viceversa. Com el poema «El desterrado del Espasa» (2012), on Félix Grande demana la mà de la seua esposa Francisca Aguirre a un pare empresonat i afusellat en 1942, que ens enfronta a una actitud de resistència i dignitat a través d'una història de temps anacrònic en la qual el present il·lumina el passat i el redimeix.

Presencias sombrías, otra vez la memoria

Este trabajo surge de la colaboración de Ana Teresa Ortega con una serie de escritores e intelectuales que han pensado sobre la historia, su confluencia con la memoria y su papel como recuerdo vivo. Todos ellos comparten el asombro y el miedo ante la percepción del mundo, de la vida y la violencia que los amenaza.

Las imágenes fotográficas actúan como presencias activas y son el motivo para reflexionar con el convencimiento benjaminiano de que nada que haya acontecido alguna vez ha de darse por perdido para la historia. Son fotografías de lugares concretos, elegidas por cada uno de los autores para expresar en unas líneas un pensamiento sobre el tiempo, el discurso histórico en torno la represión franquista y la construcción de la memoria colectiva. El espacio mundano y el de la reflexión unidos en este encuentro entre fotografía y escritura, dos temporalidades heterogéneas alumbrando la memoria de lo que fue desde el ahora que es, y viceversa. Como el poema «El desterrado del Espasa» (2012), donde Félix Grande pide la mano de su esposa Francisca Aguirre a un padre encarcelado y fusilado en 1942, que nos confronta a una actitud de resistencia y dignidad a través de una historia de tiempo anacrónico en la que el presente ilumina el pasado y lo redime.



escribir el miedo es escribir
despacio, con letra
pequeña y líneas separadas,
describir lo próximo, los humores,
la próxima inocencia

de lo vivo, las familiares
dependencias carnosas, la piel
sonrosada, sanguínea, las venas,
venillas, capilares
De *Caza nocturna*, Olvido García Valdés

Sin título, 2019



Saben que la memoria colectiva constituye una forma de aprendizaje y que representa una amenaza para la impunidad. La verdadera superación del pasado sólo llegará después de la memoria (verdad subjetiva), después de la historia (verdad histórica) y después de la justicia (verdad jurídica), Francisco Espinosa

Sin título, 2019



En la medida en que el historiador es quien conoce mejor el mapa de la evolución de las sociedades humanas, es a él a quien corresponde, más que a nadie, la tarea de denunciar los engaños y reavivar las esperanzas de volver a empezar el mundo de nuevo. *La historia de los hombres*, Josep Fontana

Sin título, 2019



¿dónde están qué se hicieron esos destituidos de la historia
quién los ha relegado a la indecencia el repudio el desdén
a los más execrables derrumbaderos de la literatura?
¿quiénes han ido urdiendo obituarios vergonzantes repulsivas
esquelas
sabiendo que al final acabarían siendo remanentes de duelos
cenizas rastros que se olvidan en un montón de perros apagados?
(*Entreguerras* 96-97, cap. VI) Caballero Bonald

Sin título, 2019



Cruzaban bajo mis balcones y yo bajaba hasta los hierros cuyo frío no cesará en mi rostro.
En largas cintas eran llevados a los puentes y ellos sentían la humedad del río antes
de entrar en la tiniebla de San Marcos, en los tristes depósitos de mi ciudad avergonzada.
Antonio Gamoneda

Sin título, 2019



Pasar horas y horas viendo como zarpan unos barcos y como llegan otros, o, mejor, años y años, hasta confundir totalmente las llegadas con las partidas. Para, al fin, adiestrado en el círculo, escapar al tiempo. Rafael Argullol

Sin título, 2019



Mi única certeza es ahora saber que sólo se conoce lo que se ha perdido, lo que ya no está – como el trueno dice la verdad del rayo. Como si sólo fuera posible sentir en las cosas aquello que las hace ausentes, su irremediable distancia. ¿Es ésta la razón por la que he sentido y siento la necesidad de escribirte – a ti que ya no estás, que estás tan lejos?
Deseo de ser piel roja, Miguel Morey

Sin título, 2019



SERVIDUMBRE DE PASO
(...) Nómadas en esencia,
Muchedumbre
que cruza en extravío
del uno al otro lado de nosotros,
polizones
en la nave del mundo,

huéspedes
al amparo de nadie,
en deuda con la vida, que está en deuda
con el secreto amor que profesamos
a todo trance siempre hacia la vida.
Apátridas por fuerza en nuestro espíritu.
Carlos Marzal

Sin título, 2019



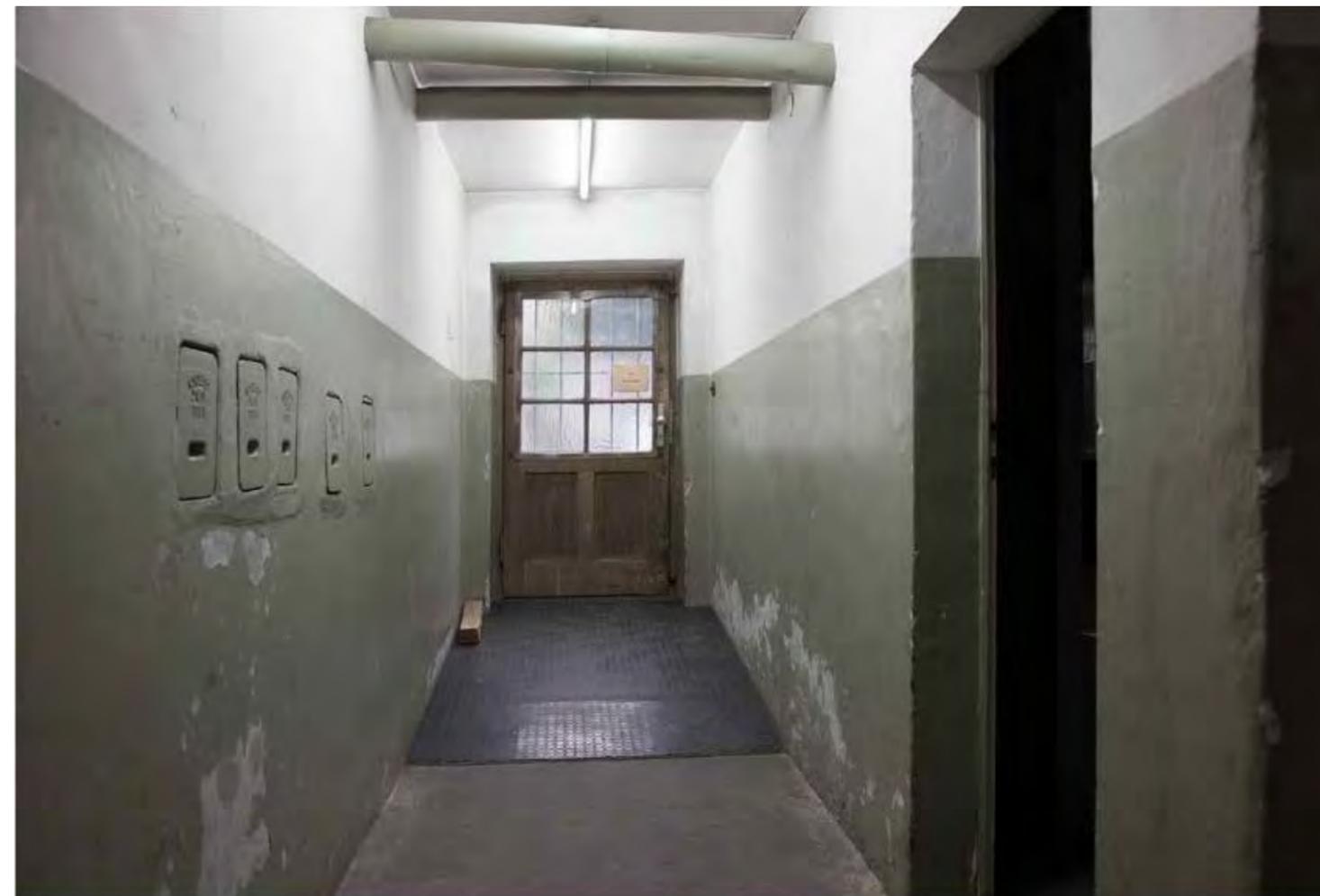
Porque el pasado pudo ser de otra manera, lo que ahora existe no debe ser visto
como una fatalidad que no puede cambiar. Y si el presente tiene una posibilidad latente,
que viene de un pasado que no pudo ser, entonces podemos imaginar un futuro que
no sea proyección del presente dado, sino del presente posible.
Medianoche en la historia, Manuel Reyes Mate

Sin título, 2019



(...) Hablaré por vosotros.
Y extenderé el secreto que os dejaron
en la oquedad terrible de los ojos
la voz estremeada de los astros.
Poemas de la prisión y la vida, Marcos-Ana

Sin título, 2019



Es verdad, fue hace tiempo, cuando todo empezaba,
cuando el mundo tenía la dimensión de un hombre,
y yo estaba segura de que un día mi padre volvería
y mientras él cantaba ante su caballete
se quedarían quietos los barcos en el puerto
y la luna saldría con su cara de nata.
Hace tiempo, Francisca Aguirre

Sin título, 2019



TANKA DE SATURRARAN
Las olas borran
el rastro de mis pasos
en la arena.
Pero cierro los ojos.
Y las heridas siguen.
Kirmen Uribe

SATURRARANEKO TANKA
Nire oinatzak
ezabatzen dituzte
bagek hondartzan.
Begiak itxiz, baina,
zauriek badiraute.
Kirmen Uribe

Sin título, 2019



Todo poema acota un espacio y lo funda, baliza un territorio. Aquí la altura es páramo y remanso -los hombres callan- pero el agua baja de los montes y su voz desnudándose al aire me traspasa. Aquí los frutos son de otoño y cuando llegan, porque las casas dan al invierno y la flor se desploma en ruina al pasmo de las noches en pueblos sin escuela ni tabernas. Estos son los dominios del silencio. El tiempo aquí se para. Y me traduce. Fermín Herrero

Sin título, 2019



Me haces llorar.
Escribo sobre ti veinticinco años después de tu muerte y me lo impides. No tengo ganas de llorar, pero derramas mis lágrimas y ya no puedo escribir.
Te has plantado detrás de mi espalda mientras escribía, tratando de leer por encima de mi hombro: te escribía.
Has llorado. David Gallón

Sin título, 2019



Sin título #1, 201



Sin título # 2, 2019



Sin título # 3, 2019



Sin título # 4, 2019



Sin título # 5, 2019,



Sin título # 6, 2019



Sin título # 7, 2019



Sin título # 8, 2019



Sin título # 9, 2019



Sin título # 10, 2019



Sin título # 11, 2019



Sin título # 12, 2019



Sin título # 13, 2019



Sin título # 14, 2019

EL DESTERRADO DEL ESPASA

Vengo a pedirle a usted la mano de su hija.
Permitame que me presente: Tengo setenta y tres años cumplidos. Mi padre defendió a tiros la República.
Tras la derrota tuvo suerte: no le dieron garrote vil.
De los ocho hijos que engendró en el vientre de nuestra madre vivimos cinco, todos varones. Todos cinco queremos mucho, don Lorenzo, a Paquita, la hija de usted.
Y yo además la necesito: para durar, para iluminar mi escalera, para morir sin odio.
Vengo a pedirle la mano de su hija. La vida sigue, don Lorenzo. A Paquita y a mí nos nació Guadalupe. Espere. Traigo en mi billetera una fotografía de su nieta de usted ... Aquí está.
¿Verdad que es preciosa, diosmío? Y es aún mayor la belleza de su conciencia. Deduzco que ha heredado ese ardimiento, ese don de vivir en justicia, esa tonalidad, ese gen suntuoso, en la conducta de sus dos abuelos: como si en el mantel de las neuronas de mi hija usted y mi padre jugasen interminablemente, desde hace siglos, una partida de ajedrez en la que los peones comen a dos carrillos, beben vino, regüeldan, leen buenos libros, duermen en paz, madrugan, trabajan sonriendo ...
Mire a su nieta Guadalupe: la vida sigue: no pudieron con usted, don Lorenzo.
En la cárcel de Porlier, en el año 1942 le pusieron a usted la muerte sobre la garganta. Le dieron vueltas a una manivela. Lo asesinaron: y no pudieron con usted. Téngalo por seguro: no pudieron.
Vengo a pedirle a usted la mano de su hija ... Le cuento: aquella niña con un ramo de flores arrodillada y aterrada ante la hija del general Franco ...
[fue inútil: no quisieron conmutarle a su padre la pena de muerte, una pena inmortal, por años de prisión, los que fueran ... Contemplo a su hija, don Lorenzo, arrodillando sus doce años menos ciento tres días. Susy y Margara no se atreven a jadear. Y mi mujer le entrega aquel ramo de flores a Carmencita Franco, por su onomástica ...
Por cierto, don Lorenzo: ¿A cuento de qué lo ejecutaron? ¿Exterminaban en el pintor Lorenzo Aguirre a la Institución Libre de Enseñanza, a la República, a las pajaritas de papel que Miguel de Unamuno

le enseñó a usted a manufacturar con las uñas pulgares y con un alfiler?
¿A cuento de qué lo mataron a usted, a tres años de acabada la guerra? ¿Qué ganaron con ese crimen?
¿Qué disfrute obtuvieron con toda una familia de dolor?
¿Y a qué venía la orden de retirar su nombre del Espasa?
... Como le iba diciendo, aquella niña arrodillada he aquí que hoy está al borde de sus ochenta años.
¡Lo que es el tiempo, qué resistente, qué robusto, con él no pueden ni el horror ni el crimen!
¿Y qué tristeza siente en su alma el tiempo cuando por fuerza no lo puede todo!
Me refiero, don Lorenzo, a que Francisca Aguirre no logró nunca hacer el duelo. Sépalo: nunca. Al tres por dos usted regresa y llena su memoria de angustia infancia espanto y lágrimas de oro: fíjese: incluso en esas ocasiones también le sale afuera la luz del corazón.
Lo que quiero decir es que esa niña de rodillas, como sin darse cuenta, sin un ruido, de forma muy misteriosamente natural (¡y desde hace ya más de medio siglo, se dice pronto!) se esfuerza en enseñarme, a base de paciencia, la asignatura de la serenidad.
¿Qué le parece, don Lorenzo! ¿Comprende usted por qué he venido viejo al pie de su cadalso, por qué provengo desde dos mil diez al seis de octubre del cuarenta y dos pianito, pasito a paso cerca de la noche?
... Va a amanecer, Lorenzo. Te van a ejecutar. Menos mal que he llegado a tiempo.
He venido a traerte el medio siglo de viudez y de coraje maternal que ejerció tu mujer antes de irse contigo cansadita, orgullosa.
He venido a traerte en caudal a dos manos abrazos testarudos de las tres niñas de tus ojos.
He venido a traerte en mi bandeja genealógica saludos de mi padre desde bajo su tumba.
He venido a traerte, firmada y rubricada, la certidumbre nuestra sobre tu dignidad.
Y he venido a traerte aquesta pajarita de papel para que en ella vuele la memoria de ti por los biznietos de los nietos hasta que sobre el aire quede escrito tu nombre: «¡aguirreaguirreaguirreee ...!»
Así, trino y Lorenzo a lo largo de España ... Ya amanece, Lorenzo, amigo mío. Ya vienen. Te tocan en el brazo. Caminas. Te sientas. Le sonríes con piedad al verdugo. Soy un viejo. Dos ojos. Un grito. Una memoria. He venido a pedirte la mano de tu hija.

Del *Libro de familia*, Félix Grande

Sin título # 15, 2019

CATALOGACIÓ D'OBRES
CATALOGACIÓN DE OBRAS

FOTOESCULTURES
FOTOESCULTURAS

Pág. 45
Sin título, 1992
Fotografía a les sals de plata sobre tela
Fotografía a la sales de plata sobre tela
5 piezas de 95 x 50 cm

Pág. 46
Sin título, 1993
Ferro i sals de plata sobre tela
Hierro y sales de plata sobre tela
140 x 60 x 60 cm

Pág. 47
Sin título, 1992
Fotografía a les sals de plata sobre tela
Fotografía a la sales de plata sobre tela
6 piezas de 110 x 75 cm

Pág. 48
Sin título, 1993
Ferro, cristal i sals de plata sobre tela
Hierro, cristal y sales de plata sobre tela
40 x 120 x 85 cm

Pág. 49
Sin título, 1993
Acer i cristall serigrafiat
Acero y cristal serigrafiado
170 x 75 x 30 cm

Pág. 50
Sin título, 1992
Ferro i serigrafia sobre cristall
Hierro y serigrafía sobre cristal
165 x 100 x 7 cm

Pág. 51
Sin título, 1994
Ferro i sals de plata sobre tela
Hierro y sales de plata sobre tela
63 x 140 x 5 cm

Pág. 52
Sin título, 1994
Ferro i sals de plata sobre tela
Hierro y sales de plata sobre tela
70 x 110 x 5 cm

Pág. 53
Sin título, 1992
Ferro, metacrilat i sals de plata sobre tela
Hierro, metacrilato y sales de plata sobre tela
40 x 130 x 60 cm

Pág. 54
Sin título, 1994
Ferro i pel·licula lith sobre metacrilat
Hierro y película lith sobre metacrilato
3 piezas de 110 x 35 x 30 cm

Pág. 55
Sin título, 1994
Ferro, fusta i sals de plata sobre tela
Hierro, madera y sales de plata sobre tela
5 de 170 x 35 cm diámetro

Pág. 56
Sin título, 1995
Ferro i pel·licula lith sobre metacrilat
Hierro y película lith sobre metacrilato
170 x 220 x 70 cm

Pág. 57
Sin título, 1994
Ferro i sals de plata sobre tela
Hierro y sales de plata sobre tela
160 x 70 x 40 cm

Pág. 59
Sin título, 1995
Ferro, fusta, corda i sals de plata sobre tela
Hierro, madera, cuerda, sales de plata sobre tela
140 x 270 x 270 cm

FIGURES DE L'EXILI
FIGURAS DEL EXILIO

Págs. 62-63
Figuras del exilio, 1999
Pantalla de retroprojecció i videoprojecció amb só
Pantalla de retroproyección, Videoproyección y banda de audio
Dimensiones variables
Dimensiones variables

Pág. 64
Sin título # 2, 1997
Ferro i injecció de tinta sobre metacrilat
Hierro e inyección de tinta sobre metacrilato
55 x 172 x 7 cm

Pág. 65
Sin título # 3, 1997
Ferro i injecció de tinta sobre metacrilat
Hierro e inyección de tinta sobre metacrilato
51,5 x 179 x 7 cm

Pág. 66
Sin título # 11, 1997
Ferro i injecció de tinta sobre metacrilat
Hierro e inyección de tinta sobre metacrilato
65 x 167 x 7 cm

Pág. 67
Sin título # 5, 1997
Ferro i injecció de tinta sobre metacrilat
Hierro e inyección de tinta sobre metacrilato
65 x 158 x 7 cm

Pág. 68
Sin título # 12, 1997
Ferro i injecció de tinta sobre metacrilat
Hierro e inyección de tinta sobre metacrilato
60 x 160 x 7 cm

Pág. 69
Sin título # 13, 1997
Ferro i injecció de tinta sobre metacrilat
Hierro e inyección de tinta sobre metacrilato
65 x 125 x 7 cm

LA BIBLIOTECA,
UNA METÀFORA DEL TEMPS
LA BIBLIOTECA,
UNA METÀFORA DEL TIEMPO

Págs. 72-73
La biblioteca, una metáfora del tiempo, 1998
Projector de diapositives i andamis
Proyector de diapositivas y andamios
Dimensiones variables
Dimensiones variables

JARDINS DE LA MEMÒRIA
JARDINES DE LA MEMORIA

Pàgs. 76-77

Jardines de la memoria. 2003
Videoprojecció, taula, cadira i làmpara
Videoproyección, mesa silla, lámpara
Dimensions variables
Dimensiones variables

Pág. 79
Sin título # 1, 2003
Fotografia a les sals de plata, metacrilat i dibond
Fotografía a las sales de plata, metacrilato y dibond
70 x 180 cm

Pág. 80
Sin título # 2, 2003
Fotografia a les sals de plata, metacrilat i dibond
Fotografía a las sales de plata, metacrilato y dibond
70 x 180 cm

Pág. 81
Sin título # 3, 2003
Fotografia a les sals de plata, metacrilat i dibond
Fotografía a las sales de plata, metacrilato y dibond
70 x 180 cm

PENSADORS
PENSADORES

Pág. 85

Sin título, 2000
Injecció de tinta sobre metacrilat
Inyección de tinta sobre metacrilato
150 x 95 x 7 cm

Pág. 86
Sin título (J. Joyce), 2000
Injecció de tinta sobre metacrilat
Inyección de tinta sobre metacrilato
150 x 95 x 7 cm

Pág. 87
Sin título (F. Kafka), 2000
Injecció de tinta sobre metacrilat
Inyección de tinta sobre metacrilato
150 x 95 x 7 cm

Pág. 88
Sin título (M. Kundera), 2000
Injecció de tinta sobre metacrilat
Inyección de tinta sobre metacrilato
150 x 95 x 7 cm

Pág. 89
Sin título (E. M. Cioran), 2000
Injecció de tinta sobre metacrilat
Inyección de tinta sobre metacrilato
150 x 95 x 7 cm

Pág. 90
Sin título (F. Pessoa), 2001
Injecció de tinta sobre metacrilat
Inyección de tinta sobre metacrilato
150 x100 x 7 cm

Pág. 91
Sin título (A. Ajmátova), 2019
Injecció de tinta sobre metacrilat
Inyección de tinta sobre metacrilato
150 x 95 x 7 cm

Pág. 92
Sin título (H. Pinter), 2019
Injecció de tinta sobre metacrilat
Inyección de tinta sobre metacrilato
150 x 95 x 7 cm

Pág. 93
Sin título (S. Beckett), 2001
Injecció de tinta sobre metacrilat
Inyección de tinta sobre metacrilato
150 x 95 x 7 cm

Pág. 94
Sin título (P. Levi), 2000
Injecció de tinta sobre metacrilat
Inyección de tinta sobre metacrilato
95 x 150 x 7 cm

Pág. 95
Sin título (N. Gordimer), 2001
Injecció de tinta sobre metacrilat
Inyección de tinta sobre metacrilato
150 x 95 x 7 cm

Pág. 96
Sin título (H. Arendt), 2000
Injecció de tinta sobre metacrilat
Inyección de tinta sobre metacrilato
95 x 150 x 7 cm

Pág. 97
Sin título (W. Benjamin), 2006
Injecció de tinta sobre metacrilat
Inyección de tinta sobre metacrilato
150 x 95 x 7 cm

Pág. 98
Sin título (J. A. Valente), 2002
Injecció de tinta sobre metacrilat
Inyección de tinta sobre metacrilato
150 x 95 x 7 cm

Pág. 99
Sin título (M. Zambrano), 2000
Injecció de tinta sobre metacrilat
Inyección de tinta sobre metacrilato
150 x 95 x 7 cm

Pág. 100
Sin título (A. Artaud), 2000
Injecció de tinta sobre metacrilat
Inyección de tinta sobre metacrilato
150 x 95 x 7 cm

Pág. 101
Sin título (J. Genet), 2000
Injecció de tinta sobre metacrilat
Inyección de tinta sobre metacrilato
150 x 95 x 7 cm

Pág. 103
Sin título (A. Pizarnik), 2002
Injecció de tinta sobre metacrilat
Inyección de tinta sobre metacrilato
150 x 95 x 7 cm

CARTOGRAFIES SILENCIADES
CARTOGRAFÍAS SILENCIADAS

Pág. 107
Monasterio de San Miguel de los Reyes (Valencia), 1939-1950 (?), 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 108
Convento de la Merced (Burriana-Castellón), 1939-1942, 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 109
Colegio Ramón Pelayo (Santander), 1937-1942, 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 110
Convento de la Merced (Pamplona), 1937-1939, 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 111
Monasterio de Uclés (Cuenca), 1940-1943, 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 112
Carcel de mujeres de Amorebieta (Bilbao), 1938-1947, 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 113
Monasterio Santa María del Puig, (Valencia), 1940-1947, 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 114
Convento de Santa Clara (Valencia), 1939-1942, 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 115
Seminari Nou (Lleida), 1938-1939, 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 116
Campo de Horta (Barcelona), 1939-1940, 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 117
Cárcel Porlier (Madrid), 1936-1944, 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 118
Instituto Miguel de Unamuno (Madrid), 1939-1942 (?), 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 119
Las Oblatas (Tarragona), 1939-1943, 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 120
«Portacoeli», *Hospital Dr. Moliner (Serra-Valencia)*, 1939-1942, 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 121
Penal de Alcalá de Henares, 1956-1978, 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 122
Convento El Carmelo (Bilbao), 1937-1939, 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 123
Claudio Coello (Madrid), 1939-1941, 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 124
Convento de los Ángeles Custodios (Bilbao), 1937-1939, 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 125
Convento las Salesas (Santander), 1937- (?), 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 126
Monasterio de San Marcos (León), 1936-1940 (?), 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 127
Camposancos (A Guarda-Pontevedra), 1937-1939, 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 128
Cárcel de Mujeres de Málaga, 1937-1945, 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 129
Instituto Manzanedo (Santoña-Cantabria), 1937-1939, 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 130
«*La Industrial*», *Escuela de Artes y Oficios (Logroño)*, 1937-1939, 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 131
Convento de las Agustinas (Murcia), 1939, 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 132
Prisión de Guadalajara, 1939-1944, 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 133
Cárcel de Predicadores (Zaragoza), 1939-1955, 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 134
Monasterio de San Salvador (Celanova-Ourense), 1937-1938 (?), 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 135
Monasterio de San Bernardo (Toledo), 1939, 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 136
Seminario de Orihuela (Alicante), 1939, 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 137
Convento de las Agustinas (Murcia), 1939, 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 138
Convento de la Santa Espina (Valladolid), 1937-1939, 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 139
Monasterio de la Santa Espina (Valladolid), 1937-1939, 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 140
Monasterio de San Salvador (Celanova-Ourense), 1937-1938 (?), 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 141
Monasterio de San Salvador (Celanova-Ourense), 1937-1938 (?), 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 142
Monasterio de San Salvador (Celanova-Ourense), 1937-1938 (?), 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 143
Monasterio de San Salvador (Celanova-Ourense), 1937-1938 (?), 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 144
Monasterio de San Salvador (Celanova-Ourense), 1937-1938 (?), 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 145
Monasterio de San Salvador (Celanova-Ourense), 1937-1938 (?), 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 146
Monasterio de San Salvador (Celanova-Ourense), 1937-1938 (?), 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 147
Monasterio de San Salvador (Celanova-Ourense), 1937-1938 (?), 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 148
Monasterio de San Salvador (Celanova-Ourense), 1937-1938 (?), 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 149
Monasterio de San Salvador (Celanova-Ourense), 1937-1938 (?), 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 150
Monasterio de San Salvador (Celanova-Ourense), 1937-1938 (?), 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 151
Monasterio de San Salvador (Celanova-Ourense), 1937-1938 (?), 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 152
Monasterio de San Salvador (Celanova-Ourense), 1937-1938 (?), 2006-2014
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel
40 x 50 cm

Pág. 138 *Convento de los Agustinos (Haro-Logroño), 1937-1939*, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 40 x 50 cm

Monasterio de Valdediós (Villaviciosa), 27 Octubre 1937, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 40 x 50 cm

Monasterio de San San Clodio (Leiro-Ourense),1939, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 40 x 50 cm

Colegio Nevers, (Durango-Guipúzcoa), 1938-1939, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 40 x 50 cm

Pág. 139 *San Juan de Mozarrifar (Zaragoza),1938-1940*, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 40 x 50 cm

Instituto Ribera del Tajo (Talavera de la Reina), 1936-1939, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 40 x 50 cm

Rianxo (A Coruña), 1937-1939, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 40 x 50 cm

Cuartel de La Aurora (Málaga), 1938-1939, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 40 x 50 cm

El Cánem (Barcelona), 1939-1942, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 40 x 50 cm

Can Sales (Palma de Mallorca), 1936-1943, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 40 x 50 cm

Can Mir (Palma de Mallorca), 1936-1940, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 40 x 50 cm

Prisión de Les Corts (Barcelona), 1939-1955, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 40 x 50 cm

Pág. 139 *Cárcel de Ventas (Madrid), 1939-1967*, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 40 x 50 cm

Plaza de Toros de Logroño, 1937, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 40 x 50 cm

Plaza de Toros de Valencia, 1939, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 40 x 50 cm

Plaza de Toros de Plasencia (Cáceres), 1937-1940 (?), 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 40 x 50 cm

Plaza de Toros de Alicante, 1939, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 40 x 50 cm

Plaza de Toros de Granada, 1936-1939, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 40 x 50 cm

Plaza de Toros de Pamplona, 1939, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 40 x 50 cm

Ciudadela de Pamplona, 1936, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 40 x 50 cm

Castillo de Montjüic. Foso de Santa Elena (Barcelona), 1939-1946, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 40 x 50 cm

Castillo de San Fernando (Alicante), 1939-, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 40 x 50 cm

Castillo de Santa Bárbara (Alicante), 1939-, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 40 x 50 cm

Castillo de Pilatos (Tarragona), 1939-1948, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 40 x 50 cm

Pág. 141 *Penal de El Dueso (Santoña), 1937-1938*, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 55 x 150 cm

Pág. 142 *Castuera (Badajoz), 1939-1940*, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 70 x 170 cm

Pág. 143 *Los Merinales (Dos Hermanas-Sevilla), 1943-1962*, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 55 x 150 cm

Pág. 144 *Fuerte de San Cristobal (Pamplona), 1936-1945*, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 70 x 170 cm

Pág. 145 *Seminario de Corbán (Santander), 1937-1939*, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 70 x 170 cm

Pág. 146 *Monasterio de San Pedro de Cárdeña (Burgos), 1936-1939*, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 55 x 150 cm

Pág. 147 *Bustarviejo (Madrid), 1944-1952*, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 70 x 170 cm

Pág. 148 *Miranda de Ebro (Burgos), 1937-1947*, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 55 x 150 cm

Pág. 149 *«Paneras» (Medina de Rioseco-Valladolid), 1937-1939*, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 70 x 170 cm

Pág. 150 *Colegio de los Padres Paúles (Murgía-Álava), 1937-1939*, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 55 x 150 cm

Pág. 151 *La Cadellada (Oviedo), 1937-1938 (?)*, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 55 x 150 cm

Pág. 152 *Caballerizas de la Magdalena (Santander), 1937-1940 (?)*, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 55 x 150 cm

Pág. 153 *Los Arenales (Cáceres), 1937-1939*, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 55 x 150 cm

Pág. 154 *Campo de la Bota (Barcelona), 1939-1952*, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 55 x 150 cm

Pág. 155 *Lazareto de la Isla de San Simón (Redondela-Pontevedra), 1936-1943*, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 55 x 150 cm

Pág. 156 *Albatera (Alicante), 1939*, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 70 x 170 cm

Pág. 157 *Los Almendros (Alicante), 1939*, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 70 x 170 cm

Pág. 158 *Puente de Castrelo de Miño (Ourense), 1936-1939 (?)*, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 55 x 150 cm

Pág. 159 *Balcón de Pilatos (Sierra de Urbasa-Navarra), 1936- (?)*, 2006-2014 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 55 x 150 cm

DE TREBALLS FORÇATS DE TRABAJOS FORZADOS

Pág. 163 *Presa-Canal de Montijo (Mérida-Badajoz), 1940-1946*, 2015-2019 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 70 x 170 cm

Pág. 164 *Presa de San Esteban del Sil (Nogueira de Ramuín-Ourense), 1945-1957*, 2015-2019 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 70 x 170 cm

Pág. 165 *Presa Barrios de Luna (León), 1952-1955*, 2015-2019 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 70 x 170 cm

Pág. 166 *Presa de Mansilla (La Rioja), 1949-1959*, 2015-2019 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 70 x 170 cm

Pág. 167 *Canal del Jarama (Patones-Madrid), 1957-1960*, 2015-2019 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 70 x 170 cm

Pág. 168 *Canal del Bajo Guadalquivir (San José de la Rinconada-Sevilla), 1940-1962*, 2015-2019 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 70 x 170 cm

Pág. 169 *Presa de Riosequillo (Buitrago de Lozoya-Madrid), 1946-1952*, 2015-2019 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 70 x 170 cm

Pág. 170 *Minas de Carbón-Pozo del Fondón (Sama de Langreo-Asturias), 1940-1959*, 2015-2019

Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 70 x 170 cm

Pág. 171 *Fábrica de celulosa «SNIACE» (Torrelavega-Santander), 1939-1944*, 2015-2019 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 70 x 170 cm

Pág. 172 *Minas de Carbón y Antracita (Fabero-León), 1939-1947*, 2015-2019 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 70 x 170 cm

Pág. 173 *Fábrica de cemento (Castillejo-Toledo), 1942-1970*, 2015-2019 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 70 x 170 cm

Pág. 174 *Mina de Valborraz, Estaño-Wolframio (Casaío-Ourense), 1942-1944*, 2015-2019 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 70 x 170 cm

Pág. 175 *Minas de Carbón (Utrillas-Teruel), 1938-1944*, 2015-2019 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 70 x 170 cm

Pág. 176 *Brunete (Madrid), 1940-1945*, 2015-2019 Impressió digital sobre fibra de paper Impresión digital sobre fibra de papel 70 x 170 cm

Pág. 177
Gernika (Vizcaya), 1942-1947, 2015-2019
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel 70 x 170 cm

Pág. 178
FFCC Madrid-Burgos (Bustarviejo-Madrid), 1944-1952, 2015-2019
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel 70 x 170 cm

Pág.179
FFCC Santander-Mediterráneo, Túnel de la Engaña (Pedrosa de Valdeporres-Burgos), 1942-1945, 2015-2019
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel 70 x 170 cm

Pág. 181
FFCC Tudela Veguín (Lugo de Llanera -Oviedo), 1947-1956, 2015-2019
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel 70 x 170 cm

LLOCS DEL SABER I EXILI CIENTÍFIC
LUGARES DEL SABER Y EXILIO
CIENTÍFICO

Pág. 185
JAE 1907-1939, IC, Laboratorio Ramón y Cajal, 2010-2015
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel 85 x 110 cm

Pág. 186
JAE 1907-1939, Instituto Nacional de Física y Química, INFQ, Laboratorio de Geocronología, 2010-2015
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel 85 x 110 cm

Pág. 187
JAE 1907-1939, Instituto Nacional de Física y Química, INFQ, Taller de mecánica, 2010-2015
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel 85 x 110 cm

Pág. 188
JAE 1907-1939, Museo Nacional de Ciencias Naturales, MNCN, Sala de conferencias, 2010-2015
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel 85 x 110 cm

Pág. 189
JAE 1907-1939, Instituto Cajal, IC, Sala de conferencias, 2010-2015
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel 85 x 110 cm

Pág. 190
JAE 1907-1939, Real Jardín Botánico de Madrid, RJB, Herbario, 2010-2015
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel 85 x 110 cm

Pág. 191
JAE 1907-1939, Museo Nacional de Antropología, MNA, Sala origen, 2010-2015
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel 85 x 110 cm

Pág. 192
JAE 1907-1939, Instituto Español de Oceanografía de Santander, IEO, Ecología Marina-Laboratorio de química, 2010-20 15
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel 85 x 110 cm

Pág. 193
JAE 1907-1939, Instituto Español de Oceanografía de Santander, IEO, Sala de Incubación, 2010-2015
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel 85 x 110 cm

Pág. 194
JAE 1907-1939, Laboratorio de Leonardo Torres Quevedo, LTQ, Cámara Anecoica, 2010-2015
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel 85 x 110 cm

Pág. 195
JAE 1907-1939, Misión Biológica de Galicia, MBG. Finca de experimentación de cultivos, 2010-2015
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel 85 x 110 cm

Pág. 196
JAE 1907-1939, Residencia de Estudiantes, Sala de conferencias, 2010-2015
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel 85 x 110 cm

Pág. 197
IEC 1907-1939, Institut d'Estudis Catalans, Biblioteca Nacional de Cataluña, 2010-2015
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel 85 x 110 cm

Pág. 198
JAE 1907-1939, Instituto-Escuela, IE, Sección Retiro, Laboratorio de Biología, 2010-2015
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel 85 x 110 cm

Pág. 199
JAE 1907-1939, Instituto-Escuela, IE, Sección Altos del Hipódromo, Biblioteca, 2010-2015
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel 85 x 110 cm

Pág. 200
Exilio de la ciencia española (1939-), 2010-2015
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel 85 x 110 cm

Pág. 201
Exilio de la ciencia española (1939-), 2010-2015
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel 85 x 110 cm

Pág. 203
Exilio de la ciencia española, 2010-2015
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel 85 x 110 cm

PRESÈNCIES OMBRIUES,
UNA ALTRA VEGADA LA MEMÒRIA
PRESENCIAS SOMBRÍAS,
OTRA VEZ LA MEMORIA

Págs. 207-221
Presencias sombrías, otra vez la memoria (1ª Parte), 2019
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel 14 ud. 75 x 60 cm

Págs. 223-239
Presencias sombrías, otra vez la memoria (2ª Parte), 2019
Impressió digital sobre fibra de paper
Impresión digital sobre fibra de papel 15 ud. 70 x 50 cm

Agraïments

Agradecimientos

La producció d’aquesta exposició i la publicació que l’acompanya ha sigut possible gràcies a un ampli equip de persones a qui volem agrair la seua col·laboració. En primer lloc al Centre del Carme Cultura Contemporània de València, al Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana i al jurat de la convocatòria *Trajectòries* per l’interés demostrat per aquesta exposició. Als responsables del Museo de la Universidad de Navarra, Rafael Levenfeld i Valentín Vallhorat, per la seua confiança en aquest projecte. Als autors de la publicació, Ana García Varas, Enric Mira i Víctor del Río, per la seua dedicació i per la investigació realitzada per aportar altres opinions sobre l’obra. A César de gráfica futura per la seua cura en el disseny d’aquesta publicació. A Rosario Navarro i José M^a Estrella que han cedit obra amb l’objectiu de completar la proposta d’exposició que desitjàvem oferir. Finalment, un especial agraïment a aquelles persones que ens han ajudat en qüestions necessàries per a fer realitat el projecte: Nuria Enguita, Laura Vallés, Enric Mira, Galeria Espaivisor, Laboratori de Llum de la UPV, Paco Mora i Meritxell Ahicart i Arantxa Ortega, així com a les institucions científiques que em van facilitar l’accés als seus laboratoris, Arxiu General Militar d’Àvila, Arxiu General de l’Administració, Arxiu del Regne de València, als escriptors que em van oferir els seus textos, alguns inèdits i a Pep Benlloch, sempre.

La producción de esta exposición y la publicación que la acompaña ha sido posible gracias a un amplio equipo de personas a las que queremos agradecer su colaboración. En primer lugar al Centre del Carme Cultura Contemporània de València, al Consorci de Museos de la Comunitat Valenciana i al jurado de la convocatoria *Trajectòries* por el interés demostrado por esta exposición. A los responsables del Museo de la Universidad de Navarra, Rafael Levenfeld y Valentín Vallhorat, por su confianza en este proyecto. A los autores de la publicación, Ana García Varas, Enric Mira y Víctor del Río, por su dedicación y por la investigación realizada para aportar otras opiniones sobre la obra. A César de gráfica futura por su esmero en el diseño de esta publicación. A Rosario Navarro y José M^a Estrella que han cedido obra con el objetivo de completar la propuesta de exposición que deseábamos ofrecer. Por último, un especial agradecimiento a aquellas personas que nos han ayudado en cuestiones necesarias para hacer realidad el proyecto: Nuria Enguita, Laura Vallés, Enric Mira, Galería Espaivisor, Laboratorio de Luz de la UPV, Paco Mora, Meritxell Ahicart y Arantxa Ortega, así como a las instituciones científicas que me facilitaron el acceso a sus laboratorios, también al Archivo General Militar de Ávila, Archivo General de la Administración, Archivo del Reino de Valencia, a los escritores que me ofrecieron sus textos, algunos de ellos inéditos y a Pep Benlloch, siempre.

