

TFG

MEMORIAS DE LA REPRESIÓN

Presentado por Alejandro José Pérez Castillo

Tutor: Juan Antonio Canales Hidalgo

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2018-2019



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

El proyecto se compone de una serie de obras trabajadas a partir del documento resultado de una investigación-interpretación del expediente judicial de la etapa como prisionero del franquismo de mi bisabuelo Felipe Pérez Brihuega.

Alrededor de la figura de mi bisabuelo, voy a hacer una exposición, en un trabajo que va desde la memoria individual/familiar a la colectiva, histórica. El eje de este proyecto son la memoria y las huellas de la Guerra Civil española y la posterior represión, siendo el documento (tanto fotográfico, como archivístico y oral) una herramienta de testimonio histórico y en este caso de producción artística.

Palabras clave: huella, herida, memoria, memoria histórica, documento, cianotipia, pintura

“El hombre olvida perpetuamente su memoria. La memoria es lo que olvidamos más fácilmente en el mundo”

Paul Valery

The project consists of a series of pieces worked from the document resulting from an investigation-interpretation of the judicial record of the stage as a prisoner of franquism of my great-grandfather Felipe Pérez Brihuega.

Around the figure of my great-grandfather, I am going to make an exposition, in a work that goes from the individual/family memory to the collective, historical memory. The axis of this project is the memory and the traces of the Spanish Civil War and the subsequent repression, with the document (photographic, archival and oral) being a tool of historical testimony and in this case of artistic production.

Keywords: footprint, wound, memory, historical memory, document, cyanotype, painting

“Man perpetually forgets his memory. Memory is what we forget most easily in the world”.

Paul Valery

AGRADECIMIENTOS

Gracias,

A mis padres por todo.

A mi hermana por su ayuda.

A mi tutor por su paciencia y dedicación.

A mis abuelos, todos ellos.

A todos los que colaboraron o me ayudaron.

En memoria de las víctimas del franquismo. Esto va especialmente para Felipe y para Basi.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	7
2.1 OBJETIVOS.....	7
2.2 METODOLOGÍA	7
3. CUERPO DE LA MEMORIA	8
3.1 CONTEXTUALIZACIÓN	8
3.1.1 República y Guerra Civil en La Roda	8
3.1.2 Represión franquista y Memoria Histórica.....	11
3.1.3 Las Huellas del Conflicto.....	13
3.2 MARCO TEÓRICO	15
3.2.1 ARTE EN LA GUERRA Y POSGUERRA.....	15
3.2.2 La historia narrada como constructor de Identidad.....	16
3.2.3 Arte y Memoria Colectiva.	18
3.2.4 El documento como objeto artístico.	19
4 REFERENTES	20
5 DESARROLLO DEL PROYECTO ‘PAISAJES DE LA REPRESIÓN’	24
5.1 Antecedentes de mi producción	24
5.2 Planteamiento del proyecto.....	26
5.3 Producción artística	27
5.3.1 Producción documental.....	27
5.3.2 Producción pictórica	31
5.3.3 Dibujos.....	34
5.4 Proyecto expositivo “Expediente 1623”	36
5.4.1 Función y características.....	36
5.4.2 Distribución en el espacio expositivo	37
6 CONCLUSIONES	39
7 BIBLIOGRAFÍA	40
8 INDICE DE IMAGENES	45
9 ANEXOS	47

INTRODUCCIÓN

Esta memoria reúne una serie de trabajos en diferentes campos de producción, donde la obra principal ha sido realizada a partir de significativos documentos de archivo. El conjunto de las piezas presentadas está orientado al montaje de una exposición documental que muestre las heridas no curadas del conflicto armado español más doloroso del siglo XX, la Guerra Civil (1936-39).

El proyecto se compone de una serie cianotipias que son radiografías del expediente judicial de mi bisabuelo, Felipe Pérez Brihuela. En ellas se muestran las marcas humanas que porta el documento. Es decir, la cianotipia resultante actúa a modo de registro de la participación humana en la represión. También he producido pinturas y dibujos en las que interpreto el documento, construyendo composiciones inspiradas tanto en lo archivístico como en el recuerdo y la historia oral, a modo de ilustrar lo que cuenta y mostrarlo como ensoñación de mi memoria. La colección se refuerza con otros documentos, fotografías y objetos que mi familia conserva de mi bisabuelo.

El punto teórico sobre el que gira el proyecto es la memoria y su perdurabilidad y, sobre todo, la huella y las heridas de un conflicto armado que dividió España antes y después de la victoria de los sublevados. En España desde el período de transición a la democracia se ha abogado por una metodología del olvido en relación a la guerra y sus consecuencias. Hablar en el ámbito público de esa época se relaciona directamente con reabrir heridas, esto es ilógico, pues que heridas debe de haber si supuestamente tras la transición todos nos abrazamos en una simbiosis.

He planteado una narrativa para explicar el trascurso de los hechos en la línea tiempo que abarca ese período, desde la revolución obrera y las revueltas sindicales hasta la muerte del dictador. Esta narrativa centra el proyecto en figura de mi bisabuelo, representante y vocal de la Federación Anarquista Ibérica, en La Roda (Albacete). Prisionero de guerra entre 1939 hasta 1947.

La memoria está estructurada en diferentes capítulos. Primero se exponen los objetivos planteados y la metodología utilizada a lo largo del proyecto.

En el siguiente capítulo, se expondrá el cuerpo de la memoria. Está dividido a su vez en dos partes. Por un lado, el apartado contextualización en el que se desarrollan las claves históricas de la época que abarca el proceso. Desde lo nacional a lo local. Por otro, se tratan las consideraciones artísticas relacionadas con mi proyecto.

A continuación, se dedica un capítulo a los referentes relacionados con el proyecto. He focalizado la elección de éstos en artistas que se dediquen o se hallan dedicado al culto a la memoria colectiva.

El siguiente capítulo explica el contenido de la producción del proyecto y las claves de este como proyecto expositivo. Hablo del espacio elegido, su organización y distribución.

Finalmente, esta memoria se cierra con un capítulo de conclusiones, un apartado de bibliografía , un índice de imágenes y, finalmente, unos anexos en los que podremos encontrar fotos del espacio expositivo y su montaje.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1 OBJETIVOS:

Generales:

- Desarrollar un proyecto que subraye la necesidad de recuperar la memoria histórica.
- Preparar una exposición que ayude a la trasmisión del proyecto.

Específicos:

- Analizar y contextualizar lo que cuenta el documento de mi bisabuelo.
- Investigar sobre La Roda en la Guerra Civil.
- Mostrar la crudeza de la represión franquista.
- Analizar recorridos y contenido para una exposición con el fin de lograr una narrativa clara para el recorrido y la producción.

2.2 METODOLOGÍA

En el caso de este proyecto, investigación y producción van íntimamente relacionados. La primera clave metodológica es entonces la investigación y análisis de los archivos judiciales de Felipe Pérez Brihuega. Para ello he procedido a la transcripción completa de los documentos. Lo que me ayudó a trazar una línea cronológica en la que pude ubicar las acciones cometidas por él y ponerlas en contexto con lo que ocurrió en La Roda entre 1939 y 1945.

El segundo método ha sido la visita y consulta de exposiciones relacionadas con la prisión, represión, el documento fotográfico y archivístico y sobre sociedad de la época. Para estudiar recorridos y disposiciones de las exposiciones en vistas de la construcción de mí.

La última clave metodológica es la producción de bocetos gráficos de las ideas que se producían durante el proceso de investigación. La lectura y comprensión de los hechos ampliaron las posibilidades de representación y transformaron algunas ideas que parecían fijadas.

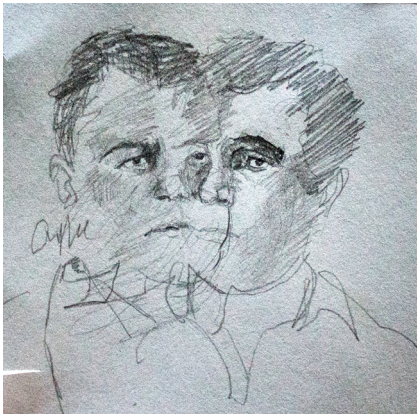


Fig. 1. Alejandro Pérez. Boceto inicial. Paso previo a bocetos concretos.

3. CUERPO DE LA MEMORIA

3.1 CONTEXTUALIZACIÓN

3.1.1 República y Guerra Civil en La Roda

En 1931 nace la República Española. El país necesitaba modernizarse y afrontar problemas como el reparto de tierras y el elevado analfabetismo. Cuando se instauró el primer gobierno republicano en La Roda, aproximadamente 19.500ha. de 39.478 ha. de terreno cultivable pertenecían a solo 3 familias que, además, eran absentistas. Por otro lado, como en la mayoría de las zonas rurales, la población sufría de un elevado analfabetismo y falta de cultura latente.

En el pueblo existía infraestructura para albergar colegios de primaria, solo se propuso la construcción de un instituto de educación secundaria. El problema era que la mayoría de los edificios disponibles pertenecían a la iglesia católica y a propietarios de clase adinerada.

“es una pena que un pueblo como La Roda de 12.000 habitantes y situado tan estratégicamente no cuente con escuelas adecuadas, pues las que hay, están en un estado pésimo de seguridad e higiene. Se debe solucionar inmediatamente todas las obras de edificación de escuelas que hay solicitadas cuya resolución es muy lenta sobre todo de que la situación económica es angustiosa”¹

No obstante, con la República, hubo un despertar cultural en la localidad. El cine, el teatro, los conciertos y el arte dejaron de ser una anécdota. Se inauguró una biblioteca y una plaza de toros, además de la fundación de sociedades como la Sociedad de Socorros Mutuos, una casa de acogida y una cantina para niños pobres. Incluso se rodó una película-documental sobre el cultivo del azafrán. Un proyecto del rodense ilustre Tomás Navarro Tomas. Fue estrenada en presencia del presidente de la República, Niceto Alcalá Zamora.

Más allá de eso, desde 1933 se produce una escalada de tensión que culminaría con el conflicto armado en 1936. El cambio de gobierno significó la parada de las reformas y la llegada al poder de CEDA (el partido mayoritario en la coalición de la Unión de las Derechas), un partido cuyo mensaje² era altamente fascista. Esto provocó las mayores revueltas del periodo republi-



Fig. 2. Paseo de la estación de La Roda. Fotografía principios años 30.



Fig. 3. Paseo de Ramón y Cajal. de La Roda. Fotografía principios años 30.

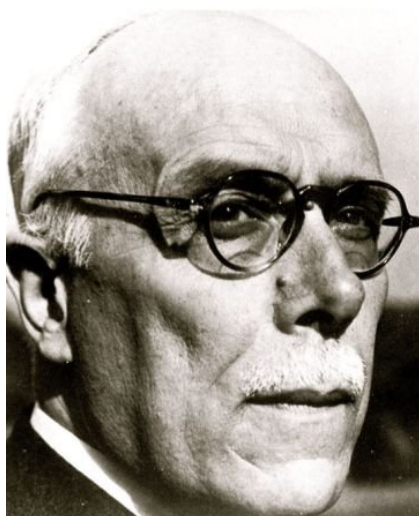


Fig. 4. Retrato de Tomás Navarro Tomás.

1 Libros Actas Plenos Ayto. La Roda, feb-36.

2 Contexto: mitin de Jose María Gil Robles durante las elecciones de 1933: : «Vamos a exaltar el sentimiento nacional con locura, con paroxismo, con lo que sea: prefiero un pueblo de locos a un pueblo de miserables».

cano ya entrado 1934, la huelga general del 5 de julio y la revolución del 4 de octubre.

Es difícil saber hasta qué punto fueron secundadas en el municipio pues en los libros de actas del ayuntamiento han desaparecido las actas desde marzo del 34 hasta noviembre del 35. Intuyo que el impacto de estas revueltas no fue muy importante en el pueblo, lugar de tradición monárquica y conservadora. Los guardias civiles de la localidad ayudaron a sofocar los altercados en Villarrobledo (donde la huelga sí alcanzó niveles importantes). Sin guardias civiles, ayudando en otros lugares, los disturbios no debieron ser excesivamente contundentes. Si es que los hubo.

Desde ese momento y hasta 1936 en las actas del ayuntamiento de La Roda puede observarse la crispación del momento, las escaramuzas se repiten durante las 5 sesiones plenarios que transcurren entre mayo y julio entre todos los miembros del ayuntamiento. La tensión culmina el 17 de julio con el levantamiento militar. En la madrugada del 18 al 19 de julio ocurrió el primer altercado en la localidad. Unos guardias municipales que estaban realizando cacheos a personas sospechosas pararon a un hombre llamado Julián Fernández Cuenca. Este, pistola en mano, amenaza a los agentes y huye hacia el Casino del Circulo Radical Republicano. Allí se encuentran personalidades como Gabriel de Arce y Escobar, Leopoldo y César Cadenas o Antonio Alarcón entre otros, personas que habían ocupado puestos importantes en el ayuntamiento y/o eran de familias latifundistas. Al grito de a por ellos y pistolas en mano salieron a la calle. Los guardias huyeron y se refugiaron en el Bar Molina, donde solían acudir las personalidades de izquierdas del pueblo. La sangre no llegó al río en ese momento.

El día 19 el alcalde es detenido por la guardia civil camino a Albacete. Ese mismo día había comenzado la sublevación militar en la capital de la provincia. Para el 20 de julio la España dividida pasa a estar enfrentada entre sí, en palabras de la historiadora Helen Graham:

“El mundo futuro, que esperaba la revolución, o el mundo pasado, que anhelaba la reacción, habría de nacer o renacer entre dolores de parto.”³

El día 20 es entregado el Ayuntamiento de La Roda a la Guardia Civil. Desde ese momento hasta el día 25, se procederá en el pueblo a la vigilancia y arresto de los líderes de izquierda, miembros sindicales, obreros y cualquier sospechoso de tener ideas marxistas. El líder de la sublevación en La Roda fue Gabriel de Arce y Escobar.



Fig. 5. Fotografía familiar. Retrato de mi bisabuelo antes de entrar en prisión.

3 JULIÁ, Santos. De “guerra contra el invasor” a “guerra fratricida”. Víctimas de la guerra civil, 1999, p. 11-54.



Fig. 6. Josep Renau. *Todos en pie de guerra* 1936.

El 25 de julio el gobierno de la república recuperaría la provincia de Albacete. En el pueblo, se procede a la suelta de los presos y a la detención de los que se alzaron en armas. Mi bisabuelo estuvo envuelto en la liberación de los presos de izquierda:

“Que el día veinticinco de julio del treinta y seis y cuando el declarante estaba en el Bar Molina, se enteró de que las fuerzas del Gobierno se habían apoderado de la provincia y a él le dijeron, vente con nosotros que se van a soltar los presos y el dicente con el camión marchó allí y, también le dijeron que el camión lo travesara en la calle para que no entraran las fuerzas Nacionales, cosa que no lograron verificar porque se marchó a su casa y encerró dicho coche.”.⁴

Desde ese día y hasta el final de la guerra, Albacete se convirtió en zona de retaguardia. Es esta situación de vacío de poder lo que propicia la represión roja. La primera víctima de la Guerra Civil en La Roda pudo ser un guardia civil llamado Juan Martínez. Un grupo de anarquistas salió en búsqueda de un supuesto guardia civil fugado. El hombre que conducía el coche que salió en busca de este hombre era mi bisabuelo. Una vez localizado fue interrogado por los milicianos llegando a la conclusión de que se trataba de un obrero. Posteriormente apareció en la escena Julián Escudero, de la Unión General de Trabajadores, quien según los documentos de mi bisabuelo se encontraba en estado de nerviosismo e irracionalidad. Acto seguido disparó al supuesto guardia.

“y estando allí llegó Carpio, llamado Julián Escudero, y decía dónde está ese, que es un Guardia o un policía, y todos dijeron que no era nada de eso que era un obrero”.⁵

La posibilidad de que un obrero fuera asesinado por error pone en dimensión el estado de psicosis colectiva. Otro hecho importante ocurre el 23 de agosto, ese día se produce la saca de 77 presos de las cárceles que se habían dispuesto en la localidad de La Roda. 24 de ellos son transportados cerca de Quintanar de la Orden y fusilados. En total de 44 asesinatos en La Roda por parte de la izquierda durante los tres años que duró el conflicto.

La violencia descontrolada disminuyó en septiembre de 1936. A la vez que en Albacete la población civil comenzaba a ser bombardeada causando el terror entre la población. El 29 de marzo de 1939 las tropas italianas de Mussolini entrarían en Albacete. El coronel de aviación, Manuel Cascón Briega, hizo entrega de la flota de aviación republicana a Gerardo Fernández Pérez, el comandante franquista de aviación. Reunió a todos los oficiales republicanos

4 Acta 1623. Archivo General Histórico de Defensa. p. 4-7.

5 Acta 1623. Archivo General Histórico de Defensa. p. 4-7.

que quedaban en la base y les dijo:

“¿Qué se han creído Vds.? ¿Que han perdido unas elecciones? ¡Nada de eso! ¡Han perdido una guerra con todas sus consecuencias! Y no piensen en la cárcel, pues luego vienen los indultos. ¡Piensen que serán condenados a muerte y fusilados!”⁶



Fig. 7. Fotografía familiar. Mi abuelo (derecha) trabajando a los 8 años.

3.1.2 Represión franquista y Memoria Histórica

“Toda España era una cárcel”.⁷

Franco preparó con su represión en ejercicio eugenésico, con el objetivo de asegurar el orden y la jerarquía tradicional eclesiástica. Esta limpieza ideológica aseguraba la imposición de su figura y sus ideales para el presente y en el futuro. El 27 de julio de 1937 Franco fue entrevistado por el periodista estadounidense Jay Allen[...] declarando:

«Salvaré España del marxismo al precio que sea».

Ante la insistencia de Allen: «¿Y si eso significa fusilar a media España?», Franco respondió: «Repito, cueste lo que cueste»⁸

274 vecinos de La Roda pasaron por juicios sumarísimos, uno de ellos el de mi bisabuelo, condenado a muerte conmutada por 30 años de prisión. Se realizaron 54 fusilamientos en las tapias del cementerio del pueblo y alrededores durante el año 1939. En Albacete, el número de fusilados rodenses era de 28. En total, la cifra estimada de desaparecidos es 84. El hambre destacaba entre todas las penurias, pero no era la única. << En Albacete pronto quedó abarrotada la prisión provincial y se creó la prisión habilitada de San Vicente. En la provincia destacaron las prisiones de Chinchilla, del castillo de Yeste y la cárcel de Hellín. Para hacerse idea de las míseras condiciones de las cárceles, recordemos que el penal de Chinchilla había sido clausurado en 1870 por sus pésimas condiciones. Imaginemos cuáles serían estas casi un siglo después.>>⁹

Posteriormente, las luchas por la memoria histórica eran una tarea precaria y solitaria. Fue en 1996, 23 años después de la muerte del dictador, cuando la cuestión comenzó a trasladarse a la opinión pública. Lo conocido como amnesia colectiva comienza cuando la información es completamente sesgada. “A lo que no se renunció fue a manipular las jóvenes conciencias: la enseñanza, sobre todo la primaria, se traspasó a una Iglesia militante, retró-

6 VIÑAS, Ángel; SÁNCHEZ, Fernando Hernández. El desplome de la República.

7 SERRANO, Rodolfo; SERRANO, Daniel. Toda España era una cárcel: memoria de los presos del franquismo. Frida Ediciones, 2016.

8 GRAHAM, Helen. Breve Historia de la Guerra Civil.

9 GÓMEZ FLORES, Andrés. La Ciudad Inventada. Albacete en la Guerra Civil. 2002.



Fig. 8. Placa *Caídos por Dios y por España*. Fachada de la iglesia de La Roda.

grada, trentina (en el sentido literal e histórico del concilio del siglo XVI, de evocación tan habitual en aquellos años oscuros). La historia la escribieron militares, policías, sacerdotes y periodistas complacientes.”¹⁰ –

De acuerdo a Joel Candau “Si la historia tiende a aclarar lo mejor posible el pasado, la memoria busca más bien instaurarlo, instauración que es inmanente a la memorización en acto. La historia busca revelar las formas del pasado, la memoria las modela, un poco como lo hace la tradición. La primera se preocupa por poner el orden; la segunda está atravesada por el desorden de la pasión, de las emociones y de los afectos. La historia puede venir a legitimar, pero la memoria es fundadora. La historia se esfuerza por poner el pasado a distancia; la memoria busca fusionarse con él”.¹¹

Las historias en muchos casos, como en el mío, llegaron con secretismo. El mismo que llevaba mi bisabuelo tras 8 años en prisión. Hasta que no llegaron a mí los documentos judiciales, no supimos que fue vocal de la Federación Anarquista Ibérica. Esto es porque los mismos represaliados decidieron borrar su pasado a ojos de sus familiares o, en un caso más marcado, familias que tras perder un familiar rompen por completo con su pasado.

En el caso de la fosa común de La Roda, 11 de 54 presos han sido identificados por sus familias y costeados de su bolsillo una placa para conmemorar a sus caídos. El resto no quería ser relacionado entonces, quizá por miedo, quizá por vergüenza. En mi pueblo una placa condecora a los caídos por Dios y por España en la puerta de la iglesia, donde se encuentran enterrados los fusilados del bando nacional.

“Monumentos, desfiles, rotulación de calles, fiestas cívico-religiosas, libros de texto, noticiarios documentales, constituyeron perennes recordatorios de la guerra como fuente de legitimación de los vencedores.”¹²

Finalmente, en 2007 se aprobó la nueva Ley de la Memoria Histórica (Ley 52/2007 de 26 de diciembre). Las claves de la nueva ley serían la condena al franquismo, la recuperación y honra de la memoria de las víctimas, la declaración de ilegitimidad de los juicios franquistas. Ordena la retirada de símbolos y monumentos franquistas en espacios públicos, la facilitación para la localización y acceso a los desaparecidos.

Artículo 15. Símbolos y monumentos públicos.

1. Las Administraciones públicas, en el ejercicio de sus competencias, to-

10 Mitos del Franquismo, Pío Moa

11 DÍAZ, Alexis V. Pinilla. La memoria y la construcción de lo subjetivo. Revista Folios, 2011, no 34, p. 15-24.

12 JULIÁ, Santos; CASANOVA, Julián. Víctimas de la guerra civil. Temas’ de Hoy, 1999.



Fig. 9. Colegio Público Jose Antonio.

marán las medidas oportunas para la retirada de escudos, insignias, placas y otros objetos o menciones conmemorativas de exaltación, personal o colectiva, de la sublevación militar, de la Guerra Civil y de la represión de la Dictadura. Entre estas medidas podrá incluirse la retirada de subvenciones o ayudas públicas.

2. Lo previsto en el apartado anterior no será de aplicación cuando las menciones sean de estricto recuerdo privado, sin exaltación de los enfrentados, o cuando concurren razones artísticas, arquitectónicas o artístico-religiosas protegidas por la ley.

3. El Gobierno colaborará con las Comunidades Autónomas y las Entidades Locales en la elaboración de un catálogo de vestigios relativos a la Guerra Civil y la Dictadura a los efectos previstos en el apartado anterior.

4. Las Administraciones públicas podrán retirar subvenciones o ayudas a los propietarios privados que no actúen del modo previsto en el apartado 1 de este artículo.¹³

Este artículo de la ley sirve para puntualizar que la Ley de Memoria Histórica no está siendo efectiva. Además, esta Ley no promueve un juicio en contra del régimen por las víctimas, causa judicial que se está llevando a cabo en Argentina. En La Roda no se respeta el punto 1 del artículo 15 de la ley. El Ayuntamiento de la localidad ha sido denunciado por el incumplimiento de ésta. Yo mismo estudié en el colegio José Antonio.

Así continúa llamándose.

3.1.3 Las huellas del conflicto

“Los conflictos siempre dejan huellas, tanto materiales como simbólicas”¹⁴

Los estudios sociológicos realizados décadas posteriores a la guerra civil española no nos dan la verosimilitud suficiente, pues eran pro dictadura o se limitaban a simples estudios demográficos, para poner en relieve el impacto en la mentalidad de las generaciones posteriores y que vivieron el conflicto. Pueden trazarse relaciones con lo ocurrido en otros conflictos armados. Por ejemplo, los estudios realizados en Colombia sobre las huellas psicológicas que dejaron en los niños y adolescentes el conflicto armado; “Ansiedad, aislamiento, dificultades para relacionarse con otros, retraimiento, problemas para usar constructivamente el tiempo. Agresividad, bajo rendimiento es-

¹³ Ley de Memoria Histórica. «BOE» núm. 310, de 27/12/2007.

¹⁴ GONZÁLEZ-RUIBAL, Alfredo. Arqueología Simétrica: Un giro teórico sin revolución paradigmática. Complutum, 2007, vol. 18, no 2007, p. 283-319.

colar, sentimientos de culpa, poca capacidad para sentir alegría... Estas son algunas de las huellas psicosociales que deja el conflicto armado en niños y adolescentes colombianos que lo han padecido directamente o que han estado vulnerables a él".¹⁵

Existen grandes diferencias entre ambos conflictos. La guerra civil española fue un conflicto que enfrentó a la mayoría de la península, una guerra de inmersión y antesala de la segunda guerra mundial; el conflicto colombiano es una guerra de guerrillas y de prolongación en el tiempo que ha pasado por diferentes etapas.

En cualquier modo las investigaciones de este conflicto (sobre todo en la de los datos relacionados a las zonas más activas de combate) nos sirven como método para hacernos una idea de la realidad psicológica de los niños que vivieron el conflicto o las consecuencias directas de éste. Mi abuelo conoció a su padre con 8 años cuando ya llevaba dos años trabajando de herrero. Sobreviviendo al estigma de ser hijo de un prisionero; una tía abuela me contaba que no comía morcillas o sangre frita (típico de mi tierra) desde que vio la masacre que estaban haciendo en las tapias del cementerio tras el fin de la guerra, con apenas 6 años.

"Cuando esto ocurre, nos encontramos cara a cara frente al trauma, que etimológicamente significa herida, y que se sustantiva, en efecto, en una herida emocional grave, además de en un serio daño cognitivo y en un profundo estrago moral."¹⁶

La violencia institucionalizada del régimen pretendía callar todas las historias de la represión, pero estas vivencias quedan marcadas en la memoria de las víctimas como si de una herida se tratara. "No existe poder alguno que, mediante la coacción, la amenaza, el castigo o la tortura pueda eliminar los recuerdos de otro ser humano si éste se opone. La razón estriba en que los recuerdos envueltos en emociones intensas son, además de sorprendentemente exactos y duraderos, virtualmente indelebiles"¹⁷

Lo cierto es que el cerebro humano es capaz de soportar problemas inimaginables y sobreponerse, además de tener la fuerza de adaptarse a la realidad que viven. Pero la pregunta de hasta qué punto ha afectado sociedad española el conflicto más allá de lo tangible es merecedora de estar sobre el tablero.

15 SERRANO, Luís Alejandro Rodríguez. LA NIÑEZ EN EL CONFLICTO ARMADO EN COLOMBIA.

16 RUIZ-VARGAS, José María. Trauma y memoria de la Guerra Civil y de la dictadura franquista. Hispania nova, 2006, vol. 6, p. 299-336.

17 íbid

3.2 MARCO TEÓRICO

3.2.1 Arte en la guerra y posguerra



Fig. 10. *Guernica* y *Fuente de Mercurio* de Picasso y Calder respectivamente. Imagen de la exposición internacional de París. 1937

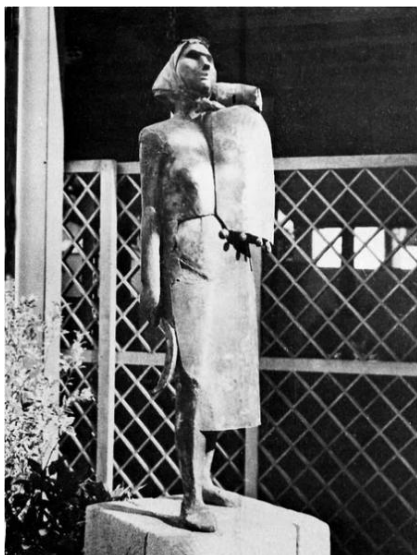


Fig. 12. Julio González. *La Montserrat*. Museo de Arte Contemporáneo de Alicante, MACA. 1937.



Fig. 11. Salón de Artesanía del pabellón español en la exposición internacional de París. 1937.

En el pabellón de España durante la Exposición Internacional de París de 1937 se expusieron obras artísticas en defensa y como puesta en valor de la República. Quizá el único momento (no hay que olvidar que el *Guernica* fue un encargo de pintura mural del gobierno de Azaña y que costó convencer a Picasso de pintar esos motivos) en el que los principales productores de España centraron su producción artística en mostrar los horrores del conflicto armado y mostrar su apoyo a la república. En la exposición se pudo disfrutar de obras de Pablo Picasso como los grabados *Sueño* y *Mentira de Franco* (1937) y una serie de dibujos relacionados con el *Guernica* (1937), también se expusieron otras obras con relación al conflicto como *La Fuente de Mercurio* de Calder, *La Montserrat* de Julio González, *El Campesino catalán en rebeldía* de Joan Miró o *El Pueblo Español* de Alberto Sánchez, y otras obras de pintores, escultores y fotógrafos que muestran el horror de la tragedia.

A parte de aquella exposición, el arte crítico con el régimen no existió de manera contundente durante el conflicto y los años posteriores de posguerra. Sobre la guerra las manifestaciones gráficas más relevantes son los carteles propagandísticos que se realizaron durante la contienda por parte de ambos bandos. De ellos destacables las producciones de Josep Renau para el bando republicano. Tras la guerra el arte que quedó en España era el denominado como exilio interior y otro afín al régimen, más costumbrista. Las vanguardias salieron en su mayoría de España y vivieron en el exilio. Las manifestaciones

artísticas acerca de la Guerra Civil más importantes en número y sensibilidad vinieron del campo de la poesía.

No solamente de los grandes poetas como Alberti, Neruda, César Vallejo o incluso Paul Eluard, también de la poesía carcelaria de los presos franquistas. Como la de Álvarez Cruz, cuyos versos entonan perfectamente lo que la guerra, la represión y el hambre suponía para alguien que sufrió en primera persona tales horrores.

“Una ráfaga limpia es el mensaje
que me inunda la celda,
el pan bendito
que para el hambre mía necesito”¹⁸

“Y todo esto,
porque a unos hombres,
les parece diversión
lanzarle a la bola roja
disparos al corazón”¹⁹

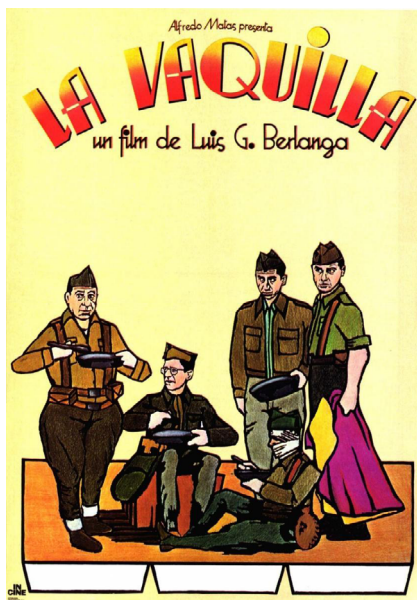


Fig. 13. Luis G^a Berlanga. Cartel de *La Vaquilla*. 1985.

Posteriormente es el cine el que retoma la representación de la guerra civil y sus historias sobre la sociedad de la posguerra. Durante los primeros años las producciones difícilmente superaban la censura del régimen y solo en el extranjero se producían películas con temática republicana como puedan ser “Tierra de España” de Jorris Ivens o “Sierra de Teruel” de André Malraux, Boris Peskine. Es a partir de los Años 50, debido en parte a la apertura del régimen hacia el exterior a consecuencia de la Guerra Fría, cuando la censura empezó a ser menos inflexible.

No obstante, todavía había que esquivarla con pericia y un maestro en esto fue Luís García Berlanga que en películas como “Bienvenido Mr. Marshall” (1953) o “El Verdugo” (1963) retrata la sociedad de la posguerra fina ironía. Tras la muerte del dictador el número de producciones que hablan sobre la crudeza de la guerra ha aumentado en número y continúa haciéndolo desde que Berlanga estrenara en 1985 “La Vaquilla”. Directores como Álex de La Iglesia, Emilio Martínez-Lázaro, Agustí Villaronga, Carlos Saura y recientemente Pedro Almodóvar han trabajado y propagado esta realidad que vivió España durante dos décadas.

3.2.2 La historia narrada como constructor de Identidad

“El olvido nos devuelve al presente, aunque se conjugue en todos los

18 Álvarez Cruz, escrito en las paredes de la prisión, Papeles encontrados por un preso, París, Editions de la Librarie du Globe. 1967

19 Álvarez Cruz, Bilbao, Zero. 1976



Fig. 14. Fotograma de *El Silencio de Otros*. Documental producido por Pedro Almodóvar.

tiempos: en futuro para vivir el inicio; en presente, para vivir el instante; en pasado, para vivir el retorno; en todos los casos para no repetirlo. Es necesario olvidar para estar presente, olvidar para no morir, olvidar para permanecer siempre fieles.”²⁰

La memoria es maleable, cambiante. Los recuerdos son constructos que nosotros mismos creamos y decidimos almacenar, cuando los contamos se reinterpretan, es imposible no hacerlo. No solo cuando lo contamos lo hacemos, también el receptor de la historia está reinterpretando a su vez la historia en base a sus experiencias cuando la escucha.

Las historias familiares se cuentan sobre todo para crear vínculos, para dotar a los más jóvenes del contexto familiar heredado de generación en generación, conocer de dónde viene.

Cuando se cuenta una historia, la información viene sesgada de manera inevitable por el factor emocional. Cada vez que se cuenta ésta se reinterpreta, pero según José González Monteagudo, “La relación tan fuerte entre las entrevistas de historia oral y temas como la memoria, la historia reciente, el testimonio, la subjetividad, la guerra, la violencia y los conflictos civiles, todo esto hace que las entrevistas tengan una inevitable dimensión política.”²¹ Esta dimensión influye en la construcción de identidad.

En este trabajo la información tiene una carga política indudable, pero las historias contadas de manera oral a modo de entrevista biográfica nos acercan a la realidad ocurrida.

Los recuerdos se construyen de dos maneras. Uno de ellos es la memorización secular de datos. Otra dinámica, donde la memoria se construye de manera espontánea y que la historia narrada es la manera más cercana de avivar los recuerdos de otra persona, en este caso los de mi bisabuelo. Estos recuerdos llegan a mi y mis familiares a través de la historia narrada.

Relatar su historia es un ejercicio sinóptico, con el hacemos un retorno a lo que vivió este hombre como un método de enseñanza, de compasión y que ayuda a explicar como la encarcelación de mi bisabuelo afectó en las generaciones siguientes. Es un método para comprender como se ha moldeado la identidad familiar a partir de ese momento traumático para mi abuelo y sus padres.

Según Pontalis nuestros recuerdos son pantallas, capas protectoras de nuestras huellas mnémicas. Lo que quiere decir la frase anterior es que nuestros pensamientos, que como hemos visto son constructos, son escudos de las heridas de nuestra memoria. Con huellas mnémicas Pontalis se refiere a aquellas marcas o secuelas que siempre quedan en la memoria. Un ejem-

20 Marc Augé, *Las Formas del olvido*.

21 L. Benadiba (Comp.): *Historial Oral: Fundamentos metodológicos para reconstruir el pasado desde la diversidad*.

plo claro de esto pueden ser los veteranos de guerras que sufren de estrés postraumático, pero también podría darse el caso de que las marcas no se manifiesten en estado lúcido y queden ocultas bajo los pensamientos. En ese caso se manifiestan en sueños.

Este trabajo expone algo que sale del ámbito de la familia por la necesidad hoy día de mostrar historias mínimas que fueron silenciadas y que merecen ser contadas hoy día, para rendir culto. Sabemos que los historiadores del SXX habían dejado de lado la experiencia humana de la construcción de la historia. Solo los documentos constituyen la historia y ya conocemos la dudosa fiabilidad de algunos documentos. Por ejemplo, la mayoría de juicios sumarísimos procedidos durante la Guerra Civil. “La entrevista resulta especialmente valiosa en relación con contenidos y procesos históricos, sociales y culturales de las últimas generaciones, en los que no existen documentos escritos, como los hábitos de vida cotidiana, los procesos migratorios, las mentalidades, los valores, los procesos de cambio sociocultural y la participación política”²²

Estoy de acuerdo con Augé en que la ficción, la historia contada en este caso, “confiere una forma temporal, diacrónica y dramática”²³. Los recuerdos son pantallas, son construcciones que van más allá de un razonamiento lógico. Sin embargo, es inevitable que estas ficciones acaben formando parte de la identidad individual de una persona.

3.2.3 Arte y Memoria Colectiva

Hemos visto que el olvido es necesario para mantenerse en el presente. Sin embargo, en materia de memoria histórica en el caso de España, ha generado lo que en se conoce como inhumanidad perpetuada. “Para poder llegar a ser público, el reconocimiento memorial de la inhumanidad perpetrada requiere lenguajes, esto es, formas específicas de expresión, de representación y de conceptualización.”²⁴

El arte contemporáneo puede ser un instrumento por el cual trazar vínculos entre pasado, presente y futuro, contribuyendo a la integración de la experiencia humana en un momento o lugar concreto de represión. También puede servir para generar lo que Battiti denomina memoria crítica, que se define en su capacidad de análisis y reflexión crítica. Es la obra que trata la



Fig. 15. Galería “PARTES”, anónimo 2000. Colección de la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, ASFADDES. Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, Bogotá, Colombia. Fotografía: **María Gundestrup-Larsen, 2014.**

22 L. Benadiba (Comp.): *Historial Oral: Fundamentos metodológicos para reconstruir el pasado desde la diversidad.*

23 AUGÉ, Marc. *Las formas del olvido.* Barcelona: Gedisa, 1998.

24 ÓMEZ MÜLLER, A. *Arte y memoria de la inhumanidad: acerca de un olvido de arena.* Cátedra “Manuel Ancizar”. Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de <https://meopazoc.files.wordpress.com/2012/12/arte-y-memoria.pdf>, 2009.

memoria histórica desde una posición crítica o escéptica.

“Toda obra de arte que tiene como eje conceptual la memoria histórica de guerra y violencia, busca de alguna manera esclarecer esta problemática, por lo tanto, no puede tener un fin meramente estético.”²⁵ Esto quiere decir que el trabajo no debe contener solo lo estético de una obra de arte, sino que también deberían contener lo político de una denuncia.

Conocemos la tendencia de los historiadores en el siglo XX de narrar la historia únicamente mediante documentos. El arte por tanto se convierte también en un método para que la experiencia cotidiana y el testimonio oral se conviertan en fuentes históricas. La memoria sirve para matizar y desenmascarar las mentiras de la historia.

Pero al mismo tiempo, la visión de un hecho ocurrido en el pasado con la perspectiva que se tiene en el presente puede generar conflictos, como la de la historia sin tener en cuenta el contexto histórico concreto.

El arte es un lenguaje que va más allá de lo evidente, donde la memoria aumenta su valor simbólico. Sobrepasa las cuestiones sociales tradicionales en torno a la memoria a través de imágenes y construcciones que evocan al recuerdo. Recordar significa reforzar el vínculo social.

Pero, además, el arte abre el espacio al debate de nuevos frentes, yendo más lejos que de una simple mirada curiosa al pasado. Genera una reconfiguración en la forma en que se presenta la imagen y a través de ella construyen una nueva forma de memoria. El inconsciente colectivo está condicionado por las heridas de la guerra y el arte, tiene la capacidad de romper la amnesia y disponer otras construcciones.

Es decir, al arte no es un lenguaje que hable de la memoria, sino que lo hace desde ella.

3.2.4 El documento como objeto artístico

La UNESCO define documento como aquello que consigna algo con un propósito intelectual deliberado. Se considera que un documento consta de dos componentes: el contenido informativo y el soporte en el que se consigna. Ambos elementos pueden presentar una gran variedad de formas y ser igualmente importantes como parte de la memoria.

Son producidos por la actividad humana y pueden tener características relevantes de una determinada cultura. Esto los convertiría en símbolos de memoria colectiva que reflejan de diversidad de los diferentes pueblos y culturas, lo que los convierte en patrimonio de la humanidad.

Según las directrices del Programa Memoria del Mundo, que se encarga del patrimonio albergado en museos, archivos y bibliotecas del mundo, la de-



Fig. 16. Juan Brossa. Exposición *Poesía Brossa*. MACBA. 2017

25 LA REPRESENTACIÓN, DE LA MEMORIA HISTÓRICA; MUSEAL, EN EL ESPACIO. Revista Calle 14, Volumen 9, Número 14/septiembre-diciembre de 2014, ISSN 2145-0706 Artículo de Reflexión.

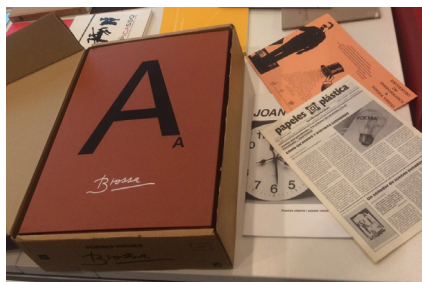


Fig. 17. Fondo documental de Juan Brossa en el MACBA.

finición de patrimonio documental comprende elementos que son movibles. Consistentes en signos/códigos, sonidos y/o imágenes, conservables, reproducibles y trasladables y fruto de un proceso de documentación deliberado.

Patrimonio representa una idea de riqueza, herencia y proyección. Esto nos puede ayudar a considerar el patrimonio archivístico como un medio de enriquecimiento de pueblos, pues muestran rasgos identitarios de la vida de los hombres y mujeres que los compusieron en un momento anterior de la historia.

En la práctica artística actual, el archivo y el acto de archivar tienen un papel destacado. Los artistas son investigadores y los comisarios deben mediar con instalaciones que a menudo contienen un conjunto híbrido de objetos, muchos de los cuales solíamos hallar en los archivos. Si observamos la evolución que han experimentado los museos y centros de arte a nivel internacional, podemos asimilar la importancia que ha ganado la difusión y conservación del patrimonio documental. Para el arte contemporáneo el archivo es ahora mucho más importante. Pese a que todavía está por ver la misión y el contenido del archivo en el contexto museístico contemporáneo, la nueva función del documento ofrece la oportunidad de explotar el potencial de significado e interpretación que éstos ofrecen.

Un ejemplo de ello es el legado archivístico en el MACBA de Juan Brossa. La biblioteca, el archivo personal y la colección de obras de arte de Brossa están repletos de objetos tridimensionales, poemas visuales inéditos o ya publicados, manuscritos con diferentes versiones de sus piezas de teatro, prosa y poesía, originales de carteles junto a ejemplares ya editados de dichos carteles, cartas que en ocasiones incluyen poemas visuales entrelazados por numerosísimas relaciones y reciclado de manera creativa, una y otra vez.

4 REFERENTES

En mi trabajo hay dos líneas de producción diferentes pero que están directamente relacionadas entre sí pues las manifestaciones pictóricas son alrededor de sucesos que se narran en la obra documental. Este es el motivo por el que los referentes se separan dos vertientes, la pictórica sobre la guerra y la de los proyectos alrededor de la memoria.

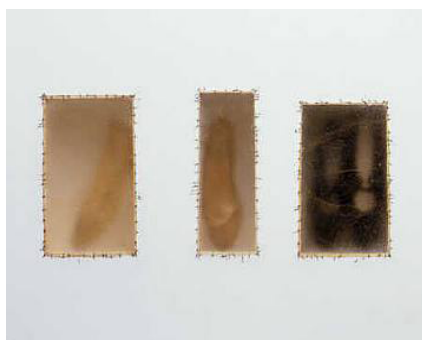


Fig. 18. Doris Salcedo. Fragmento obra *Atrabiliarios*. MACBA. 1993.

Doris Salcedo, Bogotá (1958-) Su obra está relacionada con compromisos sociales como la memoria histórica o la lucha contra el racismo. Obra que busca desenmascarar las intenciones de las personas que ostentan el poder, el poder que oprime y que estructura las formas del recuerdo y el olvido. Me interesa de su obra, por un lado, el uso de la metonimia relacionada con los objetos de las propias víctimas. En la obra *Atrabiliarios*, muestra unos

nichos abiertos que recuerdan a los osarios de los cementerios colombianos. En ellos dispone unos zapatos de mujer en los que cose en las aberturas piel animal. El efecto de luces muestra un negativo del interior del zapato, que hace evocar a la ausencia de la persona que poseía esos zapatos. El hecho de que los nichos estuvieran abiertos y no cerrados, evocan a víctimas cuyo paradero se desconoce, que no tienen un lugar de descanso propio, personas "sin nombre" que se encuentran desaparecidas.



Fig. 19. Doris Salcedo. *Palimpsesto*. Palacio de Cristal. Madrid. 2013.

Por otro lado me interesan sus instalaciones en las que busca rendir a la memoria de víctimas de maneras metafóricas como en su obra *Palimpsesto*, instalación en la cual gotas de agua emergen y desaparecen, en intervalos que simbolizan la remembranza y el olvido, del suelo mediante un sistema de ingeniería hidráulica por el cual se filtran en la superficie y se organizan escribiendo en el suelo los nombres de las víctimas que han muerto en el mediterráneo intentando llegar a Europa desde África con el sueño de una vida digna.



Fig. 20. Francesc Torres. Fragmento exposición. "Oscura es la habitación donde dormimos". 2009 I

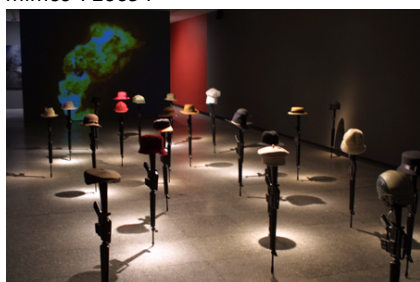


Fig. 21. Francesc Torres. Fragmento exposición. "Oscura es la habitación donde dormimos". 2009 II

Francesc Torres, Barcelona (1948-) Su obra, tras la muerte de Franco, se centró en instalaciones que representaban los miedos y los dramas producidos en la sociedad española alrededor de la guerra civil, la violencia y las muertes institucionalizadas en forma de opresión moral de unos sobre otros.

Es interesante para mi proyecto cómo Torres asocia la experiencia familiar de resistencia al franquismo al problema de la memoria colectiva y el protagonismo de la guerra en los enfrentamientos actuales entre ideologías contrarias. Según él, esto es porque considera que el individuo es resultado de las circunstancias familiares y político-sociales. Un ejemplo podría ser la instalación "Casi como durmiendo" (1976), donde realiza una performance en la que el autor aparece sobre una cama dormido, mientras detrás se muestran tres proyecciones, una central donde vemos al artista comiéndose las uñas, y las laterales que nos presentan en un lado diapositivas de Franco y en el opuesto de su padre.

Otros de sus trabajos muestran un carácter más documental, similar al concepto que voy a trabajar. Su instalación "Oscura es la habitación donde dormimos" (2009) recogía 29 fotografías donde mostraba el trabajo de recuperación en fosas comunes, además, complementa la exposición con una

Fig. 22. Francesc Torres. Fragmento exposición. "Oscura es la habitación donde dormimos". ARTIUM 2009 III



Francesc Abad, Terrasa (1944-) los trabajos del artista multidisciplinar han girado alrededor de la preocupación por la fragilidad de la memoria (individual y colectiva), por su recuperación y para evidenciar cómo se reconstruye y se manipula la historia desde cada presente. Así como también sobre la reflexión del papel del consumismo extremo como forma de opresión.

Abad, a través de objetos, audiovisuales, montajes, fotografías, instalaciones, etcétera, concilia arte y pensamiento, a menudo mostrando sus contradicciones, recuperando las palabras y los textos de pensadores, escritores y poetas como Walter Benjamin, Hannah Arendt, Simone Weil, Paul Celan y Primo Levi.

Desde 1975 su obra se centra en una reflexión filosófica acerca del contexto sociopolítico del S.XX. Su trabajo camina en la línea de la construcción de una historia alternativa, la que ha sido silenciada, basada en la reflexión de los acontecimientos y apoyada en testimonios de las propias víctimas.



Fig. 23. Francesc Abad. Instalación *Camp de la Bota*. MACBA 2004 I

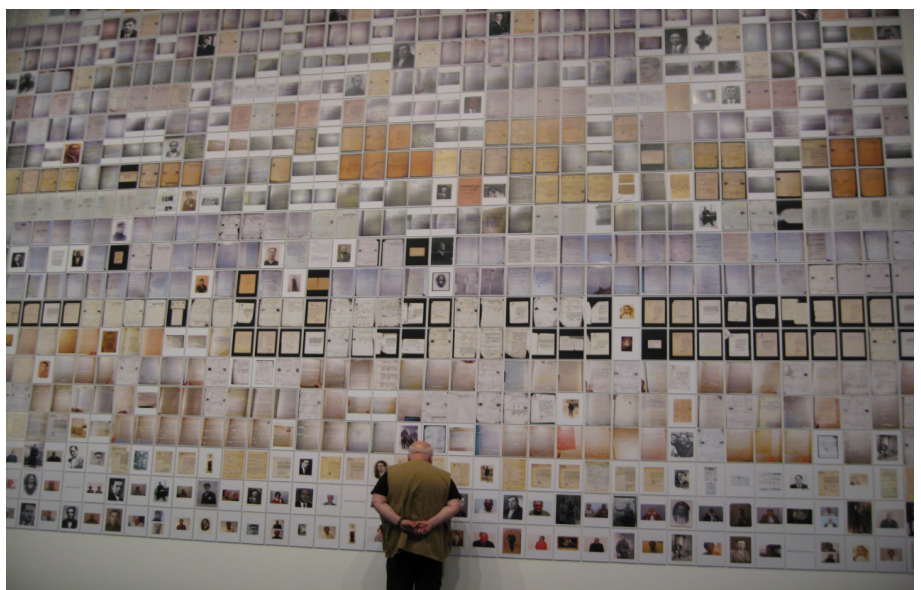


Fig. 24. Francesc Abad. Instalación *Camp de la Bota*. MACBA. 2004 II

Un ejemplo de su trabajo sobre la recuperación de la memoria es su instalación el Camp de La Bota. Instalación con la intención de recuperar la memoria de los aproximadamente 1.700 fusilados en Barcelona precisamente

en un lugar llamado el Camp de La Bota. La exposición trata de reconstruir el lugar, pues en 2004 fue ocultado bajo un edificio de nueva construcción y no ha quedado ningún elemento que muestre o identifique lo ocurrido en ese lugar, lo que es borrar la historia. Francesc Abad inició el proyecto recuperando la documentación visual sobre el escenario de los fusilamientos, la documentación personal de las personas asesinadas y el relato de sus hijos y nietos.

Ana Teresa Ortega, Valencia (1952-) la obra de Ortega siempre ha girado en torno al concepto de memoria social y huella. Un trabajo que sirve de referente directo para mi proyecto el llamado "Cartografías silenciadas".

En este trabajo fotográfico, con una profunda investigación documental previa sobre la guerra civil, muestra los lugares (huellas) en los cuales se produjeron actos de represión. Las imágenes nos enseñan paisajes monumentales en los que no encontramos a ninguna persona, espacios vacíos con una atmósfera pictórica. Es interesante en relación a mi trabajo como en las fotografías de la autora se enriquecen con los documentos históricos, dotando de significado político y cambiando su situación en el tiempo, trayendo el pasado al presente a través de un ejercicio del recuerdo como retorno.



Fig. 25. Ana Teresa Ortega. *Los Merinales (Dos Hermanas-Sevilla), 1943-1962*. De la serie *Cartografías Silenciadas*. 2010

El trato del documento para significar una obra directamente, sin necesidad de que lo visual muestre por sí mismo una narrativa por sí misma, sino gracias al documento, convertir el lugar fotografiado en una huella, un paisaje sinóptico.



Fig. 26. Boltanski. Instalación *Reserva de los suizos muertos*. MACBA 1991 I

Christian Boltanski, París (1944-) Artista del recuerdo y el olvido. Él, a diferencia de los anteriores referentes (a excepción de Ortega), no pretende contar historias del pasado o traerlo al presente. Podríamos considerar que su trabajo documentar las ausencias, las demuestra por sí mismas; enseña la fragilidad y azarosidad de la vida y la muerte. Es decir, su trabajo son testimonio de existencia y no remembranza de lo vivido. Es protagonista en su obra los objetos y las ropas de las víctimas, a través de ellos evoca a las personas que fueron dueñas en el pasado de esos objetos. Éstos son lo que persiste tras el efímero paso de los humanos por el mundo.

Fig. 27. Boltanski. Instalación *Reserva de los suizos muertos*. MACBA 1991 II.



Fig. 28. Goya. *El 3 de mayo en Madrid*. Museo del Prado. Madrid. 1814.

Además de estos artistas que trabajan acerca de la memoria colectiva, hay dos pintores clásicos españoles que me han servido para encontrar la estética de la parte pictórica. Estos son **Picasso** y **Goya**. Del primero me interesa la paleta de colores utilizada durante la etapa azul. Las monocromías que consigue es una de las características que quiero imprimir también en mi producción.

Del segundo relaciono con mi proyecto su serie de grabados los Desastres de la Guerra que influyen directamente en las formas de mis producciones. Así mismo, de los cuadros *El dos de mayo en Madrid* y *Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808*, en los que el uso oscuro de la pintura puede servirme para lograr el carácter pictórico que pretendo.

5 DESARROLLO DEL PROYECTO

En este capítulo voy a explicar el desarrollo del proyecto y sus aspectos principales. En primer lugar, hablaré de los precedentes, después de las consideraciones previas al planteamiento del proyecto. Presentaré las diferentes corrientes detallando las diferencias y lo que las relaciona. La intención final es generar un recorrido para una exposición en La Ermita de San Sebastián en La Roda.

5.1 ANTECEDENTES DE MI PRODUCCIÓN

Mis disciplinas artísticas, procedimientos y materiales nunca ha estado del todo definidos, me considero un artista multidisciplinar y en cierto modo los ejercicios y la obra que he producido mientras que cursaba Bellas Artes así lo demuestran. Durante el grado he cursado asignaturas de ramas completamente diferentes porque considero importante aprender un poco de todo (lo que te atrae) en la etapa formativa. No obstante, la pintura y el dibujo expresivo ha sido donde me he encontrado en mayor comodidad. Además, siempre he trabajado obras con alto contenido sociopolítico, desde el fotomontaje hasta pequeños dibujos, la idea de dotar a mi trabajo de una función social siempre ha estado en cierto modo presente.



Fig. 29. Alejandro Pérez. *Aglomeración I* de la serie *Ruido*. Barcelona. 2017.

Uno de mis retos personales a lo largo de estos 4 años era desarrollar versatilidad.

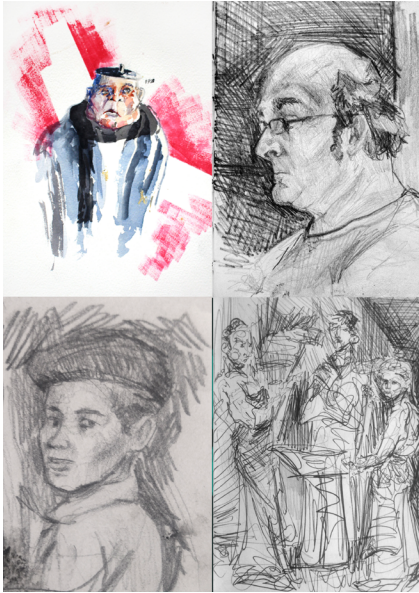


Fig. 30. Alejandro Pérez. Selección de trabajos anteriores sobre la familia.

En un primer momento la intención era domar (que no dominar) el dibujo y la pintura, podría decir que quería era sosegar la expresividad, potencia sin control. Y ahí empiezo a trabajar el dibujo, primero, y la pintura después con mayor suavidad, temple.

Por otro lado, existía una inquietud acerca de la fotografía. Siempre había considerado esta rama de mi trabajo en las artes gráficas de una manera secundaria en relación a mi producción pictórica y dibujística, pero con el paso del tiempo ha llegado a convertirse en ocasiones en la principal. Esto se debe a que empecé a trabajar la imagen fotográfica como un método de archivo de recursos para mis otras obras, pero conforme me adentro en las posibilidades de la imagen fotográfica (series, recortes, imagen fragmentada...) más protagonismo adquiere. Esto me llevó a la necesidad de combinar pintura y fotografía, era una invitación directa para empezar a trabajar conceptos del arte conceptual como la memoria.

Es aquí donde, impulsado por la asignatura Pintura y Fotografía, encuentro la cianotipia como método de expresión, las primeras imágenes generadas experimentado con ellas me ayudaron a dar forma visual a lo que sería el uso futuro de la cianotipia, superposición de negativos, jugar con las formas del revelado mediante aplicaciones irregulares sobre la superficie o con formas con el líquido fotosensible y, el uso de té y café para alterar las condiciones cromáticas.

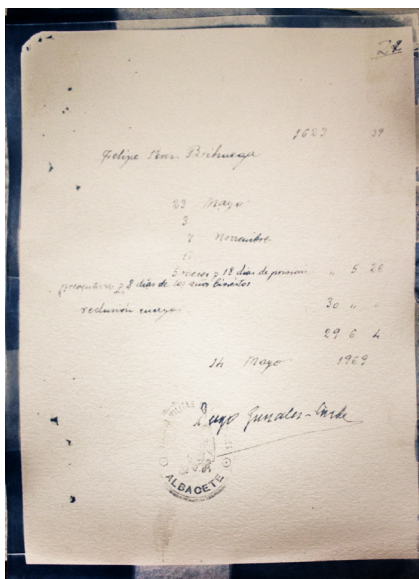


Fig. 31. Alejandro Pérez. Prueba alrededor de los subrayados. 2018

Fig. 32. Alejandro Pérez. Sin título. Cianotipia virada con té verde. Imágenes de familia. 2018

Fig. 33. Alejandro Pérez. Sin título. Cianotipia. Imágenes de familia. 2018



Comienzo también a tratar imágenes antiguas de familia, como en las fig.32 y 33. A partir de aquí empiezo a trabajar con la idea del rastro, la huella, la memoria. Los subrayados, la intención inicial de esta obra era la de ahondar en los significados que esconden las marcas gráficas que se hallan en documentos y concretamente en libros. La idea es, a través de la cianotipia, generar una imagen gráfica que muestre solo el registro humano, elimi-

nando lo mecanografiado. Marcas de uso, números, firmas, sellos... **(Fig.31)** El planteamiento inicial abarcaba toda clase de publicaciones, pero por cuestiones de azar, decido hacer la prueba en los documentos judiciales de mi bisabuelo que, casualidad o no llegaron a mí también por cuestiones del azar. El resultado de esta prueba marca el punto de inicio de mi proyecto Paisajes de la memoria, fui consciente de inmediato del valor propio que esconde ese documento por la historia que tiene tras él, pero de esto hablaremos más adelante.

5.2 PLANTEAMIENTO DEL PROYECTO

. La intención de la producción artística surge de la necesidad de materializar la memoria. Las historias contadas, los documentos y los objetos son el motor de la producción. En este tipo de proyectos encontramos una particularidad, investigación y producción van íntimamente anexionados. La investigación documental completa y exhaustiva de los datos lleva al descubrimiento continuo de nuevas posibilidades de creación práctica que son resultado de este proceso.

Los propios documentos nos enseñan tres tipos de contenidos diferentes que condicionan la producción artística. Éstos, encontrados en el Archivo Nacional de Defensa, guardan entre sí diferentes tipos de archivos: cartas escritas y mecanografiadas, tablas y fichas, alegatos ante el juez y la guardia civil.

De la cantidad de discursos posibles y la diferencia de las distintas vertientes de creación emerge en la necesidad de plantear este trabajo como un proyecto expositivo en el que poder pasear a través de esos paisajes de la memoria familiar, de nuevo trabajando la memoria desde lo individual hacia lo colectivo. Un ejercicio de sinopsis por el cual a través de las obras que simplemente evocan una ausencia y demuestran la realidad de ese obtuso pasado. Es la persona que se convierte en espectador de la obra, la encargada de devolverla al presente, de realizar el retorno.

Así pues, y una vez transcritos por completo los archivos de su causa, el sumario; se convierte en una labor más sencilla el distribuir los elementos. Las obras deben de ir separadas en una serie de campos semánticos con la intención de distribuir las obras y organizarlas según su significado y lugar en el espacio tiempo particular de la realidad contada. Dicho esto, he considerado dividir el espacio en cuatro escenarios principales. 1. República, 2. Guerra, 3. Prisión, 4. Libertad.

5.3 PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Una vez aclarada los campos de significado en los que voy a clasificar las diferentes obras tengo vía libre para producir las piezas que integrarán el trayecto de la exposición. Son tres los campos de producción: la obra documental y los objetos, la obra pictórica y los dibujos.

5.3.1 Producción documental

Toda producción final y forma de presentar el trabajo realizado adquiere su dimensión gracias a los documentos judiciales de mi bisabuelo, estos por sí mismos ya son huellas del conflicto. Trabajo un documento prestando atención a toda marca o señal de manipulación humana da un nuevo ángulo a éstos. Todas estas marcas se convierten en heridas dentro de las propias huellas. Los archivos no solo nos evocan a la memoria por documentar unos hechos ocurridos en el pasado; sino que todos los gestos humanos que quedan en ellos, ya sean firmas, sellos o simples agujeros de uso, nos hacen referencia a la pertenencia, la memoria y el olvido. Además de los archivos documentales la obra documental se completa con las fotografías y objetos que mi familia ha conservado de mi bisabuelo. Los archivos no solo nos evocan a la memoria por documentar unos hechos ocurridos en el pasado; sino que todos los gestos humanos que quedan en ellos, ya sean firmas, sellos o simples agujeros de uso desgaste nos hacen referencia a la pertenencia, la memoria y el olvido, además de poner en valor el concepto de identidad.

La cianotipia es el medio en el cual he decidido representar estas composiciones radiográficas. La he elegido porque me transmite una sensación atmosférica que no podría conseguir con otras técnicas, como la transferencia, por ejemplo. La preparación de los químicos ha sido según la receta de Cristina Zelich, 20g de citrato férrico amoniacal verde por cada 100ml de agua destilada a 25º y 8g de ferricianuro de potasio por cada 100ml. El papel elegido ha sido Rosaespina. Papel de 60% de algodón, cuya resistencia al agua y porosidad es idónea para la esta técnica fotosensible. El líquido ha sido aplicado en condiciones de iluminación óptimas para que la emulsión no reaccionara ante la luz UV. Para la aplicación del químico sobre el papel he elegido una paletina de espuma para que absorbiera el sobrante del líquido y evitar que algún tipo de metal como el de los pinceles regulares entrara en contacto con la mezcla. Para procurar que el líquido se dispusiera uniformemente sobre en el papel se ha puesto el químico con un dosificador en gotas por encima del papel y se ha extendido con la paletina.

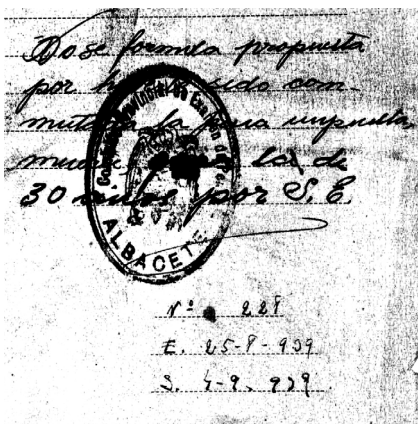


Fig. 34. Alejandro Pérez. Detalle del registro humano en un negativo I. Valencia. 2019.

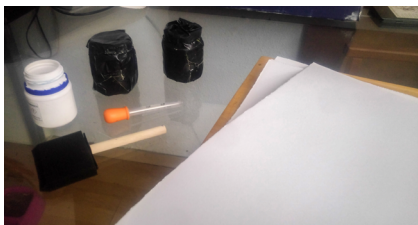


Fig. 35. Alejandro Pérez. Materiales para cianotipia.

Fig. 36. Alejandro Pérez. Proceso de aplicado del químico.

13 será el número de cianotipias. Tres por cada estadio excepto en el referente a la cárcel, en el que serán 4 (aunque dos de ellas se presentarán como



Fig. 37. Alejandro Pérez. Detalle del registro humano en un negativo II. Valencia. 2019.

díptico). El primer paso a realizar es la selección de las páginas del archivo que serán manipuladas.

En un primer momento la idea era eliminar todos los rastros del documento que no aparecieran en el documento, pero trabajando en la selección de las páginas llegué a la conclusión que habría que incluir algunos datos por su relevancia. De este modo, algunas de las páginas que seleccioné contenían subrayados en los cuales me parecía interesante incluir la frase subrayada en la cianotipia. No sería un registro humano literal, pero quien decidiera subrayar esa frase estaba remarcando su propio contenido. Al fin y al cabo, como he comentado anteriormente, este concepto viene de un antecedente en el que trabajaba con subrayados y notas en los libros. Cuando utilicé por primera vez los documentos judiciales de mi bisabuelo, lo que daba dimensión a la idea era la importancia del contenido en estos papeles. No solo con el registro de firmas o agujeros obtendría la dimensión que pueden llegar a tener.



Fig. 38. Alejandro Pérez. Negativo N°1 Documentación. Acetato antitérmico. Valencia. 2019.

Además de los documentos de archivo, se incluyen en este campo de la producción las fotografías familiares que pertenecían a mi propio bisabuelo y sus objetos que mi familia ha conservado. Las fotografías familiares que he recaudado de mi bisabuelo sirven para poner rostro a la historia que estoy contando; planteo la instalación como un teatro en el cual narro e ilustro una historia familiar y la comparto para hacer un ejercicio de memoria colectiva. La inclusión de estos elementos es fundamental para puntualizar la identidad y la pertenencia como mis referentes trabajan.

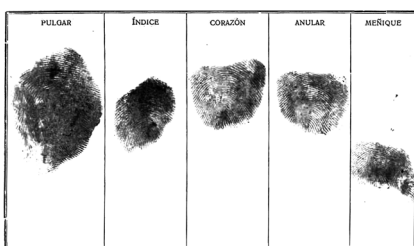


Fig. 39. Alejandro Pérez. Negativo N°2 Identificación. Acetato Antitérmico. Valencia. 2019.

Una vez puestos en situación voy a explicar el contenido de las cianotipias, su distribución en los campos semánticos ideados y, sobre todo, porque he elegido esos ficheros y no otros. Los documentos judiciales, que son el motor principal de proyecto, no ofrecían demasiada información relevante sobre los primeros años de la república. Pero no son los únicos documentos de los que tuve disposición. En el estadio de la república he considerado necesario el uso de documentos anteriores a los judiciales para poner en relieve algunos hechos que me parecían fundamentales.

El primer negativo (**fig. 38**) entonces era conveniente que fuera un documento identificativo, es por ello que he elegido un carnet de la Confederación Nacional del Trabajo (CNT) pertenecientes a Felipe Pérez.

El segundo negativo (**fig. 39**) es bastante explícito. Se trata de las huellas dactilares de mi bisabuelo, estos son registros directos que identifican a la persona de la que vamos a conocer su historia. La relación de la huella con la identidad de la persona es fundamental y una impronta de la susodicha, ha sido una suerte poder encontrar este documento gráfico para incluirlo en el trabajo final.

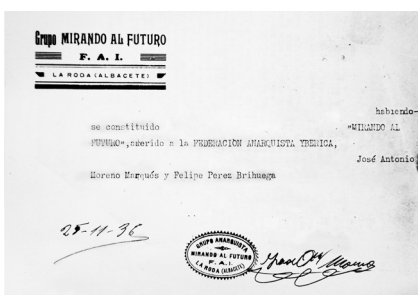


Fig. 40. Alejandro Pérez. Negativo N°3 FAI en La Roda. Acetato Antitérmico. Valencia. 2019.

El contenido del tercer negativo (**fig.40**) es de relevancia histórica. Es por

ello que en esta cianotipia acometo una excepción. En el resultado final no solo hay marcas del uso humano o frases subrayadas. He dejado unas palabras significativas por lo que cuentan, la formación de un comité de la Federación Anarquista Ibérica en La Roda. Es información relevante porque se cree que en el pueblo no existió representación anarquista durante la república, este documento demuestra lo contrario.

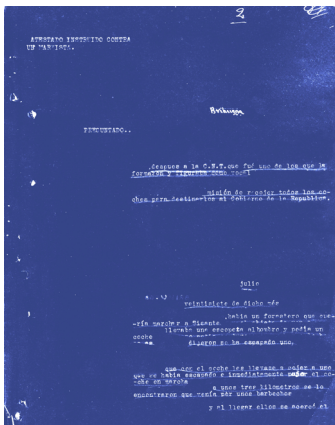


Fig. 41. Alejandro Pérez. Radiografía N°4 Atestados. Papel Rosaspina. Valencia. 2019

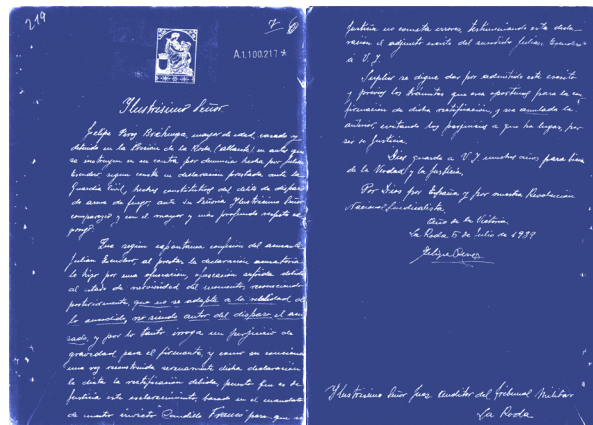


Fig. 42. Alejandro Pérez. Díptico. Radiografía N°5 Plegarias. Papel Rosaspina. Valencia. 2019



Fig. 43. Alejandro Pérez. Radiografía N°6 Arrepentimiento. Papel Rosaspina. Valencia. 2019

En el estadio de la guerra es donde el expediente judicial nº1623 ya adquiere el total protagonismo de la producción. Es en este campo donde encontraremos 4 cianotipias, pero dos de ellas son la misma, presentadas como díptico.

El primer negativo (Fig. 41.) nos muestra unas frases subrayadas que hablan sobre un fugitivo. Entre todos los hechos contados en los papeles, el atestado del guardia civil fugado comentado en el apartado primero de la contextualización es el que más me ha llamado la atención. Esto es debido a que la familia desconocía esta historia, por tanto, me parecía interesante su inclusión en el trabajo por delante de otros actos como el de la destrucción del patrimonio de la iglesia. Esto además pudo ser el primer asesinato de la república en La Roda.

El resto de cianotipias de este estadio son cartas manuscritas. (Fig. 42. y 43.) El díptico comentado anteriormente es la unión de dos una carta escrita por mi bisabuelo. En ella ruega al juez que valore de nuevo su situación. El último negativo de este estadio es una carta escrita por el mencionado anteriormente Julián Escudero. En ella explica al juez que mintió en su primera declaración y que mi bisabuelo no es culpable del delito del que se le culpa. Este es documento no solo es relevante porque exculpa a mi bisabuelo (memoria individual), también lo es porque pone en relieve las traiciones entre milicianos, el estado de locura por la guerra y pone en duda la limpieza de los procesos sumarísimos (memoria colectiva).

Los tres negativos pertenecientes al campo semántico del período de mi

bisabuelo en prisión son tres fichas de contenido.



Fig. 44. Alejandro Pérez. Radiografía N°7 Mil Manos. Papel Rosaspina. Valencia. 2019

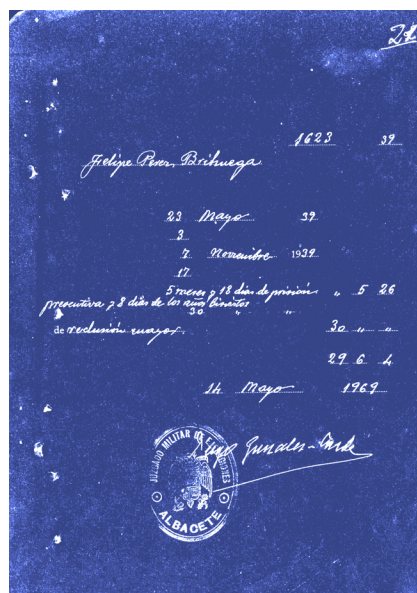


Fig. 45. Alejandro Pérez. Radiografía N°8 Condena. Papel Rosaspina. Valencia. 2019.

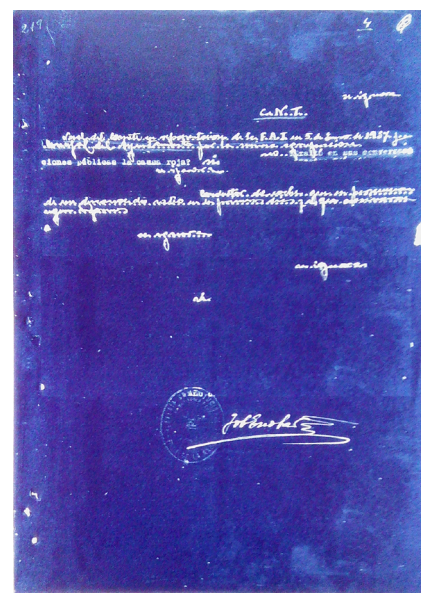


Fig. 46. Alejandro Pérez. Radiografía N°9 Etiquetas. Papel Rosaspina. Valencia. 2019

La primera de ellas (Fig. 44.) es sin duda la página con más registros de todo el sumario. Ésta es la primera página del expediente, en ella podemos encontrar distintos sellos, fechas y el registro de las personas que dirigieron su causa. La cantidad de marcas de uso es elevadísima y todas estas marcas son registro de la represión, por eso su inclusión.

El segundo negativo (Fig. 45.) hace un resumen de las características revolucionarias de mi bisabuelo. Es una ficha que llama la atención por el pragmatismo que se resumía todo el juicio. Llama la atención que se haya subrayado sólo una pregunta de la ficha, si mi bisabuelo había exaltado o no la causa roja durante la república en sus conversaciones privadas. Como si ese motivo fuera suficiente para encarcelar a una persona. Además, figuran las firmas de personas de La Roda fieles al régimen, como Antón Moratalla. Éste se quedaría con el camión de mi bisabuelo por un precio irrisorio.

La tercera cianotipia (Fig. 46.) es una ficha que muestra el recuento de los días totales que mi bisabuelo había pasado en la prisión de La Roda y los años restantes que le quedan de pena.¹ Esta ficha tiene un valor simbólico tremendo porque en ella entra el concepto del tiempo.

La producción documental concluye con tres páginas importantes para el proceso a la libertad. No es tan importante la salida de la prisión como el camino hasta ella. Desde la entrada en prisión de mi bisabuelo se pidió por activa y por pasiva el indulto. Pasan 8 años hasta que ese momento se hace realidad y los documentos de este estadio ponen en vista tres partes de ese proceso. El primer negativo (Fig. 47.) es simplemente el telegrama postal

que anuncia la llegada de los testimonios en favor del encarcelado para su indulto. El 3 de julio de 1947 se hace real esa petición. Este documento, sirve para contextualizar la dificultad de ese proceso.



Fig. 47. Alejandro Pérez. Radiografía N.º10 Principio del Fin. Papel Rosaspina. Valencia. 2019.

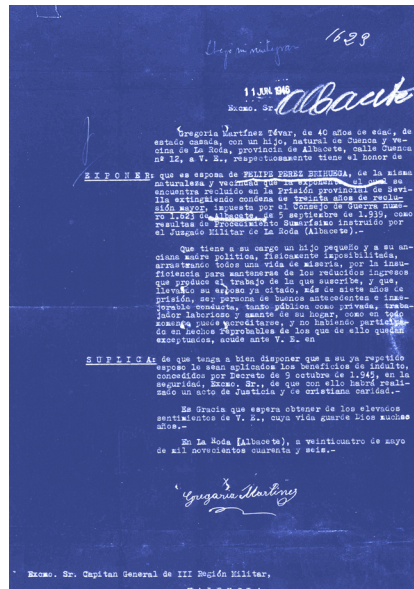


Fig. 48. Alejandro Pérez. Radiografía N.º11 Súplicas. Papel Rosaspina. Valencia. 2019.

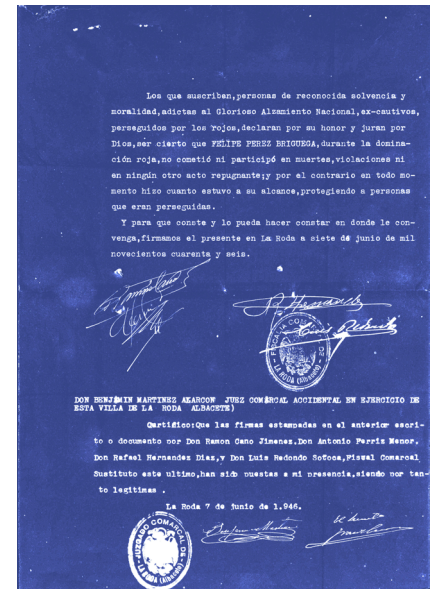


Fig. 49. Alejandro Pérez. Radiografía N.º10 Amigos. Papel Rosaspina. Valencia. 2019.

El siguiente negativo (Fig. 48.) contiene las firmas de los señores del pueblo fieles al régimen que dieron fe de que mi bisabuelo era una persona honesta. Está fechado en el 7 de junio de 1946, prácticamente un año antes de la tramitación de la petición (que no del indulto).

La última cianotipia de la exposición es una carta mecanografiada (Fig. 49.), data del 11 de junio de 1946. El contenido de la carta es muy emotivo. Gregoria Martínez relata las penurias que está pasando mientras su marido está en prisión y suplica al juez el indulto de mi bisabuelo. Cuenta que no puede encargarse ella sola de su hijo de 8 años y su enferma suegra. Ella es mi bisabuela y quería cerrar la producción documental con su presencia. La carta está mecanografiada porque no sabía escribir, lo cual me parece muy significativo.

5.2.2 Producción pictórica

Partiendo de los hechos narrados en los documentos, las fotografías y las propias historias familiares que han llegado hasta a mí a través del relato narrado, procedo a la creación de unos paisajes de la memoria con la intención simple de ilustrar lo que los documentos (que es el motor principal del proyecto) están contando. Una producción por cada estadio dentro del recorrido. Una imagen cuenta más que mil palabras y esa es la premisa o, mejor dicho, auto justificación con la que planteo el pintar unas obras con óleo que son directamente mis ensueños sobre su historia.

Son 4 óleos. Son composiciones 73x65 Sobre tela de algodón. Excepto uno



Fig. 50. Alejandro Pérez. Boceto para Ros-tros de Represión. Papel Bloc y grafito. Valencia. 2018.

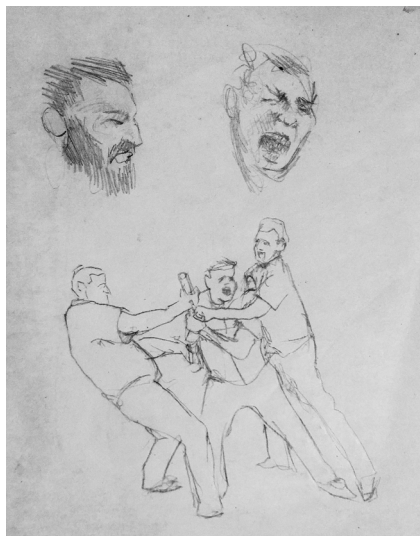


Fig. 51. Alejandro Pérez. *Boceto para Anarquistas Reunidos*. Papel Bloc y grafito. Valencia. 2018.

Fig. 52. Alejandro Pérez. *Boceto para Momentos de Caos*. Papel Bloc y grafito. Valencia. 2018.



Fig. 54. Alejandro Pérez. *Proceso de Anarquistas Reunidos. I*. Valencia. 2019.

Fig. 55. Alejandro Pérez. *Proceso de Anarquistas Reunidos II*. Valencia. 2019.

de ellos, el del estadio que representa la república, es de mayor tamaño y de soporte rígido. Su tamaño es 120x160 y es de madera porque quería hacer un guiño a la destrucción del patrimonio por parte de los revolucionarios. Todos ellos proceden de materiales reciclados que han sido tratados para mejorar sus condiciones. Esto es, lijado e imprimación.



Fig. 53. Alejandro Pérez. *Anarquistas Reunidos*. Óleo y esgrafiados sobre tabla. 120x160cm. Valencia. 2019.

Las obras no pretenden evocar un realismo visual completo, sino que mi intención con ellas es generar un recuerdo gráfico, para ello la paleta y el modo de trabajar la pintura tienen completa importancia. Todas las obras están pintadas con capas de pintura muy diluidas y transparentes a través del uso de un médium. He trabajado las imágenes como una memoria flotante, procurando que la pintura aparezca desde la oscuridad. Los recuerdos iluminan mediante las veladuras el olvido, lo que es el fondo oscuro.

La relación entre el color de las cianotipias y la obra condiciona en cierta medida la elección del color; no obstante, la elección es una decisión personal y empírica. En mi caso, influenciado por las pinturas de la etapa azul de Picasso (particularmente en las obras alrededor de la figura de Casagemas) he decidido apostar por tonalidades azuladas y verdosas. La paleta utilizada está conformada de blanco titanio de Winsor and Newton y negro marfil, azul prusia, verde esmeralda, tierra siena tostada, tierra siena natural, ocre de la marca Titán. El aspecto formal conforma la narrativa, el color la sensación de recuerdo.

Cada uno de los óleos complementa a los documentos que le acompañan en su campo semántico, pero no los ilustra. Para su realización he realizado bocetos previos en grafito.

La primera representación, *Anarquistas reunidos* (**fig. 53.**), muestra una



Fig. 56. Alejandro Pérez. *Proceso de Momentos de Caos I*. Valencia. 2019.

Fig. 57. Alejandro Pérez. *Proceso de Momentos de Caos II*. Valencia. 2019.

Fig. 58. Alejandro Pérez. *Proceso de Momentos de Caos III*. Valencia. 2019.

serie de personas posando para una fotografía, entre esos señores se encuentra mi bisabuelo. Esta obra tiene su origen en una combinación de la historia narrada y fotografías de mi familiar, en concreto dos. La historia que precede a esta obra es la idea de que los errores cometidos antes y durante la guerra fueron debidos a la juventud. Por eso en el lienzo hay frases sueltas del poema de Luis Pastor "Que será de los cantautores" .²⁶En palabras de mi abuelo, " tu bisabuelo era muy bueno, muy bueno. Pero muy burro", en referencia al motivo por el que entró en prisión. En esta obra además quería incluir esgrafiados para hacer una referencia a la destrucción iconoclasta por parte de los milicianos.

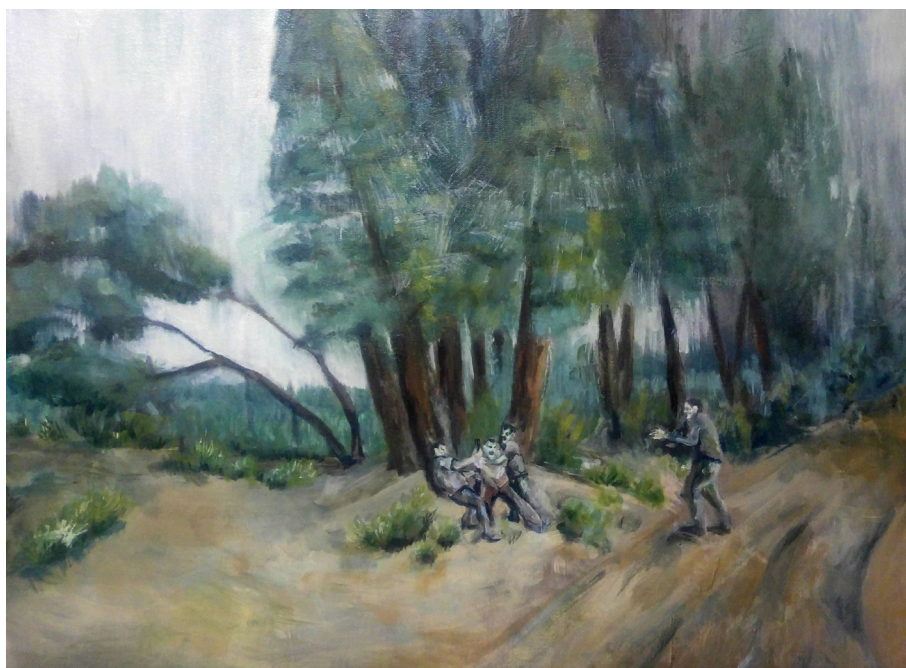


Fig. 59. Alejandro Pérez. *Momentos de Caos*. Óleo sobre Lienzo. 65x75cm. Valencia. 2019.

El siguiente óleo, *Momentos de Caos* (**fig. 59.**), muestra una ensoñación mía sobre lo que los documentos cuentan. Mi interpretación sobre el asesinato al guardia civil en las afueras de La Roda durante los primeros días del conflicto. En él nos encontramos con una escena en la que vemos a dos señores sujetando a un tercero que tiene intención de matar a otro personaje.

En el escenario de la cárcel encontramos dos rostros diferentes unidos por el mismo ojo (**fig. 63**). Son dos rostros, pero se trata de la misma persona. Los dos rostros son similares, pero lucen completamente distintos. A la izquierda un señor de mirada segura y gran corpulencia; a la derecha una mirada con miedo y un señor escuálido. Lo que quiero mostrar con esta combinación es la consecuencia del tiempo en prisión y el hambre. Este lienzo tiene su origen en una combinación de la historia narrada y las fotografías. "Recuerdo cuando vi a mi padre por primera vez, era una persona de dos metros y apenas cuarenta kilos. Le miré a los ojos y supe que era él". El nombre de la represen-



Fig. 60. Alejandro Pérez. *Proceso de Rostros de Represión I*. Valencia. 2018.

Fig. 61. Alejandro Pérez. *Proceso de Rostros de Represión II*. Valencia. 2018.

Fig. 62. Alejandro Pérez. *Proceso de Rostros de Represión III*. Valencia. 2018.



Fig. 63. Alejandro Pérez. *Rostros de Represión*. Óleo sobre lienzo. 65x75cm. Valencia. 2018.

El escenario final está representado en una obra de carácter simbólico. Esta nos muestra simple y llanamente una cuervera. Es un recipiente para hacer una bebida que es un rasgo identificativo de mi familia, la cuerva. El origen de este cuadro es de nuevo el relato narrado, esta vez en un recuerdo de mi padre. "Cuando murió Franco, mi abuelo me mandó a comprar vino y puros. Celebró la muerte de Franco con una cuerva".

5.2.3 Dibujos

Así como los documentos son la herida y las pinturas la ensoñación individual de la historia familiar; los dibujos realizados tienen que ver con el imaginario colectivo. Son la necesidad de mostrar la sociedad y la crudeza de la guerra mediante metáforas gráficas que puedan extrapolarse más allá del ámbito familiar. Es el medio para llevar la producción de lo individual a lo colectivo. Cada estadio tendrá tres dibujos y habrá tres líneas de trabajo. Serán

tres tipos diferentes de papel, tres técnicas diferentes y cada línea tendrá su propia narrativa.



Fig. 64. Alejandro Pérez. Había que repartir el pan. Grafito, tinta china y lápiz blanco sobre papel Canson. A4. Valencia. 2019.



Fig. 65. Alejandro Pérez. La Represión era una limpieza ideológica. Grafito, tinta china y lápiz blanco sobre papel Canson. A4. Valencia. 2019.

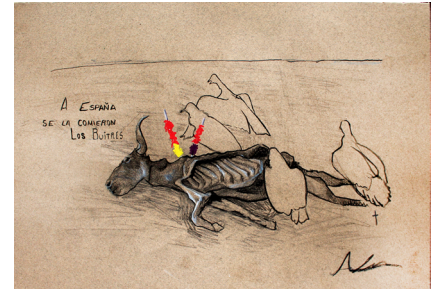


Fig. 66. Alejandro Pérez. A España se la comieron los buitres. Grafito, tinta china y gouache blanco sobre papel Canson. A4. Valencia. 2019.

La primera de ellas serán las metáforas que tienen que ver con las historias familiares. Historias cotidianas de aquella época que todos conocemos, como el hambre. Esta línea ha sido realizada con papel torreón y grafito exclusivamente. La estética es muy esencialista, un resultado formal con el que pretendo mostrar metáforas a las que se debe llegar mediante la reflexión personal por parte del espectador.

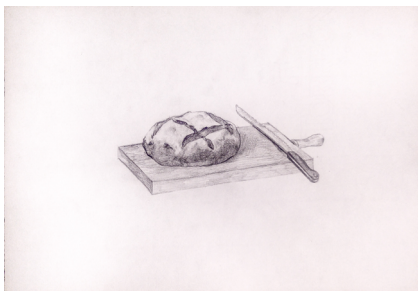


Fig. 67. Alejandro Pérez. El hambre I. Grafito sobre papel Torreón. A4. Valencia. 2019.



Fig. 68. Alejandro Pérez. Mujeres guerreras, no soldado. Grafito sobre papel Torreón. A4. Valencia. 2019.

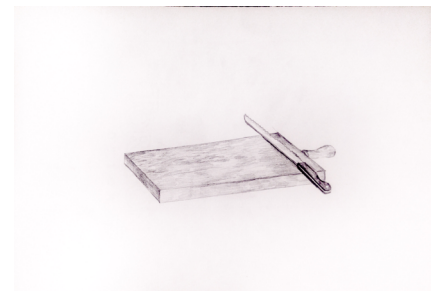


Fig. 69. Alejandro Pérez. El hambre II. Grafito sobre papel Torreón. A4. Valencia. 2019.

La segunda son interpretaciones de imágenes de la cultura popular, ya sea cine o hechos históricos. Estos dibujos van acompañados de una leyenda cada uno, frases que explican lo que quiero mostrar o lo que esa imagen en sí muestra. Realizada en papel canson de tonalidad beige, técnica mixta: grafito y pluma. Lo más importante de estos dibujos es la leyenda, la imagen proveniente de la cultura popular no es más que un reclamo para el espectador, un gancho con el que introducir el mensaje que pretendo.



Fig. 70. Alejandro Pérez. *Hermanos*. Lápices acuarelables y tinta china. A4. Valencia. 2019.

La tercera son imágenes descriptivas sobre la guerra. En ellas pretendo mostrar la desgracia del momento vivido y la polarización sin prejuicios. Realizada en papel de acuarela basic de canson, técnica mixta: lápices acuarelables y tinta china. Esta línea es la más expresiva, el motivo de la energía del trazo es porque esta es la que más se relaciona con la violencia y la polarización política.



Fig. 71. Alejandro Pérez.
Juicios sumarísimos. Lápidos acuarelables y tinta china. A4. Valencia. 2018.



Fig. 72. Alejandro Pérez.
Huérfanos. Lápidos acuarelables y tinta china. A4. Valencia. 2019.



Fig. 73. Alejandro Pérez.
Exilio. Lápidos acuarelables y tinta china. A4. Valencia. 2019.

5.4 PROYECTO EXPOSITIVO “EXPEDIENTE 1623”

5.4.1 Función y características

Las obras que anteriormente he presentado han sido realizadas con el objetivo de hacer una exposición para mostrar y relatar la historia de mi bisabuelo y de la guerra civil en La Roda. Será una exposición con función documental en su sentido histórico, pero también contiene sentido simbólico ya que las obras en muchos de sus casos apelan al concepto de memoria. El mensaje que intento propagar con esta instalación es didáctico, orientado a dar a conocer la sociología de la época franquista y la represión desde el punto de vista del familiar de un prisionero durante el franquismo. Conceptos como la libertad, la violencia, el hambre o la herida tienen protagonismo dentro de esta exposición que mezcla objetos, documentos, fotografías en sí mismos y obras realizadas a partir de los archivos, las historias narradas y creencias del imaginario colectivo. El objetivo, además de informativo, es hacer que el público se le generen dudas sobre sus propias creencias acerca de ese período.

El espacio elegido para la exposición es la Ermita de San Sebastián en La Roda (Albacete), donde ocurren los hechos que se narran en el proyecto. No podía ser de otro modo, el alcance de este trabajo debe ser local. La idea es hacer una exposición temporal en este centro cultural, el único espacio expositivo que hay en el pueblo. No obstante, este proyecto estará en continua expansión y lo ideal es acabar haciendo de ésta una exposición itinerante que pueda ser mostrada también en los pueblos de alrededor y la capital, es decir, aumentar su alcance a provincial.

Este proyecto está contando una historia con un punto de inicio y un punto final. Es por ello que he planteado un recorrido narrativo lineal. Colocando los elementos en orden a su línea cronológica, contando esa historia de izquierda a derecha.

5.4.2 Distribución en el espacio expositivo

La Ermita de San Sebastián, Construida en el siglo XVI, muestra una estructura sencilla muy semejante a la planta basilical de tres naves separadas por columnas que sustentan arcos en la misma dirección de la nave central. Como he comentado anteriormente, es fundamental que este proyecto sea expuesto en un primer momento en la localidad de La Roda. La Ermita estaba ahí cuando el conflicto había comenzado, el centro cultural más icónico de la localidad.

En la práctica, el espacio presenta algunos problemas menores como el reciente cambio de color de un blanco aséptico a un rojo almagra en las paredes. Tiene unos pequeños problemas de iluminación en las esquinas y los extremos de la pared central. Los primeros metros del recinto también presentan ese problema de iluminación. Pero como he comentado son problemas menores que con la correcta distribución del espacio no serán difíciles de solventar.

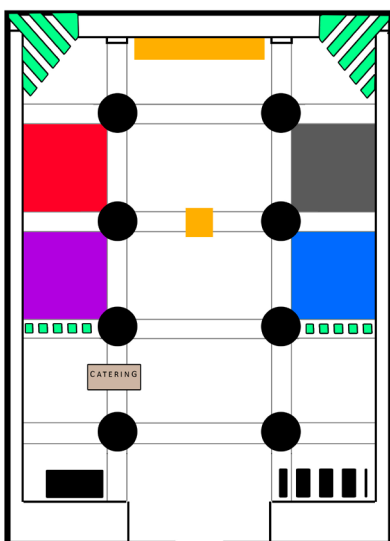


Fig. 74. Alejandro Pérez. Planta de la Ermita de San Sebastián.

Volviendo a la estructura del espacio, he dispuesto un plano de la planta del edificio (fig x). en el que podemos observar claramente las tres naves separadas por las columnas. En la pared frontal y sobre una mesa en el centro he colocado fotografías y documentos explícitos (color naranja). Este muro es lo primero que se observa al entrar por la puerta, ya que como podemos observar está ubicada en el centro de la nave principal. En las naves laterales se han ubicado las obras pertenecientes a los 4 campos semánticos de la producción. En cada lateral he colocado dos estadios, cada uno con los mismos metros y de manera simétrica con la nave del lado contrario. En la imagen: morado para la república, rojo para la guerra, gris para la cárcel y azul para la libertad. De esta manera será más fácil crear la narrativa comentada anteriormente, teniendo en cuenta que el primer estadio por la izquierda es el de la república y el último por la derecha será el perteneciente a la libertad.

En la siguiente imagen (Fig. 75.) podemos observar una visión frontal del edificio que nos ayuda a visualizar el recorrido y como cerrarlo.

Aquí es donde influye el problema de las esquinas. La carencia de iluminación directa hace que esa zona genere un vacío, por sí mismo esto ayuda a que el recorrido se complete intuitivamente, pero para que se cierre mejor el recorrido he cercado las esquinas. En la izquierda he dispuesto un atril donde se pueden consultar los documentos judiciales transcritos. En la opuesta unas maletas que pertenecían a mi bisabuela. De esta manera, el recorrido se hace más intuitivo.

Fig. 75. Alejandro Pérez. Plano vista frontal y recorrido.

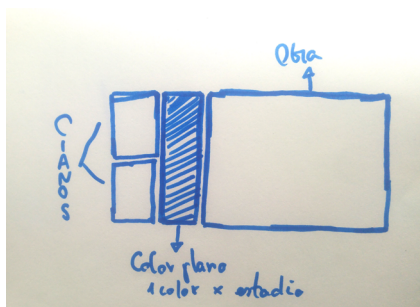
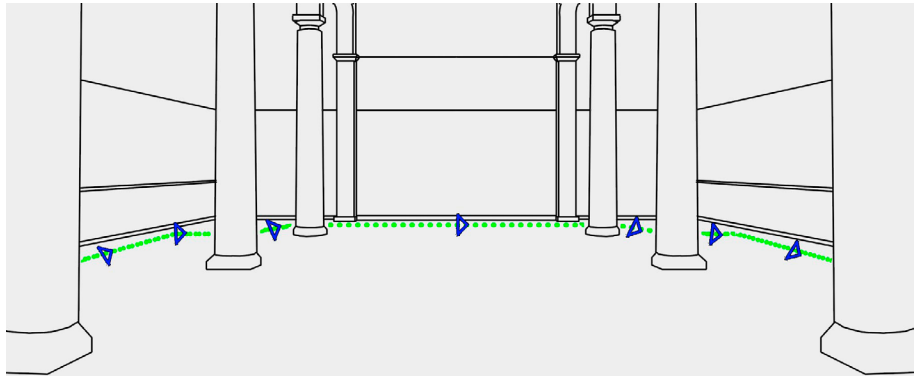


Fig. 76. Alejandro Pérez. Primer acercamiento sobre la disposición de las obras en el espacio. Descartado.

Una vez explicada la distribución y el recorrido, vamos a acercarnos a cada estadio. En las siguientes imágenes voy a mostrar la disposición de las obras producidas en su respectivo campo semántico. Una de las cosas que quería era sencillez y sobriedad, por tanto, para mí era muy importante mantener una simetría entre todos los estadios. Como si cada uno de ellos funcionara en su conjunto como una sola obra. Esta decisión realmente también ha influido en la producción artística, ya que se generó la duda a la hora de la representación de los objetos de cómo disponerlos en el espacio. En las primeras aproximaciones pretendía presentar las cianotipias y las obras de manera conjunta, como si fueran una pieza. Me di cuenta de que para mí cada página tenía un valor propio y que no debían funcionar como obra única, sino que tenían que ayudar a construir una narrativa. Es cuando llego a la versión definitiva de la disposición de los elementos. La decisión es de mostrar primero las tres cianotipias en cada estadio en el orden que he dispuesto en el apartado de la producción documental. Los negativos entonces se suceden y no se combinan como en las ideas primarias. La inclusión de la obra pictórica es la siguiente parte, si en las primeras aproximaciones iba a funcionar pegada al documento, en este caso va por separado, pero sirve como pegamento entre las cianotipias y las imágenes gráficas. Los dibujos, para destacar que son cada uno una línea narrativa, no se han colocado de manera sucesiva, sino que se han presentado como trípticos. Podemos observar lo explicado en la siguiente imagen.

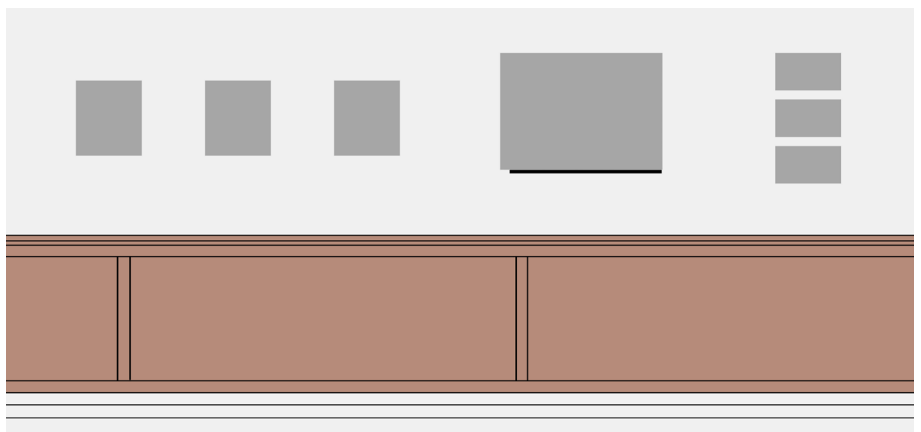


Fig. 77. Alejandro Pérez. Plano definitivo sobre la disposición de las obras en su respectiva sección.

6 CONCLUSIONES

Evaluando el trabajo realizado pienso que he cumplido los objetivos generales que me había propuesto. La investigación sobre la historia y la sociología del conflicto que se ha recogido en la memoria permite poner el foco en la necesidad de recuperar la memoria histórica, en concreto en el pueblo de La Roda. He realizado un trabajo práctico orientado a una exposición didáctica para narrar como pudo ser la represión sufrida por el bando perdedor y como construyó esa situación la identidad familiar. Considero que he sido lo más objetivo posible, hablando de las dos represiones y no cayendo en el error de ser partidista. El trabajo práctico tiene diversos ejercicios de distintas disciplinas y aun así creo que la relación entre las diferentes obras del recorrido es compacta.

En general, el desarrollo del proyecto ha estado ligado a los medios que he tenido. Se ha preparado un recorrido cronológico en La Ermita de San Sebastián de La Roda, pero no ha podido ser abierto al público porque el ayuntamiento que ha estado en el poder durante el desarrollo del proyecto y los últimos 32 años no me había dado permiso para exhibirlo (Gobierno del Partido Popular). Con el cambio de gobierno reciente espero encontrar el momento de mostrar al público el trabajo realizado y poder así completar la intención de este proyecto. Que no es tanto cumplir como trabajo final de grado sino como convertirse en una línea de trabajo claro y con una intención didáctica que necesita de público para cumplirse plenamente.

Durante el desarrollo del proyecto también han surgido dudas. Al estar ligada la parte artística a la documental, había momentos en los que me despegaba de la producción artística. Cuando más investigaba, más información obtenía. Unos documentos llevan a otros, era como tirar de un hilo suelto y esto hacía que se me ocurrieran propuestas que eran totalmente diferentes a lo que estaba trabajando. No sabía si el enfoque elegido era el adecuado con el que quería narrar la historia de mi bisabuelo. Para resolver esta duda volví a la base, intentando disfrutar de lo que producía, dejándome llevar un poco y no ser tan reflexivo; dibujar y pintar. Lo cual no quita que este proyecto pueda ser abordado de diferentes maneras, pero esta ha sido la elegida y creo que es un punto de partida fenomenal para lo que pueda venir. Respecto a la metodología, ha sido esencial trabajar con el lápiz y el papel. Durante la evolución del proyecto me he dedicado a realizar simulaciones y bocetos para ilustrar las ideas que he ido teniendo.

Como conclusión final, este trabajo me ha abierto las puertas a generar exposiciones temáticas. Creo que es un trabajo que estará en continua expansión y, llevándolo fuera del ámbito familiar, dará como resultado proyectos diferentes y la posibilidad de abordarlos de una manera más madura. Gracias a la asignatura de Pintura y Fotografía he podido experimentar con el concepto y dejar de concebir mi producción como un mero objeto.

7 BIBLIOGRAFÍA

7.1 LIBROS, REVISTAS Y DOCUMENTOS

AUGÉ, Marc. Las formas del olvido. Barcelona: Gedisa, 1998.

BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel. Las destrucciones iconoclastas durante la Guerra Civil y su papel en la propaganda franquista. 2008.

BELTRÁN, Carmen Alvar. Christian Boltanski y la memoria de los objetos. Parada de emergencia Emergency Stop Fermata d'emergenza, 2011.

BENADIBA, Laura. Historia Oral: fundamentos metodológicos para reconstruir el pasado desde la diversidad. Rosario: Editorial Suramericana, 2010. metodológicos para reconstruir el pasado desde la diversidad.

CRIADO-BOADO, Felipe. La memoria y su huella. Sobre arqueología, patrimonio e identidad. 2001.

DEL RÍO, Víctor. Revisiones del arte y la teoría. La estética del documento. Lápiz. Madrid: Publicaciones de estética y pensamiento, c, 2000.

.DÍAZ, Alexis Vladimir Pinilla. La memoria como escenario pedagógico para la enseñanza de la historia. Revista de educación y pensamiento, 2013.

ESPINOSA, Francisco. Contra el olvido: Historia y memoria de la Guerra Civil. 2006.

FRAILE, Pedro. Ortiz, Carmen (coord). Lugares de represión, paisajes de la memoria. La cárcel de Carabanchel, Madrid: Catarata, 2013

FRAILE, Julián González; CORRAL, Óscar Navajas. Ley de Memoria Histórica: Estrategias para recuperar y comunicar el Patrimonio de la Guerra Civil Española. Ebre 38: revista internacional de la Guerra Civil, 1936-1939, 2011, no 6.

GÓMEZ MÜLLER, A. Arte y memoria de la inhumanidad: acerca de un olvido de arena. Cátedra "Manuel Ancizar". Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de <https://meopazoc.files.wordpress.com/2012/12/arte-y-memoria.pdf>, 2009.

GÓMEZ FLORES, Andrés. La Ciudad Inventada. Albacete en la Guerra Civil. 2002.

GRAHAM, Helen. The Spanish Civil War: a very short introduction. Oxford University Press, 2005.

INIESTA, Antonio Selva. Los bombardeos sobre Albacete. El terror aéreo.

JELIN, Elizabeth. Los trabajos de la memoria. Siglo XXI de España editores, 2002.

JULIÁ, Santos. De "guerra contra el invasor" a "guerra fratricida". Víctimas de la guerra civil, 1999

JULIÁ, Santos; CASANOVA, Julián. Víctimas de la guerra civil. Temas' de Hoy, 1999.

LA REPRESENTACIÓN, DE LA MEMORIA HISTÓRICA; MUSEAL, EN EL ESPACIO. Revista Calle 14, Volumen 9, Número 14/septiembre-diciembre de 2014, ISSN 2145-0706 Artículo de Reflexión.

LÓPEZ-ROJAS, J.; ALMAGUER-MELIÁN, W.; BERGADO-ROSADO, J. A. La marca sináptica y la huella de la memoria. Rev Neurol, 2007, vol. 45

MARTÍNEZ ÁNGULO, I. Algo de nuestro pueblo. La Roda, 1985.

MARTÍN-SANTOS, Luis; REY, Alfonso. Tiempo de silencio. Seix Barral, 1993.

MORENO, Fernando Roncero. La mujer en la vida social y cultural de Albacete durante la Guerra Civil (1936-1939). En I Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres. 2009.

NOGALES, Manuel Chaves. A sangre y fuego. Libros del Asteroide, 2011.

PAYNE, Stanley G. El colapso de la República. La Esfera de los libros, 2005.

PEÑARANDA, Christopher Bernard García. La gestión social del recuerdo y el olvido: reflexiones sobre la transmisión de la memoria. Aposta. Revista de Ciencias Sociales, 2011, no 49.

POLLAK, Michael, et al. Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a, 2006.

PONTALIS, J. B. Ventanas. Topía Editorial, 2005.

REQUENA GALLEGO, M. Y SEPÚLVEDA LOSA, R.M., Del afianzamiento del republicanismo a la sublevación militar, 1931-1936, IEA, Albacete, 2005

RODRÍGUEZ, Juan-Ramón Barbancho. Arte social y político: el trabajo de Doris Salcedo. Laocoonte. Revista de Estética y Teoría de las Artes.

SÁNCHEZ, Julio Aróstegui (ed.). Generaciones y memoria de la represión franquista: Un balance de los movimientos por la memoria. Universitat de València, 2011.

SERRANO, Luís Alejandro Rodríguez. La Niñez En El Conflicto Armado En Colombia.

SERRANO, Rodolfo; SERRANO, Daniel. Toda España era una cárcel: memoria de los presos del franquismo. Frida Ediciones, 2016.

SONTAG, Susan. Sobre fotografía. Editora Companhia das Letras, 2004.

VV.AA. Fuera de la ley. Vol. 2, Pistoleros, revolucionarios y noctámbulos, los bajos fondos en España (1924-1936), 2017. Madrid: La Felguera.

VIÑAS, Ángel. El honor de la República: entre el acoso fascista, la hostilidad británica y la política de Stalin. Grupo Planeta (GBS), 2010.

VIÑAS, Ángel; SÁNCHEZ, Fernando Hernández. El desplome de la República. Grupo Planeta Spain, 2011.

7.2 WEBS, BLOGS, PERIÓDICOS Y REVISTAS ONLINE

ABC. Hemeroteca de ABC - abc.es. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/> [Consulta 2019-1-8]

ARTIUM. Francesc Torres Disponible en: <http://catalogo.artium.org/book/export/html/326> [Consulta 2018-12-8]

ARTIUM. Oscura es la habitación donde dormimos. Francesc Torres. Disponible en: <http://www.artium.org/es/exposiciones/item/55688-oscura-es-la-habitacion-donde-dormimos.-francesc-torres?highlight=WyJvc2N1cmEiLCJlcyIsImxhliwiaGFiaXRhY2lzdTAwZjNuliwib3NjdXJhIGVzIiwib3NjdXJhIGVzI-GxhliwiZXMgbGEiLCJlcyBsYSBoYWJpdGFjaW9uliwibGEgaGFiaXRhY2lubiJd> [Consulta 2018-12-8]

ASOCIACIÓN PARA LA RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA / Disponible en: <http://memoriahistorica.org.es/> [Consulta 2019-1-10]

AVELLANO BLOG Disponible en: <http://avellano-educar.blogspot.com/2009/11/17-albacete-y-la-guerra-civil.html> [Consulta 2019-1-8]

BLOCKBLOCH. Ernest Bloch projekt "Raum für die Utopie-Espai per a la utopia-Espacio para la utopia. Francesc Abad. Disponible en: <http://www.blockbloch.net/> [Consulta 2018-12-8]

CLEMENTE, J. Disponible en: <https://elcultural.com/Ana-Teresa-Ortega> [Consulta 2018-12-8]

CRESPO, G. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2018/06/26/babelia/1530025833_152680.html [Consulta 2018-12-12]

DIARIO PÚBLICO. Archivo sobre Memoria Histórica. Disponible en: <https://www.publico.es/tag/memoria-historica> [Consulta 2019-1-10]

DUPRAT, A. Disponible en: <https://www.bellasartes.gob.ar/exhibiciones/misterios-de-christian-boltanski/> [Consulta 2018-12-8]

FRANCESC ABAD EL CAMP DE LA BOTA. Disponible en: <http://www.francescabad.com/campdelabota/> [Consulta 2018-12-8]

FORO POR LA MEMORIA /. Disponible en: <http://www.foroporlamemoria.info> [Consulta 2019-1-10]

JIMENEZ-BLANCO, M. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/cultura/culturas/20160416/401139740968/arte-poder-posguerr-espanol.html> [Consulta 2018-12-12]

KALÁSZ, C Recordar es un acto creativo. Disponible en: <https://www.goethe.de/ins/es/es/kul/sup/eri/20686532.html> [Consulta 2018-12-8]

LETRAS LIBRES. Disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/del-arte-subrayar-libros> [[Consulta 2018-12-2]]

MACBA. Francesc Torres. Da capo. Disponible en: <https://www.macba.cat/es/expo-francesc-torres> [Consulta 2018-12-8]

MACBA. El Camp de la Bota. Disponible en: <https://www.macba.cat/es/el-camp-de-la-bota-2974> [Consulta 2018-12-8]

MERIT, M. Disponible en: <https://www.elpais.com.co/judicial/las-huellas-del-conflicto-armado-en-los-ninos-y-adolescentes-colombianos.html>

MORADIELLOS, E. [Consulta 2018-12-18] Disponible en: https://elpais.com/elpais/2016/07/05/opinion/1467742743_194469.html [Consulta 2018-12-18]

MUSEO REINA SOFÍA Encuentros con los años 30 | Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Disponible en <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/encuentros-anos-30> [Consulta 2018-12-6]

PARREÑO, CARMEN M^a. [Blog] Disponible en: <http://www.republicayguerralaroda.com> [Consulta 2019-1-12]

REVISTA EXCLAMA Disponible en: <http://www.revistaexclama.com/arte/boltanski-y-la-memoria/> [Consulta 2018-12-9]

ROJAS, S. Disponible en: <https://atlasiv.com/2017/11/16/christian-boltanski> [Consulta 2018-12-9]

ROJAS, K. Disponible en: <https://www.elespectador.com/noticias/noticias-de-cultura/christian-boltanski-no-existe-el-arte-contemporaneo-articulo-713181> [Consulta 2018-12-9]

RUIZ-RIVAS, T. Disponible en: <http://www.antimuseo.org/textos/VALF/archiv/nov13/arteymemoria.html> [Consulta 2019-1-10]

SAIZ, B. Disponible en: https://revistadiners.com.co/artes/22755_retrospectiva-de-doris-salcedo-en-el-museo-de-arte-contemporaneo-de-chicago/

TATE. [Consulta 2018-12-8] Doris Salcedo born 1958 | Tate Disponible en: <https://www.tate.org.uk/art/artists/doris-salcedo-2695> [Consulta 2018-12-8]

UV Cartografías Silenciadas - Vicerrectorado de Artes, Cultura y Patrimonio - Universitat de València. Disponible en: <https://www.uv.es/cultura/c/docs/expcartografiessilenciades10cast.htm> [Consulta 2018-12-8]

VÍCTIMAS DE LA DICTADURA. Disponible en: <http://www.victimasdela-dictadura.es> [Consulta 2019-1-10]

8 INDICE DE IMAGENES

- Fig. 1.** Alejandro Pérez. Boceto inicial. Paso previo a bocetos concretos.
- Fig. 2.** Paseo de la estación de La Roda. Fotografía principios años 30.
- Fig. 3.** Paseo de Ramón y Cajal. de La Roda. Fotografía principios años 30.
- Fig. 4.** Retrato de Tomás Navarro Tomás.
- Fig. 5.** Fotografía familiar. Retrato de mi bisabuelo antes de entrar en prisión.
- Fig. 6.** Josep Renau. Todos en pie de guerra 1936.
- Fig. 7.** Fotografía familiar. Mi abuelo (derecha) trabajando a los 8 años.
- Fig. 8.** Placa Caídos por Dios y por España. Fachada de la iglesia de La Roda.
- Fig. 9.** Colegio Público Jose Antonio.
- Fig. 10.** Guernica y Fuente de Mercurio de Picasso y Calder respectivamente. Imagen de la exposición internacional de París. 1937
- Fig. 11.** Salón de Artesanía del pabellón español en la exposición internacional de París. 1937.
- Fig. 12.** Julio González. La Montserrat. Museo de Arte Contemporáneo de Alicante, MACA. 1937.
- Fig. 13.** Luis G^a Berlanga. Cartel de La Vaquilla. 1985.
- Fig. 14.** Fotograma de El Silencio de Otros. Documental producido por Pedro Almodóvar.
- Fig. 15.** Galería "PARTES", anónimo 2000. Colección de la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, ASFADDES. Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, Bogotá, Colombia. Fotografía: Maria Gundestrup-Larsen, 2014.
- Fig. 16.** Juan Brossa. Exposición Poesía Brossa. MACBA. 2017
- Fig. 17.** Fondo documental de Juan Brossa en el MACBA.
- Fig. 18.** Doris Salcedo. Fragmento obra Atrabiliarios. MACBA. 1993.
- Fig. 19.** Doris Salcedo. Palimpsesto. Palacio de Cristal. Madrid. 2013.
- Fig. 20.** Francesc Torres. Fragmento exposición. "Oscura es la habitación donde dormimos". 2009 I
- Fig. 21.** Francesc Torres. Fragmento exposición. "Oscura es la habitación donde dormimos". 2009 II
- Fig. 22.** Francesc Torres. Fragmento exposición. "Oscura es la habitación donde dormimos". ARTIUM 2009 III
- Fig. 23.** Francesc Abad. Instalación Camp de la Bota. MACBA 2004 I
- Fig. 24.** Francesc Abad. Instalación Camp de la Bota. MACBA. 2004 II
- Fig. 25.** Ana Teresa Ortega. Los Merinales (Dos Hermanas, Sevilla), 1943-1962. De la serie Cartografías Silenciadas. 2010
- Fig. 26.** Boltanski. Instalación Reserva de los suizos muertos. MACBA 1991 I
- Fig. 27.** Boltanski. Instalación Reserva de los suizos muertos. MACBA 1991 II.
- Fig. 28.** Goya. El 3 de mayo en Madrid. Museo del Prado. Madrid. 1814.
- Fig. 29.** Alejandro Pérez. Aglomeración I de la serie Ruido. Barcelona. 2017.
- Fig. 30.** Alejandro Pérez. Selección de trabajos anteriores sobre la familia.
- Fig. 31.** Alejandro Pérez. Prueba alrededor de los subrayados. 2018
- Fig. 32.** Alejandro Pérez. Sin título. Cianotipia virada con té verde. Imágenes de familia. 2018
- Fig. 33.** Alejandro Pérez. Sin título. Cianotipia. Imágenes de familia. 2018
- Fig. 34.** Alejandro Pérez. Detalle del registro humano en un negativo I. Valencia. 2019.
- Fig. 35.** Alejandro Pérez. Materiales para cianotipia.
- Fig. 36.** Alejandro Pérez. Proceso de aplicado del químico.
- Fig. 37.** Alejandro Pérez. Detalle del registro humano en un negativo II. Valencia. 2019.
- Fig. 38.** Alejandro Pérez. Negativo N^o1 Documentación. Acetato antitérmico. Valencia. 2019.
- Fig. 39.** Alejandro Pérez. Negativo N^o2 Identificación. Acetato Antitérmico. Valencia. 2019.
- Fig. 40.** Alejandro Pérez. Negativo N^o3 FAI en La Roda. Acetato Antitérmico. Valencia. 2019.
- Fig. 41.** Alejandro Pérez. Radiografía N^o4 Atestados. Papel Rosaspina. Valencia. 2019.
- Fig. 42.** Alejandro Pérez. Díptico. Radiografía N^o5 Plegarias. Papel Rosaspina. Valencia. 2019.
- Fig. 43.** Alejandro Pérez. Radiografía N^o6 Arrepentimiento. Papel Rosaspina. Valencia. 2019.

- Fig. 44.** Alejandro Pérez. Radiografía Nº7 Mil Manos. Papel Rosaspina. Valencia. 2019.
- Fig. 45.** Alejandro Pérez. Radiografía Nº8 Condena. Papel Rosaspina. Valencia. 2019.
- Fig. 46.** Alejandro Pérez. Radiografía Nº9 Etiquetas. Papel Rosaspina. Valencia. 2019.
- Fig. 47.** Alejandro Pérez. Radiografía Nº10 Principio del Fin. Papel Rosaspina. Valencia. 2019.
- Fig. 48.** Alejandro Pérez. Radiografía Nº11 Súplicas. Papel Rosaspina. Valencia. 2019.
- Fig. 49.** Alejandro Pérez. Radiografía Nº10 Amigos. Papel Rosaspina. Valencia. 2019.
- Fig. 50.** Alejandro Pérez. Boceto para Rostros de Represión. Papel Bloc y grafito. Valencia. 2018.
- Fig. 51.** Alejandro Pérez. Boceto para Anarquistas Reunidos. Papel Bloc y grafito. Valencia. 2018.
- Fig. 52.** Alejandro Pérez. Boceto para Momentos de Caos. Papel Bloc y grafito. Valencia. 2018.
- Fig. 53.** Alejandro Pérez. Anarquistas Reunidos. Óleo y esgrafiados sobre tabla. 120x160cm. Valencia. 2019.
- Fig. 54.** Alejandro Pérez. Proceso de Anarquistas Reunidos. I. Valencia. 2019.
- Fig. 55.** Alejandro Pérez. Proceso de Anarquistas Reunidos II. Valencia. 2019.
- Fig. 56.** Alejandro Pérez. Proceso de Momentos de Caos I. Valencia. 2019.
- Fig. 57.** Alejandro Pérez. Proceso de Momentos de Caos II. Valencia. 2019.
- Fig. 58.** Alejandro Pérez. Proceso de Momentos de Caos III. Valencia. 2019.
- Fig. 59.** Alejandro Pérez. Momentos de Caos. Óleo sobre Lienzo. 65x75cm. 2019. Valencia. 2019.
- Fig. 60.** Alejandro Pérez. Proceso de Rostros de Represión I. Valencia. 2018.
- Fig. 61.** Alejandro Pérez. Proceso de Rostros de Represión II. Valencia. 2018.
- Fig. 62.** Alejandro Pérez. Proceso de Rostros de Represión III. Valencia. 2018.
- Fig. 63.** Alejandro Pérez. Rostros de Represión. Óleo sobre lienzo. 65x75cm. Valencia. 2018.
- Fig. 64.** Alejandro Pérez. Había que repartir el pan. Grafito, tinta china y lápiz blanco sobre papel Canson. A4. Valencia. 2019.
- Fig. 65.** Alejandro Pérez. La Represión era una limpieza ideológica. Grafito, tinta china y lápiz blanco sobre papel Canson. A4. Valencia. 2019.
- Fig. 66.** Alejandro Pérez. A España se la comieron los buitres. Grafito, tinta china y gouache blanco sobre papel Canson. A4. Valencia. 2019.
- Fig. 67.** Alejandro Pérez. El hambre I. Grafito sobre papel Torreón. A4. Valencia. 2019.
- Fig. 68.** Alejandro Pérez. Mujeres guerreras, no soldado. Grafito sobre papel Torreón. A4. Valencia. 2019.
- Fig. 69.** Alejandro Pérez. El hambre II. Grafito sobre papel Torreón. A4. Valencia. 2019.
- Fig. 70.** Alejandro Pérez. Hermanos. Lápices acuarelables y tinta china. A4. Valencia. 2018.
- Fig. 71.** Alejandro Pérez. Juicios sumarísimos. Lápices acuarelables y tinta china. A4. Valencia. 2018.
- Fig. 72.** Alejandro Pérez. Huérfanos. Lápices acuarelables y tinta china. A4. Valencia. 2019.
- Fig. 73.** Alejandro Pérez. Exilio. Lápices acuarelables y tinta china. A4. Valencia. 2019.
- Fig. 74.** Alejandro Pérez. Planta de la Ermita de San Sebastián.
- Fig. 75.** Alejandro Pérez. Plano vista frontal y recorrido.
- Fig. 76.** Alejandro Pérez. Primer acercamiento sobre la disposición de las obras en el espacio. Descartado.
- Fig. 77.** Alejandro Pérez. Plano definitivo sobre la disposición de las obras en su respectiva sección.

9 ANEXOS

9.1 FOTOGRAFÍAS DEL ESPACIO

Las siguientes imágenes son un híbrido entre simulación y realidad. Cuando conseguí que me cedieran el espacio todavía no había producido la totalidad de las obras y algunos aspectos de la distribución han cambiado levemente. Además, en esa fecha no me dejaron abrir la exposición al público debido a temas políticos. Espero que con el reciente cambio de gobierno en La Roda pueda montar el proyecto y abrir el espacio al público.







9.2 OBJETOS



Este anillo fue forjado por mi bisabuelo en su etapa en prisión.
Es de plata, hecho a mano.

