

Memoria Histórica y activismo artístico

Dos casos de estudio

Cecilia Silvana Postiglioni

NIUB 14810865 / DNI X-3009303-Y

Trabajo Final de Grado

Convocatoria de Septiembre / 2014

Tutora: Dra. Laia Manonelles Moner -Historia del Arte- Universidad de Barcelona

Memoria Histórica y Activismo artístico. Dos casos de estudio

Índice

Nota Preliminar	02
Introducción	04
Capítulos	
1. Memoria e Historia. Preliminares a un sintagma	06
2. Sobre el concepto de Memoria histórica	08
2.1 Consideraciones sobre el contexto español	12
2.2 El arte español y la memoria histórica	14
3. Arte y activismo	18
4. Dos casos de estudio	
4.1 Ana Navarrete.	21
4.1.1 Trayectoria	21
4.1.2 Primeros trabajos entorno al concepto de memoria histórica	23
4.1.3 <i>Nadie se acuerda de nosotras mientras estamos vivas. Muerte, represión y exilio (1931-1941)</i>	24
4.2 Plataforma de Artistas Antifascistas. “Una organización discreta”	29
4.2.1 Espacio Tangente	31
4.2.2 Coordinadora Provincial por la Recuperación de la Memoria Histórica (CRMH)	33
4.2.3 <i>Monte de Estépar</i>	33
Conclusiones	37
Bibliografía	42
Anexos	45

Nota Preliminar

Es preciso hacer un previo análisis del por qué de mis inquietudes en este campo. Inicialmente me atraían determinados proyectos de diferentes artistas contemporáneos, tales como *The File Room* (1994) de Antoni Muntadas, *Archivo F.X.* (iniciado en 1999) de Pedro G. Romero, y *El Camp de la Bota* (iniciado a mediados de los años noventa) de Francesc Abad. Sus trabajos en torno a este tema me interesaban por un lado por el objeto de estudio en sí, y por otro, por el modo en cómo vehiculizaban sus investigaciones y sus análisis, la manera en que sus inquietudes tomaban ‘forma física’ o no tan física, dependiendo cómo se entienda hoy día esta afirmación. Pero había algo en mi misma que me inquietaba, y era el hecho de que sólo me estaba focalizando en artistas que ya tenían una trayectoria sólida en el ámbito español e internacional; con la adición de que eran sólo hombres. Por lo tanto, ¿qué pasaba con las artistas mujeres que estaban trabajando sobre este tema?, ¿qué puntos tocarían?, ¿qué les interesaría?, y ¿qué es lo que se está haciendo actualmente en este campo por parte de otros artistas, más jóvenes si se quiere, y/o incluso sin tanto reconocimiento público?. Estos interrogantes me acompañaron en el transcurso de mis primeras aproximaciones al tema, cuando por estas paradojas de la vida, mi padre tuvo un episodio de pérdida de memoria; no se trataba de la memoria en términos generales, sino de aquella que nos permite retener de manera inmediata lo que estamos viviendo en el momento presente, sin embargo recordaba perfectamente aquellos acontecimientos del pasado que forman parte del bagaje de la persona. Así y todo, la incapacidad de recordar lo vivido en el “presente continuo” lo incomodaba a tal punto de no permitirle retomar sus ocupaciones. Cuando sucedió esto, hacía poco que había re-leído el famoso cuento de Jorge Luis Borges *Funes el memorioso* (1942), y recordé una frase del final del relato:

Había aprendido sin esfuerzo el inglés, el francés, el portugués, el latín. Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos¹.

Ese personaje, que poseía la habilidad innata de rememorar un día entero con todos sus detalles, recordaba sin aprender; sin embargo mi padre, que durante un lapso de tiempo era incapaz de recordar lo inmediatamente vivido –por más esfuerzos empleados en el asunto-, era consciente de su vacío y por consiguiente de la angustia e incertidumbre que esto

¹ BORGES, Jorge Luis. “Funes el memorioso”. En BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1982, [1942], p. 131

provocaba. Esto me llevo a pensar que “recordar por recordar” no lleva a nada, pero que paradójicamente, no recordar, como una especie de “pulsión vital del ser humano” produce diversos sentimientos negativos. Así pues, en este punto me planteo; ¿qué es lo realmente importante en el acto del recuerdo de hechos pasados? Y ¿qué función social tienen los artistas que trabajan con estas premisas?; una condición seguramente sería el hecho de que no se olviden, o reivindicarlos; aunque también podría ser invitar a la participación ciudadana a repensar ese pasado, esa historia, a rememorar hechos con un objetivo de compromiso social y político. A Pensar la historia, desde la memoria, con un claro fin de despertar la consciencia colectiva. Y es en este punto donde decidí ubicarme: trabajar con artistas que, desde una clara posición política, están indagando en estos temas, con el fin último de, mediante planteamientos de índole artística, incidir en la sociedad. Y contrastar cómo, desde diferentes posturas y planteamientos, esto se logra.

Introducción

Siendo consciente de que el tema de la Memoria Histórica plantea múltiples perspectivas de trabajo y aproximación, y que, por otro lado existen diversidad de historias; he tomado como referente la historia reciente del Estado español, con la intención de acotar el tema, y de esta manera la búsqueda de artistas; teniendo como premisa para mi investigación abordar la cuestión de la memoria histórica, así como del compromiso político por parte de los/ las artistas, desde una perspectiva local; es decir, intentando entender cómo afecta o ha afectado al entorno más próximo ciertos acontecimientos históricos que han propiciado que los/ las artistas que he escogido trabajen con un tema en concreto y de una manera determinada. Sin dejar de lado, por otra parte, que el tema de la Memoria Histórica no surge aisladamente en este contexto, sino que forma parte de un estado de “consciencia general” a nivel global, y que por otro lado, el activismo artístico también es algo que se viene sucediendo en diferentes puntos geográficos.

Tomaré como punto de partida para mi análisis dos proyectos; *Nadie se acuerda de nosotras mientras estamos vivas*, 2010, de **Ana Navarrete**, y *Monte de Estépar*, 2014, de la **Plataforma de Artistas Antifascistas**, a partir de los cuales indagaré en la conformación de estas dos miradas frente a una misma historia: los/las represaliados/as del franquismo; su memoria, y por tanto la memoria de sus luchas. Dos partes de una misma historia enfocadas desde diferentes perspectivas, la primera desde el feminismo y la segunda desde un trabajo colaborativo con entidades sociales. Dos modos de trabajar: individual y colectivo respectivamente. Pero un mismo fin; que no es más que el de contribuir a re-escribir otras historias, cuestionando la hegemónica; y despertar el interés y el análisis crítico de la sociedad.

Por otro lado, ambos proyectos están pensados para un público activo, abierto, participativo, comprometido. Utilizando medios de difusión y trabajo contemporáneos como internet y/o el crowdfunding. Ambos, también, operan en las fronteras del arte y el activismo, haciendo difuso cuánto tiene de artístico el planteamiento y cuánto de emprendimiento social. Por este motivo cabe aclarar que, aunque inicialmente el interés radicaba en los proyectos mencionados anteriormente, forman parte de este estudio la trayectoria de ambos autores (no únicamente el análisis de los proyectos en cuestión), puesto que resulta clave para comprender su implicación política y su necesidad de acción desde la práctica artística. Debido a esto, he considerado necesario realizar entrevistas a los artistas implicados en este estudio, con el objetivo de indagar en aquellas cuestiones pertinentes a mi investigación, ampliando la misma y, en el caso particular de la Plataforma de Artistas Antifascistas, al ser un colectivo de

reciente creación, (lo que conlleva la falta de bibliografía que documente su actividad), intentar reconstruir su historia, buscando las causas de la misma.

Sin embargo, antes de analizar las prácticas de estos artistas, considero importante aclarar el concepto de memoria histórica, y contextualizar geográfica, social y políticamente sus prácticas artísticas.

1. Memoria e Historia, preliminares a un sintagma

Como bien apunta Miguel Morey:

Probablemente, memoria e historia no sean sino dos modos de hacer experiencia del presente; dos lugares desde los que ponderar el peso de lo que ahora nos rodea. Pero son dos dimensiones diferentes, en principio resulta incluso extraño verlas unidas en una sola palabra. La memoria apunta a aquello que en el pasado fue objeto de una experiencia que resultó inolvidable, algo que se aprendió entonces y que se conserva. Por eso la memoria que se tiene de las cosas cambia con el tiempo. La historia recoge lo que se sabe del pasado, punto por punto, sin olvidar nada. La historia se escribe, para que todo conste².

Así, el lugar que ocupa la memoria con respecto a la historia es bien diferente, no sólo en términos semánticos, sino también respecto al alcance social y político de ambos términos. Si la memoria es una construcción o re-construcción que se realiza de un hecho específico personal del pasado, y por tanto subjetiva; la historia, por el contrario, puesto que es un discurso crítico sobre el pasado intenta ser lo más objetiva posible, para lo cual responde a ciertas premisas: para poder escribir la historia es necesario poder pensar el pasado como una experiencia ya cerrada, respecto de la cual se establece una distancia (condición necesaria para distinguir entre el pasado y el presente). Por otro lado, indaga en diferentes fuentes, aspecto a menudo problemático, pues los archivos muchas veces no están abiertos ni son accesibles pasados muchos decenios. Aunque la historiografía contemporánea ha multiplicado las fuentes, y hoy en día no se limitan únicamente a los archivos, sino que encontramos también las fuentes orales, visuales y materiales. Por último, el historiador necesita que haya una demanda social de conocimiento, que surge de la sociedad, sin la cual su trabajo sólo respondería a un mero ejercicio de erudición³. Así, la historia es una narración del pasado que se construye en torno a hechos establecidos, a partir de los cuales el historiador propone una interpretación de los mismos. Pero esta interpretación muchas veces es relativa y problemática; pudiendo cambiar según pasa el tiempo, pues en cada nueva época surgen nuevas sensibilidades, nuevos interrogantes, nuevas categorías interpretativas, e incluso, nuevas aproximaciones a las fuentes⁴.

² MOREY, Miguel. "Animal de memoria". *Exit Express*. 2008, núm. 35, p. 21

³ TRAVERSO, Enzo. *De la memoria y su uso crítico*. Barcelona: Krtu, Generalitat de Catalunya, Departament de cultura i mitjans de comunicació, 2008, p.78

⁴ Idem, p. 89

Actualmente ya está establecido que la historia existe en muchas versiones y formas, y que todas estas son relativas al contexto en donde la historia se produce⁵. Pero, ¿y la memoria?, podríamos hablar de memoria individual, colectiva o cultural, memoria oral o escrita, y memoria histórica, que puede aglutinar a las anteriores formas de memoria, y que de alguna manera se remite al hecho histórico general. Así, como pone de manifiesto Anna Maria Guasch:

*Lo sincrónico (el modo horizontal de trabajar) y lo diacrónico (el modo vertical), ya no se perciben como categorías separadas e incluso antagónicas sino que, a partir de la zona intersticial que es la memoria y que interviene tanto en la historia como en el presente, se desarrollan en “parallax”.*⁶

Podríamos decir que las metodologías académicas devienen la referencia principal por las cuales las ideas y eventos del pasado son establecidos y autorizados. En las investigaciones históricas académicas, el pasado es usualmente de interés colectivo, visto como verificable y ubicado en un marco de tiempo y espacio. Estas investigaciones no incluyen, a priori, a la memoria, que no está ligada necesariamente a los intereses colectivos, aunque sí está muchas veces vinculada a géneros o convenciones como es el caso de monumentos conmemorativos. En este sentido, se puede distinguir memoria e historia desde la legitimación que le otorga la práctica académica; así, memoria puede ser vista como un significado menos legitimado de establecer el pasado, o a la inversa, historia puede ser vista como destructora de un más auténtico y existencialmente rico pasado. Por lo tanto, historia y memoria están en estrecha relación, donde la historia funciona como una forma de memoria que interpreta y autentica los testimonios de las fuentes primeras⁷. Así, la investigación histórica puede verse como la que provee del material esencial a través del cual la memoria puede representarse de forma más elaborada.

*Pero es esta nueva dialéctica entre historia y memoria la que obliga al historiador a cuestionarse, a reflexionar sobre las premisas de su oficio, sobre las condiciones cambiantes de su trabajo*⁸.

⁵ GIBBONS, Joan. *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*. Londres: Tauris, 2007, p. 52

⁶ GUASCH, Anna Maria. “La memoria del otro en la era de lo global”. En GUASCH, Anna Maria (ed). *La memoria del otro*. Bogotá: Museo de Arte. Universidad Nacional de Colombia, 2009, p. 18

⁷ GIBBONS, Joan. *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*. Londres: Tauris, 2007, p. 54

⁸ TRAVERSO, Enzo. *De la memoria y su uso crítico*. Barcelona: Krtu, Generalitat de Catalunya, Departament de cultura i mitjans de comunicació, 2008, p. 78-79

Pues hoy en día, como sostiene Enzo Traverso, tenemos una necesidad de pensar el siglo XX como historia; sin embargo, este pasado forma parte aún de la experiencia vivida para muchos de nuestros contemporáneos, (los testigos de la Segunda Guerra Mundial son aún relativamente numerosos), por lo tanto el historiador coexiste con el testigo, por lo cual no puede establecer esa separación, esa distancia con el pasado; de esta manera hoy en día memoria e historia establecen una nueva dialéctica, a veces fructífera, a veces conflictiva. Estos dos conceptos, que antaño eran distintos, hoy en día tienden a cruzarse, a interpretarse, casi a devenir sinónimos.

Por una parte, el siglo XX es historia en el sentido más profundo de la palabra. Por otra parte, términos como fascismo, antifascismo o comunismo no se han convertido todavía en categorías históricas axiológicamente “neutras”, susceptibles de un uso desapasionado como Absolutismo, Reforma o Contrarreforma. Para muchos de nosotros aquellos términos evocan un pasado vivido, una memoria que ha entrado en la historia pero que sigue ensamblada en una trama compleja de recuerdos personales o familiares⁹.

2. Sobre el concepto de Memoria histórica

...se dan por buenas expresiones como “memoria histórica”, posiblemente el trabalenguas conceptual de mayor éxito en las últimas décadas...¹⁰

Hoy día hay mucho escrito sobre este tema, aunque quisiera comenzar por citar ciertos puntos a este respecto que remarca Andreas Huyssen; en su libro *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*¹¹, del año 2002; según este autor, el surgimiento de la memoria es uno de los fenómenos culturales y políticos más sorprendentes de los últimos años. El surgimiento de los discursos de la memoria se dieron en Occidente después de la década de 1960 a consecuencia de la descolonización y de los nuevos movimientos sociales que buscaban historiografías alternativas y revisionistas. Estas búsquedas vinieron

⁹ TRAVERSO, Enzo. *De la memoria y su uso crítico*. Barcelona: Krtu, Generalitat de Catalunya, Departament de cultura i mitjans de comunicació, 2008, p. 81

¹⁰ RODRIGO, Javier. “El mal de la banalidad. La era de la memoria (y sus abusos) en la España del siglo XXI”. En *Centre d’Art La Panera. Exercicis de Memòria*. Lleida: Ajuntament de Lleida, Centre d’Art la Panera, 2011. [catálogo de Exposición] p. 154

¹¹ HUYSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de cultura económica, 2002.

acompañadas de otros postulados sobre el fin: el fin de la historia, el fin de la obra de arte o de los metarrelatos.

Estos discursos se intensificaron en Europa y Estados Unidos a comienzos de la década de 1980, propiciados en primer lugar, por el debate cada vez más amplio sobre el Holocausto, (desencadenado por la serie televisiva Holocausto¹², y luego por el auge de los testimonios), y en segundo lugar por una serie de aniversarios con una fuerte carga política. Es interesante aquí, tener presente el año 1989 como el fin del siglo XX que propone Eric J. Hobsbawm, con la caída del Muro del Berlín, seguida por el colapso de la Unión Soviética y el fin de la guerra fría¹³. Esta fecha no solo marca el final de ciertos regímenes políticos, sino que simboliza el fin de una experiencia histórica. El mundo quedó huérfano de utopías, incapaz de mirar hacia el futuro, siente la necesidad de repensar el futuro más próximo.

En la década de 1990 se inaugura el Museo del Holocausto en Washington, (esto favoreció el debate sobre la norteamericanización del tema), y se rodaron en Hollywood los primeros filmes sobre el Holocausto. El discurso sobre la memoria del Holocausto, se mantuvo vivo y extendió su alcance más allá de su esfera original, su memoria se convierte en paradigma de una reactivación del pasado que afecta a otras comunidades, otras experiencias históricas, otras víctimas y otras memorias.

En el movimiento transnacional de los discursos de la memoria, el Holocausto pierde su calidad de índice del acontecimiento histórico y específico y comienza a funcionar como una metáfora de otras historias traumáticas y de su memoria. El Holocausto devenido tropos universal se utiliza como prisma a través del cual podemos percibir otros genocidios¹⁴.

Así, desde fines de la década de 1970, en las sociedades occidentales se ha difundido una cultura de la memoria. Esta cultura cobra una significación explícitamente política en otras partes del mundo; por ejemplo dominan el discurso público en la Sudáfrica Posapartheid, determinan el debate cultural y político con respecto a los desaparecidos y a sus hijos en las sociedades posdictatoriales de América Latina y son preocupaciones dominantes en países poscomunistas. Como afirma Manuel Cruz:

¹² *Holocaust* fue una miniserie televisiva producida por la NBC Television, en Estados Unidos, aparecida en 1978. Ésta narra la historia, ficticia, de una familia de judíos alemanes, a la par que la inclusión y ascenso como oficial de la SS del padre de una familia de alemanes. Recibió muchos premios y fue aclamada por la crítica, aunque también hubo quien la criticó por “mostrar hechos no reales y ser ofensiva”, como Elie Wiesel, superviviente del Holocausto y autor.

¹³ TRAVERSO, Enzo. *De la memoria y su uso crítico*. Barcelona: Krtu, Generalitat de Catalunya, Departament de cultura i mitjans de comunicació, 2008, p. 81-82

¹⁴ HUYSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de cultura económica, 2002, p. 17-18

*Resulta insólito hoy en día encontrar a alguien que manifieste estar resueltamente en contra de la memoria o, a la inversa, reconozca ser un fervoroso partidario del olvido.*¹⁵

Pero es necesario reconocer que, aunque los discursos de la memoria parecen ser globales, (pues presentan en todas partes características similares: las víctimas y sus herederos plantean una demanda de reconocimiento y de reparación, material o simbólica, a los que fueran responsables en el pasado de persecuciones y crímenes), en esencia siguen ligados a las historias de naciones y estados específicos; su ámbito político sigue siendo nacional, no global.

Esta cultura de la memoria que se ha generado desde 1960, ha llegado a invadir hoy día nuestras prácticas. La memoria no está solamente presente en prácticas reivindicativas o artísticas, hay un boom de la moda retro, muebles que reproducen los antiguos, aumento de edificios destinados a museos, hay un auge de la autobiografía, de la novela histórica, y un aumento de documentos históricos en televisión¹⁶. Hoy hay un incremento de la industria de la nostalgia que se dedica sistemáticamente a la producción de recuerdos.

La emergencia de la memoria coincide con la aparición del testigo, portavoz de las víctimas de la historia. Pero esta visión del pasado corre el riesgo de interpretar la historia en una relación de verdugos y víctimas, reconocidas éstas últimas como los verdaderos héroes del pasado, cuya conmemoración muchas veces sustituye a la interpretación histórica y al análisis crítico. Asistimos así a una especie de “Sacralización de la memoria”, un ejemplo de esto se observa en el hecho cada vez más frecuente de encontrarse con personas que manejan recuerdos que no se corresponden con sus auténticas experiencias, por los cuales asumen el papel de víctimas aún sin haberlo sido; un ejemplo es el de Enric Marco, que durante tres décadas fingió ser preso del campo de concentración nazi de Flossenbürg, por lo cual estuvo al frente de una asociación de expresos y dio decenas de conferencias sobre el horror en los campos nazis¹⁷. Este tipo de historias confirman también el hecho que puntualizaba Huysen, por el cual las cuestiones centrales de la cultura contemporánea se ubican en el umbral entre la memoria del trauma y los medios comerciales, y es que el trauma es comercializado en la misma medida que la diversión.

¹⁵ CRUZ, Manuel. “Lugares comunes, malentendidos y otras falacias sobre la memoria”. *Exit Express*. 2008, núm. 35, p. 17

¹⁶ HUYSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de cultura económica, 2002, p. 18

¹⁷ GALINDO, Cristina. Vidas inventadas. *El País*. Madrid, 8 de junio de 2014, p.8-9

Esta obsesión por la memoria de nuestra cultura genera, en contraposición, una obsesión por el miedo al olvido. Sin embargo, cuanto más se espera que recordemos, tanto mayor es el riesgo de que olvidemos y más fuerte la necesidad de olvidar. Como sostiene Manuel Cruz¹⁸, hay una rígida contraposición entre memoria y olvido, que no ayuda a clarificar de manera crítica el tema; frente a esto, él propone una visión más matizada por la cual se puedan distinguir diversas modalidades tanto de memoria como de olvido; como por ejemplo que puede haber variantes del olvido saludables, así como formas de recuerdo enfermizas. Recordar no debe ser un fin en sí mismo. El “deber de memoria” parece saturar el espacio público y se ha convertido en un discurso retórico utilizado como fórmula ritual en todas las conmemoraciones. Las palabras de Javier Rodrigo son muy elocuentes a este respecto:

De esta manera, el significado fuerte que se le atribuye al sintagma se refiere fundamentalmente no a una combinación categórica, sino más bien, a lo que podríamos llamar una idea-fuerza: que la “Memoria histórica” no es un concepto, es una acción, un movimiento, una lección para el presente. Y que tiene, por fin, un último y más reciente significado, el jurídico¹⁹.

La institucionalización de la memoria pasa inevitablemente por su encuadramiento jurídico y crea una nueva dialéctica entre la historia y el derecho. La memoria de la Segunda Guerra Mundial no sería la misma sin los juicios de Nuremberg, o la del Holocausto sin el proceso a Eichmann en Jerusalén. En estos casos el derecho respondió a una demanda de justicia formulada por las víctimas que ya no aceptaban el silencio; por otro lado, las actas de estos procesos, dan a los historiadores fuentes importantes en las que investigar²⁰. En los parlamentos se han promulgado leyes que encuadran el pasado tanto en el terreno penal como en el simbólico, pues proponen una reparación simbólica. Estas leyes simbolizan el reconocimiento de una responsabilidad histórica sin la que una democracia no sería creíble ni sólida.

¹⁸ CRUZ, Manuel. “Lugares comunes, malentendidos y otras falacias sobre la memoria”. *Exit Express*. 2008, núm. 35, p. 18

¹⁹ RODRIGO, Javier. “El mal de la banalidad. La era de la memoria (y sus abusos) en la España del siglo XXI”. En *Centre d’Art La Panera. Exercicis de Memòria*. Lleida: Ajuntament de Lleida, Centre d’Art la Panera, 2011. [catálogo de Exposición] p. 153

²⁰ TRAVERSO, Enzo. *De la memoria y su uso crítico*. Barcelona: Krtu, Generalitat de Catalunya, Departament de cultura i mitjans de comunicació, 2008, p.90

2.1 Consideraciones sobre el contexto español

Seguramente, quien accediese hoy a una hemeroteca para consultar solamente en los periódicos de 2009 o 2010 qué significa el debate de la “memoria histórica” en España pensaría, según la fuente consultada, que se trata de un proceso judicial en el que se habrían abordado las legítimas aspiraciones de unas familias (o grupos de extrema izquierda) para devolver los restos de las familias o fracturar España, con el objetivo de cerrar heridas, abrirlas, acabar con el legado de la Transición o volver al tiempo de la Guerra Civil (...). Sin embargo, si accediese a la información de años anteriores, por ejemplo la de 2002, 2003 o 2005, junto con el sintagma “memoria histórica” encontraría asociada información sobre homenajes parlamentarios, revisionismos o leyes. Y por supuesto, el tema casi siempre estuvo de la apertura de fosas comunes por parte de asociaciones “de la memoria histórica”.²¹

Se entiende que para hablar del tema de la Memoria histórica en el contexto español, hay que tener en cuenta su surgimiento y desarrollo en el resto de Europa y el mundo. En España la “era de la memoria” comenzó más tarde que en el resto de latitudes, aunque hubo en los ochenta y noventa algunas asociaciones que comenzaron a reivindicar el lugar que para ellos merecían dentro de la política española las víctimas de la guerra, pero no tuvieron mayor trascendencia. Sin embargo, se estima como fecha más certera el final de la década de los noventa, como el comienzo hacia una revisión de la historia más reciente española con la finalidad de que los crímenes perpetrados por la dictadura franquista sean reconocidos oficialmente;

...algunos creemos que la sensibilidad favorable hacia la actual revisión judicial en clave humanitaria y contra la impunidad de los crímenes del franquismo se abonó en los meses de debate sobre el arresto de Augusto Pinochet en Londres, entre 1998 y 1999.²²

La primera fosa común que se abrió fue en el año 2000; la que se conoce como fosa de los Trece de Priaranza, debido al empeño de Emilio Silva, nieto de uno de los enterrados aquí. Esto impulsó, junto con el trabajo de otras personas, el surgimiento por esta misma fecha, de las asociaciones para la recuperación de la memoria histórica. Pero para entender cómo se da aquí este proceso hay que comprender su pasado; un pasado que conlleva una guerra, una posguerra de 40 años, (donde la implantación del olvido obedece a políticas basadas en la imposición de una lectura determinada de la historia reciente: la victoria fascista y la demonización del otro, llevadas a cabo a lo largo del tiempo entorno a diferentes actividades)

²¹ RODRIGO, Javier. “El mal de la banalidad. La era de la memoria (y sus abusos) en la España del siglo XXI”. En Centre d’Art La Panera. *Exercicis de Memòria*. Lleida: Ajuntament de Lleida, Centre d’Art la Panera, 2011. [catálogo de Exposición] p. 155-156

²² Ídem, p. 158

El silencio de los familiares y allegados del “bando perdedor” durante estos 40 años estaba condicionado por el miedo a las represalias, ocupando éste el espacio público, mientras se exaltaba la memoria de los vencedores “caídos”. Y una Transición a la democracia; importante para comprender por qué, una vez finalizada la dictadura con la muerte de Franco, la sociedad no se movilizó en conjunto solicitando lo que efectivamente se llevó a cabo aproximadamente 30 años después: la reivindicación de la memoria de sus víctimas. Durante este período, entre otras cosas, se aprobó la tan debatida hoy Ley de Amnistía de 1977, que afectaba a épocas anteriores²³. Pero hay que definir qué se entiende por Transición para evitar equívocos; Josep Ramoneda la define como:

*Un proceso largo que tiene su origen en la incorporación de la economía española en el capitalismo internacional en la década de los sesenta y en la formación, por aquellas mismas fechas, de movimientos de resistencia política y sindical con capacidad real de movilización, y que culmina con el ingreso de España en la Unión Europea en 1986. Aunque el cambio de régimen tiene lugar entre la muerte del dictador en 1975 y la aprobación de la Constitución en 1978, difícilmente se habría producido por las vías primordialmente pacíficas en que se llevó a cabo sin la profunda transformación que la sociedad española empezó a vivir desde los años sesenta.*²⁴

Haciendo un somero repaso a la historia reciente de España, se constata que unas memorias han estado más presente que otras, motivo por el cual se puede entender que, desde el año 2000 (año de la apertura de la primera fosa común), y más específicamente desde el año 2007, en que se aprobó la denominada Ley de Memoria Histórica (la 52/2007)²⁵, el tema haya estado muy presente en los medios de comunicación españoles, publicando numerosos artículos de diferentes estudiosos del tema, con diversos enfoques sobre la cuestión, como no puede ser de otro modo dada las pasiones que suscita según los distintos posicionamientos ideológicos:

...desde quienes como Joaquín Leguina, no establecen distinguos entre la violencia de unos y otros, hasta Vicenç Navarro, que hace hincapié en el dominio de la vida política y mediática de

²³ Según Jaime Sartorius, la ley iba dirigida a los reprimidos por el franquismo, no a los franquistas, que ya se habían autoamnistiado. Dicha ley fue redactada por los partidos de izquierda y nacionalistas con representación parlamentaria (ver SARTORIUS, Jaime. La Ley de Amnistía no ampara al franquismo. *El País*. Madrid, 15 de marzo de 2010, p. 25)

²⁴ RAMONEDA, Josep. “Un relat obert”. En Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB). *En Transició*. Barcelona: CCCB, 2007, p. 11

²⁵ Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas a favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura. (ver http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2007-22296. [última consulta: 24 de agosto de 2014])

*los descendientes de los vencedores de la Guerra Civil, lo que podría explicar la resistencia en España a modificar la versión histórica hegemónica,(...) Conviene mantener, no obstante, la cabeza fría para desbrozar todo aquello que se expone y argumenta.*²⁶

El objetivo principal de esta Ley es declarar ilegítimas las condenas dictadas por los tribunales franquistas y permitir un reconocimiento público de sus víctimas. De esta manera se pone fin, en el plano jurídico, a las ambigüedades heredadas de una transición amnésica. Aunque para muchos esta ley, que ofrece marco legal y ayuda a los familiares de los represaliados, no es suficiente, pues la iniciativa para cualquier tipo de acción recae sobre ellos mismos, con la dificultad administrativa que esto supone, además de la resistencia –activa o pasiva- por parte de quienes consideran esto como ‘abrir viejas heridas’²⁷.

2.2 El arte español y la Memoria histórica

*Durante la España tardofranquista el Equipo Crónica, el Equipo Realidad, Genovés, Canogar, hasta incluso pintores abstractos que compensaban la neutralidad de su lenguaje estético titulando sus obras de forma que les pudiera costar la clausura de la exposición, pasando por aquellos que pensaban que la mejor respuesta al régimen consistía en hacer un arte que fuera la antítesis de lo que dicho régimen era capaz de asimilar intelectualmente hasta llegar al conceptual, especialmente el catalán, radicalmente politizado en los contenidos, (...) fueron los que dieron el tono y definieron la posición del arte español más combativo en un momento en que las bofetadas iban en serio.*²⁸

Durante el franquismo, como cabe esperar de un sistema político dictatorial, los sectores opuestos al régimen simplemente resistieron a la sombra o se marcharon. La política cultural oficial del franquismo fue siempre escasa, precaria y casual. Dentro de este panorama, a partir de la década del setenta, la resistencia al régimen se plasmaba en la necesidad de crear círculos de debate autónomos a través de grupos, publicaciones y lugares de creación donde se pudieran quebrantar en términos radicales los patrones estéticos imperantes. Este es el caso de la Galería Redor, en Madrid, fundada por Tino Calabuig y Alberto Corazón en 1969²⁹.

²⁶ ALIAGA, Juan Vicente. “Lo que algunos todavía no quieren ver”, *En* Centre d’Art La Panera. *Exercicis de Memòria*. Lleida: Ajuntament de Lleida, Centre d’Art la Panera, 2011. [catálogo de Exposición] p. 12

²⁷ TORRES, Francesc. “El arte en el país de las maravillas”, *Exit Express*. 2008, núm. 35, p. 33

²⁸ Ídem, p. 30

²⁹ Redor ofrecía un entorno alternativo y autónomo de producción artística fundamentado en la experimentación y la investigación; también sirvió como catalizador de agitación y protesta política dentro del ámbito general del arte. “Desacuerdos 3” reúne información muy completa sobre este tema (ver CARRILLO, Jesús (ed). *Desacuerdos 3. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*.

A la muerte del dictador en 1975 aparecen una serie de obras de marcado signo político; que expresan los traumas generados por el condicionamiento histórico del Régimen; sin embargo estaban realizados por artistas españoles desde fuera de las fronteras. Aunque parecía inevitable que la circunstancia política saliera a la superficie, y a pesar de la expectación que pudiera crear la cercana democracia, lo cierto era que se mantenía el temor a descubrir ciertos temas³⁰. Por tanto, para comenzar a entender los ámbitos intelectuales por los cuales se movía la cultura, es necesario remontarse a la década de los ochenta y principios de los noventa. Durante este período se disolvió con velocidad la carga política e ideológica como contenido en las artes plásticas españolas. Estas razones pueden encontrarse no sólo en la propia carga política de la Transición, sino también en cómo algunos de los agentes de las diversas instituciones artísticas (museos, centros de arte, críticos...) se posicionaron frente a planteamientos artísticos con intención política. A las instituciones les interesaba exponer en sus espacios aquellas corrientes y tendencias que habían estado ausentes en sus salas durante la dictadura franquista y la Transición. El objetivo era poner a España en el circuito internacional del arte, y por otro lado, legitimar sus discursos artísticos en los que se encontraban fuera del estado español que eran predominantes, lo que trajo como consecuencia fomentar una concepción del arte despolitizada, acrítica, comercializable y formalista. Las producciones artísticas de carácter más crítico y que miraran hacia la historia local o nacional pasaron desapercibidas. Y aquellos artistas que tuvieran un enfoque más político de la práctica artística se encontraban trabajando en el exterior, fundamentalmente en Estados Unidos (como es el caso de Antoni Muntadas o Francesc Torres), pues los que trabajaban en esta línea dentro de las fronteras, no contaban con apoyo (por ejemplo Francesc Abad). Esto mismo sucedía con las exposiciones de contenido político, las que se desarrollaron en esta línea, (“España. Vanguardia artística y realidad social. 1936-1976”; llevada a cabo en la Bienal de Venecia de 1976, o tiempo después la llevada a cabo en Ámsterdam por José Luis Brea, en 1989, “Antes y Después del Entusiasmo”), tuvieron cabida en el exterior.

El surgimiento de ARCO³¹, en 1982, explica en parte esta política, esto no impidió, sin embargo, que la feria acogiese manifestaciones críticas, aunque muy secundarias y “silenciadas” por las

Granada: Centro José Guerrero, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Arteleku, Universidad Internacional de Andalucía, 2005, p. 86-87

³⁰ Ídem, p. 140-141

³¹ La feria se inaugura bajo la dirección de la galerista Juana de Aizpuru, auspiciada por la institución Ferial de Madrid (IFEMA) –sufragada fundamentalmente por fondos públicos–, aunque contaba con la colaboración del Ministerio de Cultura. Surge como una feria comercial más, con el objetivo de crear coleccionismo de arte en España. Desde su inicio y hasta la actualidad se debate entre su condición de feria de arte comercial y su carácter de evento cultural; esta circunstancia ha sido fundamental para consolidarla y dotarla de éxito mediático, pues dentro del contexto cultural en el que surge la primera

producciones de mayor éxito. A esta misma idea responden, así mismo, las palabras que en 1984 aparecen en el catálogo de la exposición “Arte Español Actual” (itinerante por Francia), según las cuales Carmen Giménez (responsable ministerial para las artes en aquel momento) afirma:

*...hoy, donde afortunadamente el arte político ya no está de moda, es urgente repensar una política del arte.*³²

Así mismo, durante el gobierno socialista de Felipe González (1986-1996) se desplegará una amplia política de inversiones en equipamientos culturales y nuevas instituciones artísticas que sirven para simbolizar y promocionar la nueva España contemporánea. Durante estos años, la política cultural se basa en diseñar, difundir y exportar una concepción cultural explícitamente moderna, construyendo una “cultura oficial” basada tanto en la tradición como en el inconformismo, en la que incluso la rebeldía es colonizada por el poder. Sirve de ejemplo el fenómeno de la denominada “movida madrileña” que reúne músicos y artistas visuales heterodoxos, convertida en un icono usado por el gobierno para maquillar su imagen en términos *underground*. De la misma manera, el joven pintor Miquel Barceló representa la nueva pintura española trazando un puente entre la tradición del Siglo de Oro y la Posmodernidad. Las estrategias publicitarias de la nueva España son claves para acreditar el gobierno socialista y olvidar el pasado más reciente, sin crispaciones sociales, accediendo plenamente al mercado capitalista internacional. La nueva identidad nacional, a través de la imagen del arte y los creadores, es un capital activo y el arte contemporáneo el mejor antídoto contra la memoria histórica, entendida como reflexión ética. Así, la cultura gradualmente se convierte en un acontecimiento de gran impacto social y mediático, el modelo Guggenheim de Bilbao, es la puesta en marcha de una nueva modalidad de política promocional. Las nuevas políticas culturales actúan como enormes operaciones económicas y turísticas. El arte, ahora,

edición España carecía de espacios adecuados para presentar y difundir el arte contemporáneo, (seis años después se comienza a contar con esas infraestructuras), de este modo, ARCO se veía como la oportunidad en la que el público podía ponerse al día de lo que estaba pasando en la escena artística internacional. (ver LÓPEZ CUENCA, Alberto. “Arco y la visión mediática del mercado del arte en la España de los ochenta”, En CARRILLO, Jesús (ed). *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Granada: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Arteleku, Universidad Internacional de Andalucía, 2004, p. 84-92)

³² NAVARRETE, Ana. “Entrevistas realizadas por Juan Vicente Aliaga”, En Centre d’Art La Panera. *Exercicis de Memòria*. Lleida: Ajuntament de Lleida, Centre d’Art la Panera, 2011. [catálogo de Exposición] p. 71

es fundamentalmente economía, donde vale más la exposición que cualquier dispositivo crítico de la obra de arte³³.

Frente a este panorama cultural, en los últimos años aparecen otros discursos y acciones más reflexivas que optan por involucrarse con proyectos que estimulen o pongan en tensión el contexto. Esta explicación podría encontrarse en lo que Fernando Sánchez Castillo apunta sobre cómo deberíamos estructurar la historia del arte español de las cuatro últimas décadas, a saber: la de la dictadura (generación que fue literalmente aniquilada, exiliada o agotada por la censura). La de “la Movida” (generación con una necesidad de evasión, comportamiento necesario después de climas tan grises), y la tercera generación, que es la que se atreve a cuestionar todo lo que pasó³⁴. De este modo, se ha observado como paulatinamente arte y política se han ido imbricando nuevamente, generando nuevos planteamientos entorno a cuestiones de tan candente actualidad como el tema de la Memoria Histórica, (que como ya se ha planteado, comenzó a estar presente a partir de la discutida ley de Memoria Histórica de 2007). Por otro lado, en el panorama internacional, la Documenta 11 de Kassel, del año 2002, comisariada por Okwui Enwezor supuso un punto de inflexión, pues:

*...el arte de la denominada periferia ocupó el centro de la escena cultural e inauguró las llamadas “exposiciones identitarias”, esto supuso un importante cambio de paradigma artístico al declarar no sólo la centralidad de lo poscolonial, sino de lo local marcando distancias con las políticas identitarias asociadas al anti-universalismo posmoderno y a su relativismo.*³⁵

De este modo, artistas que venían trabajando en este campo, vieron emerger sus trabajos, como es el caso de Francesc Abad, con su proyecto *El camp de la Bota*, visto por primera vez en el año 2004, (año en que se celebró el Fórum de las Culturas en Barcelona), en Espais d’Art Contemporani de Girona, y realizado en colaboración con la asociación pro-memoria a los Inmolados por la Libertad de Cataluña. Otros artistas, que en su momento se vieron obligados a exiliar, a partir del año 2000 comienzan a trabajar con la idea de la recuperación de la memoria reciente en España; este es el caso de Francesc Torres, quien materializa esta idea en el año 2004, con su proyecto *Oscuro es la habitación donde dormimos*, por el cual documenta

³³ BONET, Pilar. “Arte, democracia y políticas promocionales”. En GRACIA, Jordi (ed). *Más es Más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2009, p. 153-159

³⁴ SÁNCHEZ CASTILLO, Fernando. “Entrevistas realizadas por Juan Vicente Aliaga”, En Centre d’Art La Panera. *Exercicis de Memòria*. Lleida: Ajuntament de Lleida, Centre d’Art la Panera, 2011. [catálogo de Exposición] p. 121

³⁵ GUASCH, Anna Maria. “La memoria del otro en la era de lo global”. En GUASCH, Anna Maria (ed). *La memoria del otro*. Bogotá: Museo de Arte. Universidad Nacional de Colombia, 2009, p. 11-12

la excavación y exhumación de una fosa común en Burgos, en un trabajo conjunto con la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica.

En otro orden de cosas, en los últimos años, también se han realizado exposiciones que reúnen obras de artistas ya consolidados, sirva de ejemplo *Exercicis de Memòria*, realizada en el año 2011, en el Centre d'Art la Panera, de Lleida, comisariada por Juan Vicente Aliaga, y que incluye una edición impresa con entrevistas, (incidiendo en el tema en cuestión), a cada uno de los artistas. O más recientemente, la muestra comisariada por Oriol Fontdevila en el Espai 13 de la Fundació Joan Miró, *Arqueologia preventiva (2013-2014)*, que presenta proyectos de diferentes jóvenes artistas que interpelan a la memoria colectiva desde diferentes lugares; pero más que investigaciones sobre el pasado, sus proyectos organizan una serie de desplazamientos por las formas que el ejercicio de historiar toma en el tiempo presente.

De esta forma, en el ámbito artístico se ha pasado de un arte apolítico, consecuencia primero de un férreo control por parte de la dictadura, posteriormente a raíz de un orquestado manejo por parte del gobierno español, con el fin de “lavar” la “imagen España”; para acabar con un gradual aumento de la imbricación arte-política, que en el apartado que nos compete se materializa en el interés por parte de la comunidad artística por el tema de la Memoria Histórica, favorecido por las políticas auspiciadas por el gobierno de Zapatero en este terreno. Actualmente, aunque el conservador partido popular no es del todo favorable a estos temas, la sociedad en su conjunto demanda participación, reflexión, y actuación; factores que se ven reflejados en la cultura y en la práctica artística vigente.

3. Arte y Activismo

A mediados de los 70 surgieron prácticas artísticas cuyas fronteras, entre lo que se definía como arte y activismo político, eran difusas. Estas prácticas, que se expanden en los 80, en los 90 llegan a alcanzar altos niveles de difusión e institucionalización. Aunque la década del 60 ya marca un punto de inflexión en este proceso, puesto que es a finales de este período cuando surgen ciertos cambios en el mundo del arte, que son un reflejo de lo que venía sucediendo en el “mundo real”; cuando ciertos estamentos de la sociedad exigieron ser escuchados una buena parte de esta organización tomó forma de activismo, lo que se consolidó gradualmente a través de protestas y manifestaciones, a las que se unieron otras creativas como el teatro de guerrilla y las intervenciones mediáticas pensadas para ser ejecutadas en el ámbito de lo público.

*La práctica cultural híbrida a la que nos referimos aquí se ha desarrollado a partir de estos cambios. Estas prácticas activistas han catalizado los impulsos estéticos, sociopolíticos y tecnológicos de los últimos veinticinco años, en un intento de desafiar, explorar o borrar las fronteras y las jerarquías que definen tradicionalmente la cultura tal y como ésta es representada desde el poder. Estas prácticas culturales suponen la plasmación última de la urgencia democrática por dar voz y visibilidad a quienes se les niega el derecho a una verdadera participación y de conectar el arte con un público más amplio.*³⁶

Podemos situar los orígenes de estas prácticas artísticas en estas manifestaciones activistas y en el legado del arte conceptual, el cual no acabó de adoptar de un modo completo la filosofía democrática que le inspiraba, pero inició el camino que luego completaron generaciones posteriores con la práctica de la performance y las feministas de los 70; dos manifestaciones importantes para analizar el arte político y activista, puesto que la performance comporta un alto grado de cruce de disciplinas e implica al público; por otro lado, el arte feminista se ha hecho eco de los intereses de un nuevo feminismo emergente al que otorga forma estética al credo “lo personal es político”: idea que guió gran parte del arte activista en el análisis que realiza sobre la dimensión pública de la experiencia privada³⁷.

Todo esto eclosionó en los 80, favorecido por una política conservadora tanto a nivel social como artístico. Grupos de artistas activistas surgen en esta década, como las Guerrilla Girls, formadas en 1985 en respuesta a esta política que seguía favoreciendo a los artistas masculinos, quienes seguían siendo los dueños de la escena artística, o El Group Material, en 1979, que cuestionaban el elitismo cultural del mundo del arte.

En 1993, el Whitney Museum of American Art dedicó la Bienal a todo tipo de arte comprometido social y políticamente, de esta manera, el arte político fue aceptado institucionalmente y alcanza su punto álgido. A partir de aquí comienzan a aparecer fundaciones culturales y artísticas dedicadas a programas sociales. Por otro lado, los Museos comienzan a invitar a artistas que trabajan en proyectos comprometidos con la comunidad³⁸.

Pero debido a su aceptación por parte de las instituciones, estas prácticas artísticas muchas veces quedan neutralizadas -el mundo del arte las adopta y ‘agota’ su sentido inicial-, por este motivo, los/las artistas activistas trabajan en una “doble frontera”: por un lado adoptan mecanismos de trabajo, herramientas y estrategias que son extrínsecos al mundo del arte,

³⁶ FELSHIN, Nina. “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo”. En BLANCO, P; CARRILLO, J; CLARAMONTE, J; EXPÓSITO, M. *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001, p. 74

³⁷ Ídem, p. 83

³⁸ Ídem, p. 92-93

como el colaborar con comunidades o grupos específicos, los cuales muchas veces forman parte de la obra final, con frecuencia emplean las técnicas de los medios de comunicación, generalmente tiene lugar en emplazamientos públicos (no se desarrollan dentro de los ámbitos de exhibición habituales), y a menudo son intervenciones con carácter temporal. Pero por otro lado, si existe una institución artística detrás que financia un acontecimiento de este tipo, el/la artista activista tiene que tener muy claro de qué lado de la frontera pisa más fuerte, si en el activismo político o el mundo del arte para que su práctica cobre sentido,

...pues su práctica no sólo produce en la esfera pública, sino, sobre todo, quiere producir esfera pública y es allí donde activa la construcción de consensos, lo que lleva consigo la necesidad de desarrollar un conjunto de capacidades que normalmente no se asocian a la práctica del arte.³⁹

En la esfera pública, por otro lado, se puede actuar de diversas formas; entre otras podemos ubicar por un lado la actividad del artista que interviene con su obra en un espacio público con fines más o menos democráticos, y por otro, los artistas que trabajan en el seno de grupos activistas comprometiéndose, (en general de manera temporal), con determinados colectivos sociales, muchas veces alejándose de lo que se entiende como práctica artística⁴⁰ (dos prácticas que analizaré en el capítulo siguiente).

Ya sea de uno u otro modo, la práctica del arte activista está íntimamente relacionado con el contexto en el que surge, por lo tanto, lejos de acabar, ahora podemos encontrar muchos/as artistas que trabajan en esta línea, y en el contexto español (que es al que atañe este estudio), esto es sintomático de las políticas que se vienen sucediendo desde que comenzara la crisis, y por otro lado (remitiéndome al tema de la Memoria Histórica), por el gran alcance que está teniendo esta cuestión en el conjunto de la sociedad (analizado detalladamente en el capítulo anterior).

³⁹ AZNAR ALMAZÁN, Yayo; IÑIGO CLAVO, María. "Arte, política y activismo". *Concinnitas*. Revista do Instituto de Artes da UERJ, 2007, vol. 1, núm. 10, p. 70

⁴⁰ Ídem, p. 65

4. Dos casos de estudio

4.1 Ana Navarrete

4.1.1 Trayectoria

Dentro de su trayectoria, **Ana Navarrete** ha participado en exposiciones que tienen un claro discurso feminista, una de las principales es *Territorios indefinidos: discursos sobre la construcción de la identidad femenina*, llevada a cabo en el año 1995, en el Museo de Arte Contemporáneo de Elche; se trataba de buscar mujeres artistas dentro del panorama español, cuyo discurso se enfrentara al problema de la identidad, y no solamente a la demanda de paridad. Según Helena Cabello y Ana Carceller:

Navarrete es una artista que parte de la crítica a la Institución Arte para acercarse a una postura mediatizada por su condición de mujer artista y elaborada en consecuencia desde el discurso del género. Como autora 'consciente' en el sentido feminista de los años 70, retoma en algunas ocasiones obras de artistas varones a partir de las que elabora su propia pieza connotada, cargada de un nuevo sentido, desvelando así la aparente neutralidad de un orden simbólico que representa a la mujer a su antojo.⁴¹

Así, sus piezas son herederas de un posicionamiento político característico de las prácticas del fotomontaje o el cartel publicitario, donde el texto adquiere un carácter subversivo. En este sentido sus planteamientos formales son cercanos al de otras artistas feministas anglosajonas como Kruger, Kelly o Levine. Por otro lado, también ha analizado las transformaciones urbanísticas de ciudades como Barcelona y Valencia, cuyos centros históricos se han transformado drásticamente según la lógica de la especulación (abandono, deterioro, destrucción y posterior inversión inmobiliaria); de esta manera, según sostiene José Luis L. Aranguren:

Continúa su trabajo de investigación en 'modelos hegemónicos de representación con el fin de determinar en que se caracterizan los sistemas de denominación' en las sociedades contemporáneas. Por lo tanto su intervención aquí debe su eficacia no sólo a la evidencia de las

⁴¹ CABALLERO, H; CARCELLER, A. "La Bella despierta o de cómo no se necesita ser besada". En Museo de Arte Contemporáneo de Elche. *Territorios indefinidos: discursos sobre la construcción de la identidad femenina*. Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", Departamento de Arte y Comunicación Visual, 1995, p. 43

*imágenes contrapuestas sino a la rapidez con que remiten a una realidad precisa, temporal e histórica cuyas consecuencias se dejan sentir en cualquier metrópolis del mundo desarrollado.*⁴²

Pero sus aportaciones no se centran únicamente en el campo de las artes visuales, también ha escrito artículos, entre los que destacan *La violencia de género, el patriarcado, el capitalismo y el Estado*, que forma parte del catálogo editado para la exposición *The Gendered city. Espacio urbano y construcción de género*⁴³, de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004; en el que reflexiona sobre la construcción de las identidades masculina-femenina dentro de la sociedad en torno a las esferas público-privado, y como ha ido legitimando el sistema patriarcal la subordinación de la mujer, la diferencia sexual del trabajo y la violencia de género, a través de la reclusión de hombre / mujer a estas esferas. Más adelante, en 2011, publica un artículo en *Asparkia*, una Revista de investigación feminista perteneciente al Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género de la Universidad Jaume I, de Castellón; con el título *Diferentes, desiguales y desconectadas. ¿Quién es quién en las industrias tecnológicas?*⁴⁴, mediante el cual analiza el papel que desempeñan las mujeres dentro de las industrias audiovisuales y de las TICs, que, desde 1997 ha ido disminuyendo, lo cual ha propiciado una “brecha de género digital”. Aquí mantiene que:

*...si las mujeres no están presentes ni como productoras, realizadoras, ni como ejecutivas de las industrias audiovisuales y tecnológicas, se produce un efecto inmediato en el tratamiento –o ausencia- de temas y enfoques de la mujer y se reconstruyen y refuerzan los estereotipos de género*⁴⁵

No obstante, las TICs han permitido el nacimiento de un activismo feminista, necesario por otra parte como herramienta de resistencia para la acción política, (algunos de estos ejemplos pueden encontrarse en este artículo).

En el año 2005, comienza a trabajar en el proyecto *N-340 Globalfem* (<http://www.n340.org>), que acaba tomando forma dos años más tarde, después de un intenso trabajo de campo y de

⁴² ARANGUREN, José Luis. “El espacio de la mujer en los no-lugares del arte contemporáneo”. *En Sala de Exposiciones Club Diario Levante. Estación de Tránsito*. Valencia: Club Diario Levante, 1995, p. 8

⁴³ NAVARRETE, Ana. “La violencia de género, el patriarcado, el capitalismo y el Estado”. *En NAVARRETE, Ana y WILLIAM, James (ed.). The Gendered City. Espacio Urbano y construcción de género*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, pp. 37-49

⁴⁴ NAVARRETE, Ana. *Diferentes, desiguales y desconectadas. ¿Quién es quién en las industrias tecnológicas?*. *Asparkia. Investigación feminista*. Castelló de la Plana, 2011, núm. 22, p.17-31

⁴⁵ Ídem, p. 17

elaboración de dispositivos; aunque la investigación se inicia diez años atrás⁴⁶. Se trata de un trabajo sobre las migraciones exclusivamente femeninas, la desprotección social y laboral y el nuevo orden doméstico y sexual, donde se lleva a cabo un análisis de los conceptos de género-sexo, raza y clase; así como de los efectos de la globalización para la equidad y la justicia distributiva⁴⁷, a través de diversos dispositivos tecnológicos y críticos on-line y off-line. Como ella misma afirma:

...el uso de internet y de las tecnologías de información y de comunicación, las TIC, puede ayudarnos a enfrentar el problema de la brecha digital, brecha de género que se inició en 2001 – según un informe sobre el empleo de la OIT-, donde las mujeres están poco representadas en los empleos relacionados con las nuevas tecnologías. (...). Los grupos activistas feministas y los nuevos movimientos sociales han demostrado como las tecnologías de la comunicación y la información pueden llegar a ser herramientas de resistencia, transformadoras, participativas y democráticas, proporcionando una herramienta para la acción política.⁴⁸

Aunque este es el primer proyecto artístico en el cual utiliza internet como medio para plasmar sus investigaciones, su incursión en este medio comienza varios años antes, con la co-edición, con Ana Martínez Collado, del portal Estudios on-line arte y mujer (<http://www.estudiosonline.net>), en el cual colaboró hasta el año 2000⁴⁹.

4.1.2 Primeros trabajos entorno al concepto de Memoria histórica

Su primera incursión en un trabajo que incluyera un ejercicio de memoria que contemplase algún aspecto de la historia política del Estado español data de noviembre de 1992, momento en el que presentó en la galería El Diente del Tiempo (Valencia), dos instalaciones cuyo

⁴⁶ Cuestionario de Cecilia Postiglioni, respondido por Ana Navarrete para el Trabajo de Final de Grado “Memoria Histórica y activismo artístico. Dos casos de estudio”. Barcelona, 16 de julio 2014. (anexo p. 46)

⁴⁷ MONLEÓN PRADAS, Mar (ed). *In-Out House. Circuits de gènere i violència en l'era tecnològica*. [libro electrónico]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2012, [última consulta: 25 de agosto de 2014] p. 46

⁴⁸ NAVARRETE, Ana. Diferentes, desiguales y desconectadas. ¿Quién es quién en las industrias tecnológicas?. *Asparkia. Investigación feminista*. Castelló de la Plana, 2011, núm. 22, p. 18-19

⁴⁹ Cuestionario de Cecilia Postiglioni, respondido por Ana Navarrete para el Trabajo de Final de Grado “Memoria Histórica y activismo artístico. Dos casos de estudio”. Barcelona, 16 de julio 2014. (anexo p. 46)

referente icónico era el fotomontaje sobre las misiones Pedagógicas del Pabellón Español en la Exposición Universal de París de 1937⁵⁰.

*Estas instalaciones eran una puesta en práctica de mi proyecto de tesis doctoral: El problema de la autonomía del arte en la modernidad, que analizaba algunos modelos de politización en las prácticas artísticas en el primer tercio del siglo XX y su relación con las prácticas de cierto posmodernismo resistente.*⁵¹

En 1998, expuso en la fundación cultural CAM, Espai d'Art La Llotgeta (Valencia), un nuevo proyecto en el cual utilizaba otro de los fotomontajes del Pabellón, atribuido a Josep Renau. La exposición tenía por título *Salvavarda del Patriminio Artístico. Salvar el Patrimonio*. La muestra pretendía por un lado, rescatar la memoria histórica de la ciudad de Valencia; y por el otro, denotar el encubrimiento y los intereses políticos de las especulaciones inmobiliarias que se venían llevando a cabo en los últimos treinta años en el barrio histórico de la ciudad. Para esta intervención partía de dos tipos de material gráfico: imágenes fotográficas (testimonio de la destrucción de la Ciutat Vella), y la reproducción del fotomontaje *Salvavarda del patrimonio artístico*, que representaba el traslado de las obras de arte del Museo del Prado de Madrid a Valencia para protegerlas de los bombardeos que padecía el Museo del Prado sistemáticamente por las fuerzas nacionales.

4.1.3 “Nadie se acuerda de nosotras mientras estamos vivas”, 2010

Proyecto web: <http://www.nadieseacuerdadenosotras.org/>

La primera vez que el proyecto se da a conocer públicamente es en el año 2010, en el marco del Premi Internacional d'Art Contemporani de la Diputació de Castellón *5x5 Castelló 2010*; aunque, nuevamente, la idea se comenzara a gestar varios años atrás, pues durante mucho tiempo Navarrete no sólo leía sobre el tema en cuestión, sino que también se dedicó a

⁵⁰ Este pabellón respondía a un proyecto de propaganda de la II República, cuyo objetivo era propagar el conjunto de avances culturales y sociales que había conseguido en su corto período de vida; por otro lado, era una petición indirecta de ruptura del pacto de no intervención en la Guerra Civil española que había sido acordado por la potencias vecinas. El medio utilizado para la elaboración de los paneles informativos y todo el sistema de propaganda fue principalmente el fotomontaje.

⁵¹ NAVARRETE, Ana. “Entrevistas realizadas por Juan Vicente Aliaga”. En *Centre d'Art La Panera. Exercicis de Memòria*. Lleida: Ajuntament de Lleida, Centre d'Art la Panera, 2011. [catálogo de Exposición] p. 66-67

acumular todo tipo de materiales, ver documentales y películas que abordaran el tema de la represión franquista, especialmente la ejercida contra las mujeres, que fue cualitativa y cuantitativa⁵².

En 2011 participa en la Exposición *Exercicis de Memòria*, llevada a cabo en el Centre d'Art la Panera, de Lleida, y en 2013 en el Centro Cultural de España en Buenos Aires, dentro de la exposición *Recuperar la memoria. Experiencias feministas desde el arte: Argentina y España*. Según sus propias palabras:

*El objetivo de este proyecto es ayudarnos a dar respuesta a numerosas preguntas: ¿Por qué no se ha reconocido el protagonismo que tuvo la mujer durante la Guerra Civil española y la posguerra?, ¿qué factores: (patriarcales, religiosos, de clase) han influido en el hecho de que el papel de la mujer en la Guerra haya sido silenciado?, ¿se debe a una reacción antifeminista de clara tendencia católica que sigue viva en este país de sotanas y beatas?, ¿cuál debe ser el papel de la literatura y del arte en relación con la difusión de la Historia de las mujeres republicanas?, ¿dónde ha quedado la experiencia colectiva social y cultural de las mujeres en este período?.*⁵³

El proyecto es un fondo documental, un archivo on-line construido con material disponible en línea y extensas bibliografías. Su objetivo es contribuir al restablecimiento de la memoria de las mujeres españolas –las asesinadas, las represaliadas, las maquis, las exiliadas, las olvidadas– así como favorecer la participación; pues pretende ser un trabajo colectivo abierto a colaboraciones. De esta manera conforma un gran archivo que incluye textos, videos, bibliografía, audio (música o programas radiofónicos), fotografías y links de otros portales con temas afines.

Ésta es la primera parte de una investigación, cuyo análisis se centra en los períodos de movilización de las mujeres contra el franquismo, y se fragmenta en cinco fases, (siendo la fase uno la que se desarrolla en el presente proyecto):

1. *Nadie se acuerda de nosotras mientras estamos vivas. Muerte, represión y exilio (1931-1941)*
2. *El final de la guerrilla (1942-1952)*
3. *Las primeras movilizaciones de las mujeres (1952-1960)*
4. *Huelga de Asturias y mujeres (1960-1970)*
5. *Junto a la lucha política se unen las reivindicaciones feministas (1970-1975)*

⁵² Cuestionario de Cecilia Postiglioni, respondido por Ana Navarrete para el Trabajo de Final de Grado "Memoria Histórica y activismo artístico. Dos casos de estudio". Barcelona, 16 de julio 2014. (anexo p. 47)

⁵³ Ídem, p. 47-48

Estas cinco etapas tienen como referente la división cronológica que establece Fernanda Romeo Alfaro en su libro *El silencio roto. Mujeres contra el franquismo*, de 2002⁵⁴, quien propone esta segmentación tomando como base aquellos aspectos que más van a incidir en la vida de las mujeres. Y su título lo toma prestado de un poema de Lidia Falcón O'Neill (sobrina de Carlota O'Neill –escritora de esta etapa que incluye en su proyecto- e intelectual feminista):

*Nadie se acuerda de nosotras mientras estamos vivas.
Triunfaron quienes no nos quisieron,
el miedo correoso en tornasolados rostros
que impusieron el ruin maestro del olvido.
El poder patriarcal ha segado
de la crónica hasta el recuerdo.
Nadie se acuerda de nosotras mientras estamos vivas.*

*Lidia Falcón O'Neill, Una mujer en la guerra*⁵⁵

En esta **primera fase** se establece una división año por año -desde 1931 hasta 1941- a partir de los cuales se van desarrollando unos temas troncales dependiendo de su importancia en este intervalo de tiempo. Los temas en cuestión son ocho; por orden de aparición los clasifica como:

Prólogo
Movimientos feministas
Mujeres republicanas
Derechos
Iglesia
Cárceles
Exilio
Niños guerra

Dentro de cada tema y cada año, por consiguiente, encontramos un amplio abanico de información, con diferentes formatos. Así mismo, en cada uno de los años, dispone imágenes de diferentes mujeres relacionadas con estas historias, link por medio del cual se accede a información de cada una de las protagonistas. El criterio que sigue para la selección de estas mujeres es sencillo, simplemente buscar nombres conocidos. No es una selección rigurosa ni

⁵⁴ ROMEO ALFARO, Fernanda. *El silencio roto. Mujeres contra el franquismo*. Mataró: El viejo Topo, 2002, p. 17

⁵⁵ NAVARRETE, Ana. "Entrevistas realizadas por Juan Vicente Aliaga". En *Centre d'Art La Panera. Exercicis de Memòria*. Lleida: Ajuntament de Lleida, Centre d'Art la Panera, 2011. [catálogo de Exposición] p. 75

representativa de todos los sectores; así, no le interesa que sean sólo escritoras o artistas, sino dar una primera imagen de la diversidad y pluralidad de la lucha de las mujeres por la libertad. Por ello esta selección simplemente pretende ser un altavoz contra el silencio⁵⁶.

Las mujeres con que he iniciado el proyecto son pocas, pero todas tienen una característica común: fueron mujeres republicanas que se implicaron en la defensa de la II República y de los derechos de las mujeres desde posiciones feministas. Algunas de ellas sembraron el germen de la lucha por la liberación de las mujeres antes de la proclamación de la II República, como Teresa Claramunt o Carmen de Burgos; las demás se implicaron directamente en los sucesivos gobiernos republicanos, como Clara Campoamor, Victoria Kent, Isabel de Palencia, Matilde de la Torre, Federica Montseny, Matilde de Cantos; dedicaron sus energías al activismo sindicalista, como María Espinosa, Encarnación Fuyola, Lucía Sánchez Saornil, o pusieron su trabajo como artistas, escritoras y educadoras al servicio de la causa republicana, como Ernestina de Champourcín, Rosa Chacel, María Lejarrága, María Teresa de León, Maruja Mallo, Concha Méndez, Carlota O'Neill, Mercedes Pinto, Gerda Taro, Remedios Varo y María Zambrano.⁵⁷

El proyecto surge con la voluntad de dar a conocer el importante papel de las mujeres en la construcción de la II República, en la lucha antifranquista, y la brutal represión a la que fueron sometidas; represión, por otra parte, que se extendió a todas –rojas y nacionales-, imponiendo un modelo de mujer sumisa, recatada, devota, confinada a lo doméstico y a la maternidad. Repasando la extensa bibliografía sobre estos hechos, se puede constatar que el hombre es el eje central de los acontecimientos históricamente importantes, y más aún en lo que se refiere a la participación de los republicanos españoles exiliados. El papel desempeñado por las mujeres en esta historia ha sido silenciado, porque ha triunfado el poder patriarcal y fascista, aunque existen testimonios de mujeres que han ayudado a conocer su papel dentro de la historia; por ejemplo Carlota O'Neill, cuya obra ha sido significativa para conocer la represión franquista en el norte de África, y por ser uno de los escasos testimonios personales legados por una mujer escritora que sufrió las cárceles. Tomasa Cuevas, con su libro *Mujeres en las cárceles franquistas* (1980), y Juana Doña con *Desde la noche y la niebla* (1978), dedicaron su vida a recoger testimonios de la represión en la posguerra y de la constante resistencia de las

⁵⁶ Cuestionario de Cecilia Postiglioni, respondido por Ana Navarrete para el Trabajo de Final de Grado "Memoria Histórica y activismo artístico. Dos casos de estudio". Barcelona, 16 de julio 2014. (anexo p. 50-51)

⁵⁷ NAVARRETE, Ana. "Entrevistas realizadas por Juan Vicente Aliaga". En Centre d'Art La Panera. *Exercicis de Memòria*. Lleida: Ajuntament de Lleida, Centre d'Art La Panera, 2011. [catálogo de Exposición] p. 74

mujeres, y han dejado por tanto un legado literario importante en este campo. Eran mujeres desconocidas en el mundo literario, pero muy conocidas en la lucha antifascista⁵⁸.

En los años 70 se publicaron los primeros estudios de estas mujeres republicanas, que llevaron a una construcción heroica de su imagen. Investigaciones posteriores matizaron esta idea, y posibilitaron un acercamiento a la compleja realidad social y cultural en la cual vivieron estas mujeres; quienes se debatían entre el cambio revolucionario y la pervivencia del mandato patriarcal. Investigar sobre la historia política y la memoria de las mujeres de los años 30 ha sido un elemento fundamental en la consolidación del movimiento antifranquista, y al mismo tiempo aspecto central para el lanzamiento de la nueva ola del feminismo en España. De esta manera, tratan de recuperar su identidad, su memoria histórica, y conectar con sus raíces⁵⁹.

*El despertar del feminismo en España se produjo en el seno del movimiento de lucha democrática antifascista y en los partidos clandestinos de oposición, el papel y la división de tareas que se les adjudicó a las mujeres les hizo pensar en cómo el control de las luchas afectaba a su liberación y así nacieron las organizaciones feministas propiamente dichas. (...). Por otro lado, me interesa analizar los modelos de politización artística, me interesa analizar su viabilidad hoy, así en el periodo 31-41 además del portal web realizamos la línea del tiempo que nos permitió situar los acontecimientos sociales y políticos más importantes para las mujeres y su propia contribución.*⁶⁰

Motivada por esto último, realizó además dos pequeñas obras gráficas: *Aleluya de las republicanas que dieron su vida por la libertad* (2010), obra que es una síntesis, en formato gráfico, de algunas de las mujeres que aparecen en el proyecto web *Nadie se acuerda de nosotras mientras estamos vivas. Muerte, represión y exilio (1931-1941)*. Y *Una, grande y libre* (2013), en la que utiliza el recurso de las cartas de la baraja española, clasificada en cuatro palos (copas, bastos, espadas y oros); donde escoge algunos de los sucesos más destacados de la historia de la sublevación fascista contra el orden legítimo de la II República, acentuando particularmente la perspectiva feminista que permite poner el foco sobre la represión que sufrieron las mujeres republicanas y de izquierdas.

El proyecto *Nadie se acuerda de nosotras mientras estamos vivas*, está en continua construcción, si bien la primera fase está acabada por parte de Navarrete (aunque siempre abierta a recibir nuevos materiales susceptibles de publicarse); la segunda parte se

⁵⁸ Ídem, p. 75-76

⁵⁹ Cuestionario de Cecilia Postiglioni, respondido por Ana Navarrete para el Trabajo de Final de Grado "Memoria Histórica y activismo artístico. Dos casos de estudio". Barcelona, 16 de julio 2014. (anexo p. 49)

⁶⁰ Ídem, p. 50

encuentra en pleno proceso de elaboración; ésta aborda el período comprendido entre 1942-1952, al cual varios historiadores han denominado *El final de la guerrilla*, siendo el exilio en Francia y el papel que tuvieron las exiliadas republicanas en la defensa de los valores democráticos frente al nazismo uno de los temas centrales en los que se encuentra trabajando actualmente⁶¹.

4.2 Plataforma de Artistas Antifascistas. “Una organización discreta”

<http://www.artistasantifascistas.org/>

<http://www.artistasantifascistas.wordpress.com/>

La plataforma se autodefine como “una organización discreta”. Aunque presentan su trabajo y acciones diversas en un espacio web y un blog, en ninguno de los dos soportes se puede encontrar información sobre quienes la conforman o cuáles son sus objetivos, si bien su denominación, evidentemente, nos da información sobre sus intenciones y posicionamiento. La razón de esto la podemos encontrar en sus declaraciones sobre el origen de la misma:

La Plataforma de Artistas Antifascistas nace en 2012, iniciada por varios artistas que conformarían lo que podríamos considerar como un grupo de afinidad de orden político próximo a los planteamientos libertarios y autónomos, y que como se expresa en su página web se autodefine como “un grupo discreto” por lo que sus nombres permanecen anónimos. El objetivo que se plantea es crear un frente común que desde la práctica del arte se definiera políticamente como “antifascista” y que en ese momento concreto se solidarizara con Eugenio Merino ante el acoso al que estaba siendo sometido por la Fundación Nacional Francisco Franco y el silencio absolutamente cómplice del sistema artístico español. De hecho la primera acción de la Plataforma fue lanzar la campaña de recogida de firmas en apoyo a Eugenio Merino y a favor de la libertad de expresión. Si bien en un primer momento la intención era pedir la ilegalización de la Fundación Nacional Francisco Franco en los tribunales, acción a la que tuvimos de desistir ya que tras la consulta a diversos abogados nos constataron que el ordenamiento jurídico español

⁶¹ Ídem, p. 50

*no contempla ninguna razón jurídica válida para que esa acción judicial pudiera prosperar, cosa que nos parece bien sintomática.*⁶²

Por lo tanto, a falta de una respuesta del sistema artístico español frente a la polémica que suscitaba el inminente juicio al artista Eugenio Merino⁶³ (Madrid, 1975), a quien la Fundación Nacional Francisco Franco le inició un proceso judicial por faltas al honor del dictador -el mismo se llevaría a cabo el 11 de julio de 2013- por una obra suya presentada en ARCO 2012 titulada *Always Franco*, en la cual mostraba la imagen de Franco -escultura hecha de poliéster, resinas, pelo humano y ojos de cristal- metida en un frigorífico decorado con el diseño de Coca-Cola; este grupo de artistas deciden unirse y manifestarse en apoyo, no solamente al artista, sino también a la libertad de expresión, creación; y especialmente al rechazo a que este tipo de situaciones sigan perpetuándose casi cuarenta años después de la muerte del dictador, por parte de una fundación dedicada a salvaguardar su “memoria” -personaje aliado históricamente al fascismo italiano y al nazismo alemán-, entidad que por otro lado es legal en España, pero que sería contrario a la legalidad en Alemania e Italia.

A consecuencia de todo esto, en julio de 2013 (unos días antes de que se celebrara el juicio a Merino), la Plataforma realizó durante tres días unas **Jornadas contra Franco**, la principal actividad fue una exposición cuya premisa, lanzada a los artistas participantes, era una “llamada al escarnio público de la figura del dictador Franco”, que era justamente lo que alegaba la Fundación Francisco Franco para iniciar una querrela judicial contra Eugenio Merino. Esta premisa tenía una doble lectura: por un lado se podía entender como una suerte de declaración de intenciones por parte de los participantes, ya que la Fundación declaró en prensa que perseguiría judicialmente a todos los artistas que colaboraran; y por otro lado, era una manera de posicionarse públicamente y dejar claro a quién pertenece la potestad de los artistas a la hora de tratar la figura del dictador⁶⁴.

Como parte de las acciones que se llevaron a cabo en aquellas jornadas, el día de la clausura la presidenta de *Madres contra la Represión* leyó públicamente un comunicado conjunto con

⁶² Cuestionario de Cecilia Postiglioni, respondido por Plataforma de Artistas Antifascistas para el Trabajo de Final de Grado “Memoria Histórica y activismo artístico. Dos casos de estudio”. Barcelona, 21 de julio 2014. (anexo p. 52)

⁶³ Eugenio Merino ya había sido irreverente en anteriores ediciones de ARCO con otros íconos políticos universales. En la edición de 2010 presentó “Stairway to heaven”, instalación-escultura realizada con estos mismos materiales que muestra a un musulmán devoto, un sacerdote católico y un rabino; los tres representados en el acto de rezar, cada uno a su manera: el musulmán postrado, el católico arrodillado y el judío parado, uno encima de otro en este mismo orden.

⁶⁴ Cuestionario de Cecilia Postiglioni, respondido por Plataforma de Artistas Antifascistas para el Trabajo de Final de Grado “Memoria Histórica y activismo artístico. Dos casos de estudio”. Barcelona, 21 de julio 2014. (anexo p. 52)

colectivos y movimientos sociales del barrio de Vallecas –Madrid- (lugar donde se realizaron las jornadas), denunciando la continuidad del régimen franquista en las actuales estructuras democráticas⁶⁵, así como la proyección del documental *Memoria, dignidad y lucha*⁶⁶, producido en el año 2006 por el “Colectivo La Plataforma”.

*La consecuencia principal de estas jornadas con respecto a la evolución de la Plataforma de Artistas Antifascistas fue el entrar en contacto con movimientos sociales que dieron la verdadera dimensión política del acto, permitiendo establecer redes de colaboración que desbordan el ámbito del arte.*⁶⁷

De este modo, la Plataforma de Artistas Antifascistas se ha ido conformando como una red abierta y fluida en la que cualquiera que participa se considera parte de ésta, por lo que no tiene una estructura estanca y cerrada. Lo mismo cabe argumentar por lo que respecta a su funcionamiento interno, pues busca incorporar, asimismo, distintos enfoques que aporten una visión crítica, fomentar la autogestión, solidaridad y apoyo mutuo. Por otro lado declaran abiertamente que el hecho de que sea imposible saber exactamente quiénes la componen

*es un modo de prevenir, en lo posible, la recuperación de su práctica por parte del sistema arte*⁶⁸.

4.2.1 Espacio Tangente

<http://www.espaciotangente.net/>

C/Valentín Jalón, 10 bajo (09005) Burgos

Este espacio, ubicado en la ciudad de Burgos desde 2001. Es un Centro de creación y pensamiento contemporáneo sin ánimo de lucro. Gestionado de manera independiente, con

⁶⁵ Plataforma de Artistas Antifascistas. *Comunicado Jornadas contra Franco* [en línea]. 08/07/2013. <http://contraindicaciones.net/2013/07/comunicado-jornadas-contra-franco.html>. [última consulta: 20 de agosto de 2014]

⁶⁶ El “Colectivo La Plataforma”, es un grupo auto-gestionado que utiliza diferentes medios visuales y la música como medio de aportación a los movimientos sociales y al activismo político; reivindicando el arte como arma política. (ver Colectivo La Plataforma. *Memoria, dignidad y lucha*. [en línea]. 11/10/2012. http://www.youtube.com/watch?v=U6CGLunK_L8. [última consulta: 10 de agosto de 2014]

⁶⁷ Cuestionario de Cecilia Postiglioni, respondido por Plataforma de Artistas Antifascistas para el Trabajo de Final de Grado “Memoria Histórica y activismo artístico. Dos casos de estudio”. Barcelona, 21 de julio 2014. (anexo p. 53)

⁶⁸ Ídem, p. 53

un sistema de funcionamiento asambleario y horizontal. Ubicado en un local cedido por el Instituto Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Burgos.

*Desde los principios de autogestión, independencia, transparencia y compromiso, el colectivo promotor inicial ha buscado un progresivo aumento de la participación pública, tanto en la gestión y organización como en la programación, para mantener un proyecto abierto y dinámico capaz de recoger, conectar y fomentar de manera eficaz las manifestaciones culturales de nuestro entorno.*⁶⁹

Las actividades propuestas desde este centro intentan complementar la oferta cultural de la ciudad, y servir de punto de encuentro e información con el arte actual a escala tanto local, estatal como internacional. Se establece una programación en base a propuestas recogidas, propiciando la colaboración, coproducción e intercambio entre personas, colectivos e instituciones.

Además de ofrecer actividades como exposiciones, cursos, talleres, charlas o ediciones; hay que sumar otras dirigidas a consolidar una plataforma permanente para la creación y la difusión de la cultura contemporánea, como biblioteca, videoteca y fonoteca, cesión del uso del espacio a colectivos y asociaciones culturales y sociales, documentación y promoción de la producción local, etc. Actualmente cuenta con el apoyo de socios y un equipo de colaboradores.

Por otro lado, el colectivo Espacio Tangente, está comprometido con diferentes actores de su propia comunidad, implicándose en proyectos artísticos de carácter activista, sirva a modo de ejemplo su intervención titulada *El Encuentro. Elige participar* (2003), dentro del contexto del proyecto Sub-Burgos. Mediante el cual dieron visibilidad a los problemas de asentamiento de una comunidad de gitanos de las afueras de la ciudad, a la cual el ayuntamiento daba la espalda. El proyecto se materializó con unas fotografías hechas a la gente del poblado, tal como ellos habían decidido aparecer, que finalmente se colocaron en una valla publicitaria visible desde la autopista⁷⁰.

En esta línea de acción, Espacio Tangente ha adquirido en los últimos años un fuerte compromiso con la recuperación de la Memoria Histórica; y es aquí donde la Coordinadora Provincial por la Recuperación de la Memoria Histórica de Burgos (CRMH), se reúne desde

⁶⁹ Espacio Tangente. [en línea]. <http://www.espaciotangente.net>. [última consulta: 15 de agosto de 2014] <http://www.espaciotangente.net/WEB%20DOS/html/presentacion.html>

⁷⁰ AZNAR ALMAZÁN, Yayo; IÑIGO CLAVO, María. "Arte, política y activismo". *Concinnitas*. Revista del Instituto de Artes da UERJ, 2007, vol. 1, núm. 10, p. 71

hace unos años el primer jueves de cada mes, estableciendo su sede en este espacio hace unos meses.

4.2.2 Coordinadora Provincial por la Recuperación de la Memoria Histórica (CRMH)

Burgos

<http://www.rmhburos.org/>

Es una Asociación que, aunque colabora con la Asociación de Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH) nacional, no depende de ésta; a diferencia de las diferentes Coordinadoras por la recuperación de la Memoria Histórica en las diferentes provincias del estado Español. Esta coordinadora nace en el verano de 2003 con el propósito de ayudar a las personas y grupos que en la provincia de Burgos vienen trabajando por la recuperación de la memoria histórica de las víctimas de la Guerra Civil y del franquismo, para darles apoyo moral y técnico, manteniendo el contacto con asociaciones similares; según sus propias declaraciones:

Existe una demanda social cada vez más fuerte, fruto de la cual han sido las actividades llevadas a cabo durante los últimos años. Las exhumaciones de fosas comunes con restos de personas asesinadas durante la guerra son las más conocidas por la opinión pública, pero no las únicas. El Homenaje Nacional a los expresos políticos de la dictadura franquista (junio de 2003); los cursos de verano organizados en la Universidad de Burgos; la difusión de documentales y charlas en centros educativos y culturales; los actos en memoria de los presos del penal de Valdenoceda y otras actividades similares son buena prueba de ello.⁷¹

4.2.3 Monte de Estépar, 2014

Exposición y crowdfunding en apoyo de la exhumación de las víctimas del franquismo reivindicando la memoria de sus luchas.

<http://www.montedeestepar.org/>

Un poco de historia

El Monte de Estépar, ubicado a 21 km de la capital de Burgos, es uno de los parajes de la provincia donde se cometieron numerosas ejecuciones extrajudiciales, por aquellos que

⁷¹ Coordinadora Provincial por la Recuperación de la Memoria Histórica de Burgos. [en línea]. <http://www.rmhburos.org/asociación/>. [última consulta: 20 de julio de 2014]

apoyaron al llamado bando nacional, tras el fallido golpe de estado del 17 de julio de 1936 contra el gobierno de la II República.

Se estima que alrededor de 400 personas fueron asesinadas y clandestinamente enterradas en fosas comunes. Esto convierte al Monte de Estépar en el principal lugar de exterminio de la provincia de Burgos durante los años que duró la Guerra Civil, aún cuando ésta formase parte, casi en su totalidad, de la retaguardia franquista.

De acuerdo con la documentación histórica, se sabe que todas estas víctimas eran civiles, en muchos casos, miembros de partidos políticos y organizaciones sindicales afines a la coalición de izquierdas del Frente Popular; aunque también había diversos ciudadanos que, de una u otra forma, habían simpatizado con la República. Todos ellos tenían en común que habían sido detenidos ilegalmente durante los primeros días de la contienda y encarcelados en la Prisión Central de Burgos. Por testimonios orales, se tiene también constancia de que hubo ‘paseados’ de localidades próximas que fueron asesinados en este enclave⁷².

*Muchos familiares de las víctimas que yacen enterradas aquí, se pusieron en contacto con la Coordinadora por la Recuperación de la Memoria Histórica de Burgos, solicitando la excavación de las fosas comunes ubicadas aquí. Los trabajos previos realizados para determinar la existencia de las mismas (una prospección geo-física, y unos sondeos arqueológicos), han permitido verificar la presencia de restos óseos humanos. Pero ante la imposibilidad de que las administraciones públicas se hagan cargo de sufragar los costes de la exhumación, debido a que no existe ningún tipo de ayuda pública o línea de subvención para tal fin en Castilla y León, apelan a la colaboración desinteresada de particulares y colectivos que permita la puesta en marcha de la excavación de las fosas comunes.*⁷³

El proyecto

Es en la confluencia de estas tres agrupaciones que surge el proyecto *Monte de Estépar*. Por un lado es una exposición organizada conjuntamente entre Espacio Tangente y la Plataforma de Artistas antifascistas, que ha tenido lugar en esta sede entre el 13 de junio y el 31 de julio de 2014. La muestra se concibe más allá de lo meramente expositivo, como acción política colectiva que pretende incidir en la recuperación de la memoria histórica desde la perspectiva

⁷² “Monte de Estépar. Exposición y crowdfunding en apoyo de la exhumación de las víctimas del Franquismo reivindicando la memoria de sus luchas”. 2014 [en línea]. <http://www.montedeestepar.org/> [última consulta: 27 de agosto de 2014]

⁷³ “Monte de Estépar. Exposición y crowdfunding en apoyo de la exhumación de las víctimas del Franquismo reivindicando la memoria de sus luchas”. 2014 [en línea]. <http://www.montedeestepar.org/> [última consulta: 27 de agosto de 2014] <http://www.montedeestepar.org/proyecto.html>

del arte contemporáneo, y a la vez evidenciar la capacidad de estas prácticas para operar como herramientas generadoras de discurso y acción; su principal objetivo es la recaudación de parte de los fondos para que la Coordinadora por la Recuperación de la Memoria Histórica de Burgos pueda llevar a cabo la exhumación de las fosas comunes ubicadas en el paraje del Monte de Estépar, dentro del término Municipal de Estépar, en la provincia de Burgos. La recaudación de fondos se realiza a través de un crowdfunding, mediante la plataforma *Goteo* (<http://goteo.org/project/monte-de-estepar>), en el que las recompensas a los cofinanciadores es obra múltiple que se muestra en la citada exposición, y en algunos casos obra original, donada por los 39 artistas participantes.

Los artistas que forman parte de este proyecto son: aaag, Acacio Puig, Alan Carrasco, Ana Condado, Bear Bonny, Belín Castro, Cuco Suárez, Daniela Ortiz & Xose Quiroga, Democracia, Domenec, Enrique Del Rivero, Fernando Baena, Firas Shehadeh, Francesc Torres, Gregorio Méndez, Ignacio Curiel, Javier Álvarez Cobb, Jorge Barbi, José Luis Pinto, Juan Vallejo, La Ruda, Levi Orta, Marcelo Expósito, Mario Santamaría, Marta De Gonzalo y Publio Pérez Prieto, Manuel Sánchez, Mórbido Jueves, NOAZ, Nografía, Núria Güell, Pedro Ortuño, Rubén Santiago, Santiago Sierra, Sergio Corral, Susana Rioseras, Tania Bruguera, Virgina Villaplana y Zaba.

La relación con Espacio Tangente se genera a raíz de las *Jornadas contra Franco* que realiza en Vallecas la Plataforma. Ante la petición por parte de Espacio Tangente de exhibir en sus instalaciones la exposición producida para las Jornadas, la respuesta de la Plataforma es:

...ésta no es un colectivo de comisarios ni nada por el estilo y que esa manera de funcionar, tan propia del sistema arte no nos interesa, pero ofrecemos todo nuestro apoyo a cualquier iniciativa de carácter "antifascista" que tenga lugar en el propio contexto de su ámbito de actuación e incorporando artistas locales.

Al cabo del tiempo Espacio Tangente propone utilizar los recursos económicos que pueda generar la venta de arte para posibilitar la exhumación de las fosas de Estépar y solicita la colaboración de la Plataforma para organizar una subasta dirigida a recaudar fondos para la apertura de la fosa. Desde la Plataforma se desecha la idea de subasta por lo que implica como modelo que refuerza una visión del arte elitista y burgués, y se propone un modelo más horizontal y abierto como es el crowdfunding donde el centro de interés no son tanto las obras

*(como pasaría en una subasta) como el propio hecho de la exhumación, que es la razón principal de actuación.*⁷⁴

Con estas premisas, se lleva a cabo una exposición con las piezas artísticas que participan en la campaña de crowdfunding; ésta, a la vez que cumple con el objetivo de promocionar la acción, al mismo tiempo busca incidir en la recuperación de la memoria desde el campo del arte contemporáneo, poniendo de relieve la capacidad que pueden tener estas prácticas generando discurso, reflexión y acción⁷⁵.

A día de hoy la campaña ha alcanzado su objetivo, que es llegar al mínimo establecido para comenzar con los trabajos de exhumación de las fosas comunes, lo que ha permitido entrar en una segunda ronda de crowdfunding para alcanzar la cifra óptima, importe que también se ha sobrepasado⁷⁶.

Cabe destacar que el apoyo económico conseguido sirve para hacer frente a los costes derivados de la exhumación y análisis de restos humanos encontrados; la cantidad mínima necesaria es para sufragar los gastos básicos de actuación de un equipo técnico y científico compuesto por arqueólogos, antropólogos forenses, antropólogos sociales e historiadores, así como voluntarios. Estos costes no contemplan la retribución del equipo de especialistas, ya que en todos estos casos su trabajo es una colaboración voluntaria y desinteresada; de la misma manera que la colaboración por parte de los artistas de la Plataforma de Artistas Antifascistas.

⁷⁴ Cuestionario de Cecilia Postiglioni, respondido por Plataforma de Artistas Antifascistas para el Trabajo de Final de Grado "Memoria Histórica y activismo artístico. Dos casos de estudio". Barcelona, 21 de julio 2014. (anexo p. 54)

⁷⁵ Ídem, p. 54

⁷⁶ El importe mínimo para llegar a ejecutar la excavación y exhumación de las fosas comunes era de 10.850€; el óptimo era de 13.850€. Actualmente se encuentran en 14.090€ (información a día 25/08/14). Esta información, así como el desglose y justificación de los gastos, se encuentra en la plataforma Goteo: <http://goteo.org/project/monte-de-estepar/needs>.

Conclusiones

A partir del análisis, no sólo de los dos casos de estudio, a saber, Ana Navarrete y la Plataforma de Artistas Antifascistas; sino también de la revisión de ciertos conceptos como el de Memoria Histórica, Arte y activismo; así como de la historia reciente del estado español (que tanto atañe a estos casos de estudio), puedo constatar que, efectivamente el tema de la Memoria histórica está más que nunca en el ámbito de la creación artística contemporánea, de la misma manera que muchas veces se encuentra en binomio con el ejercicio de una práctica activista desde el mundo del arte. No es de extrañar, pues el mismo tema en cuestión lleva implícitamente un cierto compromiso político por parte de los autores. Por otro lado, desde que la citada ley de memoria histórica ha sido aprobada, aunque en principio signifique un paso adelante en el reclamo de la ciudadanía para, de alguna manera, “hacer justicia” a los caídos en el bando perdedor a partir de la guerra civil española y la posterior dictadura franquista; no ha tenido el alcance esperado, puesto que si bien es un marco legal que permite comenzar a realizar acciones a este respecto, los ciudadanos no reciben apoyo ni ayudas gubernamentales para investigar sobre el alcance de la represión, lo que tiene como consecuencia directa la falta de medios para excavar fosas comunes, exhumar restos humanos, identificar su procedencia, y un largo etcétera. Por otro lado, en la mayoría de los casos, se encuentran con trabas legales y/o burocráticas cuando deciden por cuenta propia comenzar una acción de este tipo⁷⁷. A todo este contexto político-legal, se suma la gran crisis económica que se viene sucediendo desde el año 2008, y que no ha hecho más que agravar esta situación. No es de extrañar, por tanto, que en este ambiente social, tan cargado de crispación, indignación y desconsuelo por parte de una ciudadanía que no sólo ve cómo van mermando sus derechos básicos, sino también como se está abriendo una brecha cada vez más amplia entre ricos y pobres, entre los que tienen poder y los que no lo tienen, surjan iniciativas independientes destinadas a reivindicar sus legítimas peticiones y alzar la voz frente a una clase política indiferente. El “mundo del arte” (y de la cultura en general) no es indiferente a esto. En este sentido, las argumentaciones que Nina Felshin hacía en 1995 preguntándose sobre el futuro del arte activista son pertinentes también casi quince años después:

Podemos preguntarnos: ¿cuál es el futuro del arte activista? Sólo se puede asegurar que estará vinculado a los ciclos del ámbito político. Tanto el activismo político como el arte activista

⁷⁷ “Monte de Estépar. Exposición y crowdfunding en apoyo de la exhumación de las víctimas del Franquismo reivindicando la memoria de sus luchas”. 2014 [en línea]. <http://www.montedeestepar.org/> [última consulta: 27 de agosto de 2014]

*parecen florecer, como lo hicieron durante el contragolpe conservador de los 80, cuando la participación pública en el proceso democrático queda restringida repentinamente y cuando la sociedad se polariza descaradamente entre los poderosos y los no poderosos. (...) ...el arte activista, al igual que el activismo político, está íntimamente relacionado con el contexto en el que surge.*⁷⁸

La obra de Ana Navarrete *Nadie se acuerda de nosotras mientras estamos vivas. Muerte, represión y exilio (1931-1941)*, cobra forma final en 2010, tres años después que se aprobara la Ley de Memoria Histórica;

*En el 2007 y después de innumerables conflictos se aprobó la Ley de la memoria histórica. En el 2002, por primera vez la derecha española condena el franquismo en el Parlamento. Pero esta condena esta precedida de más de 25 años de peticiones de ayuda por parte de los familiares de los desaparecidos; la falta de repuesta llevó a elevar su protesta a la Agencia de Derechos Humanos de las Naciones Unidas y solo después las Cortes Españolas instaron al gobierno a ayudar a las víctimas. La Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa aprobó por primera vez y por unanimidad, en París el 17 de marzo de 2006, adelantándose al gobierno español, la primera gran condena internacional del régimen franquista. Denunciando las graves violaciones de Derechos Humanos cometidas en España entre los años 1939 y 1975.*⁷⁹

Aunque en realidad llevaba muchos años trabajando en la elaboración de este archivo sobre las mujeres republicanas que fueron represaliadas, exiliadas o silenciadas simplemente por la historia oficial y hegemónica. Por lo tanto se hace patente ya aquí cómo el tema, que estaba en estado latente en la sociedad, se materializa en su proyecto. Un trabajo con una mirada que pretende ser una lectura entre muchas posibles, y que tiene por uno de sus objetivos redactar una contra-historia, o una contra-información, lo que para ella es un acto de disenso frente al pensamiento consensuado⁸⁰. En este acto de desacuerdo, es importante la herramienta que utiliza para que su investigación se haga patente; el uso de internet, donde crea una página web en la que va almacenando toda la información recogida; un archivo que por otro lado, está en constante proceso de construcción⁸¹. Herramienta (internet), que en otro orden de cosas, ella alerta de estar constituyendo una esfera en la que la mujer ha ido quedando

⁷⁸ FELSHIN, Nina. “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo”. En BLANCO, P; CARRILLO, J; CLARAMONTE, J; EXPÓSITO, M. *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001, p. 90-91

⁷⁹ Cuestionario de Cecilia Postiglioni, respondido por Ana Navarrete para el Trabajo de Final de Grado “Memoria Histórica y activismo artístico. Dos casos de estudio”. Barcelona, 16 de julio 2014. (anexo p. 48)

⁸⁰ Ídem, p. 46-47

⁸¹ La página, por un lado está abierta a aportaciones de terceros, y por otro lado, plantea el proyecto como un gran archivo, en el que éste es la primera fase de cuatro más.

excluida progresivamente desde fines de los noventa, y por ende, donde reclama más implicación y participación para que su visión sobre los diferentes temas que se visualizan en este entorno, no quede secularizada, y otra vez prime la masculina⁸². En este sentido, su proyecto tiene el alcance que ella busca, y es consecuente con sus premisas. Aunque, por otro lado, la participación de cualquier ciudadano o ciudadana sobre el tema resulte más difícil de llevar a cabo, ya que no tiene prevista en esta web un espacio para la introducción de datos de manera directa, sí, sin embargo su e-mail, por medio del cual se puede contactar con ella.

Por otro lado, la Plataforma de Artistas Antifascistas, surgida en 2012, pretende dar una respuesta inmediata a un caso concreto como el del artista Eugenio Merino, pero también ir más allá de este episodio, y hacerse eco de un sentimiento general de repudio a toda acción que perpetúe de alguna manera el fascismo, y trabajar, desde el ámbito del arte contemporáneo, el tema de la Memoria Histórica. Para llevar a cabo esto, la Plataforma considera esencial el trabajo colaborativo con otros estamentos sociales, y es a partir de esto que sus acciones cobran sentido político:

La premisa principal es que las acciones de la Plataforma de Artistas Antifascistas tengan un claro fin político. Algo que solo se va a conseguir si realmente se movilizan a otros estamentos sociales, en las Jornadas contra Franco fueron los vecinos del barrio de Vallecas quienes convirtieron la exposición en un acto antifascista y en el caso de Monte de Estépar es la Coordinadora por la Recuperación de la Memoria Histórica de Burgos y sus redes quién da el sentido del proyecto a través de sus reclamaciones.⁸³

De esta manera, la eficacia que generan sus acciones es bastante amplia, pues al implicarse con diferentes agentes, y plantear acciones de acuerdo a lo que requiere cada caso determinado con el cual están trabajando, (realizar unas jornadas en el caso de Merino, o concebir un crowdfunding en *Monte de Estépar*) de alguna manera ponen en evidencia un vacío legal, quizá la legalidad de la Fundación Francisco Franco, o la falta de medios económicos y legales, para llevar a cabo una exhumación de fosas comunes. Por otro lado, se apartan conscientemente de lo que ellos llaman el “sistema arte”, no dejando claro quiénes conforman la Plataforma, o incluso planteando un crowdfunding en vez de una subasta. Son conscientes así, de los efectos que comporta entrar en este “sistema”, que en repetidas ocasiones acaba “engullendo” la idea, naturalizando la acción y de esta manera anulando el

⁸² NAVARRETE, Ana. Diferentes, desiguales y desconectadas. ¿Quién es quién en las industrias tecnológicas?. *Asparkia. Investigación feminista*. Castelló de la Plana, 2011, núm. 22, p. 17-31

⁸³ Cuestionario de Cecilia Postiglioni, respondido por Plataforma de Artistas Antifascistas para el Trabajo de Final de Grado “Memoria Histórica y activismo artístico. Dos casos de estudio”. Barcelona, 21 de julio 2014. (anexo p. 54-55)

permanente ejercicio crítico que estos artistas intentan llevar a cabo. El hecho de haber surgido de manera independiente, espontánea, con un mensaje tan radical, apartarse de prácticas entendidas históricamente como artísticas (con el elitismo que ello conlleva)⁸⁴, y en contrapartida, acercarse más a otros grupos sociales, indagando e implementando otro tipo de acciones; les confiere la capacidad de repercutir en la sociedad y en la cultura de manera muy amplia. Esto, sumado al hecho de ser un colectivo (dentro del cual, muchos de los artistas que vienen colaborando son reconocidos), les otorga mayor potencia de acción y representación, lo que a la larga confiere cierta visibilidad; que alimenta lo anterior.

Los proyectos que plantean ambos para reivindicar la memoria histórica son bien diferentes, aunque utilizan internet, a partir del cual crean una web, y en el caso de la Plataforma también utilizan otro recurso que se aloja en la red: una plataforma de crowdfunding⁸⁵, dedicada a financiar proyectos culturales y sociales. El uso de este medio les permite situarse en un espacio público permanente, donde cualquiera, desde cualquier territorio puede consultar, y por tanto producir esfera pública. De esta manera, sentar las bases para procesos de cambio social. Sin embargo, el proyecto de Navarrete se vincula más con contextos artísticos, puesto que son los entornos en los cuales se ha dado a conocer, mientras que el de la Plataforma se traslada al “extra-radio” del mundo del arte. Son dos modos de hacer práctica artística activista con un mismo tema.

Por otro lado, la manera de enfocar el tema de la Memoria Histórica difiere en ambos casos: el feminismo ya en sus raíces conlleva una cierta reivindicación de su propia memoria, lo que realiza Navarrete enraiza con las prácticas artísticas feministas de los 70, pero el tema es de candente actualidad, pues se centra en recuperar la memoria de las mujeres que lucharon contra la represión franquista, contra la falta de libertades, contra la dictadura, contra la vuelta atrás en la historia que tanto les había costado reescribir –la conquista de ciertos derechos para la mujer-. Lo hace desde el olvido al que generalmente son confinadas las mujeres que forman parte de la historia, por ello le interesa re-escribir otra historia, una contra-historia que las saque a la luz.

La Plataforma, se involucra directamente con una asociación, la de la Recuperación de la memoria histórica de Burgos, con sede en un espacio de creación y pensamiento

⁸⁴ Ídem, p. 54

⁸⁵ Cabe destacar aquí, el gran impacto social y económico que está teniendo el crowdfunding en los últimos años, surgido dentro del contexto de la actual crisis (consultar: HERNÁNDEZ, Belén. Sacar un proyecto adelante con la ayuda y el dinero de muchos. *El País. Economía*. Madrid, 27 de enero de 2014, p. 7)

contemporáneo, que promueve y ayuda, finalmente, a dar forma a un proyecto de colaboración por medio del cual conseguir restituir la memoria de las personas que en el Monte de Estépar fueron fusiladas, y cuyo recuerdo quedó enterrado en este mismo enclave. El trabajo de la Plataforma cobra sentido a través de esta colaboración, y su alcance es incuestionable, no solo por la satisfacción del objetivo cumplido (poder realizar la excavación y consecuente exhumación e identificación), sino también porque en este caso, la memoria se ve restituida con el acto en sí. En ningún lugar (de momento) aparecen nombres propios de los/ las condenados/as y sus familiares, pero todo el proceso que llevó a que la fosa del Monte de Estépar se abriera lleva consigo toda la carga simbólica del evento en sí y de todas estas personas.

En definitiva, el trabajo llevado a cabo por ambos refleja la continuidad y el surgimiento de ciertas prácticas emergentes en el ámbito social como artístico (este último es el caso del crowdfunding llevado a cabo por la Plataforma). Por continuidad se puede entender el uso de internet como soporte, la conformación de un archivo (en el caso de Navarrete), el involucrar a otros sectores (público, asociaciones, etc) que activen el discurso del proyecto e incluso el rescatar del olvido las pequeñas historias. La Plataforma lo realiza como colectivo, uniéndose con otros grupos; Navarrete desde el trabajo individual, presentándolo a través de un circuito artístico; sin embargo, en ambos casos es a partir de esta unión que el trabajo efectuado adquiere su “razón de ser”.

Bibliografía

- ALARIO TRIGUEROS, María Teresa. *Arte y feminismo*. San Sebastián: Nerea, 2008.
- ARANGUREN, José Luis. "El espacio de la mujer en los no-lugares del arte contemporáneo". En Sala de Exposiciones Club Diario Levante. *Estación de Tránsito*. Valencia: Club Diario Levante, 1995, pp. 6-10 [catálogo de Exposición]
- ARDENE, Paul. *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac, 2006.
- AZNAR ALMAZÁN, Yayo; IÑIGO CLAVO, María. "Arte, política y activismo". *Concinnitas*. Revista do Instituto de Artes da UERJ, 2007, vol. 1, núm. 10, pp. 65-77
- BLANCO, P; CARRILLO, J; CLARAMONTE, J; EXPÓSITO, M. *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.
- BONET, Pilar. "Arte, democracia y políticas promocionales". En GRACIA, Jordi (ed). *Más es Más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2009, pp. 153-159
- BORGES, Jorge Luis. "Funes el memorioso". En BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1982, [1942], pp. 121-132
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.
- CABALLERO, H; CARCELLER, A. "La Bella despierta o de cómo no se necesita ser besada". En Museo de Arte Contemporáneo de Elche. *Territorios indefinidos: discursos sobre la construcción de la identidad femenina*. Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", Departamento de Arte y Comunicación Visual, 1995, pp. 31- 44 [catálogo de Exposición]
- CARRILLO, Jesús (ed). *Desacuerdos 3. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Granada: Centro José Guerrero, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Arteleku, Universidad Internacional de Andalucía, 2005.
- Centre d'Art la Panera. *Exercicis de Memòria*. Lleida: Ajuntament de Lleida, Centre d'Art la Panera, 2011. [catálogo de Exposición]
- CHADWICK, Whitney. *Women, Art, and Society*. Londres: Thames & Hudson, 2002, [1990]
- CORBEIRA, Darío (ed). *Arte y revolución*. Madrid: Brumaria, 2007.
- GALINDO, Cristina. Vidas inventadas. *El País*. Madrid, 8 de junio de 2014, pp.8-9
- GIBBONS, Joan. *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*. Londres: Tauris, 2007.

GUASCH, Anna Maria. "La memoria del otro en la era de lo global". En GUASCH, Anna Maria (ed). *La memoria del otro*. Bogotá: Museo de Arte. Universidad Nacional de Colombia, 2009, pp. 11-22 [catálogo de Exposición]

GUIXÉ, Jordi y INIESTA, Montserrat (ed.). *Polítiques públiques de la memòria. I Col·loqui Internacional Memorial Democràtic*. Vic: Eumo, 2009.

HERMOSILLA, Daniela. *Estrategias de representación visual de la memoria en el arte contemporáneo*. Proyecto de investigación doctoral propuesto para la Universidad de Barcelona [en línea]. Global Art Archive, 2012. [consulta: 30 de marzo de 2014]. La memoria y la práctica artística: hacia un estado de la cuestión. Disponible en: <http://globalartarchive.com/es/investigadores-asociados/doctorado/daniela-hermosilla/la-memoria-y-la-practica-artistica-hacia-un-estado-de-la-cuestion/>

HERNÁNDEZ, Belén. Sacar un proyecto adelante con la ayuda y el dinero de muchos. *El País. Economía*. Madrid, 27 de enero de 2014, p. 7

HUYSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de cultura económica, 2002.

LÓPEZ CUENCA, Alberto. "Arco y la visión mediática del mercado del arte en la España de los ochenta", En CARRILLO, Jesús (ed). *Desacuerdos 1. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Granada: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Arteleku, Universidad Internacional de Andalucía, 2004, p. 84-92

MARZO, Jorge Luis. "La Movilidad". En MARZO, Jorge Luis. *Me, Mycell and. Tecnología, movilidad y vida social*. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 2003, pp.121-127

MONLEÓN PRADAS, Mar (ed). *In-Out House. Circuits de gènere i violència en l'era tecnològica*. [libro electrónico]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2012, [última consulta: 25 de agosto de 2014]

NAVARRETE, Ana. "La violencia de género, el patriarcado, el capitalismo y el Estado". En NAVARRETE, Ana y WILLIAM, James (ed.). *The Gendered City. Espacio Urbano y construcción de género*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, pp. 37-49 [catálogo de Exposición]

NAVARRETE, Ana. Diferentes, desiguales y desconectadas. ¿Quién es quién en las industrias tecnológicas?. *Asparkia. Investigación feminista*. Castelló de la Plana, 2011, núm. 22, p.17-31

Pretérito imperfecto. Memoria y arte contemporáneo. Exit Express. 2008, núm. 35. Madrid: Olivares & Asociados, 2004.

RAMONEDA, Josep. "Un relat obert". En Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB). *En transició*. Barcelona: CCCB, 2007, pp. 11-12

ROMEO ALFARO, Fernanda. *El silencio roto. Mujeres contra el franquismo*. Mataró: El viejo Topo, 2002.

SARTORIUS, Jaime. La Ley de Amnistía no ampara al franquismo. *El País*. Madrid, 15 de marzo de 2010, p. 25

TRAVERSO, Enzo. *De la memoria y su uso crítico*. Barcelona: Krtu, Generalitat de Catalunya, Departament de cultura i mitjans de comunicació, 2008.

VILLAESPESA, Mar (ed). *Desacuerdos 7. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Granada: Centro José Guerrero, Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Universidad Internacional de Andalucía, 2012.

Recursos electrónicos:

Colectivo La Plataforma. *Memoria, dignidad y lucha*. [en línea]. 11/10/2012. http://www.youtube.com/watch?v=U6CGLunK_L8. [última consulta: 10 de agosto de 2014]

Coordinadora Provincial por la Recuperación de la Memoria Histórica de Burgos. [en línea]. <http://www.rmhburos.org/>. [última consulta: 20 de julio de 2014]

Espacio Tangente. [en línea]. <http://www.espaciotangente.net>. [última consulta: 15 de agosto de 2014]

Navarrete , Ana. *N-340 Globalfem. 2005*. [en línea]. <http://www.n340.org> [última consulta: 15 de julio de 2014]

Navarrete , Ana. *Nadie se acuerda de nosotras mientras estamos vivas. Muerte, represión y exilio (1931-1941). 2010*. [en línea]. <http://www.nadieseacuerdadenosotras.org/> [última consulta: 27 de agosto de 2014]

Plataforma de Artistas Antifascistas. [en línea]. <http://www.artistasantifascistas.org/> <http://www.artistasantifascistas.wordpress.com/> [última consulta: 22 de agosto de 2014]

Plataforma de Artistas Antifascistas. *Comunicado Jornadas contra Franco*. [en línea]. 08/07/2013. <http://contraindicaciones.net/2013/07/comunicado-jornadas-contra-franco.html>. [última consulta: 20 de agosto de 2014]

Plataforma de Artistas Antifascistas; Espacio Tangente; Coordinadora Provincial por la Recuperación de la Memoria Histórica de Burgos. *Monte de Estépar. Exposición y crowdfunding en apoyo de la exhumación de las víctimas del Franquismo reivindicando la memoria de sus luchas. 2014* [en línea]. <http://www.montedeestepar.org/> [última consulta: 27 de agosto de 2014]

Anexos

Anexo I	Cuestionario de Cecilia Postiglioni, respondido por Ana Navarrete para el Trabajo de Final de Grado	46
Anexo II	Cuestionario de Cecilia Postiglioni, respondido por Plataforma de Artistas Antifascistas para el Trabajo de Final de Grado	52
Anexo III	Imágenes del proyecto de Ana Navarrete: <i>Nadie se acuerda de nosotras mientras estamos vivas. Muerte, represión y exilio (1931-1941)</i> , 2010	56
Anexo IV	Imágenes del proyecto de la Plataforma de Artistas Antifascistas: <i>Monte de Estépar</i> , 2014	59

Cuestionario de Cecilia Postiglioni, respondido por Ana Navarrete para el Trabajo de Final de Grado “Memoria Histórica y activismo artístico. Dos casos de estudio”.

Barcelona, 16 de julio 2014.

Cecilia Postiglioni: en el año 2007 realizaste el proyecto “N-340 Globalfem”, ¿fue ésta tu primera incursión en el uso de internet como plataforma y herramienta para visualizar tus proyectos?

Ana Navarrete: La realización del proyecto N340 se inició en el año 2005, fueron dos años de mucho trabajo de campo y de trabajo en la elaboración de dispositivos, aunque la investigación se inició 10 años antes. Mi incursión en internet fue con la co-edición con Ana Martínez-Collado del portal Estudios on-line arte y mujer: <http://www.estudiosonline.net/>, con el que colaboré hasta el año 2000.

CP: En el catálogo de la exposición “Territorios indefinidos: discursos sobre la construcción de la identidad femenina” (1995), en un texto de Helena Cabello y Ana Carceller mantienen que: *Como autora consciente en el sentido feminista de los años 70, Ana Navarrete retoma en algunas ocasiones obras de artistas varones a partir de las que elabora su propia pieza connotada, cargada de un nuevo sentido...* En tu proyecto “Nadie se acuerda de nosotras mientras estamos vivas. Muerte, represión y exilio” (2010), hay una similitud formal (por la elaboración de un archivo on-line) con la obra de Muntadas “The File Room” (1994). ¿Sigues esta premisa inicial del año 1995, y has optado por hacer una referencia al proyecto de Muntadas, a la manera de SherrieLevine?

AN: sinceramente nunca tuve en mente el proyecto de Muntadas. *Nadie se acuerda de nosotras* y *The File Room* son dos proyectos de archivo y ese es todo el parecido que tienen. Es cierto que el archivo, la recolección de documentos e imágenes y todo tipo de material audiovisual... al copiarlos realizamos inevitablemente un acto de resistencia frente a la historia oficial, todas las posibles *Otras* historias quedan excluidas sistemáticamente del discurso. Hacer una contra-historia o una contra-información es un acto de disenso no sólo frente al pensamiento único, sino sobre el pensamiento consensuado.

El archivo también permite visibilizar problemáticas que si no estaban ocultas no veíamos con claridad, o simplemente habían caído en el olvido. La proliferación de archivos o colecciones es una de las formas disidentes del actual arte crítico; incluso podemos afirmar que se ha

extendido en ciertos círculos una *Cultura de archivo* que debe repensarse, ya que a fin de cuentas cada archivo genera una narración de la realidad, una de las muchas posibles.

Pero además, el archivo pone patas arriba la lógica del museo, el archivo nunca está acabado, no es nada totalizador.

CP: En este proyecto, aclaras que es un trabajo abierto a colaboraciones, y pretende ser una red de investigación e información sobre las mujeres republicanas silenciadas. ¿en qué medida, y de qué manera puede una persona colaborar con el proyecto?, es decir ¿está abierto el archivo a la participación ciudadana?

AN: Esa era la idea, recibir materiales que pudieran publicarse sobre el papel de las mujeres republicanas en el periodo que va de 1931 a 1941.

CP: Este es un proyecto del año 2010, ¿la primera vez que se dio a conocer fue en la exposición celebrada en 2011 “Exercicis de Memòria” en el Centre d’Art La Panera, de Lleida?, o ¿la página ya estaba activa y esto le dio mayor visibilidad?

AN: La primera vez que se vio el proyecto fue en el marco del Premi Internacional d'Art Contemporani Diputació de Castelló, 5x5 Castelló 2010. Marina Abramovic, Eija-Liisa Ahtila, John Baldessari, Esther Ferrer y Antoni Muntadas seleccionaron a 5 artistas hasta sumar los 25 seleccionados, cuyas obras se expusieron en el EACC de Castellón entre el 16 de julio y 26 de septiembre de 2010. Este tipo de muestras dan mucha visibilidad a los proyectos. Más info: <http://vimeo.com/84486928>

CP: Aunque figura como proyecto de 2010, entiendo que ha sido el resultado de un largo proceso de investigación, ¿podrías precisar cuándo comenzaste a gestar la idea y por qué tu interés por el tema?, ¿hubo implicación por parte de otras personas –artistas o historiadores– en la elaboración y ejecución del proyecto?

AN: hace muchos años que he ido acumulando lecturas y todo tipo de materiales y visionando documentales y películas que abordaban el asunto de la represión franquista y concretamente la ejercida contra las mujeres, que fue cualitativa y cuantitativa.

El objetivo de este proyecto es ayudarnos a dar respuesta a numerosas preguntas: ¿Por qué no se ha reconocido el protagonismo que tuvo la mujer durante la Guerra Civil española y la posguerra?, ¿qué factores: (patriarcales, religiosos, de clase) han influido en el hecho de que el papel de la mujer en la Guerra haya sido silenciado?, ¿se debe a una reacción antifeminista de clara tendencia católica que sigue viva en este país de sotanas y beatas?, ¿Cuál debe ser el

papel de la literatura y del arte en relación con la difusión de la Historia de las mujeres republicanas?, ¿Dónde ha quedado la experiencia colectiva social y cultural de las mujeres en este periodo?.

En el 2007 y después de innumerables conflictos se aprobó la Ley de la memoria histórica⁸⁶. En el 2002, por primera vez la derecha española condena el franquismo en el Parlamento. Pero esta condena esta precedida de más de 25 años de peticiones de ayuda por parte de los familiares de los desaparecidos; la falta de repuesta llevó a elevar su protesta a la Agencia de Derechos Humanos de las Naciones Unidas y solo después las Cortes Españolas instaron al gobierno a ayudar a las víctimas. La Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa aprobó por primera vez y por unanimidad, en París el 17 de marzo de 2006, adelantándose al gobierno español, la primera gran condena internacional del régimen franquista. Denunciando las graves violaciones de Derechos Humanos cometidas en España entre los años 1939 y 1975.

Siempre se ha menospreciado la tragedia española, y sobre todo por buena parte de los españoles. El proceso de olvido obligatorio impuesto a los españoles en los pactos de la transición no fue otra cosa que el mejor orquestado pacto de silencio. Las derechas dominaron el proceso de transición e insistieron en prolongar una visión edulcorada del franquismo, donde el levantamiento militar fascista se presentó como un mal menor a la situación de caos y anarquía previa al levantamiento militar, y que en suma el Franquismo no fue más que un régimen blando que trajo la paz y la prosperidad, ellos crearon una Memoria Histórica y una verdad institucionalizada. Muy lejos de la verdad histórica, esa verdad que ni siquiera la Ley de Memoria Histórica es capaz de revelar. Muchas generaciones desconocen lo que fue el golpe militar fascista y la brutal represión que le acompañó. Los vencidos están muriendo y sus descendientes han luchado hasta el hartazgo y contra corriente para que sus mayores fueran escuchados, los testimonios orales son pocos y hemos empezado a verlos recientemente.

Muchas son las iniciativas asociativas o fundaciones privadas y públicas para la recuperación de nuestra memoria en el territorio español y fuera de el. También hay mucho filmado, una enorme memoria documental desde el golpe militar franquista y la represión fascista que le sucedió durante 40 años; no obstante como dice Lidia Falcón ha triunfado el poder patriarcal y fascista, ha triunfado hasta el punto de hacernos olvidar a tantas y tantas mujeres que sufrieron la más brutal represión fascista, mujeres que después de haber conquistado valiosas

⁸⁶LEY 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura. (Formato PDF. Tamaño 190 Kb)

libertades y derechos: el sufragio, el divorcio, el aborto, el trabajo remunerado, la representatividad política, el acceso a la universidad y a la cultura,..., tuvieron que olvidarse de quien eran y plegarse al modelo de mujer sumisa, recatada, devota, confinada de nuevo a lo doméstico y a la maternidad. Modelo moral impuesto por el régimen, la iglesia católica y La Sección Femenina del partido Falange Española, adalides de la cruzada antifeminista. El régimen volvió al código napoleónico de 1889 y a la legislación laboral anterior a 1931.

Si repasamos la extensa bibliografía sobre le *caso español* apreciamos que el hombre es el eje central de los acontecimientos históricamente significativos. De todos los dolorosos y difíciles temas que se pueden enfocar para el estudio del franquismo, el más silenciado es aquel que permite descubrir el importante papel de las mujeres en la construcción de la II República, en la lucha antifranquista, y la brutal represión a la que fueron sometidas -sufriendo torturas, violaciones, secuestros de los hijos y largos años de reclusión en las cárceles franquistas⁸⁷ o el exilio; otras llevaron peor suerte y acabaron en las cunetas, las tapias y las fosas comunes repartidas por toda la geografía española. Pero la represión sobre las mujeres se extendió a todas -rojas y nacionales-, sometiéndolas al orden y control orquestado e impuesto por el régimen, la iglesia católica y la Sección Femenina de Falange Española, imponiéndoles un modelo de mujer sumisa, recatada, devota, confinada a lo doméstico y a la maternidad.

Los primeros estudios publicados en los años 70 llevaron a la construcción de una imagen heroica de estas mujeres republicanas; posteriormente otros estudios matizaron las investigaciones y permitieron enfrentarnos a las complejas realidades culturales y sociales de la época que soportaron las mujeres, en esa doble vivencia de cambio revolucionario y a la vez la pervivencia del mandato patriarcal.

Para el feminismo español de los años 70, investigar sobre la historia política y la memoria de las mujeres de los años 30 fue central para la consolidación del movimiento antifranquista y el elemento clave del lanzamiento de la nueva ola del feminismo en territorio español. La preocupación por la historia aparece en toda nueva forma de conciencia de un grupo social emergente como investigación retrospectiva de la propia problemática. De este modo, el feminismo español trata de recuperar su identidad y su memoria históricas y de conectar con sus raíces. No hay que olvidar que feminismo ha aparecido históricamente como proceso de

⁸⁷Manolita del Arco fue condenada a muerte por los tribunales franquistas; detenida el 7 de marzo de 1939 pasó por diversas cárceles Ventas, Málaga y Segovia, en 1942 le llegó la condena por ser militante comunista. Permaneció en la cárcel 19 años. Juana Doña estuvo 18 años en las cárceles franquistas.

radicalización de otros movimientos emancipatorios, como crítica radical de unas insuficiencias. El despertar del feminismo en España se produjo en el seno del movimiento de lucha democrática antifascista y en los partidos clandestinos de oposición, el papel y la división de tareas que se les adjudicó a las mujeres les hizo pensar en como el control de las luchas afectaba a su liberación y así nacieron las organizaciones feministas propiamente dichas y nacieron con la fuerza de saber que los temas de las mujeres no estaban en la agenda política de ningún partido.

Por otro lado, me interesa analizar los modelos de politización artística, me interesa analizar su viabilidad hoy, así en el periodo 31-41 además del portal web realizamos la línea del tiempo que nos permitió situar los acontecimientos sociales y políticos más importantes para las mujeres y su propia contribución y realice dos pequeñas obras gráficas:

Aleluya de las republicanas que dieron su vida por la libertad:

<http://www.youkali.net/youkali11-Navarretealeluyarepublicanas.pdf>

y Una, grande y libre:

<http://www.xtrart.es/2013/07/31/ana-navarrete-en-la-muestra-bonaerense-recuperar-la-memoria-experiencias-feministas-desde-el-arte/>

CP: En el catálogo de esta exposición explicas que el proyecto se divide en cinco etapas; esta sería la primera, ¿tienes pensado continuar con las otras cuatro?, ¿tienes un plan de trabajo?

AN: Ahora mismo estoy trabajando sobre la segunda parte que aborda el periodo comprendido entre 1942 a 1952, que varios historiadores han denominado “el final de la guerrilla”. Uno de los hilos conductores que estoy siguiendo es el del exilio en Francia, y el papel que jugaron las exiliadas republicanas en la defensa de los valores democráticos frente al nazismo.

CP: ¿qué criterio has seguido para la selección de estas mujeres como protagonistas de este período histórico (1931-1941)?

AN: El criterio fue sencillo, eran nombres conocidos, no me interesaba que fueran solo escritoras y artistas, me interesaba dar una primera imagen de la diversidad y pluralidad de las luchas de las mujeres por la libertad y la democracia... No es una selección rigurosa, ni

representativa de todos los sectores, solo pretende ser una entre otras muchas posibles...
pretende ser un altavoz contra el silencio.

CP: A raíz de este proyecto, ¿te has vinculado de manera activa con algún colectivo por la recuperación de la Memoria Histórica o Feminista?

AN: Hace años que soy socia a AEMIC: <http://www.aemic.org/>

Cuestionario de Cecilia Postiglioni, respondido por Plataforma de Artistas Antifascistas para el Trabajo de Final de Grado “Memoria Histórica y activismo artístico. Dos casos de estudio”. Barcelona, 21 de julio 2014.

Cecilia Postiglioni: ¿Cuándo nace la plataforma, quiénes la iniciaron y con qué objetivo? (¿es a raíz de la polémica por el inminente juicio a Merino?)

Plataforma de Artistas Antifascistas: La Plataforma de Artistas Antifascistas nace en 2012, iniciada por varios artistas que conformarían lo que podríamos considerar como un grupo de afinidad de orden político próximo a los planteamientos libertarios y autónomos, y que como se expresa en su página web se autodefine como “un grupo discreto” por lo que sus nombres permanecen anónimos. El objetivo que se plantea es crear un frente común que desde la práctica del arte se definiera políticamente como “antifascista” y que en ese momento concreto se solidarizara con Eugenio Merino ante el acoso al que estaba siendo sometido por la Fundación Nacional Francisco Franco y el silencio absolutamente cómplice del sistema artístico español. De hecho la primera acción de la Plataforma fue lanzar la campaña de recogida de firmas en apoyo a Eugenio Merino y a favor de la libertad de expresión. Si bien en un primer momento la intención era pedir la ilegalización de la Fundación Nacional Francisco Franco en los tribunales, acción a la que tuvimos de desistir ya que tras la consulta a diversos abogados nos constataron que el ordenamiento jurídico español no contempla ninguna razón jurídica válida para que esa acción judicial pudiera prosperar, cosa que nos parece bien sintomática.

CP: En julio de 2013 realizaron las **Jornadas contra Franco** ¿qué actividades se llevaron a cabo en los tres días que duraron las jornadas? ¿Qué consecuencias tuvieron para el posterior desarrollo del grupo?

PAA: La actividad principal fue una exposición planteada a los artistas participantes como una llamada al escarnio público de la figura del dictador Franco, justamente lo que alegaba la Fundación Franco como motivo para perseguir judicialmente a Merino. Por un lado se podía entender como una suerte de autoinculpación de los participantes (de hecho la fundación declaró en prensa que perseguiría judicialmente a todos los artistas que colaboraron) y por otro como un modo de posicionarnos públicamente dejando claro que no íbamos a permitir que la Fundación Franco ni nadie se creyera tener ninguna potestad con respecto a cómo los artistas puedan tratar la figura del dictador.

En la primera jornada (viernes) se llevó a cabo un performance de Cuco Suárez y el día de la clausura (domingo) se hizo lectura pública por parte de la presidenta de “Madres contra la Represión” de un comunicado común junto a colectivos y movimientos sociales del barrio de Vallecas denunciando la continuidad del régimen franquista en las actuales estructuras democráticas (se puede consultar en <http://contraindicaciones.net/2013/07/comunicado-jornadas-contra-franco.html>). Tras esto se proyectó el documental “Memoria, dignidad y lucha” (https://www.youtube.com/watch?v=U6CGLunK_L8).

La consecuencia principal de estas jornadas con respecto a la evolución de la Plataforma de Artistas Antifascistas fue el entrar en contacto con movimientos sociales que dieron la verdadera dimensión política del acto, permitiendo establecer redes de colaboración que desbordan el ámbito del arte.

CP: ¿Se han involucrado otros artistas a la Plataforma luego de las primeras acciones? ¿Cuántos artistas forman parte de la Plataforma actualmente?

PAA: No hay que pensar en la Plataforma de Artistas Antifascistas como una organización cerrada que se dedica a repartir carnets de socio. Es una red abierta y fluida en la que cualquiera que participa es parte de ella, donde la gente puede entrar y salir y que busca incorporar también distintos enfoques que pueden ser críticos con el propio funcionamiento de la Plataforma. También es un modo de hacer las cosas (autogestión, solidaridad y apoyo mutuo) que puede poner en práctica cualquier otro colectivo con fines idénticos y sin necesidad de pertenecer a la Plataforma. La Plataforma puede activarse por sí misma o respondiendo a una petición de colaboración. También el hecho de que sea imposible saber a ciencia cierta quién compone la Plataforma es un modo de prevenir en lo posible la recuperación de su práctica por parte del sistema arte.

CP: Luego de las acciones que realizaron en apoyo a Merino, se implicaron con el proyecto de **Monte de Estépar** ¿cómo surge este proyecto colaborativo entre Espacio Tangente, La CRMH y vosotros? Explícame un poco cómo se genera, no sólo este vínculo, sino también la concepción del crowdfunding como medida para recaudar fondos.

PAA: En un principio Espacio Tangente está interesado en exhibir la exposición de las *Jornadas contra Franco* en su espacio de Burgos. Ante esta propuesta, la respuesta de la Plataforma es que ésta no es un colectivo de comisarios ni nada por el estilo y que esa manera de funcionar, tan propia del sistema arte no nos interesa, pero ofrecemos todo nuestro apoyo a cualquier

iniciativa de carácter “antifascista” que tenga lugar en el propio contexto de su ámbito de actuación e incorporando artistas locales.

Al cabo del tiempo Espacio Tangente propone utilizar los recursos económicos que pueda generar la venta de arte para posibilitar la exhumación de las fosas de Estepar y solicita la colaboración de la Plataforma para organizar una subasta dirigida a recaudar fondos para la apertura de la fosa. Desde la Plataforma se desecha la idea de subasta por lo que implica como modelo que refuerza una visión del arte elitista y burgués, y se propone un modelo más horizontal y abierto como es el crowdfunding donde el centro de interés no son tanto las obras (como pasaría en una subasta) como el propio hecho de la exhumación, que es la razón principal de actuación.

CP: El recurso del crowdfunding está teniendo mucha aceptación, y casi están por llegar al mínimo necesario ¿si no llegan a este importe, la exhumación se podría llevar a cabo igualmente?, ¿o se puede hacer una prórroga con el objetivo de recaudar más fondos? ¿Qué pasaría, en este supuesto, con las compensaciones a los cofinanciadores?

PAA: A día de hoy esta pregunta no tiene mucho sentido, ya que se ha alcanzado más del mínimo necesario.

CP: Se ha realizado también una exposición con el mismo título, en Espacio Tangente. ¿La muestra se realizó para promocionar la campaña de crowdfunding?

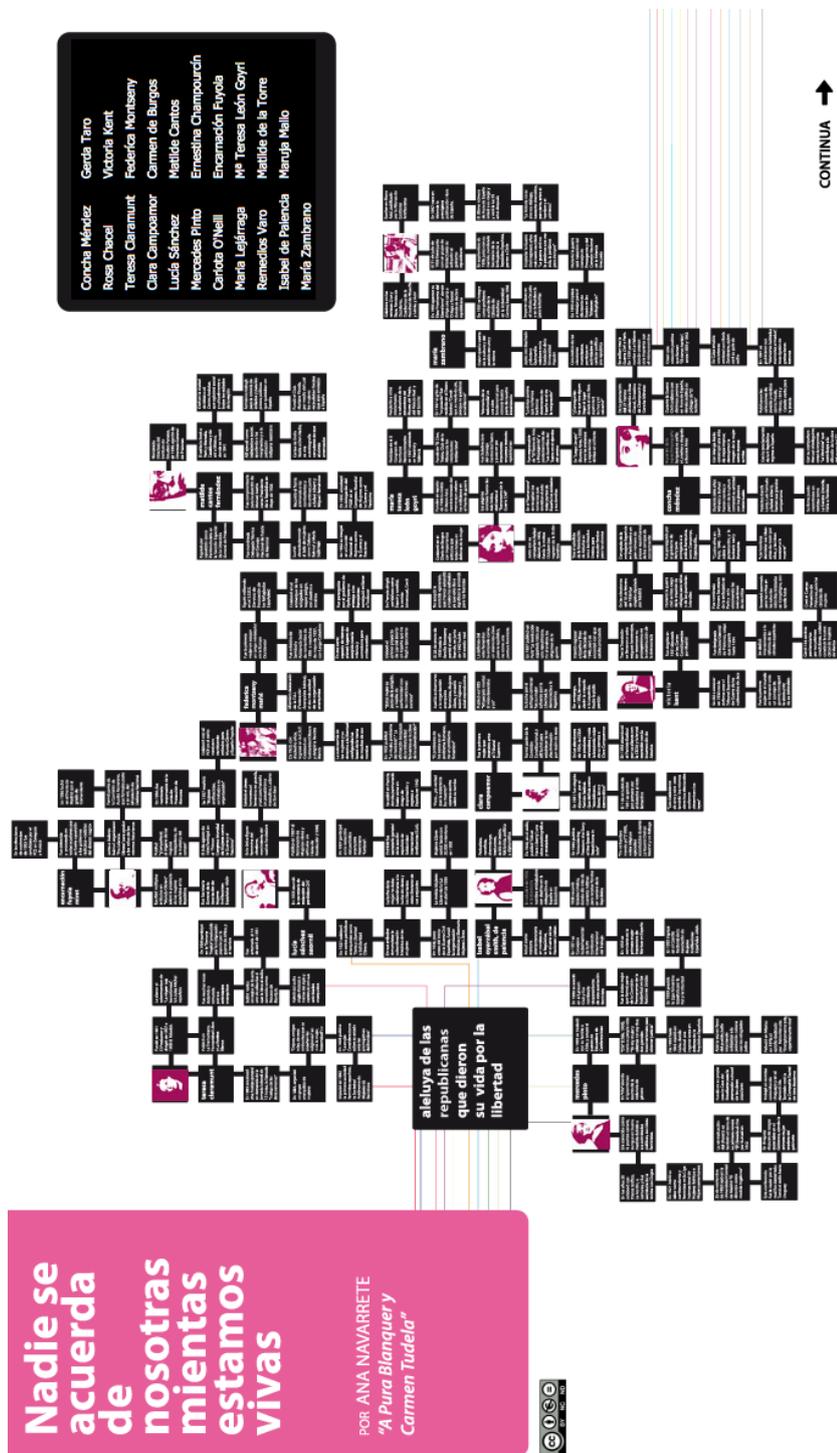
PAA: Si, la exposición cumple el papel propagandístico necesario para dar la difusión necesaria al crowdfunding. A través de la exposición se pretende incidir en la recuperación de la memoria desde el campo del arte contemporáneo, y a la vez evidenciar la capacidad de estas prácticas para operar como herramientas generadoras de discurso y acción.

CP: Está muy claro, por vuestro manifiesto, cuál es vuestro posicionamiento social y políticamente hablando; el hecho de realizar acciones con un claro fin “práctico” ¿es parte de vuestras premisas?. Consideran que siendo una plataforma de artistas activistas (si me permitis el término) ¿pueden conseguir movilizar a otros estamentos sociales o políticos?

PAA: Te responderíamos con una pregunta ¿Qué es “práctico”? ¿Es menos práctica la lucha en el campo simbólico que el apoyo a una exhumación? Para nosotros el trabajo en ambos terrenos es igual de pertinente. La premisa principal es que las acciones de la Plataforma de Artistas Antifascistas tengan un claro fin político. Algo que solo se va a conseguir si realmente

se movilizan a otros estamentos sociales, en las Jornadas contra Franco fueron los vecinos del barrio de Vallecas quienes convirtieron la exposición en un acto antifascista y en el caso de Monte de Estépar es la Coordinadora por la Recuperación de la Memoria Histórica de Burgos y sus redes quién da el sentido del proyecto a través de sus reclamaciones.

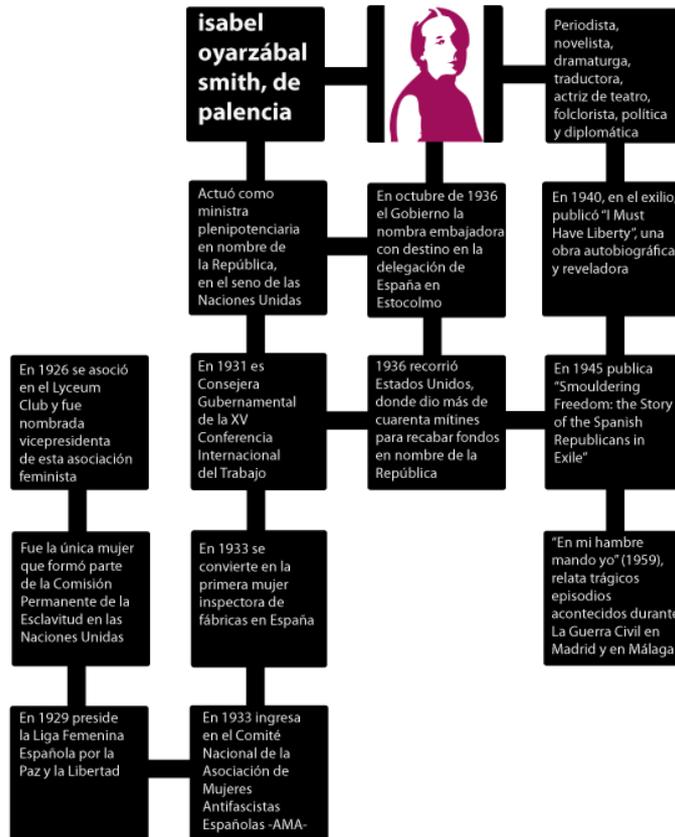
Imágenes del proyecto de Ana Navarrete: *Nadie se acuerda de nosotras mientras estamos vivas. Muerte, represión y exilio (1931-1941)*, 2010,



<p>EXILIO</p> <p>La emigración masiva se produjo en los primeros meses de 1939, cuando, en los últimos compases de la guerra, el ejército sublevado alcanzó el Mediterráneo dividiendo en dos la zona republicana. Conforme las tropas insurgentes progresaban hacia Cataluña, salían por las fronteras de Francia multitud de evacuados, militares del ejército republicano, funcionarios, dirigentes políticos, obreros, así como catalanes o refugiados de otras zonas de la geografía española que tenían por su vida. Al final de la guerra se habían exiliado a Francia más de 500.000 españoles (más del 2% de la población total del país). A partir de marzo de 1939, la conquista de la zona central de la Península produjo un nuevo éxodo, esta vez desde los puertos mediterráneos de Cartagena, Almería y sobre todo desde Alicante donde embarcaron para Francia y Argelia. Solo a este último país salieron unos 15.000 exiliados, la mayoría de ellos serían apresados por el ejército de Franco.</p>	<p>NIÑOS GUERRA</p> <p>La preocupación del régimen por los hijos de los republicanos se plasmó en las colonias infantiles en el extranjero. El Servicio Exterior de Falange puso especial énfasis en repatriar a esos niños y niñas, muchas veces con su familia desahuciada, y de los que el avance de las tropas alemanas en Europa facilitó el retorno masivo. Así, de los 17.489 evacuados a Francia fueron repatriados; en Bélgica, la cifra de retornados fue de 3.798 de los 5.130 niños españoles que habían sido evacuados. En total, de 32.037 niños enviados por sus padres al exterior regresaron 20.266, según datos que ha recopilado Ricard Vinyes. Variada documentación demuestra que el Servicio Exterior de Repatriación de Menores, el organismo de Falange que se encargó de retornar a España a los niños evacuados al extranjero durante la guerra, que los niños son prácticamente secuestrados; son repatriados sin la autorización de sus padres y una vez en España, a menudo no se les devuelve a sus familias legítimas por lo que se les considera "no aptos" para la educación de los niños.</p>	<p>EXILIO</p> <p>La emigración masiva se produjo en los primeros meses de 1939, cuando, en los últimos compases de la guerra, el ejército sublevado alcanzó el Mediterráneo dividiendo en dos la zona republicana. Conforme las tropas insurgentes progresaban hacia Cataluña, salían por las fronteras de Francia multitud de evacuados, militares del ejército republicano, funcionarios, dirigentes políticos, obreros, así como catalanes o refugiados de otras zonas de la geografía española que tenían por su vida. Al final de la guerra se habían exiliado a Francia más de 500.000 españoles (más del 2% de la población total del país). A partir de marzo de 1939, la conquista de la zona central de la Península produjo un nuevo éxodo, esta vez desde los puertos mediterráneos de Cartagena, Almería y sobre todo desde Alicante donde embarcaron para Francia y Argelia. Solo a este último país salieron unos 15.000 exiliados, la mayoría de ellos serían apresados por el ejército de Franco.</p>
<p>EXILIO</p> <p>La emigración masiva se produjo en los primeros meses de 1939, cuando, en los últimos compases de la guerra, el ejército sublevado alcanzó el Mediterráneo dividiendo en dos la zona republicana. Conforme las tropas insurgentes progresaban hacia Cataluña, salían por las fronteras de Francia multitud de evacuados, militares del ejército republicano, funcionarios, dirigentes políticos, obreros, así como catalanes o refugiados de otras zonas de la geografía española que tenían por su vida. Al final de la guerra se habían exiliado a Francia más de 500.000 españoles (más del 2% de la población total del país). A partir de marzo de 1939, la conquista de la zona central de la Península produjo un nuevo éxodo, esta vez desde los puertos mediterráneos de Cartagena, Almería y sobre todo desde Alicante donde embarcaron para Francia y Argelia. Solo a este último país salieron unos 15.000 exiliados, la mayoría de ellos serían apresados por el ejército de Franco.</p>	<p>EXILIO</p> <p>La emigración masiva se produjo en los primeros meses de 1939, cuando, en los últimos compases de la guerra, el ejército sublevado alcanzó el Mediterráneo dividiendo en dos la zona republicana. Conforme las tropas insurgentes progresaban hacia Cataluña, salían por las fronteras de Francia multitud de evacuados, militares del ejército republicano, funcionarios, dirigentes políticos, obreros, así como catalanes o refugiados de otras zonas de la geografía española que tenían por su vida. Al final de la guerra se habían exiliado a Francia más de 500.000 españoles (más del 2% de la población total del país). A partir de marzo de 1939, la conquista de la zona central de la Península produjo un nuevo éxodo, esta vez desde los puertos mediterráneos de Cartagena, Almería y sobre todo desde Alicante donde embarcaron para Francia y Argelia. Solo a este último país salieron unos 15.000 exiliados, la mayoría de ellos serían apresados por el ejército de Franco.</p>	<p>EXILIO</p> <p>La emigración masiva se produjo en los primeros meses de 1939, cuando, en los últimos compases de la guerra, el ejército sublevado alcanzó el Mediterráneo dividiendo en dos la zona republicana. Conforme las tropas insurgentes progresaban hacia Cataluña, salían por las fronteras de Francia multitud de evacuados, militares del ejército republicano, funcionarios, dirigentes políticos, obreros, así como catalanes o refugiados de otras zonas de la geografía española que tenían por su vida. Al final de la guerra se habían exiliado a Francia más de 500.000 españoles (más del 2% de la población total del país). A partir de marzo de 1939, la conquista de la zona central de la Península produjo un nuevo éxodo, esta vez desde los puertos mediterráneos de Cartagena, Almería y sobre todo desde Alicante donde embarcaron para Francia y Argelia. Solo a este último país salieron unos 15.000 exiliados, la mayoría de ellos serían apresados por el ejército de Franco.</p>
<p>MUJERES REPUBLICANAS</p> <p><< [...] La construcción de la sociedad franquista no se desarrolló solamente en el seno de la feminidad definida por la maternidad y el autosacrificio, sino también en la erradicación del Otro, es decir, de la ideología democrática y el proyecto republicano. Pues sí, como madres, son las perpetuadoras de la estructura patriarcal, las madres republicanas, las madres disidentes, serían las portadoras y guardianas de la memoria republicana y agentes en la transmisión de su utópico legado. Como tal, la madre republicana debía ser borrada y silenciada para garantizar la destrucción de los valores democráticos y de la izquierda. Existía pues "una cruda contradicción entre el discurso público del régimen, ensalzador de la figura maternal y autoprotectora del régimen, y el discurso opaco y oculto del terror". A través de los diferentes modos de represión, el régimen fue muy efectivo en su estrategia de erradicación. Hubieron madres que, al ser separadas de sus hijos, fueron reapalmadas por el estado, bien literal o figurativamente.</p>	<p>MUJERES REPUBLICANAS</p> <p><< [...] La construcción de la sociedad franquista no se desarrolló solamente en el seno de la feminidad definida por la maternidad y el autosacrificio, sino también en la erradicación del Otro, es decir, de la ideología democrática y el proyecto republicano. Pues sí, como madres, son las perpetuadoras de la estructura patriarcal, las madres republicanas, las madres disidentes, serían las portadoras y guardianas de la memoria republicana y agentes en la transmisión de su utópico legado. Como tal, la madre republicana debía ser borrada y silenciada para garantizar la destrucción de los valores democráticos y de la izquierda. Existía pues "una cruda contradicción entre el discurso público del régimen, ensalzador de la figura maternal y autoprotectora del régimen, y el discurso opaco y oculto del terror". A través de los diferentes modos de represión, el régimen fue muy efectivo en su estrategia de erradicación. Hubieron madres que, al ser separadas de sus hijos, fueron reapalmadas por el estado, bien literal o figurativamente.</p>	<p>MUJERES REPUBLICANAS</p> <p><< [...] La construcción de la sociedad franquista no se desarrolló solamente en el seno de la feminidad definida por la maternidad y el autosacrificio, sino también en la erradicación del Otro, es decir, de la ideología democrática y el proyecto republicano. Pues sí, como madres, son las perpetuadoras de la estructura patriarcal, las madres republicanas, las madres disidentes, serían las portadoras y guardianas de la memoria republicana y agentes en la transmisión de su utópico legado. Como tal, la madre republicana debía ser borrada y silenciada para garantizar la destrucción de los valores democráticos y de la izquierda. Existía pues "una cruda contradicción entre el discurso público del régimen, ensalzador de la figura maternal y autoprotectora del régimen, y el discurso opaco y oculto del terror". A través de los diferentes modos de represión, el régimen fue muy efectivo en su estrategia de erradicación. Hubieron madres que, al ser separadas de sus hijos, fueron reapalmadas por el estado, bien literal o figurativamente.</p>
<p>DERECHOS FEMENINOS</p> <p>Por la ley del 12 de marzo de 1938, se derogó la normatividad del matrimonio civil. El 22 de abril de 1939, se estableció la obligación de inscribir los matrimonios canónicos celebrados durante la República. El 22 de septiembre de 1939 se anuló las inscripciones en el registro civil y el 10 de diciembre de 1938 se derogó la ley de secularización de cementerios. La ley del 23 de septiembre de 1939, derogó el divorcio civil (1). Estos son los preceptos principales de esa ley de abolición del divorcio: "El nuevo Estado español anuncia, desde un principio, la derogación de la legislación laica, devolviendo a nuestras leyes el sentido tradicional, que es el católico." Por tanto, derogada la ley de matrimonio civil... no podía suspender la ley del mera suspensión la ley del Divorcio, de 2 de marzo de 1932, siendo necesaria la derogación explícita de la misma, por tratarse de un acto radicalmente opuesto al profanado sentido religioso de la sociedad española. Eso significa que miles de uniones civiles posteriores al 1932, se declararían nulas.</p>	<p>DERECHOS FEMENINOS</p> <p>Por la ley del 12 de marzo de 1938, se derogó la normatividad del matrimonio civil. El 22 de abril de 1939, se estableció la obligación de inscribir los matrimonios canónicos celebrados durante la República. El 22 de septiembre de 1939 se anuló las inscripciones en el registro civil y el 10 de diciembre de 1938 se derogó la ley de secularización de cementerios. La ley del 23 de septiembre de 1939, derogó el divorcio civil (1). Estos son los preceptos principales de esa ley de abolición del divorcio: "El nuevo Estado español anuncia, desde un principio, la derogación de la legislación laica, devolviendo a nuestras leyes el sentido tradicional, que es el católico." Por tanto, derogada la ley de matrimonio civil... no podía suspender la ley del mera suspensión la ley del Divorcio, de 2 de marzo de 1932, siendo necesaria la derogación explícita de la misma, por tratarse de un acto radicalmente opuesto al profanado sentido religioso de la sociedad española. Eso significa que miles de uniones civiles posteriores al 1932, se declararían nulas.</p>	<p>DERECHOS FEMENINOS</p> <p>Por la ley del 12 de marzo de 1938, se derogó la normatividad del matrimonio civil. El 22 de abril de 1939, se estableció la obligación de inscribir los matrimonios canónicos celebrados durante la República. El 22 de septiembre de 1939 se anuló las inscripciones en el registro civil y el 10 de diciembre de 1938 se derogó la ley de secularización de cementerios. La ley del 23 de septiembre de 1939, derogó el divorcio civil (1). Estos son los preceptos principales de esa ley de abolición del divorcio: "El nuevo Estado español anuncia, desde un principio, la derogación de la legislación laica, devolviendo a nuestras leyes el sentido tradicional, que es el católico." Por tanto, derogada la ley de matrimonio civil... no podía suspender la ley del mera suspensión la ley del Divorcio, de 2 de marzo de 1932, siendo necesaria la derogación explícita de la misma, por tratarse de un acto radicalmente opuesto al profanado sentido religioso de la sociedad española. Eso significa que miles de uniones civiles posteriores al 1932, se declararían nulas.</p>
<p>MUJERES REPUBLICANAS</p> <p><< [...] La construcción de la sociedad franquista no se desarrolló solamente en el seno de la feminidad definida por la maternidad y el autosacrificio, sino también en la erradicación del Otro, es decir, de la ideología democrática y el proyecto republicano. Pues sí, como madres, son las perpetuadoras de la estructura patriarcal, las madres republicanas, las madres disidentes, serían las portadoras y guardianas de la memoria republicana y agentes en la transmisión de su utópico legado. Como tal, la madre republicana debía ser borrada y silenciada para garantizar la destrucción de los valores democráticos y de la izquierda. Existía pues "una cruda contradicción entre el discurso público del régimen, ensalzador de la figura maternal y autoprotectora del régimen, y el discurso opaco y oculto del terror". A través de los diferentes modos de represión, el régimen fue muy efectivo en su estrategia de erradicación. Hubieron madres que, al ser separadas de sus hijos, fueron reapalmadas por el estado, bien literal o figurativamente.</p>	<p>MUJERES REPUBLICANAS</p> <p><< [...] La construcción de la sociedad franquista no se desarrolló solamente en el seno de la feminidad definida por la maternidad y el autosacrificio, sino también en la erradicación del Otro, es decir, de la ideología democrática y el proyecto republicano. Pues sí, como madres, son las perpetuadoras de la estructura patriarcal, las madres republicanas, las madres disidentes, serían las portadoras y guardianas de la memoria republicana y agentes en la transmisión de su utópico legado. Como tal, la madre republicana debía ser borrada y silenciada para garantizar la destrucción de los valores democráticos y de la izquierda. Existía pues "una cruda contradicción entre el discurso público del régimen, ensalzador de la figura maternal y autoprotectora del régimen, y el discurso opaco y oculto del terror". A través de los diferentes modos de represión, el régimen fue muy efectivo en su estrategia de erradicación. Hubieron madres que, al ser separadas de sus hijos, fueron reapalmadas por el estado, bien literal o figurativamente.</p>	<p>MUJERES REPUBLICANAS</p> <p><< [...] La construcción de la sociedad franquista no se desarrolló solamente en el seno de la feminidad definida por la maternidad y el autosacrificio, sino también en la erradicación del Otro, es decir, de la ideología democrática y el proyecto republicano. Pues sí, como madres, son las perpetuadoras de la estructura patriarcal, las madres republicanas, las madres disidentes, serían las portadoras y guardianas de la memoria republicana y agentes en la transmisión de su utópico legado. Como tal, la madre republicana debía ser borrada y silenciada para garantizar la destrucción de los valores democráticos y de la izquierda. Existía pues "una cruda contradicción entre el discurso público del régimen, ensalzador de la figura maternal y autoprotectora del régimen, y el discurso opaco y oculto del terror". A través de los diferentes modos de represión, el régimen fue muy efectivo en su estrategia de erradicación. Hubieron madres que, al ser separadas de sus hijos, fueron reapalmadas por el estado, bien literal o figurativamente.</p>
<p>CÁRCELES NIÑOS ROBADOS</p> <p><< [...] La construcción de la sociedad franquista no se desarrolló solamente en el seno de la feminidad definida por la maternidad y el autosacrificio, sino también en la erradicación del Otro, es decir, de la ideología democrática y el proyecto republicano. Pues sí, como madres, son las perpetuadoras de la estructura patriarcal, las madres republicanas, las madres disidentes, serían las portadoras y guardianas de la memoria republicana y agentes en la transmisión de su utópico legado. Como tal, la madre republicana debía ser borrada y silenciada para garantizar la destrucción de los valores democráticos y de la izquierda. Existía pues "una cruda contradicción entre el discurso público del régimen, ensalzador de la figura maternal y autoprotectora del régimen, y el discurso opaco y oculto del terror". A través de los diferentes modos de represión, el régimen fue muy efectivo en su estrategia de erradicación. Hubieron madres que, al ser separadas de sus hijos, fueron reapalmadas por el estado, bien literal o figurativamente.</p>	<p>CÁRCELES NIÑOS ROBADOS</p> <p><< [...] La construcción de la sociedad franquista no se desarrolló solamente en el seno de la feminidad definida por la maternidad y el autosacrificio, sino también en la erradicación del Otro, es decir, de la ideología democrática y el proyecto republicano. Pues sí, como madres, son las perpetuadoras de la estructura patriarcal, las madres republicanas, las madres disidentes, serían las portadoras y guardianas de la memoria republicana y agentes en la transmisión de su utópico legado. Como tal, la madre republicana debía ser borrada y silenciada para garantizar la destrucción de los valores democráticos y de la izquierda. Existía pues "una cruda contradicción entre el discurso público del régimen, ensalzador de la figura maternal y autoprotectora del régimen, y el discurso opaco y oculto del terror". A través de los diferentes modos de represión, el régimen fue muy efectivo en su estrategia de erradicación. Hubieron madres que, al ser separadas de sus hijos, fueron reapalmadas por el estado, bien literal o figurativamente.</p>	<p>CÁRCELES NIÑOS ROBADOS</p> <p><< [...] La construcción de la sociedad franquista no se desarrolló solamente en el seno de la feminidad definida por la maternidad y el autosacrificio, sino también en la erradicación del Otro, es decir, de la ideología democrática y el proyecto republicano. Pues sí, como madres, son las perpetuadoras de la estructura patriarcal, las madres republicanas, las madres disidentes, serían las portadoras y guardianas de la memoria republicana y agentes en la transmisión de su utópico legado. Como tal, la madre republicana debía ser borrada y silenciada para garantizar la destrucción de los valores democráticos y de la izquierda. Existía pues "una cruda contradicción entre el discurso público del régimen, ensalzador de la figura maternal y autoprotectora del régimen, y el discurso opaco y oculto del terror". A través de los diferentes modos de represión, el régimen fue muy efectivo en su estrategia de erradicación. Hubieron madres que, al ser separadas de sus hijos, fueron reapalmadas por el estado, bien literal o figurativamente.</p>

1940





Imágenes del proyecto de la Plataforma de Artistas Antifascistas: Monte de Estépar, 2014

MONTE DE ESTÉPAR

Exposición en apoyo de la exhumación de las víctimas del Franquismo reivindicando la memoria de sus luchas
 Exhibition in support of the exhumation of the victims of Francoism reclaiming the memory of their struggle

LA EXPOSICIÓN THE EXHIBITION
 El proyecto The project
 Espacio Tangente
 Plataforma de Artistas Antifascistas
 C/414 Burgos

ARTISTAS ARTISTS

- aaag
- Acacio Pulg
- Alan Carrasco
- Ana Condado
- Bear Bonny
- Belin Castro
- Cocho Suárez
- Daniela Ortiz & Xose Quiroga
- Democracia
- Domenech
- Enrique Del Rivero
- Fernando Baena
- Firas Shehadeh
- Francisco Torres
- Gregorio Méndez
- Ignacio Curiel
- Javier Álvarez Cobb
- Jorge Barbi
- José Luis Pinto
- Juan Vallejo
- La Ruda
- Levi Orta
- Marcelo Expósito
- Mario Santamaría
- Marta De Gonzalo y Publio Pérez Prieto
- Miguel Sánchez
- Mórbido Jueves
- NOAZ
- Nografía
- Núria Güell
- Pedro Ortúño
- Rubén Santiago
- Santiago Sierra
- Sergio Corral
- Susana Rioseras
- Tania Bruguera
- Virginia Villaplana
- Zaba



- Ignacio Curiel
- Javier Álvarez Cobb
- Jorge Barbi
- José Luis Pinto
- Juan Vallejo
- La Ruda
- Levi Orta
- Marcelo Expósito
- Mario Santamaría
- Marta De Gonzalo y Publio Pérez Prieto
- Miguel Sánchez
- Mórbido Jueves
- NOAZ
- Nografía
- Núria Güell
- Pedro Ortúño
- Rubén Santiago
- Santiago Sierra
- Sergio Corral
- Susana Rioseras
- Tania Bruguera
- Virginia Villaplana
- Zaba

CROWDFUNDING

Recompensas Rewards

EN MARCHA!

MONTE DE ESTÉPAR
 Por: ESPACIO TANGENTE

COFINANCIACIÓN 2º ron

MÍNIMO 10.850 €

ÓPTIMO 13.850

QUEDAN 3 días

RETORNO

Contacto / Contact

symptomatic to the left-wing coalition of the popular front, and in so many other cases, they were simply employees, shopkeepers and other workers who, in one way or another, had sympathized with the Republic. They all shared the common experience of having been illegally detained during the first days of the conflict and imprisoned in the Central Prison of Burgos. In fact, they were "taken out" of this prison under the false pretext of being freed only to be handed over to Falange units and requetés, who, together with the civil guard, transported them to the Monte de Estépar, where they would finally be murdered with impunity and thrown into common graves. Through oral testimony it is also known that there were "people taken for walks" from nearby localities, who were also put to death at this place. Some of these and other disappearances were the result of the most brutal, repressive, systematic and extended methods in that "hot summer" of 36. Far from having little impact, as might be thought of a province in which there was hardly any resistance and that immediately fell under the control of the supporters of the coup d'état (with the exception of the most northerly zone), the evidence tells us that the coup resulted in a large number of deaths amongst the people of Burgos, who were disparagingly singled out as "reds". The consequence of it all was that the mass graves extended across the topography of Burgos, Monte de Estépar being the most dismal place in that sense because of the large number of victims that were buried there



El monte de Estépar (Burgos)
 Localización Estépar / Location

OBJETIVO DE LA EXPOSICIÓN / OBJECTIVE OF THE EXHIBITION

La exposición MONTE DE ESTÉPAR, coorganizada por Espacio Tangente y la Plataforma de Artistas Antifascistas tiene como principal objetivo la recaudación de parte de los fondos para que la Coordinadora por la Recuperación de la Memoria Histórica de Burgos lleve a cabo la exhumación de las fosas. Además, es un proyecto artístico que pretende incidir en la recuperación de la memoria histórica desde la perspectiva del arte contemporáneo, como herramienta para generar discurso. La recaudación de fondos se realizará a través de un crowdfunding en el que las recompensas a los cofinanciadores serán múltiples donados por los artistas participantes en la exposición. La Coordinadora por la Recuperación de la Memoria Histórica de Burgos quiere, en atención a las demandas de los familiares de las víctimas que yacen en las fosas comunes ubicadas en el paraje del Monte de Estépar dentro del término Municipal de Estépar en la provincia de Burgos, acometer la excavación de las mismas, para así poder cerrar las heridas que todavía hoy permanecen abiertas en muchos descendientes y, al mismo tiempo, devolver la dignidad a quienes fueron impunemente asesinados y su memoria silenciada. No en vano, son muchos los afectados que se han dirigido a este colectivo planteando



MONTE DE ESTEPAR

Apoyo para la exhumación de las fosas de las víctimas del franquismo
Por: **ESPACIO TANGENTE**

CATEGORÍAS
Social, Cultural

PROYECTO **NECESIDADES** **COFINANCIADORES (237)** **COLABORACIONES (6)** **NOVEDADES (20)**



EN MARCHA!

COFINANCIACIÓN 2ª ronda

130% **+ ÓPTIMO 13.850 €**

+ MÍNIMO 10.850 €

OBTENIDO **14.150 €**

QUEDAN **3 DÍAS**

COFINANCIADORES **237**

COFINANCIA ESTE PROYECTO Ver más

COMPARTE ESTE PROYECTO



<http://goteo.org/project/monte-de-estepar>

DIFUNDE ESTE PROYECTO

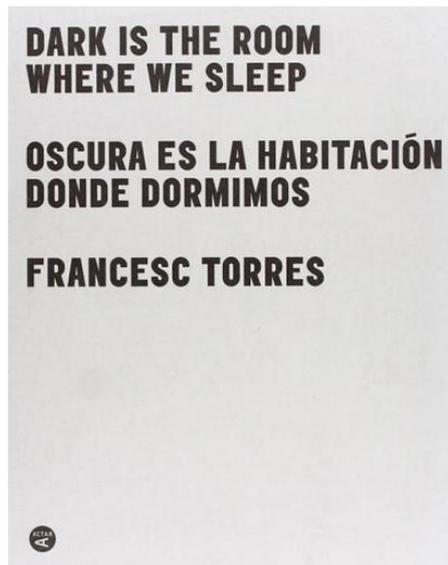
Widget del proyecto

NECESIDADES NO MONETARIAS

SE BUSCA

Difusión de la campaña
Nos gustaría que todas aquellas personas que quieran nos ayuden a difundir el proyecto y la campaña de

Monte de Estépar el lugar más tétrico en este sentido por el gran número de víctimas que allí fueron sepultadas, a pesar de que no se sepa con exactitud ni el número preciso e identidad de todas ellas, o tampoco la localización exacta de las fosas que deben existir.



Motivación y a quién va dirigido el proyecto

Ante la reiterada dejadez o, cuando no, oposición mostrada por las administraciones públicas, ya sea la del Gobierno del Estado como la Junta de Castilla y León, para hacerse cargo de las exhumaciones e identificación de los restos humanos que contienen las fosas comunes de la Guerra Civil o, cuando menos, para sufragar los costes de las mismas, el colectivo Espacio Tangente y la Plataforma de Artistas Antifascistas han organizado una exposición con el título "Monte de Estépar. Exposición en apoyo de las víctimas del franquismo. Reivindicando la memoria de sus luchas", para colaborar con la Coordinadora por la Recuperación de la Memoria Histórica de Burgos, y han puesto en marcha esta campaña de mecenazgo distribuido para poder cubrir los gastos de la excavación de las fosas comunes del Monte de Estépar.

Las recompensas previstas serán reproducibles de las obras que se mostrarán en la citada exposición y en ningún caso la obra original. En esta asociación participarán 41 artistas de diferentes nacionalidades con obras

APORTANDO **20 €**

Producto: REPRODUCIBLE DE LA OBRA DE JORGE BARBI

Fotocopia en A3. Póster desplegable anunciador de la exposición (<http://monteestepar.org>) + Póster + Mención

Recompensa limitada
Quedan **23** unidades

7 COFINANCIADORES

CONSIGUELO

APORTANDO **20 €**

Producto: REPRODUCIBLE DE LA OBRA DE BEAR BONNY

Edición especial de 10 cd con grabaciones de disparos sobre campanas (<http://monteestepar.org>) + Póster + Mención

Recompensa limitada
Quedan **9** unidades

1 COFINANCIADORES

CONSIGUELO

APORTANDO **20 €**

Producto: REPRODUCIBLE DE LA OBRA DE DANIELA ORTIZ Y XOSE QUIROGA

Triptico de la obra expuesta (<http://monteestepar.org>) + Póster + Mención

Recompensa limitada
Quedan **48** unidades

1 COFINANCIADORES

CONSIGUELO



MONTE DE ESTEPAR

Apoyo para la exhumación de las fosas de las víctimas del franquismo
Por: ESPACIO TANGENTE

- [PROYECTO](#)
[NECESIDADES](#)
[COFINANCIADORES \(237\)](#)
[COLABORACIONES \(0\)](#)
[NOVEDADES \(20\)](#)

COFINANCIACIÓN

	MÍNIMO	ÓPTIMO
INFRAESTRUCTURA		
<input type="checkbox"/> EXHUMACIÓN DE LAS FOSAS DEL MONTE DE ESTÉPAR Logística e infraestructura de la exhumación.	4.000 €	4.000 €
<input type="checkbox"/> GASTOS DE LA EXPOSICIÓN Envío de obras, gastos de material para montaje de exposición, viajes de artistas.		1.500 €
MATERIAL		
<input type="checkbox"/> EQUIPO TÉCNICO-CIENTÍFICO Viajes, estancia y manutención equipo técnico-científico	6.000 €	6.000 €
<input type="checkbox"/> Recompensas Costes de producción y envío de posters, libro, obras, vídeo y resto de recompensas y retornos		1.500 €
TAREA		
<input type="checkbox"/> Comisiones Gastos comisión plataforma + bancarios (aprox. 9%)	850 €	850 €
	Total	10.850 €

Imprescindible
 Adicional

AGENDA DE TRABAJO



EN MARCHA!

COFINANCIACIÓN 2ª ronda



[COFINANCIA ESTE PROYECTO](#) Ver más

NECESIDADES NO MONETARIAS

SE BUSCA

Difusión de la campaña
Nos gustaría que todas aquellas personas que quieran nos ayuden a difundir el proyecto y la campaña de crowdfunding en redes sociales, webs y blogs amigos.

[COLABORA](#)

BÚSQUEDA DE FAMILIARES
Ayúdanos a ponernos en contacto con