

FLOWERS FOR FRANCO

21.05–29.08.2021



TONI AMIENGUAL

Fitxa tècnica de les obres:
Toni Amengual, Sèrie «Flowers for Franco», 2011-2015.
Impressió digital damunt paper Canson Infinity
Baryta Prestige, 50×50 cm.

Portada:
Col·lecció Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma

ENTREVISTA A TONI AMENGUAL

per Imma Prieto

^{IP} Apropar-nos als teus primers treballs ens porta a un corpus d'imatges que aparentment poden ser antagòniques. D'una banda, una cura del detall concisa, d'altra banda, vistes generals que ens remetent a un escenari. S'entreveu una certa atracció per l'atzar i els rostres. I hi ha quelcom que apareix en relació amb una observació de l'entorn natural. Per què començares a fer fotografia? Per què aquest mitjà?

^{TA} M'agradaria contar una història apassionant. Una cosa així com que la meva padrina m'ensenyà a revelar a la seva cambra fosca quan era un nin. O que em regalaren una càmera quan vaig fer la primera comunió i la meva vida canvià per sempre. Però la meva padrina amb prou feines en sabia alguna cosa, de fotografia, i quan vaig fer la comunió el més tecnològic que em regalaren va ser un rellotge. Així és que la meva història és molt prosaica. Quan fèiem el COU (d'això, en fa ja tres reformes educatives a Espanya) havíem de decidir a què dedicariem la nostra vida. Estic parlant de finals dels noranta, abans que la modernitat líquida aparegués a les nostres vides. Així és que en aquell moment semblava una decisió vital. Per això tenia clar que dedicaria la meva vida a alguna cosa en què no hi hagués dos dies iguals, que em permetés viatjar, conèixer gent i llocs. I, sobretot, a quelcom que no m'obligàs a treballar en una oficina ni a tenir un cap. Amb devuit anys tenia clar que ja hi havia hagut prou rutina i autoritat en la meva vida. En canvi, sempre m'interessaren les 'altres' maneres de fer.

Per a mi, la resposta lògica a tot plegat va ser la fotografia. Era la manera que em permetia explorar llocs nous, conèixer persones, entendre millor la realitat que

m'ha tocat viure i poder treballar sense estar tancat, pel meu compte.

La meva família materna era gent del camp, *pagesos*, com en deim aquí, per això la meva padrina, de fotografia, en sabia poc. Per la banda de mon pare, eren classe treballadora immigrada de la Península i vivien als suburbis de Palma. I tot i que els meus pares tenien formació superior, la idea de desenvolupar una carrera creativa no va acabar d'encaixar a casa. Sobretot, perquè, a pesar que el meu comportament durant el BUP i el COU no fos exemplar, tenia un bon expedient acadèmic. Així és que, per mor de la idea imperant a l'època que una carrera universitària m'asseguraria el futur, em vaig matricular a la Facultat de Biologia de la Universitat de Barcelona.

El meu pla consistia a matricular-me a la Universitat de Barcelona per poder-hi viure. La segona part del pla era suspendre totes les assignatures de primer per matricular-me després a l'escola de fotografia. No existia l'opció de cursar estudis universitaris de fotografia.

El pla va ser un fiasco total, perquè l'estudi de la biologia m'apassionà. I perquè l'ambient i les amistats universitàries foren una experiència reveladora. Vaig aprovar els dos primers cursos de Biologia amb una mitjana d'excel·lent. M'encanta que els plans surtin malament.

Quan vaig començar el tercer curs de la carrera em vaig dir que no havia anat a Barcelona a estudiar biologia. Així és que aquest any em vaig matricular a tercer de Biologia i a l'escola de fotografia (avui la fotografia encara no és universitària al sud dels Pirineus). En cinc anys vaig fer la carrera de Biologia, dos anys d'estudis de fotografia a l'Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya i un màster en fotoperiodisme a la Universitat Autònoma de Barcelona. Els matins anava a l'escola de fotografia, els horabaixes a la Facultat de Biologia i a la nit muntava el llum vermell, les cubetes i l'ampliadora sota l'escriptori de la meva habitació.

Poc temps després d'haver acabat els estudis universitaris de biologia i fotografia em vaig trobar pels carrers

de Palma un col·lega de la secundària, i em demanà què feia. Quan li vaig dir que era fotògraf em contestà, burleta: —Fotògraf? Però si tu treies molt bones notes, si eres una eminència.

^{1P} D'alguna manera, el fet de començar a pensar en la fotografia a finals dels noranta t'ha permès conèixer tant la tecnologia analògica com la digital. Vull dir que, els últims vint anys, la transformació digital ha estat radical i ràpida. Quines implicacions té això en el teu treball? Hi ha diferències a l'hora d'apropar-se a una realitat per captar 'aquest rastre' si ho feim amb una tècnica o amb una altra?

^{TA} La fotografia, segons la meua manera de veure i des del punt de vista etimològic de la paraula, és escriure o dibuixar (en grec, *grafia*) amb llum (en grec, *foto*). La fotografia implica tecnologia, però si hi ha *grafia* per mitjà de la llum, per a mi és fotografia. Això implica sensors digitals que capturen la llum i que són els que utilitzam avui en dia en les càmeres digitals i en les càmeres dels telèfons. Si parlem de construccions 3D generades per ordinador o de coses més de l'entorn dels *motion graphics*, que es generen computacionalment sense necessitat de fotons de llum per crear la imatge, diria que ja parlem d'altres camps visuals diferents de la fotografia.

Si ens centram en les càmeres, qualsevol persona que avui disposi d'un telèfon intel·ligent porta una càmera integrada. Això s'ha anomenat 'democratització de la fotografia', el fet que tothom pugui fer fotografies. Però, tothom és fotògraf? Que tota la població sàpiga llegir i escriure, la qual cosa és un gran avenç social, no significa que tothom sigui escriptor.

La diferència per a mi rau en el fet de treballar. Fer fotografies és sempre un treball, perquè requereix una eina, uns coneixements i un esforç. Avui més que mai s'ha de tenir en compte que treballar i cobrar són coses diferents.

Per això, encara que només sigui per alimentar el teu Instagram, sempre que fas una foto estàs treballant (no cobrant). La clau aquí és: per a qui treballes? I una vegada que has fet la foto: per a qui treballen les fotografies que has fet? I també si algú capitalitza tot aquest esforç.

Per a mi aquesta és la diferència a l'hora de determinar qui som els que treballam de manera professional amb les imatges. Som capaços de crear i generar imatges i discursos visuals que treballin en la direcció que ens proposam perquè en som responsables i conscients fins al més petit detall. A més, dedico una gran part del nostre esforç a capitalitzar aquest treball. És a dir, que el teu esforç s'alinea amb les teves intencions. I les teves imatges, una vegada produïdes i publicades, et reporten un benefici econòmic.

Tal vegada s'entengui millor si parlem del gran enrenou que fa temps es va generar sobre l'ús de les nostres dades i la seva capitalització per part de les grans companyies d'Internet arran d'un documental de Netflix (una altra gran plataforma d'Internet) titulat *The Social Dilemma* [El dilema de les xarxes socials].¹

Hola? Algú es pensava que la festa era gratis?

És clar que plataformes com Instagram, Facebook, Tinder o TikTok utilitzen l'esforç de qui produeix imatges per lucrar-se analitzant i comercialitzant la informació de cada píxel de les fotografies, vídeos i de totes les metadades que puguem aportar en forma d'ubicació i *hashtags*.

Amb tot això no pretenc demonitzar les xarxes socials, en som usuari diari. Les utilitzo igual que utilitzo els avions, tot i saber que contaminen l'aire que tots respirem. Però som molt conscient de les contrapartides d'utilitzar aquestes eines. I per si encara algú no s'ho ha plantejat, tots els *likes*, corets i interaccions que tenim a les xarxes també deixen una petjada de carboni.

^{1P} M'interessa que en les teves paraules aparegui una consciència i una reflexió sobre el treball. El treball entès amb una clara consciència de classe, potser... També com vehicles aquesta consciència amb la producció i la cadena de responsabilitats que hi ha darrere. Defensaries l'equació, no hi ha estètica sense ètica? Per què?

^{TA} La defens a ultrança, *a capa y espada*, però som conscient que aquesta *capa y espada* s'assemblen a les d'Alonso Quijano lluitant contra els molins de vent.

Vull dir que la teoria és aquesta, sense ètica no hi ha estètica. I en l'àmbit personal, en el meu treball l'estètica és una conseqüència de l'ètica. M'importa més l'ètica que l'estètica del meu treball. Però aquest plantejament no és una condició *sine qua non* en la producció fotogràfica. Hi ha grans resultats estètics sense cap interès per l'ètica. Podem posar-ne molts d'exemples, perquè, per la seva pròpia naturalesa, la fotografia transita per aquest camp de mines que són l'ètica i l'estètica.

Un d'aquests camps de mines és la indústria de la fotografia publicitària. Són moltes les campanyes que hem vist en què es presenten models que sabem que són físicament impossibles, tant per l'ús del Photoshop sobre el seu cos com, i encara és pitjor, pels desordres alimentaris que pateixen els i les models. Les marques contracten models que saben que tenen (i gairebé se'ls exigeixen) problemes alimentaris. Algú s'ha aturat a pensar en la repercussió ètica que aquestes imatges tenen sobre la població? Sens dubte, però els qui dissenyen i engeguen aquestes campanyes han passat per alt aquest detall ètic, perquè sense ètica s'aconsegueix molta estètica. Algú ha pensat en els efectes que aquestes imatges tenen en la població jove en ple desenvolupament del seu cos i la seva imatge? En aquesta línia segueixo, des de fa temps, el treball de Yolanda Domínguez, artista visual, fotògrafa i activista espanyola que desenvolupa temes de consciència feminista

1. <https://www.youtube.com/watch?v=uaaC57tccio>

i crítica social relacionats amb el gènere, el consum i l'art com a eina social.²

Puc parlar en primera persona de la que va ser la meua darrera experiència en un breu intent d'apropar-me a la fotografia publicitària. Quan era jove vaig fer d'assistent en una sessió fotogràfica de tangles i minibiquinis brasilers. Un cop a la producció, parlant amb les models, vaig adonar-me que eren menors d'edat. Em vaig sentir realment incòmode. On és la línia? Les maquillen i les pentinen perquè semblin més grans, però els seus cossos ni tan sols han acabat de desenvolupar-se. Tot això passa amb l'autorització, el beneplàcit i l'orgull dels pares. Algú em pot dir que és el mercat, però jo respondré que és inconsciència. Com a creador de fotografies tenc una responsabilitat en els missatges que es desprenen de les meves fotografies. Aquesta va ser la meua darrera experiència en la fotografia comercial. Tot i que sé que també són una ficció, vaig preferir fer fotos de noces, més que fotos de moda.

Un altre camp de mines en el qual l'ètica és molt fina i l'estètica és d'una contundència aclaparadora és la fotografia de conflicte i el fotoperiodisme que mostra les desgràcies dels més desafavorits.

Em descobriren per primera vegada els treballs d'Eugene Smith i de Sebastião Salgado a l'assignatura d'Història de la Fotografia. Em va fascinar la potència visual d'aquestes imatges i el compromís social dels seus creadors. Seguesc pensant que Smith i Salgado són grandíssims fotògrafs. I seguesc envejant la seva capacitat de treball i el seu immens talent visual, però amb la perspectiva que dona el temps i l'experiència desxifr el seu treball d'una manera molt diferent.

Aquest tipus de fotografia té una voluntat ètica molt forta darrere. A finals del segle XX i principis del XXI aquesta mena de treballs es realitzaven amb la voluntat de donar veu als sense veu. La idea era, a través d'aquestes imatges,

generar un canvi en la consciència dels que hem tengut la sort de néixer a la part rica del planeta. I durant un temps compliren aquesta funció, però a força de repetició el públic es va fer immune a aquestes imatges. Es va afartar de veure que res no canvia i que el fotoperiodisme sempre mostra el mateix. La reiteració i la formació visual del públic ha fet que aquesta mena de fotografies generin un efecte rebot i que avui l'estetització de la desgràcia que proposa el fotoperiodisme clàssic ja no serveixi per ajudar les poblacions que retrata, sinó per estigmatitzar-les.

Com a anècdota, puc contar que la primera vegada que vaig anar a Palestina amb el meu amic Javier Izquierdo, tot just baixàrem de l'autobús, Javier, que té un sentit de l'humor molt afilat, digué: —Això no és aquí. Ens hem equivocat. Això és en color. On és el blanc i negre de Larry Towell? On són els tipus tapats amb el mocador palestí llançant pedres amb la fona? Érem al mig de Nablus i la vida transcorria com qualsevol altre dia en una ciutat de l'Orient Mitjà.

Aquest viatge a l'Orient Mitjà el vaig fer durant els anys en què realitzava projectes amb ONG a països de l'hemisferi sud per desenvolupar la fotografia que podríem anomenar 'humanitària'. Durant aquest període de cinc o sis anys vaig adonar-me que per a mi aquest tipus de fotografia no tenia sentit. Tenia la impressió que era una fotografia caduca, i que la supervivència que proposava la indústria del World Press Photo i companyia era anar a la recerca d'històries i d'imatges cada vegada més morboses i més dures. Fer fotografies descarnades als més desfavorits, a la seva misèria, per aconseguir aplaudiments, premis i còctels entre les classes dominants de l'hemisferi nord. El que avui coneixem com a colonització visual. Això ho il·lustra d'una manera tremenda el curtmetratge de 2006 *One Hundredth of a Second* [Una centèsima de segon], dirigit per Susan Jacobson i que es pot veure a YouTube.³

2. <https://yolandadominguez.com/>

3. <https://www.youtube.com/watch?v=EnbcMK9z16o>

Una altra gran peça audiovisual que dona fe de la incapacitat del relat periodístic a l'hora de parlar dels conflictes geopolítics del nostre temps és *Ob Dearism* [Ai, Déu!], d'Adam Curtis. Una peça a l'estil de les de Curtis generada amb *found footage* de la BBC en què una veu en *off* ens conta que la societat occidental ha perdut la fe en la premsa perquè el panorama geopolític actual no es pot articular com un relat de bons i dolents, al qual tant ens ha acostumat Hollywood i la indústria de l'entreteniment.⁴

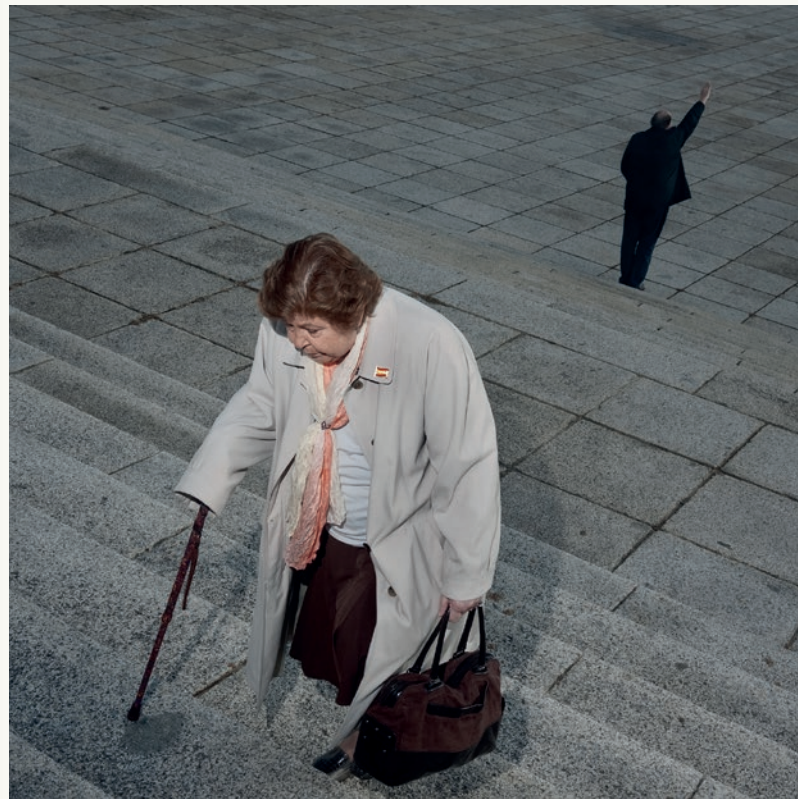
Tot plegat em va fer pensar que l'única consciència que pot canviar la fotografia és la teva. I en aquest procés vaig redescobrir el treball de Diane Arbus, Lisette Model, Bruce Gilden o Martin Parr. Autores i autors que en un moment donat els m'havien presentat com a friquis o poc importants. Perquè et facis una idea, el meu professor d'il·luminació deia que el treball d'Arbus només servia per veure com no s'ha d'il·luminar un retrat. Per sort, ara es dedica a la fotografia submarina i ja no opina sobre el retrat.

Aquestes autores i autors no seguien els cànons pel que fa a la tècnica i centraven la mirada en els conflictes de la part rica del món. D'aquesta manera s'evitava l'alteritat que ha construït el fotoperiodisme. Perquè per més que el fotoperiodisme clàssic pretengui sensibilitzar, sempre ho fa construint la imatge de l'altre.

Una altra gran referència en la línia crítica envers el fotoperiodisme més clàssic és l'exposició «Antifotoperiodisme», comissariada per Carles Guerra i Thomas Keenan.⁵ La primera vegada la vaig veure al Palau de la Virreina a Barcelona, el 2010, i és una de les exposicions que més m'han impactat. És una mostra en què es presenten treballs clàssics de fotoperiodisme juntament amb altres més contemporanis, i s'exposen de manera que es planteja un debat sobre la seva utilitat, la seva ètica i la seva relació amb el

4. <https://www.youtube.com/watch?v=8moePxHpvoK>

5. <https://vimeo.com/54144962>





subjecte fotografiat. Em va semblar increïble la capacitat de generar reflexió i relat sobre el mitjà a través del treball curatorial. De les moltes obres que formen part de l'exposició, en destacaria una de videoart documental, *Enjoy Poverty*⁶ [Gaudeix de la pobresa], de l'artista belga Renzo Martens. Una obra de 2008 en què es mostra d'una manera descarada el colonialisme visual i l'abús per part dels reporters blancs sobre la població del Congo, feta amb una intel·ligència i un cinisme que voregen l'obsenitat.

Una idea semblant a la de Martens, però en un format més actual, és *Humanitarians of Tinder* [Humanitaris de Tinder]. Un blog/tumblr on algú ha recol·lectat captures de pantalla de perfils de Tinder en què apareix l'usuari de Tinder blanc envoltat de persones no blanques. Aquest aplec d'imatges fa palesa la inconsciència de l'autorepresentació en els nostres dies.⁷

I supòs que no puc tancar aquest tema sense anomenar Susan Sontag i el seu llibre *Davant el dolor dels altres*.

^{1P} Alguns dels fotògrafs que esmentes tenen un objectiu sociopolític clar. És a dir, a través dels seus projectes hi ha una vindicació evident en defensa dels pobles i les comunitats vulnerables. En alguns dels teus projectes —en són un bon exemple *PAIN* [Sofriment] o el projecte que ara presentam, *FLOWERS FOR FRANCO* [Flors per a Franco]—, hi trobam un interès en la necessitat de revisar la memòria històrica, així com en les desigualtats que categoritzen la història que s'ha escrit. És interessant com en el teu treball, de manera subjacent i subtil, hi ha aquesta dicotomia que des d'un pla ideològic pot assenyalar tant les esquerres com les dretes. Parla-me'n.

6. <https://www.youtube.com/watch?v=NeErPnDGEkw>

7. <https://humanitariansoftinder.com/>

^{TA} La memòria acaba configurant la identitat. Qui som, què feim, com ens comportam..., són estructures que s'han fixat a partir de les nostres vivències emmagatzemades en la memòria. La memòria, a més, no és estàtica, la memòria humana no funciona com la memòria d'un ordinador. La memòria humana és quelcom que es recrea, que es modifica cada vegada que recordam.

Individualment, les meves accions d'avui construeixen la meva identitat de demà. Però això també succeeix socialment. La meva identitat es configura a partir dels esdeveniments socials que m'han precedit. Quan dic que som espanyol (per posar un exemple), aquest adjectiu determina una construcció històrica. Hi ha també en el meu treball una voluntat d'autoconeixement, per això abord des de la meva individualitat les construccions socials que m'envolten. La política, la religió, el territori, l'amor...

Si posam com a exemple *FLOWERS FOR FRANCO*, on s'entrecreuen política, religió i territori, tot començà amb una intuïció. La creu més alta del món (120 m), la fossa comuna més gran d'Europa (més de trenta-tres mil víctimes dels dos bàndols de la Guerra Civil espanyola enterrades sota aquesta creu). Vull anar-hi, veure-ho i fotografiar-ho. I, a més, hi ha una hostatgeria que em permet passar-hi temporades. Hi vaig anar una, dues, tres..., en vaig perdre el compte. No puc explicar perquè hi tornava, m'atreia la idea de fer-hi fotos, el silenci, la solitud... Entre estada i estada em vaig començar a interessar pel tema, a llegir, a documentar-me sobre el lloc, sobre el franquisme, la dictadura... Vaig començar a demanar a casa, i així em vaig adonar que aquest tema sempre havia estat latent a la meva família.

La meva padrina materna tenia un germà bessó. S'allistà per anar-se'n al front amb la Falange, amb desset anys. Em contaren que son pare (el meu repadrí), quan ho va saber, l'apallissà. Vull pensar que ho va fer perquè creia que no hi ha cap ideologia política per la qual valgui la pena anar a la guerra. Sempre he pensat que jo, amb desset anys, també m'hagués allistat en el bàndol que hagués tengut més a prop.

Ja he dit que el meu comportament a aquesta edat no era gens exemplar.

Al germà de la meva padrina l'enviaren al front de Llevant, a València. La padrina contava que a conseqüència d'haver passat una nit sencera dins el riu, a la batalla de l'Ebre, va agafar una pneumònia que gairebé el matà. El feren tornar, però mai no es recuperà de les afeccions pulmonars. Imagín que, a més de físicament, degué tornar completament destrossat emocionalment i psíquicament, el que avui s'anomena 'estrès posttraumàtic'. Des que va tornar, tant la seva salut com la seva moral estaven completament alterades. Més endavant va morir de tuberculosi.

En la memòria de la meva padrina, el culpable directe de la mort del seu germà era el bàndol republicà. Vist en perspectiva, pens que la tuberculosi acabà amb la vida del seu germà, però la guerra acabà abans amb el seu germà com ella el coneixia. Això creà en la meva entranyable padrina un odi visceral envers els que estaven en contra del franquisme.

El meu padrí patern no va anar a la guerra. El dia de les proves de reconeixement per al reclutament li trobaren una arrítmia al cor. El que no sabien els metges que l'inspeccionaren era que feia tres dies que no dormia a força de beure cafè i fer exercici físic per arribar extenuat a les proves.

Conta el meu pare que de nin s'enfadava amb el meu padrí perquè el veia com un covard per no haver donat suport a l'alçament nacional. La creuada èpica que els explicaven a l'escola. Anys després, quan era a la universitat, canvià d'opinió respecte al que li havien contat a l'escola. Era dels que corrien davant els grisos. L'he sentit contar històries sobre com tornaven els seus companys d'universitat del quarter quan no podien esquivar els grisos. I el cas concret d'un company del col·legi major que aparegué amb un brot esquizofrènic després de passar tres dies de tortures al quarter de la policia.

Totes aquestes històries es barregen en la meva memòria i conformen la meva identitat. Aquestes històries ho fan

de manera conscient, però la tensió que sempre hi ha hagut a casa entre el meu pare i la meva mare pel que fa a aquest tema ho fa de manera totalment inconscient.

Tot el que acab d'escriure, avui en dia ja no ho puc fotografiar. Els protagonistes de totes aquestes històries són morts. I si fossin vius, probablement no voldrien parlar obertament del tema per por i per la repulsió que els generaria. Per això utilitzo el constructe social i l'empremta més gran del franquisme que he trobat, el Valle de los Caídos, per descobrir totes aquestes històries en mi i canalitzar-les.

^{IP} Quan analitzam el teu treball ens adonam que hi ha una certa concatenació entre els uns i els altres. Un fil conductor que ens apropa i que, de manera subtil i fins i tot poètica, ens acompanya en la reflexió que proposes. Abans comentaves que penses la fotografia en relació amb un exercici d'escriptura. De fet, no crec que sigui casualitat que tots els teus projectes acabin en una publicació, a més, hi ha una clara presència autònoma al voltant de la imatge. Vull dir, una lectura que aposta per la narració a través de les fotografies. Podem parlar de trilogia a partir dels tres darrers llibres?

^{TA} Els darrers anys he autopublicat tres títols. El primer va ser *PAIN*, el 2014, el segon *DEVOTOS*, el 2015, i el darrer, el projecte que ara s'exposa a Es Baluard, *FLOWERS FOR FRANCO*, el 2019. Aquests tres llibres per a mi constitueixen una trilogia perquè parlen des de la meua perspectiva de la situació política contemporània a Espanya, però no puc parlar de la contemporaneïtat sense tenir en compte el passat.

Les tres sèries fotogràfiques es generaren simultàniament entre el 2010 i el 2015. D'una banda, a *PAIN* parlava de la sensació que provocà la crisi econòmica en la població. Cent vint retrats fets amb un telèfon mòbil mentre caminava

pel carrer. Els retrats mostren persones en les quals veia un gran patiment emocional (*PAIN*). El treball es tanca amb el disseny editorial d'Astrid Stavro, que proposa els colors de la bandera d'Espanya al ventre del llibre.

DEVOTOS és un llibre que presenta retrats de votants dels dos grans partits polítics que hi havia hagut fins en aquell moment a Espanya, el PP i el PSOE. Em semblava interessant girar la càmera cap als representats, en lloc de cap als representants. Retratar els que han tengut fe en els seus representants (per això, el joc de paraules *DE-VOTOS*). I amb aquests retrats generar una publicació en format *le-porello* per mostrar aquesta idea d'alternança política. Com el PP i el PSOE s'havien acabat convertint en les dues cares de la mateixa moneda.

La idea que lliga *PAIN* i *DEVOTOS* és que els responsables de la crisi econòmica de 2008 i del malestar de la població varen ser les polítiques d'aquests dos partits. O com es diu ara: gaudiu del que heu votat. És clar que la crisi de 2008 va ser una crisi mundial, però a Espanya va posar de manifest tota la corrupció que aquest bipartidisme havia generat i permès.

Essent optimistes, almenys des del 1978 podem gaudir del que hem votat, encara que siguin corrupteles i arribismes, perquè abans d'aquesta alternança política la corrupció, l'arribisme i l'horror estaven en mans d'un únic partit. Això és el que lliga *DEVOTOS* amb *FLOWERS FOR FRANCO*. La idea que l'herència de la corrupció democràtica ve de la dictadura feixista més llarga d'Europa. Tot fermat i ben fermat.

^{IP} Els últims anys, i com a conseqüència dels avenços (o no) tecnològics, hem entrat en una era que pot definir-se d'iconosfera. Sens dubte, vivim un temps en què la proliferació d'imatges provoca que algunes puguin ser desactivades amb facilitat o que fins i tot puguem parlar d'una certa banalitat al voltant de la imatge. Pensant en

la funció fotogràfica en relació amb el document, nosaltres mateixos esborram la majoria de les fotografies que feim, quelcom impensable per als nostres padrins. Simultàniament, i de nou, com a conseqüència dels avenços tecnològics, qüestionam la veracitat que hi ha rere moltes de les imatges que consumim. En època de postveritats i postfotografies, què hi ha de veritat i memòria en el teu treball?

^{TA} Ja he comentat que la memòria és quelcom làbil, no fixat com a tal, sinó que es genera i es recrea cada vegada que la utilitzam. Personalment, entenc el que anomenam 'veritat' d'una manera semblant. Què és LA VERITAT? Vet aquí un altre exemple vulgar, però esclaridor. Si discuteix amb una persona daltònica sobre de quin color són les fulles d'un arbre, qui diu la veritat? Encara que ambdós arribem a l'acord que les fulles de l'arbre són verdes, què significa aquest verd per a la persona daltònica i què significa per a mi? I què passa si tornam a mirar les fulles d'aquest arbre, que resulta que és de fulla caduca, a la tardor, de quin color seran ara aquestes fulles per a la persona daltònica? I per a mi?

Entenc la postveritat d'aquesta manera. No hi ha mai una única veritat. Hi ha formes d'articular relats i de presentar els fets d'una manera o d'una altra. Per això al periodisme no es parla de veritat, sinó de veracitat. Per poder tenir un relat al més complet possible cal saber d'on procedeix la informació i qui l'articula.

El que em sembla meravellós de la fotografia és la seva capacitat per a l'ambigüitat. No pretenc que hi hagi gens de veritat en les meves fotografies. Diré i defensaré que tot el meu treball es basa en fets reals, però no és la realitat, no és la veritat. *Ceci n'est pas une pipe*.

Pel que fa a la postfotografia i a la postveritat, segons la meua manera de veure, són *namings* postcontemporanis per explicar coses que sempre han existit.

La postveritat és donar una visió esbiaixada d'uns fets per convèncer algú del que vols. No crec que sigui res nou, senzillament que, avui en dia, molta més gent és conscient que això passa perquè: tenim més accés a la informació i als mitjans per expressar la nostra opinió i la nostra disconformitat. Això ha provocat que la societat estigui més polaritzada. Són precisament aquests elements els que s'utilitzen políticament per aconseguir atenció i accés al poder.

Personalment, pens que aquesta manera d'actuar de les formacions polítiques i dels mitjans de comunicació, en última instància, ens ha portat a una infantilització general. Actualment pesen més els comentaris incisius o insultants a les xarxes i qui és més enginyós en un titular que les polítiques i els treballs de fons.

Però si algú creu que la postveritat és un invent d'Internet, que miri el NO-DO, les pràctiques de comunicació de l'antiga URSS o la *damnatio memoriae* de l'Imperi Romà. El poder sempre ha utilitzat en favor seu les maquinàries de comunicació.

Quant a la postfotografia, podríem dir que és el que tota la vida s'ha anomenat *collage*, però aplicat a la fotografia i en l'àmbit digital. Es tracta de generar, a força de retalls agafats d'obres menors o que no tenen cap voluntat artística, una obra amb voluntat artística. I sé bé del que parl, perquè és quelcom que he aplicat al meu treball amb el projecte *Androids in the Woods* [Androides al bosc].

Això sí, he de reconèixer que Joan Fontcuberta, com a pare de la postfotografia, és un geni, però la seva genialitat rau en el reciclatge fotogràfic i conceptual. Amb l'ànim de provocar, diré que Fontcuberta és un geni de la publicitat i el màrqueting que utilitza la fotografia per fer art. Cosa que em sembla molt més interessant que els treballs dels que pretenen fer l'art per l'art. Si em demanes a mi, et diré que em consider un fotògraf que utilitza la seva vida per fer art. Esper, amb el que acab de dir, redimir-me del meu sacrilegi envers Fontcuberta.

^{IP} En el teu treball també s'intueix una investigació al voltant de la imatge mateixa i de les funcions que té en la societat actual. Crec que, no sé si de manera conscient o inconscient, proposes una reflexió sobre la percepció. El primer pas per començar a generar una idea, una reflexió. M'interessa el fet que la narració sigui l'important, la suma de totes les imatges que configuren el projecte, no tant la fotografia única i individual, sinó el conjunt. En aquest sentit, el teu treball permet parlar de capes de significat que es van creant a partir d'un context permeable i continu.

^{TA} Entenc la fotografia com a eina de consciència social. Això fa que, d'una banda, m'interessi molt crear el meu propi treball fotogràfic. I, d'altra banda, m'interessa saber com circulen, es desxifren i ens afecten les fotografies socialment.

La meua manera de crear, una vegada posada en marxa aquesta intuïció que és el punt d'arrencada, es desenvolupa amb el mètode científic. M'explic: a ningú de seny se li acudiria crear un vaccí (tan de moda) sense tenir ni la més petita idea del que és un virus o una bactèria. Sense saber com es reproduïxen, què és una cadena de RNA o de DNA. Sense saber quines vacunes prèvies hi ha i com s'han desenvolupat. Sense treballar amb un equip tècnic i humà. Només la idea de pensar que algú, per pura inspiració, crearà un vaccí sense coneixements previs, sense haver investigat cada un dels elements que s'han de desenvolupar, sense un equip tècnic, sense saber tot el que s'ha desenvolupat prèviament en immunologia i vacunació, resulta ridícula. Llavors, per què els que pretenen dedicar-se a l'art creuen que poden fer un treball rellevant sense coneixements previs? Per què algú que pinta postes de sol en el temps lliure gosa autodenominar-se creador o artista? T'imagines algú que et recomana un ibuprofèn per al mal de cap autodenominar-se científic, metge o farmacèutic? És ridícul, no? És el mateix que quan



Cortesia de l'artista



Cortesia de l'artista

algú diu que és artista perquè pinta, esculpeix, fotografia o fa papiroflèxia les estones de lleure.

Per això deia que l'art per l'art no m'interessa, perquè quan ho dic em refereix als que creuen que l'art és quelcom que sorgeix de manera espontània en un ésser tocat per la gràcia divina o per les muses (molt bé de masclisme) en el temps lliure. A mi mai no m'ha passat res d'això. Mai no he fet un projecte de manera espontània sense més ni més. La meua manera de crear implica un treball ardu i constant. I una part d'aquest treball, com el del biòleg que investiga com generar un nou vaccí, ha de tenir en compte el que es va fer abans en el camp en el qual treball i, sobretot, el que es fa ara mateix. Entenc la fotografia com la ciència. Quelcom que evoluciona, que es va formant a força del treball de molta gent que la va desenvolupant. I jo vull ser part de la gent de la meua generació que contribueix a l'evolució de la fotografia.

Pens en el meu perfil professional com el del professorat que vaig tenir a la Facultat de Biologia. Persones que desenvolupaven una tasca investigadora de primer nivell als seus laboratoris i que compartien a les aules els coneixements adquirits i el que investigaven. Em sembla que aquesta és la investigació i la docència de més alt nivell. La que generen i imparteixen els que cada dia van aprenent.

^{1P} Tornant a *FLOWERS FOR FRANCO*, podem afirmar que es generen una sèrie de contradiccions i d'ambigüitats. D'una banda, al voltant d'una memòria que la història no ha omès, en aquest sentit s'apel·la a allò evident. Però és interessant el fet que en la mateixa successió de fotografies hi hagi també el contrari. Hi trobam una al·lusió a la història que s'ha silenciada. M'interessa la subtilesa mitjançant la qual generes ambdues realitats a partir d'una metàfora que apareix en la fotografia mateixa. Històries que hi són, però que no són visibles.

^{TA} Des del començament tenia clar que el que més m'interessava del Valle de los Caídos era tota la part a la qual no permeten l'accés. Em referesc al que és sota terra. Allà hi ha enterrades més de trenta-tres mil víctimes d'ambdós bàndols de la Guerra Civil espanyola.

Per a mi, el treball d'un fotògraf o d'una fotografia és com el d'una antena. Consisteix a estar atent a tot el que t'envolta, llum, composició, però també l'energia del lloc o de la persona que fotografies. D'alguna manera, sintonitzar la teva energia amb la d'allò que fotografies per convertir-ho en imatges. Per això la meva intenció al Valle de los Caídos era captar tota aquesta atmosfera de dolor, terror, violència silenciada, por, tabú...

En el relat visual que en resulta hi ha diverses capes que cerquen mostrar aquestes tensions. D'una banda, hi ha fotografies de persones que hi van a retre culte. Coneixen el significat del lloc, la història i el que simbolitza. D'altra banda, hi ha turistes. Persones que es fan fotos, o que es passen sense ser conscients del que representa aquest indret. És l'espectacularitat del monument el que els atreu. Es relacionen amb el lloc des del desconeixement total de la història. D'altra banda, hi ha fotografies d'arquitectura i natura. En ambdós casos cerc, a través del simbolisme, expressar la part enterrada que s'hi oculta. Les arrels i els fonaments.

Totes aquestes tensions entre qui coneix la història i qui no la coneix. Entre els que han pogut contar la seva història i els que no han pogut contar-la. Entre els vius i els morts. Entre els vençuts i els vencedors. Entre el visible i el perceptible. Tot això és el que acaba configurant el relat.

^{IP} D'altra banda, també hi trobam un diàleg entre allò quotidià i allò polític, no per omissió, sinó per tensió...

^{TA} Al contrari del que pot semblar, allò quotidià és el més polític. Algunes vegades m'han criticat des del documentalisme perquè en el meu treball no passa res. Perquè hi ha

gent normal que desfila per un lloc. Precisament això és el que m'interessa, la gent normal i la seva quotidianitat, carregada de simbologia i d'ideologia. La manera de vestir-se, de pentinar-se, les arrugues de la cara... Quan fotografii em fix en cada un d'aquests detalls. En aquesta presa de decisions hi ha una construcció personal, social i política. Qualsevol decisió que es prengui té implicacions polítiques.

Al mateix temps, cerc en aquesta quotidianitat la manera d'explicar que hi ha alguna cosa oculta, alguna cosa que cal revelar. Sempre llegesc la meva realitat d'aquesta manera. I m'agrada pensar que la fotografia serveix per revelar, en tots els sentits, allò que no es percep a simple vista. Aquí podem parlar de *Las babas del diablo* [Les baves del diable], de Cortázar, que va donar lloc a la pel·lícula *Blow-Up* [Desig d'un matí d'estiu] d'Antonioni, basada en una anècdota real que el fotògraf Sergio Larrain li contà a Cortázar mentre eren a París. Mai res no és com ho veus, com ho creus. Sempre pots aprofundir per veure, entendre, saber alguna cosa més.

^{IP} En una fotografia gairebé documental, sorprenden algunes imatges en què sembla que s'apel·la a l'oníric. Què cerques exactament?

^{TA} De la mateixa manera que no acab de tenir molt clar què és La Veritat, tampoc no sé molt bé què és LA REALITAT. M'interessa aconseguir imatges on, com dic jo, la realitat es desdobla. Arrencar imatges a la realitat en el moment en què s'ha distret i m'ha permès entreveure-hi més enllà de la superfície. No sé com explicar-ho, però aquesta és una altra de les contradiccions que es manifesten en el meu treball. Dominar la càmera per empènyer-la a aconseguir imatges que vagin més enllà de la percepció visual. Per a mi això és fotografia; quan no és la càmera la que decideix i executa la funció mecànica, sinó que ets tu qui domina la càmera i la fa sortir dels seus mecanismes preestablerts. Això ho explica meravellosament Andrea Soto al seu llibre

La performatividad de las imágenes [La performativitat de les imatges].

I cit textualment alguns paràgrafs del llibre que ho expliquen:

La imatge, abans que una reproducció o projecció, és un pla de connexió que obre i obra, d'això la importància d'explorar la comunitat de pràctiques on es puguin exercitar maneres de no-adaptació al sistema dominant, on poder crear allò imprevisit, el que mai fou vist. [...] aixecar imatges improbables. [...]

Fer imatges és crear un bastiment, un sistema que organitza i estructura el que es mostra.

I continuant amb Andrea Soto i *La performatividad de las imágenes*, també hi ha un paràgraf en el qual explica la relació onírica entre espectador i imatges:

La imatge se separa de l'esquema, és a dir, es resisteix als intents de donar-li un sentit com a conjunt organitzat, el seu caràcter és més aviat una juxtaposició de fragments, així com LA PRESENTACIÓ LLACUNERA DELS SOMNIS.

Aquesta presentació llacunera dels somnis defineix allò oníric de què parles. Però, al mateix temps, em quadra amb la manera en què entenc memòria i veritat. Al capdavant, la idea de l'estat de somni, de percepció de la qual puc dubtar, és el que m'interessa. La fotografia em permet qüestionar-me si el que percep és real, o és tal com ho veig, ho visc i ho memoritz.

^{IP} En aquest projecte, el muntatge de l'exposició té una funció primordial. És com si el que abans comentàvem sobre la visibilitat agafàs força i es posàs l'accent en la fricció que pesa al voltant de la història. Parla'ns de la metàfora entre visibilitat i història.

^{TA} Al meu entendre, la fotografia va més enllà de la imatge en dues dimensions. D'alguna manera, les fotografies formen les peces del puzzle. El format de presentació, sia llibre, exposició, audiovisual..., és el que et permet ordenar i donar un sentit total al trencaclosques.

Després de més de deu estades (vaig perdre el compte de les vegades que hi vaig anar) d'una setmana al Valle de los Caídos em vaig adonar que des del principi el que m'interessava era poder accedir al que hi ha sota la superfície del lloc. Volia poder veure amb els meus propis ulls els més de trenta-tres mil cossos que hi ha enterrats dels dos bàndols de la Guerra Civil. Pens que poder accedir a aquest espai serviria per entendre i compondre moltes coses de la nostra història recent, tant social com personal. Però això avui en dia és completament impossible, perquè tota aquesta història encara és tabú. Almenco la idea d'un relat oficial. D'un relat consensuat per les dues parts.

Aquesta voluntat de desvelar el tabú és a totes les fotos que vaig fer a la superfície d'aquesta immensa fossa comuna que continua essent el Valle de los Caídos. Intentar captar la profunditat. A més, aquesta idea és una metàfora perfecta de l'ocultació de tota aquesta part de la història d'Espanya. Hem enterrat el passat, com si no hagués passat res, per poder seguir endavant, i tornam als nusos fermats i ben fermats. Per això, quan vaig plantejar el projecte d'un fotollibre tenia molt clar que la idea d'ocultació n'havia de ser l'eix vertebrador. En aquest cas, ho vàrem resoldre amb Alberto Salván, dissenyador editorial de Tres Tipos Gráficos, amb la transparència del paper i maquetant totes les fotografies a l'esquerra. D'aquesta manera, les imatges s'intueixen per la transparència del paper i es van desvelant quan es gira la pàgina. La idea de maquetar les fotografies en el costat oposat al que és habitual (a l'esquerra) em semblava que encaixava molt bé en tot el meu treball.

En el cas de l'exposició, tenia clar que no volia només penjar marcs a la paret. Una altra gran revelació expositiva, a més de la d'«Antifotoperiodisme», va ser l'exposició

«The Politics of Images» [La política de les imatges] d'Alfredo Jaar, que vaig veure al festival de fotografia d'Arles el 2013. Encara se'n pot trobar la sinopsi a la web del festival: «Com a arquitecte, domina l'espai i condueix els visitants a breus *performances* en què ells mateixos es converteixen en actors. Sovint Jaar ens atrapa en l'acte de percebre les imatges d'una manera massa superficial».

Em fascinà com el treball de Jaar es feia seu l'espai. Rompia per complet la idea de la caixa blanca com a espai expositiu. L'obra es fa present a la sala. Aquesta presentació sempre té un sentit que et fa entendre la imatge d'una altra manera. El dispositiu expositiu és tan important com el contingut fotogràfic. La posada en escena a la sala genera una imatge en si mateixa. És un pas més enllà, la suma d'imatges genera una nova imatge que tanca el cercle. Aquesta materialització de la fotografia a la sala converteix l'espectador en actor, en un ésser actiu davant l'obra. Això és el que sempre pretenc amb el meu treball. Activar l'espectador en tots els sentits.

Per aquest motiu, per desenvolupar aquesta exposició he treballat amb Lucía Peluffo, artista, dissenyadora industrial i dissenyadora d'exposicions. A Lucía se li va ocórrer que la manera de traslladar la idea del relat ocult, de mostrar el que estava enterrat, literalment i metafòricament, en format expositiu, era penjant les fotos en perpendicular a la paret i donant l'esquena a l'entrada de la sala de l'exposició. Així s'obliga el visitant a posicionar-se d'una manera diferent a la que estam acostumats. Es requereix a l'espectador que prengui part en l'acció.

Quelcom tan subtil en la disposició de les imatges genera una manera diferent de relacionar-se amb les fotografies. I això m'interessa. M'interessa canviar la forma de relació i que, al mateix temps, potencii tot el sentit conceptual de l'obra.

^{1P} Quin és el significat de la dimensió de les fotografies impreses al panell de 2 m × 2 m?

^{TA} Al fons de l'exposició hi ha un gran panell de dos per dos. A cada un dels costats d'aquest panell hi ha una fotografia de dos per dos metres. La fotografia que es veu des de l'entrada és la base d'una columna del Valle de los Caídos. Un detall arquitectònic que té una gran càrrega simbòlica. D'una banda, la pedra gris imponent que configura aquest lloc. Literalment, diria que aquesta geometria recta i majestuosa impedeix la visió del que hi ha darrere. Metafòricament, diria que aquesta mateixa idea són els fonaments de tot el relat de la memòria històrica de l'Espanya del segle XX. Una vegada més, l'ocultació darrere una «majestuositat» i una rigidesa impenetrable.

A l'altra costat del panell, la fotografia de dos per dos metres és l'única de la sèrie en què es veu la creu sobre el turó. La més alta del món (120 m). Però la creu es veu reflectida en un estany que hi ha a la part de darrere del complex del Valle. Aquest reflex sobre l'aigua fa que la creu aparegui invertida. És un exemple molt bo d'aquests casos dels que parlàvem, en què aconsegueixes arrancar-li a la realitat una imatge que no pareix real, en què aconsegueixes revertir els teus automatismes perceptius i els de la càmera. Record perfectament el moment en què vaig fer aquesta fotografia. I que veure la creu invertida se'm presentà com una revelació. La creu, símbol del dolor en la nostra cultura cristiana, no s'alça cap al cel, sinó cap a l'interior de la terra. Aquesta és la imatge que condensa el sofriment enterrat de tantes i tantes persones, tant d'un bàndol com de l'altre.

El disseny de l'estructura que sosté aquestes dues fotografies de gran format, també a càrrec de Lucía Peluffo, s'inspira en les estructures que sostenen les escenografies al teatre. El lateral de l'estructura és obert i deixa veure que per dins és buit. Se sosté amb costelles de fusta. Amb això es vol fer entendre que tot el monument del Valle de los Caídos és un dispositiu escenogràfic. Al cap i a la fi, el disseny d'aquest lloc està inspirat en el llibre de l'Apocalipsi per generar por i terror al visitant. Aquesta és la manera en què s'articulen els règims autoritaris. La por com a eina de control de la població. La por i l'odi a l'altre.

^{IP} A pesar que amb *FLOWERS FOR FRANCO* tan-
cam, en certa manera, un capítol (dic això pensant
en la trilogia, perquè sé que són qüestions que acom-
panyen la teva manera de fer), pots avançar-nos
algun projecte en què ara treballis i que suposi un
gir conceptual cap a un altre lloc?

^{TA} És curiós, perquè la pandèmia ha disparat els meus ritmes
de feina. D'una banda, fa gairebé dos anys que treball sobre
el territori i el paisatge de Mallorca. Quelcom que començà
una vegada més com una pulsio, conduir i fotografiar, reco-
nèixer i reconèixer-me sobre l'illa, ha cobrat molt de sentit
amb la pandèmia. La brusca aturada mundial que suposa la
crisi de la covid i la seva influència sobre el turisme de mas-
ses ens permet adonar-nos que el model de supervivència que
haviem creat a Mallorca no era tal. Per al desenvolupament
d'aquest projecte faig feina amb un grup de col·legues, crea-
dors i creadors d'àmbits diversos, i esper poder-ne informar
aviat. De moment, elaboram idees i formes de representació
properes a l'escenografia-documental-experimental.

D'altra banda, recentment m'han concedit la beca de
l'Acadèmia d'Espanya a Roma per treballar durant nou
mesos a la ciutat en un projecte sobre la producció d'imat-
ges. Un estudi sobre la relació entre la producció d'imatges
històriques per part del poder i l'Església i la producció con-
temporània fotogràfica per part dels visitants de la ciutat.
Relacions iconogràfiques i comercials que s'han alterat amb
la crisi de la covid. Per això, aquest projecte porta el títol
i-cona. La crisis del imperio.

Sent que tots aquests projectes, tant *FLOWERS FOR
FRANCO*, com el de Paisatgisme de Mallorca i el de la rela-
ció iconogràfica de la ciutat de Roma amb el turisme i la seva
població, tenen moltes coses en comú. En tots explor d'al-
guna manera aquesta equació que comentaves entre ètica
i estètica. Intentar entreveure la relació que hi ha entre la
creació d'imatges, el poder i com ens afecta.

FRANCAMENT

Llúcia Ramis

Franco era una cara a la moneda de cinc pessetes, encara que
duguéssim vint-i-cinc anys de democràcia.

Franco és franc en castellà.

Franco: unitat monetària de diversos països europeus i africans.

Franco: unitat monetària de diversos països europeus anterior
a l'adopció de l'euro.

Franco: moneda medieval.

Franco: sense pagar.

I encara en pagam el preu.

Franco: que és de condició lliure, exempt de certes càrregues,
que expressa obertament el seu pensament.

La importància de ser Frank, obra d'Oscar Wilde.

Franco era a les darreres pàgines dels llibres de text, a les quals
no arribàvem mai.

Franco és el dolent de la pel·lícula en moltes pel·lícules, ara que
li hem perdut la por.

També és una caricatura.

Al llibre *Una, grande y zombi*, d'Hernán Migoya, la sang de Franco
converteix en franquistes tothom que s'infecta.

Potser no li hauríem d'haver perdut la por.

Balada triste de trompeta, d'Álex de la Iglesia, és una comèdia negra
inclassificable que transcorre, en part, al Valle de los Caídos.

El Valle de los Caídos era un mausoleu que Franco va fer construir
als presoners republicans entre el 1940 i el 1958.

Al Valle de los Caídos, n'hi havia que es feien *selfies* amb el braç
enlaire, i s'enfotien d'un gest que encara és un símbol, a la fosa
comuna més gran que hi ha a Espanya.

D'altres aixecaven el braç convençuts.

Ningú no els cridava l'atenció.

Ningú no els parava atenció, tampoc.

Les flors a Franco no eren cap broma.

Dels 33.833 cadàvers que hi ha al Valle de los Caídos, 12.410 continuen
sense identificar.

La immensa creu de cent cinquanta metres del Valle de los Caídos
és de pedra calcària, i s'està desfent. Ironies del temps,
més que de la història.
Mantenir el Valle de los Caídos costava cada any 1,8 milions d'euros
al Patrimonio Nacional.

Una nit a l'Hospedería Santa Cruz valia vint-i-tres euros.
L'Hospedería Santa Cruz té una puntuació de 8,0 a Booking.
Quatre punts de cinc a TripAdvisor. I més de cent opinions.
Els comentaris asseguren que no existeix al món cap lloc més
extraordinari, que les vistes són espectaculars i estan
carregades d'història, que l'aire és pur i la tranquil·litat,
absoluta, que les habitacions són austeres, i les instal·lacions
i els detalls, originals.
Als plats hi havia gravada l'àliga bicèfala, la creu del Valle de los
Caídos, l'escut benedictí.
El menjar és xerec. O ho era fa vuit anys.
Mongetes i *codillo* de porc estofat.

El Valle de los Caídos està encastat enmig de la natura, entre els
arbres.
Les arrels s'escampen sota terra. Broten les flors, vistoses i alegres.
Algú les talla. Les posa a la tomba.
No tendran temps de marcir-se, que les canviaran. N'hi haurà de noves.
En silenci, entre la mort i els cavalls, broten els cards.

Amb Franco no es vivia tan malament, asseguren alguns.
Contra Franco vivíem millor, deia Vázquez Montalbán.
Franco, Franco, tenía el culo blanco y se fue a París y tuvo el culo gris.
Cantàvem de petits.
I de més grans, veiérem un cert blanquejament del franquisme.
Ara l'anomenen d'una altra manera.
O no. La Fundación Nacional Francisco Franco encara existeix.
També hi ha franquícies.
L'apologia del franquisme no es contempla com a delictes perquè
l'empara la llibertat d'expressió.

Españoles, Franco ha muerto.
Gires full, i encara hi ha una taca a l'altra banda de la pàgina.
I tornes a girar full, però la taca sempre hi és.

Franco va jaure 16.041 dies al Valle de los Caídos.
Quaranta-quatre anys, menys un mes.
Després d'una dictadura que va durar trenta-sis anys.
I d'una guerra que començà l'any 36.

Exhumaren Franco el 24 d'octubre de 2019, deien que sense públic,
però tothom ho va veure en directe a la televisió pública.
Una comitiva portava el seu fèretre a les espatlles.
Hi havia flors a damunt. Flors per a Franco.
I una tela com de vellut vermell, i una altra de color marró.
El fèretre semblava un Tigretón, un pastisset de quan encara hi havia
la cara de Franco a les monedes de cinc pessetes.
I també a les de vint-i-cinc.
I a la creu, l'àliga imperial i l'escut.



Cortesia de l'artista

Flowers for Franco
Toni Amengual

Del 21 de maig
al 29 d'agost de 2021

Organització
Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma

Direcció
Imma Prieto

Comissariat
Imma Prieto

Coordinació exposició
Catalina Joy
Javier Sánchez

Registre
Soad Houman
Rosa Espinosa

Disseny d'exposició
Lucía Peluffo

Muntatge
La Casa Enmarcada de Sampol
Es Baluard Museu

Assegurances
Correduría March-Rs

Disseny gràfic
Hermanos Berenguer

Textos
Imma Prieto. Directora
d'Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma
Llucia Ramis. Escriptora
i periodista

Traduccions
Àngels Àlvarez

Impressió
Esment Impremta

© de la present edició,
Fundació Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma, 2021
© dels textos, els autors
© de les obres, Toni Amengual, 2021

Agraïments
Catalina Amengual
Enric Benito
Mar Benito
Toni Benito
Enric Ber
Jordi Ber
Marina Ber
Antonia Bestard
Margalida Bestard
Pep Bonet
Lucía Peluffo
Tanit Plana
Llucia Ramis
Joan Roig
Toni Sampol

Amb la col·laboració de



DL PM 00369-2021
ISBN 978-84-18803-15-4

#AMENGUALESBALUARD

@ESBALUARDMUSEU



WWW.ESBALUARD.ORG

ESBALUARD
MUSEU D'ART
CONTEMPORANI
DE PALMA

PLAÇA PORTA SANTA CATALINA, 10
07012 PALMA
T. (+34) 971 908 200

HORARI: DE DIMARTS A DISSABTE DE 10 A 20 H
DIUMENGE DE 10 A 15 H