

FLOWERS FOR FRANCO

21.05–29.08.2021



TONI AMIENGUAL

Ficha técnica de las obras:
Toni Amengual, Serie «Flowers for Franco», 2011-2015.
Impresión digital sobre papel Canson Infinity
Baryta Prestige, 50 × 50 cm.

Portada:
Colección Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma

ENTREVISTA A TONI AMENGUAL

por Imma Prieto

^{IP} Acercarnos a tus primeros trabajos nos conduce a un corpus de imágenes que aparentemente pueden ser antagónicas. Por un lado, un cuidado conciso por el detalle, por otro, vistas generales que nos remiten a un escenario. Se vislumbra cierta atracción por el azar y los rostros. Y hay algo que aparece en relación con una observación del entorno natural. ¿Cómo empezaste con la fotografía? ¿Por qué este medio?

^{TA} Me gustaría poder contar alguna historia apasionante. Algo así como que mi abuela me enseñó a revelar en su cuarto oscuro cuando era niño. O que me regalaron una cámara por mi comunión y cambió mi vida para siempre. Pero mi abuela apenas sabía algo de fotografía, y cuando hice la comunión lo más tecnológico que me regalaron fue un reloj. Así que mi historia es muy prosaica. En COU (hace ya tres reformas educativas en España) teníamos que decidir a qué dedicaríamos nuestra vida. Estoy hablando de finales de los noventa, antes de que la modernidad líquida apareciera en nuestras vidas. Así que por entonces parecía una decisión vital. Por eso tuve claro que iba a dedicar mi vida a algo en lo que no hubiese dos días iguales, que me permitiese viajar, conocer gentes y lugares. Y, sobre todo, a algo que no me obligase a trabajar en una oficina ni a tener un jefe. Con dieciocho años tenía claro que había tenido suficiente rutina y autoridad en mi vida. En cambio, siempre me interesaron los ‘otros’ modos de hacer.

La respuesta lógica a todo eso en mi cabeza fue la fotografía. Era la manera que me permitía explorar nuevos lugares, conocer personas, entender mejor la realidad que me ha tocado vivir y poder trabajar sin estar encerrado, por cuenta propia.

Mi familia por parte materna era gente de campo, *pagesos*, como decimos aquí, por eso mi abuela de fotografía sabía poco. Por el lado de mi padre eran clase trabajadora inmigrada de la Península que vivían en los suburbios de Palma. Y aunque mis padres tenían formaciones superiores, la idea de desarrollar una carrera creativa no acabó de encajar en casa. Sobre todo, porque, a pesar de que mi comportamiento durante BUP y COU no fue lo que se dice ejemplar, tenía un buen expediente académico. Así que, debido a la idea imperante en la época de que una carrera universitaria aseguraría mi futuro, me matriculé en la Facultad de Biología de la Universitat de Barcelona.

Mi plan consistía en matricularme en la Universitat de Barcelona para poder vivir allí. La segunda parte del plan era suspender todas las asignaturas en primero para después matricularme en la escuela de fotografía. No existía la opción de cursar estudios universitarios de fotografía como tal.

El plan fue un fiasco total, porque el estudio de la biología me apasionó. Y porque el ambiente y las amistades universitarias fueron una experiencia reveladora. Aprobé los dos primeros cursos de Biología con una media de sobresaliente. Me encanta que los planes salgan mal.

Al empezar el tercer curso de carrera me dije que no había ido a Barcelona a estudiar biología. Así que ese año me matriculé en tercero de Biología y en la escuela de fotografía (hoy la fotografía aún no es universitaria al sur de los Pirineos). En cinco años me saqué la carrera de Biología, dos años de estudios de fotografía en el Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya y un máster en fotoperiodismo por la Universitat Autònoma de Barcelona. Por las mañanas iba a la escuela de fotografía, por las tardes a la Facultad de Biología y por las noches montaba la luz roja, las cubetas y la ampliadora debajo del escritorio de mi cuarto.

Poco tiempo después de haber acabado mis estudios universitarios en biología y fotografía me encontré por las calles de Palma a un colega de secundaria y me pregunté a qué me dedicaba. Cuando le dije que era fotógrafo me

respondió burlón: —¿Fotógrafo? Si tú sacabas muy buenas notas, si eras una eminencia.

^{1P} De algún modo, el hecho de empezar a pensar en la fotografía a finales de los noventa te ha permitido conocer tanto la tecnología analógica como la digital. Quiero decir que, en los últimos veinte años, la transformación por lo digital ha sido radical y veloz. ¿Qué implicaciones tiene esto en tu trabajo? ¿Existen diferencias a la hora de acercarse a una realidad, queriendo captar 'ese rastro', si lo hacemos con una técnica u otra?

^{TA} Fotografía, a mi modo de ver y desde el punto de vista etimológico de la palabra, es escribir o dibujar (en griego, *grafía*) con luz (en griego, *foto*). La fotografía implica tecnología, pero si hay *grafía* por medio de la luz, esto es para mí fotografía. Eso implica sensores digitales que capturan la luz y que son los que utilizamos hoy en día en las cámaras digitales y en las cámaras de los teléfonos. Si hablamos de construcciones 3D generadas por ordenador o de cosas más del entorno de *motion graphics*, que se generan a nivel computacional sin necesidad de fotones de luz para crear la imagen, diría que ya hablamos de otros campos visuales diferentes a la fotografía.

Si nos centramos en las cámaras, todo aquel que, hoy en día, disponga de un teléfono inteligente lleva una cámara integrada. A esto se le ha llamado 'democratización de la fotografía', el hecho de que todo el mundo puede tomar fotografías. Pero ¿es todo el mundo fotógrafo? Que toda la población sepa leer y escribir, lo cual es un gran avance social, no significa que todo el mundo sea escritor.

La diferencia para mí está en trabajar. Tomar fotografías es siempre un trabajo porque requiere de una herramienta, unos conocimientos y un esfuerzo. Hoy más que nunca hay que tener en cuenta que trabajar y cobrar son cosas diferentes.

Por eso, aunque sea para alimentar tu Instagram, siempre que tomas una foto estás trabajando (no cobrando). La clave aquí es: ¿para quién trabajas? Y una vez hecha la toma: ¿para quién trabajan las fotografías que has tomado? Y también si alguien está capitalizando todo ese esfuerzo.

Para mí esa es la diferencia a la hora de determinar quienes trabajamos de forma profesional con las imágenes. Somos capaces de crear y generar imágenes y discursos visuales que trabajen en la dirección que nos proponemos porque somos responsables y conscientes hasta del más mínimo detalle. Además, dedicamos gran parte de nuestro esfuerzo a capitalizar ese trabajo. Es decir, que tu esfuerzo se alinea con tus intenciones. Y tus imágenes, una vez producidas y publicadas, te reportan un beneficio económico.

Tal vez se entienda mejor si hablamos del gran revuelo que hace un tiempo se generó sobre el uso de nuestros datos y su capitalización por parte de las grandes compañías de Internet a raíz de un documental de Netflix (otra gran plataforma de Internet) titulado *The Social Dilemma* [El dilema de las redes sociales].¹

¿Hola? ¿Alguien pensaba que la fiesta era gratis?

Está claro que plataformas como Instagram, Facebook, Tinder o TikTok usan el esfuerzo de quien produce imágenes para lucrarse analizando y comercializando la información de cada píxel de las fotografías, vídeos y de todos los metadatos que podamos aportar en forma de ubicación y *hashtags*.

Con todo esto no pretendo demonizar las redes sociales, soy usuario diario de estas. Las uso igual que uso aviones, sabiendo que contaminan el aire que respiramos todos. Pero soy muy consciente de las contrapartidas de utilizar estas herramientas. Y por si todavía alguien no se lo ha planteado, todos los *likes*, corazoncitos e interacciones que tenemos en redes también dejan su huella de carbono.

^{1P} Me interesa cómo aparece en tus palabras una conciencia y reflexión en torno al trabajo. El trabajo entendido con una clara conciencia de clase, quizá... También cómo vehiculas esta conciencia con la producción y la cadena de corresponsabilidades que hay detrás. ¿Defenderías la ecuación, no hay estética sin ética? ¿Por qué?

^{TA} La definiendo a capa y espada, pero siendo consciente de que esa capa y espada se asemejan a las del Alonso Quijano luchando contra los molinos de viento.

Quiero decir que la teoría es esa, sin ética no hay estética. Y a nivel personal, en mi trabajo la estética es una consecuencia de la ética. Me importa más la ética que la estética de mi trabajo. Pero ese planteamiento no es condición *sine qua non* en la producción fotográfica. Hay grandes logros estéticos sin ningún interés por la ética. Podemos poner muchos ejemplos, porque, por su propia naturaleza, la fotografía transita en ese campo de minas que suponen ética y estética.

Uno de esos campos de minas sería la industria de la fotografía publicitaria. Cuántas campañas hemos vistos donde se presentan modelos que sabemos que son físicamente imposibles por el uso de Photoshop sobre su cuerpo y, lo que es peor, por los desórdenes alimentarios que sufren los y las modelos. Las marcas contratan a modelos que saben que tienen (y casi se les exigen) problemas alimentarios. ¿Alguien se ha parado a pensar en la repercusión ética que estas imágenes tienen sobre la población? Seguro que sí, pero quienes diseñan y disparan esas campañas han pasado por alto ese detalle ético, porque sin ética se consigue mucha estética. ¿Alguien ha pensado en los efectos que estas imágenes tienen sobre la población joven que está en pleno desarrollo de su cuerpo y su imagen? En esta línea sigo, desde hace tiempo, el trabajo de Yolanda Domínguez, artista visual, fotógrafa y activista española que desarrolla temas de conciencia feminista y crítica social

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

relacionados con el género, el consumo y el arte como herramienta social.²

Puedo hablar en primera persona de la que fue mi última experiencia en un breve intento por acercarme a la fotografía publicitaria. Siendo joven hice de asistente en una sesión fotográfica de tangas y minibikinis brasileños. Una vez en la producción, hablando con las modelos, me di cuenta de que eran menores de edad. Me sentí realmente incómodo. ¿Dónde está la línea? Se las maquilla y peina para que parezcan mayores, pero sus cuerpos ni siquiera se han acabado de desarrollar. Todo eso sucede con la autorización, el beneplácito y el orgullo de los padres. Alguien me dirá que es el mercado, pero yo responderé que es inconsciencia. Como creador de fotografías siento que tengo una responsabilidad en los mensajes que se desprenden de mis fotografías. Esa fue mi última experiencia en la fotografía comercial. Aun sabiendo que también son una ficción, preferí hacer fotos de boda a fotos de moda.

Otro campo de minas en el que la ética es muy fina y la estética es de una contundencia apabullante es la fotografía de conflicto y el fotoperiodismo que muestra las desgracias de los más desfavorecidos.

Me descubrieron por primera vez los trabajos de Eugene Smith y de Sebastião Salgado en la asignatura de Historia de la Fotografía. Me fascinó la potencia visual de esas imágenes y el compromiso social de sus creadores. Sigo pensando que Smith y Salgado son grandísimos fotógrafos. Y sigo enviando su capacidad de trabajo y su inmenso talento visual, pero con la perspectiva que da el tiempo y la experiencia descifro su trabajo de una forma muy diferente.

Este tipo de fotografía tiene una voluntad ética muy fuerte detrás. A finales del siglo XX y principios del XXI ese tipo de trabajos se realizaban con la voluntad de dar voz a los sin voz. La idea era, a través de esas imágenes, generar un cambio en la conciencia de quienes hemos tenido la suerte

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

de nacer en la parte rica del planeta. Y durante un tiempo cumplieron esa función, pero a base de repetición el público se inmunizó a ese tipo de imágenes. Se hartó de ver que nada cambia y que el fotoperiodismo siempre muestra lo mismo. La reiteración y una mayor formación visual del público ha acabado haciendo que ese tipo de fotografías generen un efecto rebote y que hoy la estetización de la desgracia que propone el fotoperiodismo clásico ya no sirva para ayudar a las poblaciones que retrata, sino para estigmatizarlas.

A modo de anécdota puedo contar que cuando estuve por primera vez en Palestina con mi amigo Javier Izquierdo, al bajar del autobús, Javier, que tiene un sentido del humor muy afilado, dijo: —Esto no es aquí. Nos hemos equivocado. Esto es en color. ¿Dónde está el blanco y negro de Larry Towell? ¿Dónde están los tipos tapados con el pañuelo palestino tirando piedras con honda? Estábamos en mitad de Nablús y la vida sucedía como un día cualquiera en una ciudad de Oriente Medio.

Ese viaje a Oriente Medio fue durante los años en que realicé proyectos con ONG a países del hemisferio sur para desarrollar esa fotografía que podríamos llamar humanitaria. En ese periodo de 5 o 6 años me di cuenta de que ese tipo de fotografía no tenía sentido para mí. Sentí que era una fotografía caduca, y que la supervivencia que proponía la industria del World Press Photo y compañía era ir en busca de historias e imágenes cada vez más morbosas y duras. Extraer de los más desfavorecidos fotografías descarnadas de su miseria para conseguir aplausos, premios y cócteles entre las clases dominantes del hemisferio norte. Lo que hoy conocemos como colonización visual. Esto lo ilustra de una forma tremenda el cortometraje de 2006 *One Hundredth of a Second* [Una centésima de segundo], dirigido por Susan Jacobson y que puede verse en YouTube.³

Otra gran pieza audiovisual que da fe de la incapacidad del relato periodístico a la hora de hablar de los conflictos

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

geopolíticos de nuestro tiempo es *Oh Dearism* [¡Ay, Dios!], de Adam Curtis. Una pieza al estilo Curtis generada a base de *found footage* de la BBC donde una voz en *off* nos cuenta cómo la sociedad occidental ha perdido la fe en la prensa porque el panorama geopolítico actual no se puede articular como un relato de buenos y malos al que tanto nos tiene acostumbrados Hollywood y la industria del entretenimiento.⁴

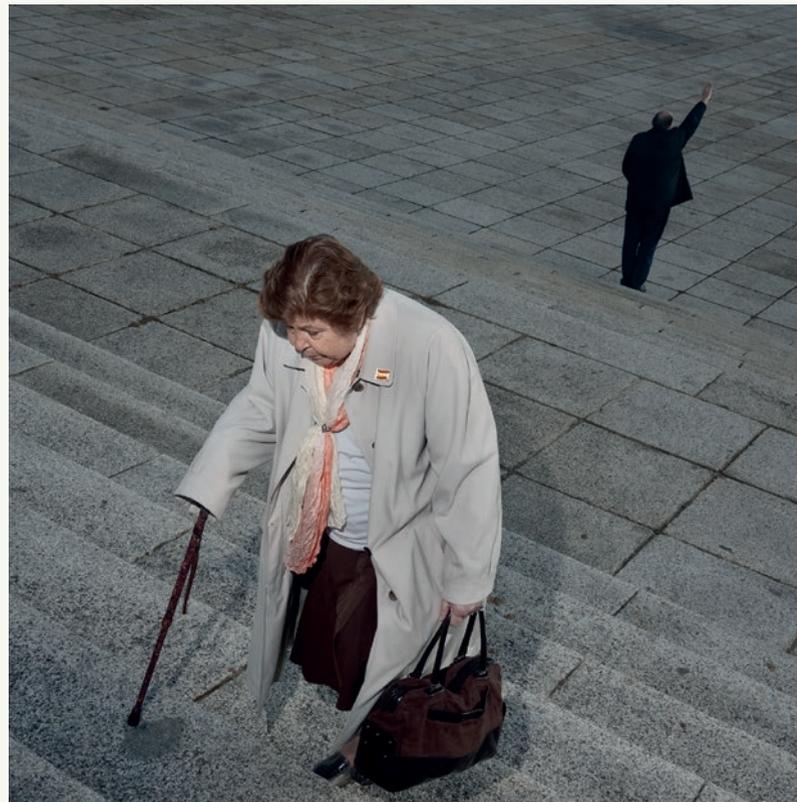
Todo ello me llevó a pensar que la única conciencia que puede cambiar la fotografía es la tuya. Y en ese proceso redescubrí el trabajo de Diane Arbus, Lisette Model, Bruce Gilden o Martin Parr. Autoras y autores que en su momento se me habían presentado como frikis o menores. Para que te hagas una idea, mi profesor de iluminación decía que el trabajo de Arbus solo servía para ver cómo no debe iluminarse un retrato. Por suerte, ahora él se dedica a la fotografía submarina y dejó de opinar sobre el retrato.

Esas autoras y autores no seguían los cánones a nivel técnico y ponían su mirada en los conflictos de la parte rica del mundo. De esa forma se evitaba la otredad que ha construido el fotoperiodismo. Porque por más que el fotoperiodismo clásico pretenda sensibilizar, siempre lo hace a través de construir la imagen del otro.

Otra gran referencia en la línea crítica hacia el fotoperiodismo más clásico es la exposición «Antifotoperiodisme» [Antifotoperiodismo], comisariada por Carles Guerra y Thomas Keenan.⁵ La vi por primera vez en el Palau de la Virreina en Barcelona, en 2010, y es una de las exposiciones que más me han impactado. Es una muestra donde se presentan trabajos clásicos de fotoperiodismo junto con otros más contemporáneos, se exponen de tal manera que se pone en debate su utilidad, su ética y su relación con el sujeto fotografiado. Me pareció increíble la capacidad de generar reflexión y relato sobre el propio medio a través del trabajo curatorial. De las muchas obras que conforman la exposición

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

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





Colección Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma

destacaría una de videoarte documental, *Enjoy Poverty*⁶ [Disfruta de la pobreza], del artista belga Renzo Martens. Una obra de 2008 en la que se muestra de forma descarnada el colonialismo visual y el abuso por parte de los reporteros blancos sobre la población del Congo. Hecho con una inteligencia y un cinismo que rozan lo obscuro.

Una idea similar a la de Martens, pero en un formato más actual, sería *Humanitarians of Tinder* [Humanitarios de Tinder]. Un blog/tumblr donde alguien se ha encargado de recolectar capturas de pantalla de perfiles de Tinder donde aparece el usuario de Tinder blanco rodeado de personas no blancas. Esta recolección de imágenes dice mucho de la inconsciencia de la autorrepresentación en los tiempos que corren.⁷

Y supongo que no puedo cerrar este tema sin nombrar a Susan Sontag y su libro *Ante el dolor de los demás*.

^{IP} Algunos de los fotógrafos a los que citas tienen un claro objetivo sociopolítico. Es decir, a través de sus proyectos hay una evidente vindicación en defensa de pueblos y comunidades vulnerables. En algunos de tus proyectos —un buen ejemplo sería *PAIN* [Sufrimiento] o el proyecto que ahora presentamos, *FLOWERS FOR FRANCO* [Flores para Franco]—, encontramos un interés en la necesidad de revisión de la memoria histórica, así como las desigualdades que han venido a categorizar la historia que ha sido escrita. Es interesante como en tu trabajo subyace de forma sutil esa dicotomía que desde un plano ideológico puede designar a izquierdas o derechas. Háblame de ello.

6. Tráiler del documental: <https://www.youtube.com/watch?v=NeEiPnDGEkw>

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

^{TA} La memoria acaba por configurar la identidad. Quiénes somos, qué hacemos, cómo nos comportamos..., son todo estructuras que se han fijado a partir de nuestras vivencias almacenadas en la memoria. La memoria, además, no es algo estático, la memoria humana no funciona como la memoria de un ordenador. La memoria humana es algo que se recrea, que se modifica cada vez que recordamos.

A nivel individual, mis acciones de hoy construyen mi identidad de mañana. Pero esto también sucede a nivel social. Mi identidad se conforma a partir de los acontecimientos sociales que me han precedido. Cuando digo que soy español (por poner un ejemplo), ese adjetivo determina toda una construcción histórica. Hay en mi trabajo también una voluntad de autoconocimiento, por eso abordo desde mi individualidad las construcciones sociales que me rodean. La política, la religión, el territorio, el amor...

Por poner el ejemplo de *FLOWERS FOR FRANCO*, donde se entrecruza política, religión y territorio, todo empezó siendo una intuición. La cruz más alta del mundo (120 m), la fosa común más grande de Europa (más de 33 mil víctimas de los dos bandos de la Guerra Civil española enterradas bajo esa cruz). Quiero ir, ver y fotografiar eso. Y, además, hay una hospedería que me permite pasar temporadas allí. Fui una, dos, tres... perdí la cuenta. No podría explicar por qué volvía, me atraía la idea de hacer fotos allí, el silencio, la soledad... Entre estancia y estancia empecé a interesarme por el tema, a leer, documentarme sobre el lugar, sobre el franquismo, la dictadura... Empecé a preguntar en mi casa, y ahí me di cuenta de que ese tema siempre había estado latente en mi familia.

Mi abuela por parte materna tenía un hermano mellizo. Se alistó para irse al frente con la Falange, con 17 años. Me contaron que su padre (mi bisabuelo), cuando se enteró, le dio una paliza. Quiero pensar que lo hizo porque creía que no hay ideología política por la que valga la pena ir a la guerra. Siempre he pensado que yo con 17 años también me hubiese alistado en el bando que hubiera tenido más cerca.

Ya he dicho que mi comportamiento a esa edad no era para nada ejemplar.

El hermano de mi abuela fue mandado al frente de Levante, en Valencia. Contaba mi abuela que a consecuencia de haber pasado toda una noche dentro del río en la batalla del Ebro contrajo una neumonía que casi lo mató. Lo mandaron de vuelta, pero nunca se recuperó de las afecciones pulmonares. Imagino que además de físicamente debió volver completamente destrozado emocional y psíquicamente, lo que actualmente está reconocido como estrés postraumático. Desde su vuelta, su salud y su moral estaban completamente alteradas. Murió tiempo después de tuberculosis.

En la memoria de mi abuela el culpable directo de la muerte de su hermano fue el bando republicano. Visto en perspectiva pienso que la tuberculosis acabó con la vida de su hermano, pero la guerra acabó antes con su hermano como ella lo conocía. Eso creó en mi entrañable abuela un odio visceral a quien fuera en contra del franquismo.

Mi abuelo paterno no fue a la guerra. El día de las pruebas de reconocimiento para el reclutamiento le encontraron una arritmia en el corazón. Lo que no sabían los médicos que lo inspeccionaron era que llevaba tres días sin dormir a base de beber café y hacer ejercicio físico para llegar extenuado a esas pruebas.

Cuenta mi padre que de niño se enfadaba con mi abuelo porque lo veía como un cobarde por no haber apoyado el levantamiento nacional. La cruzada épica que les explicaban en la escuela. Años después, cuando fue a la universidad cambió de opinión respecto a lo que le habían contado en la escuela. Era de los que corrían delante de los grises. Le he oído contar historias de cómo volvían sus compañeros de universidad del cuartel cuando no podían dar esquinazo a los grises. Y el caso concreto de un compañero de colegio mayor que apareció con un brote esquizofrénico después de pasar tres días siendo torturado en el cuartel de la policía.

Todas esas historias se entremezclan en mi memoria y conforman mi identidad. Estas historias lo hacen de forma

consciente, pero la tensión que siempre ha existido en mi casa entre mi padre y mi madre con respecto a este tema lo hace de forma totalmente inconsciente.

Todo lo que acabo de escribir ya no puedo fotografiarlo hoy en día. Quienes protagonizaron todas estas historias están muertos. Y si estuvieran vivos, lo más probable es que no quisieran hablar abiertamente del tema por el miedo y la repulsión que les generaría. Por eso utilizo el constructo social y la huella más grande del franquismo que he encontrado, el Valle de los Caídos, para descubrir todas estas historias en mí y canalizarlas.

^{IP} Cuando analizamos tu trabajo nos percatamos de cierta concatenación existente entre todos ellos. Un hilo conductor que nos acerca y que, de forma sutil e incluso poética, nos acompaña en la reflexión que propones. Antes comentabas cómo piensas la fotografía en relación con un ejercicio de escritura. De hecho, no creo que sea casual que todos tus proyectos acaben en publicación, además, hay una clara presencia autónoma en torno a la imagen. Quiero decir, una lectura que apuesta por la narración a través de las propias fotografías. ¿Podemos hablar de trilogía a partir de tus tres últimos libros?

^{TA} En los últimos años he autopublicado tres títulos. El primero fue *PAIN*, en 2014, el segundo *DEVOTOS*, en 2015, y el último, el proyecto que ahora se expone en Es Baluard, *FLOWERS FOR FRANCO*, en 2019. Estos tres libros para mí conforman una trilogía porque hablan desde mi perspectiva de la situación política contemporánea en España, pero no puedo hablar de la contemporaneidad sin tener en cuenta el pasado.

Las tres series fotográficas se generaron simultáneamente entre 2010 y 2015. Por un lado, en *PAIN* hablaba de la sensación que provocó la crisis económica en la población de a pie. Ciento veinte retratos tomados con un teléfono móvil

mientras caminaba por la calle. Los retratos muestran personas en las que yo sentía un fuerte sufrimiento emocional (*PAIN*). El trabajo se cierra con el diseño editorial de Astrid Stavro, que propone los colores de la bandera de España en la tripa del libro.

DEVOTOS es un libro que presenta retratos de votantes de los dos grandes partidos políticos que había habido hasta ese momento en España, PP y PSOE. Me parecía interesante girar la cámara hacia los representados en lugar de hacia los representantes. Retratar a quienes han tenido fe en sus representantes (de ahí el juego de palabras *DE-VOTOS*). Y con esos retratos acabar generando una publicación en formato leporello para dar a entender esa idea de alternancia política. De cómo PP y PSOE se habían acabado convirtiendo en las dos caras de una misma moneda.

La idea que liga *PAIN* y *DEVOTOS* es que los responsables de la crisis económica de 2008 y del malestar de la población fueron las políticas de esos dos partidos. O como se dice ahora: disfruten de lo votado. Está claro que la crisis de 2008 fue una crisis mundial, pero en España puso de manifiesto toda la corrupción que se había generado y permitido por parte de ese bipartidismo.

Siendo optimistas, al menos desde 1978 podemos disfrutar de lo votado, aunque sean corruptelas y arribismos, porque antes de esa alternancia política la corrupción, el arribismo y el horror estaba en manos de un único partido. Eso es lo que liga *DEVOTOS* con *FLOWERS FOR FRANCO*. La idea de que la herencia de la corrupción democrática viene de la dictadura fascista más larga de Europa. Todo atado y bien atado.

^{IP} En los últimos años y como consecuencia de los avances (o no) tecnológicos, hemos entrado en una era que puede definirse como iconosfera. Sin duda vivimos un tiempo en el que la proliferación de imágenes provoca que algunas puedan ser desactivadas con facilidad o que incluso podamos hablar

de cierta banalidad en torno a la imagen. Pensando en la función fotográfica en relación con el documento, nosotros mismos borramos la mayoría de las fotografías que realizamos, algo que sería impensable para nuestros abuelos. Simultáneamente, y de nuevo, como consecuencia de los avances tecnológicos, cuestionamos la veracidad que hay tras muchas de las imágenes que consumimos. En época de posverdades y posfotografías, ¿qué hay de verdad y memoria en tu trabajo?

^{TA} Ya he comentado que la memoria es algo lábil, no fijado como tal, sino que se genera y se recrea cada vez que la utilizamos. Personalmente entiendo lo que llamamos ‘verdad’ de un modo parecido. ¿Qué es LA VERDAD? Ahí va otro ejemplo burdo pero esclarecedor. Si discuto con una persona daltónica sobre de qué color son las hojas de un árbol, ¿quién dice la verdad? Aunque ambos lleguemos al acuerdo de que las hojas del árbol son verdes, ¿qué significa ese verde para la persona daltónica y qué significa para mí? Y qué pasa si volvemos a mirar las hojas de ese árbol, que resulta que es de hoja caduca, en otoño, ¿de qué color serán ahora esas hojas para la persona daltónica?, ¿y para mí?

Entiendo la posverdad de esa manera. Nunca hay una única verdad. Hay formas de articular relatos y presentar los hechos de una manera u otra. Por eso en periodismo no se habla de verdad, sino de veracidad. Para poder tener un relato lo más completo posible hay que saber de dónde procede la información y quién la está articulando.

Lo que me parece maravilloso de la fotografía es su capacidad para la ambigüedad. No pretendo que haya nada de verdad en mis fotografías. Diré y defenderé que todo mi trabajo está basado en hechos reales, pero no es la realidad, no es la verdad. *Ceci n'est pas une pipe*.

En cuanto a posfotografía y posverdad, a mi modo de ver son *namings* poscontemporáneos para explicar cosas que siempre han existido.

La posverdad es dar una visión sesgada de unos hechos para convencer a alguien de lo que quieres. No creo que sea nada nuevo, sencillamente que hoy en día mucha más gente tiene conciencia de que esto ocurre porque: hemos adquirido mayor acceso a la información y a medios para expresar nuestra opinión y disconformidad. Esto ha provocado una mayor polarización de la sociedad. Son precisamente estos elementos los que se utilizan a nivel político para conseguir atención y acceso al poder.

Personalmente, pienso que esta forma de actuar de las formaciones políticas y los medios de comunicación, en última instancia, nos ha llevado a una infantilización general. Actualmente pesan más los zascas en redes y quién es más ingenioso en un titular que las políticas y los trabajos de fondo.

Pero si alguien cree que la posverdad es un invento de Internet, que mire el NO-DO, las prácticas de comunicación de la antigua URSS o la *damnatio memoriae* del Imperio Romano. El poder siempre ha usado a su favor las maquinarias de comunicación.

En cuanto a la posfotografía, podríamos decir que es lo que toda la vida se ha llamado *collage*, pero aplicado a la fotografía y a nivel digital. Se trata de generar, a base de retales tomados de obras menores o que no tienen ninguna voluntad artística, una obra con voluntad artística. Y sé de lo que hablo porque es algo que yo he aplicado en mi propio trabajo con el proyecto *Androids in the Woods* [Andróides en el bosque].

Eso sí, tengo que reconocer que Joan Fontcuberta, como padre de la posfotografía, es un genio, pero su genialidad radica en el reciclaje fotográfico y conceptual. Con ánimo de provocar, diré que Fontcuberta es un genio de la publicidad y el *marketing* que utiliza la fotografía para hacer arte. Cosa que me parece mucho más interesante que los trabajos de quienes pretenden hacer arte por arte. Si me preguntas a mí, te diré que me considero un fotógrafo que utiliza su vida para hacer arte. Espero, con esto último, redimir mi sacrilegio hacia Fontcuberta.

^{IP} En tu trabajo también se vislumbra una investigación en torno a la propia imagen y a las funciones que esta tiene en la sociedad actual. Creo que, no sé si de forma consciente o inconsciente, propones una reflexión en torno a la percepción. Primer paso para empezar a generar una idea, una reflexión. De hecho, me interesa cómo lo importante es la narración, la suma de todas las imágenes que componen el proyecto, no tanto la fotografía única e individual, sino el conjunto. En este sentido, tu trabajo permite hablar de capas de significado que van creándose a partir de un contexto permeable y continuo.

^{TA} Entiendo la fotografía como herramienta de conciencia social. Eso hace que, por un lado, me interese mucho crear mi propio trabajo fotográfico. Y, por otro lado, me interesa saber a nivel social cómo circulan, se descifran y nos afectan las fotografías.

Mi forma de crear, una vez puesta en acción esa intuición de arranque, se desarrolla por medio del método científico. Me explico: a nadie en su sano juicio se le ocurriría crear una vacuna (tan de moda) sin tener ni idea de lo que es un virus o una bacteria. Sin saber cómo se reproducen, qué es una cadena de RNA o de DNA. Sin saber qué vacunas previas existen y cómo se han desarrollado. Sin trabajar con un equipo técnico y humano. La simple idea de pensar que alguien, por pura inspiración, va a crear una vacuna sin conocimientos previos, sin haber investigado cada uno de los elementos a desarrollar, sin un equipo técnico, sin conocer todo lo que se ha desarrollado previamente en inmunología y vacunación resulta ridícula. Entonces, ¿por qué quienes pretenden dedicarse al arte creen que pueden crear un trabajo relevante sin conocimientos previos? ¿Por qué alguien que pinta puestas de sol en sus ratos libres se atreve a autodenominarse creador o artista? ¿Te imaginas a alguien que te recomienda un ibuprofeno para el dolor de cabeza autodenominarse científico, médico o farmacéutico? Suena ridículo, ¿no? Lo mismo sucede cuando



Cortesía del artista



Cortesía del artista

alguien dice que es artista porque pinta, esculpe, fotografía o hace papiroflexia en sus ratos libres.

Por eso decía que el arte por el arte no me interesa, porque cuando digo esto me refiero a quienes creen que el arte es algo que surge de forma espontánea en un ser tocado por la gracia divina o por las musas (bien de machismo) en sus ratos libres. A mí nunca me ha pasado algo así. Nunca he realizado un proyecto de forma espontánea sin más. Mi forma de crear implica un trabajo arduo y constante. Y parte de ese trabajo, como el del biólogo que investiga cómo generar una nueva vacuna, pasa por conocer lo que se hizo antes en el campo en el que estoy trabajando y, sobre todo, lo que se está haciendo ahora mismo. Entiendo la fotografía como la ciencia. Algo que evoluciona, que se va conformando a base del trabajo de mucha gente que va desarrollándola. Y yo quiero ser parte de esa gente de mi generación que contribuye a la evolución de la fotografía.

Pienso en mi perfil profesional como el del profesorado que tuve en la Facultad de Biología. Personas que desarrollaban una labor investigadora de primer nivel en sus laboratorios y que compartían en las aulas los conocimientos adquiridos y lo que estaban investigando. Esa me parece la investigación y la docencia de más alto nivel. La que generan e imparten quienes están cada día aprendiendo.

¹⁰ Volviendo a *FLOWERS FOR FRANCO*, podemos afirmar que se generan una serie de contradicciones y ambigüedades. Por un lado, en torno a una memoria que no ha sido omitida por la historia, en este sentido se apela a lo evidente. Pero es interesante cómo en la misma sucesión de fotografías hallamos también lo contrario. Encontramos esa alusión a la historia que sí ha sido silenciada. Me interesa la sutileza mediante la que generas ambas realidades a partir de una metáfora que encontramos en la propia fotografía. Historias que sí están ahí pero que no son visibles.

^{TA} Desde un principio tenía claro que lo que más me interesaba del Valle de los Caídos era toda la parte a la que no está permitido el acceso. Me refiero a lo que está bajo tierra. Allí hay más de 33 mil víctimas de ambos bandos de la Guerra Civil española enterradas.

Siento que el trabajo de un fotógrafo o una fotógrafa es como el de una antena. Consiste en estar atento a todo lo que te rodea, a la luz, la composición, pero también a la energía del lugar o de la persona a la que fotografías. De alguna manera, sintonizar tu energía con la de aquello que fotografías para convertirlo en imágenes. Por eso mi intención en el Valle de los Caídos era captar todo ese halo de dolor, terror, violencia silenciada, miedo, tabú...

En el relato visual resultante hay varias capas que buscan mostrar esas tensiones. Por un lado, hay fotografías de personas que van al lugar a rendir culto. Conocen el significado del lugar, la historia y lo que simboliza. Por otro lado, hay turistas. Personas que se hacen fotos allí, o que pasean sin ser conscientes de lo que supone el lugar. Es la espectacularidad del monumento lo que las atrae. Se relacionan con el lugar desde el desconocimiento total de la historia. Por otro lado, hay fotografías de arquitectura y naturaleza. En ambos casos busco a través del simbolismo expresar la parte enterrada que allí subyace. Las raíces y los cimientos.

Todas esas tensiones entre quien conoce la historia y quien no. Entre quienes han podido contar su historia y los que no. Entre vivos y muertos. Entre vencidos y vencedores. Entre visible y perceptible. Todo ello es lo que acaba por configurar el relato.

^{IP} Por otro lado, también encontramos un diálogo entre lo cotidiano y lo político, no tanto por omisión sino por tensión...

^{TA} Al contrario de lo que pueda parecer, lo cotidiano es lo más político. Algunas veces se me ha criticado desde el documentalismo que en mi trabajo no pasa nada. Que es gente

normal desfilando por un lugar. Precisamente eso es lo que me interesa, la gente normal y su cotidianidad, que está cargada de simbología e ideología. Las formas de vestir, de peinarse, las arrugas en el rostro... Cuando fotografío me fijo en cada uno de esos detalles. En esa toma de decisiones hay toda una construcción personal, social y política. Cualquier toma de decisión tiene implicaciones políticas.

Al mismo tiempo, buscar en esa cotidianidad la forma de explicar que hay algo oculto, algo por revelar. Siempre leo mi realidad de esta manera. Y me gusta pensar que la fotografía sirve para revelar, en todos los sentidos, lo que no se percibe a simple vista. Aquí podemos sacar a relucir *Las babas del diablo*, de Cortázar, que dio lugar a la película *Blow-Up* [Deseo de una mañana de verano] de Antonioni, basada en una anécdota real que el fotógrafo Sergio Larrain le contó a Cortázar mientras estaban en París. Nunca nada es tal cual lo ves, tal cual lo crees. Siempre puedes profundizar para ver, entender, conocer algo más.

^{IP} Ante una fotografía casi documental, sorprenden algunas imágenes en las que parece que se apela a lo onírico. ¿Qué buscas exactamente?

^{TA} Así como no acabo de tener muy claro qué es La Verdad, tampoco entiendo muy bien qué es LA REALIDAD. Me interesa conseguir imágenes donde, como digo yo, la realidad se dobla. Arrancarle imágenes a la realidad en el momento en que se ha descuidado y me ha dejado entrever más allá de la superficie. No sabría cómo explicar esto, pero esa es otra de las contradicciones que se manifiestan en mi trabajo. Dominar la cámara para empujarla a conseguir imágenes que vayan más allá de la percepción visual. Para mí eso es fotografía; cuando no es la cámara la que decide y ejecuta su función mecánica, sino que eres tú quien domina la cámara y la hace salirse de sus mecanismos preestablecidos. Esto lo explica maravillosamente Andrea Soto en su libro *La performatividad de las imágenes*.

Y cito textualmente algunos párrafos del libro que explican esto:

La imagen, antes que una reproducción o proyección, es un plano de conexión que abre y obra, de ahí la importancia de explorar la comunidad de prácticas en donde se puedan ejercitar modos de no-adaptación al sistema dominante, donde crear lo imprevisto, lo que nunca fue visto. [...] levantar imágenes improbables. [...]

Hacer imágenes es crear un andamiaje, un sistema que organiza y estructura lo que se da a ver.

Y siguiendo con Andrea Soto y *La performatividad de las imágenes*, también hay un párrafo en el que explica la relación onírica entre espectador e imágenes cuando afirma:

La imagen se desgarrar de esquema, esto es, se resiste a los intentos por darle un sentido como un conjunto organizado, su carácter más bien es el de fragmento puesto junto, así como LA PRESENTACIÓN LAGUNERA DE LOS SUEÑOS.

Esa presentación lagunera de los sueños viene a definir lo onírico de lo que hablas. Pero al mismo tiempo me cuadra con la forma en la que entiendo memoria y verdad. Al final, la idea de ensoñación, de percepción de la que puedo dudar, es lo que me interesa. La fotografía me permite cuestionarme si lo que percibo es real, o es tal como lo veo, lo vivo y lo memorizo.

^{1P} En este proyecto, el montaje de la exposición tiene una función primordial. Es como si lo que antes comentábamos en torno a la visibilidad adquiriese fuerza y se hiciese hincapié en la fricción que pesa en torno a la historia. Háblanos de la metáfora entre visibilidad e historia.

^{TA} A mi modo de ver, la fotografía va más allá de la imagen en dos dimensiones. De alguna manera, las fotografías conforman las piezas del puzzle. El formato de presentación, ya sea libro, exposición, audiovisual..., es lo que te permite darle orden y sentido total al rompecabezas.

Después de más de diez estancias (perdí la cuenta de las veces que fui) de una semana en el Valle de los Caídos me di cuenta de que desde el principio lo que me interesaba era poder acceder a lo que hay bajo la superficie del lugar. Quería poder ver con mis ojos los más de 33 mil cuerpos que hay allí enterrados de los dos bandos de la Guerra Civil. Pienso que poder acceder a ese espacio serviría para entender y componer muchas cosas de nuestra historia reciente, tanto social como personal. Pero eso hoy en día es completamente imposible porque toda esa historia sigue siendo tabú. Por lo menos la idea de un relato oficial. De un relato consensuado por las dos partes.

Esa voluntad de desvelar el tabú está en todas las fotos que tomé en la superficie de esa inmensa fosa común que sigue siendo El Valle de los Caídos. Intentar captar la profundidad. Además, esa idea es una metáfora perfecta de la ocultación de toda esa parte de la historia de España. Hemos enterrado el pasado, como si nada hubiera sucedido, para poder seguir adelante, y volvemos a los nudos atados y bien atados. Por eso, cuando planteé la idea de formalizar un fotolibro tenía muy claro que el proyecto de ocultación tenía que ser el eje vertebrador. En ese caso, lo resolvimos junto a Alberto Salván, diseñador editorial de Tres Tipos Gráficos, por medio de la transparencia del papel y maquetando todas las fotografías a la izquierda. De esta forma, las imágenes se intuyen por la transparencia del papel y se van desvelando al pasar la página. La idea de maquetar las fotografías en el lado opuesto al que se le supone (a la izquierda) me parecía que encajaba muy bien en todo mi trabajo.

En el caso de la exposición, tenía claro que no quería solo colgar marcos en la pared. Otra gran revelación a nivel expositivo, además de «Antifotoperiodismo», fue la exposición «The Politics of Images» [La política de las imágenes] de Alfredo

Jaar, que vi en el festival de fotografía de Arlés en 2013. Todavía se puede encontrar la sinopsis en la web del festival donde dice: «Como arquitecto domina el espacio y conduce a los visitantes hacia breves *performances* en las que ellos mismos se vuelven actores. Habitualmente Jaar nos atrapa en el acto de percibir imágenes de una manera que resulta demasiado superficial».

Me fascinó cómo el trabajo de Jaar se adueñaba del espacio. Rompía por completo con la idea de la caja blanca como espacio expositivo. La obra se hace presente en la sala. Esa presentación siempre tiene un sentido que te hace entender la imagen de otra manera. El dispositivo expositivo es tan importante como el contenido fotográfico. La puesta en sala genera una imagen en sí misma. Es un giro más de tuerca, la suma de imágenes genera una nueva imagen que cierra el círculo. Esa materialización de la fotografía en sala convierte al espectador en actor, en un ser activo frente a la obra. Eso es algo que pretendo siempre con mi trabajo. Activar al espectador en todos los sentidos.

Por eso, para desarrollar esta exposición, he trabajado con Lucía Peluffo, artista, diseñadora industrial y diseñadora de exposiciones. A Lucía se le ocurrió que la forma de trasladar la idea del relato oculto, de mostrar lo enterrado a nivel literal y metafórico en formato expositivo, era colgando las fotos en perpendicular a la pared y dando la espalda a la entrada de la sala de exposición. De este modo se obliga a quien la visita a posicionarse de forma diferente a la que estamos acostumbrados. Se le requiere al espectador una toma de acción.

Algo tan sutil en la disposición de las imágenes genera un modo diferente de relacionarse con las fotografías. Y eso me interesa. Me interesa cambiar la forma de relación y que al mismo tiempo potencie todo el sentido conceptual de la obra.

^{IP} ¿Cuál es el significado de la dimensión de las fotografías impresas en el panel de 2 m × 2 m?

^{TA} Al fondo de la exposición hay un gran panel de dos por dos. En cada uno de los lados de este panel hay una fotografía de

dos por dos metros. La fotografía que se ve desde la entrada es la base de una columna del Valle de los Caídos. Un detalle arquitectónico que tiene una gran carga simbólica. Por una parte, la piedra gris imponente que conforma ese lugar. A nivel literal, diría que esa geometría recta y majestuosa impide la visión de lo que hay detrás. A nivel metafórico, diría que esa misma idea son los cimientos de todo el relato de la memoria histórica de la España del siglo XX. Una vez más, la ocultación detrás de una «majestuosidad» y una rigidez impenetrable.

Por el otro lado del panel, la fotografía de dos por dos metros es la única de la serie en la que se ve la cruz sobre el cerro. La más alta del mundo (120 m). Pero la cruz se ve reflejada en un estanque que se encuentra en la parte de atrás del complejo del Valle. Este reflejo sobre el agua hace que la cruz aparezca invertida. Este es un muy buen ejemplo de esos casos de los que hablábamos, en los que consigues arrancarle a la realidad una imagen que no parece real. Donde consigues revertir tus propios automatismos perceptivos y los de la cámara. Recuerdo perfectamente el momento en el que tomé esa fotografía. Y que ver esa cruz invertida se me presentó como una revelación. La cruz, símbolo de dolor en nuestra cultura cristiana, no se yergue hacia el cielo, sino hacia el interior de la tierra. Esa es la imagen que condensa el sufrimiento enterrado de tantas y tantas personas de uno y otro bando.

El diseño de la estructura que sostiene estas dos fotografías de gran formato, también a cargo de Lucía Peluffo, está inspirado en las estructuras que sostienen las escenografías en el teatro. El lateral de la estructura es abierto y deja ver que por dentro está hueco. Se sostiene a base de costillas de madera. Con esto se quiere dar a entender que todo el monumento del Valle de los Caídos es un dispositivo escenográfico. Al final, todo ese lugar está diseñado inspirado en el libro del Apocalipsis para generar miedo y terror en el visitante. Esa es la forma en la que se articulan los regímenes autoritarios. El miedo como herramienta de control de la población. El miedo y el odio al otro.

^{IP} A pesar de que con *FLOWERS FOR FRANCO* estamos cerrando, en cierto modo, un capítulo (digo esto pensando en la trilogía, pues sé que son cuestiones que acompañan tus modos de hacer), ¿puedes avanzarnos algún proyecto en el que estés trabajando ahora y que suponga un giro conceptual hacia otro lugar?

^{TA} Es curioso, porque la pandemia ha disparado mis ritmos de trabajo. Por una parte, llevo casi dos años trabajando sobre el territorio y el paisaje de Mallorca. Algo que empezó una vez más como una pulsión, conducir y fotografiar, reconocer y reconocerse sobre la isla, ha cobrado mucho sentido con la pandemia. El parón mundial que supone la crisis de la covid y su influencia sobre el turismo de masas nos permite ver que el modelo de supervivencia que habíamos creado en Mallorca no era tal. Para el desarrollo de este proyecto estoy trabajando con un grupo de colegas creadoras y creadores de diferentes ámbitos y espero poder dar más noticias pronto. De momento, estamos elaborando ideas y formas de representación cercanas a la escenografía-documental-experimental.

Por otro lado, recientemente me han concedido la beca de la Academia de España en Roma para trabajar allí durante nueve meses en un proyecto sobre la producción de imágenes. Un estudio sobre la relación entre la producción de imágenes históricas por parte del poder y la Iglesia y la producción contemporánea fotográfica por parte de los visitantes de la ciudad. Relaciones iconográficas y comerciales que se han visto alteradas con la crisis de la covid. Por eso este proyecto lleva como título *i-cona. La crisis del imperio*.

Siento que todos estos proyectos, tanto *FLOWERS FOR FRANCO*, como el de Paisajismo de Mallorca y el de la relación iconográfica de la ciudad de Roma con el turismo y su población tienen mucho en común. En todos ellos exploro de alguna manera esa ecuación que comentabas entre ética y estética. Intentar vislumbrar la relación que existe entre la creación de imágenes, el poder y cómo nos afecta.

FRANCAMENTE

Llucia Ramis

Franco era una cara en la moneda de cinco pesetas, aunque lleváramos veinticinco años de democracia.

Franco es patente, claro, sin lugar a dudas.

Franco es despejado, libre de obstáculos.

Franco: unidad monetaria de Suiza y otros países, que en Francia, Bélgica, Luxemburgo y Mónaco estuvo en vigor hasta la implantación del euro.

Franco: libre de impuestos y contribuciones.

Y aún lo estamos pagando.

Franco: de condición libre, exento de ciertas cargas, que expresa abiertamente su pensamiento.

Un libro de Richard Ford se titula *Francamente, Frank*.

Franco aparecía en las últimas páginas de los libros de texto, a las que no llegábamos nunca.

Franco es el malo de la película en muchas películas, ahora que ya no da miedo.

También es una caricatura.

En el libro *Una, grande y zombi*, de Hernán Migoya, la sangre de Franco convierte en franquista a todo aquel que se infecta.

Quizá no tendríamos que haberle perdido el miedo.

Balada triste de trompeta, de Álex de la Iglesia, es una comedia negra inclasificable que en parte transcurre en el Valle de los Caídos.

El Valle de los Caídos era un mausoleo que Franco mandó construir a los prisioneros republicanos entre 1940 y 1958.

En el Valle de los Caídos, algunos se hacían selfis con el brazo en alto, burlándose de un gesto que aún es un símbolo, en la fosa común más grande que existe en España.

Otros levantaban el brazo convencidos.

Nadie les llamaba la atención.

Nadie les prestaba atención.

Las flores a Franco no eran ninguna broma.

De los 33.833 cadáveres que hay en el Valle de los Caídos, 12.410 siguen sin identificar.

La inmensa cruz de ciento cincuenta metros del Valle de los Caídos es de piedra caliza, y se está deshaciendo. Ironías del tiempo, más que de la historia.

Mantener el Valle de los Caídos costaba cada año 1,8 millones de euros a Patrimonio Nacional.

Una noche en la Hospedería Santa Cruz costaba veintitrés euros. La Hospedería Santa Cruz tiene una puntuación de 8,0 en Booking. Cuatro puntos de cinco en TripAdvisor. Y más de cien opiniones. Los comentarios aseguran que no hay en el mundo un lugar más extraordinario, que las vistas son espectaculares y están cargadas de historia, que el aire es puro y la tranquilidad, absoluta, que las habitaciones son austeras, y las instalaciones y los detalles, originales.

Los platos tenían grabada el águila bicéfala, la cruz del Valle de los Caídos, el escudo benedictino.

La comida es mala. O lo era hace ocho años.

Judías y codillo de cerdo estofado.

El Valle de los Caídos está encastrado en medio de la naturaleza, entre los árboles.

Las raíces se extienden bajo tierra. Brotan las flores, vistosas y alegres.

Alguien las corta. Las pone sobre la tumba.

No tendrán tiempo de marchitarse, las cambiarán antes.

Habrán flores nuevas.

En silencio, entre la muerte y los caballos, brotan los cardos.

Con Franco no se vivía tan mal, aseguran algunos.

Contra Franco vivíamos mejor, decía Vázquez Montalbán.

Franco, Franco, tenía el culo blanco y se fue a París y tuvo el culo gris.

Cantábamos de niños.

Y de mayores, vimos un cierto blanqueamiento del franquismo.

Ahora lo llaman de otra manera.

O no. La Fundación Nacional Francisco Franco aún existe.

También tiene franquicias.

La apología del franquismo no se contempla como delito porque está amparada por la libertad de expresión.

Españoles, Franco ha muerto.

Pasas página, y aún hay una mancha al otro lado de la hoja.

Y vuelves a pasar página, pero la mancha siempre está ahí.

Franco yació 16.041 días en el Valle de los Caídos.

Cuarenta y cuatro años, menos un mes.

Tras una dictadura que duró treinta y seis años.

Y de una guerra que empezó en el año 36.

Exhumaron a Franco el 24 de octubre de 2019, dijeron que sin público, pero todo el mundo lo vio en directo en la televisión pública.

Una comitiva llevaba su féretro a hombros.

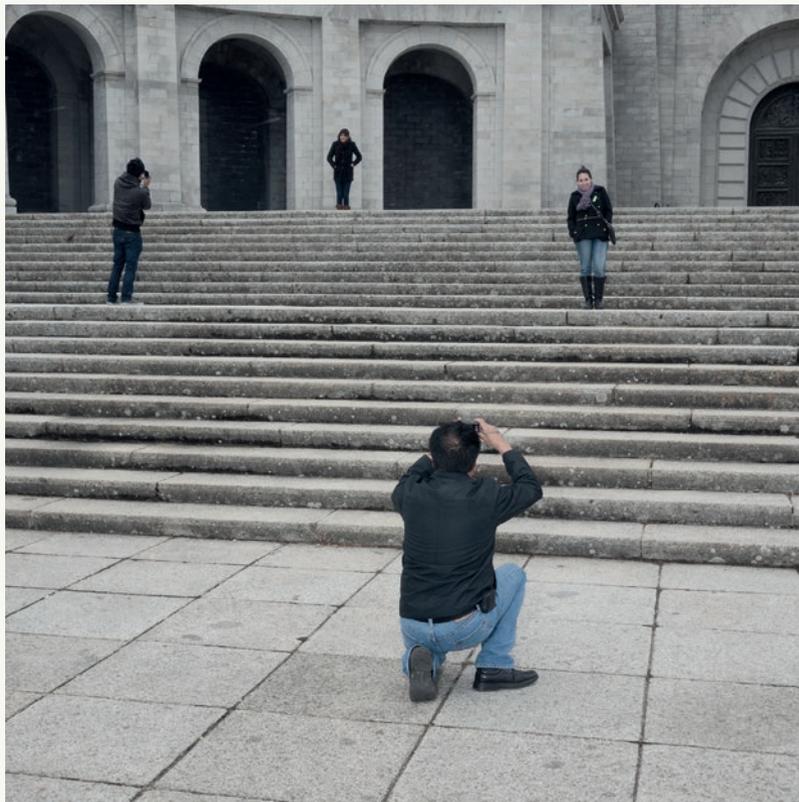
Sobre el ataúd había flores. Flores para Franco.

Y una tela como de terciopelo rojo, y otra de color marrón.

El féretro parecía un Tigretón, un pastelillo de cuando aún salía la cara de Franco en las monedas de cinco pesetas.

Y también en las de veinticinco.

Y en la cruz, el águila imperial y el escudo.



Cortesía del artista

Flowers For Franco

Toni Amengual

Del 21 de mayo
al 29 de agosto de 2021

Organización

Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma

Dirección

Imma Prieto

Comisariado

Imma Prieto

Coordinación exposición

Catalina Joy
Javier Sánchez

Registro

Soad Houman
Rosa Espinosa

Diseño de exposición

Lucía Peluffo

Montaje

La Casa Enmarcada de Sampol
Es Baluard Museu

Seguros

Correduría March-Rs

Diseño gráfico

Hermanos Berenguer

Textos

Imma Prieto. Directora de
Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma
Llucia Ramis. Escritora
y periodista

Traducciones

Àngels Àlvarez

Impresión

Esment Impremta

© de la presente edición,
Fundació Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma, 2021
© de los textos, los autores
© de las obras, Toni Amengual, 2021

Agradecimientos

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

Con la colaboración de



DL PM 00370-2021
ISBN 978-84-18803-14-7

#AMENGUALESBALUARD
@ESBALUARDMUSEU



WWW.ESBALUARD.ORG

ESBALUARD
MUSEU D'ART
CONTEMPORANI
DE PALMA

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

HORARIO: DE MARTES A SÁBADO DE 10 A 20 H
DOMINGO DE 10 A 15 H