CC BY

ARTÍCULOS

Arte Individuo y Sociedad
ISSN: 1131-5598

EDICIONES COMPLUTENSE

Arte contemporáneo y arqueología del desastre en las fosas comunes de la Guerra Civil española[1]

Gloria Lapeña-Gallego[2]

Recibido: 12 de enero de 2015 / Aceptado: 15 de febrero de 2015 (a rellenar por la revista)

Resumen. El objeto de este artículo son proyectos contemporáneos producidos por artistas visuales implicados en los procesos de exhumación de víctimas de la Guerra Civil española. El objetivo es iniciar una línea de investigación de un tipo de prácticas artísticas que, si bien no es significativo en número, comienza a perfilarse como un capítulo dentro del arte español actual. Los principales resultados se refieren a características temporales, espaciales y formales. En primer lugar, el afloramiento de estos trabajos, documentados *in situ* por las generaciones de la posmemoria, se produce iniciado el siglo XXI tras un largo periodo de transición democrática silenciada. Desde el punto de vista espacial, el artista trabaja a pie de fosa de la mano de diferentes organizaciones, colectivos, y profesionales de diversos ámbitos del conocimiento. Por último, la materialización de los proyectos se lleva a cabo mediante instalaciones visuales y/o sonoras en espacios culturales, conformando narraciones alejadas del monumento conmemorativo. La pertinencia del estudio radica en la aportación del artista en la construcción de la Historia a partir de la acumulación de la memoria colectiva en los lugares específicos en los que ocurrieron una serie de hechos traumáticos ocultos, literal y metafóricamente, bajo una historiografía hegemónica.

Palabras clave: arte contemporáneo; posmemoria; Guerra Civil española; exhumaciones; arqueología forense.

[en] Contemporary art and archaeology of disaster in the mass graves of the Spanish Civil War

Abstract. The object of this article is a selection of contemporary projects produced by visual artists who were involved in the processes of exhumation of victims of the Spanish Civil War. The aim is to initiate a line of research based in a type of artistic practices that, although it is not significant in number, begins to be outlined as a chapter within the current Spanish art. The main results refer to temporal, spatial and formal characteristics. First, the emergence of these works, which are documented in situ by the post-memory generations, take place at the beginning of the 21st century, after a long period of muted democratic transition. Second, the artist works at the foot of the grave hand by hand with different organizations, groups and professionals from different fields of knowledge. Finally, these projects are materialized in cultural spaces in the form of visual and/or sound installations whose narrations are far from the memorial. The relevance of the study lies in the contribution of the artist in the construction of history from the accumulation of collective memories in specific places in which a series of traumatic events occurred, in both literal and metaphorical senses, under a hegemonic historiography.

Keywords: contemporary art; postmemory; Spanish Civil War; exhumations; forensic archaeology.

1 Este artículo recoge resultados del proyecto de investigación "Genealogy of ideas Genius loci and accumulation of collective memories in Europe. A Socio-religious history (17H02404)" financiado por Japan Society for the Promotion of Science. Tokyo University of Foreign Studies (Japan).

2 Universidad de Granada (España)
E-mail: lapena@ugr.es

Sumario. 1. Introducción. 2. Marco teórico. Desde la excavación metafórica a la excavación literal. 3. Proyectos sobre exhumaciones de víctimas de la Guerra Civil. 4. Discusión. 4.1. El artista como arqueólogo forense. 4.2. El artista como arqueólogo de gestión. 5. Conclusiones. Referencias.

1. Introducción

La representación de la memoria como trauma es uno de los conceptos que más interés ha suscitado en el arte contemporáneo desde el inicio, a mediados del siglo XX, de los estudios sobre las relaciones entre la memoria y la Historia. Bajo la óptica filosófica y sociológica, esta memoria, denominada memoria histórica, tiene su origen en la democratización de la Historia, momento en el que las minorías sociales de las tragedias del siglo XX reclaman la conservación de sus identidades dentro de las mayorías nacionales, las cuales han sido ampliamente visibilizadas en la historiografía. La escritura de la Historia comienza a ser abordada en el ámbito multidisciplinar con objeto de visibilizar los focos de resistencia que han quedado ocultos bajo las grandes unidades discursivas. Es, en definitiva, una forma de reivindicación social y reacción a la inercia al olvido que busca redefinir los vínculos con el pasado de todos los colectivos sin excepción (Huyssen, 1993). La obsesión contemporánea en occidente en torno al culto de la memoria es situada por Huyssen (2002) a partir de la década de los años 80, en un periodo marcado por la activación del debate vinculado al Holocausto y la profusión de aniversarios políticamente correctos.

Precisamente será la recuperación de la memoria del Holocausto el núcleo central de los estudios en torno a los cuales Marianne Hirsch acuña el término de *postmemory* (1992) para referirse a la transmisión de memorias por parte de segundas y terceras generaciones de las víctimas directas. Estos descendientes, a los que nomina en su posterior publicación como la *Generación de la posmemoria* (2015), han heredado historias del trauma a través de imágenes, objetos y afecciones y han quedado marcados a pesar de no haber experimentado los eventos históricos directamente. El término posmemoria es defendido como una categoría de análisis de las narrativas de un pasado traumático familiar pero no tiene por qué referirse necesariamente al Holocausto. Como apunta Quílez Esteve (2014), otros capítulos históricos como la guerra de Vietnam o las dictaduras latinoamericanas forman parte también del concepto de la posmemoria. Es más, en la cultura visual el propio artista indaga y se solidariza con los que vivieron escenas de violencia sistematizada aún sin estar unidos a ellos por lazos de parentesco y no por ello quedan excluidos de la idea de la posmemoria (Mínguez-García, 2018).

En España, la cuestión de la posmemoria se focaliza en la Guerra Civil (1936-1939) y los cuarenta años de terror posteriores en los que se honra públicamente la memoria de los afines al régimen franquista, mientras que los familiares de "los rojos" son condenados a reprimir su dolor. La fase de duelo es además negada incluso después de la muerte del dictador en 1975, lo que plantea dudas razonables sobre el éxito de la transición española. En el año 2000 se constituye la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH) y en 2007 el gobierno aprueba la Ley de Memoria Histórica para restaurar la memoria de los represaliados. El Ministerio de Justicia elabora mapas de las más de dos mil fosas comunes, se exhuman cadáveres y la práctica arqueológica adquiriere una auténtica dimensión político-jurídica (Gassiot Ballbè, 2008). La gestión, la identificación y

la protección de los cadáveres una vez exhumados se caracteriza, sin embargo, por una escasa inversión económica. Este hecho contrasta con el afloramiento de movimientos sociales impulsados por segundas y terceras generaciones a los que se unen artistas cuya producción ética y poética desborda la producción científica (Bottois, 2014).

En este marco concretamos el objeto de nuestro estudio, una serie de proyectos generados por artistas contemporáneos que se hacen eco de la demanda social de memoria y buscan nuevas maneras de abordar desde su práctica profesional un trauma transmitido a las generaciones actuales. Nuestro objetivo es iniciar una línea de investigación centrada en un tipo específico de prácticas artísticas que se generan desde la posmemoria, en tanto que la documentación directa por parte de familiares de las víctimas tiene un gran peso específico. Si bien no es significativo el número de proyectos, comienza ya a perfilarse, tal y como sostiene Vozmediano (2017), como un capítulo en el arte español actual.

A efectos de estructurar la redacción introducimos, en primer lugar, las bases teóricas sobre memoria histórica de la Guerra Civil y su documentación apoyada en nuevas ramas de la arqueología contemporánea como la arqueología del conflicto y la arqueología del desastre. En esta introducción resaltamos la hibridación de la práctica artística con diferentes ciencias sociales, así como su carácter transformador. A continuación, analizamos los proyectos artísticos localizados en la literatura y catálogos especializados cuyo elemento común es la narrativa de la posmemoria de este conflicto bélico generada simultáneamente a los procesos de exhumación reglados. Para la exposición y discusión de este apartado, atendemos, por un lado, al papel que adopta el artista a pie de fosa recogiendo las memorias silenciadas que afloran durante los trabajos de exhumación, y por otro, a la puesta en escena de los resultados en un formato expositivo original y creativo. Distinguimos de este modo lo que vamos a denominar "artista arqueólogo forense" y "artista arqueólogo de gestión" por su relativa proximidad a dos de las funciones que realiza el arqueólogo profesional.

2. Marco teórico. Desde la excavación metafórica a la excavación literal

A lo largo de las décadas de 1970 y 1980, coincidiendo con el clima intelectual de la posmodernidad, se produce un viraje triple en las ciencias sociales (subjetivo, lingüístico y hermenéutico) que afecta también a la visión y a la finalidad del arte, menos contemplativa y más al servicio de la sociedad. En el territorio español ambas décadas encajan respectivamente con la transición y la postransición. Una vez finalizada la dictadura surgen colectivos híbridos que ponen en evidencia la falsa idea política de normalización democrática idealizada o confundida por un estado de bienestar y consumismo. Los centros culturales, fundamentalmente de izquierdas, cobran especial protagonismo en la apertura del arte a la sociedad para contrarrestar los efectos aún presentes del franquismo (Carrillo y Vindel, 2014). En la postransición se simultanean dos opciones cronológicamente paralelas. Por una parte, se financian instituciones para el mercado del arte contemporáneo, cuyo exponente máximo es la feria de arte contemporáneo ARCO. Este hecho es consecuencia de la influencia de la reconversión industrial y del liberalismo pleno en el ámbito artístico de signo elitista y burgués (López Cuenca, 2004). Por otra, emergen prácticas alternativas en la esfera pública cuyo fin es la transformación y democratización social, alejado del alineamiento propio de las políticas culturales

de la postransición y de la institución arte (Pujals, 2004).

Una vez iniciado el siglo XXI cobra especial importancia el abordaje de la memoria histórica con connotaciones cívico-políticas de deuda, reparación y justicia hacia los colectivos de los vencidos en los genocidios de la historia. La memoria histórica es una memoria colectiva configurada como un conjunto de recuerdos de la generación de la posmemoria recolectora de afecciones, objetos e historias que sus antepasados vivieron en primera persona. Godfrey (2007), en su texto *The Artist as Historian* (2007), advierte un interés creciente por la investigación y representación históricas en el desarrollo de determinados proyectos artísticos que se habían iniciado desde finales de los años setenta. En el Estado español, distintos movimientos ligados a espacios culturales y a asociaciones formadas por generaciones herederas de memorias individuales de la Guerra Civil asumen el papel de recuperar la memoria histórica con el apoyo político de gobiernos principalmente socialistas. Denuncian la Historia académica, "cómplice por acción u omisión en la robusta pervivencia de una imagen falseada y sesgada de lo que fue la Segunda República, la Guerra Civil o el Franquismo" (Erice Sebares, 2008, p. 94). Algunos colectivos sociales subalternos adquieren voz en proyectos de investigación llevados a cabo por artistas españoles, como *Málaga 1937. Nunca más* (Rogelio López Cuenca 2007), *Plan Rosebud (La escena del crimen y Convocando a los fantasmas)* (María Ruido, 2008), *El instante de la Memoria* (Virginia Villaplana, 2010) y *Nadie se acuerda de nosotras mientras estamos vivas. Muerte, regresión y exilio (1931-1941)* (Ana Navarrete, 2010). Todos ellos constituyen verdaderos archivos de memoria que se nutren principalmente de las fuentes orales y escritos tanto visuales como verbales de una primera generación de la postguerra silenciada y otra segunda, la del olvido, coetánea a la transición y temerosa de la desestabilización de la incipiente democracia (Ansón, 2016).

La finalidad política y social de los proyectos de arte en el Estado español para la recuperación de la memoria histórica es cronológicamente paralela a la emancipación de la arqueología contemporánea como disciplina integradora de diferentes especialidades de la cultura material del pasado reciente (González Ruibal, 2007), por lo que no resulta extraño la colaboración del arqueólogo y colectivos artísticos en proyectos concretos (Roelstraete, 2009). Tras el fin del gran relato histórico-científico y la muerte del arte, la arqueología y el arte contemporáneos confluyen en una actitud posmodernista que renuncia a la estética idealista del proyecto moderno y se posiciona a favor del fragmento como forma final (Mañero Rodicio, 2014). Dentro de la arqueología contemporánea, la arqueología del conflicto se centra en el estudio del registro material inscrito en asentamientos militares, trincheras, fortificaciones, campos de batalla y otros escenarios bélicos y posbélicos. González Ruibal (2008, p. 18) reconoce el valor aurático de los objetos que han sido "tocados por la guerra" y su capacidad para despertar los afectos y las emociones, cuestiones que tienen que ver con la condición poética de la representación en el arte contemporáneo. Desde su visión como arqueólogo encuentra conexiones estéticas entre la práctica arqueológica del pasado reciente y el trabajo de artistas que abordan críticamente las consecuencias devastadoras del paisaje de la supermodernidad y de la era geológica del antropoceno. En este sentido, y en el caso concreto de la Guerra y posguerra en España, González-Ruibal (2012) evidencia a través de la materialidad (casquillos de bala, monedas, latas de conserva, etc.) de qué manera la arqueología permite

sacar a la luz la historia de la supervivencia humana (microhistorias) reprimida bajo la dictadura franquista, al mismo tiempo que deconstruye la propia Historia (macrohistorias). Los restos de la guerra revelan testimonios, no siempre verbalizables, que poseen la trágica inmediatez de la carecen los documentos escritos con posterioridad a los hechos, ese *punctum* que lastima y estremece (González Ruibal, 2008).

Muy ligada a la arqueología del conflicto y a la recuperación de la memoria histórica, la arqueología forense tiene como fin la clarificación de la causa de muerte de las víctimas de violencia desde una dimensión jurídica y también política (Gassiot Ballbè, 2008). Denominada por Gould (2007) como "arqueología del desastre", tiene que ver con los genocidios, las desapariciones políticas y con otras muertes que vulneran los derechos humanos. El concepto filosófico de excavación como acto metafórico de rememoración deviene en una acción literal cuando se trata de exhumaciones, entrando en juego emociones evocadas por el lugar, receptáculo de memoria colectiva. Los cuerpos enterrados en las fosas comunes "son testigos indelebles y dramáticos de la inacabable brutalidad humana" (Silva y Macià, 2003, p. 56) y "excavar las fosas significa, literalmente, excavar la memoria" (Ferrándiz, 2007, p. 5).

En el tratamiento de la memoria histórica sobre la Guerra Civil española, el artista, movido por el impulso ético de sacar a la luz aquellas historias excluidas del discurso oficial, homogéneo y estático, realiza una serie de acciones destinadas a extraer significados de experiencias fragmentadas y heterogéneas que tienen que ver con la idea original de *genius loci* de Norberg-Schulz (1979). Este modo de actuar lleva asociado, por un lado, el acto metafórico de excavar entre las unidades discursivas de poder para dar voz a las memorias olvidadas, y por otro, la acción física de excavar *in situ* implicándose con otros agentes que también son testigos de la exhumación. Desde principios del siglo XXI la ciudadanía española participa en las labores de exhumación junto a la ARMH y a equipos de historiadores, antropólogos, arqueólogos, psicólogos, sociólogos, como es el grupo dirigido por el investigador del Consejo Superior de Investigaciones científicas Dr. Ferrándiz Martín, financiado por un proyecto I+D+i. El conjunto de profesionales muestra empatía con los familiares presentes a pie de fosa, que culminan su deseo en el acompañamiento de los cuerpos desde los lugares del olvido hacia una geografía de la memoria local, una nueva morada heideggeriana, en paz y protegida.

La contextualización del artista arqueólogo forense como una línea más específica dentro del artista historiador archivista aporta así el marco para acotar el concepto de artista en tanto que arqueólogo, que ya de por sí resulta vago e impreciso debido a su empleo más o menos metafórico para referirse a artistas muy dispares entre sí que han desarrollado su trabajo en torno al hallazgo. Hablar del artista como arqueólogo forense supone dar un paso más en el estudio de la posición activa que este asume en sus proyectos sobre memoria histórica para involucrarse en la experiencia y la experimentación. Esta postura facilita la inversión del esfuerzo en la transformación política del presente y se aleja del ejercicio de memoria de principios del siglo XX que se había caracterizado por la búsqueda de historiografías alternativas paralelas al historicismo.

3. Proyectos artísticos sobre exhumaciones de víctimas de la Guerra Civil

Hemos seleccionado seis proyectos en base a la presencia del artista en el proceso de exhumación asumiendo el papel próximo al de un arqueólogo capaz de detectar y almacenar el conjunto de emociones que emergen al mismo tiempo que los restos óseos. La primera exhumación de víctimas de la Guerra Civil española con protocolos científicos se produce en el año 2000, cuando Emilio Silva localiza en Priaranza del Bierzo (León) el lugar en el que su abuelo fue enterrado junto a otros doce hombres civiles republicanos en octubre del 1936. Si bien, como matiza Etxeberría Gabilondo (2012), la identificación por técnicas de ADN ya se había aplicado un año antes en la investigación del caso del Obispo de Barcelona Manuel Irurita Almandoz, la excavación de Priaranza es la que obtiene mayor repercusión social. El fotógrafo y cineasta documentalista Clemente Bernad se hace eco de la noticia y comienza a testimoniar la labor pública de recuperación de los restos de un considerable número de fosas comunes repartidas por distintos puntos de España. Su proyecto *Donde habita el recuerdo* (2011) lo integran el libro *Desvelados*, el cortometraje *Morir de sueños* y una exposición multimedia con el título del proyecto.

En verano de 2003 Ángel de la Rubia presencia el proceso de exhumación de diecisiete trabajadores del Hospital Psiquiátrico de La Cadellada, fusilados y enterrados en una fosa próxima al Monasterio de San Salvador de Valdediós (Villaviciosa, Asturias) en la madrugada del 28 de octubre de 1937 por miembros de la VI Brigada Navarra. En 2006 publica junto a su padre el libro *La fosa de Valdediós* y en 2009 despliega su archivo en el espacio expositivo de LABoral, Centro de Arte y Creación Industrial (Gijón), ubicado en el polémico edificio de una de las universidades laborales de ideología falangista creadas bajo la dictadura. También en 2003, en el pueblo de Santa Cruz de la Salceda (Burgos), se abre una fosa que contiene seis cadáveres, cuya exhumación es filmada por el director austriaco afincado en España Günter Schwaiger para el documental *Santa Cruz, por ejemplo...* (2005).

En 2006, Monserrat Soto expone en el Centre d´Art la Panera (Lérida) la videoinstalación *Secreto 1. Las fosas comunes de la guerra civil española* (2004) como parte del proyecto *Archivo de archivos (1998-2006)*, realizado en colaboración con la historiadora Gemma Colesanti. La grabación audiovisual toma como punto de partida los testimonios orales de vecinos y de miembros de la ARMH sobre la exhumación de más de cuarenta cuerpos de varones ejecutados en 1936 y situados en una fosa común en Villamayor de los Montes, Burgos. La misma fosa es documentada por Francesc Torres en su libro *Oscura es la habitación donde dormimos* (2007), expuesta en 2007 en el Center of Photography de Nueva York y un año más tarde en el MACBA (Museu d'Art Contemporani de Barcelona).

En 2007, el artista y activista político Marcelo Expósito filma en vídeo la exhumación de trescientos nueve cuerpos a los pies del Monasterio de Uclés (Cuenca), convertido en campo de concentración y un año más tarde en prisión cuando las fuerzas golpistas toman la zona en 1939. El resultado es la instalación *143.353 (los ojos no quieren estar siempre cerrados)*, pensado como contribución a la exposición *Principio Potosí*, inaugurada en 2010 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Creischer, Hinderer y Siekmann, 2010).

Por último y más reciente es la documentación realizada en 2017 por Carlos Suárez de la exhumación de una fosa en el cementerio parroquial de Bañugues

(Asturias) en la que se encuentran enterradas tres mujeres de Candás, fusiladas y arrojadas durante la jornada del 2 de junio de 1938 en el Cabo Peñas. Apoyado y financiado por el Premio Museo Barjola, Suárez proyecta la instalación *Cita con la Historia* (2017) en la Capilla desacralizada de la Trinidad (Gijón).

4. Discusión

El contexto y desarrollo de estos siete proyectos evidencian tres coincidencias relacionadas con las características temporales, espaciales y formales. En cuanto a la primera, coincidiendo con la emergencia de las exhumaciones en el territorio español, los proyectos se generan en pleno siglo XXI a un paso trabado o a destiempo con respecto de otras representaciones de la violencia sobre posmemoria en geopolíticas diversas. Este retardo generalizado en todo el arte nacional es una especie de *time-lag* motivado por la falsa transición posfranquista en la que la identidad colectiva o "lo español" ha quedado anclada en los signos de la nación (bandera, himno, etc.) de los que se adueñó la dictadura (Cruz Sánchez y Hernández Navarro, 2006, p. 12). Torres (2007, p. 5) justifica su empeño como ciudadano, por la acción de "ganar -sin sangre- la Guerra Civil perdida -con sangre- en 1939". En el mismo sentido, Bernad (2011, p. 23) sostiene que las imágenes de las fosas permiten así cerrar el círculo de la Guerra, mostrando años después lo que entonces se quiso ocultar y no se pudo fotografiar. Su importancia radica en que no solo son el testimonio de lo que se hizo, sino de lo que se está haciendo ahora.

Desde un punto de vista espacial, observamos que los artistas son ciudadanos o residentes en España que han sido tocados de manera más o menos directa por la generación de la posmemoria. A pesar de que han conocido la historia a través de documentos y fotografías realizadas en el frente con las primeras cámaras ligeras, originan sus proyectos fundamentalmente desde un presente que persiste en un contexto cercano donde cobran especial importancia las casas y los lugares testigos de escenas de violencia que van siendo señalados continuamente.

Por último, formalmente los proyectos coinciden en un proceso artístico común que consta de dos fases interdependientes relacionadas respectivamente con el papel del artista desde la perspectiva del arqueólogo forense y como arqueólogo gestor. En la primera el artista está presente en la exhumación junto al equipo científico y a los ciudadanos para registrar y documentar la excavación material simultánea a la emotiva. En la segunda fase el artista materializa la obra en diferentes formatos y espacios. Si bien estas dos fases son interdependientes procedemos a su separación para una mejor discusión.

4.1. El artista como arqueólogo forense

La negación de una sepultura digna es uno de los castigos más terribles a los que puede ser sometida una persona, ya que, por encima de las creencias religiosas, implica privar al sujeto de su condición de ser humano. Además, la pérdida absoluta, el no tener un cuerpo que velar, prolonga indefinidamente el dolor de sus familiares, que se lanzan a buscar los cuerpos.

En España, la orfandad institucional que sufren los familiares que reclaman la localización y entierro digno de sus muertos tras la supresión en 2013 de la partida destinada al capítulo de memoria histórica por el gobierno español, obliga a la sociedad civil a sufragar los costes de las exhumaciones. La excusa es la del miedo

a reabrir las heridas, la misma que recibe Frances Torres por parte del Gobierno de la Generalitat Catalana cuando en el año 2003 intenta, con la aportación concedida por la Fundación Fullbright de Washington y la American Center Foundation de París, autofinanciar la excavación y documentación de una fosa común en el antiguo cementerio de Albinyana (Cataluña). Una vez que se incorpora a las exhumaciones en Burgos en colaboración con la ARMH, el Torres narra cómo incluso durante la fase de prospección algunos vecinos se opusieron a la excavación. Otras observaciones que demuestran la reticencia a la excavación es el ejemplo de la exhumación de la fosa común de Las Candasas, presenciada por Carlos Suárez en el cementerio de Bañugues en mayo de 2017. Es la primera que se lleva a cabo en el Principado de Asturias en casi una década, a pesar, según Jaime Luis Martín, comisario de la exposición, de que en el territorio asturiano quedan centenares de cuerpos enterrados. Los impedimentos se aprecian también en las etapas de difusión de los resultados. Así, la censura, ya superada la fase de revisión, de uno de los textos de su libro por parte de la editorial, fue el motivo por el cual Bernard optó por recurrir finalmente a la autoedición.

Los impedimentos que se presentan en los procesos de exhumación, y que repercuten en la producción artística, son una consecuencia de la escisión de la sociedad española en las políticas de memoria histórica. Rabotnikof (2003, p. 96) apunta que en las sociedades en general emergen dos posiciones acerca de la memoria independientemente del contexto histórico-geográfico. La posición reaccionaria piensa que "aquello que se experimenta como pérdida puede ser, en algún momento, recuperado. No hay una ruptura definitiva con la identidad anterior". A la mitad conservadora simplemente le interesa conocer y entender, pero "sabe que no hay vuelta atrás, que ciertos valores, prácticas, identidades se han perdido y no pueden volver a ser vividas como tales". Los frenos institucionales en el territorio español no anulan la necesidad de exhumar los miles de cuerpos anónimos sepultados en el escenario del crimen, indicador del intento de ocultación del delito. Los familiares de las víctimas, fieles a sus principios, actúan como Antígona, la heroína trágica de Sófocles que desobedece las frías leyes del Estado para dar sepultura y honrar el cadáver de su hermano Polinices. Se organizan campañas de mecenazgo, como las llevadas a cabo en 2013 en las fosas de Borriol (Valencia) por el Grupo ARMH junto a asociaciones de familiares, y en 2014 en las fosas del Monte de Estépar (Burgos) por el Espacio Tangente en colaboración con la Plataforma de Artistas Antifascistas.

La presencia de los artistas a pie de fosa previa a la materialización del proyecto es de naturaleza arqueológica en tanto que excavación *in situ*. En uno de los textos incluidos en el catálogo *El Camp de la Bota* de Francesc Torres, Delgado (2004) reflexiona sobre el concepto de *lieux de mémoire* de Nora (2001) y propone la noción *lugares del olvido* de Boyarin (1989) por considerarla más adecuada para definir el resultado de ciertas operaciones políticas y urbanísticas basadas en la apropiación de la historia de la ciudad de Barcelona y su reconversión en una memoria artificial y menos conflictiva. Según Delgado, este disciplinamiento de los valores hegemónicos se manifiesta por medio de diferentes estrategias, como la erección de monumentos de episodios emblemáticos, el encargo de edificios-esculturas firmados por artistas internacionales de prestigio y la musealización de determinadas ruinas industriales idiosincráticas. Las fosas comunes quedan en un segundo plano como lugares de negación, dolor y vergüenza silenciados bajo pretexto de enterrar el pasado, y como compensación se sustituyen por monumentos

conmemorativos.

Afinando aún más en la concreción de la génesis de los proyectos, nos encontramos ante una arqueología forense ligada a la memoria del conflicto. Una memoria familiar y extraña al mismo tiempo. Desde el campo del psicoanálisis, Miñarro y Morandi (2012) realizan una compilación en la que incluyen estudios acerca de cómo la imposibilidad de elaboración y representación de la violencia sufrida en primera persona bloquea el camino hacia una necesaria fase de duelo y cómo esta imposibilidad deviene, entonces, un doble trauma, un exceso innombrable que se traslada en modo diferido a las generaciones siguientes. Según las autoras, este fenómeno ha terminado provocando un viraje radical de lo familiar, lo íntimo, hacia su contrario: lo extraño, lo inquietante y lo siniestro. El término jurídico "desaparición forzada" de la víctima lleva implícita su condición de "espectro". Basándose en la hauntología de Derrida, Gordon (2008) reflexiona en su libro *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination* acerca de lo espectral como síntoma de la relación de la sociedad posmoderna con su pasado reciente. El espectro como metáfora de lo reprimido, una ausencia que se hace presente de manera obsesiva e inquietante, precisamente, por el hecho de no acabar de comprenderse bien. Lejos del carácter oscurantista que se le ha venido achacando al "fantasma" (término más común y mundano), el reconocimiento social del espectro "representa una posibilidad para el futuro, una esperanza" (Gordon, 2009, p. 10). La socióloga entronca su teoría con la noción de historiografía materialista de Benjamin al reconocer en el espectro la figura clarificadora del *mónada* (unidad), como la única ocasión para recuperar y retener el pasado "en cuanto imagen que relampaguea, para nunca más ser vista, en el instante de su cognoscibilidad" (Benjamin, 2008, p. 307). Para Expósito (2015), la imagen del esqueleto de un desaparecido que reaparece al ser exhumado de una fosa común condensa a la perfección el instante epifánico descrito por Benjamin en la VI de las *Tesis de filosofía de la historia*, en el que ese fragmento del pasado que se encuentra en peligro es rescatado y traído al presente, estableciéndose un diálogo entre vivos y muertos que rompe la linealidad de los tiempos. Expósito establece una relación entre imagen y política, de tal manera que las representaciones artísticas son articulaciones materiales de conflictos sociales concretos.

Al mismo tiempo que emerge la imagen del fantasma-mónada en el proceso de exhumación de las víctimas, se experimentan rituales de reparación y afloran a la superficie historias, anteriormente reprimidas, puestas por primera vez en boca de familiares. "Le dijeron a mi abuelo tiene que venir con nosotros. Él les preguntó ¿puedo coger la chaqueta?, me dio un beso, se lo llevaron y nunca más volvió". "Salió de la casa a pedir la cartilla a su padre… le cogieron y le dieron una muerte fatal" son algunos de los últimos recuerdos recogidos en el documental *Santa Cruz, por ejemplo...* de Schwaiger. Los artistas comparten una mirada estética con una finalidad de visibilizar el relato silenciado de unas víctimas que carecen de reconocimiento público. Se sumergen, incluso, en una serie de vivencias personales y familiares (Monserrat Soto presencia la exhumación de su propio abuelo) a pie de fosa. Esta última funciona como fuente de información directa para conformar un archivo que después traducirán al lenguaje simbólico. Más que en una investigación historiográfica, se integran en la acción arqueológica para captar ese instante que emerge a la par que los huesos como disparadores de la línea argumental definitoria de la recuperación de la experiencia material siguiendo el pensamiento benjaminiano. Aquello que hasta el momento no era más que un

espectro se materializa y se hace potente, generando lo que Yusta Rodrigo (2014) denomina "catarsis colectiva" en la sociedad española. Ferrándiz (2007) se refiere a las fosas de represión franquista como "un lugar excepcional, aunque extraordinariamente delicado, para la recogida de las palabras -más o menos parcas o articuladas- de los supervivientes de la derrota" (p. 51).

4.2. El artista como arqueólogo de gestión

Schofield (2005, pp. 128-130) entiende el término "caracterización" como la interpretación y representación del lugar con el fin de comprenderlo y, en la misma publicación (pp. 152-171) muestra su preocupación por las formas de divulgación del pasado. El compromiso en esta fase de materialización del proyecto se repliega en un espacio íntimo. La toma de decisiones del artista como arqueólogo de gestión confronta los elementos físicos que impregnan paredes y suelo del espacio expositivo con los valores intangibles como sonidos y sensaciones casi fantasmagóricos. Es en la puesta en escena, alusiva más al presente que al pasado, donde recae toda responsabilidad de narrar la Historia a partir de las historias recogidas a pie de fosa. Como pone de manifiesto Allepuz García (2017) citando el juego de palabras de Roelstraete (2009) los "artistas han transitado desde el *storytelling* al *history-telling*". Esta intromisión refrenda la existencia de una zona común para el arqueólogo y el artista. González Ruibal (2007, p. 326) sostiene que tradicionalmente a los arqueólogos de gestión "se les exige, ante todo, que documenten -y en su caso- musealicen los restos lo mejor posible, pero de un artista se espera originalidad y creatividad". Anima al arqueólogo a involucrarse emocionalmente con los lugares del pasado y a los artistas a que fundamenten su documentación en una ciencia arqueológica desprovista de ficciones y fantasías. La culminación es la construcción de nuevos imaginarios capaces de dar respuesta a la necesidad de un sector importante de la sociedad de hacer memoria y presentarlo de una manera pública para que la sociedad tenga una idea de lo que esto significa y de lo que falta por hacer. Las imágenes como comprensión de la realidad y los distintos lenguajes facilitan los canales adecuados para cerrar el duelo de una forma más eficaz que cualquier discurso político e historiográfico.

En su libro *En busca del futuro perdido* Huyssen (2002) advierte una obsesión contemporánea por la memoria que se inicia a partir de la década de los 80 con la activación del debate en torno al Holocausto, fenómeno que este autor expresa como un desplazamiento del foco de los denominados "futuros presentes" de la cultura modernista a los actuales "pretéritos presentes". El discurso de la Shoá es reapropiado como tropo universal bajo el que se acaba disolviendo el particular sufrimiento de otras historias locales, hasta llegar a la amnesia absoluta. Esta problemática es identificada por de Diego (2005) en las instalaciones del artista Christian Boltanski sobre el Holocausto, que considera una eficaz escenografía del duelo, una trampa que apela a la sentimentalidad, pero no al sentimiento. Por medio de una serie de estrategias de manipulación similares a las del monumento, Boltanski convierte la experiencia colectiva de la muerte en una herida psicológica personal. Un dolor que además es ajeno, sin nombre. Así, en relación a su exposición en el Palais Tokio de París, de Diego describe la sensación de nostalgia imaginada que experimentó al encontrarse a sí misma llorando lágrimas vacías frente a una acumulación de imágenes de rostros de muertos anónimos y sus respectivos objetos personales.

Frente al peligro de la manipulación y al sentimentalismo, algunos artistas activan las memorias coetáneas que permanecen sepultadas bajo las grandes unidades discursivas, de modo que es posible configurar lo que Hernández-Navarro (2012) denomina una historia afectiva capaz de mantener una conexión real con el pasado. Las estrategias de representación visual de los artistas objeto de este estudio, se basan en el potencial perturbador de los objetos y las imágenes. Parten de la crudeza material original sin alterar, lo presentan como un objeto encontrado o *ready-made* histórico, y vuelven a poner sobre la mesa el debate acerca del peligro que conlleva la estetización y la consecuente banalización de un tema traumático del pasado reciente o del presente continuo, un pasado aún por cerrar en términos benjaminianos. La lectura crítica de Sontag hacia la serie fotográfica *Migraciones: la humanidad en transición* de Sebastiáo Salgado no se centra ni en la cuestionada belleza ni en la espectacularidad de las imágenes que ofrecen testimonio de la miseria humana. Le resulta más significativo el hecho de que los retratados no se mencionen en los pies de foto. El problema, señala, "no es cómo se fotografía, sino la foto en sí misma, la forma en que se presenta: en que su foco se concentra en los indefensos, reducidos a su indefensión" (Sontag, 2007, p. 35). Las imágenes, capturadas en treinta y nueve países diferentes, se agrupan bajo un único encabezamiento que engloba una multitud anónima. La conmoción que suscita cualquier problemática globalizada a tal escala se vuelve abstracta. No ayuda a conocer ni a comprender. En su ensayo, Sontag desarma la difundida teoría de la sociedad del espectáculo, sostenida por ella misma treinta años antes en su libro *Sobre la fotografía*, al subrayar que no es el exceso de imágenes terribles lo que adormece la sensibilidad, sino la descontextualización del acontecimiento histórico en beneficio de la exaltación de lo sentimental. Advierte que "ecologizar" la mirada repercute en un conocimiento sesgado del mundo. De este modo, propone "permitir que las imágenes atroces nos persigan" (p. 97).

Bernad (2011, p. 29) se hace eco de esta afirmación de Sontag para justificar su decisión de mostrar de manera explícita los huesos mutilados de las fosas en sus fotografías. Sostiene que "las imágenes más necesarias son las que no buscan coartadas" -ya sea mediante la escenificación, falsificación o la búsqueda de planteamientos más creativos o elusivos-, "ni dimiten justificándose en la gravedad de los hechos". Y para obtener dichas imágenes en bruto, con aristas, sin pulir, -escribe Bernard-, es necesario acudir a los lugares donde sucedió el crimen y mostrarlo "sin remilgos". Mediante el uso recurrente de primerísimos planos de huesos y cráneos boquiabiertos, enfrenta la mirada del espectador a los residuos de la violencia o huellas de un trauma histórico que durante largo tiempo se ha pretendido ocultar. El cuerpo violado, y en particular el cadáver como último (no)sujeto de la abyección que se repite en los proyectos fotográficos de Torres (Fig. 1) y De la Rubia es, como sugiere Foster (2001), la prueba definitiva que atestigua necesarios testimonios contra el poder. Su puesta en evidencia sin mediación de una pantalla-tamiz de protección subvierte la represión normativa de la sociedad y los códigos ilusionistas de la cultura visual. Los tres artistas cristalizan en forma de libro su trabajo fotográfico de carácter documental. A modo de diario visual crean una narrativa lenta mediante instantáneas del proceso de exhumación y posterior inhumación de los cuerpos. El imaginario memorial se alterna con detalles del trabajo de análisis y catalogación en el laboratorio, con retratos de los voluntarios, familiares y vecinos de los pueblos circundantes junto a las fosas, a veces interviniendo activamente, e incluso en actitud performativa, ocupando los espacios generados tras la excavación y exhumación. La narración

textual que acompaña a las imágenes proporciona una visión poliédrica y rica construida a partir historias cotidianas procedentes de testimonios orales y de cartas manuscritas, las cuales toman la misma importancia que el trabajo minucioso del forense e historiador caracterizado por la asepsia y la metodología científica.



Figura 1. Francesc Torres. *Oscura es la habitación donde dormimos*, 2007.
(https://www.printedmatter.org/catalog/25047/)

El proyecto de Carlos Suárez, *Cita con la Historia* (Fig. 2), discurre por un camino opuesto a la excesiva visibilidad: la del cuerpo ausente. El visitante que accede a la sala expositiva encuentra un díptico fotográfico del proceso de exhumación en el cementerio de Bañugues. Una imagen muestra al equipo de trabajadores y vecinos congregados en torno a la fosa y en la otra se enfoca el montículo de tierra excavada, apartado unos metros de la fosa. El interior de la capilla desacralizada permanece en penumbra y con el suelo recubierto con tierra, obligando al visitante a desplazarse con cautela alrededor de una cuadrícula balizada con cuerdas sujetas por piquetas que recrea el trabajo arqueológico en la fosa. La invisibilidad absoluta es la estrategia más dramática en la cultura visual para Hernández-Navarro (2006). Únicamente la huella, en este caso la tierra removida y las pisadas del presente en la excavación, deja constancia de la presencia física (fosa) y metafórica (memoria personal de los familiares). No muestra los huesos, sino que permite experimentar la desolación y el desarraigo de las víctimas. La visión como sentido privilegiado de la modernidad es anulada y se potencian otros sentidos. Un paisaje sonoro del artista Juanjo Palacios en el que se recogen sonidos de picos y palas removiendo la tierra entremezclados con algunas voces de testigos trasladan al visitante las emociones experimentadas durante los procesos de exhumación.



Figura 2. Carlos Suárez. *Cita con la Historia*, 2017.
(http://carlossuarez.eu/)

Si bien la fotografía estática en el libro-catálogo intercalada con profusos textos de carácter investigador es un modo se dejar constancia de las exhumaciones, los proyectos artísticos objeto de estudio son el resultado de la expansión de imágenes en movimiento y audios como parte de la puesta en escena. Basándose en los principios de su libro, *La fosa de Valdediós* (2006), De la Rubia despliega en 2009 su archivo en el espacio expositivo de LABoral, Centro de Arte y Creación Industrial (Gijón), como parte de la exposición colectiva *El pasado en el presente*. Sobre una mesa dispone el material fotográfico, extractos o reproducciones de documentos procedentes de la investigación previa a la exhumación, el informe forense posterior y un vídeo rodado especialmente para la exposición (Fig.3).

Figura 3. Ángel de la Rubia. *La fosa de Valdediós*, 2006.
(http://www.angeldelarubia.com/)

La exposición del proyecto *Oscura es la habitación donde dormimos* (Fig.4) se compone de un total de veintinueve fotografías de los diferentes momentos de la excavación, y un reloj de bolsillo que apareció enterrado junto a su dueño, como metáfora del tiempo detenido. La lectura se inicia con una impresión lenticular de gran tamaño en la que los esqueletos exhumados de la fosa de Burgos se superponen a una imagen en color del Fòrum de Barcelona, un claro exponente de la idea de la España moderna y a la par escenario de mil setecientas cuatro ejecuciones entre 1939 y 1952. La elección de esta imagen, además de contextualizar el contenido de la muestra, es significativa, ya que el primer intento de Torres de realizar una exhumación se ubica en un pueblo de Cataluña. Regresa un año más tarde a su ciudad para llamar la atención sobre una dimensión terrible del franquismo imposible de soslayar, instigando a tomar conciencia de un problema enterrado -como los huesos de las víctimas- sobre el que se camina sin plena conciencia de ello. Con esta idea trabajan de una manera más performativa Tom Lavin junto a Günter Schwaiger en su videoinstalación *Fosa Común*. Los artistas hacen caminar a los asistentes sobre una silueta del mapa de España dibujada en el suelo con tierra procedente de la fosa común del pueblo de Santa Cruz de la Salceda. Paralelamente y de manera simultánea, se proyectan cuatro canales de vídeo: la película de Schwaiger *Santa Cruz, por ejemplo...*, un breve vídeo del acto de recogida de la tierra, material documental diverso reunido por la ARMH y el monitor de una cámara de vigilancia que graba y muestra en tiempo real el proceso de arrastre y borrado del contorno del mapa como metáfora de desaparición de la memoria colectiva. El recurso de la temporalidad convierte al espectador en el sujeto de la obra.



Figura 4. Francesc Torres. *Oscura es la habitación donde dormimos*, 2007. (http://www.angeldelarubia.com/)

La instalación de dos canales de video *143.353 (los ojos no quieren estar siempre cerrados)* (2010) de Marcelo Expósito es el telón de fondo de otra temática diferente a la del resto de proyectos. Forma parte de la exposición colectiva *Principio Potosí*, que refiere a la construcción de la Europa moderna sobre bases y condiciones coloniales de esclavismo y crímenes asociados para sufragar las guerras europeas. Pinturas barrocas de Europa y de América Latina de los siglos XVII y XVIII de santos, vírgenes y reyes, las cuales jugaron un papel de legitimación de poder de los gobernantes e inculcaron el miedo al pueblo, se intercalan con proyectos de los artistas contemporáneos para conectar los conflictos de dominación de antaño con el sistema actual de economía global y métodos de producción inhumana suavizados bajo el resplandor estético de la imagen. Expósito proyecta los dos canales de video en bucle bajo dos óleos ecuestres, uno de Santiago batallando con los moros (Lucas Valdés, 1690) el rey español Felipe V con las características de Santiago Matamoros (anónimo) procedentes de museos de uno y otro lado del Atlántico. El artista refiere el intento fallido de la modernidad en España como colonia europea. El modelo Santiago Apóstol Matamoros primero y el de Mataindios después en América Latina que se muestra en uno de los dos canales sigue estando presente en la Guerra Civil y posterior dictadura. Expósito establece analogías semánticas y conceptuales como excavar la imagen-fosa, anonimato tumba-restos del Apóstol Santiago o restauración pictórica-política.

A rasgos generales, la diégesis audiovisual se caracteriza por una alternancia de tomas del trabajo arqueológico riguroso con historias del pasado y emociones del presente transmitidas por los familiares y vecinos de la zona entremezcladas sin posibilidad de diferenciar pasado y presente. Así, las imágenes de los paisajes de campos de trigo, las casas de los pueblos y sus viudas de luto son idénticas a las descripciones que en 1912 aparecen publicadas en la obra *Castilla* de Azorín; la memoria conservada en las gentes se manifiesta, en los que ahora ya no tienen miedo a hablar, mediante frases precisas y firmes como si no hubiese pasado el tiempo. Esta falta de cronología de los procesos traumáticos albergados en el inconsciente encaja en la atemporalidad que apunta Freud (1992, p. 184), “no están ordenados con arreglo al tiempo, no se modifican por el transcurso de éste”. Además de la fusión temporal, es difícil separar el trabajo científico arqueológico (excavación física, recogida de muestras e identificación del cadáver) con el deseo de reparación por parte de los familiares (exhortar el trauma por medio de la palabra e inhumar los restos en los cementerios ahora con un nombre en la lápida). La

complicidad bidireccional entre la generación posmemoria y los científicos queda reflejada en el documento audiovisual orquestado por un proceso arqueológico humanizado acorde con la apertura de esta ciencia a la arqueología pública y las intervenciones artísticas que parten de la ruina y la huella de los espacios (Lapeña Gallego, 2015).

5. Conclusión

En el presente texto hemos utilizado como telón de fondo una muestra de la participación del artista contemporáneo en las actuaciones políticas de memoria histórica. Los actores principales son la sociedad española de segunda y tercera generación, ávida de una respuesta real a la exhumación de familiares y amigos víctimas de la Guerra Civil española. La genealogía de los proyectos está en concordancia con la evolución lenta de los acontecimientos sociopolíticos de la Historia de nuestro país. El artista se compromete con las necesidades de una sociedad que comienza a tomar conciencia del peligro que supone el olvido y la no reconciliación, y trabaja codo con codo con arqueólogos, asociaciones civiles, psicólogos y la propia generación de la posmemoria. Los proyectos que discutimos en este estudio coinciden en varios aspectos generales que nos han permitido agruparlos y separarlos de otros proyectos de memoria histórica coetáneos. Ello no quiere decir que sean repeticiones o variaciones sobre el mismo tema. Más aún, presentan rasgos específicos que tienen que ver con el contexto en el que se producen.

Dentro de los aspectos generales y desde un punto de vista cronológico, todos los proyectos analizados se sitúan en las dos décadas del iniciado siglo XXI, coincidiendo con las acciones de la ciudadanía que se enfrenta al silencio y al olvido impuestos durante el inicio de la democracia. Algunos incluso se anticipan a la aprobación de la Ley de Memoria Histórica, como lo hizo también la ARMH. Es importante resaltar que el alejamiento temporal del evento traumático, más de setenta años, no ha diluido la tensión emocional latente bajo la idea de españolidad arrastrada durante la transición, e incluso ha acentuado las posiciones opuestas en la opinión pública actual. El hecho de que la recuperación de la memoria esté sujeta a los avatares y fluctuaciones políticas de diferente signo y opinión respecto a olvidar o recuperar es una de las causas de esta urgencia por parte de los colectivos familiares de represaliados en la Guerra Civil. Bajo la óptica espacial destacamos la presencia del artista *in situ*, a pie de fosa, en los procesos de exhumación como fase previa a la creación de proyectos a partir de la experiencia y del registro visual y/o sonoro.

Los rasgos específicos de cada uno de los proyectos por separado están relacionados con el significado que tiene la presencia del artista en la excavación, un lugar al que se encuentra de alguna manera vinculado como ciudadano. Es en el propio *loci* donde se enriquece del conocimiento histórico-arqueológico generado por otros agentes que participan en los trabajos de exhumación y los incorpora a su trabajo. El acto de rescatar el testimonio de las memorias subalternas en torno a un suceso real pone de manifiesto la imposibilidad de elaborar una memoria colectiva única, sino múltiples memorias individuales, *genius*, que transforma en un lenguaje metafórico y poético acorde con su estilo y visión particular del mundo.

Referencias

Allepuz García, P. (2017). El impulso historiográfico y/o arqueológico en España. Génesis, recepción, posibilidades. *Revistas Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte, 5*(1), 451-471. http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.5.2017

Ansón, A. (2016). En busca de la memoria perdida. La guerra civil y la fotografía española contemporánea. *Archivo Español de Arte,* 89(354), 151-164. https://doi.org/10.3989/aearte.2016.10

Benjamin, W. (2008). Sobre el concepto de historia. En *Obras I, volumen 2* (pp. 303-318). Madrid, España: Abada.

Bernad, C. (2011). *Desvelados*. Pamplona, España: Alkibla.

Bernad, C. (2011). *Morir de sueños.* Video. Guión, fotografía y dirección: Clemente Bernad. Música original: Mikel Gaztelurrutia. Recuperado el 7 de abril de 2019 de https://clemente.format.com/morir-de-suenos#0

Bottois, O. (2014). La mémoire historique de la guerre civile espagnole et du franquisme dans l'art contemporain espagnol: la pratique de l'art, l'écriture de l'histoire. *Pandora: revue d'etudes hispaniques, 12*, 325-351.

Boyarin, J. (1989). Un lieu de l'oubli: le Lower East Side des Juifs. *Communications, 49*, 185-193.

Carrillo, J. y Vindel, J. (2014). Editorial. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. 8,* 10-15.

Creischer, A., Hinderer, M. J. y Siekmann, A. (Eds.) (2010). *Principio Potosí. ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?* Madrid, España: Ministerio de Cultura. Gobierno de España.

Cruz Sánchez, P.A. y Hernández Navarro, M.A. (2006). *Peripheries of the body*. Murcia, España: Museo de Bellas Artes.

De Diego, E. (2005). Lo que no se logra escribir: lágrimas vacías sobre el mausoleo de Lenin. En *Travesías por la incertidumbre* (pp. 141-184). Barcelona, España: Seix Barral.

De la Rubia Barbón, Á. y De la Rubia Huete, P. (2006). *La fosa de Valdediós*. Oviedo, España: Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular del Ayuntamiento de Gijón.

Delgado, M. (2004). Lugares de olvido. En Francesc Abad (Ed.), *El Camps de la Bota* (pp. 21-22). Girona, España: Fundació Espais.

Erice Sebares, F. (2008). Memoria histórica y deber de memoria: las dimensiones mundanas de un debate académico. *Entelequia. Revista Interdisciplinar, 7,* 77-96.

Etxebarría Gabilondo, F. (2012). Exhumaciones contemporáneas en España: las fosas comunes de la Guerra Civil. *Boletín Galego de Medicina Legal e Forense, 18,* 13-28.

Expósito, M. (2015). 143.353 (Los ojos no quieren estar siempre cerrados). Un trabajo de instalación vídeo y vídeo monocanal. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica, 7,* 437-449.

Ferrándiz, F. (2007). Voces Fugitivas. En Francesc Torres (Ed.), *Oscura es la habitación donde dormimos* (50-135). Barcelona, España: Acatar.

Foster, H. (2001). *El retorno de lo Real: la Vanguardia a finales de siglo*. Madrid, España: Akal.

Freud, S. (1992). *Lo Inconsciente*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores.

Gassiot Ballbè, E. (2008). Arqueología de un silencio. Arqueología forense de la Guerra Civil y del Franquismo. *Complutum, 19*(2), 119-130.
Godfrey, M. (2007). The Artist as Historian. *October, 120,* 140-172. https://doi.org/10.1162/octo.2007.120.1.140
González Ruibal, A. (2007). Arqueología del conflicto contemporáneo. *Complutum, 18,* 324-328.
González Ruibal, A. (2008). Arqueología de la Guerra Civil Española. *Complutum, 19*(2), 11-20.
González-Ruibal, A. (2012). From the battlefield to the labour camp: archaeology of civil war and dictatorship in Spain. *ANTIQUITY, 86,* 456-473. https://doi.org/10.1017/S0003598X00062876
Gordon, A. F. (2008). *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*. Minnesota, USA: University of Minnesota.
Gordon, A. F. (2009). Por la otra puerta, es el llanto con su consuelo dentro. En *El pasado en el presente y lo propio en lo ajeno* (pp. 10-135). Gijón, España: Laboral, Centro de Arte y Creación Industrial.
Gould, R. A. (2007). *Disaster Archaeology*. Salt Lake City, USA: University of Utah.
Hernández-Navarro, M. Á. (2006). El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro. *Revista de Occidente, 297,* 7-25.
Hernández-Navarro, M. Á. (2012). *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia, España: Micromegas.
Hirsch, M. (1992). Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory. *Discourse, 15*(2), 3-29.
Hirsch, M. (2015). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto.* Madrid, España: Carpe Noctem.
Huyssen, A. (1993). Monument and Memory in a Postmodern Age. *The Yale Journal of Criticism, 6*(2), 249-261.
Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México, México: FCE-Instituto Goethe.
Lapeña Gallego, G. (2015). La ruina arquitectónica en el espacio urbano bajo la mirada del artista. *Argos, 32*(63), 145-162.
López Cuenca, A. (2004). Línea de fuerza ARCO y la visión mediática del mercado del arte en la España de los ochenta. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. 1,* 83-108.
Mañero Rodicio, J. (2014). Desde el yacimiento. Discurso arqueológico y arte contemporáneo. *Bilduama*, Ars, *4*, 159-186.
Mínguez-García, H. (2018). Resistirse al tiempo: los libros-arte y el cultivo de la memoria. *Arte, Individuo y Sociedad, 30*(3), 519-540. http://dx.doi.org/10.5209/ARIS.57828
Miñarro, A. y Morandi, T. (2012). *Trauma y transmisión. Efectos de la guerra del 36, la postguerra, la dictadura y la transición en la subjetividad de los ciudadanos*. Barcelona, España: Fundació Congrés Catalá de Salut Mental.
Nora, P. (2001). Entre mémoire et histoire. En Pierre Nora (Ed.) *Les lieux de mémoire* (pp.23-43). Paris, Francia: Gallimard.
Norberg-Schulz, C. (1979). *Genius Loci (Towards a Phenomenology of Architecture)*. New York, USA: Rizzoli.

Pujals, E. (2004). El arte de la fuga: modos de producción artística en España, 1980-2000. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. 1,* 152-160.

Quílez Esteve, L. (2014). Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional. *Historiografías. Revista de historia y teoría, 8*, 57-75.

Rabotnikof, N. (2003). Política, memoria y melancolía. *Fractal, 29,* 83-98.

Roelstraete, D. (2009). The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art. *e-flux journal, 4,* 1-7. Recuperado el 7 de abril de 2019 de https://www.e-flux.com/

Schofield, J. (2005). *Combat archaeology. Material culture and modern conflict*. London, UK: Duckworth.

Silva, E. y Macià S. (2003). *Las fosas de Franco. Los republicanos que el dictador dejó en las cunetas.* Madrid, España: Ediciones Temas de Hoy.

Sontag, S. (2010). *Ante el dolor de los demás*. Barcelona, España: DeBolsillo.

Suárez, C. (2017). *Cita con la Historia*. Gijón, España: Museo Barjola y Gobierno del Principado de Asturias.

Torres, F. (2007). *Oscura es la habitación donde dormimos.* Barcelona, España: Acatar.

Vozmediano, E. (2017). A tumba abierta. En *Cita con la Historia* (pp. 21-31). Gijón, España: Museo Barjola y Gobierno del Principado de Asturias.

Yusta Rodrigo, M. (2014). El pasado como trauma. Historia, memoria y recuperación de la memoria histórica en la España actual. *Pandora: revue d'etudes hispaniques*, *12,* 23-41.