

Ejercicios de memoria

Preguntas comunes

¿Cuál fue tu primera incursión en un ejercicio de memoria que contemplase algún aspecto de la historia política del estado español, y particularmente la guerra civil y la dictadura franquista?

En mi primera exposición había unos retratos de soldados de la guerra civil realizados al modo de las tintas planas pero con azufre, cianuro, plomo o pólvora. No lo llamaría un ejercicio de "memoria" exactamente. Con Federico Guzmán, Paco Loma, Agustín Povedano y otros artistas discutíamos entonces sobre los "futurismos", especialmente ese enfrentamiento entre "italianos" y "rusos" que se dio en la visita de Marinetti a Petersburgo. Era un clima muy "punk", de evidente afectación adolescente. Me acuerdo que nos presentamos de "camisas azules" en una fiesta, *Tilmendasta*, que organizamos para el sindicato CC.OO. Había ese gusto por la provocación que después, lastimosamente, se ha instalado como principal "modo de hacer", incluso en el arte con subrayados políticos. Mi obsesión eran unas imágenes -que sólo mucho después identifiqué en la película *Caudillo* de Basilio Martín Patino- que aparecían grabadas en un VHS, sin principio ni fin, especialmente el discurso de García Oliver en el entierro de Durruti, con la música de Charlie Hayden Liberation Orchestra: "Nosotros, los que no somos nadie..." Después he reconstruido esa ficción, un montaje de Martín Patino con imágenes y sonidos de distinta procedencia. Mi trabajo partió siempre de la convicción de que todo arte es político, toda obra de arte un objeto político. Para Luigi Nono la vinculación política de su trabajo no dependía sólo de "afectos" o "conciencia", se trataba de un ajuste preciso del lenguaje. Trabajar ese aspecto es lo que yo entendía por formalizar. Nada tenía que ver con cuestiones temáticas. No era un tema. El problema de los bronce de Franco no es tanto "Franco" como el "bronce". Eso entonces parecía una cuestión sabida, casi académica. Entonces, había un exceso de "represión" en este sentido, puesto que con ese mismo rigor lingüístico, ¿qué ocurriría si el tema era evidentemente político, social, histórico? ¿porqué habría que prescindir de esa relación con lo real? Es más, ¿y si solamente lo explícito político hace eficaz el lenguaje abstracto del arte? Los trabajos que hice de fotografías con aura explicitaban mejor esta idea política que estos retratos de soldados-

matarrata que menciono, pero, como objetos, apenas hablaban y en su mudez se perdía una eficacia que yo necesitaba, un cierto rigor lingüístico en el trabajo.

2.- ¿A qué se debe que la producción artística sobre tiempos pasados sea tan escasa en España y la existente se haya producido mucho después de los hechos acaecidos (golpe de estado fascista, violencia revolucionaria, dictadura y represión..., sobre todo a partir de los años noventa?

Mi participación en la exposición *El sueño imperativo* (1991) presentaba estas cuestiones de manera explícita. La transición política coincidió con la adolescencia y eso marca a toda una generación. Se escapaba de un paisaje contaminado por la banalización política de forma casi hormonal. Reconstituir una cierta manera de "decir" coincidía con el asentamiento propio de nuestro trabajo. La escena artística española se ha madurado en cámara frigorífica y los conservantes utilizados (mercadotecnias, complejos culturales, populismo) no han beneficiado una escena local propia. Si esa "propiedad" el trabajo autónomo se confundía con el narcisismo. Esquemáticamente la cosa funciona igual que en la expropiación capitalista de recursos. Se trata de crear falsas necesidades y en ese movimiento de vaciamiento que cualquier comunidad pone en marcha para enriquecerse, aunque sea para abrir la alacena, el vacío resultante se rellena con consumibles y frivolidades alienantes. No había posibilidad ni para el fracaso o el error. Y el arte oficial de la democracia ni tan siquiera reivindicaba para sí la crítica política que decía representar. Carmen Giménez se alegraba porque teníamos al fin un "Guernica" despolitizado. La caída del Muro de Berlín agravó aún más la necesidad política del sistema de banalizar sus producciones culturales y la falta de memoria es una de las cualidades de esta banalidad. Los artistas en general, decidieron enfrentar el problema de la renovación y actualidad de nuestros lenguajes internacionalizando hasta los "temas". No es ya rigor lingüístico, hasta en la superficialidad todo dependía de políticas ex pureas: ser europeos a toda costa, triunfar en Nueva York, ser el más moderno de tu autonomía... hasta los temas que desde el exterior nos "politizaban" -el sida, por ejemplo- a menudo, salvo excepciones, se articulaban como signos extranjeros, aunque en este caso, esa particularidad pudiera acabar resultando ser una cualidad.

3.-¿Puedes encontrar un hilo conductor entre tu trabajo y el de otros artistas con contenido crítico y político que trabajaron durante el periodo franquista (Equipo Crónica, Estampa popular...?

Quizás me interesa mucho el trabajo de Estampa Popular, pero en otro sentido, no es el mismo tipo de trabajo. Si su idea de trabajar en red, cierta factografía, pero apenas me interesa una gestualidad formal que acabó siendo frustrante. Y en Equipo Crónica ya latía la banalización absoluta de Manolo Valdés, ese resto "pompiere" que representa lo peor en el arte español. Es casi un coeficiente aplicable a la obra de cualquier artista interesante. Los peligros se ven por la cantidad de MV que lleva puesta su obra, un camino directo al bibelot, sin ironías...

Pero todavía en los años 40 trabajaba desde la cárcel Helios Gómez. O lo que después hacen El Cubrí y Ops. Ya he hablado de las películas de Martín Patino. Habría otros casos de actitud política ejemplar para el despliegue de trabajo del Archivo F.X., en Valcárcel Medina o en José Luis Castillejo. Un mundo singular, esa suerte de triángulo que formaba Agustín García Calvo, y los hermanos Chicho y Rafael Sánchez Ferlosio. Cada vez que vuelvo a escuchar "Las coplas de un iconoclasta enamorado" de Vainica Doble veo formulada, de forma sencilla y directa, la paradoja esencial con la que opera el Archivo F.X. Toda la mitología del cante flamenco resistente, sus textos y construcciones legendarias, debo mencionarlas, claro.

Me interesan también ciertos trabajos alienados como las esqueletomáquias de González Rangel o el delirio de Agustín de la Herrán. Cuando el lenguaje político se despliega desde el llamado art-brut y otras artes que se llaman alienadas, me parece ciertamente determinante.

Y, desde luego, como metodología, el trabajo de Oteiza, especialmente ese particular lenguaje paranoico crítico que desplegaba, con todas sus paradojas...

El conocimiento temprano de algunas operaciones de Max Aub desde el exilio, desde luego el *Jusep Torres Campalans*, del que escribí algún ensayo, y *La crónica de la muerte del general Franco*. Ese fue durante mucho tiempo un núcleo de obsesiones, desde aquí se produce una línea genealógica que hago mía, que es parte de mi trabajo de forma medular.

Y también recuerdo, la poesía de Vázquez Montalban, por ejemplo. O el proyecto poundiano de Ernesto Cardenal que durante muchas horas embargó mi tiempo... no sé si ya me salgo del hilo, en el contexto del estado español, según interpreto en tu pregunta...

Muchas veces pienso en lo duradera que es la huella de la educación. Durante el bachillerato tuve de profesor a Gabriel Ureña, que había sido trasladado forzoso a Alcaudete, en Jaén, donde vivía entonces. A los de la revista del instituto nos ofreció darnos un seminario especial de arte que duro un par de cursos y que, creo, fue determinante. Allí estudiábamos a Duchamp mientras

oíamos por la radio la entrada de Tejero en el congreso de los diputados. Suena a gag conductista, pero así fue. Sus posiciones comunistas y sus libros sobre *Arte y Arquitectura del Franquismo*, alguno de ellos con Bonet Correa, los veo ahora con un poso tremendo..., y en el caso del Archivo F.X. diría que casi como un simple ejemplo de causa-efecto.

4.-¿Qué papel ha desempeñado la institución arte y sus distintos dispositivos y agentes (museos, centros de arte, comisarios/as, críticos, historiadores/as universitarios/as...) en el estado español a la hora recuperar la conocida como *memoria histórica*. ¿En qué medida son responsables de cierta amnesia?

Efectivamente, creo que es donde está la clave. La democracia española se ha establecido coincidiendo con un periodo álgido de institucionalización de las artes que, superando la polaridad público-privado, muestra un amplio abanico de instituciones, desde los grandes museos del estado hasta las asociaciones civiles más alegales, como el movimiento okupa, por ejemplo. Los artistas, la verdad, poco dicen ya, excepto actuando como comparsa de tal o cual despliegue institucional, sea en manos de un curator o afrontando el trabajo con un grupo social determinado. Esto no es necesariamente negativo, hay que afrontar simplemente el nuevo campo de actuaciones. En muchos casos, ante el retraso de las instituciones -la crítica, la universidad, etc.- por asumir cierto pasado fueron muchos los artistas que tuvimos que remangarnos la camisa y ponernos en la labor de "recuperar" ciertas prácticas instituyentes, ciertos gestos artísticos que se obviaban continuamente en las distintas historias "oficiales". Creo que proyectos como "El fantasma y el esqueleto" o "Carta de ajuste" nacían de esa necesidad. También muchos de los proyectos en que he participado desde Arteleku o Unia arteypensamiento, por ejemplo, el mismo "Desacuerdos"... Pero es que el propio Archivo F.X. , en un sentido más amplio, nace de esta realidad. Trabajar el campo de la institución, dar una voz que singularice otras formas de trabajar en grupo, otros dispositivos de creación. En el trabajo colectivo las urgencias de la memoria son una necesidad común, a menudo la base compartida para que el grupo cree su propia máquina de trabajo. Lo común es el suelo sobre el que trabajamos. Así, ese trabajo institucional permanecerá mientras que la frivolidad temática de la que hacen gala ahora algunas instituciones, cuando la "memoria histórica" es "in", es algo caduco, trivial, que debilita el propio agenciamiento histórico.

Preguntas específicas

1.-Es muy importante saber con la mayor exactitud posible qué sucedió realmente en el pasado. Desde hace tiempo vivimos un combate ideológico por imponer una visión respecto de otra en lo tocante a la guerra civil en aras de justificar o no determinados actos violentos. En los meandros de información existente en distintos documentos y en la red sobre las checas se encuentran textos (César Alcalá, César Vidal...) que las identifican como centros de detención ilegal y de tortura, que utilizaban los milicianos de izquierda para encerrar y martirizar a individuos de derechas y gentes católicas y de orden. Otras fuentes hablan más bien de que las checas fueron instaladas por los comunistas para recluir a trotskistas y ácratas. Como conocedor del asunto ¿podrías echar alguna luz al respecto de las miradas y lecturas *a posteriori* sobre el pasado y la historia?

Bueno, algunos de los escritores que citas son propagandistas más que historiadores. Los césares son servidores, no de Dios, si no del cesar. El libro de Vidal sobre las Chekas de Madrid lleva en portada la estética instalación de Barcelona, ese rigor es habitual en ellos, es parte de su "rigor mortis".

El termino Cheka es engañoso, puesto que se trata de una denominación popular para los centros de detención irregular que controlaban los partidos políticos de izquierda durante la guerra y que el gobierno de la República, en algunos casos, legalizó. Yo prefiero su grafía con "k" por eso, delata su construcción artificiosa. En Sevilla se habla de Cheka azul para los centros controlados por falange. El término se populariza sobre todo a partir de la novela de Chaves Nogales, "El maestro Juan Martínez que estuvo allí", publicada en forma de folletín en 1934. Las imágenes que acompañaban y el carácter siniestro de la GPU hicieron el resto. Foxá, por ejemplo, el autor de "Madrid de Corte a Cheka" cuando vio "Un perro andaluz" de Buñuel y Dalí, anunció en un artículo que las artes modernas servirían para torturar. Después, en la guerra, este comentario fue construido por la propaganda como una realidad.

Desde luego que el cruce entre "vanguardismo" y "violencia" no es nada sorprendente, aunque si en esta modalidad, bajo el espíritu de la utopía. A finales de los años setenta, en la revista de arquitectura "Carrer de la Ciutat", Juanjo Lahuerta ya ponía las chekas como ejemplo de esa crisis que identificaba la modernidad como imagen exacta de la utopía. Un trabajo suyo para el Archivo F.X. muestra a las claras ese efecto, la vinculación formal entre la cheka de Vallmajor y la estética Bauhaus. Y lo hace mediante un "fake", un pequeño juego de falsificación, puesto que aunque las chekas

psicotécnicas existieron, cuando son sobreexplotadas por la propaganda revisionista como absoluto "terror" se convierten en algo falso, una ficción anecdótica. Para restituir las como el síntoma que son, hay que llevarlas al plano del discurso, de la elaboración retórica, y ahí, claro, no son ya un objeto de propaganda y la empresa modernizadora que estos pseudo-historiadores dicen representar no sale precisamente bien parada.

2.- Hasta el momento has realizado dos reconstrucciones de checas, las de la calle Vallmajor (2005) y la de la calle Zaragoza (2009), ambas ubicadas en conventos de Barcelona y diseñadas por Alfonso Laurencic con motivos geométricos que recordaban obras de Kandinsky y Paul Klee y que provocaban mareos y vahídos a los reclusos. Tengo entendido que esas checas estaban controladas por el PSUC. ¿Por qué decidiste hacer réplicas de estas dos en concreto? ¿Qué las hacía especiales?

Simplemente estas instalaciones, al estar situadas en iglesias o espacios religiosos -como también las del convento Santa Úrsula en Valencia- están presentes en la guerra de propaganda en torno a la iconoclastia. A menudo se relacionan los efectos sublimes de lo sagrado con el carácter demoníaco - sublime inverso- de estas figuraciones vanguardistas. También se contraponen arte moderno y figuración religiosa en textos más o menos delirantes pero que acertaban en el campo de intersección en el que el Archivo F.X. estaba trabajando. Las celdas son efectivamente, las celdas monacales. Hasta en la Cheka de Valencia, los viejos azulejos que la adornaban reverberaban nocivos efectos psicodélicos. Esta particularidad, su carácter monstruoso, las ha situado como casos ejemplares del trabajo del Archivo F.X. Es este lugar el que conjuga en origen el parentesco entre profanación y modernidad, de una manera concurrente con los gestos que despliega el Archivo F.X.

Y efectivamente, éstas las controlaba el gobierno republicano por la vía del PSUC, y Laurencic es un personaje singular, que viene de ambientes libertarios y del POUM -era músico en la orquesta trosquista- pero también hay quien le acusa de trabajar para la embajada Austríaca, en manos de los nacional socialistas. Desde luego su hermano se benefició de su influencia, de su facilidad para conseguir salvoconductos, y sacó a facciosos por la frontera de Francia. De poco le sirvió y fue fusilado en Camp de la Bota. Los primeros en denunciar estas construcciones delirantes son los de CNT, especialmente Peiró. Hay una constante curiosa en los testimonios de presos de la psicotécnica. Cuando se trataba de presos de procedencia anarquista o de izquierdas, preferían esta extravagancia donde pronto encontraban acomodo y hay cierta

ironía sobre el alcance de los efectos psíquicos. Los testimonios de falangistas sin embargo se hunden en achaques psicológicos de alcance y profundas alteraciones del sistema nerviosos que les persiguen durante años. Aunque es algo caricaturesco me interesa esa diferenciación ideológica sobre los síntomas en relación también al arte moderno más radical, como lo sufren la derecha o la izquierda, el cinismo o la ironía.

Sabes, Slavoj Zizek tuvo noticias de las Chekas a través de un artículo que se publicó en The Guardian. El periodista había venido a España tras este tema y se encontró la reconstrucción de la Cheka cuando el MEIAC la presentó en Madrid en 2003. Zizek utiliza este caso como ejemplar al protagonizar el prólogo a "Visión de paralaje", quizás su libró teórico mayor. A mí me interesa el nivel de discusión en el mismo sentido que le da Zizek, no solamente como un caso de "memoria", más bien un episodio histórico del que sacar consecuencias novedosas. Así no se trata solamente de ejemplificar la crisis de la modernidad -sea después de la guerra civil española o de la segunda guerra mundial-, sino de situar la "cosa" como caso ejemplar de esa misma crisis. Sólo el materialismo dialéctico -dice Zizek- puede leer esa brecha no resuelta que nos abre el artefacto "cheka" como contradicción: básicamente, las herramientas de un arte que sirve para los goces del espíritu acaba siendo usado para torturar. El sadomasoquismo no es una respuesta clínica, sino un síntoma, un conflicto abierto, y saber que un mismo fenómeno puede acoger consideraciones sobre lo bueno y lo malo, indistintamente, es una importante herramienta de análisis. Y lo que es más importante, una herramienta de conocimiento propia de la poesía y el arte, capaz de saber mostrar la "cosa", en su complejidad, sin traicionar la "cosa" misma que se está tratando. Así, la política como herramienta de visión es un asunto de "perspectiva", que diría Zizek, y la perspectiva es "cosa" simbólica, emulando al mejor Panofsky.

3.- Has relatado en *El País* (13/5/2009) con motivo de tu exposición en la abadía de Silos que Tàpies conoció una de las checas y que le sorprendieron las pinturas abstractas que vio. ¿Qué le llevó a visitar esas celdas?

Bien, lo relata el mismo en su libro "Memoria personal": "Aquí vaig tornar a trobar en Paco Samaranch, amb el qual vaig anar intimant més i més. Recordo que un d'aquells primers dies em va portar a visitar les famoses "txeques" del carrer de Vallmajor, segons deien d'inspiració soviètica, de les quals ell tenia coneixement, si no recordo malament, perquè hi havia tingut tancat un íntim amic del seu germà Juan Antonio. Segons m'explicà aleshores, el seu germà, durant la guerra, havia pres part en diverses activitats a favor de Franco des de la zona republicana, la qual cosa li valgué que per dues vegades

fos condemnat a mort en rebel·lia, ja que no pogueren agafar-lo. L'ambient i les explicacions que donava un guia que hi havia a les "txeques" eren d'un gran melodramatisme i feien destacar tota la crueltat i la sordidesa esfereïdora d'aquelles instal·lacions. En unes cel·les em va sorprendre veure a les parets tot de pintures semblants als Kandinsky i Mondrian geomètrics que jo coneixia pel *D'ací i d'allà*. Sembla que en aquella temps el poder de suggestió de la pintura abstracta i geomètrica i els efectes *op* era molt més considerable i greu que no pas en anys posteriors, que es va rebaixar a la decoració de les coses més banals." Creo que es suficientemente explícito.

□4.- Tras un largo periodo recopilando en tu *Archivo F.X.* imágenes de la iconoclastia política antisacramental entre 1845 y 1945 se puede afirmar que eres un verdadero experto en el poder fetichista de las imágenes. ¿Por qué la quema y destrucción de las imágenes religiosas de conventos e iglesias te fascina particularmente?

En los años treinta, en el estado de Tabasco, México, se aplicó oficialmente el programa de la Escuela Racionalista de Ferrer y Guardia. En el campo de las artes, La educación por la forma, pretendía instruir a los niños sobre el poder de las imágenes y de los artefactos mágicos -no solo fetiches, también los pequeños adelantos tecnológicos que ya entonces disfrutaban-. Para ello se les proponía aprender a fabricarlos, entendiendo mediante esta práctica donde residía el "poder" de la cosa misma. La fiesta final de curso consistía en que los niños destruían el trabajo realizado durante el año, en escayola se estrellaban los santos contra el suelo y en carpintería se daban a la hoguera. No sólo era importante esta actitud en cuanto a las imágenes, también en relación al trabajo mismo, a una forma determinada de estar en el mundo. Yo vivo en Sevilla, claro. La ciudad tiene como santas patronas a Justa y Rufina, dos santas iconoclastas que fueron martirizadas por atacar a la diosa Salambona. Cuando Santiago de la Vorágine describe la escena del ataque a las imágenes, parece que está retratando no una procesión pagana, si no a la misma Virgen Macarena en la noche del jueves santo. La relación con las imágenes es parte del trabajo del arte que me interesa más. Pero no fue de una forma premeditada. Simplemente al final de los años noventa dedicaba más atención a mi colección de imágenes de iconoclastia que a cualquiera otra actividad artística. Entonces, se me apareció como un campo de trabajo restringido sobre el que operar. Estas "imágenes" eran la "cosa" sobre la que trabajar, la cifra de relación con el mundo sobre la que operar. Últimamente abuso mucho de esta frase de Pasolini, pero es que estoy convencido que en ella está formulada

parte de una labor importante. Pasolini se dirige a Genariello, un muchacho del suburbio, al que pretende educar: "Mi cultura, con sus esteticismos, me dispone en una actitud crítica respecto de las cosas modernas entendidas como signos lingüísticos. Tu cultura, en cambio, te hace aceptar esas cosas modernas como naturales, y escuchar su enseñanza como absoluta. Yo podré tratar de descalabrar, o al menos de poner en duda, lo que te enseñan tus padres, maestros, televisiones, diarios y sobre todo los chicos de tu edad en la calle. Pero soy completamente impotente contra lo que te han enseñado y te enseñan las cosas. Su lenguaje es inarticulado y absolutamente rígido; por tanto, inarticulado y rígido es el espíritu de tu aprendizaje y el de las opiniones no verbales que a través de tu aprendizaje se han formado en ti. En esto somos dos extraños y nada nos puede acercar."