



143.353 (los ojos no quieren estar siempre cerrados) es un proyecto pensado inicialmente como contribución a la exposición *Principio Potosí*, inaugurada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en mayo de 2010. Los argumentos centrales de dicha exposición (por ejemplo: la continuidad arquitectónica del proceso de acumulación originaria entre los diferentes momentos posibles donde situar el inicio de la modernidad, y el entrelazamiento indisoluble de modernización y colonialismo: esto es, la explotación y el genocidio como fundamentos de la modernidad capitalista), se sostienen mediante el siguiente modus operandi: a una larga lista de artistas y activistas activos en varias partes del mundo se nos solicitó realizar proyectos que contestasen a una serie de obras —fundamentalmente pinturas— provenientes de varios momentos del barroco español o el barroco colonial latinoamericano. Nuestro proyecto en particular parte de enfrentarse simultáneamente al cuadro *Santiago batallando con los moros* (1690) del sevillano Lucas Valdés y a una pintura de autoría anónima que data de mediados del siglo XVIII, representando al rey español Felipe V bajo las características de Santiago Matamoros. La primera de esas imágenes está depositada en España, en el Museo de Bellas Artes de Córdoba; y la segunda en América, en el Museo Nacional de Arte de La Paz. Esta ubicación de las imágenes a uno y otro lado del Atlántico permite a nuestro proyecto plantear la pregunta de cómo circulan, actualizándose en el tiempo (histórico) y en el espacio (geopolítico), ciertas articulaciones específicas entre el poder y las representaciones visuales; y ubicar esa interrogación en el momento en que se celebran los bicentenarios de

las independencias de la mayoría de los actuales Estados-nación de América latina.

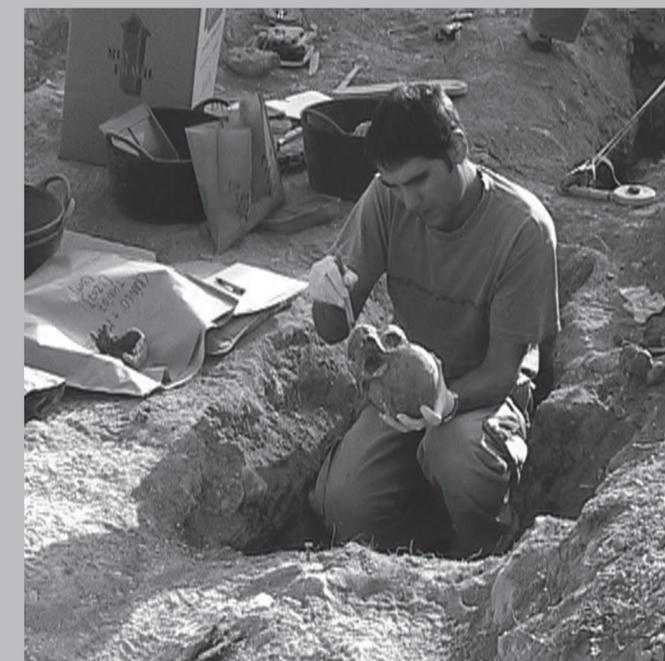
Para acometer una lectura de ambas pinturas, este proyecto ha recurrido a las herramientas principales de las que se ha servido el movimiento español de recuperación de la memoria histórica para implementar su peculiar “modelo Antígona”, modelo que consiste en multiplicar la desobediencia tanto a leyes no escritas (el silencio sobre cómo hacemos cargo de la magnitud del genocidio ejecutado en los orígenes del franquismo) como a otras sí escritas (por ejemplo, esa desobediencia exige explícita o tácitamente que se revoque la manera en que la Ley de Amnistía dictada en 1977, apenas dos años después de la muerte del dictador, se ha impuesto de facto como una ley de “punto final” para todo tipo de responsabilidad individual en los crímenes por motivos políticos cometidos por los aparatos represivos durante los primeros años de la dictadura militar y sus prolegómenos en la Guerra Civil). Una desobediencia efectuada a través de unas herramientas que no son otras que la excavación y la exhumación. ¿Qué significaría, por tanto, en ese mismo sentido, *excavar* en una imagen? ¿Qué tipo de verdad aparece o retorna cuando se *exhuma* de ella un indicio, un fragmento, un significado anteriormente enterrado, silenciado o hecho desaparecer? Es por ello que hemos decidido trasladar inmediatamente nuestro punto de vista al sitio originario del mito de Santiago, el mito que ha sido durante siglos el motor de una cierta idea de hispanidad: ese lugar es la Catedral de Santiago de Compostela, erigida sobre el enclave donde supuestamente el apóstol —mano derecha de Jesucristo,

a quien la creencia popular atribuía incluso ser hermano del mismísimo Hijo de Dios— fue enterrado con la cabeza cortada y colocada debajo de uno de sus brazos como resultado de su martirio en Palestina, tras haber invertido largos viajes y años de dedicación a la cristianización de la Península Ibérica. Hemos viajado hasta Compostela junto con otros varios miles de peregrinos de todo el mundo que lo están haciendo durante el actual año jacobeo. Habiendo profundizado hasta ese enclave fundacional, nuestro proyecto inicia un largo, sinuoso e irregular tránsito, que nos hace atravesar la construcción histórica del mito de un Santiago que ayuda en persona a derrotar a los musulmanes en la “reconquista” de la península por parte de la cristiandad. Hemos tomado como referencias originarias la primera imagen gráfica que se conoce de Santiago Matamoros, así como su representación escultórica instalada exactamente en el altar barroco de la Catedral, allí donde se estructura un eje vertical entre los supuestos restos del apóstol conservados en la cripta subterránea —abajo— y el ojo de Dios en el que confluyen los arcos de la bóveda principal —arriba—. Hemos intentado entender así cuál es el arquetipo formal y simbólico (la estructura vertical cielo-tierra de la que desciende el Soldado de Cristo sobre un caballo blanco para ayudar a aniquilar a los infieles y enemigos de la cristiandad; el Santiago que porta una bandera y una espada con la que golpea sin piedad desde la altura, desde arriba hacia abajo, mientras cabalga, a quienes se ven arrollados por la cabalgadura, tirados en el suelo) que hizo históricamente de Santiago un “modelo genocida” al transformarse en el Mataindios de la América colonizada.

Hemos observado el trabajo minucioso de limpieza del *Santiago batallando con los moros* de Lucas Valdés por parte del equipo de restauración del Museo Reina Sofía, para que el cuadro fuera expuesto en *Principio Potosí*. Y, a través de la filiación familiar entre Lucas Valdés y su padre Valdés Leal, nos hemos detenido en el momento en que la pintura española constituye históricamente el epítome de las directrices emitidas por el Concilio de Trento para instaurar un uso de las imágenes artísticas que contribuyera a la restauración de la hegemonía católica en la Europa atravesada por el conflicto abierto por la Reforma Protestante. Apoteosis iconográfica barroca de la Contrarreforma vs. iconoclastia protestante: la lucha ideológica en el seno de la representación visual. De las dos piezas clásicas de pintura barroca de Valdés Leal instaladas en 1672 en la Iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla, la primera —*In ictu oculi*— cita en su título un pasaje de la Primera Epístola de San Pablo a los Corintios: “En un instante, en un abrir y cerrar de ojos, los muertos serán resucitados incorruptos, y nosotros seremos transformados”, mientras que la segunda, *Finis gloriae mundi* —*El fin de las glorias terrenales*—, representa un paisaje de cadáveres y esqueletos acumulados tanto en tumbas individuales como en fosas comunes; paisaje que reverbera en *La procesión de la muerte* de José Gutiérrez Solana, pintado en 1930. Que esta pintura de Solana fuera incluida en el Pabellón de orientación moderna construido para representar a la República Española en la Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne de París de 1937, podría explicarse sin duda porque cierto eclecticismo estético parecería responder adecuadamente al objetivo que ese pabellón tenía de hacer

confluir el mayor número de fuerzas en el campo de la cultura, para producir así un artefacto de propaganda que ayudase a decantar la opinión pública y la ayuda de los gobiernos occidentales a favor de la República Española, atacada ferozmente por el levantamiento militar fascista desde un año antes.

No obstante, una observación más detenida del pensamiento artístico-político del artífice del Pabellón, el joven comunista Josep Renau, nombrado con escasos veintinueve años de edad Director General de Bellas Artes del gobierno de la República Española, nos permite extraer algunas conclusiones más complejas sobre el siguiente dilema: el por qué del eclecticismo formal —fotomontajes incrustados en muestras de artesanía y arte popular, abstracción junto a realismo, sincretismo de estilos moderno y barroco— de un Pabellón que estaba inspirado claramente en un dispositivo vanguardista de propaganda tan radical como fue la arquitectura semiótica del pabellón de la Unión Soviética para la Exposición Internacional de Prensa (Pressa) de Colonia en 1928, un trabajo colectivo diseñado y construido bajo la dirección de El Lissitzky. Un opúsculo publicado en el año 1937, “La función social del cartel”, nos da la clave. En él, Renau interviene contundentemente en los debates que en el área progresista de la cultura se sostenían a propósito de cuáles serían las mejores maneras de contribuir, mediante las herramientas de la cultura, al sostenimiento de la legalidad republicana en los prolegómenos de la Guerra Civil. La intervención de Renau ataca con fuerza al corazón del sentido común históricamente instalado sobre las relaciones entre arte, política y activismo social, según el cual la



progresiva politización del arte habría de conllevar siempre el empobrecimiento de su excelencia estética. La entrada de la práctica artística en la contienda política, sobredeterminada en 1937 por la agresión golpista a la República y el ascenso de los fascismos europeos, de acuerdo con Renau, suponía la oportunidad, no para una simplificación, sino para una mayor complejización del lenguaje de la vanguardia. Mayor sofisticación que, en el caso del arte de propaganda español durante la Guerra Civil, debería lograrse mediante la articulación de tres elementos o la conjugación de tres diferentes materias primas: los logros experimentales de la vanguardia en su anterior fase autónoma, la eficacia en la comunicación de masas alcanzada por la publicidad comercial capitalista, y el anclaje en el imaginario singular de cada pueblo que, en el caso de España, Renau localizaba en la representación visual barroca, encontrando así en el Barroco un eficaz precedente histórico de articulación desprejuiciada de arte y propaganda. En nuestro proyecto, un lugar común visual de la lucha contra los fascismos europeos, el *Guernica* de Pablo Picasso, deja de ser el icono esencializado por el idealismo estético, para ser devuelto a su contexto (fue una de las obras principales producida ex profeso para el Pabellón republicano de 1937) y a su condición de artefacto de propaganda que, a la manera deseada por Renau, sincretiza la estructura de la representación barroca, el realismo antinaturalista del lenguaje de la vanguardia y la dimensión privilegiada del cine como medio de comunicación de masas.

Este proyecto, en definitiva, se plantea de un modo antiidealista la polémica

histórica sobre las relaciones entre las imágenes y la política. Propone explorar sin tapujos de qué maneras las representaciones artísticas constituyen y pueden buscar constituir momentos y articulaciones materiales específicas de conflictos sociales, políticos y económicos. Opera mediante desplazamientos semánticos entre conceptos e imágenes: entre el animado de las tumbas NN donde aún se encuentran masivamente las víctimas del genocidio franquista y la ampulosidad del señalamiento de los restos del Patrón de España; entre la restauración como ejercicio de actualización de las imágenes pictóricas por el aparato museográfico y las restauraciones políticas o culturales (proponemos excavar en la imagen del Rey Juan Carlos I —designado por Francisco Franco en los años sesenta como su sucesor a la Jefatura de Estado— avalando el retorno a España en los años ochenta —como un símbolo de la transición democrática— del *Guernica*, un cuadro que buscaba originalmente dotar de imagen al asesinato masivo de civiles por parte de la internacional fascista europea, que intervino en España en apoyo al genocida general Franco); entre las dos componentes de la gran doble negación instalada en la conciencia sociohistórica española: el genocidio colonial clásico y el genocidio fascista moderno.

El 22 de septiembre de 2008, la Plataforma de Víctimas de Desapariciones Forzadas por el Franquismo hizo entrega al Juez de la Audiencia Nacional española Baltasar Garzón de varias listas que compendaban un total de 143.353 nombres de personas cuya desaparición durante la Guerra Civil

y los primeros años de la dictadura militar se podía acreditar. Una puesta en común más sistemática de esas listas, así como la aplicación de criterios estándar en la definición de “víctima” y una acotación temporal estricta, acabó por redondear esa cifra: 113.000. En las fechas en que este proyecto se realiza, las Asociaciones para la Recuperación de la Memoria Histórica han localizado y excavado a lo largo de diez años en todo el territorio de España unas 150 fosas en las que se han encontrado los restos de aproximadamente 1.500 personas. La excavación que se muestra en este proyecto fue filmada en 2007, y tuvo lugar durante dos años en un terreno de 3.000 metros cuadrados de superficie del que fueron exhumados 309 cadáveres. Esa superficie se encuentra a los pies del Monasterio de Uclés, sede histórica de la Orden de los Caballeros de Santiago, visitada por los Reyes Católicos para solicitar la ayuda del santo Matamoros a la hora de sitiar Granada, último enclave musulmán en la Península: desde 1493 —el año posterior a la toma de Granada, la expulsión de los judíos del territorio peninsular y la llegada a América de la expedición marítima capitaneada por Cristóbal Colón— son los propios Isabel y Fernando quienes administran esa Orden de Caballería. En 1936, tras estallar la Guerra Civil, el Monasterio fue asaltado por partidarios de la República y convertido en hospital del VIII Cuerpo Médico del Ejército Popular hasta el final de la guerra; fue en esa época cuando el terreno de la tahona a los pies del Monasterio fue convertido en improvisado cementerio. Cuando las fuerzas golpistas tomaron la zona, el Monasterio se transformó en prisión donde fueron internados represaliados políticos: se ha documentado la muerte de 316 personas entre 1940 y 1943 con edades de entre 3 y 72 años, de las cuales 160 fueron fusiladas y 156 murieron como consecuencia del hambre, los malos tratos, las torturas y la enfermedad sin asistencia médica. La Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica de Cuenca las exhumó pacientemente a todas, como quien tira uno a uno del brazo de quienes fueron arrojados a los pies de los caballos.

VERDAD  
JUSTICIA  
REPARACIÓN.