

Pedro G. Romero

Archivo F.X./HLC N°4, 5 y 6.

En el mes de marzo de 2002 se ponen en circulación las Hojas de Libre Circulación n°4, n°5 y n°6, como parte de la difusión de los trabajos del Archivo F.X. El marco es la muestra *Capital de la república* con la que se presentan estos archivos en la sala de exposiciones del Colegio Mayor Rector Paset de la Universidad de Valencia. El ámbito que significa estos trabajos parte de la antigua muralla árabe que cierra el fondo de la sala y caracteriza este espacio conocido como Sala de la Muralla. Como un trabajo específico, estas hojas recogían algunas entradas del Archivo F.X. en torno a índices como muro, construcción, territorio, paisaje, memoria, cultura y naturaleza, signos que la presencia del viejo lienzo de muralla dejan entrever. El tesoro recogía los términos siguientes: Simonds, Sevilla, Nonas, Tansey, Adami, Long y Heizer. Su disposición proponía un juego: en el anverso de estas hojas se reproducía el dibujo de la sillería de la muralla y a su reverso correspondían diversas imágenes y textos relacionados desde el Archivo F.X. con un campo semántico que abarcaba desde el *land art* hasta la deconstrucción, desde el paisajismo a las derivas, desde el *non-site* a las artes de la memoria. Las hojas podían ser tomadas y llevadas por el público gratuitamente.

El Archivo F.X. es un fondo documental en construcción que pretende sentar las bases con que, parafraseando a Jürgen Habermas, urbanizar la provincia del nihilismo. Por un lado se constituye en un archivo de las imágenes de la iconoclasia política en España. Por otro, y bajo esa luz, en una reflectora de los proyectos radicales de la vanguardia moderna desde Malevitch a Rothko, desde dada a los situacionistas.

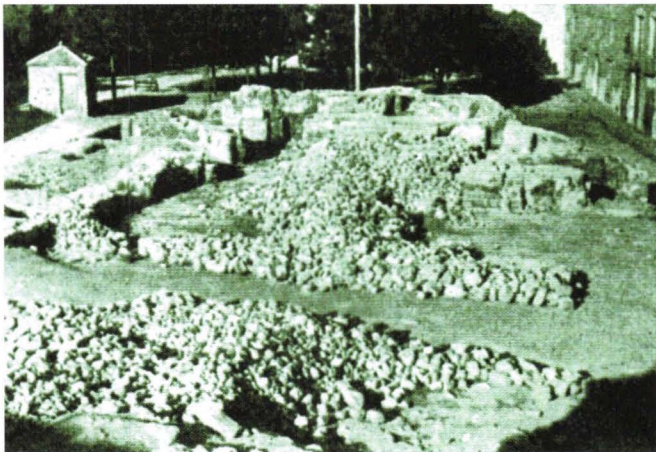
Como puede deducirse, el corpus principal del archivo lo forman imágenes fotográficas y cinematográficas que recogen esculturas despedazadas, lienzos acuchillados, estancias quemadas, templos desmontados piedra a piedra, etc... retratos, caricaturas y emblemas del nihilismo. Para establecer los planos de una posible urbanización, un conjunto de índices clasifican estas imágenes tomando como modelo para el tesoro, los nombres de estilos, movimientos, revistas, artistas y obras alrededor de lo que se ha dado

en llamar vanguardia moderna. El resto de los documentos está formado por textos e imágenes que ayudan tanto a datar el suceso histórico en sí, la acción iconoclasta, como a subrayar el vínculo que la imagen documental mantiene con el término que, en este archivo, la nombra. Por lo tanto se suceden aclaraciones documentales sobre la acción, la imagen o filme y el fotógrafo o camarógrafo que la recogió; se narran los pormenores políticos, propagandísticos y documentales de estas imágenes; se recogen literaturas, panfletos, fantasías y mitologías que estos documentos han generado; se ofrecen reflexiones filosóficas, estéticas o científicas que han servido tanto para justificar estas acciones como para cuestionarlas y reflexiones más generales que, a menudo, comparten genealogía con los términos con que el archivo designa; se adjuntan textos de los movimientos, revistas o artistas que forman el índice del archivo, especialmente todos aquellos que eficazmente se emparentan con la imagen nombrada.

A petición de la revista Neutra nuestro aquí, más completas, las fichas del Archivo F.X. que habían sido utilizadas. El mecanismo de lectura es sencillo y se corresponde con la mecánica general del archivo. Los textos con la pestaña se corresponden con la entrada del archivo así como la fotografía superior izquierda con la imagen principal que el archivo presenta. Las dos columnas se componen de citas de diversa índole y procedencia -en este caso textos de cronistas locales, de los artistas reseñados, de los informes de Manuel Sánchez Camargo para la *Historia de la Cruzada Española*, de Rosalind E. Krauss, de Manuel Delgado, etc- que describen asuntos relacionados con la imagen que las corona. Se trata de enfrentar estos textos e imágenes y encontrarles un campo de relación. La lectura de las columnas siempre debe hacerse paralela. No se trata, sin embargo, de unas relaciones históricas, teóricas o exotéricas. Se parte, sobre todo, de juegos de lenguaje. La doble significación de "masa", tanto para volumen como para multitud, puede disparar un argumento. La similitud entre el descabezamiento de un símbolo fálico y la voladura de la torre de una iglesia puede desencadenar nuevos significados. La ocasional simetría entre dos fotografías puede extenderse en un nuevo relato ■

SOLAR Y RESTOS DEL DERRIBO DE LA PARROQUIA DE LA ASUNCIÓN.

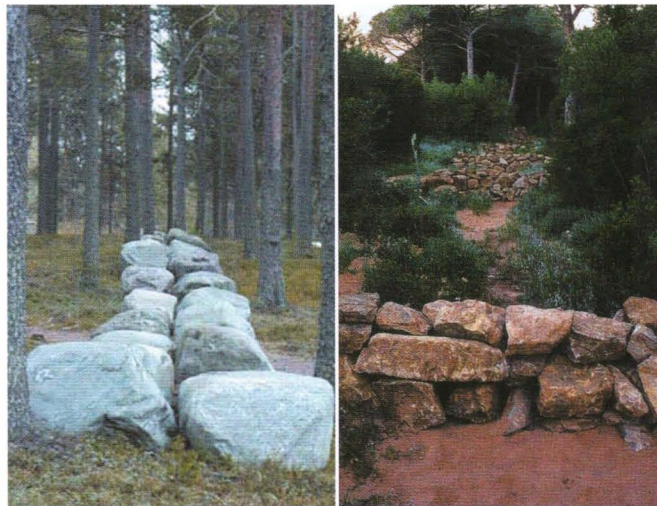
Campo de Criptana. Ciudad Real. 1939.



En Campo de Criptana pulular en estos días los socialistas en número crecido y algunos núcleos de comunistas y de republicanos burgueses. Pero lo más curioso es la existencia, que se remonta a muchos años, de una capillita de adeptos de la religión protestante. ¿Cómo llegó la herejía allí? El hecho es que el foco luterano existe, y que uno de sus miembros más calificados es el alcalde, Antíoco Alarcos, conocido por su fe extranjera como El Indio o El Americano, de oficio panadero y afiliado al partido de Izquierda Republicana. Esta circunstancia explicará mejor los caracteres de agresión sectaria, no sólo a los ministros del culto católico, sino a sus templos. En la parroquia se dice misa hasta el domingo 19, en que se celebra la última. Aquella noche manda el Alcalde que los sacristanes Ángel Valero y Celedonio Cedenillas entreguen las llaves. Los elementos de derecha, a la expectativa de los sucesos cuyo desenlace tienen previsto, no parecen muy alarmados, ni aún el lunes 20 por la mañana, en que cuarenta o cincuenta milicianos que llevan consigo a los dos sacristanes, a los que obligan a servirles de guías, realizaron minucioso registro en la parroquia. El pretexto es la busca de armas, que no encuentran, naturalmente, pero se llevan el «Lignum Crucis» con las reliquias, más de veinte cálices, un gran rosario, muy apreciado por la comunidad, de piedras del Monte Calvario engarzadas en plata, cinco copones y tres custodias; tres juegos de vinajeras y ánforas de plata y tres cruces del mismo metal, además de otros diversos objetos de menos valor. El sacristán Valero pidió que le dejaran conservar un copón con las Sagradas Formas, a lo que de momento accedieron los milicianos; Pero intervino un dirigente apellidado Almendros, que sentenció: «Quédate con las Hostias; si quieres, el copón lo necesita el pueblo... Valero recogió las Sagradas Formas en una cajita de hoja de lata y corrió a esconderlas en su casa, donde las conservó hasta el fin de la guerra. En estos días, todo es optimismo revolucionario. Se ha constituido un comité del Frente Popular, que preside El Indio, el alcalde, Alarcos. Este comité procede despóticamente como dueño de vidas y haciendas. A primera hora de la mañana arden la iglesia, parroquias y las ermitas, cuyas imágenes se sacan al medio de la plaza y a los caminos y se las arroja a enormes hogueras después de profanadas. Todas las reliquias y obras de arte que aquéllas guardaban son destruidas. A partir de entonces, el terror adquiere en Campo de Criptana estado permanente. Patrullas de obreros allanan las casas y destruyen cuantos crucifijos y estampas de santos encuentran. El reinado de la barbarie no estaría completo si a estas empresas canibalescas no se añadiese una de carácter sectario que consternase por su brutalidad a toda la provincia. Y a ello se consagró el alcalde, Antíoco Alarcos, El Indio, con su celo que le acredita de insuperable iconoclasta. Aunque incendiada y profanada, quedaba todavía en pie la iglesia parroquial, que alzaba al cielo, ennegrecidos, sus recios muros de resistente piedra. El Indio decidió derruirlos, y a la labor consagró todos sus esfuerzos durante largos meses. El derribo de la parroquia duró casi tanto como la guerra, pero fue completo. ■

NOT THE FOREST...55 METER LONG DOUBLE-SOLDERS CUTTING DIAGONALLY TROUGH AFORMAL GRID OF TREES. Umeladen Sculpture Park. 2002. (izquierda)

CAUDAL DEL RÍO, SERPIENTES EN EL SOL. MUJRALLAS DE PIEDRAS. Fundación NMAC 2001 Montnmedio Arte Contemporáneo. Vejer de la Frontera. Cádiz. 2001. (derecha)



"Esta tierra, esta cargada tierra empapada en bandas de luz sureña, embriagada y ahogada por caudales de luz ausente, esta tierra seca y constantemente sedienta, hecha y deshecha, esta tierra compuesta por una mezcla de estrechos senderos entre densos árboles, prados abiertos, campos de golf, caballerizas, lugares llanos, altos -Vejer, blanco en la distancia, África detrás-. Así refiere Richard Nonas -antropólogo cultural que durante diez años trabajó enseñando y realizando trabajos de campo con los indios americanos de Hudson Bay y el territorio de Yukon en el norte de Canadá, en el desierto del norte de México y sur de Arizona- su trabajo para una de las fincas con mayor delito ecológica de España. No obstante

-¿Qué ocurre cuando una cadena narrativa de una exposición une lugares separados como si de cuentas de un rosario se tratara?" nos dice Nonas-, la mayor parte de sus proyectos están estrechamente relacionados con el mundo natural y el estudio antropológico de nuestra sociedad. Podemos pensar que Nonas olvidó esta agresión a la naturaleza, la que levanta acciones judiciales contra sus propietarios, o que se ha decidido por la actuación homeopática: "Mi trabajo consistía en elegir entre estas dos opciones y en defender mi elección. Mi trabajo consistía en convertir la purzante inmediatez en un lugar que aguantara en esta tierra. Mi trabajo consistía en habitar y conservar ese lugar. Mi trabajo consistía en realizar el corte humano, en decidir qué cuchillo utilizar para el corte. Mi trabajo consistía en perforar ese mundo mitad natural, marcarlo con mi sentido de la presencia humana, con la necesidad humana. Mi trabajo consistía en animar y forzar la tierra homogeneizada. Mi trabajo consistía en obligarme a entrar en ese lugar existente, deshacerme en él sin destruirlo. Mi trabajo consistía en hacer de barrera entre la conexión total y la conexión a medias, redefinir esa perpetua línea ambigua. Mi trabajo consistía en descubrir el poder de un significado enterrado: encontrar un lugar nuevo y viejo a la vez, tan perdurable y fuerte como una piedra. Mi trabajo consistía en intervenir, volviendo a las proporciones humanas, renombrando, rehaciendo. Mi trabajo consistía en segar la naturaleza con mi propia sombra. Mi trabajo consistía, quiero decir, en señalar a la humanidad sus orígenes, sin borrar huella alguna" ■

RESTOS DE UNA IGLESIA DE LAS AFUERAS DE CASTELLÓN DE LA PLANA. Derribo de agosto a noviembre de 1936.



Es de sentir la desaparición del templo que nos ocupa, muy especialmente porque Castellón no tenía ni le queda otro edificio que tanto le ennobleciera artísticamente. Su derribo se ha efectuado por acuerdo municipal que se tomó allá por el mes de agosto y después de un par de meses de gestación, durante los que se descolgaron lámparas y demás accesorios, comenzó a destruirse por el mes de octubre. Hubo desde el primer momento personas que, según consentían las circunstancias, hicieron algunas gestiones para evitar el derribo y ya en franca marcha éste, en el mes de diciembre, se produjo una visita colectiva a los señores Gobernador Civil y Alcalde en súplica de que interpusieran su autoridad para que se suspendiera la obra de destrucción y estas autoridades acogieron con simpatía los deseos de los beneméritos abogados del tesoro artístico de Castellón, pero, ni estas gestiones ni las que el Poder Central hizo, con apremios que fueron públicos, en la primavera del año que corre, lograron más que acelerar, actuando de estímulos, el ritmo del derribo que al presente, prácticamente, está ultimado. La junta, entusiasta del arte castellonense, siente la desaparición de la iglesia y acuerda que conste en el acta de esta sesión este sucinto relato del valor de la joya arquitectónica destruida y del proceso de su destrucción. Por falta de tiempo acuerda la junta continuar en sesiones posteriores el examen de la destrucción de otros edificios de valor histórico de esta ciudad como la iglesia de Santa María, de la Sangre, de Santa Clara y Convento de monjas capuchinas. La junta delegada acuerda invitar a don Eduardo Codina Armergot, profesor de segunda enseñanza y entusiasta castellonense, a que colabore en sus tareas asistiéndole con sus conocimientos e iniciativas y por de pronto en la labor de sacar fotografías de los objetos más importantes que se vayan recogiendo quedando, al efecto, nombrado fotógrafo de la entidad.

Muchos de los casos reseñados en la provincia han revelado un abultamiento de las pérdidas materiales y una inflación en la valoración de los tesoros artísticos desaparecidos. Las descripciones que debemos a cronistas locales e historiadores de la villa sitúan en cada población una maravillosa Jauja, que nos hace temer lo insufrible que podía resultar vivir en una atmósfera de tal asfixia artística. Se diría que una sensibilidad moderna prefiere ver estos templos semi-arruinados, estas sillerías sembradas por los solares, la insinuación de unas formas arquitectónicas que pudieron ser magníficas. Y lo prefiere al agobiante decorado teatral, al cartón piedra y purpurina que se nos describe en los informes que de cada población nos llegan. Las recomendaciones para la reconstrucción se dirigen pues hacia la sobriedad y la austeridad como valores estéticos y a la economía tanto en lo que se refiere a materiales y mano de obra como a los propios valores estéticos. Se plantarán algunos árboles allí donde se describe una selva o un suntuoso jardín. ■

MORADA. PSl.
Long Island City, Nueva York. 1975.



Sobradamente insinuado que el empleo metafórico de la ruina no es exclusivo de las tendencias más incipientes. Recuérdesse a Simonds. En cualquier caso, una llamada de atención sobre la órbita de lenguajes que le ha prestado una atención más rigurosa y constante: el conceptual. Una de las características propias de la exploración conceptual es la insistencia en la tesis de la espureidad del objeto. En ese sentido, sus especulaciones y prácticas se concentran muchas veces en la búsqueda de los puntos de quiebra del objeto. En multitud de casos, la reivindicación del proceso y la acción -contra la prevalencia otorgada por convención al objeto- ha conducido al empleo perverso y deconstructivo de materiales corruptibles. La provocación en escena de la muerte del objeto, la degradación acelerada de los materiales, era en muchos casos el tema mismo de un trabajo artístico. Que a veces se ejecutaba sobre el propio cuerpo del artista. Bucle cerrado de arruinamiento mutuo del sujeto y sus productos. El arte de la ruina desnudando la misma ruina del arte.

En casi todas estas obras las reconstrucciones de maquetas, la iluminación, la situación escenográfica y el trucamiento fotográfico evocan un aire artificial, kicht, un simulacro que nos debería distanciar del ensoñamiento melancólico de la ruina.

Charles Simonds dice de sus obras: "Hay una secuencia de acontecimientos dentro de cada vivienda, de cada escena; el pathos de algo que nace para ser y ser destruido, para vivir y morir". Sus construcciones, que se pudieron ver en Madrid en 1988, tratan sobre arquitecturas no cultas, ya sea arqueología, ya pueblos primitivos. No son reconstrucciones exactas sino hermosas esculturas, generalmente de barro, en las que se descubre la huella de los ritos y el vínculo que une el hombre a la naturaleza. Algunas obras de Simonds poseen las sugerencias de los raros árboles, con no menos extraños nombres, que se pueden descubrir al pasear por un Jardín Botánico. ■

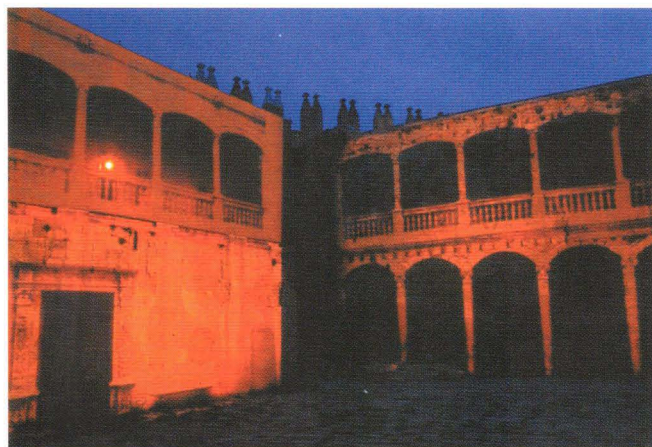
**CLAUSTRO DEL CONVENTO DE SANTA CLARA.
Játiva. Sevilla. Asaltado en los primeros
días de 1936.**

Al advenimiento de la República, la vida de la Comunidad de monjas franciscanas era ya más que pobre, misérrima. Y el Ayuntamiento, cumpliendo órdenes del gobierno Azaña, a principios de agosto, formalizó acta de incautación de los conventos de Játiva, previo inventario de sus bienes; y puso en las fronteras del de Santa Clara sendos letreros que decían: "Adquirido este local por el Ayuntamiento para mercado". Pero la labor la remató el Comité revolucionario, quien, al perdonar la vida a las monjas no fue tan magnánimo con su "guarida", ordenando su derribo, arrastrándolo hasta los cimientos; y a fuerza de braceros y de dinamita convirtió el artístico palacio monacal en montones de escombros para lucrarse de tejas, vigas, azulejos, puertas y herrajes. Con todo, costó el derribo más tiempo y dinero que hubiese costado habilitar el convento para hospitales, escuelas, oficinas, museos, cuarteles, albergue de evacuados, almacenes y otros usos en esta ciudad tan falta de edificios durante la guerra, pues todo cabía en aquel vastísimo palacio recayente a tres importantes vías, con tres pisos, cuatro escaleras, abundantes fuentes y amplio jardín. Por eso el gobierno republicano intentó exigir responsabilidades del absurdo derribo y castigar a los autores del daño. ¡Un desastre! Fue constancia digna de mejor causa, hasta que agotados los medios, el cansancio dejó en pie el templo desvalijado y, en ángulo recto, un ala del edificio todo lo cual vino a alojar al Sindicato o mancomunidad de carpinteros para sus talleres, oficina y almacén. (Hoy constituye el único albergue de las monjas). Durante los meses de derribo, allí acudíamos cotidianamente los amantes del arte, a salvar sus restos. Y ya que el Comité nos negó el salvamento de un ángulo del claustro, al menos pudimos recoger un día una ménsula; otro, un florón; los más, unos azulejos; o las puertas de la cocina recayentes al claustro; bovedillas esgrafiadas con yeserías del Renacimiento; una gran reja de punzones forjada en el siglo XIV (del locutorio); las puertas pintadas de las hornacinas del coro alto, y otros restos arquitectónicos del cenobio secular. Todo devuelto en octubre, al monasterio...

Las monjas están contentas y viven resignadas confiando siempre en que la divina Providencia, las amparará para poder reedificar un convento pequeño y restaurar el templo monacal. En él volverán a resonar los cánticos litúrgicos pidiendo a Dios misericordia para los descarriados que persiguen a las monjas. Y, en día no lejano, otra vez en el jardín monacal volverán a manar las fuentes sus cristales, entonará sus trinos el ruiseñor, y los rosales elevarán al cielo, como perfumado incienso, los aromas de sus rosas de pasión. ■



**PROYECCIÓN EN EL PATIO DEL CASTILLO DE
VÉLEZ BLANCO. Almería. Mayo 1904-1922.
1992.**



El patio del Castillo de Vélez-Blanco se instaló en el Metropolitan Museum de Nueva York en la década de los sesenta. 'A principios de 1904, como ocurre con tantas mansiones que fueron de gran importancia y dejaron de estar en uso, los propietarios del castillo decidieron sacar el poco mobiliario que todavía quedaba en las habitaciones y vender los elementos arquitectónicos del área más preciada del edificio: el patio del Renacimiento, decorado con ricos relieves y una verdadera joya de la arquitectura española e italiana de principios del siglo XVI. En el mes de mayo de dicho año, este magnífico conjunto de arcos, columnas y marcos de puertas y ventanas esculpidos en mármol, fue sacado del castillo por un decorador francés'. Con Mayo 1904-1992, Soledad Sevilla lo restituye a su lugar original por medio de unas proyecciones (como si de una aparición se tratara), durante unas mágicas noches de primavera (coincidiendo con la fecha de su desaparición). Parece que hasta lo más concreto es hoy efímero. Viajaron las piedras, pero también las historias en ellas contenidas, el entrelazamiento de pasado, presente y futuro. Se perdió la historia y se confundió, como diría Calvino, con el polvillo de las historias. Lo que del castillo queda (y a que eso permalezca ayuda la obra de Soledad Sevilla) 'es sólo la obstinación marítima de completar, de cerrar, de terminar con un balance exacto. Todavía tengo que recorrer nuevamente dos lados del cuadrado en sentido opuesto, y si sigo adelante es sólo por amor propio, para que las cosas no queden hechas a medias'. El hilo de la historia se ha enredado, pero junto a las manos invasoras hay un par que lo ayuda a reconocer una historia que le es más entrañable, la propia. En Vélez-Blanco, Soledad Sevilla hace que los recuerdos sean ya deseos. Está empeñada en reconstruir, pero topa una vez más con lo fugaz y lo volátil, con la luz, que no cuenta sus pasadas emociones pero que (como las líneas de la mano, las rejillas de las ventanas, los pasamanos de las escaleras o la astas de la banderas) las contiene. Soledad Sevilla hace que la memoria sea redundante: repite los signos para que el Patio empiece a existir. Lo que allí buscamos está siempre y paradójicamente delante de nosotros. El pasado cambia a medida que avanza el viaje. El Patio de Soledad Sevilla, como las ciudades invisibles, está construido de deseos, es obra de la mente, así que la luz no basta para tener en pie sus muros: la artista disfruta de él en la medida en que éste responde a sus preguntas -o en la medida en que es el Castillo quien pregunta, obligándola a responder, como Tebas por boca de la Esfinge. ■

PARROQUIA DE SAN BARTOLOMÉ. Efectos de la monumental explosión provocada el 7 de julio de 1938. Nules.



Por otra parte, Burriana y Nules sirven de ejemplo de la falta de escrúpulos en quienes ordenaron la voladura de los templos parroquiales de El Salvador y San Bartolomé de las mencionadas poblaciones, que causaron la destrucción de dichos edificios religiosos, y, al mismo tiempo, produjeron gravísimos y cuantiosos daños materiales en los edificios próximos. El avance en 1938 de las tropas del general Franco desde la Sierra d'Espadà en camino hacia la cos-

ta mediterránea obligó al ejército republicano a retirarse hacia Nules, donde se atrincheró la 203 Brigada. El 14 de junio de 1938 los soldados de la 4. División de Navarra entraban en Vila-real por el puente de Santa Quiteria, sin encontrar resistencia. Al día siguiente, 15 de junio, el ejército republicano puso cerco a Vila-real, consolidando el frente en torno a la ciudad y dando inicio a un asedio que duró tres días. En la torre de la arciprestal de San Jaime se instaló una potente ametralladora, por lo cual, el campanario fue objeto de los ataques de las baterías republicanas. El 16 de junio los disparos alcanzaron el tercer cuerpo de la torre de la arciprestal de San Jaime, derribando tres de los grandes ventanales de las campanas. Afianzada la posición del ejército de Franco, la ciudad de Vila-real se convirtió en el cuartel general y sede de la Comandancia de la 55 División. A principios del mes de julio de 1938 las tropas republicanas comenzaron a retirarse de Burriana, y el día 5 de este mes, a las 4 de la mañana, la 203 Brigada del ejército republicano hizo estallar las 32 cajas de dinamita que habían situado, a las órdenes de un artificiero mexicano, entre el segundo y tercer cuerpo de la torre de las campanas de la iglesia parroquial de El Salvador. La pavorosa explosión, oída en toda La Plana, provocó el derrumbe del campanario y la bóveda de la nave de dicho templo, así como la de algunos edificios colindantes. Dos días más tarde, el 7 de julio, las tropas republicanas prendieron fuego a una gran carga de dinamita, que, previamente, habían situado en el refugio que comunicaba por debajo del Campanario del templo parroquial de San Bartolomé de Nules, la plaça Major con la de la Soledat. La descomunal explosión elevó verticalmente la torre, estrellándose los cascotes y piedras sobre la bóveda del templo que se derruyó en su totalidad, así como diversas viviendas próximas.

Cuanto existía en la iglesia arciprestal fue destruido, destacando por su mérito, el altar mayor. El desescombro se realizó con transporte de la milicia popular.

Notas para la edición de la Cartilla escolar antifascista: El cielo está enladrillado, quién lo desenladrillará, el desenladrillador que lo desenladrille buen desenladrillador será ■

LA MECCANICA DELL' AVENTURA. Dibujo sobre papel. 1975.

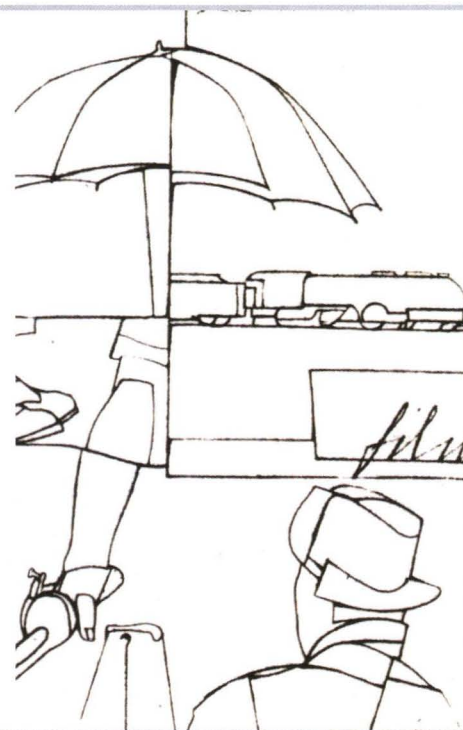
Aparato científico: productos proyectados sobre el soporte del filme, banda totalmente ocupados o dinamizados, los trazos proceden por sacudidas, breves diferencias, oscilaciones agudas, exponen a veces largas duraciones tranquilas, la punta del sismógrafo que permanece continuamente con los que entalla, más que sensible e impasiblemente objetiva. Fragmentos que son simulacros de fetiches, burla del fetiche, de Dios, del origen, del falo trascendental.

La presunta unicidad de una producción, el ser-sola-vez del ejemplar, el valor de autenticidad se encuentra prácticamente desconstruido. La religión, el culto, el rito, el aura dejan de disimular, en el arte, en la política como tal. "La función del arte ya no está fundada en un ritual sino en otra praxis: esta tiene su fundamento en la política. Secularizar la imagen es politizarla."

Luego el epílogo de 'La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica', 1936, en donde Ben-

jamin explica: si el fascismo "tiende naturalmente a estetizar la vida política", "la respuesta del comunismo es politizar el arte". Leyenda para lo que hubiera querido dibujar aquí mismo: otro retrato de Adami, un autorretrato.

Y 'El Frente Benjamin' ya no se cierra, su idioma está atrapado, rasgo diferencial a su vez, en un viaje, la diagonal de una narración ficticia con la cual intercambia o encadena todos sus fragmentos ■



**SOLAR DEL TEMPLO PARROQUIAL DE SAN MIGUEL
ARCÁNGEL. Bellreguard. Valencia. 1939.**

Los incendiarios de templos, los asesinos de la naturaleza de las cosas, las hordas terribles no la formaban los hijos del pueblo, no encontrábamos a valencianos de la huerta o de la mar, sino que en el rostro de cada hombre podía verse un Azaña, un Largo Caballero, un marxista, un Lenin, un Stalin, un extranjero.

Si es verdad que en muchos de los casos la furia iconoclasta surgía arrastrada desde un fondo irracional, en otros, era fruto de un calculado proyecto de modernidad. Una empresa radical desde luego, que pretendía redibujar todo el paisaje urbano, replantear todo el territorio de la ciudad. No se trataba entonces de destruir un templo o de quemar una iglesia, había que limpiar de la traza urbana cualquier sombra de espacio sagrado, espacio cardinal en una concepción del espacio premoderna. Por eso se desmontaba con cuidado, piedra a piedra, pues para la transformación de la vieja ciudad en algo nuevo había que convertir la civilización en curso en una verdadera naturaleza. Para construir un mundo nuevo había que comenzar con los piquetes de demolición. El patrimonio histórico artístico eclesiástico español sufrió entre 1936 y 1939 el mayor desastre ocurrido nunca en los veinte siglos de historia de la humanidad. El odio de quienes atropelladamente penetraban al asalto en aquel triste momento en ermitas, templos parroquiales, catedrales, conventos y monasterios quedó saciado al reducir a cenizas en un instante la historia multiseccular de arte y cultura custodiada en las iglesias católicas. Aduciendo razones urbanísticas en algún caso, incluso antes de comenzar la contienda fratricida, se llegó a arrasar el propio templo, quedando un anodino solar como última señal de lo que fue.

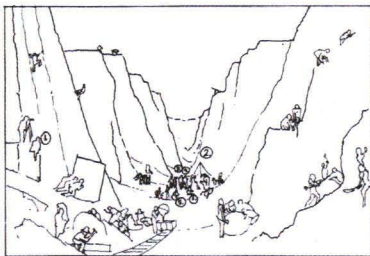
Prevalcieron los métodos expeditivos, en los que las turbas incontroladas pudieron saciar a su antojo los instintos de destrucción en iglesias, imágenes, casas religiosas... Pero no faltó siquiera la positiva legalidad de estas tropelías, que respondieron en multitud de casos a la explícita disposición del municipio o del comité, de lo que nos queda constancia oficial. La alcaldía cuidaba de acordar en el pleno municipal la demolición de



la iglesia.

Mientras se utilizaban hombres, máquinas y bestias en estas acciones de retaguardia el frente, a pocos kilómetros, quedaba frecuentemente desatendido. Exigencia de toda verdadera revolución moderna ■

**CONSTRUCTING THE GRAND CANYON.
Oil on canvas. 1990.**



Key to the figures in Constructing the Grand Canyon (page 122)

1. Michel Foucault
2. The Yale School
3. Paul De Man
4. Jacques Derrida
5. Harold Bloom
6. Geoffrey Hartman

The key to this rendering or representational function is Jacques Derrida's definition of text as "the trace of the absence of a presence", which sounds to me like drawing. This trace, when repeated, amounts to the construction of a texture. And in this sense texture functions as the somewhat forbidden bridge between text and picture. Through abrasion text can become a geological surface, with smudging it can appear like atmospheric depth, with erasure it can look like water, with crumpling it can be a rock or object rendering, etc.

En el pasado la representación se ocupaba de los sistemas de creencias del momento, es decir, Dios, el rey, la nación o la mitología. El equivalente en estos momentos es la mitología con la que se ha educado uno y que en mi caso



es el modernismo. Es lo que estoy desmontando, criticando, lo que estoy representando ■

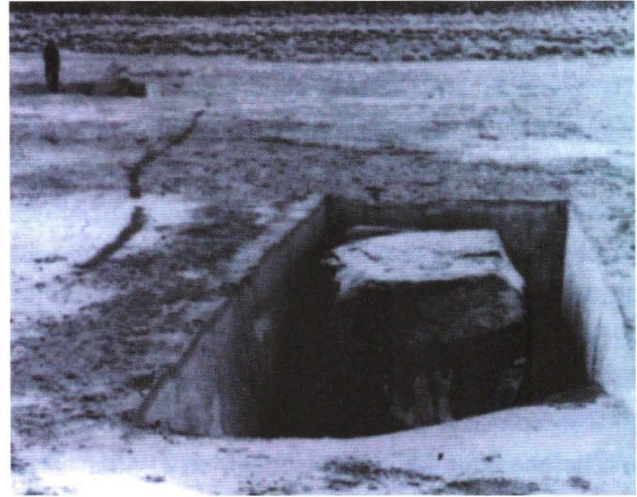
PARROQUIA DE SAN JUAN BAPTISTA DE BENALÚA.
Alicante. Demolido entre 1936 y 1937.



Sólo todos juntos pueden liberarse de sus cargas de distancia. Eso es exactamente lo que ocurre en la masa. En la 'descarga', se elimina toda separación y todos se sienten 'iguales'. En esta densidad, donde apenas cabe observar huecos entre ellos, cada cuerpo está tan cerca del otro como de sí mismo. Es así como se consigue un inmenso 'alivio'. En busca de este momento dichoso, la 'descarga', en donde ninguno es 'más', ninguno mejor que el otro, los hombres devienen masa.

Es otro Alicante el que se despereza tras el breve y agitado sueño en la mañana del 20 de julio. Las noticias que se han recibido durante la noche aumentan la tensión pública. Los más desconcertantes rumores corren de boca en boca. ¿Qué pasa en el Cuartel? ¿Qué intenta el general García Aldave? El hecho conocido de que éste se haya negado a facilitar las armas que pedía el Gobernador se considera como indicio muy significativo. Las impresiones del Cuartel no son mejores. Como sus teléfonos están intervenidos, se han podido sorprender algunas conversaciones, reveladoras del espíritu de ciertos oficiales dispuestos a secundar el Alzamiento. Oradores espontáneos aconsejan a los obreros que se procuren armas y se preparen para aplastar al fascismo en cuanto saque la cabeza. Las exhortaciones surten efecto, y a poco en el barrio de Benalúa se empiezan a levantar barricadas. En este barrio se encuentran, a no mucha distancia uno de otro, el Cuartel del Regimiento de Infantería y la Prisión Provincial, en que sufre cautiverio José Antonio. Se trata de una barriada moderna, habitada principalmente por obreros. Los cuarteles son los edificios más importantes de la barriada. Ocupan una superficie de 18.000 metros cuadrados. Se empezaron a construir en 1880 y recibieron el nombre de «María de las Mercedes», en homenaje a la hermana mayor del rey. En 1909 se instaló en ellos el Regimiento de la Princesa. Todo el barrio de Benalúa está soliviantado por la actitud antirrepublicana que se supone al Regimiento. Mediada la mañana, ya hay guardias en las numerosas barricadas y los accesos del Cuartel quedan cerrados. Flota un aire denso de tragedia y se teme todo lo peor. El Gobernador no disimula en estos instantes su alarma. ¿Qué ocurrirá si los soldados salen a la calle y se enfrentan con los obreros que guarnecen las barricadas? No se le oculta que la resistencia que estos obreros pueden oponer no durará mucho. Para reforzarlos sólo cuenta con los guardias de Asalto, de cuya lealtad responde su capitán Eduardo Rubio Funes. En cuanto a la Guardia civil, su actitud parece muy sospechosa. Valdés Casas no se fía de ella. Después de estas sospechas vino la represalia. La parroquia de San Juan Bautista, emplazada en el barrio de Benalúa fue destruida y de ésta solo quedan los cimientos ■

MASA DESPLAZADA Y REEMPLAZADA. Desierto de Nevada 1969. (arriba)
ELEVATED, SURFACE, DEPRESSED. Florida international University. Miami. 1969.



-Robert Smithson: Sí, porque creo que el arte tiene que ver con los límites y me interesa hacer arte. Puedes llamar tradicional esta actitud si quieres. Pero también he pensado en piezas exclusivamente para el exterior. Al principio, cuando me propuse trabajar con tierra, usé contenedores para depositar materias pulverizadas. Pero luego me interesé en la dialéctica interior-exterior. No creo que se esté más libre artísticamente en el desierto que dentro de una sala. ¿Estás de acuerdo, Mike? - Michael Heizer: Creo que tiene tantas limitaciones, si no más, al aire libre. -Entrevistador: Pero no entiendo qué equivalencia puede haber entre las cuatro paredes de una galería con, por ejemplo, las marismas de Nevada ¿No existen más restricciones espaciales en una galería? -Michael Heizer: No tengo especial interés en seguir la analogía entre la galería y las marismas. Pienso que las únicas limitaciones importantes en el arte son aquéllas que impone o acepta el propio artista. Trabajo fuera porque es la única situación en la que puedo desplazar masa. Me gusta la escala, y ésta es ciertamente una de las diferencias entre el trabajo en la galería y el trabajo en el exterior. No estoy intentando competir en cuanto al tamaño con ninguno de los fenómenos naturales, porque sería técnicamente imposible...por lo que a mí se refiere, las teorías cinéticas podrían ser magia. No estoy de acuerdo con ninguna de ellas, me parecen una ficción y para nosotros los artistas el objetivo debería ser suplantar a la ciencia... Me preocupan sobretudo las propiedades físicas; la densidad, el volumen, la masa y el espacio. Por ejemplo, encuentro una piedra cuadrada de 6m: esto es masa. Ya es una piedra de escultura. Pero como artista, no me puedo quedar en decir eso y, por lo tanto, me entremeto. La maricillo... un naturalista diría que la maricillo...creo que la mirada del arte -más que como una actividad recreativa me gustaría ver que el arte se convierte en algo parecido a una religión- se está ampliando. La idea de escultura ha sido destruida, subvertida y bajada de categoría. También lo ha sido la idea de pintura, en un proceso de erosión de las formas de arte existentes ■



RESTOS DE UN VÍA CRUCIS DONDE TODAS LAS ESTATUAS HAN SIDO ELIMINADAS, ROTAS Y QUEMADAS. Piedralaves. Ávila. 1937.

La visita a estos cerros puede ser hecha en un sólo día, aunque resulta algo cansado, pero recomiendo subir hasta ellos individualmente. Para la primera parte recomendaría acceder al primer cerro elevado conocido como La Pollana; durante el viaje es interesante ir observando como cambia nuestra perspectiva del paisaje. Una vez llegados arriba, y cerca de un poste de electricidad, se alza un grupo de piedras en equilibrio conocido como el "Canto Mirabuelos", que parece fuera a rodar de un momento a otro; desde ese lugar se aprecia un panorama interesante de la parte norte del municipio de La Iglesuela y de los pueblos de Casavieja y Piedralaves. En término medio la verde espesura del pinar conocido como "El Quemao" atrae nuestra atención. Según bajamos el valle nos situaremos en su vertiente derecha y buscaremos una gran mole de rocas bajo las que se haya la popular cueva de Valdelain, que fuera tras la guerra civil refugio de grupos de Maquis.

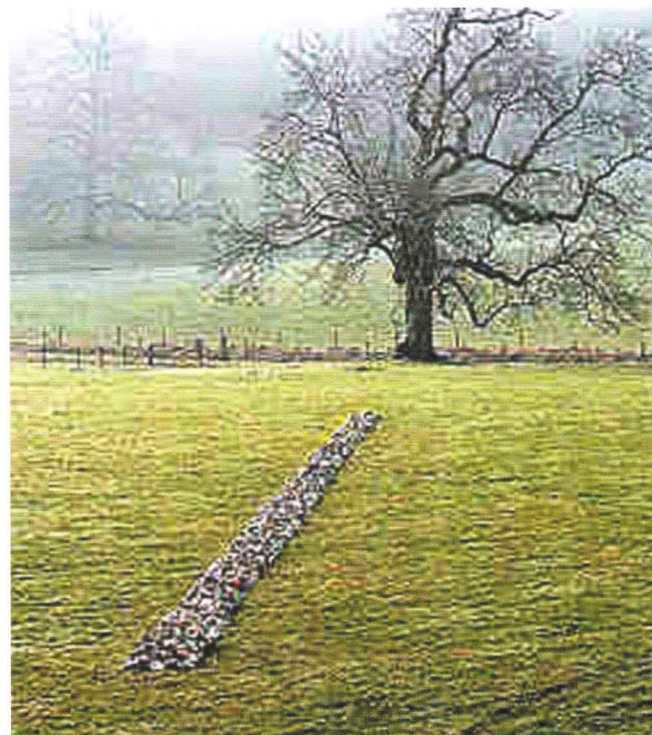
¿Qué significaban esos sitios sagrados que eran objeto de saqueos, incendio y demolición, y que podían ser desde magníficas catedrales urbanas a las más modestas capillas o a perdidas ermitas de montaña?

Piénsese en el caso de los santuarios y ermitas del Pirineo catalán: Culla, Mognony, Núrria, la Salut, Vidabona... todos ellos saqueados por destacamentos dedicados en exclusiva a esa tarea de 'higienización' de los espacios abiertos.

Este tipo de operaciones de desterritorialización no afectó sólo a los espacios urbanizados o urbanizándose. No se insistirá lo bastante en que el movimiento anticlerical no fue un fenómeno específicamente urbano, por mucho que aparezca directamente comprometido en la estructuración material y simbólica de las ciudades burguesas y en el proceso de urbanización. Los ámbitos rurales conocieron actuaciones violentas antisacramentales de intensidad, que también pretendieron la desarticulación de territorializaciones consideradas incompatibles con el provenir moderno. Es más, es bien conocido la insistencia de los anticlericales del verano de 1886 de acabar con elementos religiosos situados en puntos recónditos, como las cruces, las ermitas o los oratorios, que cumplían un papel fundamental como indicadores de áreas que las comunidades locales consideraban propias, y que deslindaban estas de aquellas otras que eran tenidas como no territorializadas o correspondientes a otras comunidades. Así, en la comarca de Osona, un testigo de la época relata: "La tarea destructiva es sistemática: vehículos con gente armada recorren pueblos y aldeas de Osona a la búsqueda de las ermitas y parroquias más aisladas y perdidas. Se llega al paroxismo con la destrucción de cruces de cima y término, por pequeñas que sean." ■



TAME BUZZARD LINE. 75 X 3515 cm. NEW ART CENTRE SCULPTURE PARK&GALLERY. Salisbury. England. 2001.



Un viaje es una línea errante. Caminar en línea recta, de un lado para otro, hacer una línea de polvo: crear una escultura... Cada una de las esculturas trata no solamente de las piedras que la componen, sino también del ambiente o de la resonancia del lugar, de todos los detalles... Soy consciente de la presencia de otras personas, de viajeros anteriores. Los dibujos que camino y las huellas que dejo son una capa más sobre miles de capas de caminos entrecruzados, tanto por el ser humano como por los animales. Utilizo senderos y caminos de animales. Paso al lado de montones de piedras dejadas como señales. A veces utilizo hogueras o me siento en piedras que ya habían sido utilizadas por otras personas. Veo otros círculos de piedras que podían ser lugares religiosos, casas en ruinas o encierros para animales.

¿Qué diferencia encontramos entre estos círculos de piedras o estos dibujos caminados o montículos de algunas cortezas cuando los vemos situados en su lugar o en instantáneas fotográficas o trasladados a las salas de una sala comercial o un museo?

Por eso, para Richard Long cada lugar requiere una intervención única, de tal forma que la escultura allí construida no podría estar en otro sitio, pues es un complemento del lugar y de lo que allí sucede; así es como dialoga con el lugar, como en el desierto del Sahara, donde dibuja una espiral en el suelo para dejar constancia de un torbellino que marcó el territorio a su paso dejando una señal. Estas señales son rastros del acontecer, huellas que unas veces hace visibles y otras deja invisibles. Decididamente, Long no quiere crear espacios, sino espaciar; abrir el lugar con la mirada para que, como indicó Heidegger, de desoculte, pues para este filósofo la obra escultórica ya no precisa de encarnaciones, ni tan siquiera de un espacio, se trata tan sólo de un estar que genera un ser; el lugar es el escenario de este acontecer. Este acontecimiento, esta concurrencia de la que emerge la obra, es infinitamente simple, pero para que se produzca, el pensamiento -la relación intelectual con el lugar- debe desarmarse. De ahí que las señales de Long sorprendan por su carácter extremadamente sencillo y hasta ingenio. ■