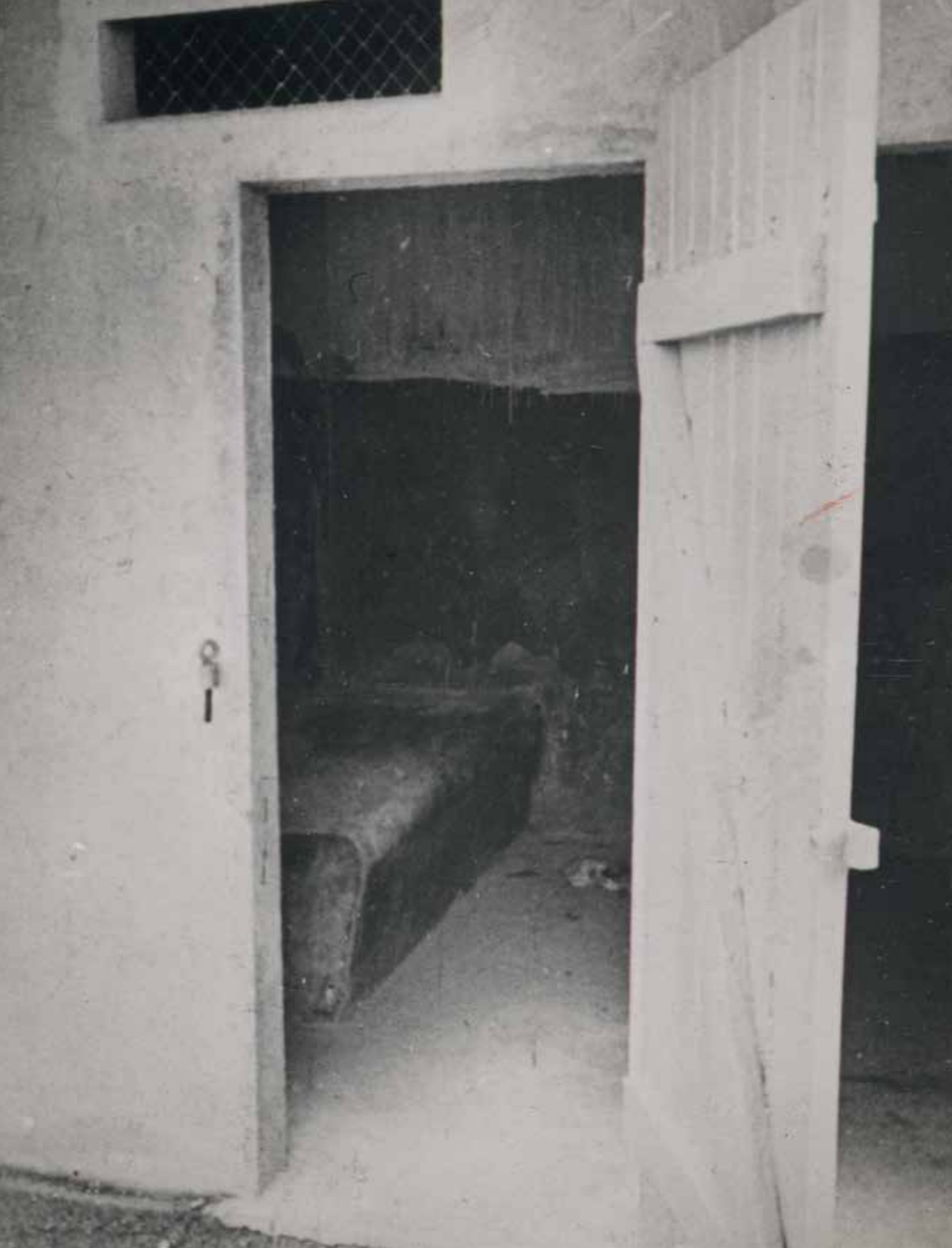


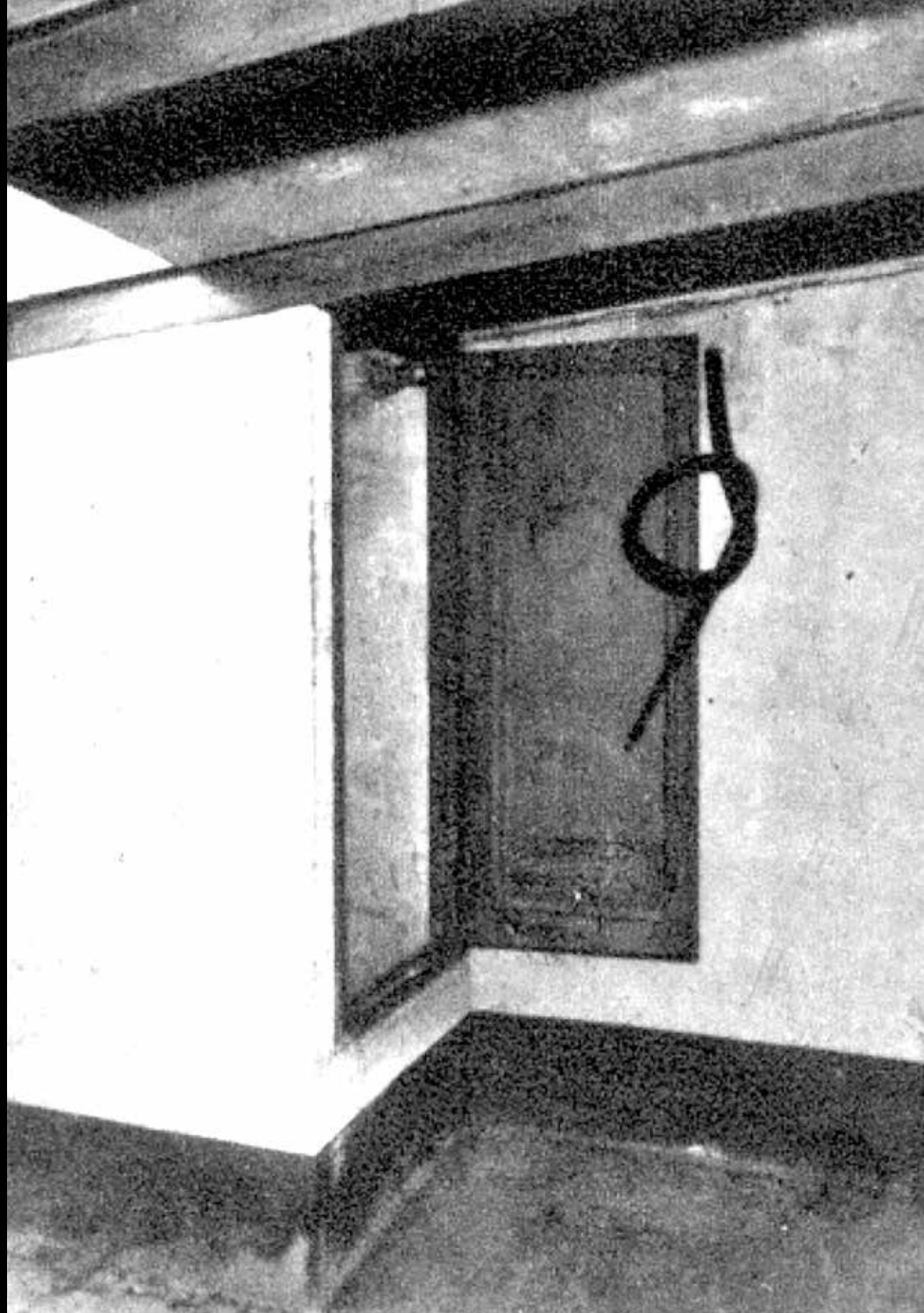
Habitación

*El Archivo F.X., las Chekas psicotécnicas
de Laurencic y la función del arte*

Un proyecto de Pedro G. Romero













ARCHIVO F.X.
HABITACIÓN



Esta versión forma parte de la Biblioteca Virtual de la **Comunidad de Madrid** y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma.



comunidad.madrid/publicamadrid

===== Archivo F.X. =====

Habitación

*El Archivo F.X., las Chekas psicotécnicas
de Laurencic y la función del arte*

Un proyecto de Pedro G Romero

0.0

CA2M – Madrid
La NAU – Valencia
Museu Nacional – Barcelona

Presentación

La mirada al pasado más reciente resultado del análisis y la revisión de los acontecimientos históricos, artísticos, políticos y estéticos, permite un mejor conocimiento de nuestro presente. Precisamente como un ejercicio de memoria surge la exposición *Habitación* de Pedro G. Romero comisariada por Nuria Enguita y Ángel Calvo Ulloa.

Esta exposición propone una revisión de las vanguardias a partir de la radicalización estética que supusieron, vinculada a la radicalización política a través de las imágenes recopiladas en el Archivo F.X. o de la reconstrucción de las Chekas psicotécnicas de Alphonse Laurencic. Imágenes y obras que, en definitiva, constituyen un testimonio e incentivan un debate crítico sobre la iconoclastia política acaecida en el Estado español. Se reclama, a través de la exposición, una nueva mirada consciente de las contradicciones y paradojas que han acompañado a la utopía política y a la estética artística radical.

Habitación nace fruto de la colaboración de tres instituciones afines que abordan el pensamiento crítico actual desde diferentes posicionamientos. El CA2M Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid, el Centre Cultural La Nau de la Universitat de València y el Museu Nacional d'Art de Catalunya acogen este proyecto dentro de su programación con diversas lecturas discursivas.

Para el CA2M este proyecto da continuidad a la puesta en valor de archivos y tesauros que propician un debate desde la memoria en la sociedad contemporánea.

Por otra parte, la Universitat de València está comprometida, a través de su programación y difusión cultural, con aquellos temas vinculados a la memoria histórica desde contextos reflexivos contemporáneos.

Asimismo, el Museu Nacional busca igualmente potenciar el espacio que dedica a la Guerra Civil y fomentar la intervención de artistas en la colección para aportar lecturas críticas y facilitar la participación de los visitantes.

Por último, la Comunidad de Madrid, la Universitat de València y el Museu Nacional d'Art de Catalunya desean agradecer profundamente al artista, colaboradores, comisarios, autores, prestadores y a todas aquellas personas que de una manera u otra han hecho posible la materialización de este proyecto.

Comunidad de Madrid

Universitat de València, Centre Cultural La Nau

Museu Nacional d'Art de Catalunya

ÍNDICE:

Habitación	14
Nuria Enguita <i>en conversación con Pedro G. Romero</i>	18
Slavoj Žižek. <i>El materialismo dialéctico llama a la puerta</i>	30
Fernando Rodríguez de la Flor. <i>Topologías fantasmales</i>	38
— Preventori «G»	60
— Legibilidad de Wassily Kandinsky	62
— Hojas de Libre Circulación nº 7 y 8	64
— Cliché	66
— La Vanguardia/la vanguardia	68
— Hojas de Libre Circulación nº 9, 10, 11 y 12	71
— Lectura de Antoni Tàpies	76
— Auricular nº 1	78
— Leyendo a Joan Ponç	80
— Tesauro: Décor (reconstrucción de la cheka de la iglesia de la calle Vallmajor de Barcelona, 1937-1939)	82
— Hoja de Libre Circulación: Décor	86
— Refutación nº 1	88
— Leer a Paul Klee	90
— Ajedrez	92
— El arte del siglo xx	94
— Acordeón y Pandereta	96
Quico Rivas. <i>Documento. Galería Q-CHK</i>	98
Juan José Lahuerta. <i>L.-Carnet '37</i>	136
— Punto y línea sobre el plano	180
— Kant con Sade	182
— Tesauro: Notes on sculpture (reconstrucción de la cheka de la iglesia de la calle Zaragoza de Barcelona, 1937-1939)	184

— Hoja de Libre Circulación: Notes on sculpture	188
— Habitación	190
— Hoja de Libre Circulación: Barracão	192
— Biblioteca CHK	194
— Vajilla CHK (Emplatado nº 1)	198
— Tesauro: Barracão (reconstrucción de la cheka del convento de Santa Úrsula en Valencia, 1937-1939)	200
— Sade con Kant	204
— Hoja de Libre Circulación: Barracão (teoría del color)	206
— CHK	208
— Hoja de Libre Circulación: Tesauro: Chekas	210
— Recortable CHK	214
— Bar CHK	216
— Carceleras	218
 Marisa García Vergara. <i>Del cabaret a la prisión</i>	220
Boris Groys. <i>Wassily Kandinsky como profesor</i>	238
Ángel Calvo Ulloa <i>en conversación con Pedro G. Romero</i>	244
 Tesauro	256
Los mairenas	290
Materiales sobre las Chekas de Alphonse Laurencic en el Archivo F.X.	294
Cronología (2019-2001): las Chekas de Laurencic en el Archivo F.X.	296
Pedro G. Romero/Archivo F.X. Trabajos, operaciones y acciones	298
Colofón	304
Patricia Gómez y M ^a Jesús González	308
Lola Lasurt	310
Álvaro Perdices	316

Habitación

*El Archivo F.X.,
las Chekas psicotécnicas de Laurencie
y la función del arte.*

El ojo que ves no es
ojo porque tú lo ves
es ojo porque te ve.

Antonio Machado

Desde final de los años 90, el Archivo F.X. viene trabajando sobre las Chekas psicotécnicas que Alphonse Laurencie construyera para el Servicio de Información Militar (SIM) del Ejército republicano español, bajo el control del Partido Comunista, entre 1937 y 1939. Las circunstancias, no del todo casuales, de que estas construcciones se realizaran en espacios sagrados, templos y conventos incautados a la Iglesia católica, los convirtió en un trabajo de especial atención. En cierto sentido los campos de sentido antagonistas que operaban en el Archivo F.X. se encontraban aquí naturalizados: estética, conocimiento y violencia dados a la vez como arte experimental y como profanación religiosa.

Las chekas (con *k* y no con *c*, para singularizar estas construcciones frente al mito de la checa, centros de detención ilegal que proliferaron durante la guerra civil española en uno y otro bando) utilizaban elementos del arte moderno, especialmente de los años Bauhaus de Wassily Kandinsky, para realizar torturas, llamadas psicotécnicas, sobre los penados. Más allá de su eficacia, se pone la atención sobre la inversión que sufren ciertas herramientas utópicas y espirituales del arte y el diseño modernos, así, aquello que debería servir para ensanchar la conciencia y emanciparnos sirve ahora como elemento punitivo y de sujeción.

El núcleo central del proyecto presenta las tres reconstrucciones a escala 1:1 que desde el Archivo F.X. se han producido: (*Décor*) la Cheka psicotécnica de la iglesia de Vallmajor de Barcelona, propiedad del MEIAC de Badajoz; (*Notes on sculpture*) la Cheka psicotécnica del convento de Sanjuanistas de la calle Zaragoza, también en Barcelona, propiedad del MNCARS de Madrid; (*Barracão*) las primeras chekas experimentales del convento de Santa Úrsula de Valencia, depositadas en la galería Casa sin fin de Cáceres. A su alrededor habría todo tipo de trabajos documentales, fotografías (la serie de Hermes en Barcelona, los trabajos de Pérez de

Rozas sobre la visita de Himmler a Vallmajor), filmes (por ejemplo el film *¡Vivan los hombres libres!* de Edgar Neville de 1939), piezas de arte (grabados de Kandisky, Paul Klee o Antoni Tàpies), operaciones (los *displays* de Juan José Lahuerta y Quico Rivas), fondo bibliográfico, diseños arquitectónicos (las maquetas del Ateneu Popular Enciclopèdic de Barcelona, el número del Invierno de 1934 de la revista *D'ací i d'allà*), etc.

También sería importante recoger en esta publicación la suma de los textos que en relación a estos trabajos se han producido hasta ahora, además de las fichas del propio Archivo F.X., los escritos de Juan José Lahuerta, Slavoj Žižek, Boris Groys, Quico Rivas, Fernando Rodríguez de la Flor y Marisa García Vergara.

Para *HABITACIÓN* se ha invitado, además, a los artistas Patricia Gómez y María Jesús González, Lola Lasurt y Álvaro Perdices, a que trabajasen en torno a las Chekas con los mismos materiales y categorías del propio Archivo F.X.

En definitiva, se trata de indagar sobre los funcionamientos del Aparato Arte y esa *HABITACIÓN* –una referencia evidente al espacio de autonomía, paradójico, que reclamaban desde Le Corbusier hasta Virginia Wolf, desde De Quincey hasta Martha Rosler, desde Lautréamont hasta Alice Becker-Ho– que el arte reclama. En ese trayecto se exploran sucesos históricos tan paradójicos como los de la retaguardia republicana en la guerra civil española, las contradicciones entre bondad y violencia del proyecto radical moderno, los desengaños de la ampliación psicotrópica de la percepción, las necesarias crisis de la visión utópica y los mismos límites del arte. Es evidente que el arte necesita un espacio propio para hablar y que las vanguardias radicales se han agotado en su construcción. Las Chekas agudizan las contradicciones que ese gesto ha traído al cuerpo social y lo hacen como alegoría, la única manera de conocimiento posible en el desastre, que decía Walter Benjamin. Esa paradoja es la que las Chekas resumen con clarividencia. Esta exposición recoge la necesidad de ese espacio propio para el arte, su propiedad, y, a la vez, su urgente y necesaria apropiación.

Pedro G. Romero/Archivo F.X.





NURIA ENGUITA

EN CONVERSACIÓN CON PEDRO G. ROMERO

Nuria Enguita: *Pedro, para empezar me gustaría conocer cómo surge el interés por las chekas en el trabajo del Archivo F.X.*

Pedro G. Romero: En realidad, las chekas o checas, de las dos maneras aparece transcrito, aparecen como parte de la indagación del Archivo F.X. que, como sabes, se ocupa especialmente de la iconoclastia anti-sacramental en el Estado español desde finales del siglo XIX hasta 1945, aproximadamente. Las chekas que me interesan son las que andan instaladas en iglesias o conventos y constituyen, con eso, una operación de profanación. No se trata siempre de una cuestión voluntaria, las chekas que me interesan especialmente, aquellas en las que participó Laurencic de una forma u otra, las de los templos de las calles Vallmajor y Zaragoza en Barcelona y del convento de Santa Úrsula en Valencia, estaban ya convertidas en chekas, es decir, centros de detención irregular, y en este caso vinculadas al SIM, al Servicio de Inteligencia Militar, controlado por los pro-soviéticos en el ejército republicano; seguramente el carácter profanador no estaba en la perspectiva del mismo Laurencic, pero la afirmación de los comunistas de emparentar su uso policial con la vieja tradición inquisitorial de la Iglesia y la propaganda fascista

y nacional-católica, señalando la profanación, hicieron el resto. En principio, ya digo, no es tanto una cuestión de acción directa, más bien el producto de los efectos de la propaganda de uno y otro signo.

N.E.—*Una propaganda que opera en muchos sentidos.*

P.G.R.—En el caso de la iconoclastia que se trata en el Archivo F.X., en el campo cultural católico y dentro de una secularización revolucionaria de inspiración liberal, libertaria y socialista mayormente, es sobre todo en los discursos, panfletos, publicidades, propaganda y justificación donde en mayor medida opera la intención iconoclasta. Solo un 30% del material gráfico y documental que funciona en este sentido tiene verdaderamente una intencionalidad iconoclasta, lo demás, fruto muchas veces del accidente, el hecho de guerra o la ordenación urbana del espacio, es tratado como secularización, profanación, blasfemia; iconoclasia e iconoclastia por ese nivel discursivo, que no es poco, desde luego.

N.E.—*¿Qué supone para ti, en el contexto reflexivo del Archivo F.X., el hecho de que se utilice el arte moderno, principalmente en su proyecto abstracto, como método de tortura?*

P.G.R.—Claro, eso las hace especialmente relevantes para el Archivo F.X., pues, como también sabes, además de realizar una taxonomía de un conjunto de imágenes sobre iconoclastia, la operación del archivo clasifica estos documentos con términos procedentes del amplio campo del proyecto moderno, el arte vanguardista y las políticas radicales que, muy a menudo, se entrelazan e imbrican. Las Chekas diseñadas por Laurencic son, en este caso, coincidentes con la intención primera del Archivo F.X., un lugar de intersección espacio temporal entre los dos campos sobre los que el lenguaje del Archivo F.X. va a operar, o sea, iconoclastia anti-sacramental y arte de vanguardia. Mi interés, también ahora, cuando inicio con este proyecto de *Habitación* una revisión de todos los trabajos del Archivo F.X., pasa por este grado cero, punto de partida, posición del ojo en el campo de visión o fuga.

Estas Chekas supusieron en los momentos iniciales de trabajo del Archivo F.X. la prueba de que, de alguna manera, la poética, ciertamente delirante o esquizoide de la que partía, tan deudora de la doblez del lenguaje de Raymond Roussel como de la dialéctica de las imágenes de Walter Benjamin, tenía un punto de anclaje real, incluso una constatación materialista en ese desplazamiento que realiza Laurencic, voluntaria o involuntariamente, superponiendo paradójicamente profanación y modernización, constructivismo y nihilismo, *zoe* y *bios*, en un sentido profundo, con operadores de lenguaje que me parecen básicos y desde los que entiendo no solo la práctica del arte, sino también una cierta posibilidad de estar en el mundo.

Permíteme una digresión que creo interesante. Hablo de Roussel y de Benjamin, que, efectivamente, estaban desde siempre en mi modo de hacer, pero la convicción para emprender estas operaciones me viene de otros calados. Mi interés en cierta tradi-

ción que, sin duda arranca en Goya, pero que a finales del siglo XIX sintetiza como nadie el escritor español Silverio Lanza, maestro de Ramón Gómez de la Serna, y por tanto, verdadero configurador de cierto humor moderno, ni blanco ni negro, ciertamente crítico, en la reivindicación constante de Larra, de cierto naturalismo socialista o del campo del pensamiento libertario, pero también de heterodoxias espiritistas, cientifismos excéntricos o conspiraciones francmasónicas. Lo que se inaugura con Silverio Lanza es la adecuación del pensamiento, del modo de hacer de Goya —«el sueño de la razón produce monstruos»—, que para mí, sin duda, es el mayor intelectual de la Ilustración europea, al mundo nuevo de la técnica, por decirlo con una palabra que es frecuente en el pensamiento filosófico y también estético, desde luego a un mundo en el que la doblez del lenguaje y la dialéctica del pensar toman cuerpo. Pues bien, en ese mismo orden de cosas, Juan de Mairena, el heterónimo de Antonio Machado —hay que señalar en este sentido que Silverio Lanza es el seudónimo que usaba Juan Bautista Amorós—, es para mí la máxima expresión de ese hacer, un campo de inspiración constante, un modelo. Obviamente, Silverio Lanza, las circunstancias de este escritor y personaje, son uno de los posibles modelos para el Juan de Mairena. A mí me interesa mucho este proceso de heteronimia, es decir, el intento de Machado de diferenciar el hacer de Mairena del suyo propio, de darle una identidad, un espacio de litigio y dialéctica permanente para con sus propias opiniones y maneras de estar en el mundo. Siempre he defendido esa singularidad de Mairena frente al propio Machado y, fíjate por dónde, es en un oscuro panfleto en torno a las Chekas de Laurencic, en la reedición de 1974 del libro de Félix Ros, *Preventorio D. Ocho meses en las celdas del SIM*, en el que el periodista cuenta cómo creyendo haber visitado a Antonio Machado, en realidad había conversado con Juan de Mairena, con

«el pelmazo de Juan de Mairena», según las palabras que se ponen en boca de Benjamín Jarnes.

Figúrate entonces, por todo lo dicho, que las Chekas, aquellas que se vinculan a Laurencic, sí, en efecto, son un grado cero en este trabajo, representan el centro de las operaciones del Archivo F.X., una identidad de función de un modo de hacer propio, una imaginación radical incluso, una figuración pornográfica de lo que ese modo de hacer representa.

N.E.—*Si tomamos esa idea que mencionas de las chekas como profanación y modernización, constructivismo y nihilismo, zoe y bios, podemos pensar que nos remiten a una reflexión sobre el habitar, pero en su negación total. Los mortales son habitando, nos recuerda Heidegger, pero las chekas no se pueden habitar, y más en el sentido de habitar como proteger, cuidar, preservar o cultivar. Hay en ellas una especie de violencia sublime.*

P.G.R.—Es cierto que, de algún modo, la reflexión sobre el espacio de la habitación remite al pensamiento de Heidegger como un hito que, desde luego, he tratado como fundamental en el desarrollo de las estéticas de las segunda mitad del siglo xx. Es curioso, puesto que el primer Heidegger es la lectura filosófica última que Antonio Machado enfrenta, junto con Ortega y Gasset y Unamuno, ciertamente, con gran coherencia. Pero a mí, Heidegger tan solo me interesa como material de trabajo con el que opera el Archivo F.X., y sí, en ese sentido, el hilo de sus reflexiones constituye un argumento importante. Como señala Žižek, las Chekas psicotécnicas de Laurencic refutan ontológicamente cualquier pretensión de dotarnos de una ética formalista. Lo que en Kandinsky (*Sobre lo espiritual en el arte, Punto y línea sobre el plano*) debía servir para hacer más habitable el mundo, aquí, los mismos hallazgos formales servirían para torturar, para construir un mundo inhabitable. En ese

sentido la crítica del Giorgio Agamben último, a Heidegger, sin duda uno de sus maestros, es absolutamente pertinente. La inadecuación entre la *zoe* y el *bios*, entre una vida natural y una vida política, entre el usar utilitarista y el usar que habita en la distinción famosa de Benjamin, no solo es necesaria sino que, en los intentos de privilegiar o solucionar esta tensión necesaria a favor del *bios* político o pretendiendo un retorno a una *zoe* originaria está el origen de los sistemas totalitarios, del poder biopolítico que describiera Foucault, del control que los aparatos o dispositivos ejercen sobre nuestras vidas. Lo que Heidegger entiende como una habitación del mundo... Agamben desmonta esa idea de habitación heideggeriana mediante la identificación o indistinción entre el vivir y la forma de vida que se sintetiza en esa reescritura con guiones, así: forma-de-vida.

En otro orden de cosas, en el proyecto *Máquinas de vivir. Flamenco y arquitectura en la ocupación y desocupación de espacios*, ya reivindicaba ese «vivir» frente al «habitar», frente a la máquina de habitación que con Le Corbusier fundamenta una cierta manera moderna de estar en el mundo. El propio Juan de Mairena en sus *Coplas mecánicas* realiza esta identificación del vivir mediante la paradoja que identifica el hacer de la máquina moderna, de la técnica, con el hacer de la tradición oral, en este caso con el modo de crear de un grupo de flamencos o aficionados al cante jondo, identificación en la que operan el par naturaleza y cultura, barbarie y política, *zoe* y *bios*.

En los muchos testimonios que se recogen en informes policiales, publicaciones y memorias sobre las chekas, he recogido alguna vez la paradoja de que pareciera que la gente de izquierdas (no olvidemos que estas chekas fueron ensayadas primeramente contra los represaliados de la CNT y del POUM en la represión interna que los comunistas pro-soviéticos ejercie-

ron en la retaguardia republicana) encontraba esto de la tortura psicotécnica como una especie de fantasmada, una imaginación excéntrica, y preferían mil veces estos habitáculos a los métodos más tradicionales, las descargas eléctricas o las inmersiones en agua, que verdaderamente eran terribles. En las psicotécnicas se estaba hasta calentito (debido a las condiciones de fabricación que ideara Laurencic, las celdas eran especialmente calurosas en verano pero conservaban el calor en invierno), se buscaba un acomodo razonable entre las pendientes del camastro y el laberinto de ladrillos del suelo y... a dormir. En cambio, entre los testimonios de católicos y falangistas, el confort desaparece y las agresiones ópticas, los efectos especiales de luz y sonido, les causaban lesiones psicológicas que les duraron años, toda la vida. Estas afirmaciones, desde luego, tienen que ver con la guerra de propaganda. Agustín de Foxá, autor de *La Checa de Madrid*, aunque nada tenga que ver esta con las psicotécnicas de Barcelona, había afirmado mucho antes, exactamente en el estreno madrileño de *Un chien andalou* de Luis Buñuel y Salvador Dalí, que el arte moderno serviría alguna vez para torturar y chekas como la de Vallmajor venían a darle la razón. También en la película de Edgar Neville, *¡Vivan los hombres libres!*, este discípulo directo del humorismo de Ramón, recrea con pericia vanguardista las peripecias hipnóticas y freudianas del dolor.

Obviamente, cuando penetramos en alguna de estas construcciones, las propias esculturas que en escala 1:1 hemos realizado desde el Archivo F.X., el terror de estas figuraciones desaparece y tan solo nos queda asombro y curiosidad por lo que en otro tiempo significarían estos dispositivos. Cuando ante algún instrumento sentimos, sí, dolor, como ante el cepo instalado en la ventana dispensario de Santa Úrsula, la herramienta es antigua, más emparentada con los herrajes de la Inquisición que

con la pericia moderna de la Bauhaus, por poner un caso.

Esta paradoja se encadena con la primigenia, las cualidades de habitación que se desarrollaban en una escuela como la Bauhaus no solo prometen una modernización confortable de ese habitar el mundo, también su reverso, el terror de ese estar ahí. Pero lo que a mí me interesa, creo, es esa capacidad paradójica e irresoluble, la potencia que sigue a una contradicción tan formidable. Ser capaces de operar con estos conceptos no solucionados, *performativos*, en continua transformación, nunca resueltos. Es lo que Žižek ha intentado describir en *Línea de paralaje*, su más arriesgada apuesta teórica. O lo que Giorgio Agamben, desde otros supuestos, apunta finalmente en *El uso de los cuerpos*, el libro final de su magno *Homo Sacer*. Es interesante leer a Agamben reivindicando a José Bergamín como uno de sus maestros. Y, efectivamente, la consideración de la paradoja como un límite habitable del pensamiento es una de las características de nuestro ensayista y poeta. En ese sentido, las consecuencias son de todo orden.

Para mí, por ejemplo, es imposible que coincidan lo que quiero hacer, lo que hago en estas operaciones que no sé si son arte pero están en la tradición de *poiesis* y *esthesis* de lo que fuera el trabajo del arte, con la cosa, objeto o mercadería resultante. No se trata de la evidente inadecuación entre la potencia y el acto en todo hacer artístico, sino que esa inadecuación es fundamental señalarla, que opere en las relaciones que explora el hacer del arte.

Desde luego, *habitar*, o mejor dicho, *vivir* tiene que incorporar esa irresolución, no somos más que un vivir y esa operación no podemos contemplarla con herramientas de control, ni con las técnicas policiales de sujeción ni con los ejercicios psicológicos de autoconocimiento. Las trampas de

la identidad nacen ahí, en el vértigo que significa ese vivir y que hay que alentar y desclasificar constantemente. Uno intenta aferrarse a algo ante el sinsentido del mundo y ese algo acaba por dominarte. La paradoja de las chekas, sin embargo y paradójicamente, valga la redundancia, permite habitar ese sinsentido, precisamente.

N.E.—*Efectivamente cada una de las chekas, con su entrada del Archivo correspondiente, se relaciona con esa paradoja del vivir que acabas de señalar. Décor se refiere a la magnífica instalación de Marcel Broodthaers realizada por primera vez en el ICA de Londres el año 1973, y que él mismo definió como una instalación sobre la «guerra y el confort». La noción de decorado remite al teatro, al simulacro, pero sobre todo a la idea de reconstrucción, de ficción y de juego, y no tanto a arte.*

También remite a la idea de montaje, y como tal juega con lo anacrónico.

El par guerra/confort implica además una violencia social manifiesta de la modernidad. Y el subtítulo, A Conquest by Marcel Broodthaers, un vocabulario militar en relación con poderes totalitarios. También las chekas, habitaciones para una guerra, se plantean como una crítica sobre la modernidad, con su nihilismo inherente y sus falsos poderes emancipadores frente a la represión.

P.G.R.—La importancia que concedo a los operadores que provienen de las chekas, en efecto, me han llevado a darles unas entradas clave en el tesoro del Archivo F.X., a que estas reconstrucciones se conviertan en revisiones importantes para el propio entendimiento de los modos de hacer del arte en el Archivo F.X. *Décor* de Broodthaers no solo remitía a la idea de habitación, de celda del lenguaje, también a la propia idea de construir teatralmente, al modo y estatus que se le da al representar subvirtiendo cualquier relación con campos autónomos para el arte o la poesía. La pieza ensaya una manera de representar el mundo llevando al absurdo, a la manera de

Jarry y otros patafísicos, esas ilustraciones descriptivas de la *Encyclopédie*, la enumeración del mundo que corresponde a la Ilustración, al lenguaje de la ciencia y el derecho. Por supuesto, estaban todas esas condiciones de guerra y confort enfrentados que Broodthaers enuncia y resuelve irónicamente. Pensemos en el trabajo de Beatriz Colomina sobre cómo la industria de guerra avanzó los hallazgos técnicos y habitacionales del confort capitalista desde los años cincuenta del siglo xx. El hogar moderno nace precisamente en el terror del mismo modo apuntado por Laurencie, ya digo, voluntaria o involuntariamente, en sus chekas psicotécnicas.

Pero deja que hable un momento del funcionamiento de estas entradas en el Archivo F.X. pues el caso de *Décor* permite un ejercicio de lo más oportuno. En los textos que acompañan entradas como *Décor*, que podemos ver en esta misma publicación, lo que hago es poner en relación fragmentos discursivos dados en torno a la Cheka psicotécnica de Vallmajor con fragmentos discursivos dados en torno a la pieza de Marcel Broodthaers. No solo del paralelismo evidente entre ambas operaciones, que es lo que me permite la comparación, sino de, en última estancia, la imposible adecuación entre una y otra; ahí es donde debe de estar la potencia que quiero convocar en operaciones como esta. Leer *Décor* desde la Cheka de Vallmajor y la Cheka de Vallmajor desde *Décor*, eso es lo que propongo, ver como se iluminan una cosa a otra y, a la vez, ver como en ese doble foco se iluminan campos que tienen que ver con la memoria histórica, la historia de las formas o los valores positivistas acuñados, supuestamente, por la modernidad.

Me gusta mucho el sentido irónico que Marcel Broodthaers da a su *Conquest*, él, verdaderamente, en todas esas obras hasta *La batalla de Waterloo*, quería, de manera cómica, revertir el resultado de la

derrota de Napoleón. Hay un algo épico, sin embargo, que sobrevive a su humorismo, una reivindicación de ciertas formas de lenguaje frente a otras, un poco como el Pasolini que reivindica el cine de poesía frente al cine de prosa. Con Maria Gilisen, la compañera de Broodthaers, bromeaba sobre cómo al hilo del conceptual lingüístico anglosajón, de evidente impronta protestante, se habían levantado voces como la del propio Broodthaers que tenían un entendimiento católico de este nuevo orden lingüístico. Muchas veces esto se simplifica enfrentando al segundo Wittgenstein con el primer Wittgenstein, las *Investigaciones filosóficas* frente al *Tractatus*, algo así. Esa misma operación se produce al desplazar el orden formal de la Bauhaus del habitat moderno a la celda de tortura, incluso diría que con la misma carga cómica si no fuera porque a nadie puede deseársele la prisión.

Y, obviamente, se trata de un cierto «historiar a contrapelo», según la fórmula acuñada por Walter Benjamin. El filósofo judeo-alemán es muy preciso en ese punto, cosa que muchas veces olvidan quienes se acogen a sus indicaciones. No se trata de hacer historia para que los derrotados *de facto* ganen sus batallas en los relatos históricos, sino hacer contra-relatos precisamente con los materiales expuestos por los vencedores, con la historia escrita por quienes han ganado las guerras, por los que han acuñado la verdad histórica. Los debates sobre la memoria histórica, tan improductivos la mayoría de las veces, yerran ahí. No se trataba, en el decir de Benjamin, de recuperar la memoria de los derrotados y presentarla, de algún modo, como vencedora, aunque sea por cargarse de razón o por coherencia ética, lo que no me parece mal de todos modos. Pero lo que Benjamin propone ensayar es darle la vuelta, ese *contrapelo*, a los propios materiales de los vencedores. El tema de la iconoclastia como el de la cheka ha sido olvidado o minusvalorado convenientemente por la historiografía

que se quiere marxista, progresista o de izquierda, reduciéndolo a un capítulo de la guerra de propaganda. Desde las operaciones del arte, de la historia del arte, por ejemplo, tampoco se ha abordado con solvencia el tema, reduciéndose en este caso a un asunto patrimonial. En fin, creo que lo que quiero decir es que en ese hacer historia a contrapelo de Broodthaers no solo veo un hacer poético, quizás los historiadores deberían atenderlo como un modelo de trabajo. Es increíble cómo los historiadores siguen operando con el texto y el documento como únicos instrumentos de rigor y naufragan estrepitosamente cuando en exposiciones o audiovisuales muestran la Historia como si no fueran esos los formidables dispositivos con que la historia configura a las masas, y no con el rigor de la oración bien construida. Quizás debiera atenderse al modelo que Marcel Broodthaers ofrece como historiador.

N.E.—*En la cheka que se corresponde con Notes on Sculpture pones el acento en la relación espacio/lugar. La escultura de Robert Morris y su «teatralidad» (indicadora de presencia) se relacionan a su vez con la danza, ocupación del espacio por el movimiento del cuerpo. Las esculturas de Robert Morris hacen referencia —como ha analizado Didi-Huberman en ese maravilloso libro que es Lo que vemos, lo que nos mira— a la estatura (carácter esencial de las estatuas, ‘stare’, mantenerse en pie) que haría referencia a la escala humana, y a la tumba. El antropomorfismo de las esculturas de Robert Morris pone en juego a su vez una relación indiciaria, es nuestro tamaño y como tal nos define, se refiere a nosotros, nos retrata, aunque no sea una imagen imitativa. Leyendo el libro de Didi-Huberman y pensando en las chekas y los textos del Archivo F.X., una idea que no termino de definir empezaba a aparecer. Si el crítico equipara la «teatralidad» de Michael Fried al «aura» benjaminiana, como distancia doble, la que se establece entre el mirante y lo mirado, ¿no serían las chekas*

arquitectura sin aura, sin distancia crítica? Y aún más: ¿el lugar donde también está negado ese teatro de la presencia, esa reminiscencia de lo humano que supone el estar de pie? En la cheka se plantearía, en fin, con una extrema violencia, la idea del cuerpo como prisión, y la cheka como extensión de la piel de ese cuerpo.

P.G.R.—En realidad, lo que propones, es un acierto, pues la fascinación que causan estas imágenes de las celdas psicotécnicas, en efecto, supone un extraño antropomorfismo, en muchos sentidos la celda es el espacio del cuerpo. En el estudio que hace Fernando Rodríguez de la Flor, publicado en este libro, en torno a la celda como espacio de conocimiento en la tradición áurea de los siglos XVI y XVII, proyecta esa imagen del alma, la celda se identifica con un espacio mental o espiritual, especie de cavidad interna, el adentro mostrado hacia afuera, pero sí, es un cuerpo. En la Cheka de Santa Úrsula, la que estaba en Valencia, se ensaya una herramienta perversa. Una especie de cepo por el que al preso se le fijaba un brazo al exterior de la celda usando como apertura el ventanuco que servía para entrar agua y alimento al interior de la habitación, para las relaciones con el exterior de las habitantes—pues eran monjas las usuarias de estas células monacales— del cuarto cerrado. El brazo quedaba expuesto a la intemperie y sufría vejaciones y torturas aleatorias desde un patio exterior. Es especialmente perversa la idea, aunque no tenemos testimonios directos de su aplicación efectiva. El caso es que esa fijación al cuarto, el brazo aprisionado en el ventanuco, remite a esta incorporación antropométrica del espacio y el cuerpo humano. Las chekas modernas resultan, entonces, un cuerpo más que un espíritu, la anatomía materialista del hombre en una cierta expresión zoológica. Ese cuerpo esta desposeído de todo *bios* político, como diría Giorgio Agamben, y se expone con abandono a su

condición animal. Los signos y adornos, las supuestas variaciones del punto y línea sobre el plano de genealogía Bauhaus, aparecen como residuos de un lenguaje instrumental, más cercano a la herramienta del papagayo que repite nuestras palabras o a los gruñidos articulados del delfín, que a la trama articulada del lenguaje, que, más allá de la mera comunicación, nos vincula al mundo como un virus, como diría William Burroughs.

El caso es que esta imagen fosilizada del cuerpo humano opera como un teatro, en efecto, en el sentido emblemático de la palabra, un artificio coreográfico de representaciones que se ordenan en el espacio para presentar al hombre. Por eso, pienso, seguramente la Cheka de Zaragoza la leímos en el Archivo F.X. desde las *Notes on sculpture* de Robert Morris. En la lectura de Fried, el teatro se censura como una operación de representación, falsificación de la materia, una vuelta al idealismo y al mundo de la mimesis cristiana, especulativa, mera ideología alienante. Pero Morris, en efecto, estaba operando en su envés, articulando una cultura material y materialista como fundamento de la cultura de la representación, anulando ya esos diferendos entre forma y contenido, cuerpo y alma, cosa e idea. El teatro es una forma de aparecer las cosas en el mundo que iguala el *terror* con la *retórica*. Pensemos en esas categorías de Jean Paulhan que Agamben recupera para *Un hombre sin contenido*. La retórica suma los juegos de lenguaje capaces de acercar el lenguaje al mundo; el terror, la presentación del artificio como si fuera una cosa dada, como el árbol o la piedra aparecen en la naturaleza. Paulhan no pondera una cosa sobre otra y supera ese bascular dialéctico que ha alentado muchas discusiones del arte moderno y contemporáneo. Simplemente observa esa doble posibilidad a la hora de aparecer poesía, música, obras de arte. Morris, en esos trabajos primeros de los que proviene *Notes on sculpture*, en cierto

sentido, intenta presentar como terror un aparatoso ejercicio de retórica. El teatro es la forma en que el cosa es leída como arte y no depende tanto de su fábrica. La mirada atenta del poeta a la roca encallada en la ribera del río es ya una operación teatral, por más que limite su verso a expresar la mineralidad de la piedra. Es curioso cómo Fried ha alcanzado la máxima difusión de su crítica, de su denuncia de la teatralidad, en su contradicción. En efecto, el recurso del teatro es la posibilidad de recuperar el mundo de las mercancías y las cosas y las formas, naturales y artificiales, para el trabajo del arte.

Las chekas y, obviamente, su operación de reconstrucción en el Archivo F.X. es literalmente teatral —siempre las he trabajado con un escenógrafo, Antonio Marín, y con constructores teatrales, la gente de Cámara Negra, primero, y después el equipo de la Kunstverein y de la Theaterhaus Stuttgart, incluso la Escuela de Teatro de Kiev en la reconstrucción segunda de la Cheka de Vallmajor, que después ha sido destruida—, pero lo es, también, porque quiere así extender su sentido, pues originariamente tiene ese sentido de representado, digamos, más que de mera representación. Si hacemos caso a Laurencic, el diseño de la chekas sería un modo teatral de poner en juego el arte de la tortura pero sin que este tuviera efecto, simulado. Es verdad que son palabras de su juicio criminal y pudiera estar quitándose gravedad. Pero, en fin, sabemos que no hay tales efectos psicotécnicos, que todo es mero *display* en contradicción efectiva con su despliegue como dispositivo. Pienso que esa fricción entre lo que representa, lo que es esa cualidad teatral, es la que sigue haciendo interesante la forma y aparición de la Cheka, de estas Chekas inventadas por Laurencic, con su mezcla excéntrica entre arte de vanguardia y terror gótico, entre oscura celda de castigo inquisitorial y caricatura del confort del espacio moderno.

N.E.—*En Barracão, la reflexión sobre el vivir adquiere su máxima relevancia. Oiticica plantea un espacio que es casa y refugio, pero también comunidad. En sintonía con su trabajo y su búsqueda de un modo de vivir juntos, a partir de sus experiencias y colaboraciones con los habitantes de la favela de Mangueira, y a partir de sus investigaciones de las relaciones del cuerpo con el espacio, Oiticica plantea un ambiente, un lugar vivo, que ofrezca experiencias diversas, en suma, una experiencia vivencial abierta. Un lugar donde no solo la arquitectura es flexible, sino también las acciones. Pero, ¿qué experiencia de vida plantea la cheka?*

P.G.R.—Obviamente, cuando leemos esta construcción carcelaria, espacio de tortura, con el *Barracão* de Oiticica, la fórmula «Kant con Sade» que acuñara el psicoanalista Jacques Lacan y ha divulgado tanto Slavoj Žižek, adquiere toda su dimensión como herramienta de conocimiento. Entendamos el *gag*, el chiste que supone emparentar la arqueología libertaria que sostiene el experimento de Oiticica con la propia del encierro de Santa Úrsula, de las calles Zaragoza o Vallmajor. El abuelo de Oiticica, que tanto marcó su hacer e impronta ideológica, partía de Ferrer i Guàrdia y la pedagogía de la Escuela Moderna, pero también de la acción revolucionaria libertaria. El propio nombre de Hélio pertenece a ese campo, entre masónico y anarquista, tan familiar a los ferrerguardistas. Es un caso curioso e igual al del artista sevillano Helios Gómez. El caso es que el experimento contracultural y alternativo de Oiticica, su experiencia vivencial tiene sus raíces en el mismo lugar que las Chekas de Laurencic: experiencias comunales, necesidad de la violencia revolucionaria, acuñación de una forma de vida nueva.

No olvidemos que nuestras chekas (escritas con *k* también para distinguirse del genérico checa, los centros de detención ilegal que proliferaron en nuestra guerra

civil a izquierda y derecha) son también una arquitectura de profanación y que su marco, siempre en conventos e iglesias, tiene algo de sacrílego e iconoclasta. Por supuesto, las experiencias del falansterio de Fourier y del monacato franciscano se superponen en esa arqueología. Pensemos cómo fue en las órdenes religiosas mendicantes, en el *pobrerismo* franciscano, donde se empezaron a elaborar espacios de emancipación que hacían de la forma de vida y su ejemplaridad su principal argumento. Giorgio Agamben ha establecido bien esta genealogía: la coincidencia entre el vivir y la forma de vida, entre la anomía y la regla en los ordenamientos de la orden franciscana es un experimento crucial para entender posteriores modelos de vida política. El radicalismo social y político siempre esta vinculado a estas experiencias fuertemente religiosas, entendiendo esta palabra en su sentido literal. Todo esto que ensaya Oitica en Mangueira, está expuesto en la cheka de Santa Úrsula como su reverso tenebroso. Hay una coincidencia, punto por punto, entre los dos experimentos, uno como espacio de emancipación y el otro como espacio de sujeción. Muchas veces, la publicidad y propaganda de la contracultura, la banalización en la transmisión de modos de vida alternativos y radicales, su relato des-problematizado, provoca vergüenza, cierta impostura en su relato que los coloca, a menudo, al servicio de la vida homogénea y hegemónica que la burguesía y el capital presentan como forma de estar en el mundo. Es decir, son causas ejemplares de lo que no hay que hacer, así funcionan sus exégesis y alabanzas sin par. Si entenderíamos que, frecuentemente, todo aquello que nos libera sirve para nuestra sujeción, si atenderíamos a cómo la emancipación supone, seguramente, nuevos espacios de legislación y orden, en fin, nuestro provecho de experiencias como la de Oitica sería más intenso. Pienso que proponer esta fricción entre ambos modelos, digamos, la yuxtaposición de ambos

como fórmula crítica, tiene esa intención. Y es que, en realidad, la experiencia de espacio que plantean las chekas son las mismas de *Barracão* pero invertidas proporcionalmente.

Pensemos en que son espacios que invitan continuamente a la acción, a experimentar con sus aperturas y cierres, entradas y salidas, con las posiciones vertical y horizontal, con el tacto y con el sueño, con el movimiento y el quedarse quietos; hasta la electricidad tiene la misma función, digamos, electrizante. Además, esta ordenación de dos estrellas aparentemente diversas en la misma constelación, pienso, ilumina de manera especial los dos ámbitos. *Barracão* dice tanto de la Cheka como la cheka de *Barracão*.

N.E.—*En tus notas haces referencia al origen de este ambiente de Oitica: la Bienal de São Paulo de 1971, la conocida como Bienal de la Dictadura, una de las más importantes en tanto que planteó nuevas prácticas artísticas críticas en un contexto político de represión. En tu trabajo artístico y en tu análisis del flamenco siempre haces referencia a las paradójicas relaciones entre el paraíso y el infierno, la libertad y la celada, el veneno que encierra su salvación... También en los Parangolés y los Penetrables de Oitica se produce esa tensión.*

P.G.R.—En efecto, la extraña tensión entre la dictadura y la proliferación de un arte radical que convive en el panorama latinoamericano nos tiene que llevar a pensar en las posibilidades de la contradicción. Pensemos, en un sentido similar, el apoyo al arte moderno de la dictadura franquista, un claro precedente de este capitalismo sin democracia que desde Estados Unidos empezó a extenderse por el mundo después de la Segunda Guerra Mundial, y hasta nuestros días, me temo. Los Encuentros de Pamplona de 1972 tienen un funcionamiento similar, pero la crítica que desarrolló entonces el Partido Comunista, el nacionalismo vasco o el realismo social, son

absolutamente insuficientes. Para mí, sin duda, la posibilidad de Oitica viene de identificar sus modos de hacer con gestos populares, incluso lumpen, que corren por debajo de —digamos, por usar terminología del marxismo clásico— las dialécticas antagonistas entre burguesía y proletariado. El lumpen —desocupados, pobres, delincuentes, traficantes, drogadictos, putas y putos...— estaba enfrentado a democracia y a los militares que la precedieron y siguieron. Esa operación dota a su desafío antagonista de una complejidad inusual en el despliegue de gestos políticos del arte latinoamericano. La campaña, digámoslo así, de Oitica contra Warhol y el warholismo como mercantilización de formas de vida alternativas de la comunidad homosexual, inmigrante y yonqui, la lucidez de esta apuesta, viene, desde mi punto de vista de ahí, de trabajar en espacios lumpen y de ser capaz de asumir sus contradicciones mediante la acción, los gestos, la liturgia. No se trataba de oponer una teología nueva, ni que fuera la teología de la liberación, se trataba de proponer una liturgia, una administración del vivir que cambiara efectivamente las condiciones materiales de una vida. La teología, la ideología, el capitalismo, el comunismo, en fin, devienen insuficientes para esas formas de vida propias que, efectivamente, deben coincidir con el vivir punto por punto, identificándose como la misma cosa. Es en ese sentido que uso la palabra liturgia para hablar de las operaciones de Oitica, sí.

Y, claro, creo que lo que apuntas, mi interés y desarrollo en el espacio del flamenco tiene mucho que ver con esto, pensaría que se motiva por lo mismo, en contextos y vidas muy diferentes. Pero sí, hay un tipo de aliento que va por ahí, por debajo, por ese espacio complejo y residual que los marxistas llamaron despectivamente lumpen (seguramente, hay también una lumpen burguesía y una lumpen aristocracia, como hay un lumpen proletariado) que contiene

esa gestualidad, esos despliegues litúrgicos, ese hacer del lenguaje en las manos, en el cuerpo, en los afectos. Pensemos en *Lumpérica* de Diamela Eltit, una descripción muy precisa del movimiento de un cuerpo y sus significados políticos ahí, en lugares que se suponen en el afuera de la polis y, por eso, ajenos a cualquier politización. Pues bien, el flamenco ilumina particularmente zonas de ese mismo espectro político, zonas de exclusión/inclusión que, por ejemplo, en el caso de las chekas tienen también sus efectos. No solo está ese relato, creo que era de Paco Candel, en el que se describe una chabola de las afueras de Barcelona, una especie de bar, que parecía reutilizar las puertas o planchas de Vallmajor. El caso es que los lunares, que antes servían para torturar, vuelven a su función primigenia de la jjuerga!... desde luego, una observación delirante. Lo cierto es que el espacio de la cárcel tiene en el flamenco un espacio propio, no sé, la habitación propia que reclamaba Virginia Woolf para las mujeres, el dinero y una habitación propia, sí. Pues algo así pasa con la cárcel y los orígenes del flamenco. Desde luego la carcelera es un palo, un estilo, básico a la hora de trabajar melismáticamente el cante, y la cárcel ofrece experiencias, vocabulario, narraciones, en fin, no es ajeno al nicho social donde nace el flamenco.

Recuerdo como en el seminario *Umbrales* que se organizó en UNIA arteypensamiento, con Dario Malventi y Álvaro Garreaud, la presencia de los flamencos de la prisión de Albolote, en Granada, presos que seguían un programa de rehabilitación por medio del flamenco, sus experiencias y opiniones sobre la vida carcelaria, a la que, por muchas razones, estaban tan íntima, familiar y biográficamente vinculados, provocaron no pocas incomodidades a los lugares comunes que, a menudo, se discutían en el seminario. Cómo en gente que, podíamos decir, ha nacido, vivido y enterrado a sus seres queridos en la cárcel, su relación con

el espacio de encierro era, cuando menos, paradójica. Había mucho que aprender de esas experiencias aunque, tengo que decirlo, no había demasiada predisposición a ello, no la suele haber en los espacios críticos y radicales donde se abordan experiencias como la carcelaria. A mí me recordaban, vagamente, esa diferente actitud ante la cheka de los prisioneros de izquierdas y de derechas, para los segundos era una tortura infinita y alienante, para los primeros un espacio más en el que sobrevivir y donde, incluso, ya puestos, había que sacar ventaja.

Y, claro, pienso que en la carcelera, ese género híbrido, que va desde las coplas escénicas decimonónicas hasta las rumbas del sonido Caño Roto, pasando por las tonás jondas que han adoptado la temática del encierro, tantas veces cercanas a la saeta, la seguriya o el martinete, en fin, creo que en esas expresiones hay una reelaboración poética de ese mundo, de esos significados y que a mí me alientan. Sí, me sirven para leer desde abajo, desde su posición delincuente, pícara y atrabiliaria, las figuraciones geométricas que desde el repertorio de la Bauhaus ensaya Laurencic en Santa Úrsula, Zaragoza o Vallmajor.

N.E.—*Basadas en esas complejas paradojas, ¿podríamos leer también las chekas como imágenes dialécticas? Imágenes históricas en el sentido que les otorga Walter Benjamin, imágenes en las que la relación con el pasado no es temporal, sino figurativa, portadora y productora de imágenes. En muchas ocasiones has afirmado, con el filósofo, que el verdadero instrumento de conocimiento es la forma alegórica, por su valor crítico (ni mítico, ni simbólico) y por lo que tiene de representación no mimética.*

P.G.R.: En muchos sentidos es así. En verdad, la experiencia física de las chekas, aun aceptando el origen teatral de su construcción, podría decirse que se trata de una

experiencia dialéctica en el sentido que le otorga Walter Benjamin. Imagen, experiencia y uso se superponen aquí en una solución de continuidad que quiere tener ese ascendente benjaminiano. No obstante, el término dialéctico, con su ascendente hegeliano, marxista, acaba por reducir esa experiencia a una suerte de dualidad, ese par izquierda-derecha: sí, tenemos dos manos y se bascula así... un lado u otro. Hay cierta simplicidad que no sé si hace corresponder la palabra acuñada por Benjamin, imagen dialéctica, con la intensidad de su propuesta, la historicidad anacronista, la disolución y traición de las propias leyes de la historia, que nos atrapa en el sentido alegórico que el propio Benjamin concedió a la imagen del ángel... sí, el ángel de la historia. Muchas veces he puesto en relación esa imagen dialéctica con el doble, la figura de lo doble, con esa genealogía acuñada por Foucault y que une a Roussel con Artaud, curiosamente dos formas radicalmente diferentes de entender el teatro. En las chekas se da también, creo, esa tensión; si antes hablábamos de *Kant con Sade*, vaya, podría decirse que esa inversión se produce aquí en una especie de Roussel con Artaud. Pero no puedo pensar estas combinaciones en términos dialécticos, no hay un movimiento pendular ni una báscula que tensiona conceptos. Se trata de otra cosa.

La propia alegoría es para Benjamin una suerte de representación monstruosa en la que los elementos en juego pierden su potencia crítica, su tensión política y quedan como en suspenso. La propuesta de Benjamin, obviamente, pasa por politizar la alegoría y hay en ello cierta incongruencia, pues, activadas, las alegorías pasan a ser emblemas, con una carga ejemplar o pedagógica, pero no sé si operan ya como alegorías, digamos, con esa potencia monstruosa con la que le dotan sus distintos elementos en suspenso, sin acabar de definir las relaciones existentes entre ellos, en tensión permanente. Frente a la dialéctica al uso,

el pensamiento barroco —aunque prefiero mejor usar el término conceptista—, el pensamiento conceptista tensiona sus elementos mediante la paradoja, la contradicción, el dilema. Y resulta difícil que este tipo de tensiones del pensamiento devengan críticas, sociales, políticas.

En ese sentido, claro, tenemos un trabajo ejemplar, ese que da Goya a sus *Caprichos*, *Disparates*, *Desastres*, incluso en su *Tauro-maquia*. Los mismos elementos de la alegoría se disponen aquí de manera que nos apelan, también, políticamente. Goya, sin duda, es una de las posibilidades que tiene la modernidad para arrancar. Para mí, y no soy el primero en señalarlo, es un intelectual de altura, un pensador superior a Goethe o Rousseau, sus contemporáneos, a la hora de afrontar las cuestiones de su tiempo. Goya no escribía y, a pesar del siglo xx y la enorme alfabetización dada al régimen de las imágenes, todavía se considera minusvalorada su potencia, filosófica incluso, frente a la palabra escrita. En ese sentido,

las imágenes de Goya son un modelo, para mí siempre están ahí, pensando nuestros modos de hacer, las vinculaciones de trabajos, como muchos de los míos, a medio camino entre las imágenes y lo discursivo, intentando escapar de la alegoría, escapar del *pictura ut poesis*, escapar de la comunicación dada en términos semióticos. Alguna vez, con respecto a estas estampas y dibujos de Goya se ha hablado de alegoría crítica. Sí, hay un oxímoron interesante en lo que parece una oposición de relaciones diversas. La crítica es una manera de relacionar cosas muy diferente a la alegoría. Pero sí, podríamos aceptar esta terminología monstruosa cuando hablamos de estas obras de Goya. Y sí, en efecto, el trabajo de las chekas, su propia figuración histórica está ahí, en esa constelación de cosas y, desde luego, en el Archivo F.X. operan así, con las cualidades que uno es capaz de entender en una obra como esa de Goya. Las chekas están ahí, si se quiere, como alegorías críticas. En efecto, el sueño de la razón produce monstruos.

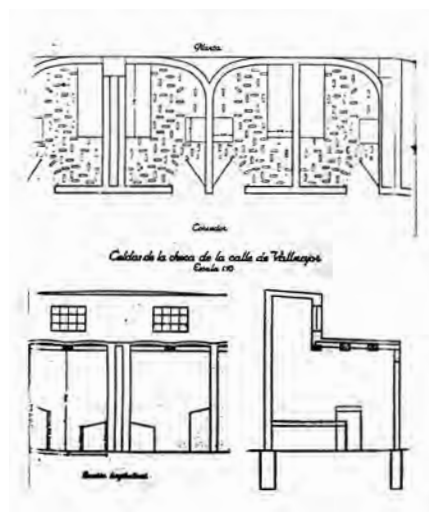
EL MATERIALISMO DIALÉCTICO LLAMA A LA PUERTA

SLAVOJ ŽIŽEK

En la primera mitad de 2003, los medios reprodujeron dos notables historias.

Un artista e historiador del arte español reveló que el primer uso que se le dio al arte moderno fue una forma deliberada de tortura. Kandinsky y Klee, así como Buñuel y Dalí, funcionaron como inspiración para una serie de celdas secretas y centros de tortura contruidos en Barcelona en 1938 por el anarquista francés Alphonse Laurencic (¡un nombre de familia eslovena!), quien inventó una forma de tortura «psicotécnica»: creó sus así llamadas «celdas coloreadas» como una contribución a la lucha contra las fuerzas de Franco¹. Las celdas estaban inspiradas tanto por las ideas de abstracción geométrica y el surrealismo, como por las teorías del arte de vanguardia sobre las propiedades psicológicas de los colores. Se ubicaron camas en un ángulo de 20 grados, haciendo que fuera casi imposible dormir en ellas, y los pisos de dos metros por un metro estaban llenos de ladrillos y otros bloques geométricos para evitar que los prisioneros caminaran de un lado a otro. La única opción que les quedaba era apoyarse en las paredes, que eran curvas y estaban cubiertas de perturbadores modelos de cubos, cuadrados, líneas rectas y espirales que se valían de trucos de color, de perspectiva y escala para causar confusión mental y desesperación.

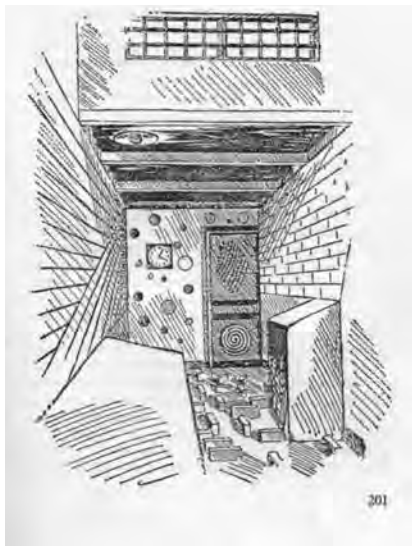
Los efectos lumínicos daban la impresión de que los enrarecidos modelos de la pared se movían. Laurencic



Planta y corredor de la Cheka de la calle Vallmajor.

Apéndice I al dictamen de la comisión de poderes actuantes en 18 de julio de 1936.
Ministerio de la Gobernación. Editora Nacional, Barcelona, 1939.

¹ Véase Giles Tremlett, «Anarchists and the fine art of torture», *The Guardian*. Última consulta: 27 de enero de 2003.



Dibujo de una Cheka, Vallmajor, Barcelona.

Félix Llaugé Dausá, *El terror staliniano en la España republicana*, Ediciones Aura, Barcelona, 1974.

prefería usar el color verde, pues, según su teoría de los efectos psicológicos de los colores, producía en los prisioneros melancolía y tristeza.

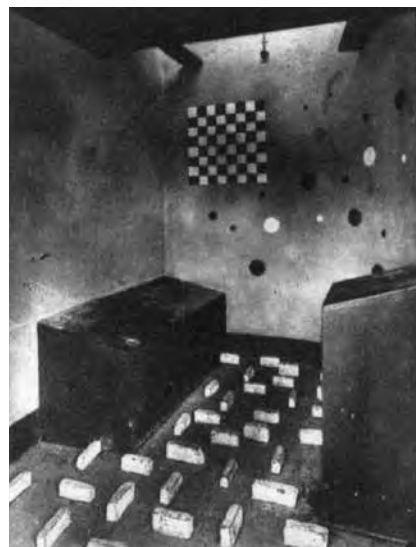
La segunda historia: Walter Benjamin no se suicidó en una aldea de la frontera española en 1940 a causa del miedo de que se lo regresara a Francia y se lo entregara a los agentes nazis, sino que fue asesinado allí por agentes estalinistas². Unos meses antes de su muerte, Benjamin escribió las *Tesis de filosofía de la historia*, su breve pero irrefutable análisis del fracaso del marxismo; murió en una época en que muchos que habían sido leales a la Unión Soviética empezaban a desilusionarse con Moscú a causa del pacto Hitler-Stalin. En respuesta, uno de los *killerati* (agentes estalinistas reclutados entre los intelectuales socialistas y que se ocupaban de asesinatos) lo mató. La causa definitiva del crimen tal vez haya sido que, al atravesar las montañas desde Francia con rumbo a España, cargaba un manuscrito: la obra maestra en la que había estado trabajando en la Bibliothèque Nationale en París, la elaboración de esas Tesis. La maleta con este manuscrito fue confiada a un camarada refugiado que la perdió convenientemente en un tren de Barcelona a Madrid...

Lo que ambas historias comparten no es solo el vínculo sorprendente entre la alta cultura (arte y teoría de élite) y las más bajas y brutales prácticas políticas (asesinato, tortura). En este nivel, el vínculo no es tan inesperado como se supondría: ¿no es un lugar común muy habitual que contemplar el arte abstracto (así como escuchar música atonal) es una tortura? (Se puede imaginar fácilmente, en la misma línea, una prisión en la cual los detenidos están expuestos todo el tiempo a la música atonal.) Por otra parte, el lugar común «más profundo» es que ya en su música Schönberg daba cuenta de los horrores del Holocausto y los bombardeos masivos antes de que efectivamente ocurrieran... Más radicalmente, lo que las dos historias comparten es que el vínculo que establecen resulta en un *cortocircuito imposible* de niveles que, por razones estructurales, jamás pueden juntarse: por ejemplo, no es posible que «Stalin» se mueva al mismo nivel que «Benjamin», o sea, que se comprendan las verdaderas dimensiones de las Tesis de Benjamin desde una perspectiva estalinista. La ilusión que sostiene ambas historias es la de colocar en el mismo nivel dos

² Véase Stuart Jeffries, «Did Stalin's killers liquidate Walter Benjamin?», *The Observer*. Última consulta: 8 de julio de 2003.

fenómenos incompatibles, estrictamente homóloga a lo que Kant llamaba «ilusión trascendental»: la ilusión de poder usar el mismo lenguaje para dos fenómenos que son mutuamente intraducibles y que solo pueden comprenderse en una especie de visión de paralaje, que constantemente desplace la perspectiva entre dos puntos para los cuales no hay mediación ni síntesis posible. No existe, por lo tanto, relación ni espacio compartido entre ambos niveles: a pesar de estar estrechamente conectados, incluso siendo en cierto modo idénticos, son como lados opuestos de una cinta de Moebius. El encuentro entre la política leninista y el arte modernista (ejemplificado en la fantasía de Lenin de reunirse con los dadaístas en un café de Zúrich) es algo que estructuralmente no puede ocurrir. Más radicalmente, la política revolucionaria y el arte revolucionario se mueven en temporalidades diferentes: a pesar de estar vinculados, son *dos caras* del mismo fenómeno que, precisamente por ser dos caras, no pueden reunirse nunca³. Es más que un accidente histórico el hecho que, en términos de arte, los leninistas admiraran el gran arte clásico mientras que muchos modernos fueron políticamente conservadores, incluso protofascistas. Ya no se trata de la lección del vínculo entre la Revolución francesa y el idealismo alemán: a pesar de ser dos caras del mismo momento histórico, no pueden reunirse directamente, es decir, que el idealismo alemán solo podía aparecer en las condiciones «retrógradas» alemanas en las que no ocurrió ninguna revolución.

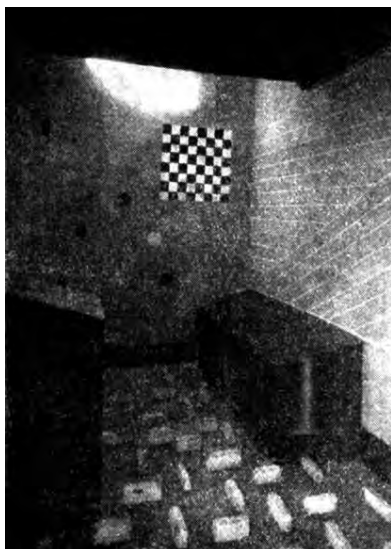
En resumen, lo que comparten ambas historias es la ocurrencia de una insuperable *brecha de paralaje*, la confrontación de dos perspectivas estrechamente vinculadas entre las cuales no es posible ningún campo neutral en común⁴. En una primera aproximación, esta noción de brecha de paralaje no puede sino aparecer como una revancha de Kant sobre Hegel: ¿no es acaso la «paralaje» otro nombre para una *antinomía* fundamental que nunca puede ser dialécticamente «mediada/elevada» a una síntesis más alta, dado que no existe lenguaje común ni territorio compartido entre ambos niveles? La apuesta de este libro es que, lejos de plantear un obstáculo a la dialéctica, la noción de brecha de paralaje brinda la clave que nos permite discernir su núcleo subversivo. Teorizar adecuadamente esta brecha de paralaje es el primer paso



Checa de la iglesia de los Sanjuanistas en la calle Vallmajor.

Francisco Lacruz, *El alzamiento, la revolución y el terror en Barcelona. 19 de julio de 1936-26 de enero de 1939*, Librería Arysyl, Barcelona, 1943.

3. Tal vez la definición más sucinta de utopía revolucionaria es: un orden social en el que esta dualidad, esta brecha de paralaje, ya no sigue siendo operativa; un espacio en el cual, efectivamente, Lenin *podría* reunirse y debatir con los dadaístas.
4. En una mirada más cercana, queda claro que la real relación entre estas dos historias es la de un paralaje: su simetría no es pura, dado que la anécdota de Laurencic trata claramente de política (el terror y la tortura políticas): se usa al arte moderno como una contrapartida cómica; mientras que la anécdota de Benjamin trata de «alta teoría»: se usa, por el contrario, como contrapartida cómica a Stalin.



Cheka de Vallmajor.

VV. AA. *Historia de la Cruzada Española. TXXXIV. Campaña de Cataluña y ofensiva de la Victoria*, Ediciones Españolas S.A., Madrid, 1939-1942.

necesario para poder recuperar la filosofía del *materialismo dialéctico*⁵. Nos hallamos aquí ante una paradoja elemental: aunque muchas de las ciencias actuales practican espontáneamente la *dialéctica materialista*, oscilan filosóficamente entre el materialismo mecánico y el oscurantismo idealista.

* * *

La crisis actual del marxismo no se debe únicamente a las derrotas sociopolíticas de los movimientos marxistas: a un nivel inherentemente teórico, la crisis puede (y *debería*) también adjudicarse a la declinación (incluso a la virtual desaparición) del materialismo dialéctico como sostén filosófico del marxismo —el materialismo dialéctico y *no* la mucho más aceptable y mucho menos molesta «dialéctica materialista». Es fundamental aquí el desplazamiento de la reflexión determinada a la determinación reflexiva: se trata de otro caso donde una palabra o la posición de las palabras lo decide todo⁶. El desplazamiento del que nos ocupamos aquí es el desplazamiento dialéctico clave —que resulta más difícil de comprender para una «dialéctica negativa» enamorada de las explosiones de negatividad, con todas las formas imaginables de «resistencia» y «subversión», pero incapaz de superar su propia situación parasitaria respecto del orden positivo precedente— de la danza salvaje de la liberación del Sistema (opresivo) a (lo que los idealistas alemanes llamaban) el Sistema de la Libertad. Bastará aquí con dos ejemplos de política revolucionaria: es fácil enamorarse de los librepensadores que florecieron en la Francia prerrevolucionaria de finales del siglo XVIII, de los libertarios que debatían en los salones disfrutando de las paradojas de sus propias incoherencias y de los artistas patéticos que divertían a quienes estaban en el poder con sus propias protestas contra el poder. Es mucho más difícil adherir al reverso de esta inquietud bajo la forma incómoda del nuevo orden que impone el Terror revolucionario. De la misma manera, es fácil enamorarse de la loca inquietud creativa de los primeros años posteriores a la Revolución de Octubre, con los suprematistas, futuristas, constructivistas, etc., que competían por la primacía en el fervor revolucionario; más difícil resulta reconocerse en los horrores de la colectivización forzosa

5. Comparto con Alain Badiou la convicción de que ha llegado el momento de asumir abiertamente este problemático término (en su libro de próxima aparición *La logique des mondes*, Badiou lo señala como la principal oposición filosófica actual a la que existe entre «materialismo democrático» y «dialéctica materialista»).

6. Lo mismo vale para la verdad: es crucial pasar de las proposiciones verdaderas a la *verdad misma que habla*.

de finales de los años veinte, el intento por traducir ese fervor revolucionario en un nuevo orden social positivo. Nada produce más rechazo ético que las bellas almas revolucionarias que se rehúsan a reconocer en el cruce del presente posrevolucionario la verdad florecida de sus propios sueños acerca de la libertad.

No se trata tanto de que, filosóficamente hablando, el «materialismo dialéctico» estalinista esté encarnado de manera imbécil, sino de que esta es la cuestión en sí, dado que nuestro planteamiento es precisamente concebir la identidad de nuestra posición hegeliana-lacaniana y la de la filosofía del materialismo dialéctico como un juicio hegeliano infinito, o sea, la identidad especulativa de lo más alto y lo más bajo, como la fórmula de la frenología: «el espíritu es un hueso». ¿En qué consiste, entonces, la diferencia entre la lectura «más alta» y la «más baja» del materialismo dialéctico? El inflexible Cuarto Maestro⁷ cometió un serio error filosófico cuando ontologizó la diferencia entre *metaphysica universalis* y *metaphysica specialis*, la ontología universal y su aplicación en el terreno especial de la sociedad. Todo lo que debe hacerse aquí para pasar de «lo más bajo» a «lo más alto» es *desplazar esta diferencia entre lo universal y lo particular a lo particular en sí*: el «materialismo dialéctico» ofrece otra mirada sobre la humanidad diferente de la del materialismo histórico... Sí, una vez más, la relación entre materialismo histórico y dialéctico es una relación de paralaje. Son sustancialmente lo mismo, el cambio de uno al otro es meramente un cambio de perspectiva. Incorpora tópicos como la pulsión de muerte, el núcleo «inhumano» de lo humano, que alcanza a imponerse sobre el horizonte de la *praxis* colectiva de humanidad; la brecha queda así establecida como inherente a la humanidad en sí, como la brecha entre la humanidad y su propio exceso inhumano.

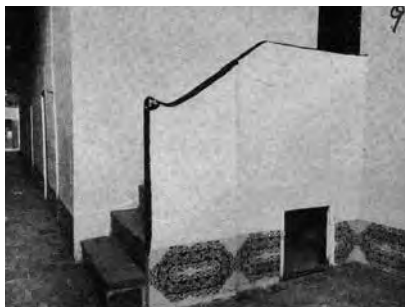
Hay una homología estructural en esta relación entre el materialismo histórico y el dialéctico y la adecuada respuesta psicoanalítica al aburrido y convencional reproche a la aplicación del psicoanálisis a los procesos socioideológicos: ¿es legítimo expandir el uso de nociones que fueron desarrolladas originalmente para el tratamiento de individuos a entidades colectivas y hablar, por ejemplo, de la religión como una «neurosis compulsiva colectiva»? El eje del psicoanálisis reside en otra parte: lo social, el campo de las prácticas sociales y las creencias



Celda de la calle Zaragoza.

Rodolfo Vistabuena. *Las «Chekas»*.
Temas españoles. Publicaciones
Españolas, Madrid, 1959.

⁷ Quien, hoy, debe permanecer innombrado, como el enano escondido dentro de la marioneta del materialismo histórico.



Cheka del DEDICE de Valencia,
dependiente del Ministro Galarza.
Celdas del convento de Santa Úrsula.

Cheka del DEDICE del convento de
Santa Úrsula de Valencia. Celda de
castigo situada debajo del rellano de
una escalera.

*Causa General Instruida por el Ministerio
Fiscal sobre la dominación roja en España,*
Avance de la información instruida
por el Ministerio Público en 1943.
Ministerio de Justicia. Madrid, 1943.

sostenidas socialmente, no se halla simplemente en un nivel distinto de las experiencias individuales, sino que es algo con *lo que debe relacionarse lo individual en sí*, que *lo individual en sí* debe experimentar como un orden que está mínimamente reificado, externalizado. El problema no es, por consiguiente, «cómo pasar del nivel individual al social», sino *cómo debería ser el orden externoimpersonal sociosimbólico de prácticas institucionalizadas si el sujeto pretende mantener su «cordura», su funcionamiento «normal»*. (Recuérdese la famosa renuncia egotista y cínica al sistema público de normas morales; como regla, ese sujeto solo puede funcionar si ese sistema se encuentra «allí afuera», reconocido públicamente. O sea, para poder ser un cínico en el ámbito de lo privado alguien debe presuponer la existencia de otros ingenuos que «realmente creen».) En otras palabras, la brecha entre lo individual y la dimensión social «impersonal» debe inscribirse nuevamente en el individuo en sí: *el orden objetivo de la Sustancia social existe solo en la medida en que los individuos la consideran como tal, que se relacionan con ella como tal*.

¿Y aquí el ejemplo supremo no es, una vez más, el del propio Cristo, en quien la diferencia entre Dios y el hombre es traspuesta al propio hombre?

Respecto de la relación entre pensamiento y ser, tanto el materialismo histórico como el dialéctico, por supuesto, superan la ingenua y prefilosófica noción «dialéctica materialista» de pensamiento por ser un reflejo/espejo del ser (de la «realidad con existencia objetiva, independiente»), pero lo hacen de modos opuestos. El materialismo histórico supera este paralelismo externo de pensamiento y ser, del pensamiento como un reflejo pasivo de la «realidad objetiva», por medio de la noción de pensamiento (la «conciencia») como un momento inherente al proceso mismo del ser (social), de *praxis* colectiva, como un proceso enclavado (aunque luego de la invasión de Irak produzca algo de vergüenza usar este verbo) en la realidad social, como un momento activo. Esta superación fue revelada de un modo incomparable por Georg Lukács en su *Historia y conciencia de clase*: la «conciencia» (volverse consciente de la propia posición social concreta y su potencial revolucionario) cambia siendo ella misma, es decir, transforma a la «clase obrera» pasiva, un estrato de la estructura social, en «proletariado» como sujeto revolucionario. El materia-

lismo dialéctico se aproxima al mismo nudo desde el lado opuesto: su problema no es cómo superar la oposición externa entre pensamiento y ser desplegando su mediación práctico-ideológica, sino *cómo emerge, desde el orden chato del ser positivo, la verdadera brecha entre pensamiento y ser, la negatividad del pensamiento*. En otras palabras, aunque Lukács y los demás se esfuercen por demostrar que el pensamiento es un momento activo y constitutivo del ser social, lo que buscan las categorías fundamentales del materialismo dialéctico (como la negatividad de la «pulsión de muerte») es el aspecto «práctico» de la propia pasividad del pensamiento: cómo un ser viviente puede quebrar/suspender el ciclo de la reproducción de la vida *para instalar un no-acto, un retiro del ser a una distancia reflexiva como su intervención más radical*. Para ponerlo en términos de Kierkegaard, la cuestión no es superar la brecha que separa el pensamiento del ser, sino concebirla en su «aparición». Por supuesto, la filosofía lukácsiana de la *praxis* contiene su propio relato acerca de cómo emerge la brecha entre pensamiento y ser: la figura del sujeto observador, excluido del proceso objetivo y que interviene en él como un manipulador externo, es en sí misma el efecto de la alienación/reificación; sin embargo, esta explicación —que se mueve dentro del campo de la *praxis* social como un horizonte insuperable— no toma en consideración la emergencia misma de la *praxis*, su «génesis trascendental» reprimida. Este agregado al materialismo histórico resulta crucial; sin él o elevamos a la sociedad a un Sujeto absoluto pseudohegeliano o tendremos que dejar abierto el espacio para alguna ontología general de más amplio alcance.

El problema clave aquí es que la «ley» básica del materialismo dialéctico, la lucha de los opuestos, fue colonizada/obstruida por la noción *New Age* de la polaridad de los opuestos (yin-yang, etc.). El primer movimiento crítico será reemplazar este tópico de la polaridad de los opuestos por el concepto de «tensión» inherente, brecha, no coincidencia del propio Uno. Este libro se basa en una decisión político filosófica de designar a esta brecha que separa al Uno de sí mismo con el término paralaje⁸. Existen series completas de modos de paralaje en distintos dominios de la teoría actual: la *física cuántica* (la dualidad de la partícula de onda); la paralaje de la neurobiología (la comprobación de que cuando se ve detrás del

(Continuación de la prueba documental N.º 30.001. — Pág. 206)

**FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE UN RECLUSO DE LA CHECA
DE LA CALLE DE ZARAGOZA**

s. H. 861

Clasificación decimal	PRISIONES	
Apellido paterno	Nombre	Apellido materno
PRISIONES	ZARZA	GUERRA
Nombre de recluso	Nombre del padre: FRANCISCO Nombre de la madre: MARCELA Edad: CUARENTA y Ocho	
Número de cédula	Edad: NOVENA del sesenta y Cuatro Nacionalidad: ESPAÑOLA Fecha de ingreso: 1935 Lugar de ingreso: San Vicente de Casteja (Batal.)	
Clasificación de la cédula	Nacionalidad: ESPAÑOLA Sexo: Masculino Edad: 3,65 años Período de ingreso: 25 años Efectos: ninguno Complicación: ninguna Calificación: BUENO Cajas de trabajo: Ocho y media Ocho S. Soldados o trabajos que le caracterizan: 25	
Fuente de ingreso	Partido o organización: C.N.T.T. Situación en Partido en 18 de Julio de 1935: Ninguna Dirección: GUERRA N.º 19. — de Madrid	
Fecha de detención	Fecha de detención: 1,935 En la Calle: Por un accidente con el coche Motivos de la detención: Ignora	
Motivos de detención	Ingreso en Prisiones el 2,6,35 Pasa a disposición del J.P. Demarcación: Catalina D.E. 6,35	
Motivos de ingreso	Comisión a: Por el delito de: Tránsito que se juzga Causa: Causa de: Fecha de extinción de la condena: Calificación: buena	

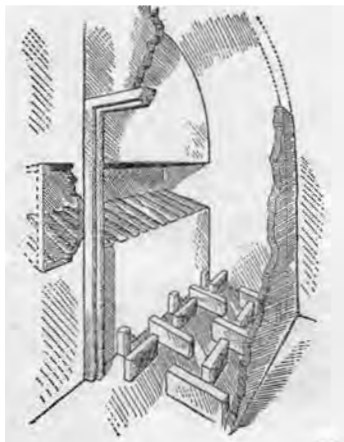


Como se declara, llevo, en firma según el sello oficial del Ministerio de Defensa y S. H.

Ficha de identificación de un recluso de la Cheka de la calle Zaragoza. Como se advierte, lleva, en tinta roja, el sello oficial del Ministerio de Defensa y del SIM

Apéndice I al dictamen de la comisión de poderes actuantes en 18 de julio de 1936.
Ministerio de la Gobernación. Editora Nacional. Barcelona, 1939.

8. Debo reconocer aquí mi deuda con Kojin Karatani, Transcritique. *On Kant and Marx*, Cambridge, MIT Press, 2003.



Esquema de una de las celdas de la calle Zaragoza.

Félix Llaugé Dausá, *El terror staliniano en la España republicana*, Ediciones Áura, Barcelona, 1974.



Una de las celdas de castigo de la misma checa. Las manchas que se observan en la pared del camastro de cemento son huellas de la sangre vertida por muchos torturados.

Francisco Lacruz, *El alzamiento, la revolución y el terror en Barcelona. 19 de julio de 1936-26 de enero de 1939*. Librería Aysel, Barcelona, 1943.

rostro, dentro del cráneo, se descubre que no hay nada, «no hay nadie en casa», apenas un túmulo de materia gris —es difícil quedarse en esta brecha entre sentido y lo puro real—; la paralaje de *diferencia ontológica*, de la discordancia entre lo óntico y lo trascendental-ontológico (no puede reducirse el horizonte ontológico a sus raíces «ónticas» y tampoco puede deducirse el dominio óntico de su horizonte ontológico, es decir, la constitución trascendental no es creación); la paralaje de lo Real (el Real lacaniano no tiene consistencia positiva-sustancial, es solo la brecha entre la multitud de perspectivas que hay en él); la naturaleza de paralaje de la brecha entre deseo y pulsión (imaginémonos a un individuo tratando de realizar alguna simple tarea manual —por ejemplo, atrapar un objeto que constantemente lo elude—: en el momento en que cambia su actitud y comienza a sentir placer en repetir la fallida tarea, persiguiendo al objeto que una y otra vez lo evita, el individuo se desliza del deseo a la pulsión); la paralaje de lo inconsciente (la falta de una medida común entre los dos aspectos de la construcción teórica de Freud, las interpretaciones de las formaciones del inconsciente —*La interpretación de los sueños*, *La psicopatología de la vida cotidiana*, *El chiste y su relación con el inconsciente*— y la teoría de las pulsiones —*Tres ensayos sobre la sexualidad*, etc.—, hasta —último y final— la paralaje de la *vagina* (el desplazamiento del objeto definitivo de penetración sexual, la encarnación del misterio de la sexualidad, al órgano mismo de la maternidad —nacimiento).

Y, último *pero no* definitivo, se debe afirmar el estatus de paralaje de la filosofía como tal. Desde sus mismos comienzos (los presocráticos iónicos), la filosofía surgió en los intersticios de las comunidades sustanciales sociales, como el pensamiento de aquellos que quedaban atrapados en una posición de «paralaje», incapaces por completo de identificarse con alguna identidad social positiva.

TOPOLOGÍAS FANTASMALES

FERNANDO RODRÍGUEZ DE LA FLOR

El sueño
En su Teatro sobre el viento armado
Sombras suele vestir de bulto bello
Luis de Góngora, «A un sueño»

Pozo y abismo

Podría parecer que todo en este espacio ominoso que hoy aquí se nos propone en tanto que reificado remite a una historia (universal) de la infamia; se mueve en exclusiva en un ámbito de abyección omnipresente que cubre las edades y repleta los tiempos, administrando el dolor, ora en lo físico ora en lo moral e intelectual. La arquitectura fatal de esta «checa» o celda de punición y aislamiento, que se encuentra fundada en unas coordenadas anómalas, mientras se basa en una desrealización efectiva del espacio familiar, y en la introducción del lenguaje altamente abstractalizado del arte en una temporalidad no preparada para procesarlo, pudiera parecer que solo se reclama de un universo *ctónico*, producto destacado de aquel genio maligno cartesiano, que, con el objeto de burlar y perder al hombre, lo introduce definitivamente por la senda de un sueño extraviado. Parte de un programa universal de vigilancia, sujeción y castigo (Foucault, *Vigilar y castigar*), sus principios tendrían a la postre algo que ver con una prolongación del fundamento que alienta la construcción del panóptico benthamniano, sustituido aquí por una imposición de asunción de perspectiva subjetiva; una focalización dictatorial que condena a una escopia sin tregua y, en

realidad, por la creación de una nueva cuadrícula y la inauguración de una forma donde se experimenta con la inserción del sujeto en el dominio de poder fantasmagórico así construido, de modo que es artificial y nuevo.

Una observación más atenta de tal dominio —y una prospección en la arqueología de su motivación profunda, por así decirlo arquetípica y *primordial*— revela quizá en él una genealogía no totalmente *plutónica*, y ni siquiera enteramente referida al área de la punición y el tormento, patrimonio de la violencia estatal que lo determinara con exclusividad a constituirse como un espacio de intrínseca hostilidad. Es lo cierto que esta cámara subterránea, de resonancias trágicas para la historia de la emancipación del sujeto, nos remite modernamente a un espacio de poder ramificado e insidioso que habría extendido sus tramas bajo las superficies del mundo, hasta configurar el plano inseguro de un mal existente, inextirpable, en realidad, bajo los pies. En este espacio así singularizado en la forma de una «cápsula de tiempo», se habría residencializado una «política de lo peor» (una *tanatopolítica*), cuyo programa, como es sabido, se activa extraordinariamente en el interregno entre las dos contiendas mundiales (del «octubre rojo al octubre negro»). Ello cristalizaría drásticamente en el dibujo de un siempre presente y amenazante «pozo», y aun «abismo» (el *puteus abyssi*, apocalíptico), sobre el que el hombre, la humanidad toda, definitivamente se encuentra como suspendida, retenida tal vez solo por la ligera malla que trenza una tela de araña, presta siempre a ceder, derrumbando con ella al hombre y a la larga historia acumulada [Fig. 1].

Pero, en una lectura diametralmente opuesta a la que con tal despliegue de amenazas latentes, y con tales evidencias, se funda, debemos asegurar que algo también en esta cámara histórica —quizá un *aura*— pone en evidencia que tal gabinete remite con más seguridad a una olvidada, cuanto postergada, *cultura de la interioridad*, tan perdida entre nosotros, que el simple ingreso en este espacio, su revisión, después de producir un estremecimiento, genera una pregunta urgente sobre su verdadero estatuto *transhistórico*, algo que nos conduzca directamente a un más allá de la catástrofe de la historia, y a que, superando incluso lo que es su más que precisa datación, y lo que finalmente es su referencia determinada



Fig. 1.
Sebastián Izquierdo, *Esercizi spirituali*,
Turín, 1724.

al ámbito de una guerra despiadada, que cruzó como un viento solano la marca hispana, viniera a conectar con un arquetipo casi. Ello para, al fin, situar tal cámara tanto en la historia como de algún modo fuera de ella; tanto en el tiempo como en una suerte de eternidad, en un lugar preciso, como, también, en un indefinido no-lugar. Quiero decir: quizá nos encontramos ante *le fil perdu*, el eslabón arqueológico que alumbra y determina al *homo videns* (y no ya meramente al *sufrens*).

Figura universal del imaginario esta, que se abre a la mirada interior, donde la celda, perdiendo todo su investimento perverso, es ya cápsula, cámara alquímica, foco perspectivístico, donde sin duda se generan procesos visionarios, que describiendo al hombre y, sobre todo, arrebatándole de una percepción estrecha de lo que es el *hábitat*, en realidad lo eleva a una dimensión que se pretende *cosmológica*, a salvo de toda injuria y vía crucis corporal. Y donde tal vez se desarrollan extraordinarias aventuras perceptivas, a lo que parece quedar abocado tal espacio, en razón de ello, no solo turbador y atemorizante (como podría parecerle a los precipitados inspectores de esta alcantarilla policial), sino también profundamente evocador y enigmático [Fig. 2].

Podemos, en efecto, sospechar que algo en esta celda de tan precisa datación apunta a su calidad de refugio, establecido fuera de la temporalidad, pues en ella misma tal vez se abre sorpresivamente un ámbito de protección para el soñador. Se trata, sin duda, de un lugar hecho para que desde él, a través del delirio, se acceda a otros lugares, que solo este abre. Ello en conformidad con ese célebre paso que se encuentra en Heráclito: «los despiertos no tienen sino un solo y único mundo. Cada durmiente por el contrario se dirige hacia el mundo que le es propio». La poética visceral y salvaje de este espacio, queremos decir, es, en todo caso, de naturaleza tan ambigua que si por un lado, no lo podemos dudar, se abre a lo ominoso, también, de otro, en el seno de su fondo mismo, se vislumbra la posibilidad única de la promesa de liberación que en tanto encierro se concentra (ofreciendo así un emblema de lo metafísico y a-causal).

Pues, fenomenológicamente, el límite mismo del estrechamiento y la coerción final debemos suponer que coincide con una verdadera liberación de los sentidos, los cuales, por decirlo así, se vuelven hacia un campo

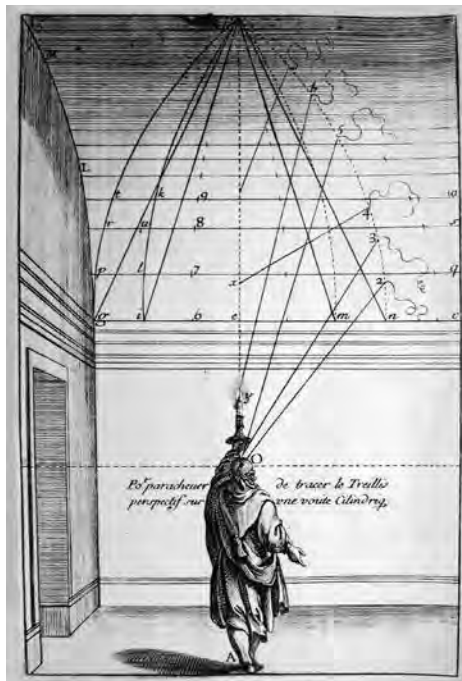


Fig. 2.
Abraham Bosse, *La manière universelle pour pratiquer la perspective*, París, 1653.

de irrealidad, desenvolviéndose a partir de ahí en la esfera del virtualismo. Dirección esta a la que mucho en la disposición de esta celda al cabo apunta, siquiera sea confusamente con respecto a lo que pueda constituir los propios objetivos de su construcción y existencia. De modo que, una vez más en la historia, el artefacto supera a su intención, rebasa su *teleología* y se inscribe finalmente en otro campo bien distinto al proyectado, apuntando a lo indecible, a la perturbación radical del marco de lo dado.

A la postre, lo que pudiera interpretarse como la expresión cumplida y el emblema topológico de todo aquello que se da como objeto disolver al hombre, pudiera ser, también —y he ahí el escándalo que produce su mera existencia histórica—, el *locus* preciso donde este se constituye y afirma la poderosa preeminencia que deben cobrar sus sueños y proyecciones.

La naturaleza enteramente construida, artificial, de este espacio de gravidez (y *gravedad*) extraordinaria lo destina a una causalidad, a una genealogía, que no puede limitarse al espacio de la pena y del dolor sin esperanza, y ello porque, precisamente, la presencia tan abrumadora de unos límites hace penetrar allí la posibilidad misma de romperlos. Pues, en efecto, siempre se ha dicho que allí donde está o se formaliza el peligro, se encuentra también la salvación. Es la misma divinidad la que, expresándose con contundencia en el Deuteronomio (32,39), advierte que el lugar de la pena y el deshacimiento abre también la posibilidad extraordinaria de una redención numinosa, uniendo entonces indisolublemente la historia del cristianismo a la del dolor y la cesación. En efecto: *Ego occidam et ego vivere faciam...* (Yo les daré la muerte y les haré vivir, y allí donde les castigue les estaré en realidad sanando.)

Daremos por supuesto en lo que sigue que esta estructura singular, cuyo rescate y memoria hoy se funda y se instituye, exhibiendo su interioridad fantasmática, a los efectos de desvelar benjaminianamente el potencial revolucionario que tal imagen dialéctica presenta (¿el objetivo de P.G.R.?), no se para con todo en ese momento fundacional del arte moderno, al que queda referida propiamente la *cámara*, y aun cuando todo nos remita a ese lugar tenso y conflictivo en donde el gesto del arte se complica con la historia de la dominación y en donde, también,

la deshumanización tecnológica (Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*) deshace al fin los fundamentos figurativos de la percepción humana entregándola a un mundo despojado y nihilista (Clair, *Malinconia*), en el que, desde entonces, pareciera que debe habitar una humanidad cada vez más alucinada, que pierde de vista la morada de la tierra y el sentido de un habitar, despidiéndose del sentido de aquella como única y verdadera «morada del ser», y, así, precipitándose inerme en la condición final de una «nuda» vida, de una vida despojada de su verdadero nombre (Agamben, *Homo Sacer*).

Objeto paradójico, donde los haya, tal «checa» y cámara de coerción psicológica, que pareciera solo destinada a ocupar un lugar destacado en el archivo y catálogo de los espacios espantables donde se practica la devastación, de modo evidente y paradójico ha podido ser pensada y construida con las ruinas y fragmentos de otro tipo de proyectos dispersos y aventados por la historia; estos, producto de una intencionalidad «otra»: la que, lejos de proponerse la destrucción síquica y, en realidad actuando en la dirección opuesta a esto, alienta al fin la esperanza de construir un dominio donde las energías se concentren, generando su despliegue poderoso, y ayudando al cabo al sujeto en un programa de re-proyección de su *daimon* interior, por una vía insospechada y acaso nefanda. Como de modo inmejorable lo expresa un emblema barroco [Fig. 3], que representa una prisión tenebrosa donde yacen por el suelo los instrumentos para atezar y reducir el cuerpo: *Illustrat, dum vexat*; lo que humilla y destruye trae una suerte de luz, lo que férreamente esclaviza, al cabo, libera.

En efecto, dos tradiciones interseccionan en este único, en este singular lugar quimérico, donde vienen a confluír, en no total armonía, una línea de implementación de lo específico humano con otra que trataría de su perversa, nihilista, anulación. Es el juego mismo de estas lógicas, cada una de ellas inclemente, el que condiciona, creemos, la elección de tal ámbito por parte de un artista conceptuoso —Pedro G. Romero—, que ofrece ahora a la comunidad narcotizada por tantos excesos visuales el potencial implosivo, dialéctico, de la imagen en que tantas cosas indecibles cuajan o se cristalizan.

Nosotros abandonaremos aquí, en lo que sigue, aquella última concepción que inflexiona en la pesadumbre

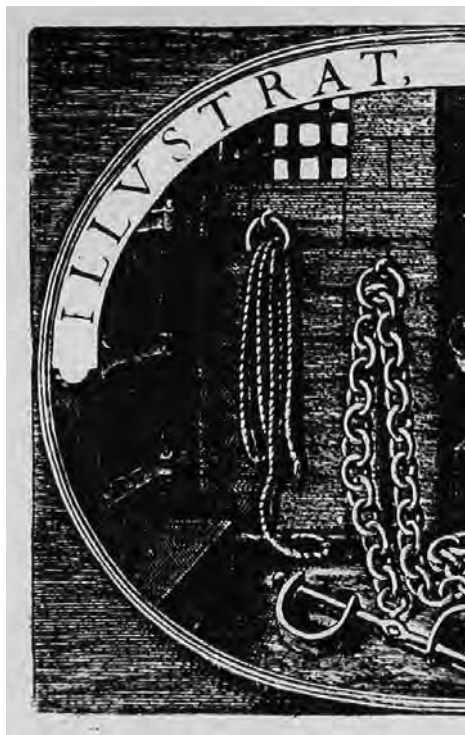


Fig. 3.
Antonio Pérez, *Relaciones*, París, 1598.



mortal de tal espacio, rechazando vivamente todo lo que de restrictivo y despotenciador para la vida en él se insinúa (que es, no obstante, mucho; aunque en modo alguno *todo*), y ello para dirigirnos a afrontar la huella implícita que en este dominio ha dejado impresa e indeleble otra pulsión que nos parece ahora destacable, pues al cabo supone una vuelta a la revisión de unos archivos apresuradamente dados por obsoletos y por lo tanto desclasificados: me refiero a la vieja sed humana de autolimitación, la pasión antigua por circunscribir un territorio que, haciéndose imposible a la pura vivencia, abriera en cambio sus ventanas ciegas al viaje iniciático interior. Así, un lugar cerrado al mundo y clausurado a la experiencia se destina en realidad a una aventura fenomenológica que presenta en todo un nuevo cuño, y que se constituye también como una realidad de signo histórico de débiles e improbables referencias. Por lo cual se hace preciso seguir ahora sus trazos (secretos, olvidados) y restablecer sus enigmáticas genealogías, las cuales ciñen como un hilo diamantino una órbita cuya circunferencia exterior no se divisa, y cuyo centro finalmente se encuentra en cualquier punto.

Locus inclusus

Es lo cierto que el tesoro de los lugares, conforme se profundiza en él, no se expande, ni solo se agranda infinitamente, por el procedimiento de anexionar vastas perspectivas que vienen a contener a la postre el mundo, sino que, en algunas ocasiones, marchando en otra dirección, elige en lo secreto venir a reducirse extraordinariamente, ganando así una quimérica densidad y, cercenando sus horizontes y poniendo graves limitaciones a los mecanismos expansivos que rigen la existencia de los cuerpos *exteriores*, acaba por revelar así un interior, un más acá, al cabo, más profundo e insondable. Lugar de cesación de las pulsiones motoras y «de vida», todo en estos ámbitos subterráneos al yo, apresuradamente tenidos como pavorosos, temibles, remite al espacio de la hibernación primitiva y benefactora, donde los metabolismos se reducen al mínimo y emerge poderosa la fantasía de conexión con un sueño universal y cósmico donde despierta la conciencia soñadora y se hace presente el delirio mágico. Demasiado en este ámbito así configu-

rado nos conduce hacia la morada y el espacio protector primigenio —*concha, nido*—, donde lo animal reencuentra en lo inmoble y apagado la poderosa droga que le proyecta como un ser fundado en sus ensueños, enterrado en la profundidad de los siglos callados y oscuros que lo constituyen y le prestan todo su fundamento profundo y, de alguna manera, *verdadero*. Pues, en efecto, resulta que allí, en esas moradas desnudas, se concentra el *ser* en el interior mismo de los límites que, se diría, quisieran anularlo drásticamente.

Entonces, a cada supresión de dimensiones, el *locus* aumenta su poder. Llamamos poder del lugar (*genius loci*) a su capacidad de afectar a la conciencia, y marginalmente también a la capacidad de ser afectado por ella, pues es verdad que cuanto más el ámbito circuido se acerca al cuerpo háptico del sujeto, en mucha mayor medida, este es capaz de labrar en sus superficies la pantalla de sus ilusiones, apoderándose en realidad de él, a fuerza de desrealizarlo.

El deseo de un lugar *inclusus*, la necesidad de reducir y hacer finalmente cuanto estrecho sea posible el marco del paisaje de vida, para aquellos que quieren probar la fortaleza de sus ánimas, no se presenta históricamente de modo exclusivo como una condena, ni mucho menos como una condena o sentencia *del exterior*, sino que a veces lo hace en realidad como un horizonte invertido y propio. Puede en muchas ocasiones llegar a ser considerado una salida, un escape, por mucho que parezca paradójico. El mundo es grande, ha dicho Rilke, pero en nosotros es *profundo*, y ello revela de súbito el sentido de otra posible marcha, insinuando el camino de un desplazamiento *otro*, al que propiamente debemos interpretar como una *deriva*, un *détournement* por unas coordenadas que han perdido toda referencia euclídea, al tratarse ahora, propiamente considerado, de transitar por una geometría, sí, pero geometría «del alma» (Morales Borrero, *Geometría del alma*) [Fig. 4].

La dialéctica interioridad/*mundaneidad* se hace así paradójica, pues el *plus* de la segunda determina la depresión inmediata de la primera. De modo que, a la inversa ahora, el encierro, la limitación severa de la libertad, se constituye en la circunstancia ideal de una búsqueda precisa: es su *condición* misma. Se trata aquí de la apertura del tipo de horizontes «negativos», verdaderamente





Fig. 4.
Anónimo, *Idea vitae teresianae. Iconibus
symbolicis*, Amberes, 1605.

implosivos (Virilio, *El horizonte negativo*), que se proponen los *perfectos*, para los que la anchura del mundo es el problema, y no —y nunca— su reducción drástica, en la que encuentra su acomodo ideal y su huella mnémica la realización del ensueño de retorno a la matriz y al *omphalos*. En un lugar (el de la disponibilidad abierta), los que pudiéramos llamar aventureros del espíritu, y en realidad «atletas» neuronales, vienen a perderse y a perder sus identidades, mientras que hacia el otro lugar opuesto (el de la clausura y el encerramiento), se dirigen en una búsqueda del sí mismo que sigue los derroteros de la ascesis, lo que valdría decir, de la «elevación» y de la suspensión también en el fantasma. Caminos bifurcados, pero en donde el más estrecho y disimulado desemboca en una *microcosmía*, y en un final gobierno del «interior hombre», postulado ya por los barrocos y, entre ellos, por un español como De Camos que escribe su *Microcosmía y gobierno universal del hombre* (1592).

Lo que querrá decir que hemos de ver en ello —y aun cuando no estemos preparados para este quiebro sorpresivo (y en realidad todo venga a desaconsejarnos traerlo a escena)— una rentabilidad ultratélica de este lugar, abocado a reducirse a lo mínimo, a lo ansiógeno, a lo coercitivo, que por caminos insospechados debe a la postre concluir por conducir hacia una suerte de liberación, entendida en cierto sentido como experiencia levitatoria y extática. Tanto es así que, en el fondo de la opacidad de la clausura y del encierro, todo remite a un posible principio encarnado en una doble genealogía mitológica: la caverna primigenia, donde se proyectan las sombras de las ideas, y la antropológica, que configura el real antro prehistórico, la sima habitada, la fosa cósmica en la que se encierra la humanidad primera para su operacionalidad simbólica; es decir, para operar aperturas fantasmáticas, abriendo los caminos del pasado y la reconstrucción de los laberintos. Y, un paso más allá en esta estrategia de «enroque», todo conduce a una figura clave y maestra en lo que es la determinación misma de un laberinto que fuese finalmente un laberinto cerrado, *ciego*, como cifra de una interioridad que elige la clausura, que se da la clausura como *don*, el «regalo» místico (mi «regalo» dice la santa carmelita ante la vista de su prisión conventual). No solo los místicos elevan esta figuración del encierro sicodélico, también los cortesanos entregados al «mundo»

pueden soñar con el calabozo de su pecho como el espacio de la sola libertad. En el techo de su palacio milanés, Vincenzo Gonzaga construye un «laberinto de laberintos» y auténtica estructura puesta *en abismo*, sin el alivio de un *exit* [Fig. 5], al que elige como perfecto emblema de su discurrir político por un siglo enteramente presidido por el «efecto maquiavélico» (Pocock, *El momento maquiavélico*).

Al fin del laberinto, su disolubilidad y evanescencia (y ello más que la improvisación de una final vía de escape): el momento extremadamente lábil en que sus muros caen derribados, y el centauro humano se abre por fin a su naturaleza *angélica*. Como, por cierto, en medio de sus prisiones mundanas y tribulaciones mayúsculas que desestabilizaron imperios, el gran secretario de Felipe II, Antonio Pérez, gusta de evocar, estampándolo en el lacre de sus misivas diplomáticas [Fig. 6].



El encierro, el laberinto, es, al cabo, interior; se encuentra en realidad construido en el pecho, al que con mirada enigmática se autorefiere el caballero en su día pintado por Bartolomeo Veneto (1510), declarando abiertamente la naturaleza profunda y cerrada de tal interioridad construida, de la que él mismo es, en términos calderonianos, el propio «monstruo de su laberinto» [Fig. 7].

Ahora bien, ¿en qué términos podría expresarse esta positividad insospechada y un poco fantástica, si no fantasmagórica, ilusoria en sí misma? —mirada, por cierto, «dulce» sobre tan tenebroso objeto que a algunos les parecerá absurda, desquiciada. En términos, desde luego, de un resto recuperable al cabo en toda concentración, de una bondad y necesidad misma en lo que es la operación de reducción brusca del mundo y de un des-



Fig. 5.
Vincenzo Gonzaga. Techo con laberinto
del palacio ducal de Mantua (ca. 1601).

Fig. 6.
Antonio Pérez, *Relaciones*,
París, 1598.

pojamiento de él, que tiene como primera virtualidad el abrir el espacio interior y comenzar a proyectar la fuerza espiritual, la cual se libera con más determinación, no como así pueda parecer, ante los extensos espacios inabarcables, donde la naturaleza se prodiga en arabescos sin fin, sino siempre en lo restado, en lo eliminado, en lo clausurado y en lo menos, siempre al cabo más que todo más. De manera que toda retirada y estrechamiento de la *physis* determina la irrupción segura de un principio *meta*, que no deja nunca de proyectar su sombra sobre una historia que se declina en el modo de la catástrofe continuada. En efecto, siempre nos quedará leer algo, un resto de significación en el hecho de que, cuando Aristóteles agota el espacio concedido a la *física*, en ese momento, encuentra la llave para continuar, esta vez con la *meta-física*.

Visión interior

El modelo histórico aquí negativizado por la fuerza conversora de lo político, y al cabo tomado, en estos momentos de la Guerra Civil española, como una cámara para la administración de penalidades infinitas, es —y no puede ser sino ello— la antigua ergástula, la célula monástica, el espacio que a sí misma se concede, en cuanto dominio natural y propio, la naturaleza visionaria. ¿Acaso no ha sido san Juan de la Cruz quien, ante el asombro producido en sus modestos hermanos castellanos de orden por la Roma del periodo fulgurante, la gran Babilonia y ciudad del espectáculo, en las propias calles de esta Ciudad Eterna, habría bajado los ojos hacia la tierra inexpresiva y seca, y habría murmurado: «Hemos venido al mundo no a ver, sino a *no ver*»?

Expresión ajustada para un fraile que pasó años en celdas de represión y castigo, a la que le condenaran sus heterodoxias varias, pero, también, aquel endurecido mudéjar (Jiménez Lozano, *El mudéjarillo*) que se habría autoadministrado limitaciones y experiencias voluntarias, que, al cabo, mimetizaban aquellas otras emulándolas y sobreexcediendo sus martirios y nihilificaciones; justamente como los que describen sus compañeros de orden ante la vivencia despojada y eremítica del lugar desolado, en realidad del desierto «espiritual» de Duruelo, en donde él, allí, fuera ya del «siglo», llamado fray Juan de



Fig. 7.
Bartolomeo Veneto, *Ritratto di gentiluomo*, 1510.

la Miseria: «Tenía al rincón de la iglesia una ermitilla, adonde no podía estar sino echado o sentado, llena de heno con el tejado que le daba en la cabeza y una piedra por cabecera y allí sus cruces y calaveras. Supe que después de acabada maitines hasta prima no se tornaba a ir, sino que allí se quedaba y le acaecía ir con el hábito lleno de nieve...»¹.

Experiencias de las que el protofraile y el poeta estelar de la tradición española saliera con la *Noche oscura del alma*, inscripta, no aparentemente en el papel perecedero (del que, desde luego, por ventura para la tradición lírica, careciera en sus voluntarias/involuntarias prisiones), sino en su cerebro, donde las estrofas y recitativos le habrían servido, de creerle, de escala de fuga, de verdadero «sueño de Jacob» (recuérdese «Estando ya mi casa sosegada...»). En todo ello, lo notable, empero, es que la voluntad del místico queda tan determinada por la experiencia de la celda perversa de las disciplinas que le preparan sus enemigos, que la reproduce voluntaria e infinitamente a lo largo de su vida posterior, convirtiendo el lugar del castigo en el espacio mismo donde se efectúa el rito iniciático de la liberación de sus potencias, que se sienten como presas en la libertad del mundo, y que aspiran, por el contrario, desde luego, alcanzar a ser libres en medio de las cárceles del cuerpo.

Parábola del dominio de la visión iluminada, que en propiedad no podría conocerse, el campo cerrado de la celda ha atenazado de antiguo a las poderosas conciencias (los *esprits forts*), tal que la de aquellas de los místicos de primera hora; vidas en este punto siempre más inclinadas a determinarse al encierro del mundo que a vivir en medio de sus anchuras. La torre intelectual, el antiguo sepulcro habitado por serpientes, el hueco de un árbol nudoso para los dendritas, ha sido concebido como el topos ideal de una reconstrucción *murada* del sujeto. Lugar íntimo (*atanor*) de un proceso alquímico que funde y combustiona el *opus nigrum* en la búsqueda de algún *albedo* final.

Aquí la naturaleza humana encuentra el refugio onírico de la concha, y cede a la presión de un imaginario donde la cárcel es *cuerpo* (o «hace» cuerpo) con el propio cuerpo, remitiéndolo todo a la primera figura de un bivalvo cuyo

¹. Santa Teresa, *Fundaciones*, cap. 14.



Fig. 8.
Jacobus Boschius, *Symbolographia*,
Augsburgo, 1702.



Fig. 9.
Anónimo, *Descriptio et explicatio pegmatum arcuum et spectaculorum...*, Bruselas, 1579.

mundo se encuentra cerrado sobre sí mismo: en efecto, como podría decir un caracol: *omnia mea cum me porto* [Fig. 8]. La fantasmagoría visual organizada en el seno de esta celda política sugiere fuertemente la idea del cuerpo como cárcel, desde la que el hombre se asoma solo a un exterior desconocido y fabuloso que se prolonga por la fuerza de los ensueños. Cuerpo, o cárcel, en el centro de la cual se abre un foco perspectivístico, una «ventana», como metaforiza la historia de Momo y la «ventana al pecho» (Alberti, *Momo o del príncipe*), tantas veces representada en el sistema icónico de la Edad Moderna [Fig. 9].

Espacio de dolor

Jung, el gran soñador alquímico, el buscador infatigable de los arquetipos centrales que gobiernan el imaginario humano, al cabo de sus días se construye el refugio ideal, largamente soñado. No pensemos en la adopción de un tipo de gesto *minimal*, como el que tuviera un Heidegger construyéndose una cabaña primigenia en medio de la Selva Negra, sino que, más radical también en esto, trata de construir, como se indica en sus memorias de senectud (Jung, *Memorias, pensamientos...*), una verdadera «torre», expresamente así nombrada para designar el espacio cerrado de una prisión, que bien pudiera haber sido soñada por el genio melancólico de un Calderón. Verdadero *omphalos*, cerrado y desnudo, el soñador y el terapeuta del dolor anímico y el aniquilador de la despotencia de vida se encierra en ocasiones en esta cámara del tiempo (con el «reloj de la muerte» [Fig. 10]), con la expresa intención de retroceder a los ancestros y detener el transcurso, en un viaje hacia atrás caracterizado en lo personal por la pérdida de las capacidades corporales y el apagamiento de las disposiciones de aprehensión de los sentidos, mientras, en lo social o histórico, el vaciado intencional de objetos que se manifiesta en esta cámara al desnudo, simboliza en el ánimo de tal peregrino de las estrellas la desafección al utillaje creado por el progreso, su negativa heroica a servirse de lo superfluo para escapar al momento trascendental para el que se da una suerte de cita. En las desnudas paredes, el terapeuta del alma dibuja engramas y mandalas, tranzando los paralelos mágicos por donde debe ahora transcurrir su viaje



Fig. 10.
Juan Rojas y Ausa, *La torre de David*,
Madrid, 1636.

mental, que se da por destino el o *lo* infinito. La torre, en realidad, mimetiza el alma, es *alma construida* [Fig. 11]. De igual modo, las placas de plomo recubren totalmente el espacio estanco concebido en 1983 por Beuys en su *Schmerzraum* o «espacio de dolor»; de dolor espiritual, añadimos nosotros.

La anatomía del espíritu (Bergman, *Anatomía del alma*) se confunde así en estas piezas, y se reviste de una materia dura, fortificada; algo similar a lo que permite a los místicos hablar de su «castillo final». Castillo-fortaleza, tan fuerte que será concebido casi «a lo Vauban», donde se asiste en verdad a la disolución del yo en sus proyecciones, a la producción de un vacío que la sicología de un Bettelheim (*La fortaleza vacía*) ha tratado, pero solo declinando el asunto en el modo de la enfermedad.

Todo ello, experimentalmente, ha permitido el descubrimiento de la dimensión de la interioridad, al cabo solo posible cuando se cierran a la exploración y a los sentidos las vías de penetración en ese otro tipo de mundo o realidad exterior. Más explícitamente: cuando se ponen férreos límites a su sollicitación. Convengamos en ello: la interioridad es un espacio construido con los inmateriales de que provee el ensueño, y tiene las proporciones de una celda, de una *cella* [Fig. 12]. El proyecto conecta así con un alma cristiana, que entiende como apariencia

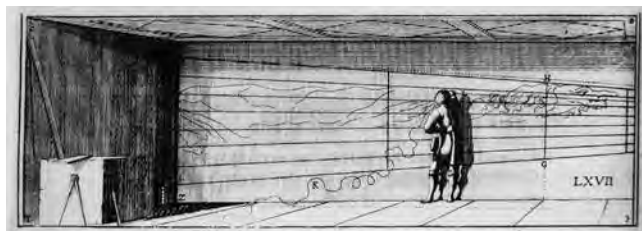


Fig. 11.
Niceron, *Thaumaturgus opticus*, París,
1638.

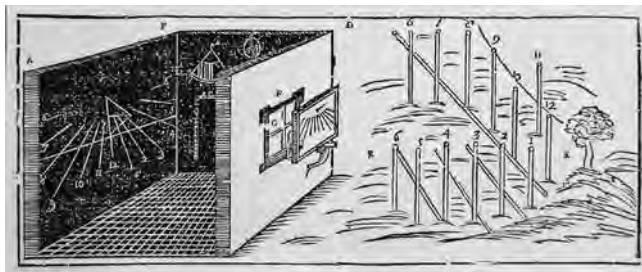


Fig. 13.
Athanasius Kircher, *De luci et umbrae*,
Ámsterdam, 1671.

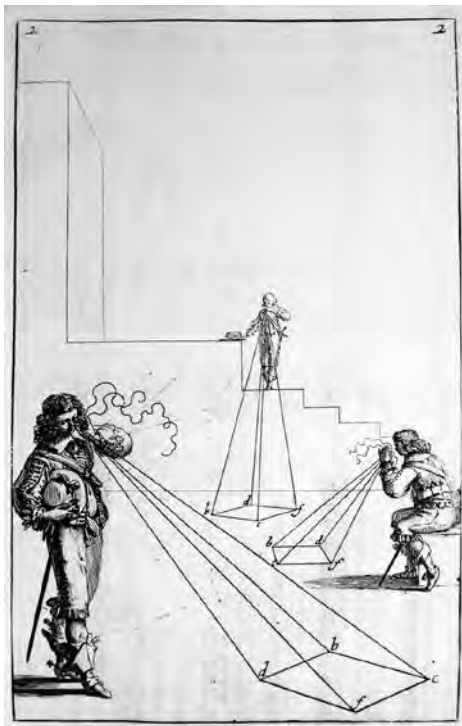


Fig. 12.
Abraham Bosse, *Manière universelle...*,
París, 1653.

inconsistente y engaño el exterior, y como única fuente de verdad, la interioridad secreta: las «bodegas» (el término, de nuevo en la gran Teresa) y los sótanos secretos que configuran la «punta del alma». Pero, desde luego, todo ello acaso, también, se mueve en una dimensión más profunda de lo que podemos esperar, aquella que conecta con los arquetipos y los lenguajes originarios, míticamente depositados siempre en un recinto, en un dominio secreto y cerrado, arca, tabernáculo, *sancta sanctorum*. Estancia final del misterio constituyente. O donde todo desemboca ahora para abrirse a otra dimensión, inevitablemente cósmica [Fig. 13].

En la historia construida por esa interioridad celada, el habitáculo, el espacio ocluido tiene un lugar preponderante, y tal vez quepa todavía explorar sus huellas sobre el terreno, pues su espacialidad construida no ha podido desaparecer aún del todo, por fortuna para nosotros, arqueólogos de lo olvidado y defensores de la memoria. En el puerto de los Castaños, en el monasterio del Palancar, san Pedro de Alcántara construye a mediados del siglo XVI la ergástula más pequeña del mundo. Aquel, san Pedro, maestro de oración de santa Teresa, y él mismo, el santo más alto y de mayor corpulencia de toda la Contrarreforma católica, se encierra durante años con once de sus discípulos reformistas de la «descalcez» en un pequeño óvalo construido sin ventanas, ni salidas, donde no se puede estar de pie, ni dormir jamás sobre una superficie extensa o segura.

Pese a la dureza espeluznante y gratuita con que tal espacio se propone y manifiesta a unas conciencias que lo designan como su propia utopía, podemos suponer que la oración pronto rompió aquí tales muros de postrísimos adobes, que, ciertamente, no podían aspirar a contener realmente la energía de tales «grandes almas», pulverizando al fin la fortaleza de tal encierro, y conectando al recluso con la gramática del cosmos. Decimos «romper», pero es más justo hablar de «proyectar»: un espacio sólido se disuelve en la proyección, y es lo cierto que en las paredes de tal sarcófago, debieron danzar las *imago* de una religión fuertemente misteriosa (el cristianismo, sí), en verdad la primera productora de ensoñaciones figurales y una auténtica internacional de la «imagen» y promotora, en su primera época, de la institucionalización del delirio (Fredberg, *El poder de las imágenes*).

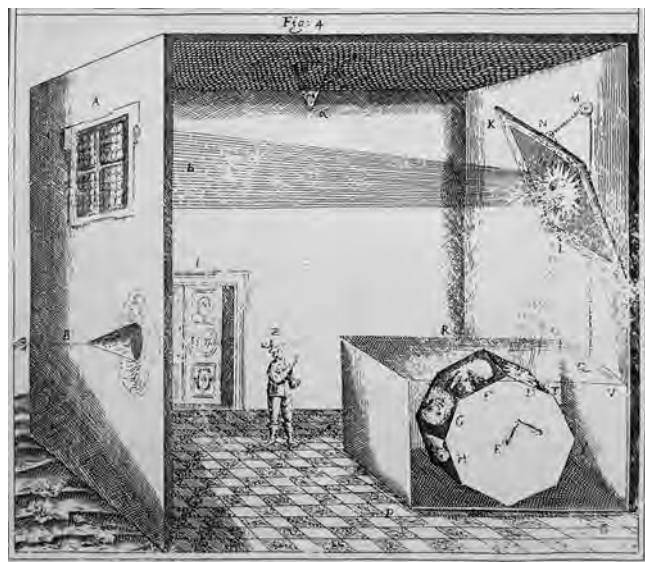


Fig. 14.
Athanasius Kircher, *De luci et umbrae*,
Ámsterdam, 1671.

Digamos de la *checa* que invierte toda esta carga de espiritualidad, mientras confía en pervertirla, aplicando una metodología dura. Situar al hombre, en todo caso, un punto más allá del logos, en una zona ultradiscursiva, quizá así pueda ser definida esta utopía de encierro y de construcción de un exoesqueleto que pueda atenazar duramente al hombre, bien para exprimir sus recursos cuantiosos, bien para extraviarle definitivamente en el carrusel de sus inquietaciones, pues, en efecto, hay en esta estructura algo también de feérico, de espacio mágico y de galería de espejos sin espejos, donde el yo, debilitado por una sorpresa que no espera, se difracta y se pierde o, podemos suponerlo (bajo la forma de una oportunidad perdida), pudiera haberse concentrado, rearmándose infinitamente, dependiendo una cosa como la otra del gobierno ascético de su mecanismo perceptivo [Fig. 14].

Morada

La celda del dolor y de la cesación recibe en castellano otro nombre cuando su fisicidad se ha invertido absolutamente, logrando el pasaje al otro lado de lo real que ya no es tal. En ese momento, el campo semántico que designa

Fig. 15.
Juan Caramuel, *Primus calamus... metamétrica*, Roma, 1663.

el ámbito o espacio interiorizado da un giro copernicano, y las palabras castellanas de lejanas resonancias abren aquí ya una vasta perspectiva, toda ella inscrita en una sicología profunda. Es la *morada*, entonces. Los anatomistas morales del pasado describían el alma como una «señora», que orgullosamente podía rechazar el contacto y la vivencia de un cuerpo material. La «doncella», sí, podía transitar sus «estancias» interiores, discurrir por el universo recreado de las trasposiciones imaginarias. Dotada de unos finísimos sentidos «interiores», su mirada espiritual reubicaba el mundo en la forma de un jardín —un huerto (*hortus conclusus*)— de formas dispuestas en una geometría ahora lábil —transpirable—, que insinúa un camino espiriforme hacia lo alto. De estancia en estancia, el «monte» y castillo espiritual se dispone como un mecanismo imaginario de elevación neumática.

Cámara oscura. Magia catóptrica

La habitación, la celda es el espacio de la teofanía e ilustra la «bella y secreta arte de la Perspectiva» (Barbaro), que reina en el mundo de la plena *illusio*. A ella sin duda conducen los complicados laberintos, los hipnóticos ajedrezados, el libre juego de las combinatorias espaciales [Fig. 15], las espirales sin fin (y sin finalidad). Lugar de experiencia óptico-taumatúrgica (Niceron, *Thaumaturgus opticus*, 1646), en tal dimensión o territorio improbable se desencadena una épica de la mirada, que comba finalmente las dimensiones establecidas y lleva al sujeto a penetrar en el dominio de la inestabilidad fenomenológica. De todo ello queda como efecto una conciencia exacerbada de la

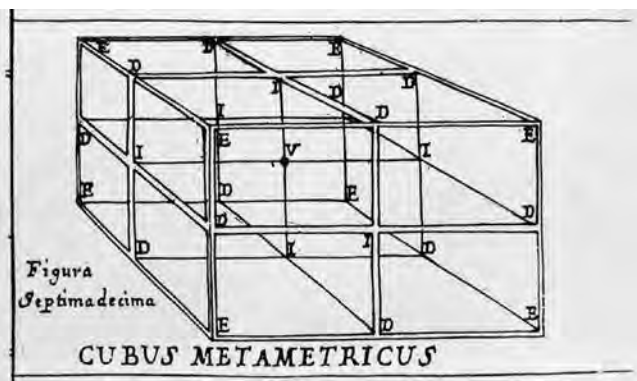




Fig. 16.
Salvador Dalí, *La imagen desaparece*,
Figueras, 1938.

vanidad final del mundo, embarcado en un proceso de continuada desconstrucción. Se trata, si es que podemos alcanzar a realizar el toponálisis de tal geografía fabulosa, de sobreponer a la realidad las visiones de la mente. La apariencia aquí debe eclipsar la red de las convenciones perspectivísticas y abrir (como la poderosa droga visual que es) el paso a mundos evanescentes plagados de fantasmas figurales que, ocasionalmente, pueden evocar una historia «otra». Pues tal habitación, incluso, con su determinación hispánica, bien pudiera acabar evocando el inconsciente peninsular, la referencia metafísica y la «cortina» teopolítica que con tan pesados drapeados y pliegues (Deleuze, *El pliegue*) se ha tendido sobre la historia singular del solar ibérico [Fig. 16].

Nos encontramos más propiamente ante una *dióptrica* (Descartes), o una, ahora en neologismo, *deinóptrica* (o mirada que escruta lo sublime, lo terrible, lo *dainon*), en todo caso, se trata de un vector que perfora planos de la realidad, discurriendo hacia un «más allá», un límite, *no man's land* de lo visible. Los ingredientes técnicos de tal espacio se encuentran dispuestos en un aparataje o mecanismo visionario que solo reclama la presencia focal de un sujeto para someterlo al juego de sus aberraciones y desvíos. El primero de ellos, la anamorfosis, el juego reglado de las formas que se hacen y se deshacen, com-

Fig. 18.
Otto Vaennius, *Teatro moral de la vida humana*, Bruselas, 1669.

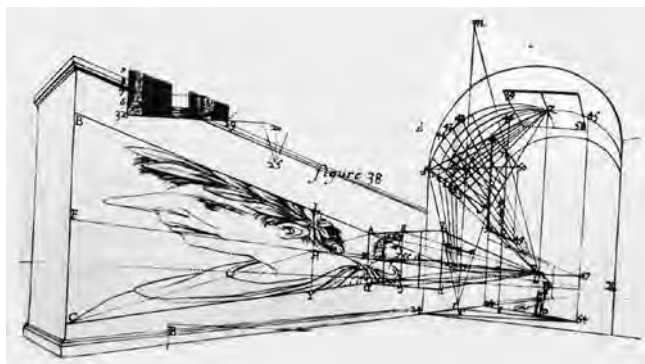


Fig. 17.
Huret, *Optique de portraiture et peinture*,
París, 1672.

poniendo y descomponiendo los mundos, y obligando, sobre todo, a hacer penetrar al sujeto en su lógica relativista. Los sentidos engañan, dice cartesianamente la cámara de maravillas y experimentos ópticos forjada por los artistas amigos de los enigmas [Fig. 17]. Los sentidos, en efecto, engañan, sobre todo, sobre el sentido de todo.

Cripta

Es el caso que la célula se sitúa más allá del lenguaje, mientras pretende sintonizar con el vocabulario de unas formas ancestrales, mandalas cósmicos, que hacen del allí recluso un «vagabundo» o peregrino de las estrellas (London, *El vagabundo de las estrellas*). Tal cripta es un lugar de resonancia, configurado de palpitaciones; es, en realidad, un marco umbrátil, sujeto a una pulsación, es espacio recorrido todo él por un estremecimiento. Ello indica que tal lugar de devastación es también el espacio melancólico del sueño, de una promesa metaempírica situada más allá de los emblemas de lo conocido [Fig. 18]. El espíritu se afina en él, aun cuando los torturadores de la plena Guerra Civil pudieron llegar a concebirlo antes bien como un instrumento que definitivamente desafinaría al hombre con respecto a sus coordenadas de existencia, sacándolo de la naturaleza y precipitándolo en un túnel o vórtice de imágenes que terminarían por convencerle de en qué horrible mundo había venido a parar, como justo castigo a su pecado de clase. Ello supone una perversión, y supone también la clausura política de un imaginario (religioso) de la interioridad que, tal vez, no pueda ya ser de nuevo transitado. La edificación es,



pues, sepulcro, lugar de quietación de un sueño que ha poseído un cuerpo, y espacio de clausura y cierre final de una ideación poderosa que habría recorrido la médula de la historia: el *umbral* [Fig. 19]. Las paredes son el sudario mismo y tienen la exacta dimensión de aquello que se entrega al reposo cósmico, en cuanto este limita finalmente con la muerte y con la cesación. Como así parece haberlo intuido el iconólogo y teórico de la Reforma católica, Benito Arias Montano, cuando visualiza los grandes edificios paradigmáticos de la historia humana –tal que el «arca de salvación» construida por Noé–, sometiéndolos a la medida ideal, perfecta, clásica de un cuerpo ya insensible a la sollicitación del mundo [Fig. 20]. Edificio-sudario; cámara-cuerpo; cripta síquica.

Mónada

Célula autosuficiente. La polémica que abre la formulación leibniziana, como se sabe, es si la mónada tiene o no ventanas. Si vive en realidad de cara a un mundo o si el mundo, la pared de su habitáculo, no viene a ser más que la pantalla de la proyección de la interioridad que lo sueña todo. Dentro de la mónada, el mundo es sueño y nada autoriza a pensar que haya algo fuera de ella. Encierro radical y radical clausura del siquismo en sus galerías de imágenes, por las que se penetra profundamente en la nada y en la fantasmagoría. Un emblemista, Covarrubias, diseña el ámbito de este espacio interior, reintroduciendo en él la metáfora del juego [Fig. 21]. En el lugar de la apertura hacia lo natural, de la ventana al mundo, un ajedrez cuelga, constituyéndose en el motivo central de tal ominosa estancia. El foco perspectivístico que desemboca en el tablero designa el lugar de una



Fig. 19.
Juan de Noort, *Exequias reales*, Madrid,
1645.

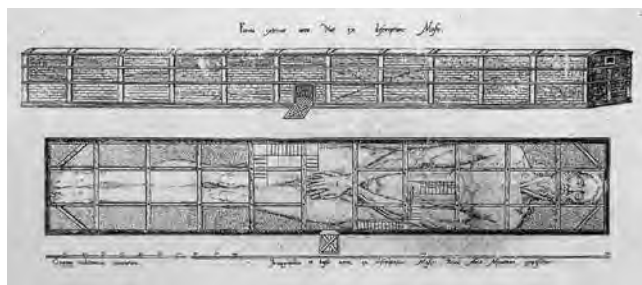


Fig. 20.
Benito Arias Montano, *Elucidationes
in omnia apostolorum scripta*, Amberes,
1588.



Fig. 21.
Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*, Madrid, 1611.

Fig. 22.
Athanasius Kircher, *De luci et umbrae*,
Ámsterdam, 1671.



metáfora universal: el mundo *era* un juego, un haz de posibilidades desplegándose hacia el infinito en el interior de un encierro constituido por el cuerpo. La imagen hereda el planteamiento del Leibniz de la *Teodicea*, y hasta en la disposición cenacular del espacio puede encontrarse implícita una referencia a esa pirámide de los mundos posibles, factuales, desde donde el ojo de Dios hace presente, no solo las vidas reales y, en efecto, cumplidas, sino que, también, en universos paralelos que tienen la forma de estancias y prisiones, se alcanza una perspectiva sobre el resto de los mundos posibles, las esferas virtuales de las vidas, proyectadas ahora como en una pantalla, cuya misma presencia deshace la idea de que, al fin, haya algo tangible del otro lado de ella. Así, la muerte es la frontera; la muerte es la pantalla. Como, en efecto, de tal modo lo representa un extraño dibujo del jesuita Kircher, donde la muerte se proyecta y se «dibuja» sobre una superficie en perspectiva [Fig. 22].

De luces y de sombra

De luci et umbrae, titula su tratado sobre la mirada Athanasius Kircher. Para él, el mundo es el juego que organiza esta polaridad. La mirada, en efecto, penetra en el foco de la luz, pero es capaz de habitar también entre las sombras (si acaso no mora o vive en ella, en el interior —otra vez Platón— de una cámara oscura)

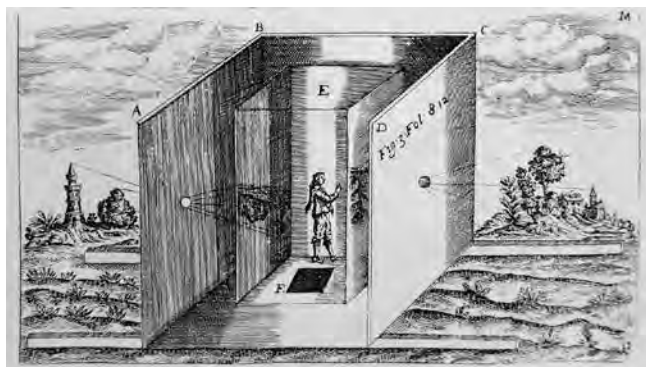


Fig. 23.
Athanasius Kircher, *De luci et umbrae*,
Ámsterdam, 1671.

[Fig. 23]. Justamente, en el centro de estas es donde se abre la posibilidad de una luz más viva y de una visión más pregnante.

Predicamento: Locus memoriae

Una topología de la interioridad se pone en pie en las fórmulas herméticas y en las disposiciones geométricas de un *Ars memoriae* trabajado por los espíritus «fuertes» del pasado, agustinianamente (San Agustín, *Confesiones*) convencidos de que, en efecto: «Vastos (la palabra apunta a la insondabilidad del espacio íntimo) y profundos son los senos de mi memoria...»

Estancias y miradas infinitas, en efecto, se abren a la mirada interior. La memoria es una geometría y, en principio, su unidad básica es la celda, llamada *aposeno o trascendente* en la tradición mistagógica [Fig. 24]. En ellos se ingresa como en un territorio fabuloso donde todo parece a la disposición del mnemonista, en la forma de un *teatro* (De la Flor, *Teatro de la memoria*). Llamemos mnemonista –al estilo de aquel cuya mente profunda investigara el gran Luria (Luria, *Pequeña historia de una gran memoria*)–, al que, penetrando dentro de sí, es capaz de fijar en el *vacío* y aun en el aire disuelto, las imágenes potentes en que se resuelve una vida. *Palacio de la memoria* denominó, por su parte, el misionero jesuita en China, Ricci, (Spence, *El palacio de la memoria de Mateo Ricci*) a tal construcción metodológica y armazón del alma; auténtico *edificio* puesto al servicio de unos ejercitantes alucinados que se desplazan al territorio de la

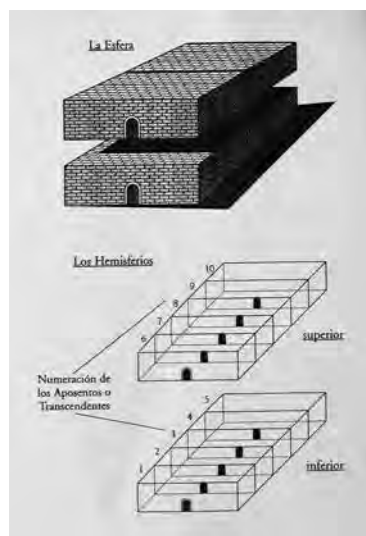


Fig. 24-25.
Juan Velázquez de Acevedo, *Arte de la memoria*, Madrid, 1626. (Proyección actualizada de las «esferas» por Inocencio Galindo.)

virtualidad, y que se han dado como destino el habitar un trascendente psicológico.

La celda virtual

En el seno de la construcción mnemotécnica yace, vacío y profundo, el habitáculo fundacional y el teatro íntimo de la visión mental. Los ángulos de tal célula conforman los *loci*, los lugares predeterminados para recibir las proyecciones mentales en la forma de *imagos*. Todo habitáculo, aedícula, lugar, ostenta al menos cuatro de estos dominios de proyección fantasmática, pero en el centro de tal celda se erige la figuración más compleja, la más difícil cifra y la que resume la advocación de este espacio onírico profundamente enterrado en el siquismo.

En efecto, como podía escribir el poeta: «en el aire irreal lo lejano hace señas a lo lejano» [Fig. 25].

Cierre

Una luz penetra en los antros y cavernas del mundo, mientras, en el aire, se despliega un lema extraño [Fig. 26]:

SUBLIMITAS SECURA

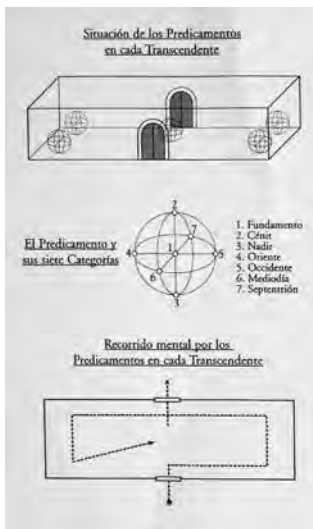


Fig. 26.
Christopher Scheiner, *De oculo*,
Múnich, 1619.

Ateneu Enciclopèdic Popular
de Barcelona/Archivo F.X.

Preventori «G»

Primera presentación: Ateneu Enciclopèdic
Popular de Barcelona, 2001

La primera tentativa de presentar en el marco del Archivo F.X. la maqueta del Ateneu Enciclopèdic Popular tuvo lugar durante la pesquisa que siguió la invitación del MACBA para presentar algunos trabajos en *Antagonismos. Casos de estudio*, bajo la dirección de Manuel Borja-Villel y José Lebrero Stäls. La maqueta había sido realizada a finales de los años setenta por un ateneísta vinculado al POUM, del que todavía no conocemos el nombre. La caja reproduce dos modelos de cheka, los de las iglesias de las calles Vallmajor y Zaragoza de Barcelona, pero solo se consigna: CEL·LES DEL PREVENTORI «G» DEL CARRER SARAGOSSA.

Maqueta de la celda del Preventorio «G»
de las Chekas de la calle Zaragoza de
Barcelona

Materiales diversos
Ateneu Enciclopèdic Popular de
Barcelona





Pedro G. Romero/Archivo F.X.

Legibilidad de Wassily Kandinsky

Primera presentación: *El archivo como F.X.* Universidad Internacional
Menéndez Pelayo-UIMP-Pirineos. *Hacia un nuevo mundo, todavía.*
Escuela Politécnica Superior del Campus de Huesca de la Universidad
de Zaragoza, Formigal, Huesca, 2001.

En la misma línea de *Ornamento y delito* de Adolf Loos, se presentó esta lectura de la obra de Kandinsky vinculada a Laurencic, según observamos en la decoración de las Chekas. El debate tuvo lugar en un curso dirigido por José Jiménez que tenía la utopía como material de especulación. La modernidad, al entender el trabajo de Kandinsky para la Bauhaus como una suerte de escritura, había convertido en ley lo que no pasaba de ser ornamento, acaso, singular expresión. Es, desde esa operación de legalidad, que los patrones pueden revertirse: «emancipación, lo que antes servía para hacer más habitable el mundo, lo mismo, es ahora instrumento vil de sujeción y tortura»



Wassily Kandinsky - 1928
 "Composición con la cabeza"
 Óleo sobre tela, 100 x 130 cm
 Colección particular, Moscú

ALEXANDRE KANDINSKY
 Kandinsky

KANDINSKY

DE LO ESPIRITUAL EN EL ARTE



L.A.W. 95



BARRAL

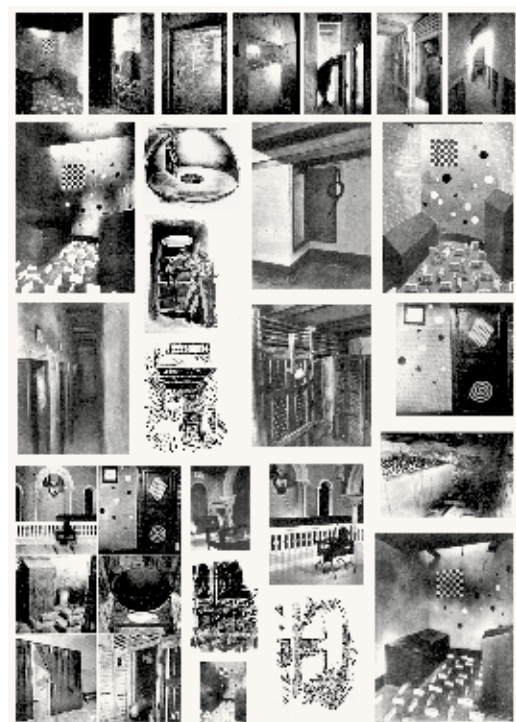
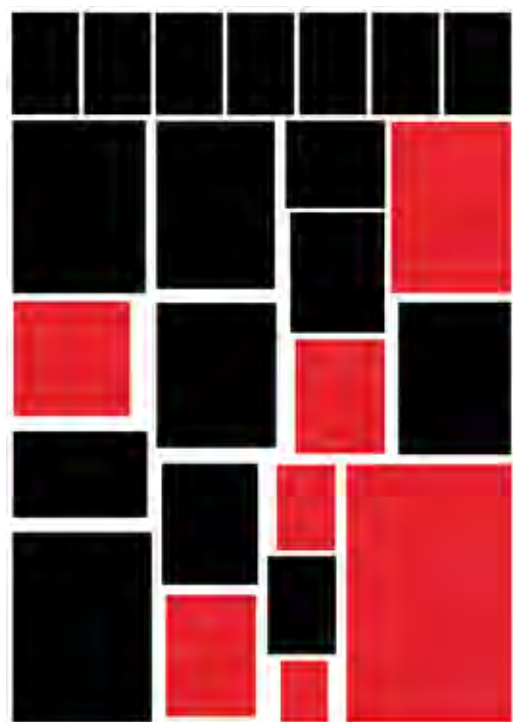
Buenos Aires
 1982

Pedro G. Romero/Archivo F.X.

Hojas de Libre Circulación n^o 7 y 8

Primera presentación: *Orgánico/Racionalista*, Biblioteca
Alexandre Cirici, *La Setmana Tràgica*, Centre d'Arts
Santa Mònica, Barcelona, 2002.

Contaba entre los diversos trabajos que se mostraron en *La Semana Trágica*, un proyecto comisariado por Pilar Parcerisas que, finalmente, no fue una exposición, sino más bien una serie de presentaciones en la Biblioteca Alexandre Cirici. No se trató exactamente de un caso de censura, aunque la institución prefirió bajar la intensidad del proyecto, en principio una exposición, en el convento de Santa Mònica, que aún pertenece al Obispado de Barcelona. Junto al *Tesouro: La Semana Trágica*, un trabajo a partir de las cien postales de edificios destruidos en la revolución de 1909, se mostraron este par de hojas que hacían referencia a dos incidencias directas del arte contemporáneo en profanaciones, blasfemias y otros actos iconoclastas en los que se ocupa el Archivo F.X. Por un lado, la exposición pública –con pago de entradas, guías explicativas y explicación con cartelas– de momias y otros elementos saqueados en el convento de las Salesas de Barcelona en 1936; por el otro, las celdas diseñadas por Laurencic en las Chekas de las iglesias de las calles Vallmajor y Zaragoza, también en Barcelona.



Actualidades Gráficas C.I.F.R.A. /
Archivo F.X.

Cliché

Primera presentación: *Capital de la República*. Col·legi Major Rector Peset.
En el ojo de la batalla. Universitat de València. Valencia, 2002.

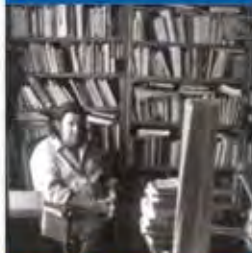
La primera presentación documental del fondo Cifra Gráfica o Actualidades Gráficas C.I.F.R.A. en torno a las Chekas de Laurencic en Barcelona tuvo lugar en esta exposición valenciana que había organizado Nicolás Sánchez Durá. No eran exactamente las mismas de ahora, procedentes del fondo de la Biblioteca Nacional de España, en Madrid, pero pertenecían indudablemente a la misma sesión. Aquellas fueron prestadas por un coleccionista que prefiere seguir en el anonimato. Los comentarios de C.I.F.R.A. son impagables: «Las checas de Barcelona: Vista desde el exterior de una celda de tortura de la checa de la calle Zarago(z)a. El suelo esa embaldosado con ladrillos de punta para que los detenidos no pudieran permanecer de pie y el asiento y la cama de cemento tienen una considerable inclinación con objeto de que tampoco pudieran sentarse».

Checas de Barcelona e instrumentos de tortura
19 fotografías, papel de gelatina
Biblioteca Nacional



DOCUMENTAL

Pedro G. Romero



Pedro G. Romero (Aracena, 1964) era artista. Su alejamiento del monumento –"se hace lo que se puede", comenta, le ha llevado a producir pinturas, fotografías, videos, discos, libros y "proposiciones". Ejercía de escultor pero ahora, liberado de tanta carga, trabaja en diversas "máquinas": en el Archivo F. X., en la Máquina P. H., con la productora BNV y con el equipo de La Internacional Arte y Pensamiento de la Universidad Internacional de Andalucía.

culturas

PATROCINADO POR



La checa de Vallmajor
Una de las celdas del Servicio de Información Militar situada en la iglesia de la calle Vallmajor (Barcelona, 1939)



Archivo F. X.

Desde el año 2000 vengo realizando el Archivo F. X., una colección de imágenes de la iconoclastia política anticlerical en España. Los contenidos del archivo, que cubren desde 1845 hasta 1945, se barajan, ordenan y clasifican con términos, nombres y conceptos de la historia de las vanguardias artísticas del movimiento moderno, desde 1864 hasta hoy mismo. Diversos aspectos del Archivo F. X. se han presentado en el Macha, la Fundació Antoni Tàpies, la Universitat de València, etcétera. Todo el material que aquí se presenta proviene del propio Archivo F. X., y para un mayor conocimiento de estos trabajos se puede acceder a la página web en construcción fcsysudoble.org (en los textos adjuntos se ha respetado las distintas grafías de la palabra checa)

Centro de cálculo/Imágenes

Victor Esteban Ripout, de 46 años de edad y pintor de caballete, fue el más joven de los miembros del S.I.M. Anusado de socorro a varios sacerdotes que se encontraban en estado de desamparo a causa de la crueldad de los revolucionarios, nuestro pintor fue detenido el día 31 de marzo de 1938 por algunos agentes del S.I.M. Del Palacio de Montjuich salió Victor Esteban para trabajar como peón alfabeto en una de las obras que se efectuaban en la ciudad de Valmajor. Desafortunadamente, a las seis de la mañana, salió del palacio de las Misiones en camión, después de haber recibido una taza de agua dulce que quería tener el color del café, y era trasladado a la calle de Valmajor. En la mencionada "chekka" trabajó de pintar a las órdenes de un pintor alemán, quien se cuidaba de la dirección de las celdas que ahora se han descubierto, en las que se habían colocado unos ladrillos de canto, y el asiento y la cama estaban inclinados para no permitir que el detenido pueda descansar a pesar de que, a la vista de la cama y del asiento, le entraban deseos de echarse en ellos. Las paredes de esta celda, decoradas con rayas y circunferencias pintadas con colores vivos, fueron pintadas, en parte, por esta víctima del S.I.M.

Las chekas de Barcelona. Federico de Urquiza, 1939

De Sujil/Historia de la fotografía

Aquí voy a tratar de traer en Poco Semerchik, uno de los más importantes miembros del S.I.M. Recordó que en aquellos primeros días en Valmajor a visitar los famosos "troques" del camer del Valmajor, según dicen de inspiración soviética, de los que él tenía conocimiento, si no recuerdo mal, porque habían fingido tataros un intimismo del que permitía Juan Antonio. Según me explicaba después, el jefe de la zona republicana, que era el jefe de la zona que por esa época los condenados a morir en esta zona, que no podían escapar. (Lamentablemente) las explicaciones que daban un día que le había a los "troques" eran de un gran melodramatismo (fueron destacar todo lo que había a la sordidez infernal de aquellos iniciales. En una celda en la que se encontraba uno de los paneles de los pintores se encontraba a Kandinsky (Mondrian geométrica que se convertía en "Drao" o "Alia"). Se trata de un tiempo el poder de sugerir de la pintura abstracta y geométrica a los efectos "op" era muy más considerable, pero que no pare en una posición, que es la rebasar a la decoración de los colores más banales.

Memoria personal. Antoni Tàpies, 1993

Black Mountain College/Estancias

Con el señor plido y la arena de pelo blanco, que conocían perfectamente el colorido, vamos a las celdas de las pinturas: son cuatro, con pequeñas claraboyas verdes. Dentro, todo un sistema científico de colores, de rayas, de volúmenes para enlazar a los ojos se desmontaba así el sistema nervioso como las pirámides de un mito. Círculos rojos, negros, blancos, de diferentes tamaños, cilíndricos verdes y rayas en diagonal cortando una serie de paralelos color naranja; toda la pared era un vistoso cambiante. Y un foco de luz que iluminando un laberinto de agujeros pintados en la pared del fondo. En la puerta, un montón de cubos color naranja con grandes sombras y marcantes espirales amarillos. Era todo un sistema para producir el delirio. Esos colores (que en una visita rápida y curiosa parecen simples decorados cubistas) actúan con las horas, hasta encender la lava amarilla de la locura. ¿Que ser diabólico, qué mezcla de morfología y luz, qué anomalía perversa, con el cuerpo subconscientemente abierto a flor de aire, viajando pacientemente entre dibujos, combato esos colores, calculando las angustias de la retina, el marco de la luz, la pérdida de equilibrio de las líneas quebradas? Toda la inmundicia decadencia oriental, que, afizada por Moscú, conspiró contra el arte de Occidente: los libros sobre el opus, las films surrealistas de Buñuel, el verso dadaísta, los libros de Dalí, se han hecho, al fin, tortura de "chekas". El prisionero está dentro de un cuadro de Picasso, martirizado por luces, líneas y colores anormales. Para aumentar su atormentamiento, el negro suelo eslabado se eriza de gruesos lámparas puestas de canto y blancas de lado, que obligan al cautivo a posar sus pies de manera disparatada, en forma de T, con las puntas hacia adentro, una detrás de otra. No se puede estar de pie, pero tampoco es posible sentarse y dormir. En la pared hay una especie de tubería, pero con el asiento inclinado, y una caja móvil en forma de ático, que finge el reposo, pero también inclinado y por la que rebalsa el cuerpo hacia el suelo. No es posible resistir: necesitamos salir a la inocencia de la fuerza y contemplar la normalidad trasquilada de un árbol para olvidarnos de esta pesadilla.

Crímenes con pedantería freudiana. Agustín de Fura, 1939

La Societé Anonyme/Saco

En las chekas y en un mismo lugar, una idéntica crueldad fría y estabrida por psicología. En la Cheka de Valmajor, de Barcelona, ocurría: "En lo que fue iglesia levantaron también celdas, no sabemos si se encargaba de esto la Comisaría de Cultos que tanto gustaba a Mauniz y compañía, el caso es que la iglesia estaba llena de alfileres, de estrechísimas celdas. Estos presos no veían el cielo, ni el perfil lejano de los montes, a estos solo les llegaba una luz tenue por las vidrieras de la iglesia... Su rostro venía a dar de frente a una rejilla tras la que había un potente foco de luz con reflector. Una luz que destellaba y abarcaba los ojos colocados a cuatro centímetros de ella. No era posible hacer nada, todo escape estaba previsto, había que quedarse frente a la luz sintiendo llegar la oscuridad y quemarse las cejas y pestañas.

La Cheka de Valmajor. Edgar Neville, 1939

Archivo F.X.**MIBI (Mov. Inter. para una Bauhaus Imaginista)/Lecturas Archivo F.X.**

Por qué fíjate las chekas de Barcelona. Decían que el fiscal del Sr. Laurenci... A continuación, explico el encargo de la distribución dada a la prisión de Valmajor... Estas celdas hacia el Sur, y recibían la luz del sol continuamente, y una vez se procuró el alquilar, aglomerándose por dentro y por fuera para que los rayos del sol, dando de lleno en la negro, abarcasen el aire de las celdas. Un día, que ocurrió esto en junio de 1938, no parecía prestarse un sentimiento favor a los presos que hubiese en silencio, doliéndose de esta calificación. La forma rectangular se había quebrado en un rincón por una curva que forma la pared, cuyos efectos debían ser los de romper la monotonía acostumbrada de otras celdas. El interior de cada una de las cuatro celdas se hallaba repartido así: una, superficie, que debía servir de camastro, adosada a la pared, con una inclinación lateral de un 20 por 100. La finalidad a conseguir por estas dimensiones era: obligar al preso a encoger las piernas, visto que con ellas y medio la cama era demasiado corta; con 60 centímetros de ancho le quedaba como a las rodillas, de un lado, mientras que en el lado opuesto, o sea la pared, el solo estar en ella debía impedir el movimiento de rebasar facilitado por la pendiente de 20 por 100 de la superficie del lecho. Si bien se podía uno agachar cierto tiempo en esta posición, mientras conservaba la más absoluta inmovilidad, es comprensible que un día, al menor movimiento involuntario, debía rebasar, teniendo así que permanecer en una semiinmovilidad interrumpida por el continuo despertar. Esta intención no llegó a realizarse, como la práctica lo demostró más tarde, pues todos los presos prefirieron sentarse únicamente sobre el camastro, y de esta forma, alargándose bien y apoyando la espalda en la pared se podía permanecer hasta con una relativa comodidad. Este defecto técnico no fue previsto al ser construidos los camastros demasiado bajos. No lo quedaba el nicho más que estarse de pie o abandonarse a su desdichada preferencia, a y venir, caminando por misma diagonal, a través de la celda. Este movimiento—que llega por su monotonía a adquirir para todos los presos una especie de "dopo" o de momentánea letargo del pensamiento, y que servía para abreviar las horas del recluso—debía ser cortado de raíz, por la colocación de obstáculos en el suelo, que impidiesen esa distracción. Con la colocación de ladrillos puestas de canto, en todo el suelo, el nicho no podía hacer sino contemplar las cuatro paredes, y entonces debían intervenir los efectos psicóticos. "Se me dio por parte de Gamgo el encargo de repartir por las celdas diferentes figuras de ilusión óptica, como cubos, cubos, espirales, puntos o círculos, de diferentes colores, así como trazar en la pared líneas horizontales y otros dibujos". En la famosa reunión en la que se había discutido el proyecto, fui preguntado por Gamgo, el cual se dirigió a mí como entendido en colores y efectos de luz, preguntándome qué efectos producen los colores siguientes: Rojo.—Contestación mía: irritaba, enardecía, calentaba los sentidos visuales, y por consiguiente, el temperamento. Azul.—Contesté que era una luz fría, calmante, recomendable para nerviosos y de temperamento frío. Amarillo.—Que no producía efectos notables; que era el que me más me parecía a la luz solar; que matizaba y emborronaba los colores, y se empleaba mucho en decoraciones. Verde.—Contesté que era triste, lúgubre, "como un día de lluvia, que predisponía a la melancolía y a la tristeza". Por lo que, recordando estos detalles, que son míos, Gamgo propuso la colocación de colores verdes, tendidos de "Catedral", en la ventana, para obtener así el día el efecto antes descrito. La luz nocturna, que debía estar continuamente encendida—sistema ordinario de todas las "chekas"—debió, obtenerse por medio de una potente lámpara que por su intensidad, colocada precisamente sobre el camastro, debía impedir un dormir efectivo.

Laurenci ante el consejo de guerra. R.L. Chacón, 1938

Equipo 57/Fuga

En los primeros tiempos las chekas del S.I.M. eran celdas subterráneas, sucias, húmedas, frias, con escasa ventilación. El régimen de torturas era no menos rutinario. Consta en muchas historias o muy comunes, en fugaciones con látigo de cauchó, en simulación de fusilamiento o en introducir ácidos de madera entre una y carne a los detenidos. Los consejos evolucionaron innovando científicamente estos procedimientos. Las celdas de nueva construcción eran muy reducidas, pintadas por dentro con colores muy fuertes, y estaban pimentadas con ladrillos destruidos puestas de canto. Los detenidos permanecían de pie en estas celdas, que estaban permanentemente iluminadas con potente luz roja o verde... Los interrogatorios tenían lugar en salas artísticamente decoradas, y las preguntas eran planteadas o arropadas, hechas con autoridad o con serena ironía. Tan estudiadas tentativas producían un desmoronamiento moral y físico en la víctima.

La C.N.T. en la revolución española. José Peirats, 1931

Grupo N/Máquinas**Archivo F.X.**

Durante los dos primeros días me privaron de todo alimento. No podía sentarme ni caminar... me ojos topaban siempre con las líneas paralelas, las cuales parecían adquiriendo tonalidades casi blancas bajo la iluminación del potente foco de la ventana. Y en la pared del fondo aparecían círculos brillantes, fijos, mudos, inmoviles... Al sexto día me ocurrió algo extraño... me encontré como adormido unas veces y excitado como un loco otras. Pero la conciencia de la realidad y sólo las alucinaciones que surgen tornaba por tal. El movimiento de las líneas, el relieve de los cubos me producían tan perfecta sensación de realidad que me lanzaba contra las paredes con las manos presadas para detener las unas y combatir el relieve de los otros. Por un momento desaparecía la alucinación, las líneas permanecían inmoviles y el tablero era plano. Pero al separar mis manos de la pared, volvían a adquirir movilidad y relieve unas y otras. Y tan metido los tengo todavía en mi cerebro que algunas veces—con suma frecuencia los primeros días de salir de allí—los proyecto objetivamente en mi campo visual.

Bajo las garras del S.I.M. Martín Givira, 1940

Pedro G. Romero/Archivo F.X.

La Vanguardia/la vanguardia

Primera presentación: Edición del suplemento
«Cultura/s» del periódico *La Vanguardia*,
Barcelona, 4 de diciembre de 2002.

Dirigido entonces por Xavier Antich y Carles Guerra, el suplemento «Cultura/s» del periódico *La Vanguardia* me encargó esta colaboración especial que después fue mostrada durante las celebraciones de Sant Jordi, en la tradicional fiesta de la rosa y el libro, como *display* publicitario del propio medio de comunicación. Las primeras entradas del Archivo F.X. –*Centro de Cálculo*, *De Stijl*, *Equipo 57*, *MIBI (Movimiento para una Bauhaus Imaginista)*, *Black Mountain College*, *Gruppo N*, *La Société Anonyme*–, todavía con sus característicos tipos de letra en rojo y negro de las primeras presentaciones, da buena cuenta de las intenciones de crecimiento del propio archivo.



Espacio-tiempo: Fotograma de "Reportaje del Movimiento Revolucionario en Barcelona". 1936.
Mateo Santos.

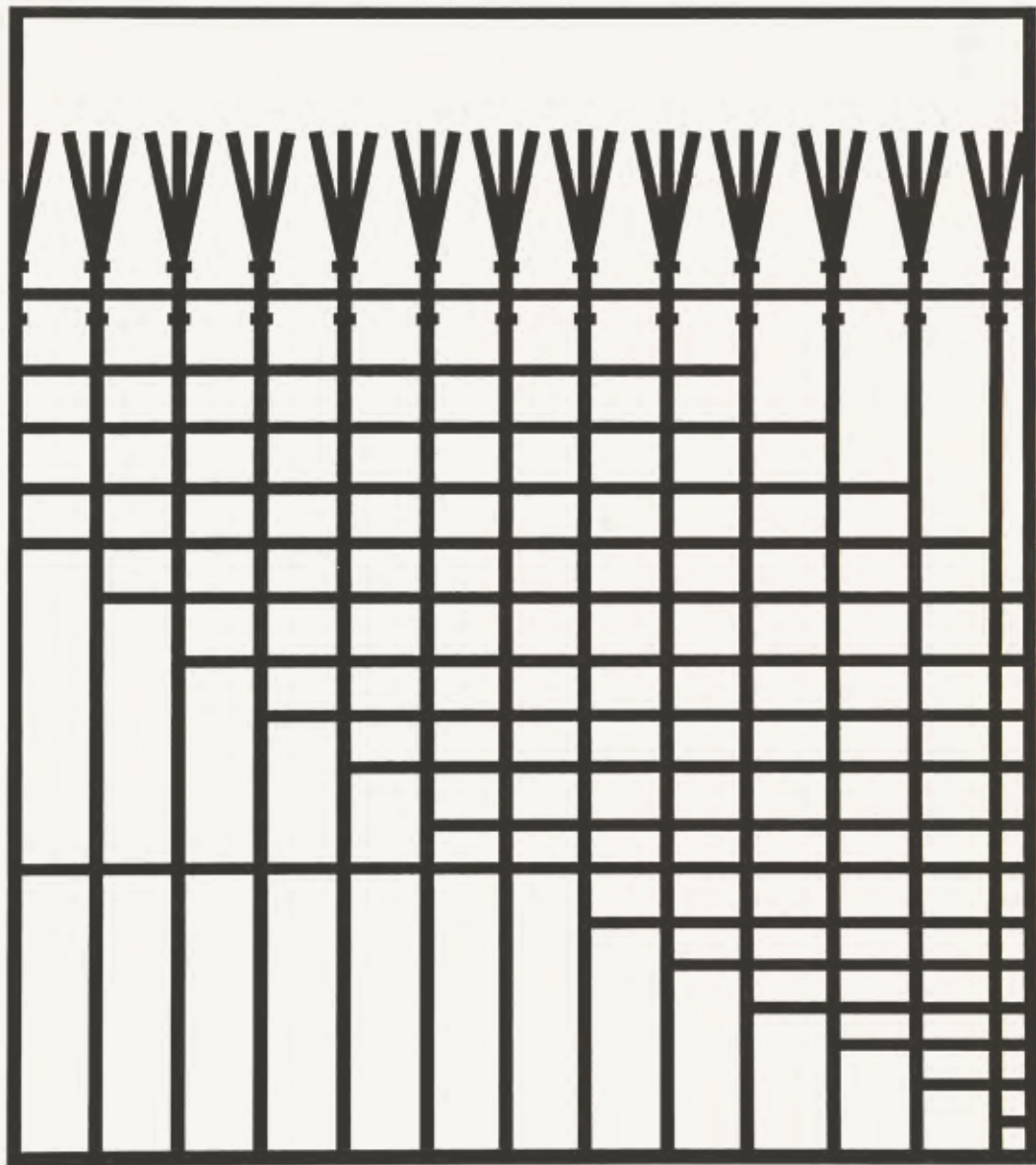
Test de auras: Manne Darboven.

Imagen: "Limitarse compartimentar el espacio y el tiempo como si el registrar, transcribir y clasificar fuese el método de afirmación por excelencia". (Manne Darboven)

Máquinas: "Todo este proceso venia marcado por la clara voluntad de narrar, como reza el subtítulo, un relato en doce jornadas". (Valcárcel Medina)

La idea: "...tocante a su proyecto. A este tipo de prisión se le denomina 'cárcel del pueblo' y como tal cosa forma parte de la estructura popular, se esconde en un bloque de pisos y es de fabricación..." 3/4 Archivo F.X.

"...en el que nadie se fijaría, los muros gruesos, tremendos, de esas habitaciones en las que todo está pensado: existenzminimum diseñado por una necesidad de venganza cuya oportunidad ha tardado décadas en..." 3/4 Archivo F.X.



Pedro G. Romero/Archivo F.X.

Hojas de Libre Circulación n° 9, 10, 11 y 12

Primera presentación: *Efectos especiales dos: la cárcel*. Jornadas de debate sobre producción y gestión de la cultura y el arte. Práctica cultural y acción ciudadana. Universidad de Murcia. Murcia, 2002.

La invitación de José Antonio Sánchez y José Antonio Gómez Hernández para presentar trabajos diversos en unas jornadas de debate teórico posibilitó la primera difusión de estas hojas que, entonces, circularon como un homenaje expreso a Isidoro Valcárcel Medina. Las Entradas *Daniel Buren*, *Hanne Darboven*, *Robert Morris* y *Sol Lewitt* se desplegaron junto a la proyección de los filmes *Jornadas del movimiento revolucionario en Barcelona*, de Mateo Santos (1956) y *¡Vivan los hombres libres!*, de Edgar Neville (1939). No era difícil entender qué aportaban estas Entradas a unas jornadas que debatían la idea de producción artística, aunque solo entrecomillaran el exceso de positivo entusiasmo y desarrollismo constructivista del que hace gala la profesión.



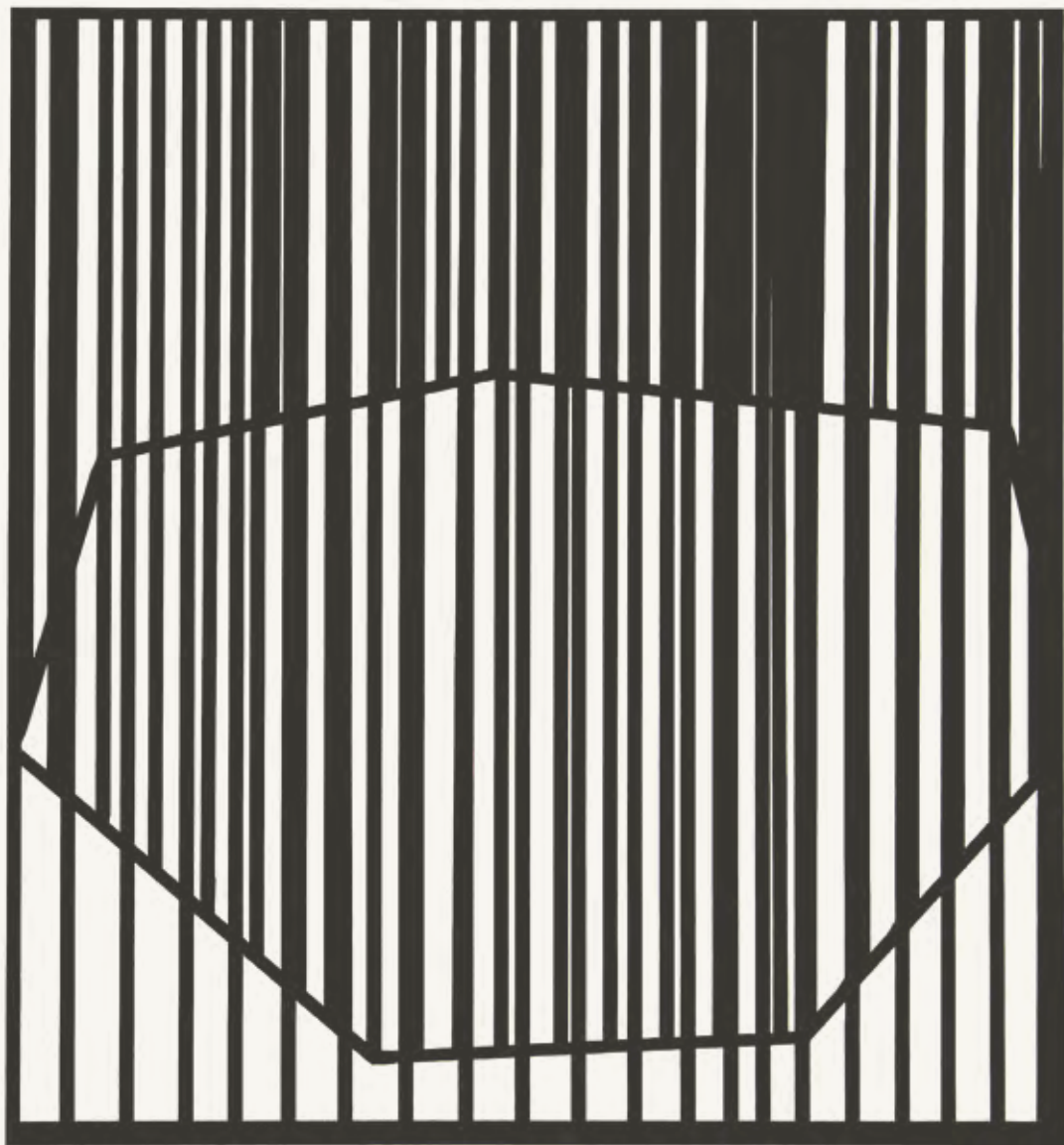
Espacio-tiempo: Fotograma de "Nuestro culpable". 1937. Fernando Mignoni.

Test de auras: Daniel Buren.

Estancias: "Crearé un medio, un sistema específico para no dirigir la mirada del espectador, sino simplemente existir ante sus ojos". (Daniel Buren)

Máquinas: "Los Lugares eran lo que su propio nombre indica, aunque podría añadir que eran recintos cerrados, terminados. Volúmenes habitables, en fin". (Valcárcel Medina)

La idea: "... 'casera'. La propuesta sugiera la institucionalización de un hecho que concedería a la gente un derecho estatal." (Cárcel del pueblo-Valcárcel Medina) 4/4 Archivo F.X.
"...llegar pero por fin ha llegado, construido como se construyen las cajas fuertes, las cámaras acorazadas, los refugios atómicos o las tumbas de los faraones".
(Rayas-Juan José Lahuerta) 4/4 Archivo F.X.



Espacio-tiempo: Fotograma de "Noticiario Español n°13". 1939. Dionisio Ridruejo, Manuel Augusto García Viñuales y otros.

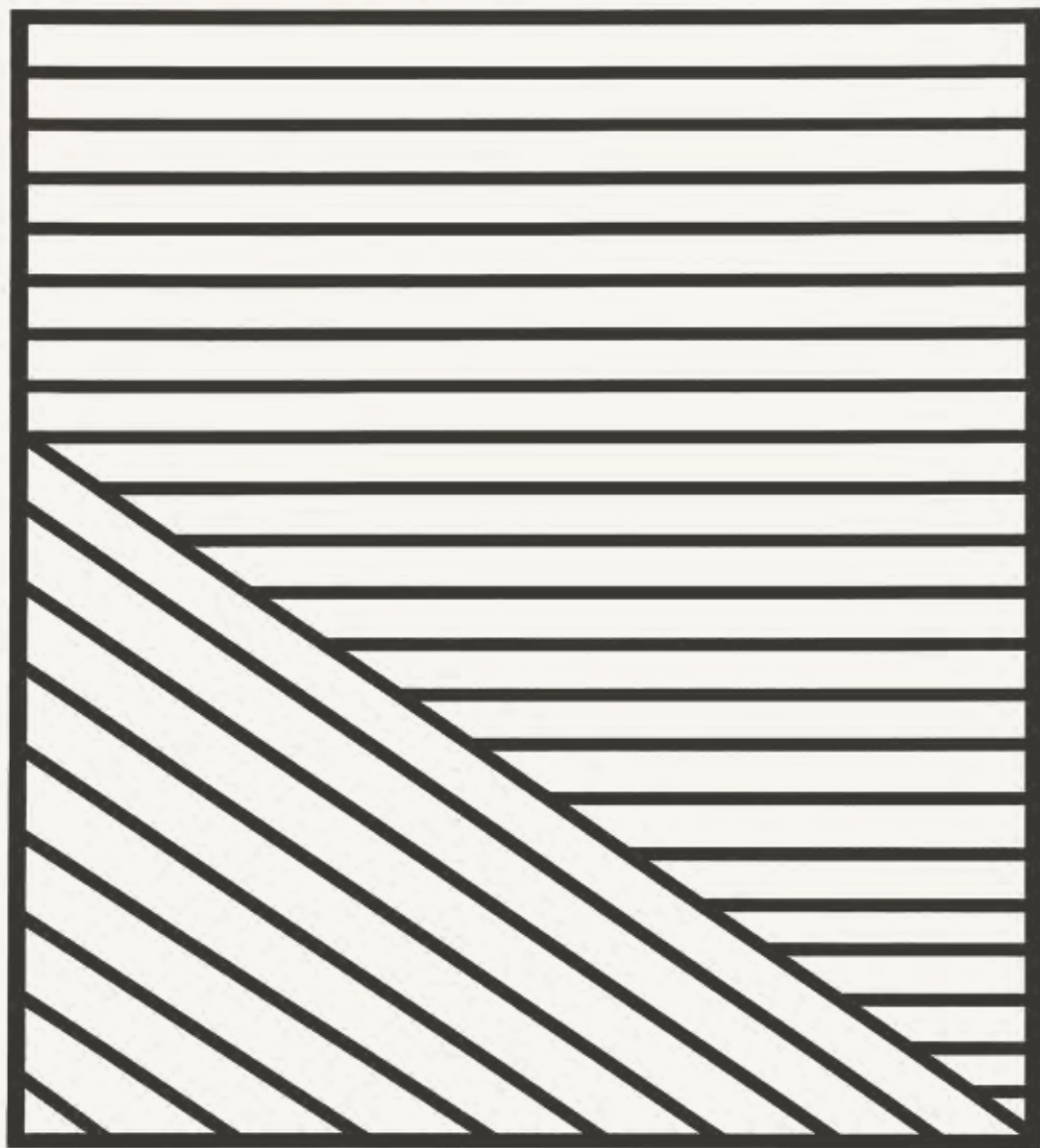
Test de auras: Sol Lewitt.

Saco: "Simplemente dar información, del mismo modo que un administrativo clasifica los resultados de sus premisas, el azar, el gusto o las formas recordadas inconscientemente no jugarían ningún papel en el resultado". (Sol Lewitt)

Máquinas: "Hay que abolir la obra de arte aislada, no hecha para algo, sino hecha porque sí. No más el arte parcial y fragmentario, el arte para ser contemplado, el arte-oasis. Sino el arte para ser vivido, el arte habitable, el arte-todo". (Valcárcel Medina)

La idea: "La cárcel es una institución administrativa con exclusivo uso gubernamental y, en el mejor de los casos, con monopolio judicial. La distancia que va de lo legal a lo clandestino se mide..." 1/4 Archivo F.X.

"En la 'Cárcel del pueblo', por ejemplo, los planos nos muestran un anodino proyecto de viviendas entre medianeras: las distribuciones habituales, la fachada anónima, la verdadera cárcel, insignificante..." 1/4 Archivo F.X.



Espacio-tiempo: Fotograma de "¡Vivan los hombres libres!". 1939. Edgar Neville.

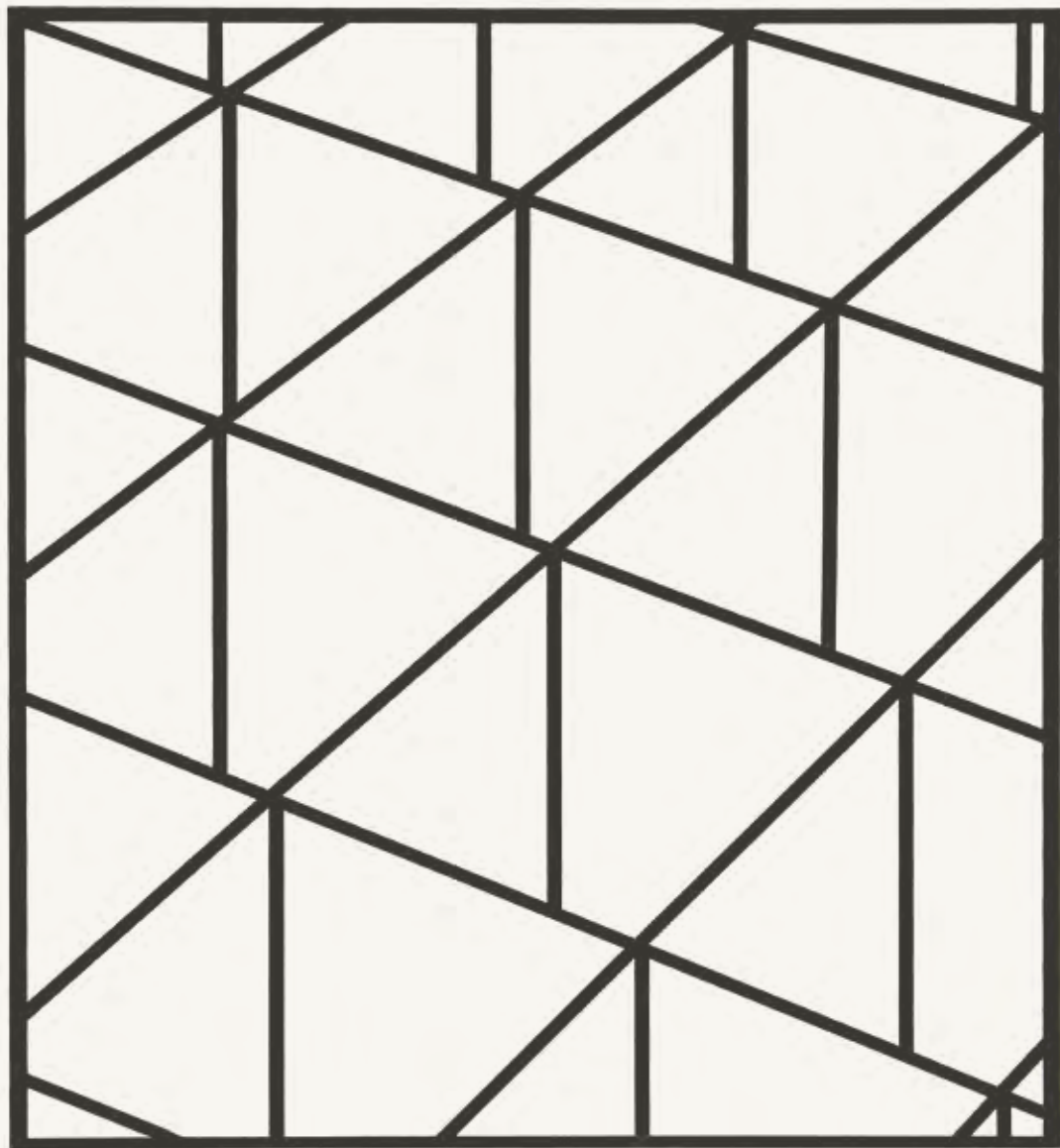
Test de auras: Robert Morris.

Fuga: "La intención era vaciar las cajas, dejarlas absolutamente vacías, no un contenedor sino el vacío" (Robert Morris)

Máquinas: "Los Armarios eran cuadros en los cuales se podían guardar cosas" (Valcárcel Medina)

La idea: "... en este asunto, en la declaración y señalización expresa del lugar. Por lo tanto, ¿puede una cárcel clandestina declarar abiertamente que es una cárcel? El autor aún no ha resuelto esta duda en lo..." 2/4 Archivo F.X.

"...y cotidiana, de unos pisos sin perspectivas ventilados tan sólo por estrechos patinejos que adquieren el valor de radicales metáforas de una vida, como esos pisos, sin salida; pero dentro de ese lugar vulgar..." 2/4 Archivo F.X.



Pedro G. Romero/Archivo F.X.

Lectura de Antoni Tàpies

Primera presentación: *La máquina del arte:
los archivos F.X.* Revista *Papers d'Art* nº 83 y 84.
Fundació Espais d'Art Contemporani.
Girona, 2002.

El análisis se realizó en el curso de la conversación con Pilar Parcerisas y evocaba la perfecta parodia que suponían, según declaraciones del mismo pintor, haber sumado su experiencia de las Chekas –las visitó con sus amigos los Samaranch en 1939– y su formación moderna en la revista burguesa *D'ací i d'allà*. Parecería entonces que el giro materialista de la obra de Tàpies viniera anunciado por la conversión de lo onírico, el sueño y la pesadilla en materia, en el mismo modo plástico que ofrecían al sensible las construcciones arquitectónicas de las Chekas de las calles Vallmajor y Zaragoza. «La parodia –dice Giorgio Agamben– demuestra siempre conocimiento exacto de aquello que se parangona».

229
Maché. *Intemperie di sera* (In
tempo, 1999)
100 x 100 cm
Mixed media, oil on canvas
Edition 1/100



Perforazioni, 1999
100 x 100 cm
Collezione Fondazione Antoni Tàpies, Barcellona



La barba della matita (The beard of the pencil)
100 x 100 cm
Collezione Fondazione Antoni Tàpies, Barcellona

230
Il tempo (Time), 1999



232
Perforazioni, 1999

233
Il tempo (Time), 1999

234
La barba della matita (The beard of the pencil), 1999

235
Intemperie di sera (Evening weather), 1999

236
Perforazioni, 1999

237
Il tempo (Time), 1999

238
La barba della matita (The beard of the pencil), 1999

239
Intemperie di sera (Evening weather), 1999

240
Perforazioni, 1999

241
Il tempo (Time), 1999

242
La barba della matita (The beard of the pencil), 1999

243
Intemperie di sera (Evening weather), 1999

244
Perforazioni, 1999

245
Il tempo (Time), 1999

246
La barba della matita (The beard of the pencil), 1999

247
Intemperie di sera (Evening weather), 1999

248
Perforazioni, 1999

249
Il tempo (Time), 1999

250
La barba della matita (The beard of the pencil), 1999

251
Intemperie di sera (Evening weather), 1999

252
Perforazioni, 1999

253
Il tempo (Time), 1999

254
La barba della matita (The beard of the pencil), 1999

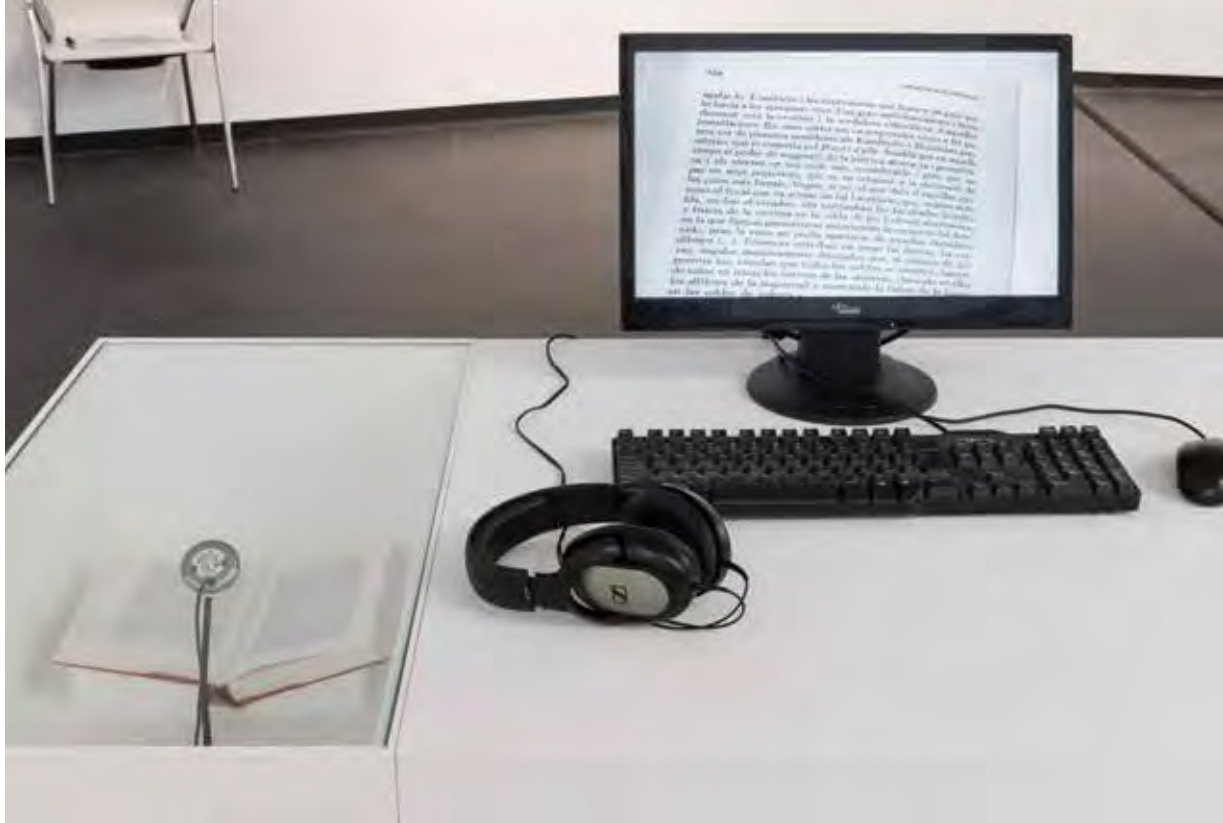
255
Intemperie di sera (Evening weather), 1999

Pedro G. Romero/Archivo F.X.

Auricular n° 1

Primera presentación: *Laboratorio blanco/Laboratorio rojo*.
Universidad Internacional de Andalucía/UNIA arteypensamiento.
Sevilla/Granada, 2002.

Este experimento de comunicación, una novedad tecnológica entonces, fue presentado en el marco del Laboratorio F.X. desarrollado desde UNIA arteypensamiento en el CAAC de Sevilla, la Facultad de Biblioteconomía y Documentación de la Universidad de Granada y la Facultad Euro-Árabe de Altos Estudios también de Granada. Precisamente fue en esta segunda ciudad, en Granada, donde se hicieron las pruebas acompañando las intervenciones de los artistas Alberto Baraya, Chema López y Bleda y Rosa. También tuvieron lugar dos seminarios: *Granada, corpus iconoclasta*, con José Antonio González Alcantud. Juan Manuel Barrios Rozúa y Javier López Gijón; e *Iconoclastia, Lacan y psicoanálisis*, con Carmen Ribés, José Luis Chacón y Adolfo Jiménez. En Sevilla presentaron sus trabajos Julio Jara, Salomé del Campo y La Fiambrera Barroca y se desarrollaron los seminarios: *Sevilla: procesos iconoclastas*, con José Luis Gutiérrez Molina, David González Romero y Francisco Espinosa; e *Iconoclastia, vanguardia e historia del arte*, con Juan José Lahuerta, José Díaz Cuyás y Amador Fernández-Savater.



«Aquí volví a encontrar a Paco Samaranch, con el cual fui intimando más y más. Recuerdo que uno de aquellos primeros días me llevó a visitar las famosas «checas» de la calle Vallmajor, según decían, de inspiración soviética, las cuales conocía él, si no recuerdo mal, porque allí habían tenido encerrado a un íntimo amigo de su hermano Juan Antonio. Según me explicó entonces, su hermano, durante la guerra, había tomado parte en diversas actividades a favor de Franco desde la zona republicana, lo cual le valió que por dos veces fuera condenado a muerte en rebeldía, ya que no pudieron

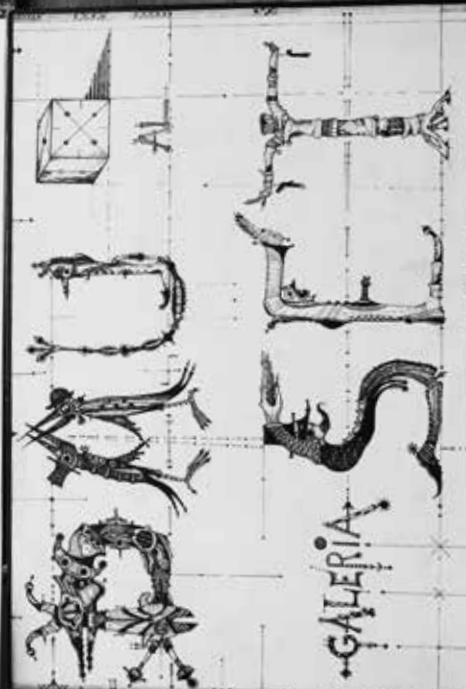
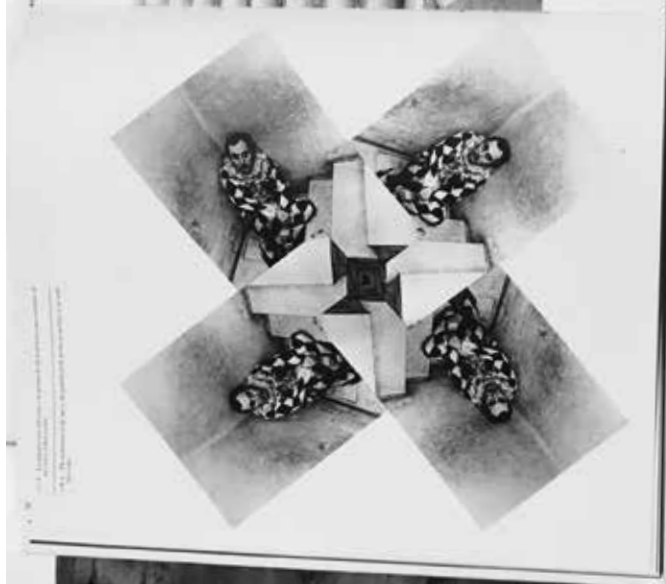
cogerlo. El ambiente y las explicaciones que daba un guía que había en las «checas» eran de un gran dramatismo y hacían destacar toda la crueldad y la sordidez terrible de aquellas instalaciones. En unas celdas me sorprendió ver las paredes llenas de pinturas parecidas a los Kandinsky y Mondrian geométricos que yo conocía por el *D'ací i d'allà*. Parece que en aquel tiempo el poder de sugestión de la pintura abstracta y geométrica y los efectos *op* era mucho más considerable y grave que en años posteriores, cuando se rebajó a una función decorativa de las cosas más triviales.»

Pedro G. Romero/Archivo F.X.

Leyendo a Joan Ponç

Primera presentación: *Tesouro: Fénéon*. Sala Ictineu/CNT. Exposición
*Homenaje a Joan Quer, militante anarcosindicalista de Figueras, muerto en
combate durante la guerra contra el fascismo*. Figueres, Girona, 2003.

Esta lectura tuvo lugar en una de esas actividades militantes que Quico Rivas desarrollaría en aquellos años en el marco de colaboración con el sindicato CNT. Muchas de las producciones del Archivo F.X. en torno a la Cheka tienen su sitio en ese cruce, entre Quico Rivas y la CNT. La lectura tuvo lugar ante un reducido grupo de gente y las intervenciones de Quico Rivas fueron numerosas. Se refirió a las Chekas como un espacio metafórico que aparece retratado una y otra vez en los recuerdos de su infancia: el internado de los Salesianos en Mataró, el desván donde era castigado por su abuela o los encierros a los que lo sometían sus compañeros.



Pedro G. Romero/Archivo F.X.

Tesaurus: Décor
(reconstrucción de la Cheka de la iglesia de la
calle Vallmajor de Barcelona, 1937-1939)

Primera presentación: *El Archivo F.X. se vende* en ARCO. Estand del Museo
Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), Proyecto:
Las otras galerías. Badajoz-Madrid, 2005.

Quico Rivas y Rafael Zarza estaban desarrollando el proyecto *Arte y cárcel*. *Las otras galerías* para celebrar el aniversario del MEIAC de Badajoz y, a la vez, el propio museo pedía al Archivo F.X. participar en las efemérides con alguna intervención. La suma de fuerzas, especialmente por la relación con la revista *El Refractor* que dirigía el propio Quico Rivas, conjugó las circunstancias para la producción de esta reconstrucción de una de las celdas –quizás la más famosa– diseñada por Alphonse Laurencic para el Servicio de Inteligencia Militar, SIM, del Ejército republicano, sita en la iglesia de la calle de Vallmajor de Barcelona. Por diversas circunstancias el proyecto se presentó en el stand de ARCO de dicha institución, algo totalmente inusual y disparatado a lo que el activismo de Quico Rivas supo sacarle partido. El proyecto de Quico Rivas y Rafael Zarza fue cancelado e, igualmente, la exposición en torno a esta reconstrucción de la Cheka y la publicación que la acompañaría –con textos de Juan José Lahuerta, Quico Rivas, Marisa García Vergara, Francisco Espinosa, Joan Villaroya y Fernando Rodríguez de la Flor– tampoco tuvieron lugar.

Museo Extremeño e Iberoamericano de
Arte Contemporáneo







Pedro G. Romero/Archivo F.X.

Hoja de Libre Circulación: Décor

Primera presentación: *Políticas de la iconoclasia: intercambio simbólico*. Curso de verano de El Escorial. *Culto y profanación de las imágenes*. Universidad Complutense de Madrid.
Madrid, 2003.

Bajo la dirección de Jorge Lozano, la invitación enmarcaba una presentación general de los trabajos del Archivo F.X. Se puso en circulación este artefacto entre texto e imagen y se proyectaron más de dos mil imágenes sobre iconoclastia política anti-sacramental en España. Remo Bodei hizo interesantes reconsideraciones sobre este material que saludaba con sorpresa y estupefacción. El diálogo que siguió en torno a las Checas, las reiteradas alusiones a la llamada «memoria histórica» y las polémicas entre revisionistas y memorialistas, abrieron la necesidad de distinguir las construcciones psicotécnicas de Laurencic con la grafía en *k* de Cheka.

Pedro G. Romero/Archivo F.X.

Refutación n^o 1

Primera presentación: Museo de la Basura: *Mientras dura la Huelga de Hambre de los Trabajadores de la Limpieza Viaria y la Recogida de Basura de Tomares*/Sala de Estar. Sevilla, 2003.

En el contexto del encierro de Quico Rivas y otros compañeros y compañeras en la iglesia de la Magdalena de Sevilla, en solidaridad con las reivindicaciones de la sección de Trabajadores de la Basura de CNT, se empezó a realizar esta refutación del libro de César Vidal, *Checas de Madrid, las cárceles republicanas al descubierto*, de la colección El ojo de la historia, editado por Belacqva/Carroggio en Barcelona ese mismo 2003. Las enmiendas fueron expuestas oralmente, se leyeron párrafos transliterados del libro de Tomás Borrás *Las checas de Madrid*, además de las notas en las que Borrás confiesa que se inventó gran parte de su escrito. Obviamente, el detonante para parodiar los argumentos y rigores del libro partía de su portada, a saber, que un libro sobre las checas de Madrid llevara en la portada una Cheka de Barcelona.

Pedro G. Romero/Archivo F.X.

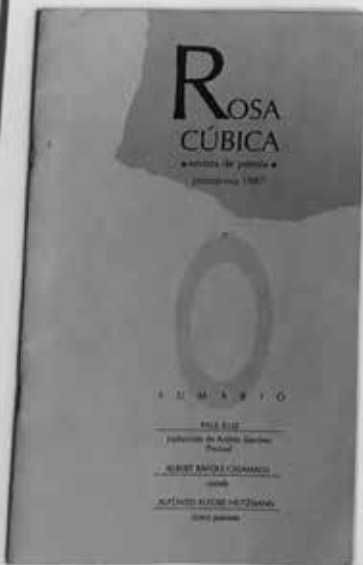
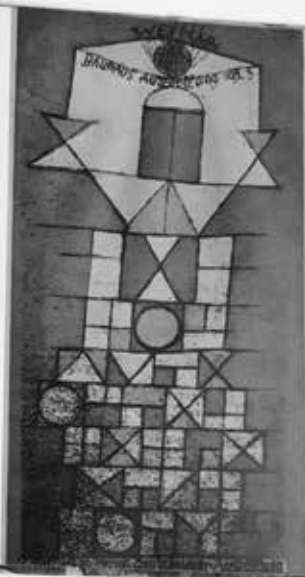
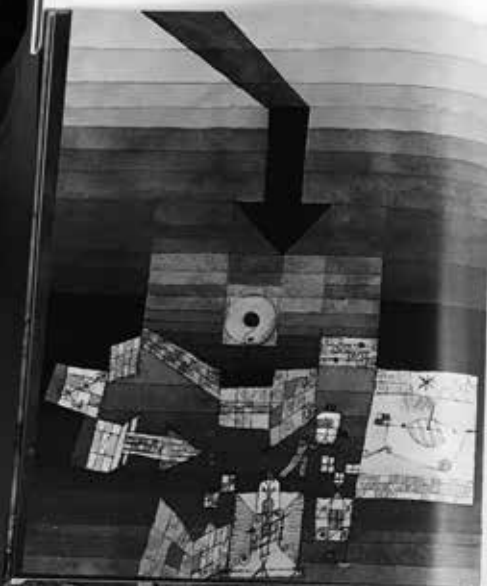
Leer a Paul Klee

Primera presentación: *Memoria-Me moriría*. Jornadas
sobre el antagonismo político, la memoria y la historia.

Pensar el conflicto. Tierradenadie ediciones.

Centro Cultural Valverde, Madrid, 2004.

Con la colaboración de Francisco Espinosa, Isaac Rosa y Antonio Orihuela, esta lectura intentaba situar la obra de Paul Klee, desde las evocaciones que lo relacionan con la operación estética de las Chekas de Laurencic, entre la retórica y el terror, según las lecturas de Jean Paulhan y Giorgio Agamben, es decir: Klee como un artista consciente del reverso perverso de la operación estética moderna. Las lecturas que harían Tàpies o Ponç del rastro de Klee en los dispositivos de Laurencic, tienen que ver con la crítica, en el sentido exacto de la palabra: poner en crisis el propio despliegue de gestos modernos que caracterizan el trabajo de Paul Klee. A partir de ahí se desgranaban otros rastros con cualidades similares, especialmente habitantes de la cárcel en la posguerra española: Helios Gómez, Andrés Martínez de León, Jusep Torres Campalans, etc.



Centro Documental de la Memoria
Histórica/Archivo F.X.

Ajedrez

Primera presentación: *Bibliogra(fx)ía*. Hemeroteca del Ayuntamiento de Sevilla, Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca y Pavelló de la República. *Sobre vandalismo y poder*. Equipo Independiente de Sevilla, 2006.

Por invitación de Assumpta Sabuco i Cantó, Mario Jordi Sánchez y Francisco Aix Gracia se estuvieron elaborando fondos documentales y, especialmente, la particular forma de exponerlos. La manera en cómo mostrar documentos desclasificados y que, a la vez, se diera luz sobre los mismos y se escapara de la hipoteca existencial con que opera la Historia, así escrita, con mayúsculas. Los primeros *displays* de exhibición hacían referencia a algunos artistas del aparato minimal-conceptual: Sol Lewitt, Carl Andre o Mel Bochner. Se trataba de disponer de otra forma documentos que resultaban esenciales para la revisión de nuestra historia escrita pero, a la vez, esta exposición debería permitirnos escapar de su regla, de la inscripción rectora con que opera la Historia sobre cualquier comunidad de individuos, obligándola, sujetándola, configurándola. La primera operación se realizó sobre los legajos de la Causa General (Instruida por el Ministerio Fiscal sobre la «dominación roja» en España), en torno a las Chekas de Laurencic y otras, en Barcelona y Valencia.



Biblioteca Joaquim Folch i Torres/
Archivo F.X.

El arte del siglo XX

Primera presentación: *La ciudad vacía: The Red tapes 2ª parte*. Convento de Santiago. *Foro Barriadas*. Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía. Sevilla, 2006.

Entre las actividades consecuencia del proyecto *La ciudad vacía: Comunidad* –que se presentó en la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, comisariada por Nuria Enguita– surgieron estas lecciones sobre arte tras algunas conversaciones con el propio artista Antoni Tàpies. Se trataba de leer las vanguardias del siglo XX, las llamadas vanguardias heroicas, a la luz de las Chekas de Laurencic, «de la perversa operación que allí se contenía» en palabras del propio Antoni Tàpies. Estas lecciones se dieron en el marco del Foro Barriadas, organizado en Sevilla por Félix de la Iglesia y José Ramón Moreno. Lo interesante no era solo las semejanzas que podían establecerse entre el arte de la tortura y los ejemplos de arte moderno reproducidos en el especial de Navidad de la revista *D'ací i d'allà*, el número 179, del invierno de 1934; la publicidad, los reportajes de arquitectura y de vida doméstica también comparten esa categoría.

Revista *D'ací i d'allà*, vol. 22, núm 179 (diciembre 1934)
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona
Biblioteca Joaquim Folch i Torres





Biblioteca del Pavelló de la República/
Archivo F.X.

Acordeón y Pandereta

Primera presentación: *Señora Doña Memoria Histórica*. Exposición 75
Aniversario de la II República Española. Participación Ciudadana.
Muelle de la Sal, Ayuntamiento de Sevilla, 2006.

Por invitación de Moisés Moreno, en una iniciativa popular recogida por el Ayuntamiento de Sevilla, se presentaron algunos documentos claves en la revisión de la llamada Memoria Histórica, intentando enseñar su potencia y, a la vez, mitigar las marcas legales que proyecta sobre su hipotético lector. Se trataba de poder gestionar el discurso histórico escapando de la arrolladora máquina configuradora que significa la Historia. En aquella ocasión se ensayaron diversos *displays* lúdicos para documentos e informes apenas conocidos, legajos inéditos en muchos de los casos, piezas clave del aparato legal difícilmente asignables a los campos republicano y franquista. Documentos legales que escapaban a cualquier legalidad. El informe alcanzaba así su verdadera naturaleza, contenedor de información y también, algo orgánico, inasible, desperdicio del bajo materialismo. En forma de *Tambor, Pandereta o Acordeón* se mostraron documentos clave sobre las Chekas que habían producido críticos del POUM o la CNT a la legalidad republicana tras la represión comunista de 1937. En esta ocasión se muestran dos, «Lista de cárceles clandestinas de la txeca», seguramente el primer documento de denuncia de estos centros de detención; y la «Memoria de las Chekas del Partido Comunista. Documento nº137», desarrollo del documento anterior.

Partit Obrer d'Unificació Marxista.
Memoria: las checas del Partido
Comunista.
Documento nº137. s.l., 1937.
(Documento incompleto)

Lista de cárceles clandestinas de la Txeca,
Barcelona, octubre 1937, 1 p.
CRAI Biblioteca Pavelló de la República
(Universitat de Barcelona)

Lista de cárceles clandestinas de la tzecca

Calle Córcega 299 (299)

En esta cárcel los detenidos están completamente incomunicados con el exterior. Ponen hombres y mujeres juntos. En esta cárcel han estado durante 16 semanas las compañeras Antonina Distler y Lilla Koenig.

Vallmajor, 5 (Sarriá)

Se trata de un torre a campo abierto. Se cree que aquí se tortura a los detenidos y por eso escogen un sitio apartado de la ciudad, en el campo. En esta cárcel está actualmente George Kopp, mafodite belga, el cual ingresó con 38 grados de temperatura y su estado ha de ser por este motivo de lo más lamentable. El consul belga en Barcelona promete ocuparse de él, pero de esto ya hace tres meses, y Kopp es sometido mientras tanto a los tratos más duros en las cárceles stalinistas.

En esta misma cárcel han ingreso estos días, 10 militantes del POUM que estaban luchando en el frente y cuya detención encierra propósitos verdaderamente macabros. Hemos sabido, por una información especial, que se trata de volverlos otra vez al frente de dos en dos por interval para allí asesinarlos y dar nota a la prensa de que han sido fusilados al intentar pasarse al campo fascioso.

Puerta del Angel, 24

Es el lugar donde los detenidos son interrogados por la tzecca. Algunos de estos, como por ejemplo, Paulina Dobler, George Kopp, Eva Laufet, Boris Litchinstein, y muchos otros (recordamos también a Joan Sittig), ~~muchos~~ han sido sometidos a interrogatorios de 50 y 60 horas por agentes que se releven.

Clarís, 110

Es también otra cárcel clandestina como la de la calle de Córcega 299.

Paseo San Juan, 104

Es la oficina central de la red de cárceles clandestinas del stalinismo en Barcelona. Allí también hay detenidos que al ingresar son tratados duramente, apaleados incluso.

Octubre 1937



Quico Rivas/Archivo F.X.

Aprendiendo de las checas

Primera presentación: *Sobre las checas de Alphonse Laurencic*.
Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC).
Badajoz, 2003.

Para la presentación del *Tesaurus: Décor* en las salas del MEIAC de Badajoz, se estaba preparando una publicación con textos documentales y las aportaciones teóricas de Juan José Lahuerta, Quico Rivas, Francisco Espinosa, Joan Villaroya, Marisa García Vergara y Fernando Rodríguez de la Flor. El caso de Quico Rivas, que venía colaborando con el Archivo F.X. de distintas formas, resultó especial puesto que, por diversos problemas, el texto consistía en una serie de tentativas de ensayo, de diversa naturaleza, que pretendía sumar su experiencia política con el sistema de cárceles: solidaridad con los presos, COPEL, estudio de las relaciones entre arte y cárcel, etc. Y, lo que el propio Rivas llamaba su «aprendizaje», es decir, revertir –lo contrario que Laurencic– la opresión y sujeción punitiva del sistema penal, subvertirla y aprender de las herramientas que soportan el castigo, no para sobrevivir a la cárcel, a una estancia futura y previsible, sino para hacer del mundo una mejor habitación. El esqueleto del texto debería ser una suma de casos que, desde las Chekas de Barcelona hasta las prisiones ilegales de Guantánamo, entendiera lo que hay de experimentación en el sistema carcelario. «Aprender del infierno, como Rimbaud, no sólo la escuela es una cárcel, la cárcel también es una escuela».



REFRACTOR

A. I - IX
B. X - XIX
C. XX - XXXIII

APDO / PO-BOX 55 • 28460 MADRID



e-mail: refractor@excite.com

[Anverso de la hoja 0:]

REFRACTOR

A. I - IX

B. X - XIX

C. XX - XXXIII

APDO / PO-BOX 55 • 28460 MADRID

e-mail: refractor@excite.com

[Reverso de la hoja 0:]

REFRACTOR APDO/PO-BOX 55 · 28460 MADRID //

E-MAIL: REFRACTOR@EXCITE.COM



Aprendiendo de las Chekas.

El proyecto de este libro comenzó hace tres años, cuando

Los artistas contemporáneos hablan de Guantánamo, de las ástruas, de Abu-Graih como si estas fueran aberraciones del orden de lo político o lo militar, sin conciencia alguna de que la práctica artística está en su origen de un modo similar, igualmente culpable.



La palabra checa es una contracción del ruso Chrezvichai-naya Komisia, que significa comité extraordinario y es el nombre que recibió la primera policía política creada en aquel país por Lenin en 1917.

Aprendiendo de las Chekas.

El proyecto de este libro comenzó hace tres años, cuando

Los artistas contemporáneos hablan de Guantánamo, de las torturas, de Abu-Graih como si estas fueran aberraciones del orden de lo político o lo militar, sin conciencia alguna de que la práctica artística está en su origen de un modo similar, igualmente culpable.

[Imagen]

La palabra checa es una contracción del ruso Chrezvichai-naya Komisia, que significa comité extraordinario y es el nombre que recibió la primera policía política creada en aquel país por Lenin en 1917.

[Imagen, con texto como pie de fotografía:]

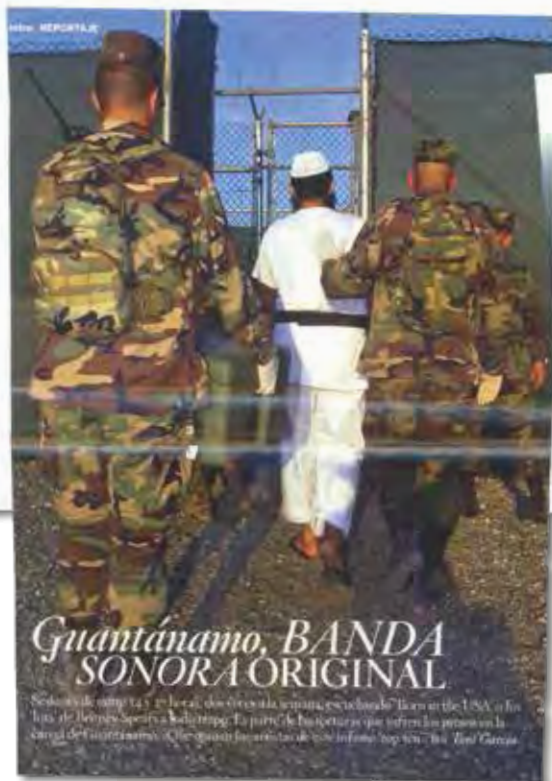
[Texto ilegible]

¿Qué es una cheka? Por supuesto que debe escribirse con k, para alejarnos de lo anecdótico. La cheka de Vallmajor es un hito histórico, inaugura un espacio abstracto y conceptual —no se trata de una celda, ni de un cuarto de torturas tradicional, ni de un salón de disciplinantes— que tiene sus calas concretas, se hace piedra y carne un limbo legal en el que se encierra irregularmente a trosquistas y anarquistas durante la guerra civil española para acabar enterrando a niños y ancianos, terroristas Árabes todos ellos, después de la masacre de Afganistán. Un viaje que va desde Barcelona a Guantánamo.



¿Qué es una cheka? Por supuesto que debe escribirse con k, para alejarnos de lo anecdótico. La cheka de Vallmajor es un hito histórico, inaugura un espacio abstracto y conceptual —no se trata de una celda, ni de un cuarto de torturas tradicional, ni de un salón de disciplinantes— que tiene sus calas concretas, se hace piedra y carne un limbo legal en el que se encierra irregularmente a trosquistas y anarquistas durante la guerra civil española para acabar enterrando a niños y ancianos, terroristas Árabes todos ellos, después de la masacre de Afganistán. Un viaje que va desde Barcelona a Guantánamo.

Vietnam
 Campos de concentración franceses
 Duchas nazis
 Gulag
 Campos psiquiátricos de desintoxicación LSD en USA
 China, cárcel y revolución cultural
 Cárcel del pueblo/Brigadas Rojas
 centros de torturas e ilusiones (Bolivia)
 Centros sudeste asiático para traficantes de heroína
 Zulo ETA
 Líbano secuestrados Islamiya por TV
 Confinados vía SIDA
 Guantánamo



Vallmajor
 Campos de concentración franceses
 Duchas nazis
 Gulag
 Campos psiquiátricos de desintoxicación LSD en USA
 China, cárcel y revolución cultural.
 Cárcel del pueblo/Brigadas Rojas
 centro de torturas chileno (Bolaño)
 Cárcenes sudeste asiático para traficantes de heroína
 Zulo ETA
 Líbano secuestrados Islamiya por TV
 Confinados vía SIDA
 Guantánamo

[Imagen, Recorte de revista con texto,
 desplegable hacia abajo:]

Diario El País, El País Semanal, Toni García, *Guantánamo*,
 Banda Sonora Original, 17 de agosto de 2008.

[Texto:]

intro REPORTAJE

Guantánamo, BANDA
 SONORA ORIGINAL

Sesiones de entre 14 y 27 horas, dos veces a la semana, escuchando 'Born in the USA' o los 'hits' de Brimey Spears a todo trapo. Es parte de las torturas que sufren los presos en la cárcel de Guantánamo. ¿Qué opinan los artistas de este infame 'top ten'? Por Toni García.

De todos estos efectos el que considero, personalmente -en mi condición del ex recluso «pasado por todos los tubos»-, como el refinamiento de la crueldad más perversa, y que, curiosamente, no fué propuesto por Garrigó, sino por Urdueña, consistía en colocar, en un orificio hecho en la pared que da al pasillo exterior, visible para el preso y manejable desde el exterior por el guardia de servicio, un reloj que marcara las horas, como un reloj ordinario. El truco, desconocido para la casi totalidad de la gente, e invisible, además, consistía en que se había acortado el muelle regulador de este reloj, el cual, por consiguiente, adelantaba a razón de cuatro horas por 24 horas. «La finalidad que para el simple mortal pudiera ser grotesca, pues parece que uno se tendría que dar cuenta de que, cuando es de noche y el reloj marca las 10 de la mañana, no pueden ser las 10 de la mañana, tenía una finalidad más perversa, que quizá sólo podrá comprender, quien haya estado recluso más o menos tiempo. El reloj personal de cada individuo es su estómago. El menor retraso en el reparto del rancho -con lo escasa que era servida la comida-, los mismos minutos en hacer cola o esperar turno eran para los reclusos un tormento. Y cuál no sería el tormento del preso que ve marcadas las doce en el reloj, hora del rancho, y que, a lo mejor, sólo son las diez, y le quedan hora y media o dos horas todavía. Su vista y su estómago le tiranizan al extremo de que creo poder afirmar que de todos los efectos psicotécnicos es quizás el más cruel y el de más tortura

[Imagen, con texto, compuesta de la siguiente forma:]

Planta

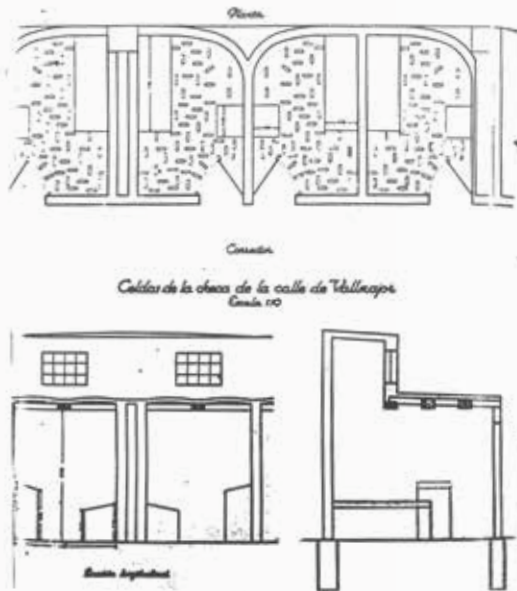
[Boceto]

Corredor
Celdas de la checa de la calle de Vallmajor
Escala 1:10

[Boceto]

[Texto al pie del boceto ilegible]

De todos estos efectos el que considero, personalmente -en mi condición de ex recluso «pasado por todos los tubos»-, como el refinamiento de la crueldad más perversa, y que, curiosamente, no fué propuesto por Garrigó, sino por Urdueña, consistía en colocar, en un orificio hecho en la pared que da al pasillo exterior, visible para el preso y manejable desde el exterior por el guardia de servicio, un reloj que marcara las horas, como un reloj ordinario. El truco, desconocido para la casi totalidad de la gente, e invisible, además, consistía en que se había acortado el muelle regulador de este reloj, el cual, por consiguiente, adelantaba a razón de cuatro horas por 24 horas. «La finalidad que para el simple mortal pudiera ser grotesca, pues parece que uno se tendría que dar cuenta de que, cuando es de noche y el reloj marca las 10 de la mañana, no pueden ser las 10 de la mañana, tenía una finalidad más perversa, que quizá sólo podrá comprender, quien haya estado recluso más o menos tiempo. El reloj personal de cada individuo es su estómago. El menor retraso en el reparto del rancho -con lo escasa que era servida la comida-, los mismos minutos en hacer cola o esperar turno eran para los reclusos un tormento. Y cuál no sería el tormento del preso que ve marcadas las doce en el reloj, hora del rancho, y que, a lo mejor, sólo son las diez, y le quedan hora y media o dos horas todavía. Su vista y su estómago le tiranizan al extremo de que creo poder afirmar que de todos los efectos psicotécnicos es quizás el más cruel y el de más tortura



POL POT - CAMBOYA

1 - FRANÇOIS PONCHAUD: Cambodge année zero. Document, ed. René Julliard, Paris 1977.

2 - DAVID CHANDLER: Voices from S-21: Terror and History Pol Pot's Secret Prison, University of California Press, Berkeley 1999.

3 - CHANRITHY HIM: When Broken Glass Floats: Growing Up Under the Khmer Rouge, W.W. Norton & Company, Nueva York 2001.

4 - DITH PRAN: Children of Cambodia's Killing Fields: Memoirs by Survivors (Yale Southeast Asia Studies Monograph Series), Yale University Press, 1999.

5 - BEN KIERNAN: The Pol Pot Regime: Race, Power, and Genocide in Cambodia Under the Khmer Rouge, 1975-79. Yale University Press, 1998.

(Estos dos últimos son más difíciles de encontrar, los otros son clásicos y sobre todo los dos primeros llegan rápido por internet)

CAMPOS DE CONCENTRACIÓN

1- HERMANN RAUSCHNING: Hitler me dijo.

Confidencias del Führer sobre su plan de conquista del mundo, Hachette, Buenos Aires 1940.

2 - MARGUERITE DURAS: El dolor, Plaza y Janés, 1993

3 - ROBERT ANTELME: La especie humana, Arena Libros, Madrid 2001.

GULAG

1 - ANNE APPLEBAUM: Gulag. Historia de los campos de concentración soviéticos, Destino, Madrid 2004.

2 - ALEKSANDR SOLZHENITSYN: Archipiélago gulag I y II, Tusquets Editores, Barcelona 2005.

3 - STEPHANE COURTOIS (ed.): El libro negro del comunismo: crímenes, represión y terror, Espasa Calpe, Madrid 1998.

4 - MARTIN AMIS: Koba el Temile. La risa y los Veinte Millones, Anagrama, Barcelona 2004.

5 - FRANÇOIS FURET: El pasado de una ilusión: ensayo sobre la idea comunista del siglo XX, Fondo de Cultura Económica, Madrid 1996.

6 - ROBERT CONQUEST: The Great Terror: Stalin's Purge of the Thirties, McMillan, Nueva York 1968.

7 - VLADIMIR BUKOVSKY: To Build a Castle - My Life as a Dissenter, The Viking Press, Nueva York 1977.

También podría haber algún libro de Piotr Grigorenko, otro disidente soviético que creo estuvo torturado en algún gulag.

8 - STEPHEN KOCH: El fin de la inocencia Willi Münzenberg y la seducción de los intelectuales, Tusquets Editores, Barcelona 1997. (Este no es de Gulag sino del asesinato de Robles, está en el capítulo 10 titulado La estrategia española; también sobre el Caso Robles está el libro Enterrar a los muertos de Ignacio Martínez de Pisón)

TORTURA LATINOAMÉRICA

1 - ÁLVARO MUTIS: Diario de Lecumberri, Alfaguara, México 1999.

Lecumberri es una prisión de Ciudad de México donde Álvaro Mutis estuvo quince meses. El libro está compuesto por Cinco fragmentos de un diario –crónicas de episodios y personajes de la cárcel- y por tres cuentos. Los cuentos no son interesantes.

2 - JACOBO TIMERMAN: Prisionero sin nombre, celda sin número, Random Editores, Nueva York 1981. Inspiró la Obra de Bruce Naumann Shit in your Hat – Head in your chair (1990)

POL POT - CAMBOYA

1 - FRANÇOIS PONCHAUD: Cambodge année zero. Document, ed. René Julliard, Paris 1977.

2 - DAVID CHANDLER: Voices from S-21: Terror and History Pol Pot's Secret Prison, University of California Press, Berkeley 1999.

3 - CHANRITHY HIM: When Broken Glass Floats: Growing Up Under the Khmer Rouge, W.W. Norton & Company, Nueva York 2001.

4 - DITH PRAN: Children of Cambodia's Killing Fields: Memoirs by Survivors (Yale Southeast Asia Studies Monograph Series), Yale University Press, 1999.

5 - BEN KIERNAN: The Pol Pot Regime: Race, Power, and Genocide in Cambodia Under the Khmer Rouge, 1975-79. Yale University Press, 1998.

(Estos dos últimos son más difíciles de encontrar, los otros son clásicos y sobre todo los dos primeros llegan rápido por internet)

CAMPOS DE CONCENTRACIÓN

1- HERMANN RAUSCHNING: Hitler me dijo. Confidencias del Führer sobre su plan de conquista del mundo.

Dolichet, Buenos Aires 1940.

2 - MARGUERITE DURAS: El dolor. Plaza y Janés, 1993

3 - ROBERT ANTELME: La especie humana, Arena Libros, Madrid 2001.

GULAG

1 - ANNE APPLEBAUM: Gulag. Historia de los campos de concentración soviéticos, Destino, Madrid 2004.

2 - ALEKSANDR SOLZHENITSYN: Archipiélago gulag I y II, Tusquets Editores, Barcelona 2005.

3 - STEPHANE COURTOIS (ed.): El libro negro del comunismo: crímenes, represión y terror, Espasa Calpe, Madrid 1998.

4 - MARTIN AMIS: Koba el Temile. La risa y los Veinte Millones, Anagrama, Barcelona 2004.

5 - FRANÇOIS FURET: El pasado de una ilusión: ensayo sobre la idea comunista del siglo XX, Fondo de Cultura Económica, Madrid 1996.

6 - ROBERT CONQUEST: The Great Terror: Stalin's Purge of the Thirties, McMillan, Nueva York 1968.

7 - VLADIMIR BUKOVSKY: To Build a Castle - My Life as a Dissenter, The Viking Press, Nueva York 1977.

También podría haber algún libro de Piotr Grigorenko, otro disidente soviético que creo estuvo torturado en algún gulag.

8 - STEPHEN KOCH: El fin de la inocencia Willi Münzenberg y la seducción de los intelectuales, Tusquets Editores, Barcelona 1997. (Este no es de Gulag sino del asesinato de Robles, está en el capítulo 10 titulado La estrategia española; también sobre el Caso Robles está el libro Enterrar a los muertos de Ignacio Martínez de Pisón)

TORTURA LATINOAMÉRICA

1 - ÁLVARO MUTIS: Diario de Lecumberri, Alfaguara, México 1999.

Lecumberri es una prisión de Ciudad de México donde Álvaro Mutis estuvo quince meses. El libro está compuesto por cinco fragmentos de un diario –crónicas de episodios y personajes de la cárcel- y por tres cuentos. Los cuentos no son interesantes.

2 - JACOBO TIMERMAN: Prisionero sin nombre, celda sin número, Random Editores, Nueva York 1981. Inspiró la Obra de Bruce Naumann Shit in your Hat – Head in your chair (1990)

ZULO

1 - FERNANDO LALANA: El zulo, 1984. Es una novela del protagonista del mismo autor de Morirás en Chafarinas. Un grupo de jóvenes actores de teatro son secuestrados y encerrados en un zulo.

2 - CARLOS MARTÍN FERRARA: Zulo, película estrenada en 2006

MENGISTU - ETIOPÍA

LOS KURDOS, HALABJA Y EL VIERNES SANGRIENTO (18 DE MARZO DE 1988) - IRAK

ZULO

1 - FERNANDO LALANA: El zulo, 1984. Es una novela de aventuras del mismo autor de Morirás en Chafarinas. Un grupo de jóvenes actores de teatro son secuestrados y encerrados en un zulo.

2 - CARLOS MARTÍN FERRARA: Zulo, película estrenada en 2006

MENGISTU - ETIOPÍA

LOS KURDOS, HALABJA Y EL VIERNES SANGRIENTO (18 DE MARZO DE 1988) - IRAK

GUANTANAMO

1. DOROTTEA TRECKMAN, *Guatemalan, Jewish Bride*,
 (1998) in *Art in conversation* (art and intercultural issues) and *guatemalan art in conversation*
 with artists from other lands

2. MARGARET KATZ, *Art*, *Guatemala: The Struggle to Speak*, *Art in conversation* and *guatemalan art in conversation*. *Artists in conversation* (art and intercultural issues) and *guatemalan art in conversation* with artists from other lands

Journal of Advertising

Joseph of Chocoma, a 35-year-old Guatemalan peasant, is the father of a young daughter. He has been held at Guatemalan Bay for more than five years. Deprived without charge of his land, Chocoma has been subjected to a range of physical and psychological abuses, some of which are detailed in "Inside the Wile," an account of the Guatemalan prison by former military intelligence officer Sirik Jass. He has been held in solitary confinement since the end of 2003 and, according to the US military, has had to kill himself 13 times while in the prison. On one occasion, he was found by his keeper, hanging by his neck and bleeding from a gash in his leg.

DEATH POEM

Take my breath
Take my heart around and
The remnants of my body
Take photographs of my corpse of the green, honey,
Send them to the world
So the picture will
To the people of Jerusalem,
And I will be the promised one and the promised,
And let them know the guilty burden before the world,
Let this attitude and
Let them have the freedom before children and before children
Of the moment, without soul,
Of the world and the world, and the world of the "promises" in the world

Santo del Año

Same as Hag, a Russian national, was a journalist covering the conflict in Afghanistan for the International Information Agency website, in 2001. He was taken into custody and whisked off the premises, and never seen. Harbited upon his US forces in January 2002. He was tortured at both Bagram air base and Kandahar before being transferred to Guantanamo Bay in June 2002. The US military alleged that he worked as a financial adviser for Chechen rebels, and that he provided Al Qaeda with extremist recruits. But Yass offered the public an account of his capture at Zhetysay. Hag remains at Guantanamo.

SAMMELBAND DER ERG. BEWERTUNGEN

[illegible]

GUANTÁNAMO

1 - DORETHEA DIECKMANN: Guantánamo, Littera Books (mírate la web de esta editorial que hay mogollón de libros que pueden interesarte, además está en Barcelona y Podríamos conseguirlos rápido)

2 - MARC FALKOFF (ed.): Poems from Guantanamo. The Detainees Speak, Illinois Press (libro de poemas de presos de Guantanamo. Ahí abajo te pego alguno que he encontrado por Internet). (Mírate también esta página que hay muchos otros poemas en mp3).

Jumah Al Dossari

Jumah al Dossari, ciudadano bahreiní de 33 años, tiene una hija en edad joven. Ha estado encarcelado en Guantánamo durante más de cinco años. Detenido sin cargos ni juicio, Dossari ha sido sometido a multitud de abusos físicos y psicológicos, de los cuales algunos se detallan en Inside the Wire, un relato sobre la prisión de Guantánamo escrito por el exsoldado de inteligencia militar Erik Saar. Ha estado en régimen de aislamiento desde finales de 2003 y, según el ejército estadounidense, ha intentado quitarse la vida en doce ocasiones durante su estancia en prisión. En una de ellas fue encontrado por su abogado, colgado del cuello y sangrando de un corte en el brazo.

POEMA DE MUERTE

Llévate mi sangre.
Llévate mi sudario y
Los restos de mi cuerpo.

Haz fotografías de mi cadáver en la tumba, solo.
Mándaselas al mundo,
A los jueces y
Y a la gente con conciencia,
Mándaselas a los hombres con principios y a los justos.
Y déjalas sentir el peso de la culpa, ante el mundo,
De esta alma insoportable.
Déjalas sentir el peso, ante sus hijos y ante la historia,
De esta alma agotada, limpia,
De esta alma que ha sufrido en manos de los «guardianes
de la paz».

[Recorte con texto ampliado, desplegable hacia abajo:]

Sami Al Haj

Sami Al Haj, ciudadano sudanés, era un periodista que cubría el conflicto en Afganistán para el canal de televisión al-Jazeera cuando, en 2001, fue detenido y le retiraron el pasaporte y su acreditación de prensa. Entregado a las fuerzas estadounidenses en enero de 2002, fue torturado en las bases aéreas de Bagram y Kandahar antes de ser transferido a Guantánamo en junio de 2002. El ejército estadounidense alega que trabajaba como correo financiero para los rebeldes chechenos y que ayudaba a Al Qaeda y a extremistas, pero no se ha facilitado ninguna prueba para apoyar dichas acusaciones. Haj permanece en Guantánamo.

ENCADENADO Y HUMILLADO

Cuando escuché a las palomas arrullar en los árboles,
Cálidas lágrimas me cubrieron la cara.
Cuando la alondra piaba, mi mente compuso
Un mensaje para mi hijo.
Mohammad, estoy afligido.
En mi desesperación, nadie sino Alá me consuela.

Los opresores juegan conmigo
Mientras se mueven libres por el mundo.
Me piden que espíe a mis conciudadanos,
Asegurando que es por una buena causa.
Me ofrecen dinero y tierras,
Y libertad para ir donde me plazca.
Como relámpagos en el cielo.
Pero su regalo es una serpiente perversa,
Guarda hipocresía en la boca por veneno.
Tienen monumentos a la libertad
Y libertad de opinión, que está bien y es bueno.
Pero les expliqué que
La arquitectura no es justicia.
América, cabalgas a lomos de los huérfanos
Y los aterrorizas cada día.
Bush, cuidado.
El mundo reconoce al mentiroso arrogante.
A Alá dirijo mi dolor y mis lágrimas.
Siento nostalgia y opresión.
Mohammad, no me olvides.
Apoya la causa de tu padre, un hombre temeroso de Dios.
Me encadenaron y humillaron.
¿Cómo puedo componer versos así? ¿Cómo puedo escribir
así?
Después de las cadenas y las noches y el sufrimiento y las
lágrimas,
¿Cómo puedo escribir poesía?
Mi alma es como un mar agitado, removido por la angustia,
Violento con pasión.
Estoy cautivo, pero los crímenes son de mis captores.
Estoy abrumado por el temor.
Señor, reúname con mi hijo Mohammad.

Osama Abu Kabir

Osama Abu Kabir era conductor de un camión cisterna que transportaba agua en el área metropolitana de Amán. Tras unirse a la organización misionera islámica Yamaat Tabligh, viajó a Afganistán, donde fue detenido por las fuerzas antiterroristas y entregado al ejército estadounidense. Una de las justificaciones que se dieron sobre su detención continuada es que cuando se le capturó llevaba puesto un reloj digital Casio, una marca supuestamente usada por miembros de Al Qaeda porque algunos modelos pueden emplearse como detonadores de bombas. Kabir permanece en Guantánamo.

¿ES VERDAD?

¿Es verdad que la hierba vuelve a crecer tras la lluvia?
¿Es verdad que las flores salen de nuevo en primavera?
¿Es verdad que los pájaros regresarán otra vez a casa?
¿Es verdad que el salmón vuelve nadando contracorriente?
Es verdad. Eso es verdad. Todos son milagros.
¿Pero es verdad que un día dejaremos Guantánamo?
¿Es verdad que un día nos iremos todos a casa?
En mis sueños navego, sueño con casas.
Para estar con mis hijos, todos ellos parte de mí;
Para estar con mi esposa y con mis seres queridos;
Para estar con mis padres, los corazones más tiernos de mi mundo.
Sueño con estar en casa, con librarme de esta jaula.
¿Pero me oyes, oh, Juez, acaso me oyes?
Somos inocentes, aquí, no hemos cometido ningún crimen.
¡Déjame libre, déjanos libres, si aún hay un lugar
Donde queden justicia y compasión en este mundo!

MICHAEL WINTERBOTTOM: The Road to Guantánamo. Film [El camino a Guantánamo. Película]

[Recorte de periódico, texto e imagen, desplegable hacia abajo:]

Diario El País, Andrea Aguilar, *Pasen y vivan Guantánamo*, 27 de agosto de 2008

Polemica en EEUU por una atracción que emula las torturas infligidas en la base

ANDREA AGUILAR
Nueva York

Cuarenta minutos en metro separan Manhattan del histórico parque de atracciones de Coney Island. Este verano, además de perros callejeros o una de las montañas rusas de madera más viejas del país, por un dólar, los visitantes pueden ver durante 15 segundos una simulación de las torturas de Guantánamo.

Grandes letras azules anuncian en el exterior la controvertida atracción diseñada por el artista Steve Powers. Una escalera permite al espectador asomarse al interior de una celda. A través de una reja, se ve a un robot vestido con uno de los monos naranja de los prisioneros de la base estadounidense. Está tumbado y atado a una tabla. Otro, con sudadera de capucha negra, sujeta una jara de metal con agua. Cuando el billete entra en la ranura, el agua cae sobre la cara del preso, que se revuelve y gime. El artista recaudó 140 dólares el primer día.

Es la nueva atracción llena de preguntas (¿es licito tratar un tema así en una feria?) de un lugar por el que han pasado la mujer más pequeña del mundo, insignes forzados y freaks de todo tipo. En 1911, Samuel H. Gumpert compró el lucrativo negocio de mostrar rarezas y deformidades. Coney Island se convirtió en un hito de la cultura popular estadounidense que no ha dejado de inspirar a artistas y escritores, del Gran Gatsby de Fitzgerald a Woody Allen en Annie Hall o la fotógrafa Diane Arbus, que documentó durante años la extraña fauna de sus casetas.

Casi un siglo después de que Gumpert pusiera su negocio de rarezas en marcha, Coney Island resiste a duras penas frente al ansia especuladora de promotores inmobiliarios. Junto al Guantánamo de Powers, la Mier Volcán, cascadas de tatuajes, explica que es capaz de tomar una taza de gasolina como si fuera té. Ni ella ni su compañera —que cada tarde engulle espadas— se han acercado todavía al puesto vecino.

La nueva celda forma parte del proyecto Democracy for America, una iniciativa de la organización Creative Arts. Mesas redondas, representaciones de históricos discursos de la Nueva Izquierda y una performance en la que cerca de cuarenta bisexuales leen una carta de amor a los candidatos a la presidencia son algunas de las actividades realizadas por este grupo. "El arte tiene una larga tradición en el terreno de la polémica, como elemento generador de debate", explica Nate Thompson, comisario del proyecto. La organización para la que trabaja empezó en los 70, década dorada del arte político.

Entre los ruidosos puestos de tiro y los coches de choque, el nuevo montaje de Guantánamo no pasa inadvertido. John, activista americano por derechos humanos de la ONG El Mundo No Puede Esperar, distribuye información sobre su organización a quien se acerca. "La tortura es un crimen contra la humanidad. Un Gobierno que tortura es criminal. Pinochet en Chile o Ríos en Guatemala negaban las torturas. El Gobierno de Bush las reconoce".

En la pared de la celda de Powers, un letrero rojo tranquiliza al espectador: "Tranquilo, es sólo un sueño". ¿O una pesadilla? Franklin Sloss, periodista musical que visita por primera vez el parque, capta la ironía. "El artista quiere demostrar que esto es tortura, aunque el Gobierno lo niegue, y lo hace de una manera algo simple", dice, "porque la gente no presta atención a esto; lo que más le preocupa es el precio de la gasolina y el paro".



Las técnicas de asfixia simulada, representadas en Coney Island y condenadas por la convención de Ginebra, han sido defendidas por la Administración de Bush. En los juicios que actualmente se celebran en Guantánamo, la comisión militar admite que probaba los testimonios de los presos oprimidos con estas técnicas en los interrogatorios. En el carnaval decadente de Coney Island, no falta quien considere que la nueva atracción debería ser más real. Steve, un representante de Empresariales de 22 años, quería ver actores de verdad. "Si se trata de sorprender y dar miedo, sería más efectivo si se mostrara tal y como ocurre", asegura.

Powers, un grupo de abogados pro derechos humanos, y Mike Hirtz, investigador profesional contrario a emplear este tipo de técnicas, hicieron una representación real del show el 15 de agosto ante 40 personas. La radicalidad de la acción y el discurso de protesta se adaptaron a los requisitos del sistema sanitario. "No les ataron por problemas con el seguro médico", explica Thompson. Sin pasar a la cruda realidad, los mulecos de plástico también pue-

Cuando el dólar entra en la ranura, el agua cae sobre la cara del preso, que se revuelve y gime

den asustar y perturbar. Jenny, adolescente neoyorquina, así lo piensa tras ver la atracción. "Esto es demasiado serio para Coney Island. Sé que es un show freak, pero es un poco perturbador".

Junto a los dibujos de la fachada, Powers ha pegado un manual de instrucciones en inglés, árabe y francés, ilustrado con dibujos, para explicar la técnica de asfixia simulada en seis pasos. Lo primero, llenar una jara con agua. Luego, tapar la cara y atar a la víctima, ponerle un trapo mojado sobre la capucha y echar el agua. Interrogar y repetir cuatro veces sea necesario. Y si esto no les convence, suban a la noria.

[Pie de las fotografías:]

Vista externa e instrucciones de uso de la polémica atracción.

YouTube ha creado otra estrella mediática. Esta vez se trata de 1.300 presos de la cárcel filipina de Cebu, que aparecen en un vídeo bailando al compás de Thriller, famosa canción de Michael Jackson, durante sus horas de gimnasia. Más de un millón de personas lo han visto desde que Byron García, un asesor de la cárcel, lo colgó en Internet. Según García, desde que el baile se introdujo durante las horas de gimnasia, el comportamiento de los presos ha mejorado mucho y dos ex reclusos se han incluso convertido en bailarines profesionales. Los números de baile se han vuelto rutina en la cárcel de Cebu desde el año pasado, cuando a García se le ocurrió hacer marchar a los reclusos al ritmo de Another Brick in The Wall, de Pink Floyd.



YouTube ha creado otra estrella mediática. Esta vez se trata de 1.300 presos de la cárcel filipina de Cebu, que aparecen en un vídeo bailando al compás de Thriller, famosa canción de Michael Jackson, durante sus horas de gimnasia. Más de un millón de personas lo han visto desde que Byron García, un asesor de la cárcel, lo colgó en Internet. Según García, desde que el baile se introdujo durante las horas de gimnasia, el comportamiento de los presos ha mejorado mucho y dos ex reclusos se han incluso convertido en bailarines profesionales. Los números de baile se han vuelto rutina en la cárcel de Cebu desde el año pasado, cuando a García se le ocurrió hacer marchar a los reclusos al ritmo de Another Brick in The Wall, de Pink Floyd.

[Dos recortes de revista:]

Diario El País, El País Semanal, Toni García, *Guantánamo, Banda Sonora Original*, 17 de agosto de 2008.

[Recorte 1, desplegable hacia abajo, anverso y reverso, texto:]

"Está en las Sagradas Escrituras: Jesús utilizó el ruido de sus trompetas para introducir el miedo en el corazón de los habitantes de Jericó". El teniente coronel Dan Kuehl, retirado del servicio activo y especialista en operaciones especiales psicológicas (psyops, en jerga militar), respondió así al rotativo *The St. Petersburg Times* cuando uno de sus periodistas le preguntó por los protocolos del ejército estadounidense en Guantánamo, que incluye el uso de la música como instrumento de tortura.

Así lo explicaba Clive Stafford Smith en un reciente artículo en *The Guardian* (complementado con otro que puede leerse en la página web New Statement), donde este periodista y conocido colaborador de la ONG contra la Tortura Reprieve relataba su 21ª visita a la bahía de Guantánamo, el enclave elegido por la inteligencia americana para instalar a muchos de sus más distinguidos prisioneros de guerra tanto en Irak como en Afganistán.

Stafford, como Justin Sharrock y los impulsores de la web Mother Jones.com, había tenido acceso a una lista de canciones que los carceleros de la base utilizan para atemorizar a sus prisioneros. Algunos, más o menos obvios "para un carcereño" como *Born in the USA*, de Bruce Springsteen, y otros, menos, como *Dir*, de Christina Aguilera. Estos particulares *disc jockeys* poseen su *top ten* de la tortura, en el que incluyen canciones de Brimley Spears, Magic Numbers, Rage Against the Machine, Metallica, David Gray, el clásico infantil *Dinosaurio Barney* o Nancy Sinatra.

El procedimiento es sencillo: se obliga al prisionero a adoptar la denominada "posición de estrés", en la que no se pueden mover los brazos ni las piernas. Después se le encadena al suelo de un pequeño habitáculo y se sule el aire acondicionado hasta el nivel de congelación. Algo seguido, se pincha la canción y se sule el volumen al máximo. Como cuenta el escritor Dan Fesperman en su último libro, *El prisionero de Guantánamo*, sólo es necesario a

[Pie de las fotografías, al anverso:]

A TODO VOLUMEN.

James Heatfield, líder de Metallica, no ve tan grave que los guitarreros de su banda de "thrash metal" reventen los tímpanos a los presos de Guantánamo (izquierda). David Gray, en cambio, ha puesto el grito en el cielo. Sobre estas líneas, Nancy Sinatra.

[Recorte 2, desplegable hacia abajo, reverso:]

[Pie de las fotografías, al reverso:]

"NACIDO EN EE.UU".

Bruce Springsteen, "El Jefe" beirando durante un concierto en Madrid el año pasado "Born in the USA", una de las canciones favoritas de la "torture list" que los carceleros de Guantánamo obligan a escuchar a los presos.

[Texto:]

> un altavoz. "Cuando se trata de Guantánamo, ¿a quien le importa que el sonido sea estérreo?", reflexiona Fesperman en boca de uno de sus personajes.

David Peizer relataba en uno de los primeros artículos sobre La Dico (nombre en código del módulo que los interrogadores utilizan para aplicar estos métodos), publicado en la revista *Spin* en diciembre de 2006: "Las sesiones podían durar entre 14 y 27 horas, dos o tres veces por semana". El psiquiatra y ex brigada del ejército estadounidense Stephen Xenakis, una de las voces más relevantes contra este tipo de tortura, advierte al respecto: "Los daños psicológicos son incalculables. Se conduce al cerebro al mismo nivel de ansiedad que puede causar el síndrome de estrés posttraumático".

EN ESTA OCASIÓN, ni siquiera se puede especular con el desconocimiento de las autoridades sobre lo que está sucediendo en la isla. Tanto Donald Rumsfeld, ex secretario de Defensa del Gobierno de Estados Unidos con Gerald Ford y George W. Bush, como el teniente general Ricardo Sánchez ratificaron en abril y septiembre de 2003, respectivamente, el uso de estas técnicas "para obtener información que pudiera conducir a la mejora de la seguridad nacional".

Poco importa que el Tribunal Europeo para los Derechos Humanos condenase en 1978 este tipo de prácticas, empleadas por los servicios secretos británicos a principios de la década de los setenta contra prisioneros relacionados con el Ejército Republicano Irlandés (IRA). O que, en 1997, el Comité contra la Tortura de las Naciones Unidas lo considerara "inaceptable". Hasta el Tribunal Supremo israelí llegó a reprobar en 1999 el uso de este tipo de interrogatorios.

Pero ni tan siquiera los medios de comunicación estadounidenses desempeñaron el mejor de los papeles cuando se produjeron las primeras filtraciones sobre el perverso uso de algunas canciones en Guantánamo: "¿Cuál es tu intercomunicación preferida?", se preguntaba a los lectores en la web del Chicago Tribune en 2005. "Por fin alguien más tiene que sufrir a Brimley Spears", llegó a decir la revista *Time*. "Música tranquila para la yihad", afirmó *The New York Sun*. Nadie parecía demasiado preocupado por la suerte de "los combatientes enemigos", imbuidos como estaban en la inacabable "guerra contra el terror".

Lo cierto es que la CIA ha aplicado el tratamiento musical a discreción desde 1963. Desde principios de los cincuenta hasta 1962, la agencia gubernamental utilizaba la tortura en sus formas más elementales, pero algunos analistas empezaron a cuestionar la fiabilidad de la información obtenida con estos métodos. Al

[Recorte 2, desplegable hacia la derecha, solo anverso, texto:]

parecer, los prisioneros estaban dispuestos a decir cualquier cosa con tal de evitar el dolor. En 1962 empezaron a desarrollarse los denominados no-touch methods. El prisionero era sometido, entre otras lindezas, a la privación de sueño y a un aislamiento sensorial. El uso de la música (más bien deberíamos decir del sonido) como arma fue aprobado con el denominado Kubark Counterintelligence Interrogation, un protocolo que se difundió rápidamente por Asia y Latinoamérica, como denuncia en su momento Amnistía Internacional.

La última ocasión en que la disco-inferno, como algunos tabloides ingleses han llamado a esta peculiar técnica de interrogatorio, se convirtió en noticia fue el 28 de febrero de 1993, cuando la ATF, una agencia federal estadounidense, decidió someter a los miembros de una secta en Waco (Téjas) a varios días de música a todo volumen con el objetivo de hacerles salir sin resistencia del rancho que ocupaban. Se trataba de un procedimiento que ya se había puesto a prueba en 1980 con Manuel Noriega durante la invasión de Panamá, pero la táctica musical en esta ocasión no fue demasiado efectiva: el asalto al templo de los davidianos de David Koresh culminó con la muerte de más de 90 personas, entre personal de la ATF y miembros de la secta.

En un magnífico artículo en la página web theatlantic.com, Moustafa Bayoumi contrasta además el hecho de lanzar canciones a un volu-

"Esta práctica conduce al cerebro al mismo nivel de ansiedad que el provocado por el estrés posttraumático"

men infernal contra personas cuya radical visión de la religión no tolera ningún tipo de música y la indiferencia que despierta entre los prisioneros culpables: las bandas y solistas que ven sus canciones utilizadas en Guantánamo. "Hablamos mucho de las descargas ilegales y de la piratería, pero no veo a nadie hablando de esto", se queja Bayoumi.

AÚN ASÍ, PARECE que algo se mueve: el compositor británico David Gray acaba de afirmar que le parece "inabordable" "híbrido" su canción "Hybrid" en la que fusiona "degradantes" y anima a "degradar" los artistas que aparecen en la lista a tomar medidas. Lo mismo han decidido bandas como Massive Attack, Magic Numbers o Rage Against the Machine. Tom Morello, guitarrista de estos últimos, ha manifestado un "absoluto disgusto" por el hecho de que se hayan utilizado "canciones de nuestra banda para cosas tan indignas como la tortura".

Sin embargo, no todos piensan que la cosa sea para tanto. El mejor ejemplo al respecto se encuentra en las declaraciones de James Heatfield, líder de Metallica, al diario británico *The Guardian*: "¿Tortura? Nosotros hemos estado torturados con nuestra música durante años a nuestros padres, a nuestra esposas, a nuestros amigos, a la gente que queremos". Por qué tendrían los músicos que ser diferentes?, afirma Heatfield al periódico inglés. Lo mismo opina Steve Aoshim, el batería de la banda de death-metal Decide, cuya canción *Fuck your God* (que se *joda tu Dios*) es todo un hit en Guantánamo: "Esos tíos no son un grupo de niños asustados. Son guerreros. Esperan que les quemen vivos, que los destrocan con bates de béisbol. Si yo estuviera en Guantánamo y lo único que hicieran fuera ponerme música alta, yo pensaría: ¿es esto todo lo que podéis hacer? ¡Anda ya!".

[Pie de las fotografías, solo anverso:]

GRANDES ÉXITOS.

"Por fin alguien más tiene que sufrir a Brimley Spears" (arriba, a la izquierda de Christina Aguilera). La revista *Time* se refirió con esta frase de las torturas musicales que se aplican en el módulo La Dico. Heatfield, líder de Metallica, no ve tan grave que los guitarreros de su banda de "thrash metal" reventen los tímpanos a los presos de Guantánamo (izquierda). David Gray, en cambio, ha puesto el grito en el cielo. Sobre estas líneas, Nancy Sinatra.

IX

[Imagen]

[Textos en la imagen:]

NOCHES DE SEVILLA

UN MES
ENTRE LOS REBELDES

por JEAN ALLOUCHERIE



X

1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 26

[illegible]

El comité de la élite del interior del programa semanal de CRUCE "Mereced de la guerra", el doctor Arturo Argüello, en compañía de JIMÉNEZ, los sitió en el momento preciso cuando se iban a hacer una explicación formal (por disposiciones militares) al respecto de una participación y de tener política anterior del grupo en México y la realidad y a su mente. La participación en CRUCE del "Instituto General de la Riqueza de Gattorno" estaba acordada para aquel año. Tanto el interés que les tenía, los desvirtuó de CRUCE, sin en consecuencia causar perjuicio, se agotó a que se prolongaba algunas días más, después los cuales el ejército tomó del sistema rural de las medidas de comunicación, muy especialmente del período que M. de la Cruz fue en consecuencia.

La jefatura, Juan de la Cruz Val, es un amigo de doble filo. En principio la información que le llega en El Mundo y la de la V de Mayo, llegando por el redactor Lorenzo Martín, coinciden en darle por buen ejemplo informático y deportivo, pero de repente a comienzos de algunos meses transcurren que ya de hecho se había

En el siglo treceavo CRUCE, 3450, crearon, en Isla Mujeres una casa de mezcal. Hoy al contrario, según se prolonga con respecto la tradición de B. MATEO, todos siguen demostrando la intensa actividad que desde luego abarca desde el desarrollo de una actividad cultural por medio de la música en distintos contextos: la fiesta, la música, entre otros. — puede abarcar algunas medidas de salud al respecto. Asimismo, desde luego, reconocen a CRUCE como uno de los lugares, culturales alternativos más importantes, importantes y únicos en el momento actual de la vida del estado.

La misma parte de la de la 1986 de Acción Temporal (ATL), donde se da la 32 semana, presenta por ende el mismo tipo de hallazgo: "El Planeta del (Mundo) - dedicado a KAA-1019, mostrando reluciente combinado a nueve años y un día de estos días y el ciclo, finalmente el poder de estos, refiriéndose al tema a los sucesos".

REFRACTOR, LA GEOMETRIA Y LA MUERTE
(Precisiones a una información de el diario «El Mundo»
del día 9 de marzo de 1998)

Con la cobertura de Refractor, periódico anarquista, el pasado día 28 de febrero, se presentó en CRUCE la instalación “Estudio Criminológico de la ropa de Cadáveres” del grupo de artistas mexicanos SEMEFO (Servicio Médico Forense); ocho camisas de personas asesinadas violentamente, incautadas en la gigantesca morgue de Mexico-DF, proveedora habitual de los materiales de trabajo del grupo.

El mismo día, en el marco d el programa semanal de CRUCE “Merienda de Negros”, el doctor Arturo Angulo, en nombre de SEMEFO, le ofreció al numeroso público asistente una breve y lírica explicación ilustrada con diapositivas sobre el sentido de esta instalación y de otros trabajos anteriores del grupo en torno a la violencia y a la muerte. La instalación en CRUCE del “Estudio Criminológico de la Ropa de Cadáveres” estaba acordada para aquel solo día. Dado el interés que despertó, los directivos de CRUCE, con un encomiable talante hospitalario, se avinieron a que se prolongara algunos días más, durante los cuales el interés tanto del público como de los medios de comunicación— muy especialmente del periódico que Vd. dirige— fue en incremento.

La publicidad, bien lo sabe Vd., es un arma de doble filo. En concreto la información aparecida en El Mundo el día 9 de Marzo, firmada por el redactor Lorenzo Marina, realizada sin duda con buen espíritu informativo y deportivo, peca de sesgada y equivocada en algunos puntos importantes que es de justicia rectificar.

En ningún momento CRUCE vetó, censuró, ni hizo ninguna otra cos de ese jaez. Muy al contrario, acogió y programó con urgencia la instalación de SEMEFO. Solo quien desconozca la intensa actividad que desde hace años viene desarrollando esta Asociación Cultural sin ánimo de lucro en distintos campo –filosofía, música, artes plásticas...– puede albergar alguna sombra de duda al respecto. Nosotros, desde luego, reconocemos a CRUCE como uno de los espacios culturales alternativos más abierto, independiente y dinámico en este mortecino Madrid de fin de milenio.

Lo mismo puede decirse de la Zona de Acción Temporal (ZAT), donde el día 12 tenemos previsto presentar el número dos de Refractor –“El Partido del Diablo”– dedicado a KAX-1013, camarada refractario condenado a nueve años y un día de prisión mayor y de quién, precisamente el nueve de autos, celebramos el treinta y tres aniversario.

CONTACTOS, CORRESPONDENCIA Y SUSCRIPCIONES · APDO./P.O. · BOX 55 · 28460 MADRID

1898-1998: MOSCÚ · MADRID · MALABO · MÉXICO
DF · MEDELLÍN · MANHATTAN · AÑO CERO

Cuando la instalación de SEMEFO fue descolgada de CRUCE pensamos que sus camisas de cadáveres harían buenas migas con los demonios pintados por KAX-1013, y que antes de partir rumbo a Barcelona, sería una buena oportunidad para exhibir por última vez en Madrid la polémica instalación de los mexicanos. Dada la precipitación de los acontecimientos no tuvimos ni tiempo tiempo de negociar esta iniciativa con los responsables de ZAT, que se vieron lógicamente sorprendidos durante el desayuno del día nueve por la información de su periódico, algo por lo que públicamente les pedimos disculpas.

Ni CRUCE ni ZAT son "galerías de arte" comerciales en el sentido que su redactor insinúa. Entre ellas no cabe la menor competencia. En cuanto a Refractor quede bien claro que es un periódico anarquista que no entra ni sale en discusiones de estilo entre artistas. Por nuestra parte lo pintaríamos todo de negro y solventaríamos el problema con un borrón y cuenta nueva. O como proclamaban desde Krakov en su manifiesto de 1919 los anarco-futuristas rusos: "¡El mundo está muriendo! ¡Ah! ¡Ah! ¡Ah! ¡Gritan millones de toxinas. ¡Ah! ¡Ah! ¡Ah! Ruge el gigantesco cañón de las alarmas! ¡Destrucción! ¡Caos! ¡Melancolía! ¡El mundo está muriendo! ¡Esta es la poesía de nuestra melancolía! ¡Estamos privados de inhibiciones! El lastimoso sentimentalismo de los humanistas no está hecho para nosotros".

En otro orden de cosas parece evidente que en CRUCE debió producirse algo así como un *roce* o un *cortocircuito* entre *artistas* de diferentes *estilos*. Una curiosa polémica entre *pintoras geométricas* españolas y *artistas forenses* mexicanos— entre *geometría* y *muerte*— en torno a qué es y qué no es arte. Algo sobre lo que *artistas* y *doctores* siguen sin ponerse de acuerdo. Sin entrar ni salir en esa *merienda de negros*, como se trata de un tema de cierto interés público, nuestra actitud es la de animar esa y cualquier otra polémica. Al tiempo seguiremos brindando cobertura logística a nuestros camaradas mexicanos en su tránsito por la Península Ibérica. Así pues le pedimos que, hechas las aclaraciones pertinentes, su periódico sigue informando sobre el caso.

Por Refractor,
Quico Rivas
D.N.I.: 31586163-X
10 - III - 98



HABLAN LOS PRESOS

"Al fin y al cabo, estas aquí para que te peguen"

Los presos de la cárcel de León, como en muchos otros de España, están acostumbrados a la vida en prisión. Han pasado años de su vida en la cárcel, y han aprendido a vivir con ella. Han aprendido a vivir con la soledad, con la falta de libertad, con la falta de contacto con el mundo exterior. Han aprendido a vivir con la falta de contacto con el mundo exterior. Han aprendido a vivir con la falta de contacto con el mundo exterior.



Emilio Lanera, uno de los presos de la cárcel de León. A la izquierda, Pedro Costa Muste, uno de los presos de la cárcel de León.

TESTIMONIO DE UN PENAL DE LEVANTE
Los presos de la cárcel de León, como en muchos otros de España, están acostumbrados a la vida en prisión. Han pasado años de su vida en la cárcel, y han aprendido a vivir con ella. Han aprendido a vivir con la soledad, con la falta de libertad, con la falta de contacto con el mundo exterior. Han aprendido a vivir con la falta de contacto con el mundo exterior.

TESTIMONIO DE UN PENAL DE LEVANTE
Los presos de la cárcel de León, como en muchos otros de España, están acostumbrados a la vida en prisión. Han pasado años de su vida en la cárcel, y han aprendido a vivir con ella. Han aprendido a vivir con la soledad, con la falta de libertad, con la falta de contacto con el mundo exterior. Han aprendido a vivir con la falta de contacto con el mundo exterior.

TESTIMONIO DE UN PENAL DE LEVANTE
Los presos de la cárcel de León, como en muchos otros de España, están acostumbrados a la vida en prisión. Han pasado años de su vida en la cárcel, y han aprendido a vivir con ella. Han aprendido a vivir con la soledad, con la falta de libertad, con la falta de contacto con el mundo exterior. Han aprendido a vivir con la falta de contacto con el mundo exterior.

TESTIMONIO DE UN PENAL DE LEVANTE
Los presos de la cárcel de León, como en muchos otros de España, están acostumbrados a la vida en prisión. Han pasado años de su vida en la cárcel, y han aprendido a vivir con ella. Han aprendido a vivir con la soledad, con la falta de libertad, con la falta de contacto con el mundo exterior. Han aprendido a vivir con la falta de contacto con el mundo exterior.

TESTIMONIO DE UN PENAL DE LEVANTE
Los presos de la cárcel de León, como en muchos otros de España, están acostumbrados a la vida en prisión. Han pasado años de su vida en la cárcel, y han aprendido a vivir con ella. Han aprendido a vivir con la soledad, con la falta de libertad, con la falta de contacto con el mundo exterior. Han aprendido a vivir con la falta de contacto con el mundo exterior.

TESTIMONIO DE UN PENAL DE LEVANTE
Los presos de la cárcel de León, como en muchos otros de España, están acostumbrados a la vida en prisión. Han pasado años de su vida en la cárcel, y han aprendido a vivir con ella. Han aprendido a vivir con la soledad, con la falta de libertad, con la falta de contacto con el mundo exterior. Han aprendido a vivir con la falta de contacto con el mundo exterior.

TESTIMONIO DE UN PENAL DE LEVANTE
Los presos de la cárcel de León, como en muchos otros de España, están acostumbrados a la vida en prisión. Han pasado años de su vida en la cárcel, y han aprendido a vivir con ella. Han aprendido a vivir con la soledad, con la falta de libertad, con la falta de contacto con el mundo exterior. Han aprendido a vivir con la falta de contacto con el mundo exterior.

castigo entre cuatro. Bajaron de la enfermería y le inyectaron lagartil. Una vez calmado, tres funcionarios armados con porras de punta le dieron una paliza mortal. Al día siguiente lo tuvieron que trasladar al Hospital Clínico, porque sufría varias hemorragias internas. El informe del médico de la cárcel decía hematomas producidos por haberse caído encima una pila de madera cuando se hallaba en el taller de carpintería. No volvimos a ver al "Loquillo", pero se dijo que había quedado inútil".

TESTIMONIO DE UNA PRISION ARAGONESA

"Dos alemanes estaban cumpliendo condena y la mayor parte de ella se la pasaron en la celda con dos enfermos cada uno que, durante día y noche, les pegaban. Y para que no estuvieran muy pálidos los sacaban de vez en cuando al patio. Por las noches, cuando todos los presos dormían, sacaban a los alemanes a fregar la prisión y de paso servían de diversión a funcionarios y enfermos. Unos y otros, en vez de tirar el agua al suelo se la tiraban a la cara y, si oponían resistencia, les daban grandes palizas y después les hacían recoger todo el agua que se había derramado. Como eran muy corpulentos, les daban más gatas de lagartil que a nadie. Los alemanes escribieron todo lo que les hacían y lo sacaron de la cárcel en un habitó que se escondieron en el año. En Alemania denunciaron los malos tratos recibidos y, como consecuencia, vino a hacer una visita el director general de prisiones".

TESTIMONIO DE JOSE CARLOS DE MIGUEL CARDONA

(Dieciocho años. A los dieciséis ingresó en la cárcel y pasó trececientos diez días de celdas de castigo en los dos años que estuvo en prisión. Como consecuencia, padecía úlcera de duodeno, tenía atrofiado el ojo izquierdo y se resentía con frecuencia de los riñones. Pocos días después de haber hecho tres declaraciones, José Carlos de Miguel murió por el disparo de un policía armado que iba de paisano. Pertenecía a los Comités de Apoyo de COPEL.)

"En las celdas de castigo no hay más que una colchoneta y un agujero en el centro para cagar. Por la mañana te quitan la colchoneta y a pasear todo el día. La oscuridad es casi absoluta y la humedad tan grande, que yo me lavaba la cara con solo pasar las manos por las paredes. No te puedes sentar en el suelo porque está totalmente mojado; cuando empieza a secarse, un funcionario lo llena de cubos de agua. No te puedes cambiar de ropa y no puedes dar más de dos pasos y medio en la misma dirección".

TESTIMONIO DE DIEGO ALBARRAN SANCHEZ

(Evidado el 22 de febrero de este año del hospital civil de Diego de León, a donde había sido trasladado después de haberse tragado un grifo en la prisión de Carabanchel en su cuarento intento de suicidio.)

"Una noche, en la Modelo de Barcelona, entraron muchos funcionarios en la celda poniéndose muchas pistolas en la cabeza, y yo me desperté y pregunté lo que ocurría; fue lo único que me dieron tiempo a decir. Se abalanzaron contra mí, me dejaron sin respiración a base de apretarme el cuello, me retorcieron los brazos, me tiraron de los testículos y me pegaron con una barra de hierro. No sé cuánto tiempo pasó; luego me dijeron que iba a ser trasladado de prisión y que la paliza era porque había agredido al jefe de servicios. No importaba que fuera mentira, todo lo que dice un funcionario siempre es verdad.

Yo me había tragado un mango de cuchara porque prefería morir en un hospital que como una rata. Cuando de nuevo me trasladaron a la prisión de Barcelona, me metieron en una celda en la que había una horca colgada en la ventana, cuerdas debajo del colchón, cuchillas de afeitar en el suelo, agujas clavadas en la pared y un foco muy fuerte. Empecé a oír golpes en la celda de al lado y comprendí que lo que trataban era de provocarme una enajenación para que me suicidara. Lo recogí todo y lo tiré por la ventana.

A la persona que entra en el psiquiátrico la hinchaban a pastillas; si no las tomaba se metían en "agitados" y te dan una buena paliza. Te esposan, te ponen una camisa de fuerza, te sujetan los pies con cadenas, te atan a un somier o te hacen el "bocallito", que consiste en meterte entre dos petates y apretarte con correas; muchas veces ocurre que te aprietan un poquito más de la cuenta y te asfixian. Al que no le pegan, no lo pasa mejor que el que recibe golpes; toda la noche escuchando gritos. La gente está tirada por los suelos, nadie se lava y se tiran años con la misma ropa.

Ocaña es uno de los peores penales. Una vez me metieron en una celda de seguridad en cuya ventana había una alambrada tan tupida, que ni una mosca podía atravesarla. Ni mesa, ni silla, ni nada; tuve que comer todo el tiempo encima del water. Me daban lagartil, que hace que uno no pueda pensar, dejas de ser dueño de tus actos, te da la sensación de que el cerebro se te hace agua, no puedes mantener ni una conversación... Una noche pedí manta y me dieron una. Al cogéla noté que oía a fleas; lo abrí y vi que estaba llena de sangre. Después me entré que era la manta con la que se había lavado a un muerto que había habitado unos días antes".

Texto: EMILIO LANERA
Y PEDRO COSTA MUSTE
Fotos: COORDINADORA
DE PRESOS EN LUCHA
(COPEL)

[Recorte de prensa, fotocopiado, con imagen y texto:]

Revista Entrevi, Emilio Lanera y Pedro Costa Muste, Hablan los presos, 1980.

HABLAN LOS PRESOS
«Al fin y al cabo, estas aquí para que te peguen»

No es fácil hacerse oír desde la cárcel, como tampoco desde los cementerios. Ni los muertos, ni los presos... hablaban. Pero esos miles de hombres que vienen consumiendo sus vidas en mazmorras medievales, al verse marginados del reparto de la tarta de la democracia, idearon la forma de que se pudiera tener noticia de que, al menos, existían. A riesgo de su integridad física y aun de su vida tomaron como "arma-medio de expresión" la autolesión: cortes en brazos y en todo el cuerpo, cabezas contra las paredes... y la sangre que mandaba de sus heridas la utilizaron para escribir en las paredes el anagrama de la organización que acababan de crear: COPEL.

No ha sido fácil enviar mensajes desde la cárcel. El castigo del periodista Manuel Blanco Chivite es una muestra. El anarquista Floreal Rodríguez de la Paz sufrió varios meses de celda por haber dicho a una Comisión Internacional que oficialmente visitaba la cárcel que las condiciones sanitarias "dejaban que desear". Los testimonios que nos llegan ahora de diversas cárceles españolas se parecen más a los campos de concentración nazis que a las instituciones penitenciarias y reformativos que corresponden a una sociedad libre y democrática.

TESTIMONIO DE UN PENAL DE LEVANTE

"Le llamaban 'el Loquillo' porque sufría ataques nerviosos muy fuertes y en esas ocasiones no media las consecuencias de lo que hacía. Había estado en varios reformativos y en distintos psiquiátricos. De todos se había fugado. El Tribunal Tutelar lo pasó a la cárcel cuando cumplió dieciséis años. Sus delitos eran pequeños hurtos en mercados y tiendas. Don M., funcionario de la cárcel, era homosexual y 'el Loquillo' se había negado a sus proposiciones.

Un día en el patio, 'el Loquillo' comenzó a discutir con un compañero con el que jugaba al frontón. Don M., un tipo bajito, tuerto y con cara demetida—estaba de guardia. Al ver que 'el Loquillo' discutía se le acercó, y lo que medlara aviso alguno lo derribó al suelo de una patada. Al muchacho le cogió uno de sus ataques nerviosos y, al levantarse del suelo, comenzó a golpear al funcionario. Lo llevaron a celdas de

LA TENTACIÓN DE LA DINAMITA

Hasta llegar a la boca del scanner no empecé realmente a preocuparme. Estoy en el aeropuerto de Sevilla e, ingenuo de mí, pretendo volar a Barcelona. En el mostrador de facturación he examinado atentamente la lista de objetos prohibidos al viajero en la cabina del avión. Algunos asaz curiosos. En cualquier caso, el *bicho* que transporto en mi equipaje de mano no se corresponde exactamente con ninguno de la relación. O eso creo. Tiene, cuando más, un lejano parentesco con una herramienta de bricolage aunque, mucho me temo, un guardia poco avisado podría empeñarse en incluirlo en el apartado "armas de juguete o réplicas". Pero se trata de una escultura, en concreto de un residuo de una intervención -"Detonante"- que en su día realizó Pedro G. Romero por algunas iglesias y lugares de culto hispalense con un pasado marcado por el fuego. En todo caso, una obra de arte, o eso creo. Que su aspecto formal sea el de un amasijo de cartuchos de dinamita color naranja butano, amarrados con cinta aislante a una pieza metálica de buen tamaño y provistos de un puñado de cables de lo mas sospechoso, no hace al caso.

Con cierta aprensión deposito la bolsita con el *bicho* en el extremo de la cinta transportadora. Al ir a recogerla ya tengo en la punta de la lengua las explicaciones que pienso endosarle a los alarmados agentes. Para mi asombro, ninguno me dice nada. Con la bolsita en la mano me dirigo a la puerta de embarque. No puedo evitar un sentimiento de decepción. La ilusión era perfecta, así que sólo cabe deducir que el arte, hoy por hoy, ya no ofrece ningún peligro. Embarcamos a la hora prevista. Media hora más tarde nos hacen bajar del avión. Problemas técnicos, arguye una voz de altavoz. Tate, me digo, esta es la maniobra, de un momento a otro una pareja de especialistas antiterroristas van a

La Columna de Hierro-III

LA TENTACIÓN DE LA DINAMITA

Hasta llegar a la boca del scanner no empecé realmente a preocuparme. Estoy en el aeropuerto de Sevilla e, ingenuo de mí, pretendo volar a Barcelona. En el mostrador de facturación he examinado atentamente la lista de objetos prohibidos al viajero en la cabina del avión. Algunos asaz curiosos. En cualquier caso, el *bicho* que transporto en mi equipaje de mano no se corresponde exactamente con ninguno de la relación. O eso creo. Tiene, cuando más, un lejano parentesco con una herramienta de bricolage aunque, mucho me temo, un guardia poco avisado podría empeñarse en incluirlo en el apartado "armas de juguete o réplicas". Pero se trata de una escultura, en concreto de un residuo de una intervención -"Detonante"- que en su día realizó Pedro G. Romero por algunas iglesias y lugares de culto hispalense con un pasado marcado por el fuego. En todo caso, una obra de arte, o eso creo. Que su aspecto formal sea el de un amasijo de cartuchos de dinamita color naranja butano, amarrados con cinta aislante a una pieza metálica de buen tamaño y provistos de un puñado de cables de lo más sospechoso, no hace al caso.

Con cierta aprensión deposito la bolsita con el *bicho* en el extremo de la cinta transportadora. Al ir a recogerla ya tengo en la punta de la lengua las explicaciones que pienso endosarle a los alarmados agentes. Para mi asombro, ninguno me dice nada. Con la bolsita en la mano me dirigo a la puerta de embarque. No puedo evitar un sentimiento de decepción. La ilusión era perfecta, así que sólo cabe deducir que el arte, hoy por hoy, ya no ofrece ningún peligro. Embarcamos a la hora prevista. Media hora más tarde nos hacen bajar del avión. Problemas técnicos, arguye una voz de altavoz. Tate, me digo, esta es la maniobra, de un momento a otro una pareja de especialistas antiterroristas van a

caer sobre mí. ¡Qué iluso! Deambulo durante dos horas por el aeropuerto. La pieza metálica ha perforado la bolsa y el bicho queda prácticamente a la vista. Hemos vuelto a subir al avión. Nos han vuelto a bajar del avión. Por segunda vez en una semana, Iberia arruina mi agenda, mis compromisos, mi estómago, mis pulmones y mi paciencia. A cambio ni un refresco.

Me he hecho fuerte en una toilette de caballeros. He puesto al bicho en mi regazo y le acaricio el lomo. Ambos estamos un poco nerviosos tras seis horas dando vueltas sin sentido por el aeropuerto y haber pasado tres veces los scanner reglamentario, dos de ida y una de vuelta. La voz del altavoz anuncia una nueva demora. Siento que estamos llegando al límite. No se puede jugar impunemente con un hombre armado de todo menos de paciencia. Miro los cables del detonador, la tentación es muy fuerte. Todo da vueltas a mi alrededor. O me sacan de aquí o mañana salimos en la página de sucesos. Alguién tendrá que hacerse cargo de la fianza y, mucho me temo que no va a ser la cía, quiero decir la compañía.

Quico Rivas



XIV

caer sobre mí. ¡Qué iluso! Deambulo durante dos horas por el aeropuerto. La pieza metálica ha perforado la bolsa y el bicho queda prácticamente a la vista. Hemos vuelto a subir al avión. Nos han vuelto a bajar del avión. Por segunda vez en una semana, Iberia arruina mi agenda, mis compromisos, mi estómago, mis pulmones y mi paciencia. A cambio ni un refresco.

Me he hecho fuerte en una toilette de caballeros. He puesto al bicho en mi regazo y le acaricio el lomo. Ambos estamos un poco nerviosos tras seis horas dando vueltas sin sentido por el aeropuerto y haber pasado tres veces los scanner reglamentario, dos de ida y una de vuelta. La voz del altavoz anuncia una nueva demora. Siento que estamos llegando al límite. No se puede jugar impunemente con un hombre armado de todo menos de paciencia. Miro los cables del detonador, la tentación es muy fuerte. Todo da vueltas a mi alrededor. O me sacan de aquí o mañana salimos en la página de sucesos. Alguién tendrá que hacerse cargo de la fianza y, mucho me temo que no va a ser la cía, quiero decir la compañía.

Quico Rivas

XIV

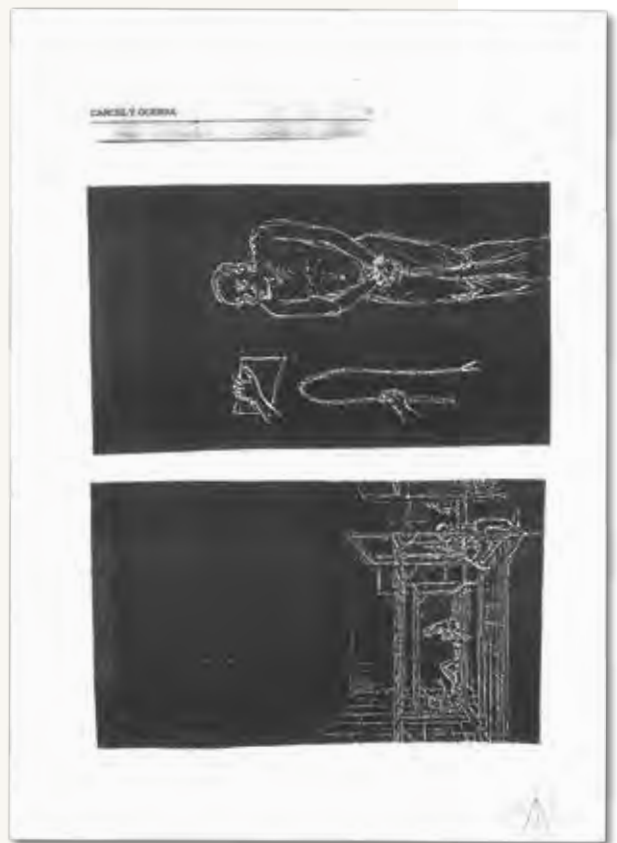
[Recorte de encabezado de prensa,
fotocopiado:]

CARCEL Y GUERRA

1

[1ª Imagen]

[2ª Imagen]





BRINDIS, en la presentación del nº 2 del periódico refractario, por el Marián Llanos.

¿Ha muerto KAX 1013
o se habrá diluido tan sólo en los pliegues del cerebro de su sucesor,
en simbiosis anarco-paranoica con el amigo
Marián Llanos?

¿Y cual será el nuevo nombre que habrá de adoptar en
su nueva guarida, sin duda tan provisional como la
anterior?

Arturo Marián Llanos es el más joven descendiente
—comienza ahora su año 33 de vida, y de ahí el brindis—
de dos familias con generaciones de guerras civiles,
muerte violenta, cárcel y exilio.
Hasta el punto de que considera sus periodos talegueros
como pura tradición familiar.
El mismo lo cuenta en este número 2 del periódico
refractario.

A mí eso me parece una gran riqueza, en la línea del
asalto al centro desde las fronteras extremas, en la base
de la clarividencia o de su misma posibilidad, pura
centrifugación cuanto más retenida más expansiva hasta
la explosión.

Y alguien así es muy peligroso sobre todo para quienes
se sienten centro centripetador, sobredora dracúlico de
energía, chupón que destriza el entorno, agujero negro.

Al parecer,
—y eso habría que decírselo al abogado—
cuando el Arturo hizo el viaje a Canarias que terminó
con él bajo rejas,
Arturo estaba bajo vigilancia policial y nada hace pensar
que el juez lo supiera.

Utilizando el método paranoico-crítico postdaliniano,
con su componente esencial de piensa mal para acertar,

podría concluirse que todo estuvo amañado, si no provocado, pura ilegalidad en la línea del menos por menos igual a más.
Acostumbrados estamos.

Esas dos obras de arte experimental chapucero y chorizo que son los estados ruso y español, autofagocitadores y centripetadores al mismo tiempo, pura antropofagia paternal, sólo encuentran un lugar adecuado para uno de sus hijos más singular e interesante: la cárcel.

Parece hasta natural y el astur-moldavo del Arturo, tan condescendiente y camaleónico, les sigue la corriente y recarga baterías para la gran centrifugación.

De la que envía a sus colegas en cuanto puede, en textos en cifra cada vez más descifrable, fragmentos de ráfagas y explosiones dibujadas,

el detonante de la Gran Inversión.

¡Salud para el Arturo!

[Texto manuscrito:]

1 llamada

1 ¿algo más, una letra?

[Imagen]

[Imagen]





[Hoja compuesta por tres despleables, con texto y/o imagen:]

[Desplegable 1, hacia abajo. Texto:]

Diario El País, Andrea Aguilar, Pasen y vivan Guantánamo, 27 de agosto de 2008

XVIII

ACTOS DEL PODER ROJO
La tortura sistematizada en Barcelona
¡LAS "CHEKAS"!
Actas, fotos y dibujos que evidencian refinamientos
martirizantes autorizados por aquel pseudo-Gobierno
ACTA

En Barcelona, a 22 de febrero de 1939, a las 11 horas de la mañana y presentes los señores don Hildefonso Belión, don Adolfo Rodríguez Jurado, don José M.ª Trias de Bes y don Rafael Garceraín,

Presidente el primero y Vocales los restantes de esta Comisión, y acompañándoles el Comandante de Caballería y Abogado don Joaquín Martínez Prieta, a la sazón Jefe de la 2.ª sección del SIMP-DEC, encargado de la recuperación de datos y documentos relativos al S.I.M. rojo, se constituyen en la calle Vallmajor, esquina Copernico, en el local que fué ocupado por el citado S.I.M., que se compone de dos edificios, uno frente al otro, separados por la calle Vallmajor. En el primero —chalet que parecía destinado a residencia de los interrogadores del S.I.M.— pudieron ver en un local especie de sótano, bajo lo que constituye el entresuelo de la casa, la existencia de tres especies de jaulas destinadas a la reclusión de una persona, dispuestas en una forma que el recluso no podía permanecer sentado ni de pie y sólo encogido, como agachado, recibiendo una potente luz artificial frente al rostro y en situación de inmovilidad por estar absolutamente impedido de toda acción por un dispositivo especial que se lo privaba, percibiendo también el ruido constante de un timbre como un zumbido de abeja, de las cuales obtuvo el fotógrafo Hernes unas placas.

Después pasaron al edificio frontero, titulado Preventorio D, donde se advirtió la existencia de diversas celdas en otros tipos, todas propias para la tortura, unas con luz verdoosa, diversas pinturas, con el suelo dispuesto en forma que hace imposible el paseo ni el sentarse, por tener unos ladrillos de canto; otras celdas húmedas, sin ninguna ventilación ni luz, estrechísimas, y otras, en fin, en forma de campana u horno con una luz potente a alguna altura y un sistema de ruidos.

Desde allí se trasladan todos los señores presentes al Convento de Sanjuanistas, de la calle de Zaragoza, donde parece

— 195 —

[Texto al margen izquierdo de la hoja:]
N.º 59
bis

estaba instalada la Delegación del S. I. M. en Cataluña y en cuyo local se advierte que en el patio hay 60 celdas de reciente construcción, unipersonales, para incommunicados. En la que fué iglesia, un departamento construido ad hoc como para situar una silla o artefacto eléctrico con su correspondiente instalación, una especie de sala destinada para actos y en dos pequeños subterráneos diversas celdas muy húmedas, de escasa capacidad, con depósitos para agua que se destilaba al interior, produciendo humedad en la pared y el piso, algunas de ellas con una especie de lechos estrados y en el suelo ladrillos de canto que imposibilitaban todo descanso.

De las dependencias enunciadas obtiene el fotógrafo Hernes algunas placas, en algunas de las cuales figuran en las celdas, en justificación de su autenticidad, señores de la Comisión.

En este edificio y entre los papeles que se veían esparcidos por el suelo, se encuentran diversos impresos, algunos con huellas dactilares, de los que la Comisión se incauta.

Y para constancia de todo lo referido, así como también de que acompañó en esta visita a los señores de la Comisión, el Secretario Jefe de Oficina del Colegio de Abogados de esta ciudad, don Manuel Goday y Prat, que por haber sufrido tortura en alguna de dichas celdas, explicó su funcionamiento, se extiende la presente acta, que firman en este día. — Firmado: Hildefonso Belión. — Joaquín Martínez Prieta. — José Trias de Bes. — Adolfo Rodríguez Jurado. — Rafael Garceraín. — Rubricados.

[Desplegable 2, hacia la izquierda. Imagen y texto:]

[Texto ilegible en el margen superior izquierdo]

CHEKA DE [Continuación del texto ilegible]

Dibujo de la celda letra B.

Celda de la calle de Vallmajor

[Imagen]

Corresponde el dibujo al lugar donde se obtuvo la primera de las fotografías que se publican

[Desplegable 3, hacia la derecha. Imagen y texto:]

[Texto ilegible en el margen superior izquierdo]

CHEKA DE LA CALLE DE ZARAGOZA

Celda de la calle de Zaragoza

[Imagen]

Dibujo que corresponde al interior de una de las celdas del pasillo

[Hoja compuesta por dos desplegables, hacia la izquierda, con texto e imagen:]

[Desplegable 1:]

Revista Vértice nº XX, Edgar Neville, *La cheka de Vallmajor*, Editora Nacional, Marzo de 1939.

LA CHEKA DE VALLMAJOR

por EDGAR NEVILLE

No eran los incontables, eso hay que repetirlo mucho; no eran siquiera los partidos políticos, ni las milicias socialistas, ni los grupos de la F. A. I. Las Chekas eran cosa del Estado, dependían del Servicio de Información Militar, o S. I. M., y por lo tanto sus procedimientos de tortura, sus crueldades inauditas, su estilo infamamente estaban respaldados por el Estado, por el Gobierno de la República, por el Parlamento, por el Tribunal de Garantías, por el Ministerio de Justicia y por ende por todos aquellos países que mantenían relaciones cordiales, defendían y autorizaban a aquellos gobernantes.

Eran muchas las Chekas y un mismo terror, una idéntica crueldad fría y estudiada por psiquiatras. En la Cheka de Vallmajor, de Barcelona, ocurrían...

LA DUCHA Y LA NEVERA

Era el tormento del frío, al preso lo metían de madrugada en un cajón de cemento y con una manga fina para que el agua saliera con fuerza. Le duchaban durante horas, cuatro o cinco horas seguidas durante las cuales se alternaban los verdugos.

Luego, con las ropas empapadas, pues los duchaban vestidos con ese fin, los metían en «la nevera» que eran unas estrechísimas celdas de cemento como las que se emplean para conservar la carne, a las que jamás había llegado la luz. Sólo cabía en ellas una persona que al cerrarse la puerta de hierro quedaba aislada, y lejos de todo lo que no fuera un frío extremo. Las paredes y el suelo de la celda destilaban agua y allí quedaba el despojo humano sintiendo llegar la muerte por sus venas heladas.

EL MURO

A veces todo se había acabado, ya no querían saber más o ya no le creían y un gesto del interrogador a los guardas explicaba claramente a la víctima que había sonado su última hora.

«Escribe tu última carta; después de los tuyos» —le decía sin guardia, de repente, lleno de humanidad— «Esta es tu última noche». Y así pasaban unas horas de espanto en las que era preciso tener un temple español para no delatar, para no confesar todo lo que se sabía.

Por fin, a la madrugada, venían a buscar; eran las despedidas de los que quedaban en las celdas y el cortejo cruzaba la calle y se iba a detener en el jardín del chalet.

«¡Ahí está tu fosa!» —y le señalaban una que se abría como una trinchera al pie de unos árboles.

«¡Vete al paredón!» Y el reo, automáticamente, caminaba hacia la pared mirando la tierra que le había de cubrir, presintiendo el ahogo de esa tierra que le había de cubrir, presintiendo el ahogo de esa tierra sobre sus narices y sobre su boca.

«¡Quieto ahí!

Y bajaban los fusiles de los guardas apuntándole.

«¡Apunten!» —y luego un espacio de tiempo.

«¿Tienes algo que decir?» —y otro momento de silencio.

«¡Fuego!

Y sonaba la descarga y silbaban las balas a su alrededor y se estrellaban contra la pared. «Ya estoy muerto», pensaba, pero no era así, no le habían tirado a dar, la muerte no importaba a los del S. I. M., preferían la tortura, el martirio.

LAS CELDAS

Hay presos que estuvieron más de un año en Vallmajor; otros seis, ocho meses; era raro estar menos. Allí había además de presuntos espías, madres, hijas, hermanas y novias de hombres que convenía tener bajo el peor de los terrores, de hombres capaces de todo por salvar a sus seres amados.

Se les cercaba de un millar los presos de esa Cheka; continuamente iban muriendo los que no podían soportar el hambre o los golpes; otros eran ejecutados, pero pronto se cubrían sus vacantes, El S. I. M. tenía millares de agentes que continuamente delataban; era su manera de vivir.

Arriba estaban las mujeres, eran las celdas más claras, pero eran cinco o seis en cada celda...

Los hombres estaban en todas partes, arriba y abajo, en el primer piso y en el sótano. Las paredes celdas eran las del sótano, pues no tenían más luz que la que llegaba al pasillo por una rejilla colocada al ras del suelo. Pero tal vez aquí tuvieran más libertad, pues les era permitido estar en el pasillo.

A lo largo de la pared fueron dibujando hojas de calendario. Pronto se acababa el muro y había que seguir más abajo; tal vez hubo un impaciente, pues aparece este escrito:

«Prohibido adelantar las fechas del calendario» y abajo alguien había añadido: «Se castigará con la prisión.....».

En lo que fue después levantaron también celdas, no sabemos si se encargaría de esto la Comisaría de Cultos que tanto gustaba a Mauriac y compañía, el caso es que la iglesia estaba llena de alvéolos, de estrechísimas celdas.

Estos presos no veían jamás el cielo, ni el perfil lejano de los montes como los de arriba. A estos sólo les llegaba una luz tamizada por las vidrieras de la iglesia.

Los presos escribían en las paredes pero no tenían lápices y grababan con cucharas calendarios para luego ir tachando los días, y también a veces sus nombres, como aquel que dice:

[Se repite este párrafo]

Los presos escribían en las paredes pero no tenían lápices y grababan con cucharas calendarios para luego ir tachando los días, y también a veces sus nombres, como aquel que dice:]

«Luis Conell

Condenado a muerte

El 5 — XI — 38»

En una celda estuvo detenido un francés. A su desesperación se unía el recuerdo de su mujer que quedó allá en la dulce Francia con sus hijos y el francés obsesionado con su recuerdo la escribía largas cartas de amor..... que grababa en las paredes.....

«Mon cher petit chou. Si tu savais comme je suis triste sans toi....»

De ésto no se enteraba el embajador de Barcelona.

En algunas celdas hay huellas de balazos, en todas queda la miseria.

Desde lo alto del coro vigilaban los guardias de Asalto. Se aburrían y llenaban las paredes de dibujos, a veces políticos, Lenin, Stalin, otros, porcifidos; uno representaba una mujer atacada por dos hombres, éstos eran pequeños y raquíticos al lado de ella. Completo de inferioridad del cruel.

En los letreros estaba toda la prosa marxista, toda la retórica y la fraseología de mitin, y las consignas de última hora:

«Rusia es la madre de España.

México es el padre.

Los demás países no son de la familia.....»

También había grandes discursos sobre el fascismo, el capital y el trabajo. Pero todo ésto quedaba amulado por tres palabras grabadas con trazo firme por una mano brutal, pero al menos sincera:

«Anarquía y hue.....»

En un trozo bien destacado de la pared se leía: «Vivan los hombres libres.....».

Los había escrito el que vigilaba a los presos.

No era la vida monótona de las cárceles de los países civilizados. Allí no había salidas a los patios, ni comunicación con el exterior. Eran, en cambio, continuos los malos tratos, el hambre y el terror.



Todos estos lamentos, todos los gemidos, todo el dolor que se escapaban de estas Chekas no llegaban al Ritz, en donde se ofrecían banquetes a los parlamentarios de los países democráticos, a la Duquesa Atholl, al Mayor Atlee, a Hemingway. Estos turistas de la democracia sólo oían los discursos que a los postes pronunciaban los directores responsables de estas chekas; discursos que hablaban de libertad y de sentimientos humanitarios.

Estos gritos desgarradores de los atormentados no se oían en una Ginebra atenta a la palabra de Alvarez del Vayo, ni en las «Ligas de derechos del hombre», ni en la redacción de «La Croix», ni en las Universidades anglosajonas. No los oían ni Mauriac, ni Roosevelt ni su señora, ni el Dean de Canterbury, ni toda la cola de imbéciles que desde el mundo hablaban sin saber qué decían.

Mientras se atormentaba a los presos, mientras se inventaba para ellos martirios que sobrepasaban a los que atribuyen a la Inquisición, en los países democráticos se bailaba el «Lambeth walk», y sólo había oídos para su ritmo.....

[Hoja compuesta por dos desplegables, hacia la izquierda, con texto e imagen:]

[Desplegable 2:]

EL HORNO

Tic-tac, noche y día, tic-tac, tic-tac, tic-tac, y un hombre metido en un horno negro y a oscuras. Lejos del mundo, sin saber si es de día o de noche, sin saber si se llevan horas o meses en aquel encierro, tanteando las paredes redondas sucias de alquitrán, respirando un aire denso y maloliente, sin poder salir para nada, para nada absolutamente. Cada dos o tres días se abría la trampa y le pasaban una pequeña cazuela con las cuatro o cinco alubias flotando en agua sucia.

Tic-tac, tic-tac, el metrónomo colocado por fuera, cerca de la trampa de entrada, retumbaba en la bóveda y era un tic-tac potente, tanto que a algunos se les saltaron los tímpanos.

Tic-tac, tic-tac, no tener ni el recreo de pesar, ni la caricia del recuerdo de otros días, ni el goce de imaginar un futuro mejor. El tic-tac del metrónomo impedía toda reflexión, todo descanso, al hombre encerrado en aquella gota negra que llegaba a parecer estar perdida en el espacio, lejos del mundo.

Era la muerte vista desde dentro, era un muerto dándose cuenta de su muerte, contando la eternidad, sintiéndola poco a poco al compás del metrónomo.

Y había gente, ebanistas, relojeros, que construyeron ese metrónomo, que lo tuvieron encima de la mesa de trabajo, que interrumpieron varias veces su labor para salir a la calle y pasear en bicicleta y sin miedo, sin darse cuenta de que un hombre enloquecido por su tic-tac imaginaria esas escenas corrientes para recordar todo lo que es groto en la vida, y, ¡en vez!, salir y entrar.

LA VERBENA

Llamaban así a unas estrechísimas jaulas de madera instaladas en la leñera del chalet enfrenteado con el convento.

Los metían de espaldas, no se podían sentar pues los rodillos daban con la puerta al cerrarse ésta, ni ponerse de pie, pues una tabla estaba colocada para impedirlo.

Su rostro venía a dar frente a una rejilla tras de la que había un potente foco de luz con reflector. Una luz que deslumbraba y abrasaba los ojos colocados a cuatro centímetros de ella.

No cabía volverse, no había sitio; ni echarse de lado pues por un agujero redondo de la puerta metían un hierro que lo impedía. No era posible hacer nada, todo escape estaba previsto, había que quedarse frente a la luz sintiendo llegar la ceguera, y quemarse las cejas y pestañas y además..... Además encima de la tabla superior habían colocado un zumbador eléctrico que ensordecía a la víctima con su estrépito escandaloso y apesadumado....

XIX



[Hoja compuesta por dos despleables, hacia la izquierda, con texto e imagen:]

[Recorte de prensa 1, original:]

[Imagen]

[Pie de la fotografía:]

Diario El País, Motín de presos en la cárcel de Carabanchel, Fotografía de Antonio Tiedra, 1 de agosto de 1976.

Diario El País, Quico Rivas, Se organiza el movimiento para reformar el sistema carcelario, 28 de mayo de 1977.

Antonio Tiedra

[Texto]

Motín de presos en la cárcel de Carabanchel

XX

Los reclusos comunes de la madrileña prisión de Carabanchel recurrieron al motín para reclamar el indulto, después de que el pasado mes de marzo el Gobierno pusiera en libertad a todos los presos políticos y de conciencia que hubiesen cometido sus delitos antes del referéndum de 15 de diciembre de 1976 (más información en la página 5 de este número). En julio, los motines de reclusos afectaban a ocho provincias españolas. La cámara de Antonio Tiedra captó esta curiosa imagen de los amotinados en Madrid.

[Recorte de prensa 2, fotocopia:]

El País. Sábado 28 de mayo de 1977

SOCIEDAD

33

El pasado jueves tres presos comunes se abrieron las venas ante el tribunal que les juzgaba en la Audiencia de Madrid. Eran miembros de la Copel (Coordinadora de Presos en Lucha). La protesta en las prisiones por parte de los condenados por delitos comunes ha llegado a España con cierto retraso sobre el resto de los países occidentales—Italia, Francia y Estados Unidos, principalmente, han padecido

gravísimos motines carcelarios—, pero parece arraigar en nuestros antiguos penales. Francisco Rivas entrevista a un preso común que narra los inicios de la protesta carcelaria en España, los orígenes de la Copel y el sentido de su movimiento.

Tres de sus miembros se cortaron las venas durante su juicio

Se organiza el movimiento para reformar el sistema carcelario

J.C.: He arrestado siendo todavía menor. Se le acusó de robo con reincidencia y tenencia ilícita de armas. Mientras la defensa solicitaba que el caso pasara al Tribunal Tutelar de Menores, el fiscal pedía para el veintiseis años de cárcel. Le afectó el indulto de 1971, que le rebajó la pena en un grado, y el Tribunal, finalmente, le condenó a diez años y dos días de prisión mayor, más doce meses de añadi-dura por insultos a la sala. De ellos ha cumplido seis años, desde febrero de 1971 hasta finales de 1976.

«No soy más que la segregado de la sociedad, al igual que el 80—o el 100 %—de los presos comunes. Sufrimos los fallos endémicos de este sistema económico, y por extensión, del político. He vivido tres motines—Teruel, Ocaña y el primero de Carabanchel—y suficientes experiencias como para que, sin tópicos ni tergiversaciones, intentemos poner a la luz la vida en los penales y cárceles y las motivaciones reales de unos motines que han querido hacer aparecer como «paleas de perros rabiosos».

Carabanchel: verano del 76

EL PAÍS: ¿Cuáles han sido los orígenes del movimiento de lucha actual en las cárceles?

J.C.: Desde el año 69-70 ha habido más de treinta motines en penales españoles. Sin embargo, el origen del movimiento actual creo que fue el motín del verano pasado en Carabanchel. Estalló el 30 de julio. Setecientos escritos que habíamos enviado al Rey solicitando la amnistía habían sido retenidos, primero, en la misma prisión, y luego, en el Ministerio de Justicia. Los ángeles empezaron a cederse también por el desprecio que la mayoría de los políticos—ellos estaban a punto de salir—mostraban hacia nosotros. La mañana del motín hubo enfrentamientos verbales y físicos con ellos.

EL PAÍS: ¿Existía ya algún tipo de organización?

J.C.: Había ya coordinación. Llevábamos una semana estudiándolo. Aunque luego se adelantó la quinta galería, que hizo un plante negándose a ir a talleres. Entró la Brigada Antidisturbios y varios se cortaron las venas, entre ellos Diego Albarrán, el que dice que ha «desaparecido». Redujeron a la quinta galería y los encerraron. A las 4.30 empezamos los demás. Tomamos la prensa y exhibimos pancartas con textos de «Amnistía total», «Indulto para los comunes», «Pedimos una oportunidad», «Reforma del Código Penal», etcétera. Desde la terraza lanzamos un escrito a la prensa con trescientas firmas, pero fue confiscado por la policía. Un compañero que salía aquel mismo día logró sacar una nota en forma de supositorio que luego fue leída por Radio Nacional. Eranos 330 y estuvimos en la terraza desde las 4.30 de la tarde hasta las ocho de la mañana.

Negociaciones y cargos

EL PAÍS: ¿Cómo reacciona una dirección penitenciaria ante un motín?

J.C.: Las negociaciones se suceden, casi siempre sin resultado, y sin pretender otra cosa que en-

[Imagen]

[Pie de la fotografía:]

ARCHIVO

El 30 de julio de 1976 estalló en Carabanchel el primer motín. Los reclusos, desde la terraza de la prisión, exhibieron pancartas. Allí nació la Copel, Coordinadora de Presos en Lucha

galamos. Nosotros pedíamos hacer llegar un escrito al Rey por mano del ministro de Justicia personalmente. El director nos decía que ninguno de los dos estaba en Madrid y así una vez y otra.

EL PAÍS: ¿En qué momento intervino la policía?

J.C.: A las diez de la noche leyeron nuestra nota por la radio y después escuchamos unas declaraciones de Lescure, el director general, en las que dice que la fuerza pública no había entrado a la quinta galería. Al fascista esto empezamos a gritar «¡Asesinos!», «¡Fascistas!», y a tirar piedras a donde estaban. Lescure y el gobernador ordenaron de actuar a la policía, que lo hizo con todos sus efectivos: balas de goma, botes de humo... Uno de éstos le abrió la cabeza al Curro y otro le hirió la mano al Cubas.

El director general nos propuso que redactáramos un escrito firmado por todos. Lo hicimos y nos lo llevaron a dos representantes. Eran casi los que menos tenían poder. Uno de ellos, un tal Centeno, era un condenado a muerte. Nos traccionó y no volvió. Le debieron conmutar la pena y, desde luego, desapareció de la prisión. El que volvió nos dijo que no había desalojados de la terraza?

J.C.: Después de muchos intentos y ultimátums. Poco después de las seis de la mañana llegaron los bombos para intentar derribar las barricadas que habíamos construido, pero no lo conseguimos. Al poco, escuchamos por los altavoces un ultimátum en boca del director general de Seguridad, Sánchez Román: que si en media hora no desalojábamos traería los helicópteros, pasara lo que pasara.

Efectivamente, a las siete hicieron su aparición los helicópteros, mientras que dentro de las galerías los antidisturbios iban tomando posiciones. Nos reunimos todos para ver qué hacíamos. Unos querían bajar y otros no. Pero al final decidimos rendirnos con las siguientes condiciones: que la fuerza pública desalojara el recinto y que nos dejaran solos en la galería a la que bajásemos. Nos dieron su palabra de honor, pero no la cumplieron. Cuando bajamos, vimos que nos habían engañado e intentamos volvernos atrás. Pero la situación ya estaba dominada, nos redujeron a palos y nos llevaron a las celdas de castigo.

La represión

EL PAÍS: ¿Qué sanciones les impusieron?

J.C.: El día siguiente, tres o cuatro funcionarios y policías, pistola en mano, entraron en las celdas. Nos sacaron a unos dieciséis [corregir: doscientos] con esparadrapo en la boca y nos condujeron a los cuartos (coches celular) para trasladarnos a otras prisiones: Ocaña, Burgos... De los que iban a Ocaña, dos se cortaron las venas con unas cuchillas que habían logrado conservar en las celdas.

Fuimos 34 los trasladados a Ocaña. Nos echaron 180 días de celdas de castigo. Al llegar hicimos una huelga de hambre de diez días.

EL PAÍS: ¿En ese momento existía ya la Copel?

J.C.: No. Fuimos los trasladados de Madrid a Ocaña, al salir de celdas, cuando empezamos a pensar en la necesidad de una organización de los propios presos. Al principio pensamos que fuera un sindicato de presos. La primera acción surgió al enterarnos de que cuarenta denuncias que habíamos interpuesto a la Dirección General de Instituciones Penitenciarias habían quedado archivadas por la ley de silencio administrativo. Existimos la presencia del director general de Prisiones bajo la amenaza de que si no se personaba en siete días íbamos a intentar todo, desde el motín hasta el suicidio. Pero que antes que nosotros algunes se iba a ir por delante. Este fue el primer acto movido por lo que ya se empezaba a configurar como la Copel. El director de Prisiones nos devolvió a distintos puntos del país. Pero con esto no logró acabar con el movimiento. Al contrario, ha ido adquiriendo cada vez más fuerza, como lo demuestran los sucesos de enero y febrero en Carabanchel.

EL PAÍS: ¿Qué carácter tiene su movimiento?

J.C.: Se trata de un movimiento de rebelión de loserramos llamados comunes contra la opresión que sufren en las cárceles. Hay que con-cienciar a la sociedad de que no somos más que víctimas de una dictadura y de unas leyes que han violado hasta los derechos más elementales. Es una lucha por nuestra liberación. No estamos politizados, aunque el problema sea político y sólo se vaya a resolver políticamente.

EL PAÍS: ¿Quién les ha prestado apoyo?

J.C.: Casi nadie. Las relaciones con los políticos dentro de las cárceles han sido, muchas veces, difíciles, y sus grupos, desde fuera, casi nunca nos han ayudado. Sólo la CNT y algún pequeño grupo más. Las declaraciones de Fernando Caballero al salir de la prisión fueron ejemplares.

J.C.: No se trata de enfrentarse a los grupos. Se trata de no estar manipulados por nadie. Aunque agredamos el apoyo moral que nos pueden dar algunos. Fuera de las cárceles ya funciona la Asociación de Familiares, la AEPF, etcétera. Nosotros no luchamos por una rehabilitación de la justicia, sino por una justicia verdaderamente humana. Tras la represión de estos dos meses, la Copel puede aparecer aborrecida, pero sigue viva, y ahora, en muchos más penales. Se pierden las batallas, pero no la guerra. La lucha continúa.

[Hoja compuesta por dos recortes de periódicos:]

Diario El País, Desarticulada una organización que preparaba el secuestro de altos funcionarios de Justicia, 20 de febrero de 1980.

Diario El País, Detenidos dos ex-miembros de la COPEL, 6 de febrero de 1985.

[Texto manuscrito:]

20 - II - 80

[Texto:]

Entre los detenidos figuran varios dirigentes de la Copel

Desarticulada una organización que preparaba el secuestro de altos funcionarios de Justicia

La Brigada Regional de Investigación Judicial de la Jefatura Superior de Policía de Madrid ha desarticulado una organización de delincuentes habituales, entre los que se encuentran algunos dirigentes de la Coordinadora de Presos en Lucha (Copel), que se hallaban preparando diversos ataques y secuestros de industriales y altos funcionarios de la Administración de justicia, así como la introducción de armas en las prisiones para preparar motines y fugas masivas.

El grupo desarticulado, según la información policial, se hallaba relacionado con la delincuencia fríasca, en la que intercambiaba información, armas y drogas duras, así como con algunos presuntos miembros de comandos autónomos de ETA.

Los once personas presuntamente encuadradas en grupos armados afectos a la organización Copel fueron arrestados por inspectores de la Brigada de Policía Judicial de la Jefatura Superior de Madrid. Los detenidos formaban parte de dos bandos o comandos. Daniel Pont, a que la policía considera jefe de uno de ellos, había sido dirigente reconocido de Copel en etapas anteriores.

Según el informe difundido por la policía, el primero de los grupos armados estaba constituido por cuatro personas: el propio Daniel Pont Martín, de 31 años de edad; Alejandro Echáiz Garay, alias el Pulpo, de veintiséis; José Ramón Torres Pérez, de veintinueve; y Gerardo Vázquez Torres, de veintiseis. La policía explica que «fue preciso reducir por la fuerza a los cuatro, que estaban refugiados en un apartamento de la calle Tres Cruces, número 12». Sus componentes disponían de «tres revólveres de la marca Taurus, calibre 38 especial, de fabricación brasileña, una pistola Star calibre 9 milímetros parabellum y numerosos cartuchos».

Los seis componentes del segundo grupo de detenidos son: José Vega Rodríguez, alias de Chino, de veintinueve años; Angel Monzón Fernández, alias de Sartenilla, de veintiseis; Francisco Javier Orduña González, de veintinueve; Manuela Orduña González, de veintiseis; María del Carmen Lucas Bumeo, de veinte; Elisa Pozas Tejedor, de diecinueve; y Victoria Fátima Handler Mas, de 31. La policía afirma haberles ocupado un suboficial armamentado 7-90, «que había sido arrebatado a la policía nacional con motivo de un ataque; cuatro revólveres, tres del calibre 38 especial y el cuarto del 357 Magnum; una pistola de nuevo modelo largo; un rifle Remington, del 22, con mira telescópica y silenciador; abundantes proyectiles y diversos pasamontañas».

La policía explica que las armas halladas en poder del primer grupo procedían de «un delincuente francés en Hendaya, de nombre Jean Pierre Hellegouarch, fugado de la prisión de Burgo el pasado año». Por lo que se refiere a otros efectos incautados, «en el domicilio de Echáiz, en la calle de Xinguri, de San Sebastián, se hallaron seis kilogramos de heroína, numerosas documentaciones falsas, munición y bonos para financiar la campaña pro presos de Herrera de la Mancha. En Madrid, y en el domicilio de Fátima Handler, se intervino propaganda y documentación relativa a Copel, AFAPE, GAPEL, Unión Democrática de Prisiones, Comando de Apoyo a Copel y Grupos Libertarios. Todo lo anterior era propiedad de Daniel Pont, que está considerado como el máximo responsable de Copel».

Automatizaciones

El 27 de mayo de 1977, y según señaló EL PAÍS, Daniel Pont y otros dos presos comunes se cortaron las venas con cuchillas de afeitar ante el tribunal que les juzgaba en la sección quinta de la Audiencia Provincial de Madrid. Los tres reclusos estaban acusados de un delito robo a mano armada en la sucursal del Banco Español de Crédito en Majadahonda. Aquella tentativa de suicidio se reputó como uno de los actos promovidos a partir de marzo de 1977, momento en que un decreto de indulto para delincuentes políticos multiplicó las protestas de los internos comunes.

Una extensa nota difundida por la Jefatura Superior de Policía de Madrid explica que las pesquisas habían sido iniciadas hace ya varios meses, concretamente «a finales del pasado mes de noviembre, a raíz de tenerse noticia de la preparación de ataques y secuestros por parte de bandas armadas. Durante varios meses se sometió a vigilancia a los sospechosos, que hacían continuos viajes por la zona norte del país y por Francia».

Gracias a estas investigaciones, «se llegó a concretar que, en convivencia con un delincuente francés, identificado como Hellegouarch, preparaban el secuestro de un industrial parisense, propietario de la firma de cosméticos L'Oréal. A primeros de enero se detectó una entrevista mantenida en Hendaya entre Pont y Hellegouarch. Aquel recogió de manos de éste una bolsa con los tres revólveres y la pistola intervenidos en el momento de la detención. Pont entregó a cambio un envoltorio que contenía heroína. Los inspectores de la Brigada de Policía Judicial, comisionados en un sequestro, comprobaron también que los delincuentes vigilados celebraban diversas reuniones y entrevistas con jóvenes rancos, algunos de los cuales han sido identificados como miembros d e comandos autónomos de ETA».

En la misma ciudad de San Sebastián, dice la información policial, «preparaban dos ataques, a una joyería y a una entidad bancaria, establecimientos que tenían sometidos a vigilancia. Otro tanto ocurría en Santander, donde mantenían en estrecha observación a un furgón blindado que transporta los fondos y nóminas de la residencia sanitaria Valdecilla. Habían llegado, incluso, a tomar fotografías para llevar a cabo con más exactitud la operación. A todo ello hay que añadir futuros proyectos de secuestros de altas personalidades de la Administración de justicia, al parecer, con la intención de albergar nuevamente el normal funcionamiento de las prisiones, en las que se tenían planeado introducir armas para provocar

[Imagen]

[Texto al pie de la imagen:]

Daniel Pont, uno de los dirigentes de la Copel

motines y fugas. Una vez recopilados todos estos datos, y ante la inminencia de los golpes que iban a perpetrar, con el consiguiente peligro para la seguridad ciudadana, se procedió a la detención de todos ellos».

El grupo dirigido «principalmente a nota—por José Vega y Angel Monzón ha cometido siete ataques, seis de ellos a entidades bancarias madrileñas y uno a la empresa vallesolana de Agromán. En el asalto a una sucursal de la Caja de Ahorros de la avenida de Badajoz manifestaron un tirote con la dotación de un coche radiotalla y lograron apoderarse de la metralleta de uno de los agentes. Por fin, la policía ofrece una reseña de los antecedentes penales de Daniel Pont y señala el ataque a la joyería Gine, en la avenida de José Antonio, así como de Alejandro Echáiz, que sufrió ocho detenciones; José Ramón Torres, Gerardo Vázquez y José Vega. Los resistentes detenidos no tenían antecedentes penales, y las mujeres citadas en el informe policial están acusadas de complicidad o encubrimiento.

[Recorte 2:]

[Texto:]

Madrid: Por dieciocho ataques en agencias de viajes

Detenidos dos ex-miembros de la COPEL



La Policía les vigila como consumidores de drogas duras

Dos ex-miembros de la COPEL (Coordinadora de Presos en Lucha) han sido detenidos por inspectores afectos al Grupo 1 de la Brigada Regional de Policía Judicial como sospechosos autores de numerosos robos con intimidación en agencias de viajes de nuestra capital.

Los detenidos, dos delincuentes habituales, fueron identificados como Francisco Nieto Valhondo, de 23 años de edad, y José Javier Rodríguez Maya, de 22. El primero ha sido plenamente reconocido como el atracador que asaltó dieciocho agencias de viajes. El segundo, al parecer, sólo intervino en cuatro de ellos. Su detención tuvo lugar cuando los agentes, sabedores de que ambos encartados eran consumidores de drogas duras, embusaban en su compra grandes cantidades de dinero y no ejercían actividad laboral alguna. Desde los primeros días de septiembre habían sido sometidos una estrecha vigilancia. Como quiera que las sales personales los atracadores que facilitaron los empleados de las agencias asaladas coincidían con los sospechosos, los funcionarios decidieron arrestarlos. La detención se llevó a cabo en una vivienda de la calle de Embajadores. En la casa, los policías hallaron un revólver simulado y un cuchillo. Estas armas eran empleadas en la comisión de los ataques. En el asalto a una agencia de viajes de la calle Desagoga, 22, emplearon una escopeta con la culata y los cañones

[Imagen]

[Texto al pie de la imagen:]

Francisco Nieto

recortados que abandonaron al darse a la fuga. Las agencias desvalijadas son las denominadas Onmariva, Salsoria, Santa Marta, Baixas, Interopurga, Camac, Vagón-15, Samar, Sepanto, Eban, El Mar, Fintar, Lider, Joy, Seftour, Euroturist, Spoty y Kuoni. Las cantidades sustraídas oscilaron entre las 10.000 y las 400.000 pesetas. Los hechos tuvieron lugar desde mediados del mes de mayo al pasado 17 de octubre.

De acuerdo con la informa-

ción policial, los detenidos han confesado a sus interrogadores haber pertenecido a la COPEL hasta hace poco tiempo. Además, han llevado a cabo para la mencionada organiza-

[Imagen]

[Texto al pie de la imagen:]

José Javier Rodríguez

[Continuación de la columna 3:]

ción acciones delictivas sobre las que no ha informado la Policía. Los investigadores sospechan que los encartados han podido perpetrar más ataques de los mencionados, por lo que todas aquellas personas que los reconozcan como autores de otros hechos delictivos pueden ponerse en contacto con la Policía, en la Puerta del Sol, 2.

Los dos detenidos, en unión de las diligencias instruidas y las armas incautadas han pasado a disposición del Juzgado de Instrucción.

[Hoja compuesta por dos recortes:]

Revista Interviu, Redacción/Catalán Deus: **Blanco Chivite, castigado por informar**, (suma de recortes sin fechar)

[Recorte 1, con imagen y texto:]

[Imagen]

[Texto a la derecha de la imagen:]

interviú

Telegramas
Al presidente del
Gobierno y al ministro de
Justicia

Sr. D. Adolfo Suárez González.
Presidente del Gobierno.
Palacio de la Moncloa.

Los abajo firmantes, profesionales de la información, denunciaremos el hecho de que hayan sido tomadas graves represalias contra nuestro compañero Manuel Blanco Chivite por el artículo publicado en el número 23 de la revista "Primera Plana", en donde explicó las condiciones internas de la prisión de Córdoba, en la que a los sucesivos indultos y amnistías, él sigue recluido. Asimismo pedimos la amnistía total para Blanco Chivite y los otros presos políticos que siguen en las cárceles por luchar contra la dictadura.

Es inconcebible que en la actual situación política democrática se atente de esta manera contra la más elemental libertad de expresión, confinando en una celda de castigo, por un período de cuarenta días, a un periodista por relatar unos hechos vividos personalmente, cuando con ello no hacía más que cumplir con su deber profesional de informar.

(Firmas 400 periodistas.)

[Texto:]

Blanco Chivite, castigado por informar

[Columna 1:]

Manuel Blanco Chivite, periodista, conmutado de la pena de muerte, publicó hace dos semanas en la revista "Primera Plana" un reportaje sobre las condiciones de vida en la prisión de Córdoba, donde está recluido. Un libro suyo, titulado "Notas de prisión", aparecerá en las librerías la semana próxima. El director de la prisión de Córdoba, de triste recuerdo en los últimos cuarenta años, ha reencamado a Blanco Chivite en una celda de castigo. Por la misma regla de los tres, la mayoría de los periodistas deberíamos ser recluidos en alguna manzana si se extendiera el criterio, el poder y la arbitrariedad del funcionario de prisiones. Blanco Chivite, al margen de su situación jurídica, es periodista y utiliza el único material del que dispone para informar. Si estuviera en la calle, hablaría de otras cosas. Los periodistas que estamos en ella tenemos la obligación moral de solidarizarnos con Blanco Chivite. Por esta razón, cuatrocientos periodistas de todo el país hemos firmado las cartas que siguen.

Señor don J. M. Lorenzo de la Fuente:
Usad y la Junta de Régimen de

[Columna 2:]

esa prisión se establecen en juez y parte al mismo tiempo, abusando de la impunidad que les concede el vigente Reglamento de Instituciones Penitenciarias, vigente por poco tiempo porque la opinión pública, el Parlamento y las mismas autoridades coinciden en la urgencia de su transformación. Usad y esa Junta de Régimen acusa a Manuel Blanco de "alta muy grave de injurias" [corrección: injurias] e insultos a funcionarios", y ustedes mismos le condenan por ello. Esta es la justicia de Juan Palomo el "yo me lo guiso y yo me lo como" contra el que los ciudadanos normalmente nos rebelamos horrorizados.

Manuel Blanco informa de que desde que usted llegó a la prisión las condiciones han empeorado; de que el 4 de mayo se saqueó las celdas de los presos políticos retirándose libros y escritos personales que no les han sido devueltos, por lo que los afectados presentaron cinco denuncias por robo en el Juzgado de esa capital, que el 10 de junio usted ha afectado a poner en funcionamiento las celdas de castigo, que llevaban clausuradas seis meses; que usted obliga a los funcionarios a acudir armados al

[Columna 3:]

servicio. ¿Son estos los insultos e injurias por los que se le sepulta en celdas de castigo? Manuel Blanco denuncia que en la prisión de Córdoba usted apaló personalmente a los presos políticos Gorostidi y Larena, hecho que estos mismos afectados denunciaron ante el Juzgado de guardia, que han vuelto a denunciar a su salida de prisión y del que existe un testigo—un preso político catalán—dispuesto a declarar. ¿Son estos los insultos e injurias?

En el artículo de Manuel Blanco se dice que usted tiene fuertes simpatías por Fuerza Nueva y se informa de presuntas irregularidades protagonizadas por el médico de la prisión—también miembro de la Junta de Régimen—y por el funcionario encargado del taller de balones. ¿Son estos los insultos e injurias?

Señor Lorenzo de la Fuente: usted abusa de su poder y de su cargo contra una persona indefensa. Usad primero le impide escribir y ahora le impide hablar sepárandole comunicado en una celda de castigo. Usted demuestra un desprecio olímpico por la justicia, porque sin esperar al veredicto del

[Columna 4:]

Juzgado de Instrucción número 1 de Córdoba, actúa como si el delito existiese, inmiscuyéndose en la actuación del señor juez.

Señor Lorenzo de la Fuente: ¿No se da cuenta de que estamos en agosto de 1977? ¿No ha llegado el momento de cambiar de métodos?

Señor ministro de Justicia: ¿Es justo lo que ocurre en la prisión de Córdoba?

Señor director general de Instituciones Penitenciarias: ¿No hay razones suficientes para iniciar una investigación urgente en esa prisión?

Si los diez folios del artículo en "Primera Plana" equivalen a cuarenta días en celda de castigo, ¿serán acaso ochocientos días el premio que recibirá Manuel Blanco por las 200 páginas de su libro "Notas de prisión" cuando se ponga a la venta dentro de unos días?

El "caso Manuel Blanco" y el del puñado de presos políticos anteriores al 15 de diciembre debería ya haber sido resuelto de la única manera posible a la aplicación de la amnistía y su puesta en libertad.

CATALAN DEUS

[Recorte 2, con imagen y texto:]

CHECA DE LA CALLE DE VALLMAJOR

Celda de la checa de la calle Vallmajor
Escala 1:10

Puerta Fuente Costado

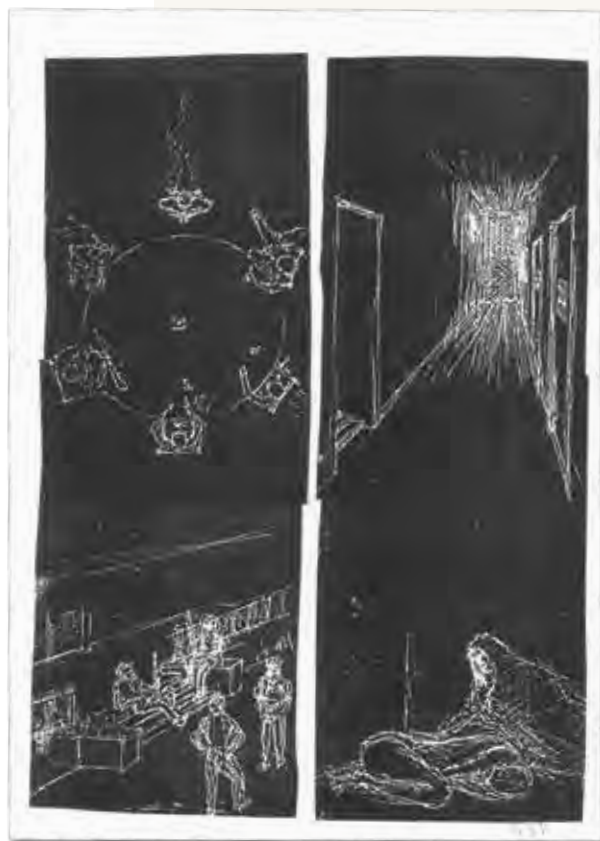
[Imagen] [Imagen] [Imagen]

[Texto, bajo las imágenes:]

[Ilegible] se advierte en el dibujo, el martirizado en estas celdas quedaba sujeto a absoluta in-[Ilegible], la acción directa del potente foco de luz sobre su vista y el ruido del zumbido de la checa gravitante sobre la tabla que servía de obstáculo para impedir cualquier [Ilegible] de atención. El Letrado de Barcelona, Sr. Godoy, también sufrió tortura en esta Celda, de cuya clase existían otras dos contiguas y afirma que, después de permanecer como [Ilegible] ellas se permanecía, más de una hora, todos los turnos perdían el conocimiento, en cuyo estado eran extraídos.



XXIII



[Hoja compuesta por 4 imágenes:]

[1ª Imagen]

[2ª Imagen]

[3ª Imagen]

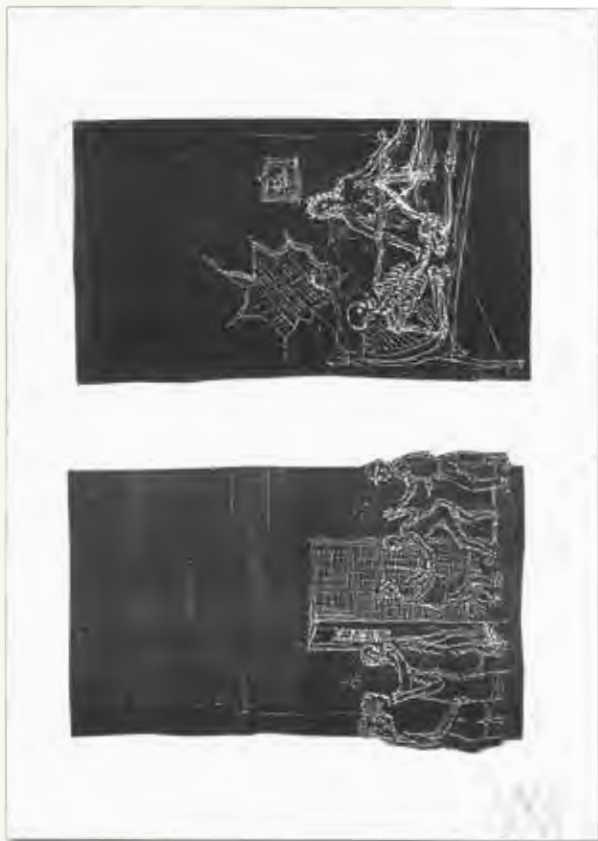
[4ª Imagen]

XXV

[Hoja compuesta por 2 imágenes:]

[1ª Imagen]

[2ª Imagen]



XXVI



[Hoja compuesta por un documento fotocopiado y una fotografía acoplada a este último mediante celo:]

Félix Llaugé Dausá, *El terror staliniano en la España republicana*, Ediciones Áura, Barcelona, 1974.

corresponde a la prueba documental n. [breve texto ilegible]

FICHA DE IDENTIFICACIÓN DE UN RECLUSO DE LA CHECA DE LA CALLE ZARAGOZA

Clasificación decimal F - 861 [Manuscrito a bolígrafo:]
S.I.M. PRISIONES

Apellido paterno Nombre José Apellido materno GRIFELL

Número de orden Nombre del padre Francisco Nombre de la madre Manuela Estado casado Edad 48

Número de [Texto ilegible, borrado] Número del cónyuge Cristina Nacido el marzo 1890 En San Vicente Castell (Barra)

Número de legajo Estatura 1.62 m. Perímetro torácico 72 cm. Índice cefálico Compleción enclenque [Sello al margen de la hoja]

Pulgares derecho Cabello canoso Cejas castañas Barba escasa [Sello al margen de la hoja]

Ojos [Texto ilegible] Señales o tatuajes que le caractericen no

Partido u organización C.N.T. Sindical o Partido en 18 de julio de 1936 ninguno

[Texto en vertical, debajo:] Domicilio Subirana nº 19 - Sabadell

Índice derecho Fecha de detención 1. Sepbre 1938 En la calle Por Un individuo que dijo ser policía de Sabadell

Motivos de la detención Ignora

[Texto en vertical, debajo:] Ingresó en Prisiones el 2.9.38 Procedente de Sabadell Pasó a disposición del SIM

Medio derecho Demarcación Catalna El 2.9.38

Condenado a Por el delito de Tribunal que le juzgó [Firma]

[Texto en vertical, debajo:] Fórmula [Texto ilegible] Cumple condena en Fecha de extinción de la condena

[Sello del Ministerio de Defensa Nacional - S.I.M.] Calificado como

Como se advierte, lleva, en tinta roja, el sello oficial del Ministerio de Defensa y S.I.M.

[2º Imagen:]

[Recortes de prensa, fotocopiado, con imagen y texto:]

Revista Interviu, Eliseo Bayo, Penúltimo requiem por Carabanchel, (recortes sin fechar: nota 1980)

[Recorte 1:]

interviu

Penúltimo requiem por Carabanchel
Por ELISEO BAYO

El director de INTERVIU me llamó a su despacho y me mostró veinte fotografías. (Había alguna posibilidad de que hubieran sido trucadas? ¿Esas paredes grises y gélidas pertenecen a una celda? ¿Los hombres que muestran la espalda desgarrada, en laga abierta y podrida, son realmente presos? ¿Han sido torturados? ¿Qué significan las cicatrices que rasgan los antebrazos? ¿Por qué tienen el vientre y el estómago partido por cortes diabólicamente perfectos? La práctica de la tortura y el ejercicio de la palizas subterráneas nos han convertido a los testigos en excepcionales expertos del sufrimiento ajeno. Una especialidad tan macabra como la contextura de los tiempos.

Ignoramos quién está detrás de la cámara y los nombres de los retratados. Lamentablemente, las fotos son auténticas. No es fácil disponer de un atrezzo tan horripalante, ni es cómodo improvisar un escenario tan irrepetible. Ahí está el sol de la meseta aplastando la horrible arquitectura de

[Imagen]

ladillos rojos de Carabanchel. En sus celdas bajas -donde pasaron las últimas horas los ejecutados y donde se repuso a los castigados- se ha golpeado a manazana y las fotografías recuerdan que los "especialistas" siguen realizando su trabajo sucio. Desde los sótanos y en las altas horas de la noche no llegan al exterior los gritos de los apalados. Son triturados a escandalos y atados. La ceremonia recorre toda la escala del alarido. El preso está en otro mundo y nadie puede venir en su ayuda. Tendría que agradecer que lo dejaran vivo, pero prefiere que terminen cuanto antes. -

[Imagen]

Las recientes actitudes de los funcionarios de prisiones, muchos de los cuales llegan a solidarizarse con los presos de COPEL (Coordinadora de Presos en Lucha), demuestran que la mayoría de ellos no tiene nada que ver con los métodos de la fuerza. Tampoco han podido evitarlos. Los últimos minutos no terminaron solamente con la derrota total de los presos. Si por una parte consiguieron la promesa formal de una urgente reforma penitenciaria, por otra fueron sepultados en lejanos y siniestros penales. Rechazos como animalas, permanecen enterrados en las celdas de castigo. Las fotografías descubren ahora a qué condujo la rendición.

¿CÓMO Y QUIÉN LE ROMPIÓ LA CABEZA?

Cuando estalla el motín, los presos saben de antemano que van a perder. No es una revelata, sino un funeral. No luchan en su terreno, puesto que no lo tienen. Los carceleros son pocos y pueden ser reducidos en segul-

51

[Imagen]

da. Generalmente, la cosa no va con ellos. Por curiosa coincidencia, los más odiados no suelen caer en manos de los amotinados. Algunas excepciones lejanas: cuando se promulgó la amnistía del 36, con el triunfo del Frente Popular, varios carceleros de horrible biografía fueron escuartados en el penal de Burgos. Otro permaneció todo el día atravesado por un punzón, clavado en vilo a la puerta del comedor. Otro fue degollado en una galería. Otro, arrojado desde la torre del reloj al patio. Desde entonces no se ha visto nada parecido, aunque la frustración de los presos y su ira amarrada les lleva a imaginar historias de represalias anónimas. Con el paso de los años han sido banditos del escalón los viejos carceleros de la guerra y las oposiciones han dado entrada a oficiales y funcionarios que no quieren ser tenidos por hombres de pura y pulva de hierro.

Tan difícil como salir de la cárcel es entrar. Hasta hace un par de años, las galerías de Carabanchel estaban comunicadas y los presos, con ciertas restricciones fácilmente salvables por la astucia, pasaban de una a otra. Un nuevo director decidió amarrar las alas rejas de cada galería y aislarlas para construir varios Carabanchels interiores. Esa fue la oportunidad de los amotinados. Se encerraron por

52

[Imagen]

dentro, se arriararon y ganaron los tejados. Desde allí dividaban la libertad imposible y se consolaron lanzando mensajes de escándalo.

La Fuerza Pública no necesita negociar. Tarde o temprano, urgidos por el hambre, amodorrados por el cansancio y entubados por la espesa insul, tendrían que rendirse los presos. Pero Carabanchel fue tomado al asalto, con balas de goma y bombas de humo, a punta de metrallas. Los zapadores practicaron boquetes con dinamita para conquistar las galerías una a una.

Los presos se rindieron sin condiciones, caídos en los tejados, hostigados en las galerías y cercados en los patios. Se dijo que había habido heridos, y otras versiones más negras hablaban de muertos. Desde Carabanchel nos llega ahora este testimonio

[Imagen]

de excepción. Abatido en el ángulo de una celda vacía, un preso levanta la cabeza para contemplar con ojos vidriosos la cámara. El rostro es una máscara de sufrimiento impenetrable y resignado. Aún le esperan años de incertidumbre y de acontecimientos presuros. No tiene fuerzas para recomponer una postura más cómoda y se sostiene a duras penas. Desconoce el parte médico, y el vendaje parece obra de aficionado. Una cura precipitada y clandestina. Este resto de hombre tendido que arrastrase durante días por la celda y comerá en el suelo, a la fuerza. Es obligatorio comer. Sobrevivir es cuestión suya. ¿Cómo y quién le rompió la cabeza?

TORTURA A RITMO DEL SANTO ROSARIO

Las espaldas desolladas, los cuerpos arrojados sobre las mantas inconfundibles de la prisión no han sido marcados por las consecuencias del motín. Para reducir a un hombre no es necesario ensañarse con él. Antes, sí. Y sin necesidad de que cuajara el motín. Las más fútiles e inexpresivas protestas terminaban siempre en sarcasmo. Los valientes pagaban su osadía pasando por el "tubo de la risa": golpeados por dos hilares de engramados. El de detrás resbalaba en la sangre del que le precedía.

Pero ahora, algunos lo harán sabiendo y trasudando. Han resucitado otra vez. O, mejor, no han muerto. Son los de siempre. Aparecen las huellas de la porra de goma, del latido de hierro, del palo de madero, del cachetin lleno de arena, la pata de la silla, la regla de acero, la barra de cuerno, el mímberc abajo y el grueso cable eléctrico. Esta vez no han utilizado las toolas moidas y retorcidas que destruyen los riñones y hunden los pulmones, revientan los tímpanos y el bigudo sin dejar marcas. Esta vez se trajeron sin tapujos, con la mezuquina rabla del vencedor, pensando que nadie iría a verlos a la celda de castigo.

La tortura y la paliza se adaptan a los tiempos. En la cárcel de Torrero (Zaragoza), dos funcionarios se hicieron célebres por sus palizas con cadenas de bicicleta y con barras de acero. En las famosas celdas "la blanca doble" quedaron los restos sanguinolentos de los presos. No fue necesario fusilarlos. Las celdas que dan al patio de las cuatro acacias en Burgos, con las del Dueso y las del Puerto de Santa María, han oído más lamentos humanos que los círculos de los cerros. He conocido a los supervivientes. Fregaban el suelo helado de rodillas y les aplastaban los dedos con los tacones de cuero. El viaje Baraccharche estuvo siete meses emparedado entre dos colchones: como una tortuga, lamiendo el plato con la lengua. El septuagenario catadrático de Derecho Canónico de la Universidad de Madrid, Torrubiano Ripoll, fue torturado hasta morir de hambre y de sed. En la cárcel de San Juan de los Ríos, el juez de primera instancia el director del penal le golpeaba con un látigo de cuero para que se reconociera autor de una carta clandestina al cardenal primado. Tres noches duró la tortura. En Barcelona, cierto funcionario, de acuerdo con los tiempos de la censura y del silencio, tapaba con espasa-



[Imagen]

drapo la boca de los aplazados. La relación de víctimas sería inacabable. Omitimos el nombre de los verghenos. En mis artículos sobre Carabanchel me refiero a otros funcionarios, asidos de la porra y la estaca. El trabajo de hoy lleva su marca y su estilo. Un trabajo miserable que los coloca en un nivel desconocido de la zoología.

¿NO QUERÉIS NUESTRA DESTRUCCIÓN? PUES AHÍ LA TENÉIS

Abrazos acuchillados y vientres, pechos y espaldas rasgados.

Heridos cicatrizados de conos perfectos, metódicos, agredidos unas veces y lentos otras. De última desprecación del preso le conduce a la automatización y a la autostrucción. En los patios, de pronto alguien da un alarido. Se ha clavado un trozo de cristal. Se ha clavado un trozo de cristal. Es probable que esos cuerpos anónimos, decapitados por el fotógrafo, pertenecían a la hornada de los Copel que se abrieron el cuerpo en presencia de los jueces. La última coherencia del preso es asumir el papel de la sociedad. ¿No queréis mi aniquilamiento? Pues ahí lo tenéis. Con tripas afuera y venas estilizadas y

[Imagen]

carne abierta. Para que terminéis de vampirizarnos de una vez. Todos los objetos punzantes están prohibidos. El preso los fabrica con la misma sencillez. La tapa de una lata de sardinas o de jamón dulce, doblada en un extremo y aplata por el otro, se convierte en formidable cuchillo de carnero. La hebilla del pantalón, el muelle del legajo, el alfiler de la escoba, la bobina de refresco, el cristal de la celda. El último invento, el filtro de un cigarrillo: quedamos y aplastado rápidamente con los dedos se transforma, cuando se enfrija, en un corte afilado

y resistente. Hagan la prueba. La automatización va unida a la existencia de los presos para conseguir un cambio de situación. La comedia ha terminado. Antes los presos tomaban cuidadosamente un pelizco de carne de la barra, lo cortaban a flor de piel y soltaban la presión; el desgasto producía una hemorragia alarmante e inofensiva. Ahora va en serio. He visto a un hombre intentar cuatro veces el suicidio. Toma una facilidad asombrosa para soltarle las ligaduras. Al final, después de haberse abierto tres veces el cuerpo, le colocaron el cinturón ancho de cuero para amarrarle

[Imagen]

las muñecas a los lados. Aún pudo lanzarse de cabeza contra la pared. No le permitieron morir. Para inmovilizarlo le inyectaron en las nalgas medio litro de aguarrás. El horripalante dolor producido por el enroque y bamboleante bolsa de pus tuvo en vilo durante infinidad de noches. Al final cayó como un animal que se diera cuenta de que estaba solo en el mundo.

¿Solos en el mundo? Las fotos de Carabanchel son el mensaje del sufrimiento. Una llamada que quizá se pierda en un silencio sideral o de cementerio.

[Recorte 2:]

[Imagen]

[Texto:]

Una vez más, INTERVIU ha sido destinatario de un mensaje de sangre y de alucinación. Sofocados los diversos motines que hicieron de las cárceles españolas la noticia del año, nos han llegado, a través de las investigaciones periodísticas de Pedro Costa y de Emilio Labera, veinte fotografías, tamaño dieciocho por veinticuatro, en color. Ofrecemos una selección de las impresionantes imágenes obtenidas por la propia COPEL en el interior de la prisión de Carabanchel tras el último motín. Medio año han tardado los negativos de estas fotografías en salir del recto carcelario y ahora INTERVIU las muestra a la luz pública. Vienen a ser la prueba de que si se tortura en las cárceles españolas.

XXVIII



[Hoja compuesta por dos desplegados, hacia arriba, con imagen:]

Revista El Refractor, Redacción/Quico Rivas, Presos del P.C.E.(revolucionario) y de los G.R.A.P.O. Informe de situación y otros artículos. Enero de 1999.

XXIX

[Hoja compuesta por recto de folleto con texto e imagen:]

Revista El Refractor, Redacción/Quico Rivas, Presos del P.C.E.(revolucionario) y de los G.R.A.P.O. Informe de situación y otros artículos. Enero de 1999.

PRESOS DEL PCE(r) Y DE LOS G.R.A.P.O. INFORME DE SITUACIÓN

EN SOTO DEL REAL PERMANECEN RECLUIDAS CUATRO

PRESAS POLÍTICAS DEL PCE (R) Y DE LOS GRAPO

CARMEN CAYETANO NAVARRO: 18 años presa. Cumplió la condena en septiembre de 1984. 15 huelgas de hambre, la más larga de 200 días. Tendría que haberse operado de varices y no lo hace debido a las condiciones humillantes de hospitalización. Problemas odontológicos serios. JOSEFINA GARCÍA ARAMBURU: 16 años de cárcel. Cumplió la condena en septiembre de 1984. 10 huelgas de hambre. En 1989, estuvo 435 días. En huelga de hambre atada a la cama. Se la toró con alimentación forzada. Ha sufrido una pericarditis, menopausia precoz, osteoporosis, y artrosis en cervicales y dorsales. Tiene problemas de visión. TERESA GONZÁLEZ RODRÍGUEZ: 14 años en la cárcel. Cumple condena por estos hechos, aunque tiene pocas esperanzas de que por ello la dejen en libertad. 7 huelgas de hambre. En 1989 estuvo 435 días sometida a la tortura de alimentación forzada y atada a la cama. Tiene serios problemas de circulación sanguínea y odontológicos. CONCEPCIÓN GONZÁLEZ RODRÍGUEZ: 3 años en prisión y 3 huelgas de hambre. El último y alarmante informe de situación que nos han hecho llegar abunda sobre todo en sus problemas de salud: "continúa [corregir: continúa] el chantaje que con nuestra salud y nuestra vida". Se le dificulta sistemáticamente el acceso a la enfermería y al Hospital General. La Guerra Civil está siempre presente durante las consultas médicas, incluso cuando tienen que demorarse para alguna prueba o cuando han de pasar por el quirófano. Las medicaciones prescritas por los médicos, o se las niegan o se les obliga a adquirirlas a través del demandadero de la prisión. La alimentación es muy deficiente, no entiende de dietas y de problemas digestivos, y tan escasa que, aseguran, "estamos pasando hambre". Este invierno han soportado temperaturas bajo cero sin calefacción ni agua caliente en las celdas. Sin embargo, nada de esto parecer haber quebrantado su espíritu de lucha: "una y otra vez han negado nuestra existencia, una y otra vez han querido doblegar nuestra resistencia, «reintegramos» a pura fuerza en su podrido sistema". Una y otra vez nos niegan la aplicación de su propia legalidad, somos los únicos que cumplimos íntegramente las condenas (...). Unos doscientos presos políticos permanecemos secuestrados ilegalmente. A pesar de tener cumplidas las tres cuartas partes de nuestras condenas se nos niega la libertad condicional. Más de cuarenta presos políticos gravemente enfermos, o con lesiones irreversibles con chantajeados cada día con sus vidas.

Según informa la Asociación de Familiares y Amigos de los Presos Políticos (AFAPP) el colectivo de reclusos del PCE (r) y GRAPO, «en la actualidad 40 personas» se encuentra en una situación crítica. Tres presos deberían estar ya en libertad al tener cumplidas íntegramente sus condenas: Francisco Brotos (21 años y dos meses), Eva Alonso (19 años y

[Columna 2:]

siete meses) y Carmen López (19 años y medio). Otros 14 presos no deberían estar legalmente en prisión pues tienen las tres cuartas partes de sus condenas cumplidas. El caso más inhumano sigue siendo, no obstante el de los tres presos gravemente enfermos con lesiones irreversibles. José Jiménez padece artrosis de generativa de cervicales y apenas se mantiene en pie. Lleva 17 años en prisión. Luis Cabeza sufre parálisis parcial y pérdida total de equilibrio. El artículo 92 del Código Penal establece taxativamente que los presos con enfermedades incurables deben ser puestos en libertad. La ciega obstinación con la que se niegan a aplicarles su propia legislación sólo cabe atribuir a una "decisión política" tomada en las más altas instancias del poder. No se trata de otro caso mas de conculcación de los derechos humanos y legales más elementales, algo de los más normal en cualquier democracia formal que se justifique. Estamos ante un crimen de lesa humanidad ejecutado con esa refinada mezcla de lentitud y sadismo capaz de prolongar un mínimo de vida de las víctimas y garantizarles un máximo de sufrimiento. Esta forma de proceder, digna de los maestros torturadores de la antigua China, habla por sí sola de la calaca moral de quienes la ejecutan. Y da la medida de la perversa mezcla de unos políticos que, además de perpetrar el crimen, pretenden rentabilizarlo como factor de negociación y chantaje sobre una mesa de negociación política con un grupúsculo –tan escuálido como resistente– de marxistas-leninistas-estalinistas-pensamiento Mao Tse Tung (Sendero Amoso). Grotasca chirlata clandestina donde nuestra clase política demuestra una vez más que su abyección es sólo equiparable a su falta de vergüenza [corregir: vergüenza]. Pues bien, que sepan que hasta aquí hemos llegado. El tiempo de la impunidad toca a su fin [corregir: fin]. Mientras sigan jugando con la salud de nuestros presos ya no les bastará con cubrirse las espaldas. Es su salud la que peligra.

(En la imagen José María Sevillano, jornalero de Marchena, militante de los GRAPO, poco antes de morir durante la huelga de hambre de 1991.

ASOCIACIÓN DE FAMILIARES Y AMIGOS DE LOS PRESOS POLÍTICOS A.F.A.P.P. / Apdo. 5205-01080 Gasteiz. Tel/fax: 954 13 88 75

JOSEFINA GARCÍA ARAMBURU/ C/P. Madrid V (Soto del Real) Mod. 11 Apdo. 200 28791 Colmenar Vieja, Madrid

[Contenido comprendido entre ambas columnas:]

[Imagen]

[Texto bajo la imagen, cada línea en un recuadro distinto:]

¡Hermana Soledad!

¡Campanada Sevillano!

¡va por vosotros!

[Logo de G.R.A.P.A. Texto:]

GRUPO REFRACTARIO DE APOYO A LOS PRESOS ANARQUISTAS

madrid, enero de 1999



XXX



[Hoja compuesta por recortes de folleto con texto e imagen:]

Revista El Refractor, Redacción/Quico Rivas, Presos del P.C.E.(revolucionario) y de los G.R.A.P.O. Informe de situación y otros artículos. Enero de 1999.

[Hoja compuesta por recortes de folleto con texto e imagen:]

[Columna 1:]

LA AMNISTIA NO ES INALCANZABLE

Puede haber llegado el momento de que todos los libertarios españoles debamos pararnos a reflexionar sobre lo que nos une y no sobre lo que nos separa. El movimiento anarquista se enfrenta a una realidad dolorosa: la desunión. Nuestro mensaje, nuestros principios, son hoy día y en España, tan válidos o más aún de lo que fueron nunca. Sin embargo, parecemos incapaces de anar esfuerzos en un tema concreto que a todos nos atañe: la unidad libertaria. Desde aquí quisiéramos proponer la creación de una plataforma común con un ideario mínimo pero que requiere un gran esfuerzo personal y colectivo: organizar un movimiento libertario en torno a una idea, a un propósito común, fácilmente comprensible por todo el mundo y en el cual coincidiríamos todos, independientemente de las ideas que pudiéramos tener cada cual. Este propósito, esta meta común, bien podría ser abordar con realismo y energía el tema penitenciario. No solo anarquistas, sino los sectores más desposeídos y las clases más necesitadas, sufren el rigor de nuestras prisiones. No hay presos comunistas o socialistas y presos políticos; hay personas que sufren en primer plano la opresión del Estado y de la clase dominante; en ellos podríamos centrar nuestros esfuerzos de un modo eficaz y comprometido [corregir: comprometido]. La idea de la amnistía no es inalcanzable; y mucho menos lo es el abordar firmemente la denuncia continuada y la elaboración de un programa mínimo para cambiar esta realidad, de un programa común en el que los libertarios quizás no estaríamos en primer plano como beneficiarios, pero sin duda alguna y como siempre, si como luchadores en la vanguardia por cambiar las condiciones opresivas en que viven estos proletarios que son, y serán siempre, nuestros hermanos. Alberto Donis C.P. Madrid IV Navalcarnero

[Columna 2:]

Carta de Michele Pontolillo a Alberto Donis, preso refractario

En primer lugar quiero que sepas que no tengo nada contra la CNT, al contrario, he tenido la suerte de conocer unos compañeros absolutamente auténticos que militan en la Organización Anarcosindicalista. Entonces, te preguntaría, por qué has escrito todas aquellas barbaridades sobre la CNT? Pues, para provocar una reacción sobre un aspecto importante del anarquismo: la solidaridad. Con mi artículo he obligado a la CNT, o mejor dicho a aquellos compañeros que en ella militan a defenderse y a pronunciarse con claridad sobre sus posicionamientos y por suerte lo he conseguido. En el próximo número de LLAR leerás una carta de un tal Jose Manuel donde lo dice todo sobre la calumnia y la difamación. Para mí no es nada nuevo, desde que nos detuvieron, algunos militantes de la CNT se dedicaron a calificarnos de asesinos, delincuentes, anarquistas entre comillas, presunta vanguardia revolucionaria, irresponsables insurreccionalistas y yo que sé qué más. ¿Te parece poco? ¿No crees que puedan odiar estas insinuaciones sobre todo para algo como yo que lo he dado todo al movimiento anarquista? Hay compañeros de la CNT, como es el caso de Jose Manuel que se toman la arbitraria libertad de decidir quién es anarquista y quién no. ¿No te parece una práctica digna del más necio autoritarismo? Yo no creo que a la CNT le falte memoria histórica pero sí creo que un importante sector de la CNT tiene miedo a reivindicar su pasado, tiene miedo de admitir que la revolución del '36 como cualquier otra,

[Columna 3:]

se hizo con las armas en la mano, se hizo con el sacrificio humano de miles de hermanas y hermanos cuya única preocupación fue la de realizar el proyecto social libertario. Tal vez esos militantes de la CNT piensan que el estado y la burguesía abdicarán sin más dejando espacio para que venga la anarquía. ¿No te parece una monstruosa ingenuidad? Los que mantienen y ejercen el poder no están dispuestos a dejar sus privilegios a menos que no se les arrebathe con la fuerza. ¿Y qué están haciendo esos militantes de la CNT para que se produzca el enfrentamiento entre opresores y oprimidos a parte de difamar y calumniar a otros compañeros? Querido Alberto, nosotros no nos conocemos pero he leído mucho material edito por el grupo de Los Refractarios pues en un cierto modo ya os conozco, por lo menos en lo que a las ideas se refiere. Admiro vuestro compromiso social y vuestra entrega desinteresada a las luchas de liberación y por mi parte no puedo más que manifestaros todo mi apoyo y solidaridad, en particular a ti que como yo estás sufriendo la torura carcelaria. Por último quiero decirte que todo revolucionario que lucha con sinceridad contra [corregir: contra] la opresión y la explotación no sólo lo considero compañero sino un verdadero hermano, la riqueza de nuestro movimiento es la diversidad y el respeto absoluto de sus varias componentes. Yo jamás me he permitido acusar a un compañero de no ser anarquista, incluso a los de la CNT, pero tampoco puedo permitir que algún frustrado y reprimido con el título de anarquista me llame impostor. Cuidate mucho compañero. Un fuerte abrazo libertario. Michelle.

[Logo: ABC / CNA:]

[Columna 4:]

LA CRUZ NEGRA ANARQUISTA THE ANARCHIST BALCK CROSS

La Cruz Roja Anarquista nació en la Rusia zarista para actuar en dos frentes: organizar la ayuda a los presos y los deportados políticos, y organizar la autodefensa frente a las incursiones políticas de los cosacos. Económicamente estaba sostenida por los anarquistas rusos establecidos en los USA. Durante la guerra civil rusa La Cruz Roja Anarquista alcanzó cierto relieve y para evitar confusiones cambió su nombre por el de La Cruz Negra Anarquista. Tras la toma del poder por los bolcheviques, La Cruz Negra se trasladó a Berlín, donde continuó ayudando a los prisioneros del nuevo régimen comunista implantado en Rusia, así como a las víctimas del fascismo italiano y a otros. La Cruz Negra entró en crisis durante la depresión económica de los años treinta, al igual que otras muchas asociaciones anarquistas de todo el mundo. A finales de los sesenta La Cruz Negra resurgió en Inglaterra, dedicándose a ayudar a los numerosos anarquistas españoles presos y reprimidos durante la dictadura de Franco. Desde entonces se han ido creando otras muchas secciones de La Cruz Negra Anarquista en numerosos países, sometidas a veces a una brutal represión por parte del estado. El secretario de La Cruz Negra Anarquista de Berlín fue asesinado por la policía. Actualmente La Cruz Negra Anarquista cuenta con secciones activas en más de veinte países de cuatro continentes, ayudando material y moralmente a numerosos presos anarquistas, políticos y sociales e [corregir: en] todo el mundo, organizando campañas a favor de muchos de ellos tanto a nivel nacional como internacional. En la actualidad La Cruz Negra Anarquista tiene su sede central en Inglaterra y edita el boletín «Taking Liberties».

XXXI

[Hoja compuesta por dos recortes de folleto con texto e imagen:]

Revista El Refractor, Redacción/Quico Rivas, Presos del P.C.E.(revolucionario) y de los G.R.A.P.O. Informe de situación y otros artículos. Enero de 1999.

[Recorte 1, compuesto por una fotografía con texto manuscrito:]

P. DIEZ, ASCASO
COMBINA, DURRUTI BORD [Texto cortado]

No habrá paz en la tierra mientras existan las cárceles. [Palabra ilegible] no olviden un [Palabra ilegible] que ellos son los encargados de destruirlos.

[Palabra ilegible] hermano D.

[Recorte 2, compuesto por bloques de texto:]

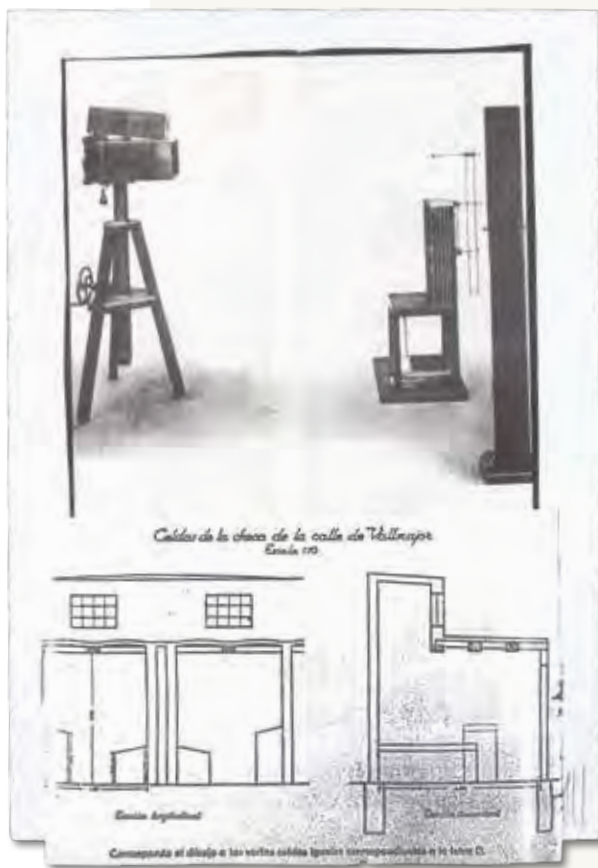
UN FANTASMA RECORRE ESPAÑA, EL FANTASMA DE LA ANARQUÍA. El 18 de diciembre de 1996 cuatro individuos [corregir: individuos] atracaron una sucursal del Banco Santander en la ciudad de Córdoba. Se trataba de Giovanni Barcia, Claudio Lavazza y Michele Pontolillo, anarquistas italianos perseguidos en su país, y un compañero venezolano, Giorgio Eduardo Rodríguez. Algo se torció durante la operación y los asaltantes tienen que huir precipitadamente tomando como rehén al guardia jurado del banco y un botín de 70 millones. El primer tiroteo con la policía se saldó con la muerte de dos policías municipales femeninas. Minutos después caen en una emboscada mortal: tres de ellos quedaron mal heridos. En sus modernos chalecos antibalas reciben decenas de impactos de bala. Desde entonces permanecen encarcelados en España en condiciones extremas. El rehén, a causa de los disparos policiales, ha quedado parapléjico. Han sido víctimas de un linchamiento moral constante destatado contra ellos por los media, además de la insolitudinaria cuando no animosidad de la CNT y otras organizaciones anarquistas que se niegan a reconocerlos como tales. Por el incidente de Córdoba han sido condenados, Giovanni a 48 años, Giorgio a X, Claudio a X, y Michele a 3. Esto es solo el comienzo. Solo en España hay en curso varios sumarios: atraco a una sucursal de Bancaja de Albacete en 1994 con un presunto botín de 10 millones (a Claudio y Michele le piden cinco años a cada uno); el asalto al consulado italiano de Torremolinos y el secuestro del cónsul y de su hijo (a Giorgio, Claudio y Michele le piden 13 años a cada uno); luego seguirán otros por atracos en Alicante, Zamora, Salamanca... Parece claro que los fiscales han encontrado el perfecto chivo expiatorio para resolver de una tacada todos los atracos sin resolver a lo largo y ancho del país. A pesar de sus heridas y de las inhumanas condiciones de su reclusión, estos camaradas no han abandonado el combate ni un sólo día. Recién llegados a Jaén, al módulo donde cumplen condena los internos del FIES (Fichero de internos de especial seguimiento), Claudio y Giovanni se incorporaron a una huelga de hambre en marcha. Todos ellos mantienen una intensa correspondencia con colectivos anarquistas españoles. Ambos dos están incriminados en el macro proceso de Roma. El gobierno español aprobó en abril la demanda de extradición [corregir: extradición] solicitada por el gobierno italiano. Claudio también está reclamado por la justicia francesa, que ya le condenó en rebeldía, acusado de participar en el "atraco del siglo" del país vecino.

GIOVANNI BARCIA, 48 AÑOS DE CONDENA POR SER REFRACTARIO A CUALQUIER ESTADO

TENEMOS QUE SER LISTOS Y TOMAR LA INICIATIVA DE LA DESTRUCCIÓN DE LOS ESQUEMAS. (...) En cuanto a mi individualidad, me revelo frente a esa arrogancia sin límites y al poder en todas sus formas. Soy refractario a las leyes y tengo mis razones para serlo. Eso de la ilegalidad o legalidad es un concepto abstracto en su origen (...). En realidad el estado con sus aparatos administrativos y repressivos, actúan ilegalmente, ya que sirven de una abstracción, la ajustan según los intereses del momento histórico, simplemente observando como limpian los asuntos de estado denominados eufemísticamente "sucios" -u no criminales-, es evidente cómo cualquier ley se desliza al antojo de la jerarquía social del momento concreto y que está al poder (...). ES LA ÉTICA DEL ESTADO QUE GOLPEA (...). Yo no soy anti-institucional solamente por esas razones. Para mí no se trata de reaccionar frente a una mala gestión. Lo soy porque no voy a [corregir: a] delegar mi vida, como tampoco deseo ser representado por alguien, y no quiero representar a nadie por una razón de armonía con mi individualidad, prefiero relacionarme directamente con los seres vivientes, intentando desarrollar al máximo la inmensa posibilidad de afinidades concretas que una "ley"- no escrita y cásica naturalmente- permite: LA DE LA LIBERTAD (...). Tenemos que ser listos y tomar la iniciativa de la destrucción de los esquemas [corregir: esquemas], de lo establecido, empezando por construir relaciones entre los seres vivos que ni siquiera podemos preconizar (...). Por eso, que he elegido vivir la vida de primera mano; la vida plena que no asfixia y no crucifica la insurrección contra la ley y la moral. A pesar de... que no me siento exento de equivocaciones o automatismos analíticos de la realidad, reconozco los límites que arrastro conmigo, por ser hijo [corregir: hijo] y producto de esas mismas sociedades de masa; hay todo un bagaje inútil que en parte llevo conmigo sin darme cuenta. Quizás, y que no me sirva de excusa, el reconocerlo pueda ayudarme en mi recorrido hacia la libertad de la vida plena sin cadenas y guardianes. [ABORREZCO EL ESTADO Y SU JUSTICIA!]

FRAGMENTO DE UN TEXTO ESCRITO EN LA PRISIÓN DE JAÉN EN MAYO DE 1998





[Hoja compuesta por un recorte con imagen y texto:]

[Imagen]

[Texto:]

Celdas de la checa de la calle de Vallmajor
Escala 1:10

[Imagen]

[Texto:]

[Texto ilegible]

[Texto ilegible]

Corresponde el dibujo a las varias celdas iguales correspondientes a la letra D.

Juan José Lahuerta/Archivo F.X.

L.-Carnet '37

Primera presentación: *Sobre las chekas de Alphonse Laurencic*.
Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo
(MEIAC). Badajoz, 2003.

Para la presentación del *Tesaurus: Décor* en las salas del MEIAC de Badajoz se estaba preparando una publicación con textos documentales y las aportaciones teóricas de Juan José Lahuerta, Quico Rivas, Francisco Espinosa, Joan Villaroya, Marisa García Vergara y Fernando Rodríguez de la Flor. El caso de Juan José Lahuerta, que venía colaborando con el Archivo F.X. de distintas formas, resultó especial pues su ensayo, verdadera obra de arte, en el sentido literal de la palabra, exponía como ninguna otra operación anterior el verdadero significado de estas Chekas construidas por Laurencic en Barcelona, sobre las que no se sabe nada y todo se nos presenta a la vista. La ficción del cuaderno, minuciosamente analizado y anotado por el propio Juan José Lahuerta, permite verter el conjunto de signos plausibles, lecturas de la Bauhaus y ambigüedades de la gramática del arte moderno enfocados, también, para el castigo punitivo: ¿por qué no?. En realidad, lo que hace Lahuerta es pura pornografía con la pregunta del «¿por qué?» de las Chekas, su necesidad no es casual sino causal, carácter y destino de la operación estética moderna. Este texto se editó por primera vez en *Memorias y olvidos del archivo*, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, en 2008, publicación bajo la dirección de Fernando Estévez y Mariano Santa Ana.

Colección particular, Barcelona

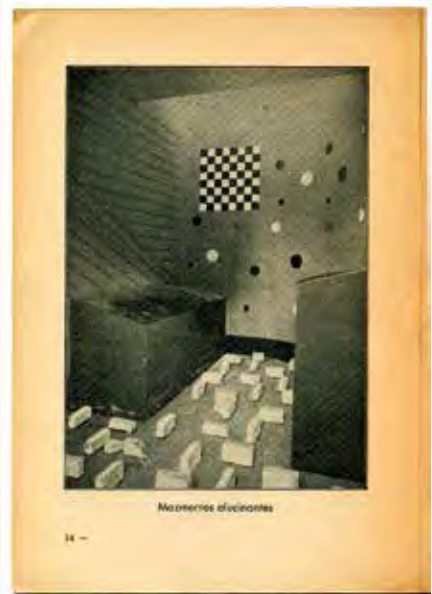
L.- CARNET '37

JUAN JOSÉ LAHUERTA

En un mercadillo de Barcelona, en un cesto lleno de libros viejos y papeles, di hace algún tiempo con esta libreta, en realidad dos en una, de hojas cuadriculadas, cosidas, encuadernadas con tapas de hule negro, unidas por un lomo común en cuyo pliegue interior una pestaña servía para sujetar un lápiz que ya no estaba. El formato es vertical, 14 x 9,5 x 1 cm, las puntas redondeadas y los cortes pintados de rojo. Está escrita con letra firme en tinta sepia y algunas hojas han sido arrancadas. En un par de ocasiones los textos, fragmentarios, se interrumpen con dibujos, y en la última página utilizada hay pegada una fotografía. El autor demuestra una cierta prudencia, ya que no menciona prácticamente ningún nombre propio, sino sólo iniciales. La mayoría de ellas, como se verá en las notas que acompañan mi transcripción, corresponden a lugares y artistas de la Bauhaus en el momento de su traslado de Weimar a Dessau, entre 1922 y 1926 aproximadamente. Si tenemos en cuenta que el '37 del título corresponde sin duda al año en que estos borradores han sido escritos, y que su autor se refiere en un momento dado a sus andanzas de «quince años» atrás, vemos cómo fechas y lugares coinciden, de modo que durante tres o cuatro años nuestro personaje debió de moverse con una cierta facilidad en esos ambientes, tal vez haciéndose pasar por lo que no era —corresponsal de una revista, músico y arquitecto—, como se deduce de sus notas, interesado sobre todo por los efectos psicológicos del color, la composición y el espacio, por un lado, y por cuestiones de música, teatro y cine, por otro. Intereses todos ellos, por decirlo de algún modo, «aplicados». En todo caso hay

que resaltar que sus conocimientos de un determinado mundo alemán de vanguardia son de primera mano, absolutamente directos. Otras referencias a algunos textos del círculo surrealista parecen situarlo en París hacia 1928-1929, y, en fin, la alusión a determinados hechos, como por ejemplo algunas sesiones cinematográficas, nos lo muestran en Barcelona entre 1933 y 1935, al menos, y también ligado a los ambientes modernos. Lo más probable es, desde luego, que las notas que nos ocupan fueran escritas en esta ciudad, aunque no hemos podido deducir las identidades de aquellas personas a las que se dirige directamente: el tal Bouffon (uno de los pocos nombres que aparecen escritos) y F.F. En el título, *L. - Carnet '37*, escrito en la primera página, el número debe de corresponder, como ya hemos dicho, al año de redacción, mientras que la L. es, por ahora, un misterio: ¿tal vez la inicial del nombre del autor?

Hemos transcrito el texto directamente. Nuestras interpolaciones están en cursiva y las cosas que hemos podido averiguar o deducir, así como algunas aclaraciones elementales, en unas escuetas notas adjuntas. También hemos incluido las ilustraciones correspondientes a los temas aludidos, igualmente indicadas en la transcripción. Dejamos por ahora para otro momento el estudio más detallado de las conexiones, intenciones e ideas de este oscuro personaje, ya desde ahora clave para la comprensión de la vanguardia en España (aunque ya podemos adelantar que dichas investigaciones deberán necesariamente tener en cuenta libros como *Por qué hice las «chekas» de Barcelona. Laurencic ante el consejo de guerra*, de R.L. Chacón, publicado sin mención de editorial en Barcelona en 1939, o *Cómo funcionaban las checas de Barcelona*, publicado por el CIAS. Acción contra la III Internacional, en Barcelona también, sin fecha).



Por qué hice las «chekas» de Barcelona, 1939, portada.

Cómo funcionaban las checas de Barcelona, c. 1939, portada e ilustración interior.



[página en blanco y restos de varias hojas
arrancadas]

Mussorgsky o Ravel? (Enterarse de si
eran judíos)

Muy Sr. Mio,

Tiene usted razón, P.K. es un
ingenuo cuando dice que los hechos
psíquicos son formas (Pädagogisches Ski-
zenbuch). Pero es ingenuo no porque no
tenga deje de tener razón, sino por todo
lo contrario. En verdad estos artistas
escritores no tienen ni idea de hasta
dónde puede llegar a ser cierto lo que
dicen tan alegremente. No saben cuánto se
lo agradecemos. Siempre me pregunto, ¿en
qué están pensando?

Respecto a las cuestiones que
hemos estado discutiendo últimamente, y
también en relación a la discusión que
hemos tenido sobre K. y otros elementos
como él, permítame que le recuerde cómo
todas las posibilidades de trabajo de
construcción de [ilegible] las descubrí en
aquellas visitas que le comenté a la casa
y al estudio de D.
Hace ya muchos años, ¿quince tal
vez?, pero lo recuerdo como si fuese ahora,
en W.

Mussorgsky o Ravel? (Enterarse de si
eran judíos)

Muy Sr. Mio,

Tiene usted razón. P.K.¹ es un
ingenuo cuando dice que los hechos
psíquicos son formas (Pädagogisches Ski-
zenbuch). Pero es ingenuo no porque no
tenga deje de tener razón, sino por todo
lo contrario. En verdad estos artistas
escritores no tienen ni idea de hasta
dónde puede llegar a ser cierto lo que
dicen tan alegremente. No saben cuánto se
lo agradecemos. Siempre me pregunto, ¿en
qué están pensando?

Respecto a las cuestiones que
hemos estado discutiendo últimamente, y
también en relación a la discusión que
hemos tenido sobre K. y otros elementos
como él, permítame que le recuerde cómo
todas las posibilidades de trabajo de
construcción de [ilegible] las descubrí en
aquellas visitas que le comenté a la casa
y al estudio de D.

Hace ya muchos años, ¿quince tal
vez?, pero lo recuerdo como si fuese ahora,
en W.

- 1 Estas iniciales se refieren a Paul Klee, quien había dado conferencias sobre el color en la Bauhaus a partir de noviembre de 1922, reunidas en *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, aunque en realidad el título *Pädagogisches Skizzenbuch* corresponde al libro que Klee publicó en la colección de la Bauhaus en 1925, y es difícil encontrar en él las opiniones de nuestro autor, que parecen más bien interpretaciones libres. La K. que aparece más abajo podría volver a ser Klee o tal vez Kandinsky.

Al entrar allí estaba T.D. leyendo una revista, de pie, entre su mujer N. y aquel escultor del que nunca volvi a saber nada más, creo que se apellidaba Sch[ilegible] no sabría decirle^{2,3}.

Lo importante lo que me impresionó era el ambiente. La atmósfera. La gran cristalera creaba una luz diluida, casi me atrevería a decir, líquida, era como si se pudiesen tocar los granos del aire, y en una habitación amueblada muy sobriamente (sólo había una mesa sobre dos caballetes con algunos rollos de papel encima, una silla y en la esquina del fondo una mesilla redonda alrededor de la que ellos estaban reunidos) (decir algo de la lámpara, que no se encendió a pesar de que poco a poco fue oscureciendo) pero en cuyas paredes colgaban dos composiciones verticales de D. Creo que una de ellas era un estudio a tamaño natural para una cristalera⁴. A D. le interesaba mucho la posibilidad de iluminar por detrás sus obras,

como si la luz surgiese de ellas mismas, como si los colores fuesen de luz. Pero aquí no. Era un cartón en la pared, y por tanto sólo podía iluminarse desde fuera, desde la cristalera. Bien, pero lo que quiero decir

Volver a empezar. Preguntarse por es la cuestión de la luz y la composición abstracta, e intentar explicárselo.

Vamos:

Recuerdo el panel vertical, una composición de rectángulos con algunas diagonales. De repente, descubrir que las diagonales eran hombres trabajando muy esquematizados. Duda entre puras diagonales

Al entrar, allí estaba T.D. leyendo una revista, de pie, entre su mujer N. y aquel escultor del que nunca volvi a saber nada más, creo que se apellidaba Sch[ilegible] no sabría decirle^{2,3}.

Lo importante lo que me impresionó era el ambiente. La atmósfera. La gran cristalera creaba una luz diluida, casi me atrevería a decir, líquida, era como si se pudiesen tocar los granos del aire, y en una habitación amueblada muy sobriamente (sólo había una mesa sobre dos caballetes con algunos rollos de papel encima, una silla y en la esquina del fondo una mesilla redonda alrededor de la que ellos estaban reunidos) (decir algo de la lámpara, que no se encendió a pesar de que poco a poco fue oscureciendo) pero en cuyas paredes colgaban dos composiciones verticales de D. Creo que una de ellas era un estudio a tamaño natural para una cristalera⁴. A D. le interesaba mucho la posibilidad de iluminar por detrás sus obras,

como si la luz surgiese de ellas mismas. Como si los colores fuesen de luz. Pero aquí no. Era un cartón en la pared, y por tanto sólo podía iluminarse desde fuera, desde la cristalera.

Bien, pero lo que le quiero decir.

Volver a empezar. Preguntarse por es la cuestión de la luz y la composición abstracta, e intentar explicárselo.

Vamos:

Recuerdo el panel vertical, una composición de rectángulos con algunas diagonales.

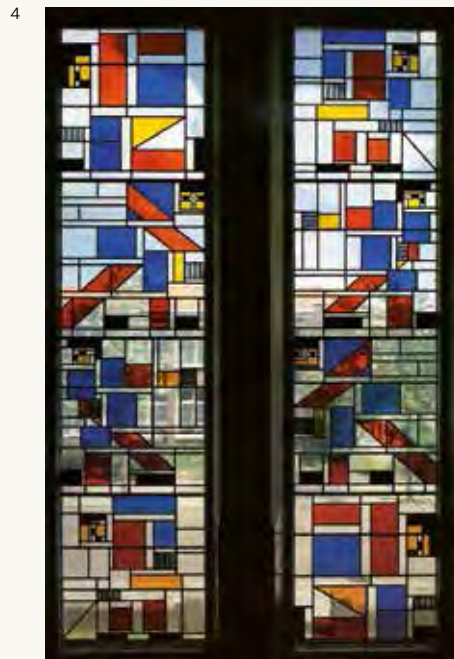
De repente, descubrir que las diagonales eran hombres trabajando muy esquematizados.

Duda entre puras diagonales

- 2 Sin duda se refiere al taller que Theo van Doesburg tenía en Weimar cuando impartió sus clases «De Stijl» en la Bauhaus, entre marzo y julio de 1922. N. tiene que ser Nelly y el escultor probablemente Harry Scheibe. Curiosamente existe una fotografía de febrero de 1922 en la que aparecen en el estudio estos tres personajes en una posición muy semejante a la que describe nuestro autor. Además, en la pared, puede verse la pintura a la que se refiere más abajo. Se trata, en efecto, de un boceto para la vidriera *Gran Pastoral* que Van Doesburg diseñó entre 1921 y 22 para la Escuela de Agricultura de Torenstraat, un proyecto de C. de Boer.



Theo van Doesburg, Nelly y Harry Scheibe en el taller del primero en Weimar, 1922



Theo van Doesburg, *Gran Pastoral*, 1921-1922. Vidrieras en la Escuela de Agricultura de Drachten

y hombres.
 Ver una cosa y la otra alternati-
 vamente.
 La duda se vuelve obsesión. Me dis-
 traigo de la conversación de mis
 huéspedes. Ellos crean en el plano,
 en los efectos de los colores entre
 ellos.
 Me hablan de la ley constructiva
 (Nieuwe Beelding) (aún creen que
 represento a la revista R)⁵.
 De los colores primarios sustrac-
 tivos, amarillo-rojo-azul, y del
 eje del no-color, blanco y negro,
 un triángulo contra un eje que ya
 permite muchas composiciones.
 Hablan de la reducción de los colo-
 res naturales y todas sus tonali-
 dades a los colores primarios, que
 en realidad ya son esas figuras
 geométricas.
 Limitan la figura al rectángulo
 para de-limitar el color.
 Rectángulos, triángulo de color,
 eje de no-color, To-

do se reduce a un juego
 de ritmo y de timbre que encadena
 esos conceptos.
 Y sin embargo, yo me obsesio-
 naba con otras cosas. Con ese
 ver aparecer y desaparecer casi
 imperceptiblemente las figuras de
 los sujetos trabajando surgiendo
 desde dentro el fondo de la compo-
 sición de rectángulos de colores,
 y luego ver cómo se sumergían otra
 vez. Estoy seguro de que hay un
 espacio muy fino entre el aparecer
 y el desaparecer de esos personajes
 en la geometría. Este sí que es un
 hecho psíquico convertido en for-
 ma. Esta es una forma convertida
 en hecho psíquico. En obsesión.

y hombres.
 Ver una cosa y la otra alternati-
 vamente,

La duda se vuelve obsesión. Me dis-
 traigo de la conversación de mis
 huéspedes. Ellos crean en el plano,
 en los efectos de los colores entre
 ellos.
 Me hablan de la ley constructiva
 (Nieuwe Beelding) (aún creen que
 represento a la revista R)⁵.
 De los colores primarios sustrac-
 tivos, amarillo-rojo-azul, y del
 eje del no-color, blanco y negro,
 un triángulo contra un eje que ya
 permite muchas composiciones.
 Hablan de la reducción de los colo-
 res naturales y todas sus tonali-
 dades a los colores primarios, que
 en realidad ya son esas figuras
 geométricas.
 Limitan la figura al rectángulo
 para de-limitar el color.
 Rectángulos, triángulo de color,
 eje de no-color, To-

do se reduce a un juego de ritmo y
 de timbre que encadena traba esos
 conceptos.
 Y sin embargo, yo me obsesio-
 naba con otras cosas. Con ese
 ver aparecer y desaparecer casi
 imperceptiblemente las figuras de
 los sujetos trabajando surgiendo
 desde dentro el fondo de la compo-
 sición de rectángulos de colores,
 y luego ver cómo se sumergían otra
 vez. Estoy seguro de que hay un
 espacio muy fino entre el aparecer
 y el desaparecer de esos personajes
 en la geometría. Este sí que es un
 hecho psíquico convertido en for-
 ma. Esta es una forma convertida
 en hecho psíquico. En obsesión.

- 5 Van Doesburg titulaba *De Stijl* como *Orgaan der Nieuwe Beelding*. No hemos podido averiguar a qué revista se refiere la R.

Como la acuarela de G.M., que
 mas vale un multibol de
 color. Aunque debió de
 ser el altavoz, quien las transformó.
 Lo importante no es la voz, sino el altavoz.
 ALUCINAR. Eso hacen las multitudes, que
 flotan como bolitas de colores. LA VOZ DE
 SU AMO. ¿Cómo se le ocurrió a M. usar esa
 fotografía, justamente esa, para feli-
 citar a G. en su aniversario? Ni hecho
 aposta!!! Las masas como espectáculo de
 si mismas y el altavoz! Claro que todos
 alucinan! Bolitas de colores^{6,7}

Puedo afinar.

Veamos:

Crean en un plano y en una
 relación de formas y colores.
 Rectángulos y diagonales y
 ritmos, timbre y tono.
 Pero todo eso va cambiando bajo
 dos circunstancias:
 1/ La obsesión por una
 forma reconocible e irreconocible.
 2/ La gradación atmosférica a medida
 que va oscureciendo afuera.
 (O sea: el tiempo la luz menguante y el
 como tiempo)

¡Y la música!!

Hay que trabajar en serio sobre esto

16

Como la acuarela de G.M., que transformó
 a las multitudes de la fotografía de
 VZ en bolas de colores. Aunque debió de
 ser el altavoz, quien las transformó. Lo
 importante no es la voz, sino el altavoz.
 ALUCINAR. Eso hacen las multitudes, que
 flotan como bolitas de colores. LA VOZ DE
 SU AMO. ¿Cómo se le ocurrió a M. usar esa
 fotografía, justamente esa, para feli-
 citar a G. en su aniversario? Ni hecho
 aposta!!! Las masas como espectáculo de
 si mismas y el altavoz! Claro que todos
 alucinan! Bolitas de colores^{6,7}

Puedo afinar.

Veamos:

Crean en un plano y en una
 relación de formas y colores.
 Rectángulos y diagonales. Ritmo
 y timbre.
 Pero todo eso va cambiando bajo
 dos circunstancias:
 1/ La obsesión por una forma
 reconocible e irreconocible, 2/ La
 gradación atmosférica a medida
 que va oscureciendo afuera. (O sea:
 el tiempo la luz menguante y el
 como tiempo)

¡Y la música!!

Hay que trabajar en serio sobre esto

- 6 En 1924, para felicitar a Walter Gropius en su 41 aniversario, Moholy-Nagy organizó una carpeta con obras de seis profesores de la Bauhaus. Debían inspirarse en una fotografía aparecida en el suplemento *Zeitbilder*, del periódico *Vossische Zeitung*, en la que se veía en primer término un altavoz en una ventana frente a una multitud concentrada en la calle. Se supone que ese altavoz estaba retransmitiendo por primera vez a través de la radio los resultados de las elecciones. En su acuarela, Georg Muche convirtió a la multitud en círculos de colores.

7



Fotografía publicada en el suplemento *Zeitbilder* del periódico *Vossische Zeitung*, 1924



Georg Muche, lámina para la carpeta del 41 cumpleaños de Walter Gropius, 1924

(A B. --- Borrador)

Querido Bouffon,
Berlín era entonces muy distinto, como tú, amigo, bien sabes. Hace diez o quince años. No había otra ciudad mejor en Europa. Actué Desde luego, ante aquellas cafeteras, no se podía decir que la música y la arquitectura ^{música de variedades y arquitectura de variedades} fueran esas hermanas en las que piensan esos ciertos estetas de la A.V.⁸, pero yo era un Eupalinos tanto tocando el banjo como pensando en mis habitaciones. ¡Y qué habitaciones! A veces creo que nadie ha imaginado la síntesis como yo lo hacía entonces... ¡sin pensar! Weimar y Dessau no eran lo mismo.

Por aquí no vamos a ninguna parte

STB

(A B. --- Borrador)

Querido Bouffon,

Berlín era entonces muy distinto, como tú, amigo, bien sabes. Hace diez o quince años. No había otra ciudad mejor en Europa. Actué Desde luego, ante aquellas cafeteras, no se podía decir que la música y la arquitectura ^{música de variedades y arquitectura de variedades} fueran esas hermanas en las que piensan esos ciertos estetas de la A.V.⁸, pero yo era un Eupalinos tanto tocando el banjo como pensando en mis habitaciones. ¡Y qué habitaciones! A veces creo que nadie ha imaginado la síntesis como yo lo hacía entonces... ¡sin pensar! Weimar y Dessau no eran lo mismo.

Por aquí no vamos a ninguna parte,

[página en blanco]

- 8 La referencia que a continuación hace a Eupalinos nos hace pensar que se refiere a la revista *L'Architecture Vivante*, editada por Albert Morancé y dirigida por Jean Badovici, y que se había abierto en 1923 con una cita de *Eupalinos ou l'architecte*, de Valéry. Junto con *Cahiers d'Art*, editada también por Morancé y dirigida por Christian Zervos, representaban el proyecto de un arte moderno sincrético basado en la idea del *lyrisme contemporain*. Tanto Bataille en 1929 («Cheminée d'usine», *Documents*, n.6), como Dalí en 1930 («L'âne pourri», *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, n.1) se habían referido con desprecio a los «cerdos», «estetas defensores del lirismo contemporáneo».

GESTALT:

~~Tengo que~~ Yo ~~sabré~~ tengo que darle la vuelta al calcetín de esos ingenuos, a los psicólogos, a los isomorfistas, a los mazdaznan, (Mazdaznan: iluminados por Mazda sólo medio watt!) (buscar foto en N.) Po-bre J.I. Comedores de ajo.⁹ La experiencia es nuestra. Ya no habrá distinción entre el arte y la vida.¹⁰

Vamos a ver:

Formas (artísticas, simbólicas, gráficas, psicológicas): espaciales.
Formas (música, ruido, ~~terr~~chado, ilegible): no espaciales.

Unificación:

Organización
Estructura
Composición

Tridimensionalidad

- Gleichnis der Armonie (prestado a F.F. ver otra vez. ^{Ad usum puerum} -Froebel (idem)
- Punkt und Linie (idem más)

Se les puede tratar como a niños. Borrador de carta a F.F. Urgente. Tiene que ser firme.

GESTALT:

Tengo que Yo ~~sabré~~ tengo que darle la vuelta al calcetín de esos ingenuos, a los psicólogos, a los isomorfistas, a los mazdaznan, (Mazdaznan: iluminados por Mazda sólo medio watt!) (buscar foto en N.) Po-bre J.I. Comedores de ajo.⁹ La experiencia es nuestra. Ya no habrá distinción entre el arte y la vida.¹⁰

Vamos a ver:

Formas (artísticas, simbólicas, gráficas, psicológicas): espaciales.

Formas (música, ruido, ~~terr~~chado, ilegible): no espaciales.

Unificación:

Organización
Estructura
Composición

Tridimensionalidad

-Gleichnis der Armonie (prestado a F.F. ver otra vez. ^{Ad usum puerum} -Froebel (idem)

-Punkt und Linie¹¹(idem más)

Se les puede tratar como a niños. Borrador de carta a F.F. Urgente. Tiene que ser firme.

- 9 Johannes Itten, profesor del curso preliminar de la Bauhaus desde sus inicios en Weimar hasta que fue despedido por Gropius en 1923, había entrado en contacto con la secta Mazdaznan ya en 1906, y trató de introducir sus principios en la Bauhaus, a algunos de los cuales, en relación con la respiración o la alimentación, se refiere nuestro autor cuando habla del ajo. Respecto a Mazda, una fotografía de un anuncio de esa marca de bombillas cierra el libro de André Breton *Nadja*, publicado en 1928.

10



Paula Stockmar, fotografía de Johannes Itten con su estrella cromática al fondo, 1920



Anuncio de Mazda publicado en *Nadja* de André Breton, 1928

- 11 El primero es el título de un libro de Max Burchartz; el segundo, Friedrich Fröbel, pedagogo autor entre otras cosas, hacia 1826, del sistema de «regalos» o «dones», una serie de ejercicios y juegos didácticos para practicar en el jardín de infancia, de reconocida influencia en el arte y la arquitectura modernos; el tercero es el título del libro de Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche* publicado en 1926 (justo cien años después de Fröbel) en la colección de la Bauhaus.

Muy Sr. Mico:
 He visto que proyecto de una idea
 de pronto, cuando le lleguen los
 dibujos, verá como sus dudas
 no tienen fundamento. La unificación de
 las formas espaciales y no espaciales,
 la unificación de la organización, la es-
 tructura y la composición, y la creación
 de otra tridimensionalidad, que podría-
 mos llamar mejor cuarta-dimensionalidad,
 debida a los colores [ilegible] están han
 sido una y otra vez comprobadas en los
 experimentos de los artistas construc-
 tivos. Lo que yo le propongo es simple.
 Trasladar el poder de sugestión de esas
 formas ya tan comprobadas a la vida. En
 cierto modo, me propongo comprobarlas
 definitivamente, Conmoción

E - m - o - u - v - o - i - r

(Poner ejemplos)

Es absurdo: hay que hacer otro
 intento. Son niños, pero nada de me parece física
 recreativa.

Muy Sr. Mico:

Bla
 bla
 bla

El arte nuevo de los constructivos y los
 psicólogos de la forma ha nacido para
 nosotros. ¿Cuál podría ser, sino, su fin?
 ¿Qué otra cosa es sino un gran experi-
 mento cuya realización (última) definitiva
 está ahora en nuestras manos?

(Un poco de historia, para impresionar)

Brewster
 Mach
 Schopenhauer?
 Ostwald
 Chevreul
 Superville etc.)

(Poner ejemplos)

Muy Sr. Mico:
 ¿Por De qué desconfía usted? El proyecto
 no tiene fallo alguno y pronto, cuando le
 lleguen los dibujos, verá como sus dudas
 no tienen fundamento. La unificación de
 las formas espaciales y no espaciales,
 la unificación de la organización, la es-
 tructura y la composición, y la creación
 de otra tridimensionalidad, que podría-
 mos llamar mejor cuarta-dimensionalidad,
 debida a los colores [ilegible] están han
 sido una y otra vez comprobadas en los
 experimentos de los artistas construc-
 tivos. Lo que yo le propongo es simple.
 Trasladar el poder de sugestión de esas
 formas ya tan comprobadas a la vida. En
 cierto modo, me propongo comprobarlas
 definitivamente, Conmoción

E - m - o - u - v - o - i - r¹²

Es absurdo: hay que hacer otro intento.
 Son niños, pero nada de me parece física
 recreativa.

Muy Sr. Mico:

Bla
 bla
 bla

El arte nuevo de los constructivos y los
 psicólogos de la forma ha nacido para
 nosotros. ¿Cuál podría ser, sino, su fin?
 ¿Qué otra cosa es sino un gran experi-
 mento cuya realización (última) definitiva
 está ahora en nuestras manos?

(Un poco de historia, para impresionar)

Brewster
 Mach
 Schopenhauer?
 Ostwald
 Chevreul
 Superville etc.)¹³

(Poner ejemplos)

- 12 Le Corbusier, en *Vers une architecture*, de 1923, donde aparece su famoso eslogan de la casa como una *machine à habiter*, se refiere al Partenón como *machine à émouvoir*. A partir de 1926-1927, y sobre todo después de sus fracasos en Ginebra y Moscú y de las críticas recibidas desde el frente de arquitectos radicales centroeuropeos, insistirá en el «lirismo» como condición de la arquitectura, y la palabra *émouvoir* se convertirá en una de sus favoritas.
- 13 David Brewster es autor a mediados del siglo XIX de diversos estudios sobre el caleidoscopio; Ernst Mach, al final del mismo siglo, lo es de estudios sobre las sensaciones; Schopenhauer está aquí sin duda por sus textos sobre la visión y los colores; Wilhelm Ostwald, premio Nobel de química, es autor, entre otros estudios sobre el color, de una rueda y un abecedario del color, de 1917, y fue invitado a pronunciar conferencias en la Bauhaus en 1927; Chevreul es autor, en 1839, de una teoría de los contrastes de color; Humbert de Superville es autor, entre 1827-1832, de una teoría de los signos incondicionales del arte cuya influencia sobre el arte moderno, y particularmente sobre Mondrian y otros artistas neoplásticos, es bien conocida.

(Ver cómo ligar la mayoneca de con los ejemplos)
 (Ver cómo ligar la mayoneca de con los ejemplos)
 los colores: de rojo u. blanco // Forma u. Farbe)

La visita a la J.K. ¹⁶ (recordar explicar que se trataba de un proyecto de un museo de arte nuevo que nunca se llegó a realizar) de Berlín en (creo que 1923), de la cual le adjunto alguna documentación bla bla bla... Aunque hayan pasado tantos años, su enseñanza permanece viva en mí. Creo que estoy aún sintiendo la emoción misma de entonces al atravesar el portal y verme repentinamente trasladado a un ambiente atmósfera universo en el que la relación de ritmo y timbre conseguida entre los colores y las formas llegaba a un extremo de perfección y síntesis que yo nunca había sentido ^{experimentado} antes. Pero creo que no soy completamente justo si empleo las palabras "perfección y síntesis" en lugar de

movimiento y sugestión, que era lo que verdaderamente se sentía allí.

Imagínese usted, a través de las fotografías que le acompaño ¹⁷, una sala octogonal, como tantas capillas funerarias y baptisterios en los que la forma misma del octógono nos trasporta ya a un sentido solemne del espacio, resurreccional. E imagínese ahora, una vez invadido ya por ese peso anímico, las ocho paredes los ocho muros pintados de negro, como brea, como goma en el fondo de la cual hasta los sonidos parecen perderse en una amortiguación terriblemente angustiosa, hecha de pasta ^{blanda} y de siniestra profundidad se lo puedo asegurar. (Hablar de los teatros de sombras)

En el aire negro de ese octógono sin fondo y sin luz, de repente, flotan las formas y los colores. (fantasmáticos: fantasmáticos)

En este punto es en el que tenemos que esforzarnos porque las teorías (que ya le he ex-

(Ver cómo ligar la mayoneca de con los ejemplos)
 (Questionario de las figuras y los colores¹⁴: gelb, rot u. blau // Form u. Farbe)¹⁵

La visita a la J.K.¹⁶ (recordar explicar que se trataba de un proyecto de un museo de arte nuevo que nunca se llegó a realizar) de Berlín en (creo que 1923), de la cual le adjunto alguna documentación bla bla bla... Aunque hayan pasado tantos años, su enseñanza permanece viva en mí. Creo que estoy aún sintiendo la emoción misma de entonces al atravesar el portal y verme repentinamente trasladado a un ambiente atmósfera universo en el que la relación de ritmo y timbre conseguida entre los colores y las formas llegaba a un extremo de perfección y síntesis que yo nunca había sentido ^{experimentado} antes. Pero creo que no soy completamente justo si empleo las palabras "perfección y síntesis" en lugar de

conmoción y sugestión, que era lo que verdaderamente se sentía allí.

Imagínese usted, a través de las fotografías que le acompaño¹⁷, una sala octogonal, como tantas capillas funerarias y baptisterios en los que la forma misma del octógono nos trasporta ya a un sentido solemne del espacio, resurreccional. E imagínese ahora, una vez invadido ya por ese peso anímico, las ocho paredes los ocho muros pintados de negro, como brea, como goma en el fondo de la cual hasta los sonidos parecen perderse en una amortiguación terriblemente angustiosa, hecha de pasta ^{blanda} y de siniestra profundidad se lo puedo asegurar. (Hablar de los teatros de sombras)

En el aire negro de ese octógono sin fondo y sin luz, de repente, flotan las formas y los colores. (fantasmáticos: fantasmáticos)

En este punto es en el que tenemos que esforzarnos porque las teorías (que ya le he ex-

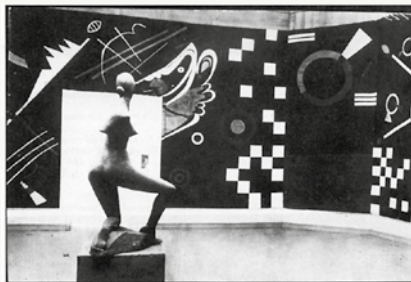
14



Wassily Kandinsky, cuestionario para su taller de pintura mural en la Bauhaus, 1923

- 15 Se refiere a la encuesta que Kandinsky hacía responder a los alumnos de la Bauhaus, consistente en poner en relación tres colores —amarillo, azul y rojo— con tres formas —triángulo, círculo y cuadrado—.
- 16 Jury-Freie Kunstschau. Kandinsky, junto con algunos de sus alumnos de la Bauhaus, fue encargado de decorar el salón octogonal de la exposición de la Jury-Freie Kunstschau, en realidad de 1922, en Weimar, que cubrió con grandes paneles de tela negra que habían sido pintados en el suelo del auditorio de la Bauhaus, de los cuales ahora sólo conocemos algunas fotografías y bocetos.

17



Wassily Kandinsky, Exposición de la Jury-Freie Kunstschau, Berlín, 1922. En el centro un bronce de H. Garbe



explained to you), M.B.'s theories and K.'s¹⁸ (no mentions of others just yet) on three-dimensional effects generated by cold, receding colours, and warm, advancing colours [two unreadable lines crossed out here], and even though there are waving lines balanced with straight ones, everything boils down to a crosswise ascent from the bottom left to the top right, counterbalanced with cold, white and green lines, and short, harmonious antagonistic diagonals antagonistic planes: triangle and disc, and, especially with the tension of a dissolving floating checkerboard.

Whereas the diagonals shoot towards the discs, which explode into geometric shards, the checkerboard, by contrast, seems to belong to some weird tectonic remains, being having been part of the lintels, the doorsills and the doorjambs, starkly silhouetted as a sort of luminous vacuum against the black wall (must think of the checkerboard) (Checkerboard: fate).

The impression shock was stunning. However, those who regarded this work as a 'chinoiserie' the black calls to mind lacquer: take this into account and called K. a wallpaper painter decorator¹⁹ were right (go over this again)

(do research on Jewish puppet theatre²⁰: how the checkerboard floats among those gothic walls, and how the pictures move in them)²¹

On the contrary, we must give them such walls their the true sense, which admits no whims. At last beyond good and evil.

How?

Look at the enclosed photograph (attention: correct copy). The secret lies in that armless stone woman²², about to stand up, in a painful, armless "contra-

18 Max Burchartz y el propio Kandinsky.

19 Se refiere a la crítica de Willi Wolfradt en *Das Kunstblatt*.

20



Modjacot Shpeel, teatro judío de marionetas en Nueva York, c. 1932

21 Se refiere sin duda al *Modjacot Shpeel* que aparece publicado en el famoso libro de 1932 de J. Gregor y R. Fülöp-Miller sobre el teatro y el cinematógrafo norteamericanos.

22 En el centro del salón octogonal había una escultura, en realidad un bronce, de H. Garbe.

1918. mi. 1918. Fijese en el 2º -
 cuerpo y el pedestal y cómo de
 que los brazos tienen los brazos
 los brazos atados a la espalda -
 es el motivo de tanta
 angustia: los brazos que no están, que no
 se ven, miembros fantasmas, pero al mismo
 tiempo inmovilizados a la espalda.

Todo son contradicciones que
 provocan la mayor aflicción:
 los brazos cortados pero atados;
 las piernas que se apoyan
 pero no encuentran apoyo en el plano
 inclinado del pedestal (hablar del dolor de
 la rodilla: piedra clavada en la piedra rodilla); los
 muslos separándose para conseguir un
 grotesco equilibrio al que los inexisten-
 tes brazos no pueden ayudar. Todo este
 desequilibrio.

Este cuerpo desequilibrado y dolori-
 do, espasmódico, parece como un imán que
 llamara al vacío negro que le rodea, y las
 formas y colores antes armónicas, ahora
 son las estrellas del dolor de ese cuerpo
 (como ver las estrellas: explicar) (per-
 sistencia retiniana: volver a consultar.
 J.P.²³: lámina)²⁴.

(Hablar de que tras tras-
 pasar el vestibulo de K. se
 encontraban los dibujos de
 O.D.²⁵ No hay contradicción.
 Tal vez una cosa explicaría
 la otra, según nuestras
 intenciones, y el decorador
 se trocaría en un infantil
 carcelero)

Demasiadas cosas:

RESUMIR

Otro recuerdo. Aún mejor: (Inten-
 tar encajar) Bilder einer Ausstellung²⁶ (es lo
 mejor)

posto sin brazos. Fijese en la zozobra
 que produce la sensación de que esa mujer
 tiene los brazos invisibles atados a
 la espalda: ese es el motivo de tanta
 angustia: los brazos que no están, que no
 se ven, miembros fantasmas, pero al mismo
 tiempo inmovilizados a la espalda.

Todo son contradicciones que provocan
 la mayor aflicción: los brazos cortados
 pero atados; las piernas que se apoyan
 pero no encuentran apoyo en el plano
 inclinado del pedestal (hablar del dolor de
 la rodilla: piedra clavada en la piedra rodilla); los
 muslos separándose para conseguir un
 grotesco equilibrio al que los inexisten-
 tes brazos no pueden ayudar. Todo este
 desequilibrio.

Este cuerpo desequilibrado y dolori-
 do, espasmódico, parece como un imán que
 llamara al vacío negro que le rodea, y las
 formas y colores antes armónicas, ahora
 son las estrellas del dolor de ese cuerpo
 (como ver las estrellas: explicar) (per-
 sistencia retiniana: volver a consultar.
 J.P.²³: lámina)²⁴.

(Hablar de que tras tras-
 pasar el vestibulo de K. se
 encontraban los dibujos de
 O.D.²⁵ No hay contradicción.
 Tal vez una cosa explicaría
 la otra, según nuestras
 intenciones, y el decorador
 se trocaría en un infantil
 carcelero)

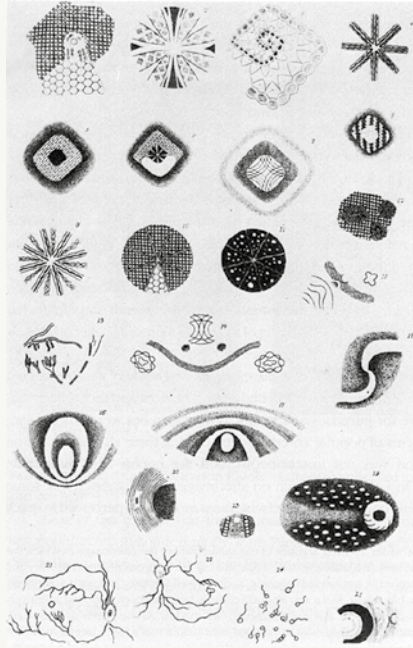
Demasiadas cosas:

RESUMIR

Otro recuerdo. Aún mejor: (Inten-
 tar encajar) Bilder einer Ausstellung²⁶ (es lo
 mejor)

- 23 Sin duda Jan Purkinje, quien en 1823 había realizado distintos estudios sobre la persistencia retiniana de las imágenes.

24



Jan Purkinje, imágenes de persistencia retiniana, 1823

- 25 En la exposición de la Jury-Freie se exhibían obras de Otto Dix.

- 26 En 1928, G. Hartmann invitó a Kandinsky a diseñar los decorados de la obra de Mussorgsky *Cuadros de una exposición*, que fue interpretada en el Friedrich-Theater de Dessau en dos representaciones en abril de ese año, bajo la dirección de Arthur Rother. En las líneas siguientes nuestro autor se refiere a los cuadros XV, *Los sombreros de Baba Yagá*, y II, *Gnomus*. Se ha conservado una serie de bocetos, dibujos y acuarelas de Kandinsky y sus ayudantes.

~~Hay un triptico~~ Imaginase usted el cuadro XV, Los sombreros de Baba Yagá.

Un triptico (ver el esquema) a la izquierda puntos de colores transparentes. A la derecha líneas horizontales de colores transparentes también. En el centro una tela negra. Suena la música y se van iluminando los puntos y rayas perforados con un foco, por detrás, así que el espectador ve, lee la música. O, por mejor decir, es obligado a leer la música mientras la escucha. Le puedo asegurar que eso impide totalmente la concentración. El espectador queda hipnotizado. Es un espectador hipnotizado, y no un oyente. En realidad, dependiendo de la música ~~con cualquier música~~, ese espectáculo se puede convertir en un tormento. En realidad se obliga al público a concentrarse extraordinariamente en una

cosa sin importancia, las luces, mientras pierde completamente la concentración de lo importante, la música. Quien defiende esa combinación como obra de arte total es un ingenuo, o un niño, o un malintencionado. Nada hay más disgregado, ni más disgregador. Como se engaña, o nos quiere engañar, quien dice que la música de M. restituye al público psicológicamente los famosos cuadros de la exposición. ¡Claro que no! O sea que nos encontramos ante una terrible perversión de los sentidos: de entrada, una música que dice interpretar los cuadros de una exposición que no vemos; y, de salida, unos puntos, líneas y colores que dicen interpretar la música que dice interpretar.

Apreciado amigo Imaginase usted el cuadro XV, Los sombreros de Baba Yagá.²⁷

Un triptico (ver el esquema).

A la izquierda puntos de colores transparentes.

A la derecha líneas horizontales de colores transparentes también.

En el centro una tela negra.

Suena la música y se van iluminando los puntos y rayas perforados con un foco, por detrás, así que el espectador ve, lee la música. O, por mejor decir, es obligado a leer la música mientras la escucha. Le puedo asegurar que eso impide totalmente la concentración.

El espectador queda hipnotizado. Es un espectador hipnotizado, y no un oyente. En realidad, dependiendo de la música ~~con cualquier música~~, ese espectáculo se puede convertir en un tormento. En realidad se obliga al público a concentrarse extraordinariamente en una

cosa sin importancia, las luces, mientras pierde completamente la concentración de lo importante, la música. Quien defiende esa combinación como obra de arte total es un ingenuo, o un niño,

[cinco renglones tachados ilegibles]

o un malintencionado. Nada hay más disgregado, ni más disgregador. Como se engaña, o nos quiere engañar, quien dice que la música de M. restituye al público psicológicamente los famosos cuadros de

[cinco renglones tachados ilegibles]

de la exposición. ¡Claro que no! O sea que nos encontramos ante una terrible perversión de los sentidos: de entrada, una música que dice interpretar los cuadros de una exposición que no vemos; y, de salida, unos puntos, líneas y colores que dicen interpretar la música que dice interpretar.

27



Wassily Kandinsky, dibujo para el cuadro XV, *La cabaña de Baba-Jaga*, para la escenografía de *Cuadros de una exposición*, de Mussorgsky, 1928

la música. Si M.²⁸ hablaba del tubo de
cristales de colores caleidoscopio como
ejemplo máximo de alineación, ¿qué habría
dicho de esto?

Tenemos mucho que
aprender, y lo vamos a aprender.

Ahora imagínese que está
dentro con el público en
nuestras manos, se ilumina
un reloj amarillo, que marca
un tempo uniforme, constante,
que nada tiene que ver con la
música. Uniforme, constante.
Se me ocurre como éxtasis de esa máquina.
Ha habido quien le ha puesto un ojo al me-
trónomo.²⁹ Sería el reflejo del espectador
hipnotizado. Fíjese: el metrónomo mediría
eternamente una música que no existe,
interpretada en los puntos y las líneas
sobre los muros de la celda planos. Lo que
nos enseña el arte nuevo es

67

Menos claridad. Volver atrás.
(pero conservar la buena idea de
marcar el tempo de
una música que no
existe)

Imagínese usted el cuadro II,
Nomo, casi en blanco y negro,
como una habitación baja que
huye hacia el fondo (caja
perspectiva).
En la pared de la derecha
franjas horizontales, a
toda velocidad, aplastándose.
En la izquierda, por el contra-
rio, franjas verticales, como una
sucesión de barrotes-pilares que
barran la pared.
La derecha se desliza. La izquierda se
detiene y se fija. Duda constante que no
soluciona el disco verde suspendido en
el aire. El espectador, ayudado por una
música que ya no es más que un
fondo constante y aplastado.
(Tal vez tendríamos que em-

Los cuadros. Si M.²⁸ hablaba del tubo de
cristales de colores caleidoscopio como
ejemplo máximo de alineación, ¿qué habría
dicho de esto?

Tenemos mucho que aprender, y lo
vamos a aprender.

Ahora imagínese que en el centro, con
el público en nuestras manos, se ilumina
un reloj amarillo, que marca un tempo
imposible, que nada tiene que ver con la
música. Uniforme, constante. ¿Se imagina
sustituir toda esa maquinaria con el sim-
ple tic-tac del metrónomo? Eso es lo que
se me ocurre como éxtasis de esa máquina.
Ha habido quien le ha puesto un ojo al me-
trónomo.²⁹ Sería el reflejo del espectador
hipnotizado. Fíjese: el metrónomo mediría
eternamente una música que no existe,
interpretada en los puntos y las líneas
sobre los muros de la celda planos. Lo que
nos enseña el arte nuevo es

Menos claridad. Volver atrás. (pero
conservar la buena idea: marcar el
tempo de una música que no existe)

Imagínese usted el cuadro II, Nomo³⁰
casi en blanco y negro, como una habita-
ción baja que huye hacia el fondo (caja
perspectiva).

En la pared de la derecha fugan
franjas horizontales, a toda velocidad,
aplastándose.

En la de la izquierda, por el contra-
rio, franjas verticales, como una sucesión
de barrotes-pilares que barran la pared.
La derecha se desliza. La izquierda se
detiene y se fija. Duda constante que no
soluciona el disco verde suspendido en
el aire. El espectador, ayudado por una
música que ya no es más que un fondo, se
siente arrastrado y aplastado. (Tal vez
tendríamos que em-

- 28 La M. anterior es Mussorgsky, pero ésta debe de ser Karl Marx, quien había usado el caleidoscopio y su juego de espejos como metáfora del engaño y la ilusión en *La ideología alemana*.
- 29 Evidentemente Man Ray y su *Objet à détruire*, cuya primera versión puede ser de 1923.
- 30 s



Wassily Kandinsky, acuarela para los cuadros II y IV, *Gnomus* y *Das alte Schloss* respectivamente, para la escenografía de *Cuadros de una exposición*, de Mussorgsky, 1928



pezar a pensar en films O.F.: el de los cigarrillos. Más perspectiva: K. nunca lo habría imaginado. F.F. tampoco.)

—Muratti—

DAS WEIßE FEST. Eso, la fiesta blanca. ¿Cómo no lo he pensado antes? En realidad todo está en el tarjetón de H.B. ¡Y con esa palidez!!! Por cierto, ¿qué hace ahora H.B.? ¿Propaganda para la gran Alemania?

!!! ESCRIBO AL DIKTAT !!!

Retener: muros con líneas contradictorias. Disco. Para el suelo recordar la visita a Noordwijk^{34, 35}. Decía Bouffon que las losetas del pavimento producían el efecto de relieve, como en algunos experimentos ópticos. Eso combinado con M.³⁶ (Die gegenstandslose Welt: recuperarlo), será perfecto. Aviones. ^{Vista de pájaro.} Sustituir el efecto de relieve por el relieve. Pensar en esa plancha con clavos.³⁷ El arte o la vida.

Para el ambiente recordar la visita a la casa de K. en D.^{38, 39} Las paredes rosa, el techo gris (que da materia-

pezar a pensar en films O.F.: el de los cigarrillos. Más perspectiva: K. nunca lo habría imaginado. F.F. tampoco.)

—Muratti—³¹

DAS WEIßE FEST³². Eso, la fiesta blanca. ¿Cómo no lo he pensado antes? En realidad todo está en el tarjetón de H.B. ¡Y con esa palidez!!! Por cierto, ¿qué hace ahora H.B.? ¿Propaganda para la gran Alemania?³³

!!! ESCRIBO AL DIKTAT !!!

Retener: muros con líneas contradictorias. Disco. Para el suelo recordar la visita a Noordwijk^{34, 35}. Decía Bouffon que las losetas del pavimento producían el efecto de relieve, como en algunos experimentos ópticos. Eso combinado con M.³⁶ (Die gegenstandslose Welt: recuperarlo), será perfecto. Aviones. ^{Vista de pájaro.} Sustituir el efecto de relieve por el relieve. Pensar en esa plancha con clavos.³⁷ El arte o la vida.

Para el ambiente recordar la visita a la casa de K. en D.^{38, 39} Las paredes rosa, el techo gris (que da materia-

- 31 Se refiere a Oskar Fischinger, quien desde la mitad de los años veinte experimentaba con películas de animación, esencialmente con la traducción de la música a imagen, y que es autor de un célebre film publicitario para la marca de cigarrillos Muratti, *Muratti Griefft Ein*, de 1934.
- 32 Herbert Bayer diseñó la invitación para *Das Weisse Fest*, que se celebró en la Bauhaus en 1926, respondiendo a la idea para los disfraces: dos tercios de blanco y un tercio de color a cuadros, topos y rayas. En 1936, antes de emigrar a Estados Unidos, diseñó el catálogo de la exposición de propaganda de la Alemania nazi *Deutschland Ausstellung*.

33



Herbert Bayer, ilustración para la *Fiesta blanca* de la Bauhaus, 1926

- 34 Se refiere a la casa De Vonk, construida por J.J.P. Oud en Noordwijkerhout en 1917-1918, cuyos pavimentos de losetas de colores conformando dibujos geométricos fueron diseñados por Theo van Doesburg.

35



Theo van Doesburg, pavimento para el pensionado De Vonk, de J.J.P. Oud, Noordwijk, 1918

- 36 Kazimir Malévich publicó *Die gegenstandslose Welt* en la colección de la Bauhaus en 1927.

37 La de Man Ray, otra vez, claro.

- 38 Se refiere sin duda a la casa de Kandinsky en Dessau.

39



Salón de la casa de Kandinsky en Dessau, c. 1928

volverse al blanco), los marcos
de las puertas - (dibujo) y sobre
todo el nicho dorado con la pintura de
discos (brillos, K. no podía dejar de ser
ruso). Todo eso se puede invertir. Volverse
loco con el rosa, el gris oprimiendo,
y la atención estúpida en los discos que
giran en el oro. Volverse loco siempre lo
mismo, sin escapatoria.

Pobreza del oro.

Concentrarse en la litografía^{40, 41}.
Contradicción de diagonales en el punto.
Damero de 47 cuadrados. Así queda cerrado,
como una planta clásica, el cuadrado y
la cruz inscrita. Equilibrio, quincux.
Perfectamente compacto, como una visión
de la Jerusalén Celeste, con sus cuatro
torres y sus doce puertas. Los tres cua-
drados

que se desplazan a la derecha no se han
desprendido de él. K. sólo persigue armonías,
pero crea extrañas inconsecuencias.
No sabe llegar hasta el final. El tablero
de ajedrez en cambio no es simétrico. En
su damero de 64 particiones flota el juego
y el destino y el dolor de la dualidad.
(Pensar en un damero en losange)



lidad al blanco), los marcos de las puer-
tas negros (dibujo, duro dibujo) y sobre
todo el nicho dorado con la pintura de
discos (brillos, K. no podía dejar de ser
ruso). Todo eso se puede invertir. Volverse
loco con el rosa, el gris oprimiendo,
y la atención estúpida en los discos que
giran en el oro. Volverse loco siempre lo
mismo, sin escapatoria

Pobreza del oro.

Concentrarse en la litografía^{40, 41}.
Contradicción de diagonales en el punto.
Damero de 47 cuadrados. Así queda cerrado,
como una planta clásica, el cuadrado y
la cruz inscrita. Equilibrio, quincux.
Perfectamente compacto, como una visión
de la Jerusalén Celeste, con sus cuatro
torres y sus doce puertas. Los tres cua-
drados

que se desplazan a la derecha no se han
desprendido de él. K. sólo persigue armonías,
pero crea extrañas inconsecuencias.
No sabe llegar hasta el final. El tablero
de ajedrez en cambio no es simétrico. En
su damero de 64 particiones flota el juego
y el destino y el dolor de la dualidad.
(Pensar en un damero en losange)

[dibujo de damero]

40 Por la descripción tiene que ser una litografía de 1923 conocida como *Naranja* (Roethel [grabados], n.º 180)

41



Wassily Kandinsky, *Naranja*, litografía, 1923



Quito la línea, discor, vaciles
dison, líneas, triángulos, cua-
drados, rectángulos: demasiadas
cosas conforman se quiera
o no un paisaje. Hay que reducir a lo
mínimo. ¿Qué entenderán esos por abstrac-
ción? Como P.M.⁴² que se apoya cada vez más
en el blanco, pero sin llegar a ser blanco.

Volviendo al film, algo menos abstracto.
Dice G.C.⁴³ que hay imágenes superrea-
listas que luego son imitadas por la
realidad: un padre.

[dibujo]

Dientes de sierra, discos, medios discos,
líneas, triángulos, cuadrados, rectángu-
los: demasiadas cosas conforman se quiera
o no un paisaje. Hay que reducir a lo
mínimo. ¿Qué entenderán esos por abstrac-
ción? Como P.M.⁴² que se apoya cada vez más
en el blanco, pero sin llegar a ser blanco.

Volviendo al film, algo menos abstracto.
Dice G.C.⁴³ que hay imágenes superrea-
listas que luego son imitadas por la
realidad: un padre.



que mata a su hijo por una nonada. (Buscar
la invitación del pase privado de los
"films D'AVANTGUARDA" del Lido⁴⁴). Un
agujero con luz. Se aplica el ojo. Se ve
una navaja que corta un ojo. (Pensar si es
posible)

En el muro de la izquierda, superposición
de Nomo. Líneas amarillas. En el de la
derecha, las líneas se hacen llagas de
sillares. El muro se curva. Sin aristas.
Cueva. Acuario.

[dibujo]

que mata a su hijo por una nonada. (Buscar
la invitación del pase privado de los
"films D'AVANTGUARDA" del Lido⁴⁴). Un
agujero con luz. Se aplica el ojo. Se ve
una navaja que corta un ojo. (Pensar si es
posible)

En el muro de la izquierda, superposición
de Nomo. Líneas amarillas. En el de la
derecha, las líneas se hacen llagas de
sillares. El muro se curva. Sin aristas.
Cueva. Acuario.

42 ¿Piet Mondrian?

43 Se refiere a *Arte y Estado*, de Ernesto Giménez Caballero, publicado en 1935.

44 El 13 de enero de 1933 se celebró en el Cinema Lido de Barcelona una «controversia literario-cinematográfica» privada en la que se proyectaron *L'Âge d'Or* y *Le (sic) Chien Andalou*. La discusión estuvo a cargo de Lluís Montanyà y Guillem Díaz-Plaja, y las suscripciones se pudieron hacer en la redacción de *Mirador*, en la librería Ariel o en el local del GATCPAC.

El muro del fondo

Damero.
Discos.

Pequeños se alejan
Grandes se acercan
Rojos y amarillos: acercamiento
caliente, Domina el rojo. Sangre.
Blancos y negros: suspensión,
duda. (*Intime Mitteilung*⁴⁵ como
desesperación, desconcentración
obsesiva. Insistir en la atención
vacía, en la vacuidad de lo que más
llama suspende la atención)⁴⁶ 21
puntos. Acentuar la diagonal de
izquierda a derecha, de abajo arri-
ba, pero crear tensión caliente
hacia el centro. Disolución que
fija la atención. Desconcentración
concentrada.

UN JUEGO DE NIÑOS No dejar ver lo deja ver



Rojos
Amarillos
Negros
Blancos
Luz rojiza: todo se enciende,
Luz verdosa: cadáveres.

El muro del fondo.

Damero.

Discos.

Pequeños se alejan

Grandes se acercan

Rojos y amarillos: acercamiento
caliente, Domina el rojo. Sangre.

Blancos y negros: suspensión,

duda. (*Intime Mitteilung*⁴⁵ como

desesperación, desconcentración
obsesiva. Insistir en la atención

vacía, en la vacuidad de lo que más
llama suspende la atención)⁴⁶ 21

puntos. Acentuar la diagonal de

izquierda a derecha, de abajo arri-
ba, pero crear tensión caliente

hacia el centro. Disolución que

fija la atención. Desconcentración
concentrada.

UN JUEGO DE NIÑOS No dejar ver lo

[dibujo de círculos con indicaciones de
color]

Rojos

Amarillos

Negros

Blancos

Luz rojiza: todo se enciende,

Luz verdosa: cadáveres.

- 45 Se trata de una pintura de Kandinsky de 1925 cuyo esquema ilustra una lámina de *Punkt und Linie zu Fläche*.

46



Wassily Kandinsky, *Comunicación íntima*, 1925, esquema en *Punto y línea sobre el plano*

No puedo entender la prevención de M.
 contra el verde. Nadie podría creer que
 sea cierto que en el recibidor tenga una
 flor artificial con las hojas pintadas
 de blanco, precisamente para evitar la
 mínima mancha de verde en su casa⁴⁷. Hasta
 parece que el propio K. ironiza ahora con
 los puntos verdes^{48, 49}. Ellos sólo piensan
 en composiciones planas. En realidad
 creo que el único modo de conseguir los
 efectos deseados ^{de conseguirlos} definitivamente
 es usando el verde. Teniendo de verde el
 aire, la atmósfera. Como en un acuario.
 Se comprende su repulsión a los artistas
 modern'style, pero son los únicos que
 han conseguido alcanzado la atmósfera.
 Pensar en Wagner. Mejor en Huysmans, en
 la casa de Des Esseintes⁵⁰. La atmósfera
 verdosa lo convertirá todo en fósforo.
 Fuegos fatuos.

G. (Teoría de los colores: recuperar)
 FAUSTO

En el Atlántida el film ruso lo dieron un domingo, justo
 antes del día de Frankenstein y
 del hombre invisible. Da que
 pensar. Estoy convencido de lo que
 nos enseña el cine. Y de lo que no enseña.
 Intentar aplicar. Por ejemplo, todo lo que
 quisieron hacer soñaron con conseguir
 elementos como O.S. con sus armaduras y
 sus carcasas, con su geometría, o lo que
 ha querido conseguir P.⁵³ con su teatro
 político, lo ha obtenido sin arte ese film
 americano de las vampiras⁵⁴; que masas
 enteras bailen al ritmo de su nuestra
 música. Este sin arte es mi propósito.
Sin arte quiere decir: lo más delicado del
 arte, Yo haré lo que K. y otros como él no
 se han atrevido a hacer.

No puedo entender la prevención de M.
 contra el verde. Nadie podría creer que
 sea cierto que en el recibidor tenga una
 flor artificial con las hojas pintadas
 de blanco, precisamente para evitar la
 mínima mancha de verde en su casa⁴⁷. Hasta
 parece que el propio K. ironiza ahora con
 los puntos verdes^{48, 49}. Ellos sólo piensan
 en composiciones planas. En realidad
 creo que el único modo de conseguir los
 efectos deseados ^{de conseguirlos} definitivamente
 es usando el verde. Teniendo de verde el
 aire, la atmósfera. Como en un acuario.
 Se comprende su repulsión a los artistas
 modern'style, pero son los únicos que
 han conseguido alcanzado la atmósfera.
 Pensar en Wagner. Mejor en Huysmans, en
 la casa de Des Esseintes⁵⁰. La atmósfera
 verdosa lo convertirá todo en fósforo.
 Fuegos fatuos.

G⁵¹ (teoría de los colores: recuperar)
 FAUSTO

En el Atlántida el film ruso lo die-
 ron un domingo, justo antes del doctor
 Frankenstein y del hombre invisible⁵².
 Da que pensar. Estoy convencido de lo que
 nos enseña el cine. Y de lo que no enseña.
 Intentar aplicar. Por ejemplo, todo lo que
 quisieron hacer soñaron con conseguir
 elementos como O.S. con sus armaduras y
 sus carcasas, con su geometría, o lo que
 ha querido conseguir P.⁵³ con su teatro
 político, lo ha obtenido sin arte ese film
 americano de las vampiras⁵⁴; que masas
 enteras bailen al ritmo de su nuestra
 música. Este sin arte es mi propósito.
Sin arte quiere decir: lo más delicado del
 arte, Yo haré lo que K. y otros como él no
 se han atrevido a hacer.

47



André Kertész, entrada del taller de Mondrian en París, 1926

48

M. es Piet Mondrian, en cuyo estudio de la rue du Départ 26 de París había, hacia 1930, una famosa flor artificial pintada de blanco. K. es Kandinsky, y su pintura la conocida como *Dos puntos verdes*, de 1935, en la que utiliza óleo y arena.

49



Wassily Kandinsky, *Dos puntos verdes*, 1935

50

Des Esseintes es el protagonista de *À rebours*, de J.-K. Huysmans, publicado en 1884, e imagen por excelencia de la *maison d'artiste* del decadentismo finisecular. Por otro lado, Salvador Dalí y otros habían iniciado una recuperación del modern'style ya desde 1929.

51

Goethe, naturalmente.

52

El 15 y 16 de junio de 1935 se proyectó en el cine Atlántida de Barcelona la película *URSS. El gran experimento*, y unos días después, el 20, un programa «de pó» (sic) con *El Doctor Frankenstein* y *El hombre invisible*.

53

Se refiere a Oskar Schlemmer y a su ballet de la Bauhaus, y al teatro político de Erwin Picastor. La K. que viene a continuación vuelve a ser Kandinsky.

54

Sin duda se refiere a *The Gold Diggers of 1933*, con coreografía de Busby Berkeley, que aquí fue conocido como *Vampiresas*.

Escenificación:
~~Como en esos cuadros de~~
~~hombres de espaldas con traje negro y~~
~~bombín el hombre de espaldas que se ve~~
~~a sí mismo de espaldas en el espejo~~^{55, 56}.
 Mejor: los tres monos. Ni ver, ni oír, ni
 hablar. Las manos a los ojos, a las
 orejas, a la boca.
 A la vez. Triple programa de terror.
 Empezar otra vez borrador. Dibujos y
 esquemas. (Fácil).

Muy Sr. Mio:
 En Weimar



Escenificación: ~~Como en esos cuadros de~~
~~hombres de espaldas con traje negro y~~
~~bombín el hombre de espaldas que se ve~~
~~a sí mismo de espaldas en el espejo~~^{55, 56}.
 Mejor: los tres monos. Ni ver, ni oír, ni
 hablar. Las manos a los ojos, a las orejas,
 a la boca.
 A la vez. Triple programa de terror.
 Empezar otra vez borrador. Dibujos y
 esquemas. (Fácil).
 Muy Sr. Mio: En Weimar.

[una fotografía pegada]

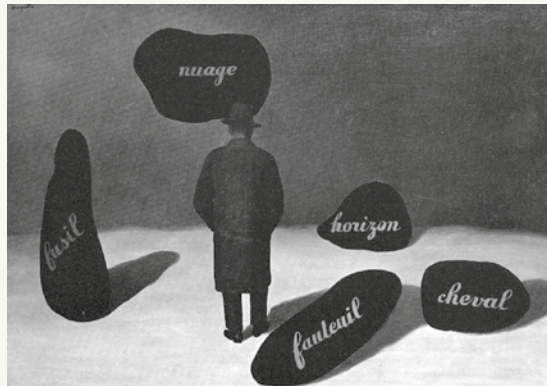
[el resto del cuaderno en blanco]

55 ¿Se refiere a Anton Räderscheidt, a Magritte o a los dos?

56



Anton Räderscheidt, *Escena urbana*, c. 1922



René Magritte, *Figura caminando hacia el horizonte*, 1928-1929





Pedro G. Romero/Archivo F.X.

Punto y línea sobre el plano

Primera presentación: Tesauro: *ΕΤΕΡΟΤΟΠΙΕΣ*. Mezquita de Yeni Tzani, *Heterotopias, di/visions (from here and elsewhere)*. Thessaloniki Biennale of Contemporary Art. Salónica, Grecia, 2007.

En el marco de la Bienal de Salónica, invitado por una de sus comisarias, Catherine David, se mostraron estos cinco cuadernos con anotaciones diversas y en la zona y el modo temporal de una escultura. Yeni Tzani, antigua mezquita y colegio islámico había sido desde el siglo XVIII sede de los convertidos *sabbatianos*, seguidores de Sabbatai Zevi o Shabtai Tzvi, secta mesiánica judía que pensaba, básicamente, que había que transgredir las leyes de Dios como prueba de su adoración y, entre otras cosas, se convirtieron en masa al Islam en el siglo XVII. Era en ese contexto que se leían las anotaciones y esquemas de Bauhaus para las Chekas. Originalmente eran siete libretas y dos de ellas se perdieron en la devolución desde Salónica.





Pedro G. Romero/Archivo F.X.

Kant con Sade

Primera presentación: *Políticas de museo/políticas de archivo*. Seminario de Museología. *Memoria y Museo*. Facultad de Geografía e Historia. Santa Cruz de Tenerife, 2008.

Dirigido por Fernando Estévez y con la interlocución de Mariano Santa Ana, fue en este contexto que se presentó un primer montaje sobre los filmes *¡Vivan los hombres libres! (Las checas de Barcelona)*, dirigido por Edgar Neville y producido por el Departamento Nacional de Cinematografía en 1939 y la pieza filmada del *Noticiero Español, nº 13. Los diplomáticos extranjeros visitan las checas de Barcelona*, bajo la dirección política de Dionisio Ridruejo, con la dirección cinematográfica de Manuel Augusto García Viñolas y producida y emitida por el Departamento Nacional de Cinematografía en febrero de 1939. El vínculo entre estos dos filmes es evidente. En ese mismo contexto se editó *Memorias y olvidos del archivo*, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2008, bajo la dirección de Fernando Estévez y Mariano Santa Ana y que contenía, además, el texto *L.-Carnet '37* de Juan José Lahuerta, originalmente planteado en relación a estas reconstrucciones de las Chekas.

Edgar Neville
¡Vivan los hombres libres!
Película documental
7 m 12 s
Filmoteca Española

Noticiero Español Nº 13 (Los diplomáticos extranjeros visitan las checas de Barcelona)
Película documental
52 s
Filmoteca Española



Pedro G. Romero/Archivo F.X.

Tesaurus: Notes on sculpture
(reconstrucción de la Cheka de la iglesia de la
calle Zaragoza de Barcelona, 1937-1939)

Primera presentación: Colección Museo Nacional de Arte Reina Sofía
(MNCARS). Madrid, 2009.

En el marco de la exposición *Silo/Archivo F.X.* que organizó el MNCARS en el Monasterio de Silos, en Burgos, se realizó esta réplica en escala 1:1 de una de las celdas diseñadas por Laurencic para la Cheka del SIM, sita en la iglesia de la calle Zaragoza de Barcelona. La pieza se presentó directamente en la muestra de las nuevas adquisiciones de la colección MNCARS en 2009. La categoría *Notes on sculpture* fue objeto de debate en foros de memoria histórica, para unos legitimaba y monumentalizaba posiciones revisionistas en torno a la Guerra Civil, para otros era una crítica acertadísima de la escultura minimal y llevaba al paroxismo los comentarios de Michael Fried sobre teatralidad. En ese contexto fueron muy productivos los consejos de Hans Haacke sobre la gramática del Archivo F.X. Desde entonces, aunque se siguió investigando y polemizando, se limitó la presencia en foros de debate historicistas, también desaparecieron las marcas tipográficas en rojo y negro y se reordenó la página web en términos, si cabe, más *rousselianos* –en referencia al escritor francés Raymond Roussel–.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid







Pedro G. Romero/Archivo F.X.

Hoja de Libre Circulación: Notes on sculpture

Primera presentación: Colección Museo Nacional de Arte
Reina Sofía (MNCARS). Madrid, 2009.

Para la presentación de la pieza Tesauro: *Notes on sculpture (reconstrucción de la Cheka de la iglesia de la calle Zaragoza de Barcelona, 1937-1939)* en la colección del MNCARS se distribuyó esta hoja vinculada a la pieza y complementaria de la nota museográfica que la acompañaba. En la web de memoria histórica, *nuestramemoria.org*, un blog de reflexiones sobre el asunto, se calificaba a Robert Morris de revisionista mientras que Michael Fried era calificado como historiador poco fiable. Se detectaron que los fragmentos impares del documento eran citas copiadas, tal cual, de diversos libros de autores varios, *La Causa General*, *¿Por qué hice las chekas de Barcelona?*, *Las Chekas de Madrid y Barcelona*, *Preventorio D*, *Cómo funcionaban las checas de Barcelona*, etc., como venía siendo norma del Archivo F.X. desde un principio.

Pedro G. Romero/Archivo F.X.

Habitación

Primera presentación: *Arquitectura F.X.*, Instituto Universitario de Arquitectura y Ciencias de la Construcción, *Intertextualidad*, Escuela técnica de Arquitectura, Universidad de Sevilla. Sevilla, 2010.

El prototipo de esta pieza se mostró en el aula de esta clase de arquitectura en la Escuela Técnica y por invitación del profesor Carlos Tapia. En la demostración se pasaron diversos materiales relacionados con la arquitectura de entre todas las producciones del Archivo F.X. Se comenzó a trabajar en un índice que reflejara, precisamente, las entradas relacionadas con la arquitectura y el urbanismo en el Archivo F.X., proyecto finalmente descartado. La música original, que marcaba el ritmo de las luces, provenía de distintas piezas musicales que podían asociarse con la actividad de Laurencic como director de una banda de música de jazz y música de baile. En 2015 el grupo sueco de rock Fucking Werewolf Asso dedicó un tema a Alphonse Laurencic en su LP titulado *Why Do You Love Me Satan?* y desde entonces fue adoptado como banda sonora de la pieza.





Pedro G. Romero/Archivo F.X.

Hoja de Libre Circulación: Barracão

Primera presentación: *El d_efecto barroco*. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona/CCCB. Barcelona, 2010.

Entre los trabajos y contribuciones del Archivo F.X. al proyecto *El d_efecto barroco* que comisariaban Tere Badia y Jorge Luis Marzo para el CCCB de Barcelona –el proyecto viajaría también al Centro de Arte Contemporáneo de Quito, Ecuador– estaba la sistematización de estas Hojas de Libre Circulación en torno a las Chekas de Laurencic. Aquí se gestó el proyecto de reconstrucción de la tercera de las chekas, los prototipos y experimentos situados en el convento de Santa Úrsula en Valencia, que finalmente fue aplazado por problemas presupuestarios. Lo que si se cerró es la trilogía en entradas en el tesoro y a *Décor* y *Notes on sculpture* se sumaba ahora *Barracão*. Así, los injertos de trabajos de Marcel Broodthaers, Robert Morris y Hélio Oiticica cerraban un fresco de reflexión en torno a la escultura moderna durante finales del siglo xx. En 2017, estos mismos materiales sirvieron al autor, Pedro G. Romero, para terminar la licenciatura en Bellas Artes que comenzara en Sevilla en 1983.

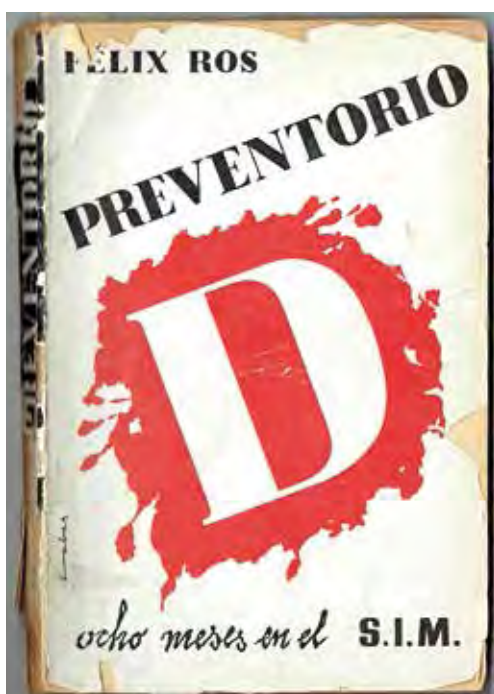
Pedro G. Romero/Archivo F.X.

Biblioteca CHK

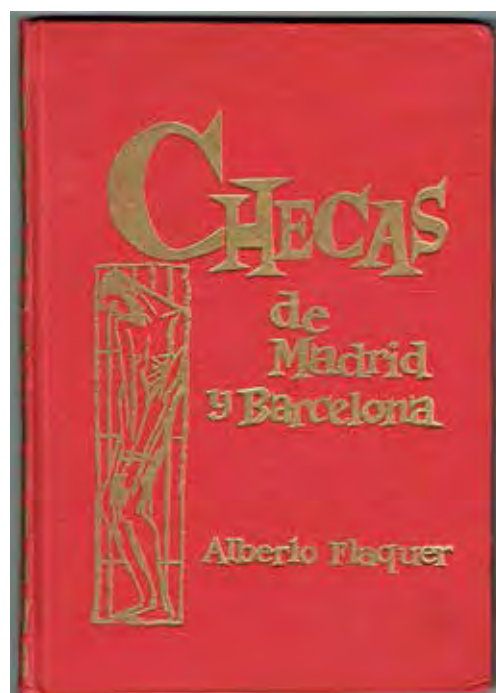
Primera presentación: *Ejercicios de memoria*. Centre d'Art
La Panera. Lleida, 2011.

La exposición *Ejercicios de memoria*, comisariada por Juan Vicente Aliaga, permitió mostrar las diferencias y afinidades con otros trabajos leídos en términos historicistas en el arte contemporáneo español de finales del siglo xx. La sistematización de la Biblioteca CHK para su difusión comenzó en la exposición de aquel proyecto. La que iba ser biblioteca *Sade, Fourier, Loyola*, en claro homenaje al libro de Barthes, comenzó a prepararse en aquel proyecto. El intento editorial fracasó, pero los once títulos básicos eran los siguientes: *Cómo funcionaban las Checas de Barcelona*, Publicaciones del CIAS. Acción contra la III Internacional. Barcelona, 1940; etc.









Pedro G. Romero/Archivo F.X.

Vajilla/CHK (Emplatado n° 1)

Primera presentación: Juanjo Fuentes Ediciones. Málaga, 2012.

La propuesta de Juanjo Fuentes para poner en marcha alguna edición de piezas del Archivo F.X. desarrolló esta colección, que aspiraba a ser una vajilla completa, de platos, vasos y soperas con los motivos de la Cheka diseñada por Laurencic para la iglesia de Vallmajor. A partir de los modelos de Theodor Bogler, Marianne Brandt, Otto Lindig, etc., todos estos para Bauhaus –compañeros y profesores de Laurencic, seguramente–, se quiso poner en marcha una línea de producción industrial con la colaboración de los talleres de restauración y cerámica de Moisés Moreno, en Sevilla. Este prototipo, en la versión de adhesivo cerámico, fue el único lanzado por Juanjo Fuentes Ediciones.



Pedro G. Romero/Archivo F.X.

Tesouro: Barracão
(reconstrucción de la Cheka del convento
de Santa Úrsula en Valencia, 1937-1939)

Primera presentación: *Politics of Form: The Re-Discovery
of Art as Political Imagination*. Württembergischer
Kunstverein Stuttgart, Alemania, 2013.

Por iniciativa de los curadores Hans D. Christ e Iris Dressler y, en el marco de un proyecto más amplio comisariado por Hedwig Saxenhuber y Georg Schöllhammer, se realizó la reconstrucción de las dos celdas o Chekas del convento de Santa Úrsula en Valencia, lugar central de las chekas del SIM para toda la retaguardia republicana y donde Laurencie recibió instrucción y ensayó su experimento. En cierto sentido no sabemos qué parte de estos útiles pertenecen a la imaginación de los instructores, el matrimonio ruso-polaco formado por Peter y Berta Sonin, y cuáles al propio Laurencie, si no es comparándolo con los que observamos en las Chekas de Vallmajor y Zaragoza construidas para Barcelona. El parentesco, denunciado por activistas de la CNT y el POUM, de estas construcciones con las viejas herramientas de tortura de la Inquisición, en la tradición de la Leyenda Negra, son fácilmente deducibles de los restos conventuales en diseño y arquitectura.

Colección Pedro G. Romero por
cortesía de la galería Casa sin fin







Pedro G. Romero/Archivo F.X.

Sade con Kant

Primera presentación: *Consideraciones sobre las chekas de Alphonse Laurencic*. Conferencia pública, *Giving Form to the Impatience Liberty*,
Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Alemania, 2013.

La primera versión de este montaje se proyectó en las jornadas *Giving Form to the Impatience Liberty* organizadas en la Kunstverein de Stuttgart por Hans D. Christ e Iris Dressler. El montaje reordena los ítems de la producción italiana *¡España Una, Grande, Libre! Dalla barbarie rossa al trionfo della civiltà fascista, el capítulo titulado Barcelona. Assedio di Barcellona*. La película, dirigida por Giorgio Ferroni es una producción Incom de 1939, presentada en versiones italiana y española ese mismo año. En el debate suscitado participaron los presentes Banu Cennetoglu y Yasemin Özcan, Alice Creischer y Andreas Siekmann, Ekaterina Degot y David Riff, Pil and Galia Kollektiv y Boris Ondreicka, Hedwig Saxenhuber y Georg Schöllhammer. La duración de las intervenciones impidió la proyección del largometraje completo, por otro lado, carente de interés para nuestras discusiones en torno al uso político de la forma en el arte moderno.



Pedro G. Romero/Archivo F.X.

Hoja de Libre Circulación: Barracão (teoría del color)

Primera presentación: *La Escuela Moderna*.
31ª Bienal de São Paulo, *Cómo imaginar cosas
que no existen*, São Paulo, Brasil, 2014.

En la trigésimo primera edición de la Bienal de São Paulo, comisariada por Charles Eche, Galit Eilat, Nuria Enguita, Pablo Lafuente y Oren Sagiv, se presentaron diversos materiales en torno al proyecto llamado *La Escuela Moderna* en un ámbito expositivo muy amplio en cuyo centro se colocaba la reconstrucción de la Cheka. *La Escuela Moderna* apelaba genealógicamente al proyecto de Francesc Ferrer i Guàrdia, pedagogo, masón y anarquista, fusilado en 1909 acusado de la revolución iconoclasta que despejó Barcelona de edificios de uso religioso. En ese sentido, la construcción se alineaba con otros relatos perversos del terror libertario y bolchevique. Por otro lado, *Barracão* hacía referencia directa a los trabajos de Hélio Oiticica, cuyo abuelo había introducido en Brasil el pensamiento de Ferrer i Guàrdia. Su mismo nombre de Hélio procedía de esa tradición doble, masónica y libertaria. En aquel circuito, la reconstrucción de la Cheka parecía revertir los impulsos eléctricos –en la propia celda hay un castigo que descarga pequeños látigos eléctricos– de estas tradiciones, unas veces constructivista, otras nihilista, alternando sus polos negativo y positivo de manera significativa. La versión en color de la Hoja de Libre Circulación se hizo en aquella ocasión apoyando el despliegue sensible y científico con que aquellas ciencias pedagógicas operaban.



© 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 2680,

1. The first step in the process of creating a new product is to identify a market need. This involves conducting market research to determine what consumers want and what problems they are trying to solve. Once a need is identified, the next step is to develop a concept that addresses this need. This concept should be unique, valuable, and feasible. The third step is to create a prototype of the product. This allows the creator to test the concept and make any necessary adjustments. The fourth step is to conduct a business plan, which includes determining the costs of production, setting a price, and identifying potential distribution channels. Finally, the product is launched into the market, and the creator monitors its performance and makes any necessary adjustments.

Pedro G. Romero/Archivo F.X.

CHK

Primera presentación: *Wassily Kandinsky*, A3/Ad Marginem/RDI Culture.
Moscú, Rusia, 2015.

La propuesta de Boris Groys pasaba por acompañar la edición rusa de un libro sobre Wassily Kandinsky con ilustraciones sobre la Cheka de Vallmajor, bien fotografías originales, bien imágenes de la reconstrucción realizada por el Archivo F.X. El texto de Groys se titulaba significativamente *Las enseñanzas de Kandinsky*. La mediación de Verónica Flom y Aimé Iglesias Lukin permitieron la coordinación con la edición de Groys y el encarte de las imágenes. La edición salió en Rusia en enero de 2015 y, en noviembre de ese mismo año, algunos activistas y estudiantes de arte nacionalistas ucranianos destruyeron ejemplares en las puertas del Vozdvizhenka Arts House en Kiev, Ucrania, donde se representaba la reproducción de la misma cheka.



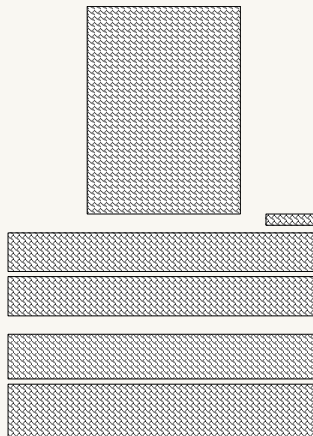
Pedro G. Romero/Archivo F.X.

Hoja de Libre Circulación: Tesauro: Chekas

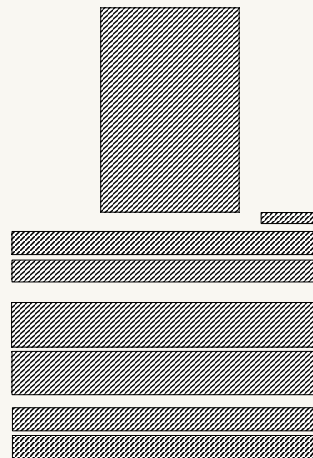
Primera presentación: *Escuela n° 6. Reconstrucción de la Cheka psicotécnica de la iglesia de la calle Vallmajor de Barcelona en 1939*,
Vozdvizhenka Arts House, The School of Kiev,
Kiev Biennial. Kiev, Ucrania, 2015.

Como producción invitada a la Bienal de Kiev, los comisarios Hedwig Saxenhuber y Georg Schöllhammer propusieron mostrar la reconstrucción de la Cheka de la iglesia de la calle Vallmajor de Barcelona que, bajo la Entrada de Tesauro: Décor, se encuentra en la colección del MEIAC de Badajoz. Las circunstancias bélicas del momento, con la escalada de tensión entre Rusia y Ucrania, desaconsejaban el préstamo, que no era cubierto por ningún seguro. En esa situación se optó por hacer una réplica de la misma, usando nuestros planos y con la producción de artesanos locales. Se decidió acompañar la exposición con abundante material documental y algunas producciones complementarias. La edición del Tesauro completo de Entradas vinculada con el tema de las Chekas se realizó allí por primera vez. La Entrada *Escuela n°6* fue realizada para el Tesauro de manera ex profesa. El Tesauro: Escuela n°6, o sea, la nueva reconstrucción de una celda de Vallmajor, la celda B, se presentó tan solo en aquella ocasión y el decorado fue destruido después.

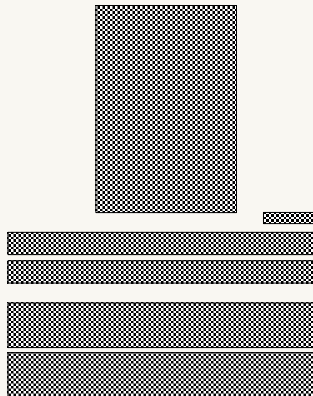
Tras la experiencia de Apocalipsis, haciendo funcionar a la vez las voces "apocalípticas" y "aposemóticas" en un sentido íntimo connotativo abierto, se trataba de llevar estas experiencias al espacio interior y cerrado, haciendo un compromiso experimental con figuras surgidas de la conciencia y el cuerpo humano. La idea de esta etapa era crear algo que provocara vivencias psicopérgicas y alucinantes sin más condicionamiento previo que el espacio abstrato muy relacionado con las experiencias postumoras como Cosmorama y otros. Pero ahora, las cualidades requeridas para las eridas—también como las experiencias sensoriales de los Premiores—insisten como referencia el propio espacio y sus relaciones con el cuerpo, subyugando las experiencias de adelantado, omisión y ceratamiento como experiencias liberadas.



Lucy R. Lippard: "Quiero hablar acerca de la palabra en relación con el objeto físico, la sensación física y la experiencia física. Tenemos aquí a cuatro artistas visuales que, de un modo u otro, han empleado las palabras."
 Carl André: "Yo soy un discípulo de Brancusi y no sé qué estoy haciendo aquí."



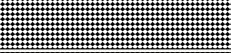
La ley judía aparece, como han demostrado todas las ponencias, como redención a partir de un caos. Lo peculiar polaridad entre caos judío y legalidad judía, entre *tašmum* anarquista y normativismo positivista, entre gnosticismo materialismo sensualista y el meralismo más abstracto, se presenta ahora ante nuestros ojos de manera tan clara y plástica que podemos basarnos en este hecho como conclusión científica, decisiva también para la psicología racial, de nuestro congreso para ulteriores trabajos jurídicos. Con ello hemos hecho por primera vez como juristas y profesores de Derecho alemanes una aportación a las importantes investigaciones que ya ha producido la ciencia racial en otros campos.





13 de enero de 1966. El subdirector, y responsable de facto del seminario Generación automática de formas plásticas, Ernesto García Casanover acompañado del señor Director Florencio Beltrán Martínez, matemático y colaborador de la Junta de Energía Nuclear, acuerdan el Centro de Cálculo. Resúmenes de los seminarios celebrados durante el curso 1968-1969. Madrid. Boletín del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense, 1972. Pág. 50-51. Fotografía Aleznax.

A large rectangular area filled with a fine grid of small squares, intended for drawing a picture related to the math problem.



A square with vertical black and white stripes. The stripes are thin and closely spaced, alternating between black and white. The square is centered within a larger white rectangular frame.

Notes on sculpture

[illegible]

26 de marzo de 2005. Las celebradas estructuras vulgares de Iglesias. Publión suspendido de Cristina Iglesias. Descripción de uno de los famosos habitáculos para Clio con Rema de Arthur C. Clarke en las prestigiosas salas de Tate Modern. Ernesto Méndez-Cede. *Presellón, sueños diurnos y espacio*. Art experience. Londres. 2011.

Peblón es suspendido en un pequeño espacio constituido por jaulas y puntillas de hilo metálico trenzado, cuya estructura de rejilla contiene extractos de diversos libros, desde Arthur C. Clarke hasta Raymond Roussel. Fuertemente ilustrada, estas habitaciones suspendidas, flutantes, proyectan sombras circeladas que sugieren, por azaroso juego lumínico, letras e incluso palabras. Lugar precario y enigmático, este Peblón suspendido, semejante a una nube, tiene una trampa a la medida y a los cuerpos de la que es difícil escapar. La luz, y a través de los textos, se graban en el cuerpo a fuerza de resonancias, invade el habitante, marca el día, los momentos, marca los límites de la habitación, se transmite, se proyecta y se refleja.

Esa inquietud, el sentirte perturbado por algo que está a punto de ocurrir, la espera de que algo quizá se repita, que vuelva a bregar aguas o que una sombra aparezca de nuevo, esa idea de tiempo se lleva a un lado oscuro. Ese lado oscuro está

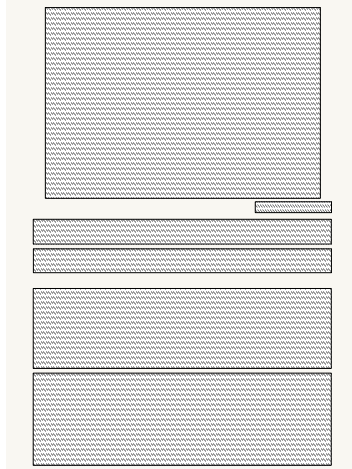
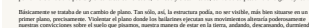
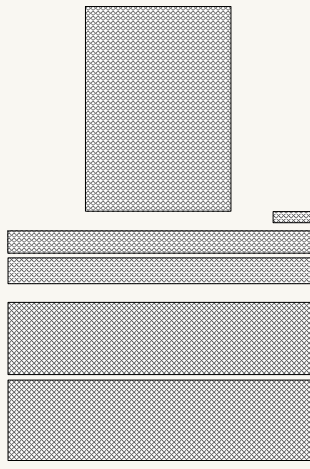


Legitimidad de poderes actuantes en 18 de julio de 1936. Editora Nacional, Barcelona, 1939. Fotografía Hermes.

Infancias y dibujos relacionados, 1954-1967. Chisami Foundation, Texas, 1993. Fotografía Boris Gruys.

Una y otra vez Kavalov representa la disolución de la Unión Soviética y su conversión en basura histórica. Una y otra

[illegible]

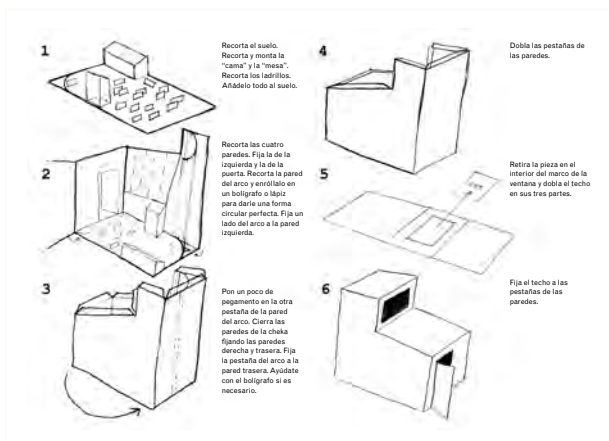


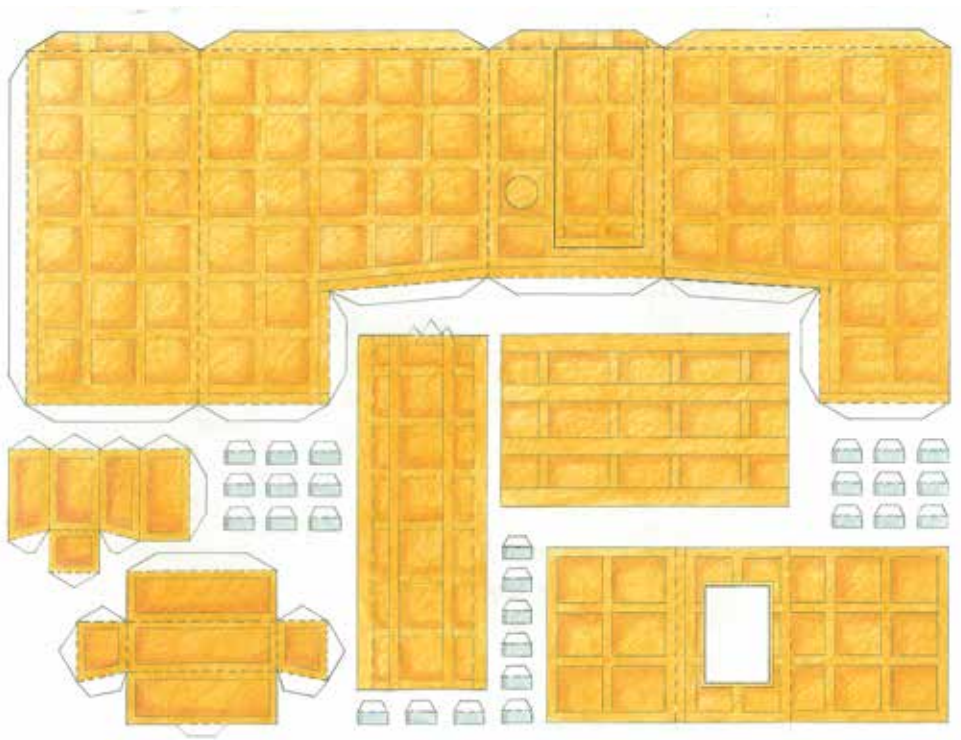
Pedro G. Romero/Archivo F.X.

Recortable CHK

Primera presentación: *Escuela n° 6. Reconstrucción de la Cheka psicotécnica de la iglesia de la calle Vallmajor de Barcelona en 1939*, Vozdvizhenka Arts House, The School of Kiev, Kiev Biennial. Kiev, Ucrania, 2015.

Diseñado originalmente por Antonio Marín para la presentación de *Entrada: Décor* en el MEIAC de Badajoz en 2003, se produjo finalmente en el contexto de la Biental de Kiev, que bajo el título *The School of Kiev*, organizaron los comisarios Hedwig Saxenhuber y Georg Schöllhammer. La adecuación al nuevo diseño de la Cheka fue supervisada por Cámara Negra, y Lidia Gamero se encargó de la coordinación. El prototipo original de 2003 se encuentra perdido. El recortable en papel ha sido publicado en el fanzine *000*, de un colectivo anarquista en Kiev, sin permiso alguno pero con el beneplácito del Archivo F.X. La producción escolar del recortable no recibió la autorización pertinente de las autoridades educativas ucranianas y no pudo realizarse.





Pedro G. Romero/Archivo F.X.

Bar CHK

Primera presentación: *Escuela n° 6. Reconstrucción de la Cheka psicotécnica de la iglesia de la calle Vallmajor de Barcelona en 1939*, Vozdvizhenka Arts House, The School of Kiev, Kiev Biennial. Kiev, Ucrania, 2015.

En la presentación del trabajo de las Chekas en la Bienal de Kiev, que bajo el título *The School of Kiev*, organizaron los comisarios Hedwig Saxenhuber y Georg Schöllhammer, se organizó la exposición en un espacio llamado Vozdvizhenka Arts House. El lugar tenía a su entrada un bar y se pidió adecuar el mismo a los contenidos de las chekas. El gesto solicitado se concretó con la puesta en práctica del recetario de cocteles especiales que en 1940 y bajo el anuncio, *¡Lo que se bebía en las chekas!*, se ofertaba en el Bar Chicote de Madrid. Sin ninguna relación con las chekas, los centros de detención ilegal de distintos partidos y sindicatos aliados de la legalidad republicana, ni tampoco con la Cheka, o sea, las celdas psicotécnicas diseñadas por Alphonse Laurencic en Valencia y Barcelona, compartía con ambas las cualidades mitológicas y de ficción que acompañan a todas las chekas. La presencia de psicotrópicos y otros productos ilegales y tóxicos en el recetario obliga a señalar que en caso de consumo la responsabilidad es del adulto que los bebe.



Listado de Cocteles: *¡lo que se bebía en las chekas!*

Favro, vodka patatero:

- 1 parte de vodka
- 3 partes de agua gaseada
- 1 parte de agua de mondas de cítrico
- Hierbas del monte (romero, lavanda, orégano)
- Se acompaña con patatas cocidas

Domínguez, (o cóctel *Josehp*, después cóctel *Molotov*) brebaje:

- 1 parte de alcohol etílico macerado con cuerdas de cáñamo
- 2 partes de infusión de achicoria (puede servir café)
- 2 partes de agua caliente
- Azúcar
- Se acompaña de turrón

Penicilina, cóctel:

- 2 partes de coñac
- 1 parte de infusión de hierbas silvestres
- Nieve o hielo
- Se acompaña de encurtidos y vinagres

Asaltapapapetos o *Revientafronteras*, brebaje:

- 1 parte de alcohol de quemar
- ½ parte de pólvora blanca usada
- Se acompaña con pan de higos

Leche de pantera, cóctel especial:

- 1 parte de ginebra
- 2 partes de leche condensada
- 2 partes de agua
- Adornar con polvo de cocaína, kiffi (hachís) o pólvora.
- (actualmente se toma batida con hielo picado)
- Se acompaña con albóndigas de patata, carne y pimienta

Café negro o *Café de dar* o *¡darles café!*:

- 2 partes de coñac
- 2 partes de infusión de cacao amargo
- 1 parte de achicoria (no puede usarse café)
- Se toma caliente
- Se mastica con granos de café

Policía Montada o *Pancho Villa*, refresco:

- 3 partes de vino blanco
- 1 parte de ginebra
- 1 parte de infusión de hierbabuena o menta
- Palitos de canela
- Se acompaña con pimientos de Padrón o piquillos

Pedro G. Romero/Archivo F.X.

Carceleras

Primera presentación: *Dende o panóptico: cada cela unha fiestra*,
Centro Cultural O Vello Cárcere. Lugo, 2017.

Formando parte del proyecto de difusión de Memoria Histórica de la Cárcel de Lugo que organizó Cristina Fiaño, se preparó la exposición *Dende o panóptico: cada cela unha fiestra*, que invitaba al Archivo F.X., junto con un número determinado de artistas, a intervenir en una de las celdas. La compilación de carceleras, género musical que atraviesa la zarzuela, la copla, el flamenco y la rumba urbana, se hacía sonar en todo el edificio una vez se cerraba el horario de exposiciones de forma que, desde el exterior, pegando la oreja al edificio, este, construido con la forma de un panóptico, hacía las veces de caja de resonancia y permitía la escucha de la música como un rumor. Mientras la exposición estaba abierta, la operación se repetía en una de las celdas cerradas. El espacio como caja de resonancia fue usado tanto en las Chekas de las iglesias de las calles Vallmajor y Zaragoza de Barcelona como en las del convento de Santa Úrsula en Valencia.





DEL CABARET A LA PRISÓN

MARISA GARCÍA VERGARA

Madrid, febrero - junio de 1922

Ocupado en desempolvar olvidados manuscritos medievales franceses conservados en España, un joven y piadoso Georges Bataille descubre en Madrid, durante los primeros meses de 1922, un particular método personal para soñar despierto. Aislado en *les plus humbles circonstances*, ignorando las prácticas similares que realizan en París Breton y sus amigos, atareado en perfeccionar su método científico, o soñando consciente, empiezan a acecharle oscuros presentimientos. Cuenta en las cartas que escribe a su prima en esos días aciagos: «comienzo a presentir una España plena de violencia y suntuosidad»¹, un presentimiento tan fuerte y sorprendente que, por el contrario, lo ayudaría a mantenerse bien despierto.

De esa España violenta, suntuosamente violenta, Bataille tendrá en esos años tempranos más de una revelación definitiva. Impresiones brutales, ásperas inquietudes, exaltaciones extrañas como las que le provoca la visión imponente de la masa arquitectónica de El Escorial recortada «en su medio caótico pero de horizonte infinito», esa «tumba considerable» cuyas campanas jadean «bajo un sol brillante como un ostensorio de estilo barroco» con voces capaces de hacer que «toda cosa adquiriera el carácter acusado de una tenaza de la inquisición»².

Tan brutal es la visión, y de tal violencia, que Bataille siente que cada cosa, cada elemento de ese paisaje atenece su cuerpo a través de la mirada. Para el devoto católico, ferviente lector de los místicos que era el Bataille de esos años, esta vivencia tendría una resonancia de con-

¹ Georges Bataille, *Choix de lettres*, 1917-1962, Gallimard, París, 1997, p. 27.

² *Ibid.*, p. 31

secuencias inesperadas. Si bien caía en un terreno previamente abonado. Conocemos la debilidad que sentía Bataille en esa época por la arquitectura y, sobre todo, por la «simple y clerical grandeza» de los edificios religiosos. De hecho, las cartas escritas durante su primera visita a España demuestran que las cosas que más profunda impresión le habían causado eran, precisamente, El Escorial, la Alhambra y los monumentos eclesiásticos. Antes de que la danza se le apareciera como «espasmo de muerte sofocado», mímica de placer angustiado que exaspera el desafío de tocar lo imposible, y el cante fuera «ese gemido excesivo, desgarrado, prolongado a lo inimaginable», antes incluso que las corridas y la muerte trágica del torero Granero presenciada en la arena de Madrid, estaba la arquitectura, esa chusma de «los grandes monumentos que se elevan como diques, oponiendo la lógica de la majestad y de la autoridad a todos los elementos turbios»³. Eran las catedrales y los palacios los que atraían a Bataille como premonición de esa *cultura de la angustia* que singulariza al pueblo español. A ellas dedicó Bataille parte de su estancia en España, por ejemplo, a estudiar, junto a Elie Lambert, las etapas constructivas de la catedral de Toledo, trabajo que Lambert plasmará en 1925 en su libro *Toledo*, publicado, justamente, en la misma editorial que *La cathédrale de Reims, un crime allemand*, de Maurice Landrieux. Pero estas no serían solo algunas coincidencias.

Reims, agosto de 1914 - noviembre de 1915

Por brutal que fuera la impresión provocada por la visión de El Escorial, no debió serlo menos que aquella de 1914, cuando Notre-Dame de Reims fue incendiada y destruida por los alemanes, que inspiró el primer escrito publicado por Georges Bataille.

En aquel paisaje de campos de fuego y ceniza en los que la catedral «yacía como un cadáver», envuelta en una sombra de muerte, Bataille, sin embargo, veía en su imagen profanada la más alta y maravillosa consolación de Dios. El «esplendor luminoso» de Notre-Dame de Reims era «demasiado sublime, demasiado elevado para dejar sitio a la suciedad de la muerte», su ruina no es más que «un grito de resurrección». Y la Auvergne, la región natal de Bataille, es el lugar de esa esperanza, del renacimiento

³. Georges Bataille, «Architecture», «Dictionnaire critique», *Documents*, 2, mayo de 1929, p. 117.

cristiano y de restauración de la paz. El texto publicado en 1918⁴, que silencia una terrible historia personal, el abandono de su padre enfermo y su muerte en Reims durante la ocupación, es, por su parte, un inflamado alegato de paz, por la recuperación de los valores religiosos que restauren la herida infame provocada por los bárbaros infieles.

No podría ser más diferente la contemplación de este paisaje, descrito recurrentemente con calificativos como bondad, blancura, juventud, con la catedral transformada en metáfora del cuerpo maternal, de las sensaciones que Bataille experimenta en aquel «caótico medio» en que se alza El Escorial, donde todas las cosas parecen tenazas. Hay en el paisaje español algo completamente diferente y nuevo. Quizá fuera el aire, cargado de aquel perfume ácido de las lavandas, fuertemente especiado, como intenta explicar Bataille, o tal vez fueran las crestas, abruptamente recortadas y lanzadas al cielo. Lo cierto es que Bataille insiste: «todo el cuerpo reacciona sin cesar, tan violentamente como contraído por las pinzas de una verdadera tenaza. Sueño con pasar mi vida en semejantes contracciones renovadas al infinito».

Años más tarde, cuando ya Bataille ha reconstruido una versión muy diferente de aquella primera visita a España, en la que se han fundido los tópicos que atraían a los vanguardistas europeos hacia las «cosas españolas», las corridas, el flamenco, la danza y el cante, con sus propias obsesiones personales, el éxtasis y la muerte, al hacer un intento por definir *le sens de l'Espagne pour nous* para el único número de *Actualité* titulado «L'Espagne libre», recordará: «Comencé a comprender entonces que el malestar es a menudo el secreto de los placeres más grandes». Tras unos meses de estancia en España, dirá entonces, «pude reconocer que estaba en otro mundo moral»⁵. Aunque lo cierto es que no fueron más que unos meses, tal vez aquellos oscuros presentimientos habían comenzado a hacerse realidad. Presagios, los llamará después. *Presagios*.

Múnich, 1912

La meta principal de los libros que escribía Wassily Kandinsky, anotando pensamientos sueltos durante años, casi sin darse cuenta, era, según confiesa su autor, «fomentar la capacidad bienhechora en los hombres»⁶. Y sin

⁴ Georges Bataille, «Notre-Dame de Reims», en *Œuvres complètes*, vol. I, Gallimard, París, 1970, pp. 611-616.

⁵ Georges Bataille, «À propos de 'Pour qui sonne le glas' d'Ernest Hemingway», *Actualité*, «L'Espagne libre», 1, 1945; también en Georges Bataille, *Une liberté souveraine*, M. Surya (ed.), Farrago, París, 2000, p. 14.

⁶ Wassily Kandinsky, *Rückblicke*, Berlín, 1913, cit. por M. Bill en *De lo espiritual en el arte*, Labor, Barcelona, 1992, pp. 7-8.



Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*. Estampa. Diagrama.

embargo, ya en 1913, cuando escribe *Rückblicke*, se queja de que «ambos libros (se refiere a *De lo espiritual en el arte* y a *Der blaue reiter*), han sido –y siguen siendo– interpretados erróneamente. Se les toma en un sentido “programático” y se acusa a su autor de ser “un artista teorizador que se ha adentrado y perdido por caminos intelectuales”». ¿Tendría Kandinsky algún presentimiento de hasta dónde llegarían los usos programáticos de sus teorías?

Permítanme suponerlo. Pese a su protesta, lo cierto es que entre sus preocupaciones fundamentales está la producción, o mejor aún, el control sobre los «inevitables efectos» generados por las formas artísticas. «El ser humano está constantemente expuesto a esas irradiaciones psicológicas», afirma Kandinsky y añade: «renunciar a esta posibilidad de provocar vibraciones significaría reducir el arsenal de los medios de expresión»⁷. Fijémonos bien en las palabras que utiliza Kandinsky para calificar los medios expresivos del artista, son el *arsenal* irrenunciable con que este cuenta para llevar a cabo su misión. Pero ¿por qué tendría que armarse el artista moderno, contra qué tendría que empuñar sus armas o en defensa de qué?

También para Picasso la pintura era «un arma de ofensa o de defensa» y no un simple medio para decorar las casas, como afirmó en una entrevista en 1945. La pintura entraba así de pleno, junto con el siglo, en el campo de la agresión, y pasaría su «prueba de fuego», como la llamó Derain, disparando colores como «cartuchos de dinamita»⁸. Quizá por eso Kandinsky se afanó en perfilar una teoría lo más detallada y científica posible sobre los medios pictóricos esenciales, *indispensables*, del arte concreto, como prefiere llamarlo, para uso de los artistas. Resultado de sus esfuerzos pedagógicos son, además de sus propias pinturas, varios libros publicados, altamente instructivos, en los que Kandinsky logra reducir la complejidad de estos fenómenos y exponer con rigor científico los fundamentos teóricos de esas «misteriosas realidades» que algunos necios aun insisten en descartar como si se tratara de «moscas molestas». Estos efectos, explica Kandinsky, aunque parecen caóticos, constan de tres elementos: «el efecto cromático del objeto, el efecto de su forma, y el efecto del objeto mismo, independiente de la forma y el color. La elección del objeto, por lo tanto, debe basarse únicamente en el principio del *contacto adecuado* con el alma humana»⁹.

⁷. *Ibid.*, p. 69.

⁸. En su *Historia de los colores*, M. Bursatin describe cómo el color, que ya era *chroma* y *pharmakon* para los griegos, droga, remedio y veneno a la vez, a finales del siglo XIX fue asimilado por la industria química alemana (Hoechst, Bayer, Ciba) con la producción de explosivos, conformando una gama de productos afines entre sí: tinturas, colores, explosivos y fármacos actuales. Paidós, Barcelona, 1997, p. 113.

⁹. *Ibid.*, p. 64.

Kandinsky estaba plenamente convencido de que había un camino para obtener esos «efectos» y que un medio privilegiado, indispensable para su mayor rendimiento era el de las formas abstractas. Por ello recomienda: «Mientras más utiliza el artista las formas casi-abstractas o abstractas, más se familiariza con ellas y más se adentra en su terreno. Lo mismo le sucede, guiado por el artista, al espectador, quien va reuniendo conocimientos del lenguaje abstracto y acaba por dominarlo». Ahora bien, si a pesar de seguir estos consejos el grado de «contacto» obtenido no llegaba a ser el adecuado, o no era el suficiente, no había porqué desesperar, pues se debe tener en cuenta otros factores: «Cuando una forma resulta indiferente y no “dice nada”, no hay que tomarlo al pie de la letra. No existe ninguna forma ni nada en este mundo que “no diga nada”. Sus palabras no llegan a menudo a nuestra alma, sobre todo cuando lo dicho es en sí indiferente, o con mayor exactitud, cuando surge en un lugar inadecuado»¹⁰. Pues bien, si se trata de obtener los mejores efectos a través del uso correcto de las potencialidades del color y la forma, no menos importante resulta entonces encontrar el lugar adecuado para ello. Habría quienes, siguiendo al pie de la letra muchos de los consejos vertidos por Kandinsky, llegarían muy lejos en esta búsqueda del «lugar adecuado» para obtener los efectos «de contacto» deseados. Tal vez mucho más lejos de lo que Kandinsky pudo siquiera imaginar.

¿Acaso no resulta inquietante la extraña similitud que presenta esa fotografía de las «mazmorras alucinantes» de la *cheka* de Vallmajor, sobre todo la coloreada que ilustra la portada del libro dedicado al consejo de guerra de Laurencic, supuesto artífice del «macabro experimento», con alguna de las «improvisaciones» que pintaba Kandinsky o con los diagramas publicados en *Punto y línea sobre el plano*? Y más aún, ¿no estaba allí el arte moderno llegando programáticamente hasta las consecuencias últimas, las más extremas de todas cuantas pudiera aspirar?

1919

Extraños caminos, pues, los que Kandinsky había elegido para aquel objetivo que se había propuesto de fomentar la capacidad bienhechora de los hombres. Extraños los derroteros que unían al arte concreto con una meta tan



Cave, cave, Dominus videt. Pozo Venecia.

¹⁰. *Ibid.*, p. 64, nota 25.



ambiciosa, no menos que el papel reservado al artista moderno en estos elevados propósitos: «En general el color es un medio para ejercer una influencia directa sobre el alma. El color es la tecla. El ojo el macillo. El alma es el piano con muchas cuerdas. El artista es la mano que, por esta o aquella tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana»¹¹.

Revestido de heroísmo y mística espiritual el artista asume su papel en el futuro trascendental que le estaba destinado. Y la abstracción reclama, certera, el dominio absoluto del mundo moderno que acabará conquistando. Conocemos la influencia que ejercerían en la gestación de la abstracción y del arte concreto las corrientes espiritualistas y teosóficas, los saberes oscurantistas derivados del ocultismo irracional imbricados en la *Naturphilosophie* de finales del siglo XIX, y la paralela importancia de esta en la gestación de las ideas políticas totalitarias. Autores como Max Nordau, Morel, Magnan o Galton, con sus elaboraciones científicas en torno a la degeneración y el crimen que amenazaban con contaminar la humanidad entera y que, por tanto, requerían su inmediata extirpación, modelaron a través de sus obras toda una visión de la decadencia cultural occidental que sería determinante en el arte de principios de siglo y en la propia morfogénesis de las vanguardias. El concepto de *Entartug* no tendría solo aplicación biológica sino también cultural, y finalmente acabaría dando lugar al *Malverbot*, la prohibición de pintar aplicada al artista considerado «degenerado» por el nazismo.

En la confluencia de física, psicología y fisiología resuena aún la antigua querrela de Goethe contra Newton, reivindicando el privilegio del ojo y de la impresión sensible sobre la concepción positivista; la luz de la *Farbenlehre*, de la que los colores son «expresión y sufrimiento», nutrirá todo el experimentalismo vanguardista de la Bauhaus, desde el percepcionismo mecánico de Klee o Moholy-Nagy al misticismo de Johannes Itten y el psicologismo de Josef Albers. Los colores fisiológicos de Goethe y su acción «sensible-moral» serán la base de las teorías espirituales de Kandinsky. Pero el interés de Kandinsky por las «ciencias del espíritu» irá siempre ligado a lo fenomenológico, y sobre todo, a sus efectos fisiológicos. Veamos: «Como el alma generalmente está estrechamente unida al cuerpo, es posible que una conmoción psíquica provoque

¹¹ *Ibid.*, p. 59.

otra correspondiente por asociación. [...] El rojo cálido es excitante hasta el punto de que puede ser doloroso, quizá por su parecido con la sangre. El color en este caso recuerda otro agente físico, que inevitablemente, tiene un efecto penoso sobre el alma»¹². No es extraño, entonces, que acabara preguntándose: «¿Es espíritu todo lo que la mano no puede tocar? Basta con que no se tracen fronteras muy estrictas»¹³.

1791

La irresistible atracción que tienen las cárceles modernas por los antiguos conventos y monasterios les viene de lejos. El juego de sustitución espacial que convirtió innumerables conventos y edificios religiosos en cárceles, prisiones y centros de reclusión data del XVII, cuando se empiezan a perfeccionar las técnicas de espacialización de las instituciones para asegurar su difusión homogénea sobre el territorio. La estrategia impulsada por las administraciones durante el siglo XVIII, siguiendo un programa de radical redistribución de los espacios carcelarios, se basó en la sustitución y transformación de los castillos y, sobre todo, de los conventos y monasterios. Pero no caigamos en la ingenuidad de creer que se trató solo, bajo imperativos estrictamente económicos, de reutilizar una estructura y una disposición celular que ya venía dada, lista para su cometido. Se trata, antes bien, de una cuestión de asimilación. La celda, como espacio disciplinario, tiene su origen en la experiencia conventual. Es en la celda donde el monje se mide con su propia voluntad y construye su propia disciplina contra el demonio que mina la serenidad de su vida. Ignacio de Loyola, en los *Ejercicios espirituales*, prescribe cómo se debe regular la experiencia espiritual a través de un régimen definido por condiciones ambientales particulares. Retiro, clausura en una celda en determinadas condiciones de luz, posición corporal y organización del tiempo. La reclusión es una prueba de disciplina; si se vence, la celda se convierte en un espacio de vida, si se sucumbe, es un espacio de muerte, invadido por los fantasmas de la angustia y la desesperación. El lugar de la redención es siempre un lugar cerrado, una estancia en la que el sujeto se refleja en el silencio de su propia vida interior. La reclusión representa en la moral



Hieronymus Bosch, El Bosco, *Los siete pecados capitales*.

¹². *Ibid.*, p. 57.

¹³. *Ibid.*, p. 32, nota 6.



católica ese estado de muerte suspendida, simbólica, metafísica. Una simulación de la muerte, un sepulcro en el que se encuentra la verdad del espíritu y puede llevar a la resurrección luminosa, o bien, transformarse en una lúgubre tumba. Por eso, el día en que se inauguraron las nuevas cárceles de Versalles, el abate Petigny dijo a los prisioneros: «Yo no veo en vuestra celda otra cosa que un horrible sepulcro, en el cual en lugar de los gusanos, los remordimientos y la desesperación avanzan para rodearos y hacer de vuestra existencia un infierno anticipado. Pero, esto que para un prisionero carente de religión no es más que una tumba, un osario repelente, se convierte para el recluso sinceramente cristiano en la cuna misma de una bienaventurada inmortalidad». La celda como tumba o lugar de redención, como infierno o paraíso: la prisión como suplicio que conduce a una muerte horrorosa o como perfecta imitación de Cristo. De ahí que san Carlo Borromeo en sus *Instructionum fabricæ et supellectilis ecclesiasticæ* de 1577 recomendará a los monasterios construir un *locus secessionis*, una cárcel fortaleza, en un lugar apartado, apenas iluminada por pequeñas ventanas cuadradas, en la cual los monjes pudieran expiar sus culpas. La cuestión de la iluminación de la *domus remota* es tan importante como el aislamiento absoluto. Por ese motivo, la prisión llamada *vade in pacem*, que suponía la reclusión perpetua en una celda subterránea, totalmente oscura, se reservaba solo para los considerados incorregibles, a los que solía acoger hasta su muerte. Esta particular gradación de la luz, que refleja en claroscuro la gravedad de la culpa, acelerando las tinieblas, hace de la celda un espejo del mundo moral. La oscuridad como instrumento punitivo es propia del Antiguo Régimen y basa su eficacia en la mortificación total del cuerpo. La celda de la Inquisición es oscura y, a menudo, excavada en el suelo, subterránea. Es secreta por definición, como el procedimiento y el ritual que rodea al condenado. Lo que allí sucede no se ve, pero está dominado por una mirada absoluta, inevitable. *Cave, cave, Dominus videt*, según la leyenda estampada en la cornea del ojo que, en perfecta coincidencia con el globo terrestre, aparece rodeado por los episodios cotidianos que representan *Los siete pecados capitales* en el cuadro del Bosco. Prisioneros en los teatros periféricos de la perversión, los hombres se

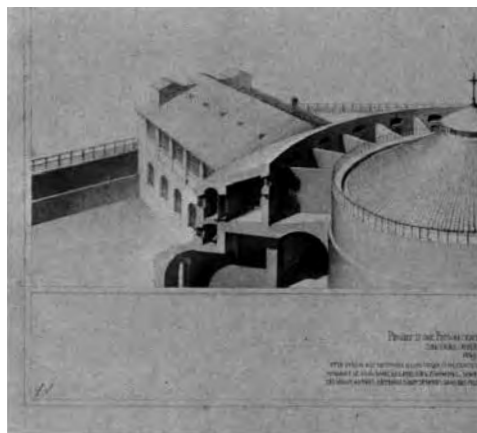


Grabado. *A dream of crime and punishment*. J.J. Grandville.
Documents. Georges Bataille.

encuentran perdidos en el infierno de sus pecados y sus culpas, dominados bajo el poder totalizante de la mirada divina. En ese teatro circular la imagen del mundo coincide exactamente con la mirada de Dios, que lo abarca todo de un solo golpe de ojo.

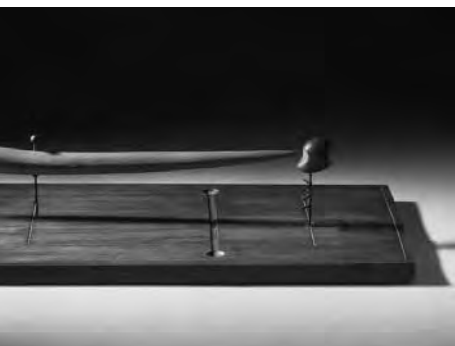
La jerarquía autoritaria de la mirada organiza también el espacio de la cárcel como teatro de expiación y al mismo tiempo de representación de la punición, juego asimétrico basado en la superioridad y omnipresencia de la mirada vigilante y el sometimiento de la mirada del prisionero, fijada en su trabajo o encerrada en su celda. De la representación del Bosco al modelo laico del panóptico de Bentham, el principio de vigilancia visual se encarna en la prisión, que otorga a la mirada una importancia fundamental. De la total oscuridad del calabozo medieval a la luz cegadora de algunas cárceles modernas, todo parece reducirse al ojo, al poder del ojo y su acción sobre la conciencia. En las «checas», potentes focos de luz colocados a escasa distancia de los ojos tenían la misión de cegar al prisionero. Sabemos que el hombre civilizado se caracteriza por la agudeza de horrores muchas veces inexplicables, dijo Bataille en 1929. Incluso el ojo, agregó, ocupa un lugar muy elevado en el horror, siendo entre otros, el *ojo de la conciencia*. Ese ojo, representado en un grabado de Grandville, que persigue al criminal hasta el fondo de los mares para devorarlo, es asimilado por Bataille al ojo de la policía, que «es también el ojo de la justicia humana», y en el fondo «no es más que una expresión de ciega sed de sangre». En el grabado que Bataille publicó junto a su artículo dedicado al ojo en *Documents*, innumerables ojos se multiplican sobre las olas: «¿serían los mil ojos de la multitud atraída por el espectáculo cercano del suplicio?» Atraídos como una nube de moscas por algo repugnante, ejemplifican esos ojos «convertidos en eréctiles a fuerza de horror». Ojos que son tanto ocasión de un sacrificio, como el practicado por Buñuel y Dalí en *Un chien andalou*, o instrumento para un maleficio. Giacometti le dio forma sólida a esa mirada «amenazante», capaz de convertirse en una punta dirigida con violencia hacia el ojo, *Pointe à l'œil*, o en un arma arrojada contra el objeto mirado. Castigo y expiación, puerta de las malas influencias, punto vulnerable. Algo de esto sabían los artistas que decoraron los muros de las celdas con figuras abstractas.

Escultura. Alberto Giacometti. *Pointe à l'œil*. 1931-1932.

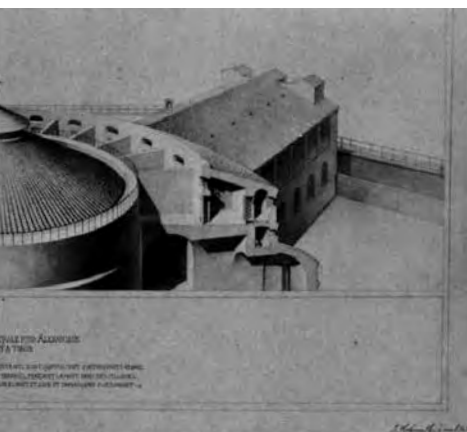


Henri Labrouste. Prisión Central de Alejandría. Antiguo convento de San Bernardino. 1839.

Alejandro, 1839



Dibujo. *Pointe à l'œil*. Punta al ojo.
Alberto Giacometti.



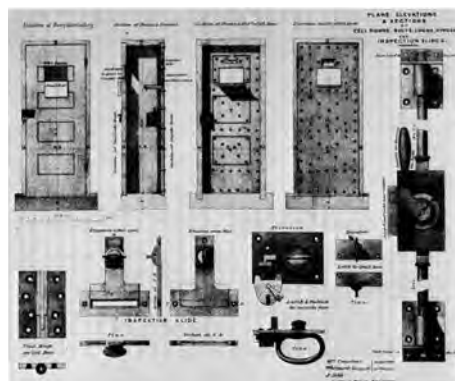
Un testimonio fehaciente de esa vocación irresistible de los conventos para transformarse en cárceles modernas lo brinda la prisión central de Alejandría, que debía construirse en el antiguo convento de San Bernardino, junto a los bastiones de Porta Marengo. El ganador del concurso convocado en 1839 fue el arquitecto francés Henri Labrouste, cuyo proyecto se adaptó rigurosamente a un programa que predeterminaba de antemano todos los elementos y detalles técnicos del edificio e incluso la propia tipología. El proyecto para albergar quinientos reclusos debía combinar los nuevos sistemas carcelarios americanos: el sistema Auburn, de segregación nocturna y trabajo conjunto durante el día, en el más absoluto silencio, y el sistema Filadelfia, de segregación permanente y aislamiento total. El proyecto de Labrouste, elaborado con el asesoramiento de Charles Lucas, uno de los mayores especialistas en las modernas ciencias penitenciarias, «supo traducir en piedra la inteligencia de la disciplina», como observó su colaborador, y demostró además que el nuevo profesional solo podía actuar en el marco específico de las nuevas técnicas disciplinarias, y solo en respuesta a unos requerimientos determinados podía llegar a construir objetos arquitectónicos eficientes. Puso también en evidencia el desplazamiento que comenzaba a producirse en la profesión, mostrando cómo el antiguo saber de naturaleza lingüística –calificación tradicional de los arquitectos– iba siendo sustituido por un ideal tecnológico, con unas referencias ya no formales sino basadas en la efectividad, la productividad y en un conjunto de variables de naturaleza sociológica o cuantitativa. El nuevo ideal tecnocrático promueve una arquitectura que produce máquinas activas, máquinas de producir, de curar, de matar, de educar, siempre en masa y con la mayor economía.

Londres, 1842

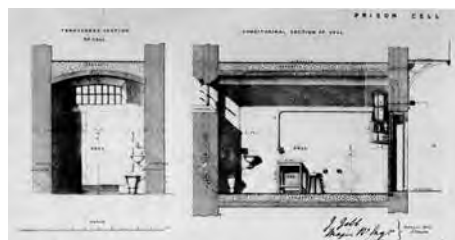
El debate desarrollado durante el siglo XIX sobre modelos carcelarios acabaría saldándose a favor del sistema de Filadelfia y, en 1842, cuando se inauguró en Londres la Prisión Modelo de Pentonville, en medio de una expectación pública digna de una Exposición Universal, con la

asistencia de altos representantes de todos los gobiernos, el sistema de reclusión permanente y aislamiento total había alcanzado su mayor grado de perfeccionamiento¹⁴. Los ingenios técnicos y científicos allí desplegados, destinados a la transmutación de la mente del recluso, se aplicaron de manera obsesiva al diseño de la celda, construida como un microcosmos completamente ciego, en el que todo contacto con el mundo exterior ha sido eliminado. El sistema de ventilación mecánico y las cañerías de agua y luz se han aislado para impedir el contacto sonoro por la percusión, las altas ventanas con gruesos barrotes y vidrios opacos solo permiten pasar una luz indiferenciada. Un interior absolutamente insonorizado, con una puerta provista de una mirilla con lente unidireccional para la vigilancia y un nicho por el cual entraba el alimento transportado por un complejo sistema mecánico ultramoderno se completaban con un mobiliario fijo mínimo y las terminales de unos conductos como únicos vínculos que llegaban de un mundo externo completamente obliterado. El espacio de la celda es una máquina eficaz que dosifica las funciones vitales. *Existenzminimum*, como querían los arquitectos modernos.

La presencia obsesiva de los muros era el auténtico castigo en la Prisión Modelo. «Las únicas operaciones de corrección son la propia conciencia del condenado y la muda arquitectura que lo rodea», señalan visitantes como Alexis de Tocqueville o Abel Blouet, quienes comentan los efectos nefastos del experimento modelo sobre el ánimo del prisionero, asolado por «una terrible infelicidad» provocada por un castigo «intelectual» que infunde en su alma «un terror más profundo que las cadenas y los golpes». «Los muros son el castigo del crimen, dice Blouet, los muros son terribles». Y sin embargo, esos muros mudos podían convertirse en otra suerte de infierno, esta vez parlante, quizá mucho más temible. Habrá quienes, por ejemplo, lleven el arte de reducir el espacio a sus máximas consecuencias, modelando esa capacidad de reducción infinita que lo caracteriza: de celda a armario, a tumba, a urna. Pero el límite último de esta cadena de contracciones que no se detiene en el nicho, ni en el ataúd, no puede ser otro que el del propio cuerpo, el lugar exacto en el que la piel coincide con su bulto. De esta despiadada contracción, todos sus estados sucesivos parecen haber sido recorridos en el experimento realizado en las *cheke*



Puerta. Prisión Modelo
Pentonville. Londres, 1842.



Celda.11. Prisión Modelo
Pentonville. Londres, 1842.

¹⁴. Ver Robin Evans, *The fabrication of virtue, English prison architecture, 1750-1840*, Cambridge University Press, 1982; y John Bender, *Imagining the penitentiary, Fiction and the architecture of mind in eighteenth-century England*, The University of Chicago Press, 1987.

de Barcelona, desde las celdas-armarios de 40 × 50 centímetros a los «ataúdes pintados para cuerpos vivos», que tanto temía El Lissitzky.

Barcelona, 1938

En el Preventorio D, más conocido como la *cheka* de Vallmajor, la luz de las celdas es verde. En las ventanas se han colocado vidrios verdes, llamados de «catedral», pues según Laurencic, el verde es un color triste, lúgubre, «como un día de lluvia», que predispone a la melancolía y a la tristeza.

Para Kandinsky, en cambio, el verde era un color más bien insulso, como «una vaca gorda y sana que mira el mundo con ojos adormilados y bobos». «El verde absoluto es el color más tranquilo que existe: no se mueve en ninguna dirección, no tiene ningún matiz, ya sea de alegría, tristeza o pasión». «El verde irradia aburrimiento», afirma Kandinsky, conocedor de los efectos psicológicos del color, «es, en el campo de los colores, lo que en el social es la burguesía, un elemento inmóvil, satisfecho y limitado en todos los sentidos». Curioso paralelismo, o podríamos decir, vocación política que de pronto asalta también a los colores, quizá por eso en las celdas pensadas para recluir a los burgueses, todo acaba tiñéndose de verde. En otras, en cambio, reservadas para los casos más agudos, para provocar otra clase de tormentos espirituales, se ha preferido el alquitrán negro. Porque, como bien decía Kandinsky, «el negro suena interiormente como la nada sin posibilidades, como la nada muerta después de apagarse el sol, como un silencio eterno sin futuro y sin esperanza. Musicalmente es una pausa completa y definitiva detrás de la que comienza otro mundo, porque lo que esta pausa cierra está terminado y realizado para siempre: el círculo está cerrado. El negro es algo apagado como una hoguera quemada; algo inmóvil como un cadáver, insensible a los acontecimientos e indiferente. Es como el silencio de los cuerpos tras la muerte, el final de la vida». Recordemos que los cuadros de Kandinsky, llevando al extremo estas analogías musicales, acabarán adquiriendo el nombre de *Improvisaciones*. Pero improvisar, lo que se dice improvisar, de golpe y casi al azar, no parece ser precisamente su mecanismo. Quizá lo fuera sí el modo en que estas obras se revelan, de manera espon-



Prisioneros. Prisión Modelo
Pentonville. Londres, 1842.

tánea, inmediata, aunque nunca casual, ante el espectador desprevenido. Porque, como ya lo había sentenciado Waldemar George en 1922, la actualidad requería «un arte de precisión».

Años más tarde, Giorgio de Chirico, en sus *Memorie della mia vita*, señalaría a Múnich como la cuna de las dos mayores desgracias del siglo: el nazismo y el arte moderno. No hacía más que resumir lo que ya había comentado en *Vox clamans in deserto*, en unos esclarecedores fragmentos: «Algunos, por desesperación, se tiran de cabeza en la ciénaga del así llamado arte espiritual. Para ellos el espíritu, o propiamente, lo que quisieran creer que es el espíritu en arte, no constituye un descubrimiento, y menos aún una conquista, sino una gran renuncia... y todas sus teorías y sus discursos tienen un sabor amargo»¹⁵.

En esa misma ciudad, no por azar llamada «la nueva Atenas», en 1906, De Chirico había tenido un fuerte presentimiento al contemplar las obras de Böcklin y Klinger. Presagios de lo que sería poco después la pintura metafísica que por medio de sus «valores plásticos» iba a intentar redimir ese extravío, o a profundizar en él, vaya a saberse, retomando la senda clásica del *bel mestiere*. Ante tales ejemplos, De Chirico decide tomar el camino exactamente inverso al de otros artistas modernos. También en Múnich, por ejemplo, Marcel Duchamp decidió abandonar definitivamente la pintura, en 1912, el mismo año en que Kandinsky publicaba *De lo espiritual en el arte*. De Chirico, en cambio, en contra de aquellos que, renunciando a la pintura, se habían lanzado a la ciénaga del arte llamado espiritual, para hundirse en la amargura, se empeñaría en recuperarla y devolverla a su más pura y antigua tradición. La cuna de las desgracias de la humanidad, ese punto geográfico de encuentro y cruce de tradiciones, ese lugar barrido por el «viento del este» de pronto brilló con claridad latina. Allí donde la vanguardia pudo soñar conquistar el mundo y verse conquistada por sus sueños más remotos.

Vitebsk, 1920

Así lo había soñado también Malévich. Cuando con motivo de las festividades de octubre, en 1920, las pinturas suprematistas de Malévich y los Unovis invadie-



Vitebsk, fachada suprematista, 1920.

¹⁵. Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, Astrolabio, Roma, 1952.



Vitebsk, cartel suprematista, 1920



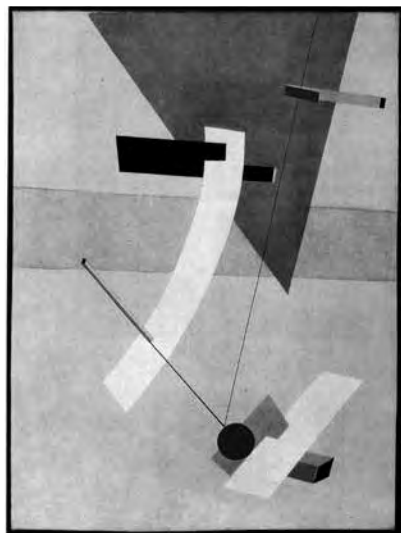
ron la ciudad rusa de Vitebsk, las fachadas de las casas se convirtieron en gigantescos lienzos supremáticos exhibiendo cuadrados, círculos y triángulos de colores, los tranvías y las calles adornadas con rótulos y carteles con puntos, líneas y rectángulos flotando en composiciones dinámicas preanunciaban el destino del sistema suprematista, tal como lo veía Malévich. «La evolución ulterior del suprematismo, escribió en un manifiesto del mismo año que El Lissitzky imprimió en los talleres de la escuela, en adelante arquitectónico, la confío a los arquitectos [...] pues veo la época de un nuevo sistema de arquitectura solo en él»¹⁶. La conciencia había superado a la superficie, avanzando hacia el arte de la composición espacial. Si hacemos caso a El Lissitzky sabemos que no hay que confiar en los escritos de Malévich, «patéticos» de «tan antiplásticas y místicas que son sus definiciones». En todo caso las pinturas murales de Vitebsk, aquellas que las autoridades y los ciudadanos consideraban igualmente incomprensibles, tanto que tuvieron que suspenderse preventivamente algunas actividades, anuncian de manera ineludible la disolución de la abstracción en la arquitectura. Los *arquitectones* de Malévich lo confirmarían luego, al igual que los *prouns* de El Lissitzky. Que la ambigüedad de estos últimos en su concreción de realidad no nos engañe, en el fondo son también ensayos, y muy conscientes, para llevar a la arquitectura y las técnicas de transformación visual del ambiente de la vanguardia a su propia productividad. Como señaló Hilberseimer, el fin último del constructivismo era «una preparación *bien disciplinada* a la arquitectura», y para ello se sirve de aquellos elementos que mejor expresan «nuestro tiempo mecanizado e industrializado». El constructivismo ha sido visto como una metáfora de la organización técnica de lo real, una articulación dinámica de signos perfectamente desencantados y vacíos. De ahí que el manifiesto de la Unión Internacional de Constructores Neoplásticos firmado por Van Doesburg, Richter y El Lissitzky en 1922 pueda afirmar, ya sin sombras de espanto, que «ningún sentimiento humanitario, idealista o político» puede inspirar el arte nuevo internacionalista, «sino que surge de los propios principios amorales y elementales sobre los que se basan tanto la ciencia como la técnica». Esta confesión no solo de la apoliticidad inherente sino también de *amoralidad* de la

¹⁶ Kasimir Malévich, *El Suprematismo*, 1920, en Ángel González García et al., *Escritos de arte de vanguardia*, Ismo, Madrid, 1999, p. 299. El Lissitzky, carta del 21-3-1924, en Sophie Lissitzky, *El Lisitskij, Pittore Architetto* Tipografo Fotografo, Editori Riuniti, Roma, 1992, p. 35.

vanguardia, que parte paradójicamente de los artistas embajadores del arte soviético en el extranjero, revela la auténtica naturaleza ideológica de la vanguardia: la de anunciar el advenimiento de un mundo sin valores, que coincide exactamente con el universo del desarrollo organizado por el capital.

No es de extrañar entonces, que la Internacional Constructivista desembocara, significativamente, en la fundación del CIAM, los congresos internacionales de arquitectura moderna, desde los que se promoverán las instancias más radicales del funcionalismo racionalista. Auténtica expresión de ese mundo amoral y elemental, altamente mecanizado y tecnológico, la arquitectura moderna refleja en ese silencio que envuelve al signo, ese residuo que subyace en el lenguaje. No por casualidad las fachadas de la fábrica moderna coinciden casi como una calcografía con la fotografía del interior de una cárcel panóptica. Una uniformización que estaba ya en el principio de las cosas.

De ahí que Manfredo Tafuri haya señalado el escabroso camino que llevó a la aventura de la vanguardia del cabaret a la metrópolis, para acabar disolviéndose en la ideología de la producción, o mejor todavía, en la imagen de la ideología del trabajo altamente mecanizado. Pues bien, sabemos hoy que este itinerario fue, en realidad, un drama en tres actos: del cabaret a la metrópolis, y de la metrópolis a Auschwitz y al encierro.



Malévich, *Arquitectón*, ca. 1923.

Los Acontecimientos*

Octubre de 1937

—*París*. La Academia revisa su Diccionario y sustituye el ejemplo *este acto de autoridad sublevó*, por este nuevo: *este acto de autoridad se imponía*.

—*Gijón*. Muerte heroica de Abel Guidez, joven universitario francés y segundo de André Malraux en la escuadrilla España, derribado por los aviones fascistas.

Julio de 1938

—*Berlín*. El *Arbeitsmann*, órgano del Frente del Trabajo escribe: «el aspecto exterior de los Checos va en contra del ideal de belleza germánico... Es indiscutible cierta huella asiática».

—*Leningrado*. El metropolitano Platanov se convierte al ateísmo, y explica en público «cómo se hacen los milagros religiosos».

—*Berlín*. Creación de un «laboratorio de psicología» encargado de estudiar las reacciones del extranjero a las manifestaciones del eje Berlín-Roma.

—*Londres*, 6 de junio. Freud, expulsado de Austria, llega a Londres, donde residirá en lo sucesivo.

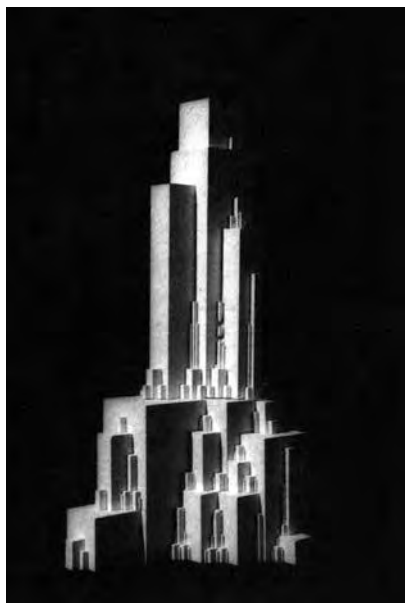
—*Leningrado*. Tres escolares, convictos de robo, son castigados a un año de prisión con sentencia en suspenso. Serán encarcelados a la primera mala nota.

Agosto de 1938

—*Tokio*. Doce profesores de la universidad, entre ellos Takahashi Masao, son condenados por «ayuda doctrinal a los sindicatos obreros campesinos».

—*Reims*. Fiestas en honor a la catedral, resucitada por los cuidados de Henri Deneux, que ha sustituido el armazón de madera por uno de cemento armado.

—*Washington*. «Las mujeres que viven en los países



El Lissitzky, *PROUN*, ca. 1920.

* Extracto del resumen de noticias publicado por Jean Guérin (Paulhan) en el Boletín de la NRF.

gobernados por belicistas, deberían negarse a tener hijos», declara Mme. Roosevelt.

—*Roma*. El señor Mussolini declara que por primera vez en España las fuerzas de la Revolución del siglo pasado (es decir, la francesa) y del siglo xx (la fascista) se han enfrentado. Entre las victorias fascistas: Guadalajara...

—*Roma*. En toda Italia se procede al censo de los judíos, así como de las obras de arte repetidas o «inútiles».

Octubre de 1938

—*Tokio*. La celulosa necesaria para la fabricación de explosivos escasea: prohibición a las damas de llevar vestidos con pliegues y kimonos de manga larga.

—*Nuremberg*. Extraordinarios desfiles —que tienen algo de misa, de revista militar, de asamblea planetaria y de apoteosis de music-hall—; reúnen a 800 000 nazis.

Noviembre de 1938

—*Berlín*, 7 de octubre. El señor Hitler ha sido ligeramente herido por un ramo de flores lanzado sobre su automóvil.

—*Viena*. Una manifestación católica desfila a los gritos de «¡Jesús es nuestro Führer!» El cardenal Innitzer bendice a los manifestantes.

—*París*. La faz humana no resulta del estallido de yemas, como hasta ahora se pensaba, declara el señor Victor Beau, eminente embriologista. Es una «marea que sube».

—*Londres*. Se continúan cavando trincheras en los parques. Está prohibido a los enamorados refugiarse en ellas.

Diciembre de 1938

—*Berlín*. Según el profesor Hermann Bauch (Nuevas bases para la investigación de la raza) no está en modo alguno probado que los no-nórdicos no puedan acoplarse con los monos.



Doorless Prison-Cells. Cuba's Great Experiment in Penology. Cárcel panóptica.



—*Nueva York*. El locutor O. Wells tras haber imitado la voz del presidente Roosevelt, en la transmisión de La Guerra de los Mundos, de H.G.Wells, provoca graves pánicos.

Abril de 1939

—*París*. Solo se han presentado dos candidatos para el puesto de verdugo. El uno es el verdugo de Argel. El otro, el sobrino de Deibler.

Septiembre de 1939

—*Leningrado*. Meyerhold es de nuevo encarcelado, como relapso (en el «formalismo»).

Diciembre de 1939

[Aquí no hablaremos ya de «Acontecimientos». No es porque falten. Pero unos son demasiado conocidos y además demasiado graves; se los encontrará comentados más arriba. Y los otros, improbables.]

WASSILY KANDINSKY COMO PROFESOR

BORIS GROYS

A la luz de los recientes debates sobre el arte como producción de conocimiento y sobre las formas en que el arte debería o podría enseñarse, parece apropiado volver la vista a los primeros días de la modernidad, cuando el arte de vanguardia aún no se daba por hecho y necesitaba legitimarse, interrumpirse y enseñarse. Un ejemplo notorio de dicha estrategia de legitimación es *De lo espiritual en el arte* (1912) de Wassily Kandinsky. El libro plantea la paridad entre la producción artística, la teoría del arte y la enseñanza del arte, con el objetivo de probar el carácter racional y científico del arte y establecer así una disciplina académica. En el transcurso de su carrera artística, Kandinsky realizó varios intentos por dotar a sus ideas de forma institucional. El Jinete azul –tanto el grupo como el almanaque que lleva el mismo nombre– puede interpretarse como el primero de esos intentos. Al regresar a Rusia tras abandonar Múnich por el estallido de la Primera Guerra Mundial, y especialmente a lo largo de la década posrevolucionaria de 1920, Kandinsky se involucró en una extensa actividad institucional que incluía la fundación y la dirección del Instituto de Cultura Artística (Inkhuk) y la Academia de las Ciencias Artísticas. Durante el periodo que pasó en la Bauhaus, desde su nombramiento en 1922 hasta su cierre en 1933, se dedicó al análisis del arte como ciencia y disciplina artística, como se refleja en *Punto y línea sobre el plano*, un tratado teórico publicado por la Bauhaus en 1926.

Sin embargo, a menudo se ha pasado por alto el rigor y la determinación con los que Kandinsky trataba el arte como disciplina artística, debido a malentendidos derivados del vocabulario que emplea. Su uso de «lo espiritual»



Fig. 1.
Rafael L. Chacón, *Por qué hice las checas de Barcelona. Laurenci ante el consejo de guerra*, Editorial Solidaridad nacional, Barcelona, 1939. Cortesía de Pedro G. Romero / Archivo F.X.

es un destacado ejemplo, ya que implica ciertos temas y actitudes religiosas que Kandinsky no compartía necesariamente. Más que de «lo espiritual», sería conveniente hablar en este caso de «lo emocional». *De lo espiritual en el arte* empieza con una distinción entre el arte como representación de objetos en una realidad eterna y el arte como un medio para expresar emociones y estados de ánimo. Justo al principio del libro, Kandinsky afirma que la representación de la realidad externa nos deja fríos como espectadores. Así describe una exposición típica de la época: «Animales en luz y sombra, bebiendo agua, junto al agua, tumbados en la hierba; junto a ellos una crucifixión hecha por un artista que no cree en Cristo; flores, figuras sentadas, andando, de pie, a veces desnudas, muchas mujeres desnudas (algunas vistas en perspectiva desde atrás); manzanas y bandejas de plata [...] La gran masa pasea por las salas y encuentra los lienzos «bonitos» y «grandiosos». El hombre que podría decir algo al hombre no ha dicho nada, y el que podría oír no ha oído nada. Este estado del arte se llama *l'art pour l'art*»¹. Esta descripción demuestra claramente que lo que molestaba a Kandinsky de la pintura naturalista era su formalismo. Cuando el tema se dicta desde fuera, lo único que importa es «cómo» se ejecuta: la habilidad formal del artista. Kandinsky se resiste a esa visión formalista del arte: solo cuando se ha definido «qué» es arte, se puede indagar en el «cómo».

Por tanto, para Kandinsky el arte es un medio para expresar emociones. Más que retratar hechos externos, el arte debe visualizar y transportar estados mentales internos. En consecuencia, convierte «la necesidad interna» en criterio para evaluar el arte: un cuadro consigue su propósito si expresa emociones y estados de ánimo. Si un cuadro logra eso no es como consecuencia de que represente o no fielmente una realidad exterior. Un cuadro puede ser figurativo o abstracto —lo que importa es que emplee solo aquellas formas y colores que se necesitan para la visualización y transmisión efectivas de ciertas emociones.

La mayor confusión con respecto a la noción de «necesidad interna» es que a menudo se interpreta en términos expresionistas, como un ansia que supuestamente lleva al artista a pintar un determinado cuadro y no otro. Es decir, se pasa por alto el aspecto más importante de su argumento; para Kandinsky, las emociones y los estados de ánimo no residen en la persona sino en el cuadro.

¹ Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, trad. de Genoveva Dietrich, Barcelona, Paidós, 1996.

La habilidad del cuadro para expresar ciertos estados de ánimo y transmitírselos al espectador no tiene nada que ver con que el artista «realmente» experimente el estado de ánimo en cuestión. Esa es la razón por la que Kandinsky después hablaría de la necesidad interna en términos más funcionales: se trata meramente de qué medios considera un artista necesarios para inocular en los espectadores un estado de ánimo, para generar una emoción en ellos. El artista es especialista en la producción y transmisión de emociones, no el sujeto de ellas. Al mirar atrás, Kandinsky establece que el «trabajo cerebral» tiene que «sobrepasar la parte intuitiva de la creatividad», hasta llegar, tal vez, a «la exclusión total de la “inspiración”», de manera que las obras futuras «se creen por cálculo» nada más².

A la vista de esto, está claro por qué Kandinsky equipara arte y teoría del arte: quiere desarrollar una retórica visual que se parezca más a una retórica del discurso. No deberíamos olvidar que durante mucho tiempo la retórica se incluía entre las principales disciplinas académicas. Desde los comienzos del sofismo en la Grecia Clásica, ha existido un interés en cómo pueden transmitirse a otros individuos determinadas creencias, puntos de vista, emociones y estados de ánimo. El tema siempre ha sido importante, especialmente, para los abogados. Y antes de decidirse a labrarse un nombre como pintor Kandinsky trabajó como abogado. Así que sabía muy bien que la verdad de un asunto y la manera en que esa verdad se comunica son dos cosas diferentes. La comunicación se rige por sus propias reglas, y eran esas reglas del arte, entendidas como retórica visual, lo que Kandinsky buscaba revelar a través de su propio arte y de sus escritos. De hecho, esta es una tarea artística y científica. Si el retrato artístico de las emociones puede «calcularse», entonces también puede enseñarse y aprenderse. Todas las pinturas de Kandinsky pueden por tanto considerarse material de enseñanza, ejemplos del funcionamiento de la retórica visual. Ese es también el significado de los apuntes sobre los efectos psicológicos del color y las formas que ocupan la mayor parte del libro. Pueden leerse como prolegómenos a la ciencia del arte del futuro, presentado como estudio de las reglas de la retórica visual.

Como el sofismo antes, la retórica siempre se ha visto con recelo por su capacidad para servir fines perversos.



Fig. 2.

Reproducción del centro [checa] en Calle Vallmajor en Barcelona. Cortesía de Pedro G. Romero / Archivo F.X.

² Max Bill, «Introduction», en Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Berna, Benteli Verlag, 1952, pp. 10-11



Fig. 3.

Fotografía Hermes. Una de las celdas alucinantes. Celdas psicotécnicas. Iglesia de Vallmajor. Barcelona. Diseño Alfonso Laurencic. Ministerio de Gobernación. *Apéndice I al dictamen de la Comisión sobre ilegitimidad de poderes actuantes en 18 de julio de 1936*. Editora Nacional. Barcelona. 1939. Cortesía de Pedro G. Romero / Archivo F.X.

Por eso Kandinsky enfatiza constantemente la obligación ética del artista de asegurarse de que sus fuerzas retóricas estén al servicio del bien hacia la gente. Como demostraría la historia, este aviso no carecía de fundamento. Durante la Guerra Civil española en los años treinta, Alphonse Laurencic [Fig. 1], un artista y arquitecto francés de origen esloveno, utilizó ideas de *De lo espiritual en el arte* para decorar las celdas de una prisión en Barcelona donde se recluía a los franquistas capturados por los republicanos. Cada celda parecía una instalación artística vanguardista. Con las composiciones de color y forma en las celdas, Laurencic trataba de provocar desorientación, depresión y tristeza en los prisioneros franquistas [Fig. 2]. Para conseguirlo, se había apoyado en las teorías del color y la forma de Kandinsky. Y los prisioneros reclusos en estas celdas «psicotécnicas» llegaron a informar de decaimiento y sufrimiento extremo a causa del entorno visual [Fig. 3]³. Por tanto, podría decirse que Laurencic comprendió el significado del tratado de Kandinsky mejor que muchos teóricos del arte y artistas expresionistas, ya que usó las ideas de Kandinsky no de forma expresiva sino para lograr un fin –independientemente de las dudas que dicho fin pueda generar retrospectivamente [Fig. 4].

En cualquier caso, la retórica siempre ha tenido un enemigo implacable: la búsqueda de la verdad. Desde Platón, se ha afirmado que la verdad no necesita de retórica añadida, al ser convincente por la propia evidencia que le es inmanente. En su primer gran tratado, Kandinsky afirma que el efecto del cuadro en el espectador no depende de la habilidad del artista para retratar el mundo exterior con fidelidad. El impacto que provoca un cuadro se debe exclusivamente a las emociones que produce en la mente del espectador a través de la composición, es decir, por el uso específico de medios puramente pictóricos. Más tarde, Kandinsky se vio confrontado con una nueva defensa de la verdad, mucho más radical: tanto el arte de la vanguardia rusa (en particular el suprematismo de Kazimir Malévich) y la abstracción geométrica en Occidente (como la de Piet Mondrian) volvían a defender la verdad pictórica. Esta vez, sin embargo, no se trataba de la verdad de la referencialidad, sino la de la autorreferencialidad: ahora, tanto el cuadro como el medio empleado debían manifestarse de forma

³. Daniel Woolls, «Abstract Art Used to Drive Prisoners Mad», en *IOL News*, marzo 2003; Rob Haysom, «Abstract Art: Pain and Discomfort», en *Double Dialogues*, invierno 2003.

explícita. La reacción de Kandinsky no fue diferente a la estrategia que ya había desarrollado en *De lo espiritual en el arte*, y escribió *Punto y línea sobre el plano* en 1926 como crítica al nuevo dogmatismo de las vanguardias.

En lugar de aceptar la construcción geométrica de las vanguardias radicales como evidencia sin mediación, Kandinsky analiza sus figuras y líneas geométricas como vehículos que transportan emociones específicas. El punto en todas sus formas (cuadrado, círculo, etc.) se interpreta, por tanto, no como una forma básica y autónoma, sino como un elemento separado de su contexto habitual en la escritura, donde marca un momento de interrupción, de silencio en mitad del discurso⁴. Este significado permanece incluso cuando el punto se sitúa en el «plano básico» del cuadro. Más allá aún, Kandinsky interpreta la vida independiente del punto, que realiza una interrupción en ausencia de lo que se supone que ha de interrumpir, como un «estado inútil y revolucionario»⁵, no como neutralización sino como radicalización de la función habitual del punto. La línea recta, por otro lado, se interpreta como la manifestación de una fuerza específica y constante. Escribe él: «todo el campo de las rectas es lírico, lo que se explica por la acción de una fuerza exterior única»⁶. Por sorprendente que pueda parecer al principio, esta interpretación de la geometría de trazos que niega su búsqueda de la propia evidencia permite a Kandinsky hablar del dramatismo de las líneas curvas e irregulares, ya que dan la impresión de estar influidas por diversas fuerzas. Gracias a esa transición de lo lírico a lo dramático, la construcción geométrica supuestamente evidente queda reducida a un caso especial dentro del concepto de composición. Aquí, de nuevo, el principio de necesidad interna prevalece: más que conformarse solo con las formas geométricas, el artista debe usar todas las formas que le permitan expresar y transmitir constelaciones específicas de fuerzas y las emociones correspondientes.

Kandinsky resulta especialmente refinado y convincente cuando cuestiona a las vanguardias por buscar centrarse directamente en los medios específicos de diversas artes, en particular de la pintura (una búsqueda que después de la Segunda Guerra Mundial se extendería más allá de esos inicios vanguardistas, sobre todo gracias a la defensa que Clement Greenberg hizo de la «plani-



Fig. 4.

Himmler visita la detención centro [checa] en la calle Vallmajor en Barcelona. Iglesia de Vallmajor. Barcelona. Archivo de La Vanguardia. Barcelona. Fotografía, Carlos Pérez de Rozas. (Entrada: Carl Schmitt) Cortesía de Pedro G. Romero / Archivo F.X.

⁴ Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, trad. Roberto Echevarren, Buenos Aires, Paidós, 2003, p. 21.

⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁶ *Ibid.*, p. 58.

tud» de la «pintura moderna»). Pero Kandinsky demuestra que solo se puede hablar con sentido sobre el medio del lienzo y el plano del cuadro si dicho plano básico se considera infinito, o al menos de un tamaño indefinido. El plano básico de una pintura cualquiera tiene una sola configuración, que es finita; sin embargo, constituye una forma específica con fuerza expresiva propia, al estar limitada por dos líneas verticales y dos horizontales que son «líricas»⁷. Según esto, el plano del cuadro puede tener forma cuadrada, o puede tener una forma dominada por líneas horizontales o por líneas verticales. Cada una de estas configuraciones del plano del cuadro produce un efecto específico que genera estados de ánimo. De este modo, Kandinsky interpreta el *Cuadrado negro* (1915) de Malévich —un cuadrado negro dentro de un cuadrado blanco— como símbolo del silencio final, de la muerte⁸. Esta crítica del concepto habitual del medio, o la medialidad del medio, es de hecho profunda y radical. El medio solo se convierte en mensaje si el medio es infinito —lo que nunca ocurre en la práctica. Como finito que es, el medio está sujeto a su correspondiente forma particular.

Kandinsky llevó a cabo su crítica a la búsqueda de la verdad en el arte en nombre de una retórica visual entendida como ciencia positiva que pretende estudiar los medios artísticos que transportan emociones concretas —con el objetivo de calcular con precisión el impacto emocional del arte. Pero al igual que la retórica del discurso anteriormente, cuyo fracaso provocó su desaparición como disciplina académica, la retórica visual no estaba destinada a durar. No obstante, Kandinsky ha demostrado que toda forma artística tiene una carga emocional y que por lo tanto puede ser manipuladora. No existe ningún arte puro, autónomo, autorreferencial y completamente transparente. Detrás de todo arte reina una oscura fuerza que manipula las emociones del espectador. El papel del artista consiste en asumir el control de dicha fuerza —algo que solo se puede conseguir en parte. Pero al menos el artista puede explorar el funcionamiento de esa fuerza, y así convertirla en un tema como tal. La teoría visual de Kandinsky sigue siendo tan relevante como lo era en su tiempo; sin embargo, no como ciencia positiva, sino como análisis crítico de la búsqueda de la verdad en el arte. Se trata de un gran profesor de la sospecha cuyas lecciones no se deben olvidar.

⁷. *Ibid.*, p. 123.

⁸. *Ibid.*

EN CONVERSACIÓN CON PEDRO G. ROMERO

Ángel Calvo Ulloa: *Pedro, mi participación en este proyecto se remonta a finales de 2015, cuando tú y Nuria ya planeabais una gran exposición que recogiese el material reunido y generado a partir del apartado chekas del Archivo F.X. El proceso ha sido diferente a los que yo he asumido hasta la fecha como comisario, ya que me ha llevado a trabajar esencialmente con fondos documentales, a rebuscar en archivos y a familiarizarme con una buena parte de los textos que este tema ha generado hasta la fecha. ¿Cómo estructuras tú estos procesos de trabajo y de qué manera un proyecto como este —que hoy se plantea como un apartado cerrado— asume la posibilidad de ser ampliado en unos años?*

Pedro G. Romero: En realidad, el asunto del Archivo F.X. ha sido siempre gramatical: ¿cómo operar como archivo y a la vez plantear una crítica radical a este aparato hegemónico en la cultura artística del presente? El Archivo F.X. se construye como parodia del archivo, de la biblioteca, del museo, los lugares que almacenan el *arjé*, el mandato que construye nuestros edificios culturales. Siempre me llamó la atención que anarquismo signifique, *an-arjé*, sin archivo, sin mandato, sin cabeza. De este modo, un archivo sobre la iconoclastia antisacramental en España es un archivo del

anarquismo en muchos sentidos, y, quizás, la categoría an-archivo sea insuficiente para resumir tanta contradicción. Como bien señala Giorgio Agamben, poniendo en relación el *Gargantua y Pantagruel* de Rabelais con la forma de vida franciscana, o al marqués de Sade con el proyecto de la Ilustración, la parodia verdadera conlleva el entendimiento profundo de aquello con que se parangona, hay que ponerse al lado, literalmente *en contra*, como cuando se dice «contra la pared», es decir, muy pegado a ella, muy pegado a la cosa. El archivo, así, aun siendo un anti-archivo, algo que no genera mandato ni ley, algo que opera con un régimen lingüístico doble, al modo de Raymond Roussel, es decir, algo que produce lenguaje pero no exactamente comunicación, en fin, en este laberinto de reglas y anomalías, en el Archivo F.X., vaya, lo que importa es atender precisamente a estos procedimientos. El archivo anti-archivo es, sobre todo, un procedimiento performativo. Buscar, acumular, clasificar; se trata de gestos que producen una liturgia precisa pero ninguna teología.

En cualquier caso, la del comisario es una figura, y el origen mismo de la palabra en castellano se encuentra plenamente integrado en este régimen del archivo. Se trata, entonces, de trabajar en las distintas estan-

cias del aparato, comprender los distintos funcionamientos de la máquina, más que el papel policial y sancionador que esa figura alcanza al elegir trabajos o piezas significativas de un discurso estético, comercial o crematístico. En realidad, me alegra que entiendas esta actividad como una especie de entrenamiento en un modo de hacer particular, o sea, en los mecanismos del Archivo F.X., en los que tanto tú como Nuria podríais trabajar sin mi presencia. En definitiva, esa era una de mis aspiraciones desde el principio: los cuestionamientos de la autoría, el funcionamiento automático o la estructura algorítmica de los procedimientos; todo va enfocado a ese dejarse hacer.

De hecho, estos ensayos de ahora: trabajar con el archivo como si estuviese acabado, cerrado; invitar a otros artistas a que operen con los mismos materiales; inventariar todo de forma enciclopédica, cuantitativamente, sin marcas de calidad, oportunidad o excelencia; en fin, todo esto busca dejar constancia de un funcionamiento autónomo, abrir la posibilidad a un Archivo F.X. sin mí.

Pero piensa que es así como yo opero con mi propio archivo, es decir, que la felicidad o progresión del archivo en estos veinte años se debe, seguramente, a que me ha permitido trabajar con mis propios materiales como si no fueran míos, a operar con mi propia lengua como si fuese una lengua extranjera.

A.C.U.—*Las recreaciones a escala 1:1 de las tres chekas que ha realizado el Archivo F.X. —las de las calles Vallmajor y Zaragoza en Barcelona, y la del convento de Santa Úrsula en Valencia— han participado de citas como la 2ª Bienal de Kiev (2015), la 31ª Bienal de São Paulo (2014), la Württembergischer Kunstverein de Stuttgart (2012) o la Abadía de Santo Domingo de Silos (2009), entre otras. ¿Cómo ha sido su recreación y a partir de qué documentos ha sido posible reproducirlas de un modo tan detallado?*

P.G.R.—Bien, las fuentes principales, tengo que decirlo, son los documentos generados por la fiscalía y el Ministerio de Justicia del régimen triunfante en la guerra civil. Esa mezcla de fascismo y nacionalcaticismo que armó la llamada Causa General, abierta contra las actuaciones de la Segunda República y sus aliados, una herramienta fundamental de los golpistas para establecer su legitimidad, puesto que, en cierto sentido, pretende meter dentro de la ley la excepción que fue el golpe de estado y la posterior rebelión militar, y sacar de la ley a las fuerzas que actuaron en apoyo de la legalidad republicana. *Causa General Instruida por el Ministerio Fiscal sobre la «dominación» roja en España*, así reza su título completo, un material disponible en la web del Ministerio de Justicia de España, por cierto. En estos documentos y en sus muchas publicaciones parciales, los Avances de la Causa General, las Ampliaciones de la Causa General, especialmente el *Apéndice I al dictamen de la comisión sobre ilegitimidad de poderes actuantes en 18 de julio de 1936*, editado por el Ministerio de la Gobernación en 1939, etcétera; aparecen numerosos planos, descripciones y fotografías de cómo fueron encontradas estas chekas de Laurencic, sus usos y mecanismos. El propio libro *Por qué hice las chekas de Barcelona*, daba cuenta del juicio seguido contra su artífice en la crónica de R. L. Chacón, más que otra cosa.

También están los filmes de propaganda española e italiana grabados *in situ*, en las chekas de Vallmajor y Zaragoza, y el panfleto cinematográfico que montó Edgar Neville con todo esto, lleno de cierto humor negro, a su pesar, pero el tema no daba para menos.

El asunto de la fijación de datos era importante, su concreción material, especialmente para contrarrestar el exceso de mitología a su alrededor, ese del que abusa el revisionismo histórico de la derecha española; lo inventado por Agustín de Foxá, incluso antes de la propia guerra civil y del

operativo «checa»; las fabulaciones de Tomás Borrás, un conjunto de invenciones que él mismo reconoció haber imaginado y que siguen siendo las bases de los historiadores revisionistas como César Alcalá, Pío Moa o César Vidal, con un entendimiento de la ciencia histórica en verdad chistoso, si no fuera por lo dramáticas y perjudiciales que resultan sus calumnias. Pues la concreción material, en efecto, era una forma de separar el grano de la paja, de tanta paja histórica.

A.C.U.—¿*Cómo ha sido la recepción del público en esos lugares?*

P.G.R.—Obviamente ha sido muy diversa dependiendo de los contextos en que se presentaba.

En São Paulo, por ejemplo, se presentaba en el marco de las pedagogías *ferrer-guardistas*, la Escuela Moderna, la Escuela Racionalista. Era como un producto *sadiano*, hijo de aquellas políticas emancipatorias que propugnaban los pedagogos libertarios y, así, cumplía su función de corta-circuito, provocaba una extraña digresión en un discurso por lo demás perfectamente asimilable dentro de las utopías modernas que tanto alumbran las prácticas del arte contemporáneo más actual. La cheka de Santa Úrsula, presentada bajo la entrada *Barracão*, por la obra de Hélio Oiticica, producía el desasosiego necesario para poder entender la ingente cantidad de materiales que se acumulaban allí, en torno a la siempre edificante labor pedagógica. Recuerdo que un grupo de enseñantes libertarios, muy autónomos, que trabajaban en los entornos de las favelas de São Paulo, entendieron bien la conveniencia de situar una máquina de violencia en el corazón de aquella neurona pedagógica. Sin embargo, gentes que trabajaban con Montessori, Freinet, *Paideia*, Freire y otras metodologías avanzadas, no acaban de entender aquella disposición, la configuración perversa que daba la presencia de la cheka a todo el dispositivo.

En Kiev fue muy distinto. Se vio en relación al conflicto inmediato con la cultura rusa, Kandinsky, el constructivismo, los modelos soviéticos avanzados. Muy en la línea que lo lee Boris Groys. La Bienal de Kiev se desarrollaba en clima de guerra, la pieza, la reproducción de Vallmajor, no pudo viajar puesto que no había garantías aduaneras y opté por mandar los planos y que se pudiera reproducir allí esta, digámoslo como finalmente resultó, máquina de guerra. Allí, de pronto, su funcionamiento en relación a la llamada «memoria histórica» se reactivó a contrapelo. Digamos que la tendencia ofensiva en el ámbito del arte y la poesía contemporáneas es actualizar el legado revolucionario del arte ruso hasta el giro leninista, primero, estalinista después, hacia posiciones policiales y conservadoras, el realismo socialista y todo esto. Las chekas, esta figuración real de las chekas, distorsiona ligeramente la recepción utópica complaciente de este legado. En Kiev, además, se mostraba con el *Bar CHK*, una pieza donde se amplía la recepción del «chekismo», digámoslo así, con bebidas fuertes, cocteles alcohólicos potentes que llevaban pólvora, cannabis o cocaína. Entonces, a los usuarios, como ya ocurrió en la presentación de la cheka en ARCO, en el Pabellón del MEIAC de 2003, les dio por entrar en la celda, desnudarse, copular o masturbarse allí mismo. Entiendo que en parte son leyendas, pero la ambigüedad espacial que las chekas generan provoca este tipo de reacciones, sí, no deja de pasar.

Otra cosa han sido las reacciones aquí, muy ligadas a la acción y reacción que ha provocado la memoria histórica y sus campañas, en contra y a favor. Mucha gente, la izquierda misma y sus historiadores, reducen las checas a propaganda nacional católica o fascista, y así, no sin cierta comodidad, ignoran las preguntas y contradicciones que el artefacto genera. Vistas las reclamaciones y explicaciones dadas en Silos, en los diversos lugares expuestos en Barcelona o en las propias salas del MNCARS, las

piezas dan para todo. Muchos se indignan por la monumentalización de un objeto de propaganda enemiga de este calibre; otros me hacen cómplice por hacer apología del horror chekista; muchos los entienden como un ejercicio, no siempre conveniente, de humor negro. En fin, es interesante ver cómo perturba el relato, muchas veces plano, blanco o negro, de la batalla por la historia y cómo, de pronto, esta forma de presentar las checas lo llena todo de grises, vaya, ¡y, con grises, no me estoy refiriendo a la antigua policía nacional!

Fue interesante la conversación con Hans Haacke, que vio la reproducción de la cheka de la calle Zaragoza en las salas del MNCARS y se interesó mucho por su genealogía. Él hizo una inteligentísima lectura en el sentido que se proponía: la entrada *Notes on sculpture*, los trabajos del primer minimalismo de Robert Morris y, en ese sentido, lo conectó con la deriva ciertamente mistificadora que el propio Morris ha seguido, conservadora en un sentido amplio de la palabra, reaccionaria incluso, y entonces vino a hablar del asunto a mi estudio de Sevilla. Quería certezas documentales para ver que el aparato y lo que el aparato genera eran causas ciertas. Fue un interesantísimo ejercicio de materialismo histórico a la manera de Benjamin. Haacke sacó su libretita y empezó a formularme preguntas muy precisas sobre la genealogía de los «puntos», la trama de líneas en la pared, la disposición de los ladrillos en el suelo. Patricia Molins ya le había enseñado publicaciones de la época y una variedad de referencias muy amplia. Vio la película de Neville, la fotografía de Himmler visitando la cheka —disfrutó mucho, tengo que decirlo, del chiste de meter esta imagen en la entrada *Carl Schmitt*—, pero todo esto se situaba en cierta lógica de la propaganda y la contra propaganda. Haacke quería averiguar si la genealogía histórica con la que yo trabajaba era consecuente con la que el artefacto cheka generaba por sí mismo o si había manipulación o alteración del relato,

no ya tanto del relato histórico, de su veracidad o consecuencias, sino del relato lingüístico, de las operaciones que el Archivo F.X. formulaba en torno a esto. En fin, creo que ha sido el mejor espectador que estos trabajos en torno a las checas han tenido. También yo aprendí mucho.

A.C.U.—*A lo largo de este proceso, se ha pensado mucho en lo que el Archivo F.X. ha de recoger en una exposición como esta, que no solo cierra una sección del mismo, sino que con toda probabilidad se convertirá en un libro de estilo para las sucesivas. Se ha descartado, por ejemplo, el mostrar trabajos de artistas como Paul Klee, Wassily Kandinsky, Antoni Tàpies o Ricardo Baroja, dando prioridad a las obras y materiales generados por el Archivo F.X. a partir de esta sección; así como a la exhibición de mucha de la documentación que es, en esencia, el material del que se ha partido a la hora de definir un «apartado chekas». ¿Qué entiendes que ha de mostrar una exposición así y en qué punto ha de definir sus límites?*

P.G.R.—Bueno, aunque la voracidad del Archivo F.X. es infinita, afortunadamente hay límites espacio-temporales y presupuestarios para operar con el mismo. Las obras referentes, los posibles Klee o Kandinsky, que sirvieron de modelo a Laurencic para hacer las chekas; los cuadros, dibujos y acuarelas de Tàpies, realizados directamente bajo la impresión visual de la construcción de Vallmajor, y que puede parecer casi como un gag sobre cómo generó estas obras el propio Antoni Tàpies, en fin, la rara pintura de Baroja recreando el ambiente soviético de una cheka en el Madrid de 1937, están, de muchas maneras, incluso literalmente, en los trabajos que sobre las chekas ha realizado el Archivo F.X. Pensemos en las aportaciones críticas de Juan José Lahuerta o Quico Rivas, ya que, más que textos, son verdaderos trabajos artísticos en torno al tema, despliegues estéticos y poéticos además de formidables lecturas históricas, comparativas, dia-

lécticas en el mejor sentido de la palabra. Pues bien, estas dos piezas contienen en su ADN toda esa generación o generaciones de artistas, arquitectos, músicos, escritores y poetas afectados por el régimen estético de la cheka.

Otra cosa son los documentos, los documentos probatorios al uso, que suelen desplegarse en el llamado giro archivístico del arte contemporáneo. Están, claro, pero siempre mediados por operaciones realizadas en el seno del Archivo F.X., bajo sus categorías y procedimientos performativos, como decía antes. Esto quiere decir que los documentos están pero bajo una luz particular. Los libros, por ejemplo, la biblioteca básica del tema en el Archivo F.X. está no solo como material histórico visible a través de vitrinas, también están en facsímil los libros más importantes para consultar en sala o para descargar desde la misma web del Archivo F.X., www.fxysudoble.com, o de cualquiera de las instituciones que acogen esta exposición. En cierto sentido, siempre ha habido un interés por parte del Archivo F.X. de hacer improductivos los materiales con que trabaja. Es materia sensible y más, como he referido, con el asunto dichoso, en los dos sentidos del término, de la «memoria histórica». En general, aunque no pueda evitarlo de muchas maneras, no se trata del asunto del pasado olvidado, ni de recuperar censuras históricas, ni de sacar a la luz excedentes semióticos censurados por las distintas culturas intelectuales que operan en el régimen de la Historia. Precisamente, cuando hablo de ser improductivo o no positivista, me estoy refiriendo no a plantear una lectura alternativa de la historia sino a poner en movimiento artefactos que se sitúan contra la Historia misma. No solo oponiendo pequeñas narraciones, es decir, historias a la gran Historia, como operaba Basilio Martín Patino o, mucho después, el propio Jean-Luc Godard. El intento es refutar la Historia misma como agente hegemónico de la gestión del pasado, de nuestra memo-

ria personal y colectiva, las servidumbres que esto crea, las sujeciones políticas. Las herramientas del Archivo F.X. quieren operar en este sentido, así que me parece que su filtro, es decir, la huella *performativa* de su uso, tiene que estar presente en lo que se muestre. No se trata de que la cultura de archivo use los documentos históricos como *ready-mades*, ni como *ready-mades* inversos, y mucho menos que cosifique como mercancías lo que suelen ser objetos y documentos de régimen abierto, públicos incluso, cuando no personales pero transferibles. Desgraciadamente, estas operaciones son las habituales en las llamadas artes de archivo, no solo son su caricatura. Digamos que la operación es la contraria: el resto, la huella del uso, la garantía y recuperación del uso de estos materiales por parte del Archivo F.X. es una cadena que no se debe de romper, que debe continuar. Todo lo que está en la exposición está para ser usado.

A.C.U.—*Sin embargo, en esta exposición, la primera de varias cuyo objetivo es ir cerrando los diferentes compartimentos que el Archivo F.X. tenía abiertos, se ha optado por lanzar tres invitaciones a los artistas Lola Lasurt, Álvaro Perdiges y Patricia Gómez y M^a Jesús González. ¿Cómo han de entenderse esas colaboraciones y cuál intuyes que es el futuro del Archivo F.X.?*

P.G.R.—Esta es la segunda ocasión. Se ensayó ya en la Bienal de Goteborg bajo un denominador común, la lectura averroísta de la cultura y su teoría de las imágenes, teniendo como fondo la inserción de la cultura árabe en Occidente —en realidad la filosofía que conocemos empieza con Averroes— y la participación de Bassam El Baroni con Doris Hakim, Yassine Chouati y Equipe Media, y, en verdad, fue una experiencia muy interesante de la que aprendí bastante sobre el propio Archivo F.X. y sus mecanismos, y también sobre el uso de sus herramientas por parte de otros.

En este mismo sentido, la nueva invitación pretende ampliar los modos de hacer que operan sobre el material y las formas del Archivo F.X. Se trata siempre de dejarme sorprender por estas ampliaciones de campo y ver cómo se amplía la mirada, las acciones, las lecturas de estos materiales. Cuando antes hablaba de la gramática determinada que el Archivo F.X. ha venido construyendo en estos años, la propia aceptación de una estructura gramatical supone saber de los límites de una determinada forma de hacer. Abrir estos materiales y estas mecánicas de asociación a otras formas de hacer significará, seguramente, no solo una traducción, también una ampliación sustancial del campo de acción poética del Archivo. Pensemos que la idea siempre ha sido lograr una cierta polifonía, un hacer colectivo, una democratización material, una relativización de las autorías, de manera que el Archivo F.X. pudiera tener un funcionamiento autónomo. No solo sin mí, sino que ningún agente determinado lo gestione, solo las funciones que le dé su particular usuario, uno distinto en cada ocasión. Siempre he pensado que la relativización de la autoría y la polifonía de voces operan aunque sea uno mismo, yo mismo, el que hace. No era necesario el trabajo colectivo, que en muchos sentidos siempre es el que hace el Archivo F.X.; también, cuando yo mismo opero con materiales, saberes, imágenes, ahí, en esa interioridad psicológica, también actúa lo colectivo. Por lo tanto, abrir el Archivo a otras operaciones, incluso a operaciones que ya vienen marcadas con improntas estilísticas muy determinadas, espero que, por un lado, confirme esta vocación polifónica y comunal del Archivo F.X. y, por otro lado, lo abra a cosas inesperadas, indeterminadas, a algo que yo ahora mismo no te sabría decir.

Por ejemplo, conocía desde hace tiempo las acuarelas que Álvaro Perdiges hizo para su «disco-cheka» y que, al mostrarse en relación al Archivo F.X., se ven afecta-

das por sus mecanismos, necesariamente, pero que también van a llevar su campo de acción hacia otro lado y, literalmente, el trabajo de Álvaro Perdiges trata de eso, del traslado de la experiencia, de su alteración, una especie de lectura psicotécnica de cómo operan gestos y afectos, cómo su lectura y efecto nunca es unidireccional, y, pienso que ese, precisamente, puede ser uno de los funcionamientos de las chekas, de cómo operan sus Entradas relacionadas en el Archivo F.X.

En un sentido último, el Archivo F.X. siempre ha estado abierto a todo tipo de operaciones, préstamos e intervenciones. El intento de volcar todos los materiales en la página web y de darle la máxima accesibilidad, la posibilidad de descargar, de tomar y usar libremente todos los materiales y documentos perseguía precisamente esto. Ahora, quizás, con estas invitaciones lo subrayamos, somos consecuentes, seguimos ampliando un tipo de operaciones que estarían desde el principio en la naturaleza del propio Archivo F.X.

A.C.U.—*Otras inserciones planeadas para las tres sedes que albergarán la exposición son las que incluyen una activación real del espacio de la cheka, de cada una de ellas, y que conecta inevitablemente con otro proyecto como «Máquinas de vivir», que parte de esa locución primera que hiciera Federico García Lorca del famoso «machine à habiter» de Le Corbusier. ¿Cuál es la importancia de activar el interior de las chekas y por qué el flamenco se sitúa de un modo tan natural en estos espacios?*

P.G.R.—En realidad es una coincidencia en el tiempo, pero es verdad que plantea interesantes puntos de conexión. Por supuesto, la paradoja inherente a las lecturas de Le Corbusier y Lorca sobre la arquitectura popular, la arquitectura de los pobres, y su consideración como paradigma del funcionalismo moderno, son una especie de reverso de este mecanismo de las chekas de

Laurencic en el que podríamos decir que los logros de habitación modernos —racionalismo, Bauhaus, constructivismo— se utilizan para torturar y para una buena vida. En «Máquinas de vivir» se propone ese «vivir» como algo que enfrenta el «habitar» moderno, ese vivir como sinónimo del uso del espacio más que de su construcción, algo, en última instancia, siempre sujeto a medidas coercitivas, policiales, de sujeción. Pero es verdad que, por ejemplo Walter Benjamin, en el mismo sentido, utiliza palabras contrarias y opone el habitar de las viviendas populares —las casas ibicencas en su caso— al utilitarismo del cristal y el acero de la arquitectura moderna. En cualquier caso, me parece importante pensar en cómo estos funcionamientos paradójicos, habitar/vivir o habitar/utilizar, operan para replantearnos una cuestión fundamental: la reconsideración de qué significa ese «uso», de cómo opera en la oposición usar/utilizar.

Pero me preguntas también por el lugar que, de pronto, y desde hace un tiempo ya, ocupa lo flamenco en mi trabajo. Aquí, en el espacio de las chekas, en el espacio de lo carcelario, el espacio panóptico, en fin, obviamente el flamenco, esa suma lumpen de clases delincuentes y gitanos, ha hecho de la cárcel un lugar de vida, incluso una forma de vida, y tiene mucho que informarnos al respecto. La carcelera, propiamente, es un estilo, es un fin, una forma musical que opera dentro del flamenco; pero esto sería tan solo la punta del iceberg. Hay una potente forma-de-vida que opera en estos espacios enclaustrados de manera muy diversa a nuestros entendimientos liberales, burgueses, proletarios, a la hora de entender la habitación de un lugar. Recuerdo —creo que esto se lo he contado también a Nuria Enguita— cómo en el proyecto *Umbrales* que se celebró en UNIA arteypensamiento, por iniciativa de Dario Malventi, que trataba críticamente la aceptación de la cárcel como sistema de castigo y sujeción en nuestros días, la

irrupción, creo que puede llamarse así, de los presos del programa flamenco de la prisión de Albolote, en Granada, presos y presas, gitanos y no gitanos, en fin, supuso un interesante contrapunto que, en muchos sentidos, cuestionaba nuestros propios presupuestos críticos.

Piensa que lo flamenco es un campo hasta cierto punto inexplorado, donde perviven muchos de los ítems poéticos que han figurado la bohemia (literalmente, modo de vida a lo bohemio, a lo gitano), la contracultura, después, modos de vida y formas que genealógicamente están en la base de lo que somos, de donde trabajamos las llamadas clases culturales, digámoslo con la palabra de Martha Rosler. Mi interés, la posibilidad que me ha brindado la vida de trabajar y operar en ese campo, me permite rastrear formas inéditas de estar, de pensar, de cantar, de andar, de bailar, de habitar, vaya, zonas a las que las tradiciones poéticas y políticas que me interesan han acudido también, históricamente, a encontrar un entendimiento radical del «uso», también en cuestiones espaciales, sean de habitación o de urbanismo. Mi interés por lo flamenco nada tiene que ver con la identidad, aunque reconozco que saber de las paradojas que en el campo del flamenco tienen los índices identitarios me ha ayudado mucho a librarme de semejante carga. Mi interés por operar desde ahí, sea con intervenciones espaciales o simbólicas, es más radical, pienso que muchas herramientas para un verdadero entendimiento del uso, sobre todo el «uso» del espacio, están depositadas ahí.

Después aparece aquel relato, de Paco Candel, creo que era suyo, en el que unos gitanos o gente afín, montan una taberna en la periferia de Barcelona con restos de puertas y elementos que estaban en la construcción de las chekas y, vaya, todo concuerda.

A.C.U.—*Una de las figuras que centran este libro es la de Quico Rivas, que reunió un vasto*

archivo en torno a lo carcelario. Rivas planteó para el MEIAC la exposición Las otras galerías. La cárcel y las Bellas Artes en la época moderna que tenía previsto realizarse en 2003 y que finalmente no se llevó a cabo, del mismo modo que este catálogo iba a ser inicialmente publicado por esa misma institución. ¿Qué relación establecía el proyecto de Rivas con el apartado de las chekas y dónde radica la importancia de lo aportado por él?

P.G.R.—Sí, era interesante que muchos museos o espacios culturales españoles se adaptaban a edificios que habían sido una cárcel. El MARCO de Vigo o DA2 de Salamanca. También la antigua prisión provincial de Jaén es ahora el Museo Íbero. El MEIAC era un panóptico perfecto que se había destruido y reconstruido con la misma apariencia exterior pero perdiendo esta propiedad óptica, lo cual era una lástima. Es un caso típico de la descentralización de la cultura en los años 80 y 90 y de cómo aquella abundancia se convirtió en despilfarro. El sistema no era sostenible pero, a la vez, era un modelo interesante. Por ejemplo la bis Atlántica, en relación al arte latinoamericano y la vocación iberista, España y Portugal, del MEIAC pudo ser modélica si no se hubieran empeñado en los modelos de ARCO, el arte de los suplementos dominicales y la fotografía cuché. Era una escena ambivalente, entonces. Antonio Franco, su director, creo que todavía lo es, era un tipo que, digamos, quería hacer las cosas bien, después tenía unas presiones políticas y unos asesores artísticos, del tipo tiburón, que, en efecto, lograron que la cárcel se convirtiera en eso, en prisión. El caso es que para celebrar algún aniversario pensó en realizar, bajo el denominador «Arte y cárcel», una serie de exposiciones que se concretaron en el encargo a Quico Rivas, que trabajó con otros comisarios. Yo estaba hablando ya con Antonio Franco de la reconstrucción de la cheka de Laurencic cuando apareció la oportunidad de insertarla en el proyecto de Quico y se vio favo-

recida por una llegada de dinero destinado a promocionar el MEIAC en ARCO. El panorama no era nada halagüeño, pero, eso sí tengo que decirlo, Quico logró que aquella empresa fuese capaz de quitarse la caspa y el brillo *fashion* que las ferias y aniversarios prometían.

Con Quico yo tenía una amistad controvertida, me aceptaba y expulsaba de El Refractor, la publicación y grupo artístico que dirigía con regularidad y capricho. Pero mi admiración por su labor era tenaz y superaba todo tipo de contradicciones. Desde que lo conocí a finales de los 80 fue alguien del que aprendí mucho, un tipo generoso al que el arte, el arte entendido como modo de hacer y forma-de-vida, le embargaba sus días. Compartíamos una atención grande al mundo del flamenco, a Sevilla, pero también a la tradición libertaria, a la violencia anarquista, a artistas y poetas radicales que habían sido despreciados u olvidados por las líneas hegemónicas de la modernidad, la vanguardia según el MoMA o según la academia universitaria. Él apoyó la idea, claro, decididamente, aun siendo desproporcionada su presencia y esfuerzo de producción con el resto de trabajos que se presentaron. Su arrojo, su voluntad de saltarse las trabas burocráticas lanzaron el proyecto para adelante y desde el Archivo F.X., con el escenógrafo Antonio Marín y la gente de Cámara Negra, construimos la réplica.

A la vez, en *El Refractor* se presentó el tema y, mientras, manteníamos encendidas discusiones. «La estetización de la política», el famoso *dictum* de Walter Benjamin, presidía, como frontispicio, nuestros debates. Para Quico esa objeción, natural en el auge del fascismo, se había convertido en paralizadora, impedía a la izquierda radical actuar en el campo de lo simbólico y en tiempo del capitalismo del espectáculo: ese era un terreno fundamental. Pero no se trataba de estetización en el sentido publicitario de la palabra, que era, en la práctica, donde Quico llevaba su discurso. Para mí,

la *esthesis* es una *poiesis*, el modo de ver es un modo de hacer, y, simplemente, ese es nuestro campo de trabajo. Lo que creo que Benjamin proponía era evidenciar el trabajo de la política mediante fricciones con el campo estético y no convirtiéndose en su masaje, en su *médium gel*, en su vaselina. McLuhan acierta desde las consideraciones del capitalismo liberal: el medio es el masaje y el mensaje. Así que revertir el espectáculo, tomando sus herramientas en plan *détournement*, no resulta suficiente. Pero tampoco la estetización melancólica de la vida, establecer un pasadismo nostálgico de lo que nunca se vivió, fetichizar la experiencia, especialmente la experiencia del pasado, establecer lo retro como conjunto de consignas cómodas del vivir. Ahí se establecían muchos modos de hacer improductivos desde mi punto de vista, desde la demonización de Franco como el mal a derribar por artistas que ni tan siquiera vivieron la dictadura franquista, hasta esa fetichización esteticista, sea del rock and roll o de la columna Durruti. Quico venía entonces de trabajar con *El canto de la tripulación*, una especie de coletazo de la movida madrileña y creo que García-Alix preparaba ya *Madridgrado* y aquel documental infame —en todos los sentidos de la palabra infame— sobre Agapito García Atadell. Quico, veía la operación de la cheka en ese mismo sentido, quizás, y no entendía que desde el Archivo F.X. quisiéramos sacarlo de esa pringue nostálgica. Discutimos mucho que yo presentara la celda como la entrada: *Décor*, en referencia a los trabajos de Marcel Broodthaers en torno al doble y la teatralidad. Para mí ese diferendo ha sido siempre fundamental, nunca se trató de memoria histórica ni revisionismos ni otras nostalgias por «el tiempo que no vivimos», la distopía favorita del adolescente. No se trata de dar otra versión de la historia, sino de acabar con la Historia, así, con mayúsculas, con la Historia y su tiranía. Hacerlo además como quería Benjamin, a contrapelo, usando los

mismos valores, datos y materiales con que la historia se mantiene, poniéndolos en su contra.

En realidad se trataba de operar con el lenguaje, con la retórica y, a la vez con el terror, un poco a la manera de Jean Paulhan, al menos en la lectura que hace Agamben, sin ponderar una cosa sobre la otra, no como vías opuestas sino complementarias. No hay operación poética que no tenga en la misma medida una parte de «terror» y otra de «retórica». Para mí, el valor de Marcel Broodthaers, o de Jorge Luis Borges, y con estos el de cierta modernidad o posmodernidad si se quiere —recordemos que Duchamp operaba ya con una modernidad dada, acabada—, lo que aún puedo valorar, pasa por esta confusión de términos entre terror y retórica, saber cómo una cosa y otra se contienen, saber que la dialéctica es solo una manera de aprehenderlas espacialmente, pero no un vaivén temporal.

Quico, tengo que decirlo sin pudor, habló mucho conmigo en los días que —lo supe posteriormente— andaba muriéndose. Me pegaba unas largas chapas testimoniales y me contó muchas cosas, nada que ver con compadreo ni aprobaciones tácitas exactamente; yo me revolví y discutía con él, se ponía paternalista como queriéndome dar la razón y yo le decía barbaridades del tipo: «Quico, pero si yo te prefiero de oponente, ahí, donde rozamos... esas experiencias son muy buenas, Quico». El caso es que murió... y sí, hubo algo de gracia, en el sentido exacto del término: me congracié con él, una especie de «reconocimiento» en el sentido que le da William Gaddis en su novela. Fue mucho lo que Quico me dio por ese método.

A.C.U.—Y en los casos de Slavoj Žižek, Fernando Rodríguez de la Flor, Juan José Lahuerta, Marisa García Vergara y Boris Groys, cuyos ensayos se insertan también en este libro, ¿cómo se fueron fraguando esas colaboraciones y en qué medida el fenómeno de

las chekas se ha ido convirtiendo en algo que traspasa fronteras y conflictos como el de la Guerra Civil?

P.G.R.—Bueno, son historias muy diferentes. Después de presentar las chekas en ARCO, el propio MEIAC compró la pieza y para presentarla ideamos una exposición y un libro. Muchos de los autores que nombras hicieron los textos para aquel libro hace ya más de quince años, con entusiasmo y convicción; creo que no llegaron a editarlo y el libro no salió. También estaban los historiadores Francisco Espinosa y Joan Villaroya, de los que se han ido publicando fragmentos en diversas revistas y en los boletines del propio Archivo F.X. Los textos de Fernando Rodríguez de la Flor y de Marisa García abordaban el asunto —no las chekas, exactamente, sino las chekas tal y como interesaban al Archivo F.X.—, el primero de manera arqueológica, a través de la relación entre celda y conocimiento, entre encerramiento y mística en el pensamiento ibérico de los siglos XVI y XVII, la segunda, más bien genealógicamente, mediante una lectura, a través de Georges Bataille, de la arquitectura moderna que, inopinadamente, coincidía punto por punto con el ensayo de Laurencic en las chekas.

Lo de Juanjo Lahuerta era otra cosa, un texto maestro, a la vez una ficción, que tiene el estatuto de obra de arte desde mi punto de vista. Para mí Lahuerta tiene la categoría de maestro, si se quiere en el sentido que se le da en el flamenco, una amistad basada en mi aprendizaje. Las charlas con él y Ángel González García han sido siempre una fuente inagotable de saber, no solo por los conocimientos, la sabiduría en el sentido expreso de la palabra, que también, sino en el proceder ante las cosas del arte, las fluctuaciones estéticas y el campo siempre difícil de la actuación profesional. El que no ha sido exactamente universitario aprecia grandemente estas cosas. Si han leído ordenadamente esta publicación ya han debido disfrutar del ensayo de

Lahuerta, lo que hablaba antes, un lugar de conocimientos en el que el terror y la retórica funcionan a partes iguales.

El de Žižek es un texto de otra índole. Žižek propone su reflexión como prólogo a su libro *Línea de paralelaje*, quizás su escrito más importante en el sentido que intenta darle una metodología y un sentido histórico a su pensamiento. Digamos que prescinde aquí de sus característicos chistes. O casi, puesto que en este prólogo, precisamente, las chekas de Laurencic —por apellidos, un compatriota esloveno según Žižek— tienen esa función de gag o chiste que abre los textos a una reflexión más grave. Reconozco que a mí el Žižek que me gusta es el chistoso... ¡genial! Curiosamente, la definición de «gag» que apunta Giorgio Agamben, no exactamente en el mismo lado del pensamiento que Žižek, cuando compara estos chistes mudos con el Ludwig Wittgenstein del *Tractatus logicus-philosophicus* o con el Surrealismo Ilustrado del cine de Luis Buñuel —*El discreto encanto de la burguesía*, *La Vía Láctea*, *El fantasma de la libertad*— se adecúa bastante bien a esas burbujas, tan graciosas, con las que Žižek salpica sus escritos. El caso es que Žižek habla, al principio del texto, de cómo ha obtenido esa información en el artículo «Anarchists and the fine art of torture» que apareció en *The Guardian* en enero de 2003.

Giles Tremlett, el autor del artículo, estaba en Madrid días después de haber publicado su texto sobre las chekas, para el que había hablado ya con el historiador José Milicua, cuando en su descanso dominical visita ARCO y, casualmente, se encuentra allí nuestra reconstrucción de la cheka, la del Archivo F.X. Se puso en contacto conmigo en Sevilla y hablamos largamente para contrastar toda la información que tenía. También creo que Victoria Combalá le había pasado una serie de datos imprecisos y mistificaciones que, le dije, no debía tomarse demasiado en serio. Milicua nunca publicó su ensayo sobre el asunto, que yo sepa, así que no puedo decir nada. Las con-

sultas de Žižek sobre el asunto sumaban ya los datos obtenidos en el Archivo F.X. Cuando visitó Madrid con motivo del ciclo de exposiciones en torno a la fotografía y la Historia, así, con H mayúscula, que armó Horacio Fernández, le hablé de la posibilidad de hacer un texto sobre el asunto de las chekas y me remitió a este precisamente, al que abría su *Línea de paralaje*. Obviamente pasó a convertirse en un texto relevante para las propias pesquisas del Archivo F.X.

Con Boris Groys fue más tardíamente. Me escribió a través de Manuel Borja-Villel para tener más datos sobre las construcciones de Laurencic y sacó un primer texto en una revista alemana, creo. Después, a través de sus ayudantes, Verónica Flom y Aimé Iglesias Lukin, me contactó para poder usar materiales en *Wassily Kandinsky as a teacher*, una relevante lectura del maestro ruso en la que el punto de vista viene afectado por el hecho de que sus teorías sirvieran, precisamente, para lo contrario de lo que el pintor estipuló.

Desde luego, la intención del Archivo F.X. nunca fue la de abordar la guerra civil, ni episodio histórico alguno, más allá de comprobar los datos que, claro, se relacionan con cada documento de iconoclastia en un periodo que abarca desde 1845 hasta 1945. Todo el tema atraviesa el Archivo F.X., pero la guerra y los sucesos políticos que la precedieron o que tuvieron relación con estas acciones iconoclastas son materiales con los que se trabaja pero no el objeto en sí, no hay ningún fin determinado. Se trata de reactivar estas imágenes, en un sentido muy amplio, no de reactivar la guerra civil. Aunque nunca se sabe, se juega con fuego, es cierto, pero como dijo Hölderlin: «en el fuego está también lo que nos salva». O como dice la rumba, «donde hay peligro, también hay salvación».

A.C.U.—*Es inevitable pensar en los testimonios de los represaliados de la CNT y del POUM, que restaban efectos a estas estancias o que, incluso, preferían el encierro en una de*

estas chekas a los otros métodos para obtener confesiones. No obstante, como comentabas en la conversación con Nuria, existen esos otros testimonios de católicos y falangistas que apuntaban lesiones psicológicas de por vida. En ¡Vivan los hombres libres!, el documental que Edgar Neville dirige en 1939, aparecen una serie de planos correspondientes a la cheka de la calle Vallmajor en Barcelona y una voz en off en clave dramática que reza: «[...] y el martirio científico de las celdas pintadas, los ladrillos del suelo les impedían pasear; el ruido del metrónomo aumentaba la angustia y por todas partes colores y dibujos alucinantes, como los que ven en sus pesadillas los enfermos de alta fiebre. Todas estas formas y estos colores comenzaban a actuar y a adquirir movilidad en aquellas mentes débiles y carbonizadas.» Todo tiene efectivamente un calado propagandista que se extendió tras la guerra con actividades como la apertura de algunas chekas al público o esa célebre visita de Heinrich Himmler a la de Vallmajor en 1940. ¿Cómo consideras que se recibe hoy en día, más allá de su implicación con el arte, una exposición como esta, en la que se ponen sobre la mesa cuestiones que podrían sonar a revisionistas?

P.G.R.—Es perturbador, desde luego. Hasta muy recientemente, por ejemplo, la izquierda intelectual, los historiadores que hacen su trabajo desde esas posiciones, consideraban las checas y las chekas como una mixtificación, como he dicho, algo meramente propagandístico a lo que no había que echar demasiada cuenta. En ese sentido el riesgo es asumido. Hay algo en esta historia que perturba los relatos políticamente correctos y ese asombro inicial, esa fricción conceptual es fundamental para hacer operar las paradojas que las chekas de Laurencic provocan. En cualquier caso, pero creo que ya lo he dicho, no se trata de reescribir la historia ni de dar una historia alternativa ni de visitar aquellos luctuosos días. En ese sentido, todo lo que pueda hacer contra la tiranía de los relatos hegemónicos estará bien hecho.

Entonces, sé que el relato histórico candente, la memoria inmediata, eso que en la arena política se llama memoria histórica, con los tira y afloja sobre nombres de este o aquel tirano, en fin, con ese paisaje de fondo, es cierto, produce un apropiado caldo de cultivo para replantear el funcionamiento de las imágenes, para subrayar el necesario anacronismo de cualquier objeto poético, artístico, simbólico. Entendamos la acepción anacronista como Carl Einstein la observa cuando ve cómo una escultura africana funciona de una manera en el estudio de Picasso y, de otra, en una aldea de Benin, por poner un ejemplo. En las chekas –repito: cuando las escribo con *k* es para referirme a estas de Laurencic y no a la checa como centro de detención ilegal que se generalizó en uno y otro bando; y otro más, diría yo, por singularizar la posición revolucionaria de la CNT y el POUM durante nuestra guerra civil–, en

las chekas, se produce, literalmente, una profanación de lo sagrado y también, en sentido literal, se devuelven las cosas a su uso. Si en el campo de la religión eso puede entenderse como un tema arduo, no digamos en el campo de la estética, en el campo del arte. La violenta transformación con que opera Laurencic al proponer los ideales estéticos del arte moderno para una función que no era la suya, la construcción de una sociedad nueva, de un nuevo orden estético, no solo desvela un campo de contradicciones y paradojas apabullantes – como decía Quico Rivas con sorna, igual sí, igual la tortura era necesaria para crear un nuevo orden estético– que socavan el suelo que pisa el arte contemporáneo, sino que, entendiendo que esas paradojas son fruto de, precisamente, esa profanación, podemos atisbar que es ahí, en esa operación a contrapelo, en esa actuación intempestiva donde el arte puede recuperar su uso.

Pedro G. Romero/Archivo F.X.

Hojas de Libre Circulación: Tesauro:

Décor

Notes on Sculpture

Barracão

Carl Andre

Carl Schmitt

Centro de Cálculo

Pabellon suspendido

School n° 6

Sol LeWitt

Suprematistic Games

Trisha Brown



Décor

22 de febrero de 1939. Cheka. Una de las celdas alucinantes. Celdas psicotécnicas. Iglesia de Vallmajor. Barcelona. Diseño Alphonse Laurencic. Ministerio de Gobernación. *Apéndice I al dictamen de la Comisión sobre ilegitimidad de poderes actuantes en 18 de julio de 1936*. Editora Nacional. Barcelona. 1939. Fotografía Hermes.

11 de junio de 1975. Décor. Reproducción de la Salle Blanche. Proyección del film *La batalla de Waterloo. Una conquista*, por Marcel Broodthaers. Londres. Institute of Contemporary Art. Productor, Barry Barker. *La Conquête de l'espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires*. Edita Jos Jamar. Knokke. 1975. Fotografía Schutter.

Esta es una de las celdas en la checa de la calle Vallmajor de Barcelona. El detenido no podía estar tumbado ni de pie, con dos pies juntos. La celda era inundada por una corriente de aire helado, glacial, mientras el preso estaba obligado a permanecer desnudo. Parte de las chekas de Barcelona y sus cámaras de tormento fueron diseñadas por un yugoslavo, Alphonso Laurencic, que, detenido posteriormente, confesó, ante el horror del mundo vilizado, los detalles más mínimos de los procedimientos utilizados.

Reconstrucción, lo más fiel posible (¿) de un conjunto de operaciones hechos fríamente por el artista en 1968, cuando acometía —era la época— contra la noción de museo y sus jerarquías. Lo esencial de esta idea que iba a servir de base a ciertas manifestaciones artísticas y a la organización de la habitación en 1972, se hará explícito por mediación de una confesión escrita por el propio artista. Esto puede considerarse necesario, puesto que en la actualidad los trucos utilizados ya no dan, nunca más, los mismos resultados.

En los primeros tiempos las chekas del SIM eran celdas rudimentarias, sucias, húmedas, frías, con escasa ventilación. El régimen de torturas era no menos rutinario. Consistía en duchas frías o muy calientes, en flagelaciones con látigo *de caucho*, en simulacros de fusilamiento o en introducir astillas de madera entre uña y carne a los detenidos. Los consejeros soviéticos innovaron científicamente estos procedimientos. Las celdas de nueva construcción eran muy reducidas, pintadas por dentro con colores muy fuertes, y estaban pavimentadas con ladrillos desnudos puestos de canto. Los detenidos permanecían de pie en

estas celdas, que estaban permanentemente iluminadas con potente luz roja o verde... Los interrogatorios tenían lugar en salas artísticamente decoradas, y las preguntas eran pausadas o atropelladas, hechas con autoridad o con sarcástica ironía. Tan estudiados contrastes producían un desplomo moral y físico en la víctima.

A menudo –y la intención del artista de producir un exceso de sentido sin duda contribuye a ello– se ha reducido el lenguaje de Marcel Broothaers a una rudimentaria operación de lenguaje. La celda de *Décor* viene a sustituir la densidad que contiene su formulación original: una película de guerra sobre el fin del imperio colonial británico. No vamos a ocultar que es de gran importancia este simulacro, pero quizás no ha sido convenientemente leído. No fue gratuito el hecho de que, en 1969, hiciera una exposición literaria sobre Mallarmé en el Wide White Space de Amberes; ni que aquel mismo año, sustituyendo el texto por franjas negras, reinterpretase la edición de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, del mismo poeta. Estos trabajos investigaban nuevas formas de disposición de las palabras en el espacio y su utilización como obra de arte, según un procedimiento poético. Pero también indican, como en Mallarmé, que la simple disposición de unas palabras no es meramente un capricho tipográfico. Hay más dolor y angustia en los espacios vacíos de Mallarmé que en ningún otro poema del siglo XX.

Un historiador del arte español reveló que el primer uso que se le dio al arte moderno fue una forma deliberada de tortura. Kandinsky y Klee, así como Buñuel y Dalí, funcionaron como inspiración para una serie de celdas secretas y centros de tortura construidos en Barcelona en 1938 por el anarquista francés Alphonse Laurencic (un nombre de familia eslovena!), quien inventó una forma de tortura «psicotécnica»: creó sus así llamadas «celdas coloreadas» como una contribución a la lucha contra las fuerzas de Franco. Las celdas estaban inspiradas tanto por las ideas de abstracción geométrica y el surrealismo, como por las teorías del arte de vanguardia sobre las propiedades psicológicas de los colores. Se ubicaron camas en un ángulo de 20 grados, haciendo que fuera casi imposible dormir en ellas, y los pisos de dos metros por un metro estaban llenos de ladrillos y otros bloques geométricos para evitar que los prisioneros caminaran de un lado al otro. La única opción –sigue comentando Žižek– que les quedaba era apoyarse en las paredes, que eran curvas y estaban cubiertas de perturbadores modelos de cubos, cuadrados, líneas rectas y espirales que se valían de trucos de color, de perspectiva y escala para causar confusión mental y desesperación. Los efectos lumínicos daban la impresión de que los enrarecidos modelos de la pared se movían. Laurencic prefería usar el color verde, pues, según su teoría de los efectos psicológicos de los colores, producía en los prisioneros melancolía y tristeza.

Los historiadores e historiadoras de arte han propuesto numerosas maneras de distinguir entre la obra de la llamada primera «generación» de artistas de crítica institucional y la segunda generación, posmoderna: la segunda cuestiona la autoridad de su propia voz en lugar de simplemente cuestionar la voz autoritaria de museos, corporaciones y gobiernos. En particular localiza el poder institucional en «un conjunto sistematizado de procedimientos de presentación, mientras que Broodthaers situaba el poder centralizado en un edificio o una élite». Así, exploran no solo la producción contextualizada del significado, sino también, de forma deconstructiva, el hecho de que el contexto no tiene contornos fijos. Otra diferencia estriba en que las feministas posmodernistas de la segunda generación de la crítica institucional estaban influenciadas por el psicoanálisis y reconocían, en diversos grados, la importancia política de articular relaciones entre los ámbitos psíquico y social. Siguiendo los pasos de Woolf, se aproximaban a las instituciones de mostración estética entendiendo no solo como productoras de ideología burguesa, sino también como espacios donde

se solidifican peligrosas fantasías masculinistas. Porque, mientras que Marcel Broodthaers habían prestado atención a la presencia del poder económico y político en el espacio aparentemente puro y neutral del museo, tanto como al modo en que el museo da cuerpo a la ideología dominante mediante el ejercicio de un poder discursivo; y mientras que una obra como *Décor: A Conquest* (1975) de Broodthaers relacionaba, de diferente manera, los museos con la guerra, la segunda ola de crítica institucional amplió al mismo tiempo que cuestionó esta crítica.

A continuación, explica el encartado la distribución dada a la prisión de Vallmajor, donde en celdas de 3 por 3 metros permanecían 10, 12 o 15 presos, durante tres meses, por lo menos. Dice que cuando se empezó a hablar de celdas psicotécnicas, fue aceptada la construcción de cuatro, reservándose la construcción de más hasta ver si daban resultado. La altura del techo de estas celdas era de dos metros, 2,50 metros de largo y 1,50 metros de ancho. Están situadas hacia el Sur, y reciben la luz del sol continuamente, y Urdueña se procuró el alquitrán, alquitranándolas por dentro y por fuera para que los rayos del sol, dando de lleno en el negro, sobrecalienten el aire de las celdas. Urdueña, que ordenó esto en junio de 1938, no pensaba prestarles un señaladísimo favor a los presos que hubiese en invierno, dotándoles de esta calefacción. La forma rectangular de 1,50 m. por 2,50 m. se halla quebrada en un rincón por una curva que forma la pared, cuya finalidad psicotécnica debía de ser la de romper la monotonía acostumbrada de otras celdas. El interior de cada una de las cuatro celdas se hallaba repartido así: una, superficie, que debía servir de camastro, hecho de obra, de 1,50 de largo por 0,60 de ancho, adosada a la pared, con una inclinación lateral de un 20 por 100. La finalidad a conseguir por estas dimensiones era: obligar al preso a encoger las piernas, visto que con metro y medio la cama era demasiado corta; con 60 centímetros de ancho le salía el coxis o las rodillas, de un lado, mientras que, en el lado opuesto, o sea la pared, el solo tocar en ella debía iniciar el movimiento de resbalo facilitado por la pendiente de 20 por 100 de la superficie del lecho. Si bien se podía uno aguantar cierto tiempo en esta posición, mientras conservaba la más absoluta inmovilidad, es comprensible que un durmiente, al menor movimiento involuntario, debía resbalar, teniendo así que permanecer en una semi-somnolencia interrumpida por el continuo despertar. Esta intención no llegó a realizarse, como la práctica lo demostró más tarde, pues todos los presos prefirieron sentarse únicamente sobre el camastro, y de esta forma, alargándose bien y apoyando la espalda en la pared se podía permanecer hasta con una relativa comodidad. Este defecto técnico no fue previsto al ser contruidos los camastros demasiado bajos, aproximadamente a 0,35 ó 0,40 metros del suelo. No le quedaba al recluso más que estarse de pie o abandonarse a su distracción preferida: ir y venir, caminando por la misma diagonal, a través de la celda. Este movimiento —que llega por su monotonía a adquirir para todos los presos una especie de dopo o de momentáneo letargo del pensamiento, y que servía para abreviar las horas del recluso— debía ser cortado de raíz por la colocación de obstáculos en el suelo que impidiesen esa distracción. Con la colocación de ladrillos puestos de canto, en todo el suelo, el recluso no podía hacer sino contemplar las cuatro paredes, y entonces debían intervenir los efectos psicotécnicos. «Se me dio por parte de Garrigó el encargo de repartir por las celdas diferentes figuras de ilusión óptica, como dados, cubos, espirales, puntos o círculos, de diferentes colores, así como trazar en la pared líneas horizontales y otros dibujos.» En la famosa reunión en la que se había discutido el proyecto, fui preguntado por Garcés, el cual se dirigió a mí como entendido en colores y efectos de luz, preguntándome qué efectos producían los colores siguientes: Rojo. —Contestación mía: animaba, enardecía, calentaba los sentidos visuales, y, por consiguiente, el temperamento; Azul. —Contesté que era una luz fría, calmante, recomendable para nerviosos y de temperamento histérico; Amarillo. — Que no producía efectos notables; que era el que para mí más se parecía a la luz solar; que

realzaba y embellecía los colores, y se empleaba mucho en decoraciones.; Verde. —Contesté que era triste, lúgubre, «como un día de lluvia, que predisponía a la melancolía y a la tristeza. Por lo que, recordando estos detalles, que son míos, Garrigó propuso la colocación de vidrios verdes, llamados de «Catedral», en la ventana, para obtener así de día el efecto antes descrito. La luz nocturna, que debía estar continuamente encendida —sistema ordinario de todas las «chekas»— debía, obtenerse por medio de una potente lámpara que, por su claridad, colocada precisamente sobre el camastro, debía impedir un dormir efectivo. De todos estos efectos el que considero, personalmente —en mi condición de ex recluso «pasado por todos los tubos»—, como el refinamiento de la crueldad más perversa, y que, curiosamente, no fue propuesto por Garrigó, sino por Urdueña, consistía en colocar, en un orificio hecho en la pared que da al pasillo exterior, visible para el preso y manejable desde el exterior por el guardia de servicio, un reloj que marcara las horas, como un reloj ordinario. El truco, desconocido para la casi totalidad de la gente, e invisible, además, consistía en que se había acortado el muelle regulador de este reloj, el cual, por consiguiente, adelantaba a razón de cuatro horas por 24 horas. «La finalidad que para el simple mortal pudiera ser grotesca, pues parece que uno se tendría que dar cuenta de que, cuando es de noche y el reloj marca las 10 de la mañana, no pueden ser las 10 de la mañana, tenía una finalidad más perversa, que quizá solo podrá comprender quien haya estado recluido más o menos tiempo. El reloj personal de cada individuo es su estómago. El menor retraso en el reparto del rancho —con lo escasa que era servida la comida—, los mismos minutos en hacer cola o esperar turno eran para los reclusos un tormento. Y cuál no sería el tormento del preso que ve marcadas las doce en el reloj, hora del rancho, y que, a lo mejor, solo son las diez, y le quedan hora y media o dos horas todavía. Su vista y su estómago le tiranizan al extremo de que creo poder afirmar que de todos los efectos psicotécnicos es quizá el más cruel y el de más tortura.»

En junio de 1815, los ejércitos británico y francés se enfrentaron en Waterloo. Durante los días anteriores, el duque de Wellington y sus oficiales, acompañados por sus esposas y sus amantes, comieron, bailaron y prepararon la campaña. El teatro de las operaciones podía observarse desde una distancia protectora. Conocí a Marcel Broodthaers en Inglaterra. Eran los inicios de los años setenta y él acababa de instalarse en Londres con su mujer y su hija. La exposición *Décor* («Decorado»), organizada en 1975 en el Institute of Contemporary Arts de Londres (ICA) fue el resultado de sus investigaciones. Yo creo que le gustaba Inglaterra pero que al principio le costó trabajo conocer el país. Daba la impresión de que estaba perfectamente al corriente de la vida cultural y política del resto de Europa y de que vivir en Inglaterra le descargaba de un peso y le permitía explorar una nueva esfera de ideas y de reflexiones. Empezarnos el trabajo relativo a *Décor* cuando Broodthaers volvió de Berlín, lugar a donde había ido como invitado de un programa del D.A.A.D. Estaba cansado a causa del trabajo que había hecho hacia poco para varias exposiciones. Me hizo partícipe de un proyecto de exposición que aún no sabía si acabaría llevando a cabo; pero tenía la intención de seguir adelante si yo estaba dispuesto a compartir los riesgos. Los meses siguientes fueron la época más interesante, regocijante, divertida y estimulante que jamás he conocido. Contenían ese elemento de riesgo que le cae en suerte al ayudante de un mago. La exposición partía de dos salas, comunicadas entre sí, situadas en la parte más alta del ICA y que daban, una sobre el Mall, y la otra sobre el Carlton House Terrace. El edificio, e incluso el barrio, acogían en junio, todos los años, el ceremonial de salutación con colores que se usa para celebrar oficialmente el cumpleaños de la reina. El Instituto se hallaba en pleno recorrido del desfile, y se podía seguir desde el balcón la manifestación, *Trooping the Color*. Estaba previsto que la exposición coincidiera con este periodo. Las dos salas, junto con el desfile, proporcionaban el marco de lo que se convertiría en el lugar de rodaje de una película. Broodthaers me pidió que le proporcionara un determinado número de objetos, entre los cuales se encontraba —y era el más importante— un cañón del siglo XIX. Yo no estaba acostumbrado a esa clase de peticiones y, de

la manera más ingenua, me dirigí a los anticuarios o visité los museos del ejército. Nadie quería prestar un objeto de tal valor a una galería, considerada de vanguardia, y con un motivo que, en ese caso, se calificó de incomprensible. Después de intentar durante mucho tiempo, aunque sin éxito, satisfacer los deseos del artista, volvía yo de visitar por última vez un museo del ejército con un rompecabezas hecho a base de un cuadro que representaba la batalla de Waterloo: era un regalo para Marie-Puck, la hija de Broodthaers. Después de tantas y tan estériles expediciones sentía la necesidad de no volver con las manos vacías. Broodthaers creyó, en un principio, que era un regalo para él. Entonces comprendí que el rompecabezas era la clave y que con él yo le había ayudado a completar los accesorios que componían *Décor*. Una nueva perspectiva se abrió también cuando hice el descubrimiento de una empresa londinense que proporcionaba accesorios a la industria del cine. La empresa poseía dos cañones de gran formato, del siglo XIX, uno inglés y el otro francés, que se habían utilizado en algunos largometrajes. Organicé para Broodthaers una visita a ese almacén, cuyo descubrimiento tuvo una considerable influencia en la evolución del proyecto, ya que le permitió confirmar y hacer avanzar sus ideas sobre la exposición. Esta consistiría en un decorado, en el lugar en que se rueda una película, y en una exposición de sus obras. Además, la posibilidad de trabajar con una empresa especializada en accesorios cinematográficos concedía mucha más realidad al proyecto. Broodthaers había concebido la exposición como un decorado compuesto por los accesorios que normalmente se suelen alquilar para rodar una película. El hecho de que los objetos procedieran del mismo lugar que los de una película comercial le llenaba de satisfacción. Fue ahí donde encontramos los dos cañones. Eran tal como Broodthaers los había imaginado. Nos dijeron que habían sido usados en la batalla de Waterloo. La industria cinematográfica es, sin duda alguna, una gran proveedora de sueños. Broodthaers exploró el lugar, rebuscando y descubriendo pistolas y fusiles modernos a los que pasé revista detenidamente con ojos de cineasta. Después me dio la lista de los demás objetos que necesitaba, una lista que llegaba desde una serpiente disecada hasta césped artificial. El ritmo de la búsqueda se aceleró; recorrimos Londres para conseguir material de jardinería, como palmeras, y yo tuve que comprar fotos de antiguas películas americanas, de las cuales tan solo una se utilizó. Cuando llegó el momento de montar la exposición, se hicieron llegar los objetos a la «Gallery». Broodthaers, que solo se quedó parte de ellos, los instaló en las dos salas: una de las salas llevaba la inscripción «Siglo XIX» y la otra «Siglo XX». El decorado para la película *La Batalla de Waterloo* estaba listo. Es posible que los objetos, una vez devueltos a la empresa que nos los alquiló, hayan aparecido más adelante en alguna otra película.

Con el señor pálido y la señora de pelo blanco, que conocen perfectamente el convento, vamos a las celdas de las pinturas; son cuatro, con pequeñas claraboyas verdes. Dentro, todo un sistema científico de colores, de rayas, de volúmenes para enloquecer a los ojos; se desmontaba así el sistema nervioso como las piezas de un reloj. Círculos rojos, negros, blancos, de diferentes tamaños; eclipses verdes y rayas en diagonal cortando una serie de paralelas color naranja; toda la pared es un verdoso cambiante. Y un foco de viva luz iluminando un tablero de ajedrez pintado en la pared del fondo. En la puerta, un montón de cubos color ceniza con grandes sombras y marcantes espirales amarillas. Era todo un sistema para producir el delirio. Esos colores (que en una visita corta y curiosa parecen simples decorados cubistas) actúan con las horas, hasta encender la llama amarilla de la locura. ¿Qué ser diabólico, qué mestizo de mongol y ruso, qué anormal perverso, con el oscuro subconsciente abierto a flor de aire, imaginó paciente esos dibujos, combinó esos colores, calculando las angustias de la retina, el marco de la luz, la pérdida de equilibrio de las líneas quebradas? Toda la inmundicia decadencia oriental, que, atizada por Moscú, conspiró contra el arte de Occidente: los libros sobre el opio, los films surrealistas de Buñuel, el verso dadaísta, los

lienzos de Dahli, se han hecho, al fin, tortura de «chekas». El prisionero está dentro de un cuadro de Picasso, martirizado por luces, líneas y colores anormales. Para aumentar su aturdimiento, el negro suelo asfaltado se eriza de gruesos ladrillos puestos de canto y blanqueados de cal, que obligan al cautivo a posar sus pies de manera disparatada, en forma de T, con las puntas hacia adentro, uno detrás de otro. No se puede estar de pie, pero tampoco es posible sentarse y dormir. En la pared hay una especie de taburete, pero con el asiento inclinado, y una caja maciza en forma de ataúd, que finge el reposo, pero también inclinada y por la que resbala el cuerpo hacia el suelo. No es posible resistir; necesitamos salir a la inocencia de la huerta y contemplar la normalidad tranquila de un árbol para olvidarnos de esta pesadilla.

Esta advertencia debía haber figurado en la entrada de la exposición retrospectiva de Marcel Broodthaers que tuvo lugar en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 1992. Pero no estaba, ni siquiera en el catálogo. De alguna manera se nos ha intentado escamotear el verdadero espíritu revolucionario del lenguaje en la obra de Broodthaers, pero de eso hablaremos luego. Existe un dilema sin resolver a la hora de presentar la producción artística de Marcel Broodthaers: cómo exponer su obra, cuando ésta ha sido objeto de diversas interpretaciones en los dispositivos creados por el propio artista. Este dilema, a su vez, arrastra un problema de lectura de la obra. Se intentará a lo largo de este escrito examinar en qué consiste esta dificultad de lectura y comentar las consecuencias que se derivan. Podemos contemplar 2 etapas durante el periodo artístico de Broodthaers: de 1964 a 1968 produce obras-objetos con carácter autónomo; a partir de 1968 hasta 1976, pone en escena sus propias exposiciones. En el breve periodo durante el cual ejerce su actividad artística (unos 12 años aproximadamente) Broodthaers produce centenares de obras bajo múltiples formas: objetos, dibujos, textos, montajes fotográficos, instalaciones, acciones, libros, ediciones y películas. A partir de 1968 estos elementos, articulados en dispositivos más amplios, experimentan múltiples revisiones, cambiando así de contexto y de definición. Esta puesta en escena puede considerarse como la obra en sí o, mejor dicho, como la manifestación artística del Broodthaers del segundo periodo. La exposición, producida en la vecina Francia, viene a escamotearnos el delirio y el sin sentido con que opera la obra de Broodthaers. Nos falsifica a Broodthaers y con él a gran parte de la experiencia del arte moderno. Pero Broodthaers es sencillo. Su obra no es más que la disposición que él le da a sus propias obras. En otras palabras, la exposición es la obra, véase por ejemplo su *Museo de Arte Moderno Departamento de las Águilas* (1968-1972) o sus *Décors* [Decorados] (1974-1975). Aquí ni tan siquiera dejan sentarse en una de las sillas de *Un jardin d'Hiver* (1974), siendo amonestados por ello por los vigilantes del museo.

En este nivel, el vínculo no es tan inesperado como se supondría: ¿no es un lugar común muy habitual que contemplar el arte abstracto (así como escuchar música atonal) es una tortura? (Se puede imaginar fácilmente, en la misma línea, una prisión en la cual los detenidos están expuestos todo el tiempo a la música atonal.) Por otra parte, el lugar común «más profundo» es que ya en su música Schoenberg daba cuenta de los horrores del Holocausto y los bombardeos masivos antes de que efectivamente ocurrieran... En una mirada más cercana, queda claro que la real relación entre estas historias es la de una paralaje: su simetría no es pura, dado que en la anécdota de Laurencic trata claramente de política (el terror y la tortura políticas): se usa al arte moderno como una contrapartida cómica.

Broodthaers recalcó el hecho de que el arte, en la medida en la que ha sido históricamente sobredeterminado por elementos extraños a sus preocupaciones originarias (por ejemplo, el hecho de que se haya convertido en objeto de especulación comercial, o que dependa por completo de una bendición museológica y se haya convertido así en objeto de administración cultural al servicio de una representación de la ideología dominante), solo podía recuperar y mantener su papel y función de revelador de las condiciones históricas objetivas, si era capaz de reconocer plenamente el grado de su estado de alienación y su función cultural al servicio de un fortalecimiento de esa alienación, haciendo de su estado de cosificación el sujeto mismo de su discurso. Un discurso que, enfrentado al dolor y sufrimiento que le causa este desplazamiento, tiene que ser el del extrañamiento y que no puede producirnos otra cosa que risa —pues está fabricado con humor.

Eran muchas las Chekas y un mismo terror, una idéntica crueldad fría y estudiada por psiquiatras. En la Cheka de Vallmajor, de Barcelona, ocurrían: ... En lo que fue iglesia levantaron también celdas, no sabemos si se encargaría de esto la Comisaría de Cultos que tanto gustaba a Mauriac y compañía, el caso es que la iglesia estaba llena de alvéolos, de estrechísimas celdas. Estos presos no veían el cielo, ni el perfil lejano de los montes, a estos solo les llegaba una luz tamizada por las vidrieras de la iglesia. ... Su rostro venía a dar de frente a una rejilla tras de la que había un potente foco de luz con reflector. Una luz que deslumbraba y abrasaba los ojos colocados a cuatro centímetros de ella. No era posible hacer nada, todo escape estaba previsto, había que quedarse frente a la luz sintiendo llegar la ceguera y quemarse las cejas y pestañas.

El contenido del contexto pareció por largo tiempo fijado e invisible, como la iglesia, el museo, la galería, o más recientemente el edificio del banco, parecían la arena natural o dada para ver el arte. Dadá trajo a primer plano el contexto como contenido, investigando agresivamente los contextos (el Café Voltaire, el urinario público), cuyos contenidos eran críticas implícitas a espacios como el Museo y a la metafísica platónica en lo que se refiere a sus esfuerzos hacia lo intemporal. Más recientemente artistas como Marcel Broodthaers han empleado el contexto como un significante primario en sus obras. Se trata de una refutación en toda regla del espacio legitimador, contenedor de luz universal, donde el contenido emana evanescente. La luz quema y el Museo de Broodthaers juega con ese fuego, consiguiendo que sea fuego y no queme, relegándolo a la función de decorado.

No existe, por lo tanto, relación ni espacio compartido entre ambos niveles: a pesar de estar estrechamente conectados, incluso siendo en cierto modo idénticos, son como lados opuestos de una cinta de Moebius. El encuentro entre la política leninista y el arte moderno (ejemplificados en estas Chekas, recordemos que fue Lenin quién fundó la policía que conocemos como Cheka, «construidas» como arte moderno o en la fantasía de Lenin de reunirse con los dadaístas en un café de Zúrich) es algo que estructuralmente no puede ocurrir. Más radicalmente, la política revolucionaria y el arte revolucionario se mueven en temporalidades diferentes: a pesar de estar vinculados, son dos caras del mismo fenómeno que, precisamente por ser *dos caras*, no pueden reunirse nunca. Es más que un accidente histórico el hecho de que, en términos de arte, los leninistas admiraran el gran arte clásico mientras que muchos modernos fueron políticamente conservadores, incluso protofascistas. Ya no se trata de la lección del vínculo entre la Revolución francesa y el idealismo alemán: a pesar de ser dos caras del mismo momento histórico, no pueden reunirse directamente, es decir: el idealismo alemán sólo podía aparecer en las condiciones «retrógradas» alemanas

en las que no ocurrió ninguna revolución. Tal vez la definición más sucinta de utopía revolucionaria es: un orden social en el que esta dualidad, esta brecha de paralaje, ya no sigue siendo operativa; un espacio en el cual, efectivamente, Lenin *podría* reunirse y debatir con los dadaístas.

La operación es consciente de la imposibilidad de conectar plenamente Museo y su entorno social. Se trata de abrir, con el lenguaje como abrelatas, la institución museística para dejar que fluya, que pase por allí la calle. Sin intentar aprehenderla, sin intentar museificarla. Marcel Broodthaers centra en el ámbito del museo su estudio sobre las definiciones del arte y sus sistemas de circulación, partiendo del rechazo del marco tradicional de la institución. En su obra juega con la estabilidad de las categorías artísticas, y subvierte las relaciones tradicionales entre el objeto artístico y los sistemas de presentación y recepción. Interroga al museo a partir de las relaciones de la obra y el entorno social; es decir, interroga a la función misma de la obra y del público. Utiliza mecanismos de descontextualización y de acumulación que le permiten abordar diferentes niveles de ficción de la obra y de la exposición: el *décor* [decorado] es una ilusión, la artificialidad del hecho artístico llevada a las últimas consecuencias, en contraposición con la idea de verdad del objeto artístico tradicional. Broodthaers presentó en 1975 la exposición *L'Angelus de Daumier* en el Centre National d'Art Contemporain de París, cada una de cuyas salas tenía el nombre de un color. *La Salle blanche* era una reconstrucción, con la máxima fidelidad posible (?) —el signo de interrogación lo pone el propio Broodthaers—, de un conjunto realizado en 1968 en Bruselas, resultado de una acción de protesta política que marcaba el mundo artístico belga del momento y que culminó con la ocupación del Palais des Beaux Arts por parte de artistas y estudiantes.



Notes on Sculpture

22 de febrero de 1939. Apuntes para una cheka. Declaración de Alphonse Laurencic. *Ante el Consejo de Guerra*. Barcelona. 1939. Convento Sanjuanista de la calle Zaragoza. *Celda vacía*, (Carboneras), 1938. *Una de las celdas de castigo*, 1937. *Celdas psicotécnicas*, 1938. Ministerio de Gobernación. *Apéndice I al dictamen de la Comisión sobre ilegitimidad de poderes actantes en 18 de julio de 1936*. Editora Nacional. Barcelona. 1939. Fotografía del estudio Hermes.

11 de febrero de 1966. *Notes on Sculpture*. Texto de Robert Morris. Edita *ArtForum International Magazine*, Nueva York, 1966. Notas sobre la escultura 1961-1966. *Sin Título*, (Box for standing), 1961. Pine Portal, 1961. *Box with the sound of its Own Making*, 1961. Galería Leo Castelli y New York's Judson Memorial Theater. Reproducimos la

Esta es una de las celdas de la cheka de la calle Zaragoza de Barcelona. El detenido no podía estar tumbado ni de pie, con dos pies juntos. La celda era inundada por una corriente de aire helado, glacial, mientras el preso estaba obligado a permanecer desnudo. Parte de las chekas de Barcelona y sus cámaras de tormento fueron diseñadas por un yugoslavo, Alphonse Laurencic, que, detenido posteriormente, confesó, ante el horror del mundo civilizado, los detalles más mínimos de los procedimientos utilizados.

Una de las condiciones de conocimiento de un objeto es la que proporciona la sensación de la fuerza gravitacional actuando sobre él en su espacio actual. Esto es, un espacio, con tres, y no con dos coordenadas. El suelo y no la pared es el soporte necesario para el máximo de manifestaciones del objeto. Una objeción más al relieve es la limitación del número de visiones posibles que la pared impone, junto con la constante de arriba, abajo, izquierda, derecha. Estos procedimientos fueron desarrollados por Bob Morris en *Notes on Sculpture*, publicados en 1966, y difundidos por ArtForum para todo el mundo.

Desde allí se trasladan todos los señores presentes al Convento de Sanjuanistas, de la calle Zaragoza, donde parece estaba instalada la Delegación del SIM en Cataluña y en cuyo local se advierte que en el patio hay 60 celdas de reciente construcción, unipersonales, para incommunicados. En la que fue iglesia, un departamento construido *ad hoc* como para situar una silla o artefacto eléctrico con su correspondiente instalación, una especie de sala destinada para actos y en dos pequeños subterráneos diversas celdas muy húmedas, de escasa capacidad, con depósitos para agua que se destilaba al interior, produciendo humedad en la pared y el piso, algunas de ellas con una especie de lechos estriados y en el suelo ladrillos de canto que imposibilitaban todo descanso.

En 1960 se muda de San Francisco a Nueva York comenzando a construir sus primeras esculturas reducidas. En 1964 ningún otro artista de Nueva York hacía obras de una simplicidad tan aplastante como las piezas en madera terciada de Morris. Su objetivo manifiesto fue eliminar todas las relaciones internas innecesarias de la escultura y trasladar el centro de atención al espacio y a los espectadores. Al contemplar sus obras, el propio acto de percepción se vuelve reflexivo. Tan simples como posibles, las estructuras de Morris cambian su apariencia dependiendo de la perspectiva del público y su situación en el espacio de la galería. A diferencia de la mayoría de sus colegas de movimiento no se limitó a seguir una única dirección, sino que exploró diferentes posibilidades, y trabajó simultáneamente con diversos medios. Debido a sus orígenes como actor y bailarín muchos de sus trabajos tratan de una forma u otra el proceso de hacer y percibir.

La «carbonera» de reducidísimas dimensiones, era un artefacto espacial de tortura con un lecho de cemento cuya superficie superior, receptora sensorial del cuerpo, estaba surcada por estrias tan cortantes que a los pocos momentos el cuerpo allí recostado era una llaga viva. A estas consideraciones estáticas seguían otras dinámicas. Mientras un metrónomo desempeñaba su función de tortura «psicotécnica» con su tic-tac incesante.

Es cierto que la introducción del cuerpo por parte de Merleau-Ponty en la aprehensión de las coordenadas espacio-temporales y de los estímulos sensoriales coincide con la voluntad de Morris por cuestionar la percepción puramente mental del espacio en el modernismo. Pero otra influencia fuerte le viene a Morris del teatro y la danza y a nadie escapa la impronta duchampiana en obras tempranas como la *I-Box* de 1962.

En los primeros tiempos las chekas del SIM eran celdas rudimentarias, sucias, húmedas, frías, con escasa ventilación. El régimen de torturas era no menos rutinario. Consistía en duchas frías o muy calientes, en flagelaciones con látigo de caucho, en simulacros de fusilamiento o en introducir astillas de madera entre uña y carne a los detenidos. Los consejeros soviéticos innovaron científicamente estos procedimientos. Las celdas de nueva construcción eran muy reducidas y estaban pavimentadas con ladrillos desnudos puestos de canto. Los detenidos permanecían de pie en estas celdas, que estaban permanentemente iluminadas con potente luz roja... al fondo el ruido constante del metrónomo. Los interrogatorios tenían lugar en salas artísticamente decoradas, y las preguntas eran pausadas o atropelladas, hechas con autoridad o con sarcástica ironía. Tan estudiados contrastes producían un desplomo moral y físico en la víctima.

Tienen que establecerse distinciones más claras entre la naturaleza esencialmente táctil de la escultura y las sensibilidades ópticas implicadas en la pintura. Tatlin fue quizá el primero en liberar la escultura de la representación y establecerla como una forma autónoma tanto por el tipo de imagen, o mejor no-imagen, que empleó como por su uso literal de los materiales. Él, Rodchenko y otros constructivistas rusos refutaron la observación de Apollinaire consistente en que «una estructura se convierte en arquitectura y no en escultura cuando sus elementos ya no resultan justificables por su naturaleza». Al menos los primeros trabajos de Tatlin no hacían referencias ni a la figura humana ni a la arquitectura. En años posteriores, Gabo, y en menor medida Pevsner, —con interesantes experimentos cinéticos y lumínicos— perpetuaron el ideal constructivista de una escultura no imaginista independiente de la arquitectura y de la figura humana.

Defensor: Dentro de la construcción de técnica de esas celdas, ¿tuvo usted buen cuidado de aminorar los efectos de crueldad?

Procesado: En efecto, esa era mi intención.

Defensor: ¿Usted cambió el emplazamiento de determinados dibujos que había en una celda de castigo con la intención de que no se vieran?

Procesado: Claro, por eso puse el dibujo a la espalda y no enfrente.

Bob Morris: ¿Por qué no lo hizo mayor, de forma que pudiera sobresalir por encima del observador?

Tony Smith: No estaba haciendo un monumento.

Bob Morris: Entonces, ¿por qué no lo hizo más pequeño, de forma que el observador pudiera contemplarlo desde arriba?

Tony Smith: No estaba haciendo un objeto

Las celdas estaban pensadas en relación al tamaño de un cuerpo humano. La impresión debía ser, primero la de un espacio muy pequeño, que se ajustara completamente al cuerpo.

Una vez dentro, el cuerpo debía ser considerado como la verdadera prisión, para desesperación del propio prisionero. Los suelos inclinados, los asientos inclinados, las camas inclinadas y las paredes curvas debieran dar esa sensación cambiante del espacio. Lo importante era la relación del prisionero con el espacio: primero grande y después pequeño. El cambio de relación grande y pequeño es lo que provoca el pánico a ser encerrado. La habitación de la celda debe de pensarse siempre no como un contenedor de prisioneros sino, más bien, como un objeto de castigo del prisionero. En los internamientos largos el preso adquiere cierta familiaridad con su celda, diríamos que lo considera su cosa más íntima, incluso se siente a salvo allí dentro. Esa relación debería cambiar con el ajuste proporcionado del tamaño de la prisión.

En la percepción del tamaño relativo, el cuerpo humano entra en el continuo total de tamaños y se establece como una constante en esa escala. Uno sabe de inmediato que objetos son mayores o menores que uno mismo. Es obvio pero importante tomar conciencia de que las cosas menores que nosotros se ven de modo diferente que las mayores. El rasgo de la intimidad se atribuye a un objeto en proporción directa a la disminución de su tamaño en relación con uno mismo. El carácter público que se le atribuye es proporcional al aumento de tamaño en relación con uno mismo. Esto es válido siempre que se contemple en su totalidad una cosa grande, no una parte de la misma. Los rasgos público y privado se imponen sobre las cosas. Esto se debe a nuestra experiencia en el contacto con objetos que se alejan de la constante de nuestro propio tamaño, incrementando o reduciendo sus dimensiones.

Dice que cuando se empezó a hablar de celdas psicotécnicas, fue aceptada la construcción de cuatro, reservándose la construcción de más hasta ver si daban resultado. La altura del techo de estas celdas era de dos metros, 2,50 metros de largo y 1,50 metros de ancho. La forma rectangular de 1,50 m. por 2,50 m. se halla quebrada en un rincón por una curva que forma la pared, cuya finalidad psicotécnica debía de ser la de romper la monotonía acostumbrada de otras celdas. El interior de cada una de las cuatro celdas se hallaba repartido así: una, superficie, que debía servir de camastro, hecho de obra, de 1,50 de largo por 0,60 de ancho, adosada a la pared, con una inclinación lateral de un 20 por 100. La finalidad a conseguir por estas dimensiones era: obligar al preso a encoger las piernas, visto que con metro y medio la cama era demasiado corta; con 60 centímetros de ancho le salía el coxis o las rodillas, de un lado, mientras que, en el lado opuesto, o sea la pared, el solo tocar en ella debía iniciar el movimiento de resbalo facilitado por la pendiente de 20 por 100 de la superficie del lecho. Si bien se podía uno aguantar cierto tiempo en esta posición, mientras conservaba la más absoluta inamovilidad, es comprensible que un durmiente, al menor movimiento involuntario, debía resbalar, teniendo así que permanecer en una semi-somnolencia interrumpida por el continuo despertar. Este defecto técnico no fue previsto al ser construidos los camastros demasiado bajos, aproximadamente a 0,35 ó 0,40 metros del suelo. En la calle Zaragoza se subió la altura del camastro, ajustada al tamaño del cuerpo, y se doto a la superficie del camastro de incisiones que acabaran rasgando el cuerpo del detenido. No le quedaba entonces al recluso más que estarse de pie o abandonarse a su distracción preferida: ir y venir, caminando por misma diagonal, a través de la celda. Este movimiento —que llega por su monotonía a adquirir para todos los presos una especie de dopo o de momentáneo letargo del pensamiento, y que servía para abreviar las horas del recluso— debía ser cortado de raíz por la colocación de obstáculos en el suelo que impidiesen esa distracción. Con la colocación de ladrillos puestos de canto, en todo el suelo, el recluso no podía hacer sino contemplar las cuatro paredes, y entonces debían intervenir los efectos psicotécnicos.

Mientras que el tamaño específico es una condición que estructura la respuesta del observador en términos de mayor o menor carácter público o íntimo, los objetos enormes de tipo monumental provocan una respuesta más específica de tamaño *que* el tamaño como elemento específico. Es la percepción consciente del tamaño en los monumentos la que constituye la cualidad de la «escala». La conciencia de la escala en función de la comparación que se establece entre la constante, el tamaño del propio cuerpo, y el objeto. El espacio comprendido entre el sujeto y el objeto queda implicado en esta comparación. En este sentido, hay que decir que el espacio no existe para los objetos íntimos. Los objetos de gran tamaño incluyen mayor espacio en torno suyo que los de pequeño tamaño. Es literalmente necesario mantener la distancia con relación a los objetos de gran tamaño para poder hacer entrar la totalidad del objeto en el propio campo de visión. Cuanto más pequeño es el objeto más se aproxima uno a él, requiriendo, por tanto, un campo espacial menor para ser observado. Es esta distancia necesariamente grande del objeto en el espacio en relación a nuestro cuerpo, para poder ser contemplado, la que estructura el modo público o no personal. No obstante, precisamente esta distancia entre sujeto y objeto es la que crea una situación de amplia extensión, en la que la participación física se hace necesaria. Del mismo modo que no se excluye el espacio literal en los objetos de gran tamaño, tampoco se excluye la luz existente. Los objetos de escala monumental, así pues, incluyen más términos necesarios para su aprehensión que los objetos más pequeños que el cuerpo humano, a saber, el espacio literal en que existen y las exigencias cinestésicas del propio cuerpo.tamaño. Es decir, que además de proporcionar las condiciones para una serie de respuestas, los objetos de gran tamaño exhiben.

Al abrir la puerta la luz nos invitaba a escrutar el interior. Parecía uno de esos teatros alucinantes que se mostraban en los museos de la inquisición. Apenas unas formas geométricas eran invadidas por el juego de nuestras luces y dejaban trasparentar el dolor de la que había sido, hasta hace bien poco, una estancia de terror. La forma simple y algo truculenta del interior nos invitaba a imaginar escenografías góticas, por lo que su diseño debiera ser trabajo de un artista de teatro o, acaso, de un decorador. Cuando supimos que las más avanzadas técnicas de las escuelas europeas de arte geométrico y diseño industrial estaban al servicio de este monstruoso engendro, la cámara de tortura de la calle Zaragoza, entendimos mucho más claramente que significan los Pirineos. Efectivamente, de allende procede el húngaro Laurencic, avezado doctor en ciencias matemáticas, escultor del terror y arquitecto sabio de la represión. Por más que la levedad de nuestra cámara parezca mostrarnos el ambiente gótico de una barraca de feria debemos saber que, nada menos, las más avanzadas ciencias y artes europeos estaban siendo puestos al servicio de nuestros enemigos.

Se alza el telón. En el centro de la escena se erige una columna de madera contrachapada gris, dos metros y medio de altura y setenta centímetros de ancho. Sobre la escena no hay nada más. Durante tres minutos y medio nada sucede; nadie entra ni sale de escena. De repente la columna se abate. Pasan otros tres minutos y medio. Telón. El autor y ejecutante de esta performance, en 1961, fue el escultor Robert Morris. Aunque la columna había sido concebida para un decorado expresamente teatral, visualmente en poco se diferenciaba de las obras que Morris presentaría más adelante como esculturas en galerías y museos. Pero para ciertos críticos lo que Morris conservó en sus obras posteriores no solo fue la monolítica sencillez de la columna, sino también toda una serie de componentes teatrales implícitos; según ellos, sus enormes e implacables formas no dejaron de poseer una presencia escénica análoga a la de la columna. Sus obras posteriores no se encerraron en un espacio estético distinto del espectador, sino que, por el contrario,

dependían claramente de una situación en la que el observador de la obra se constituye como público.

El objetivo último de estas técnicas trataba de reducir a sus prisioneros a la mera condición de objetos inanimados, muñecos susceptibles de ser utilizados a capricho por oscuros intereses políticos. Cuando se encarga, a un técnico extranjero, el yugoeslavo Alfonso Laurencinc, el diseño de estos dispositivos de castigo se hace con la intención de reducir la condición humana de los prisioneros, rebajar su figura antropomórfica y devolverlos a la condición de objetos muebles más fáciles de transportar, de repartir incluso de eliminar. Esa y no otra es la razón del triunfo de la forma geométrica, racionalista según se quiere. Lo humano, formas orgánicas difícilmente disimulables por la acción de la barbarie que ni tan siquiera respeta a los muertos, debe ser transfigurado en simple forma hueca, madera y cartón. Me dirán, ¿cómo la cruz sustituye al Cristo? Solamente que donde literalmente se encuentra la verdad, la forma de la cruz, obtenemos ahora una mentira, sí, figuración de paso si se quiere, teatro de la pasión en el mejor de los casos. No es casualidad que se le diera al perverso Alfonso Laurencinc la oportunidad de trabajar profanando nuestras iglesias. Sabemos que la crueldad de los hombres es infinita, pero en esta ocasión, se les quería dar un escenario adecuado a la farsa, un teatro donde no solo representarían, sino que también profanarían. No es casualidad que sean templos del señor los que acogen esta demostración de odio por parte de los nuevos sayones. Los conventos de Barcelona y Valencia donde se han aplicado estas bárbaras prácticas de tortura buscaban la escenografía eclesiástica que ellos se habían figurado: ¿no queman nuestras iglesias adjurando de la justicia que impartió en ellas la Santa Inquisición? Sus fantasiosas especulaciones han acabado por convertirse en teatro. Un teatro cruel e innecesario del que son máxima expresión las escenografías tenebrosas de Alfonso Laurencinc.

Terminará por diagnosticar en ellas lo que la descripción de Rosalind Krauss de las esculturas de Robert Morris ya manifestaba claramente, cuando hablaba del «tamaño» de los objetos en forma de «L», de «sus brazos», de su posición «de pie» o «recostadas sobre un lado»: a saber, la naturaleza fundamentalmente antropomórfica de todos estos objetos. A partir de allí, para Michael Fried se tratará de conjugar los temas de la presencia y el antropomorfismo bajo la autoridad de la palabra teatro, palabra poco clara en cuanto concepto (más impuesto que puesto en el texto) pero excesivamente clara, si no excesivamente violenta, en cuanto calificación despreciativa: «La respuesta que querría proponer es la siguiente: la adhesión literalista a la objetualidad no es, de hecho, más que un pretexto para un nuevo género de teatro, y el teatro es ahora la negación del arte. El éxito mismo o la supervivencia de las expresiones artísticas dependen cada vez más de su capacidad para hacer fracasar el teatro. Las expresiones artísticas degeneran en la medida en que se convierten en teatro.» Y terminaba así, con un tono de espanto ante la universalidad de los poderes infernales de la *perversión* hecha teatro: «De todas maneras, en estas últimas líneas quisiera llamar la atención sobre la dominación absoluta de la sensibilidad o el modo de existencia que califiqué de corrompido o pervertido por el teatro. Todos somos, durante toda nuestra vida o casi, literalistas». Hay en estos pasajes algo así como una reminiscencia involuntaria de los grandes moralistas antiguos, violentos y excesivos, esos moralismos de anatemas esencialmente religiosos y derribadores —quiero decir *derribadores* de ídolos, pero también víctimas de su propio sistema de violencia, y en calidad de tales siempre derribados por ellos mismos, contradictorios y paradójicos—.



Barracão

1936-1939. Chekas. Celdas del convento de Santa Úrsula. Valencia. Checa del DEDIDE, de Valencia, dependiente del ministro Galarza. Celdas de castigo sin prisioneros. Fotografía reproducida en la «Causa General sobre *La dominación Roja de España*». 1941. Sección región de Valencia. Piezas nº 11. Anexo VII. Fotografía número 9. Ministerio de Cultura. FC-1068. España. Exp. 5. Archivo regional de Valencia. Sección Historia Contemporánea. Archivo Histórico Nacional. Madrid. Fotografía SIM.

1967-1970. Barracão. *Ninhos* en Sussex University Experience. Salas de FUNARTE. Catálogo SUE. Universidad de Sussex. Inglaterra. *Ninhos* utilizados por estudiantes y espectadores. En «Information», MOMA, Nueva York. 1970. Fotografía reproducida en el catálogo Lygia Clark e Hélio Oiticica. Sala Especial del 9º Salón Nacional de Artes Plásticas. Paço Imperial. Noviembre-diciembre, 1986. Rio de Janeiro. MAC-USP. Noviembre-diciembre de 1987. São Paulo. Brasil. Fotografía John Goldblatt.

En medio del caos y el terror eran famosas las instalaciones policiales o checas, que en Valencia estaban bajo control del DEDIDE primero, y después del SIM. El Departamento Especial de Información del Estado había situado en el expropiado convento de Santa Úrsula uno de sus centros de detención más famosos. La Compañía de Milicias de Vigilancia de Madrid se había trasladado a Valencia siguiendo al Ministro Ángel Galarza y ante la necesidad de un centro de detenciones e investigación propio tomó las de Baylia y Santa Úrsula. El recinto religioso era especialmente adecuado para su cometido puesto que su situación en el teatro de operaciones valencianos y la calidad intrínseca de sus instalaciones lo convertía en el lugar más idóneo. A menudo los policías se referían a éste como *El paraíso*. Por supuesto, las celdas monacales eran fáciles de adaptar a su nuevo cometido puesto que como centro de detenciones sería necesario dotarse de un edificio arquitectónicamente preparado. El recinto de Santa Úrsula había sido seleccionado previamente por los inspectores, Peter y Berta Sonín, para la instalación de la checa. La distribución para la instalación del cuerpo chequista en el atrio de la iglesia, con las condiciones teatrales que daba para detenciones e interrogatorios, y la adaptación de las celdas monacales como celdas de castigo y celdas de aislamiento se hizo también siguiendo los consejos expertos de estos técnicos polacos. Las celdas se dividían a su vez en distintos grados. Algunas, de mayor tamaño, servían para detenciones de grupo o incluso para el descanso de los milicianos. Las celdas dormitorio habían de ser transformadas en celdas de castigo, celdas de aislamiento y celdas experimentales. En estas últimas se llevaban a cabo los interrogatorios más sofisti-

cados con las técnicas más avanzadas que había facilitado la policía soviética. Las celdas de aislamiento y las celdas de castigo tenían un funcionamiento comunitario. Peter Sonín había utilizado las mismas para distintos experimentos psicológicos y las confesiones se obtenían directamente infligiendo los distintos castigos a terceros. En confesión de Laurencic, éste había sido instruido por los técnicos polacos en técnicas de castigo experimental, aunque según su testimonio, se había abstenido de usarlas y en su enrevesado lenguaje técnico había usado su aprendizaje en el sentido contrario, intentando infligir el menor dolor en las checas que el mismo ayudó a construir en Barcelona.

Mientras *Apocalipopótese* sugería a Oitica la expansión hacia espacios públicos, un texto escrito también en 1968, «Trama da Terra que Treme: o sentido de vanguardia do grupo baiano», enfatiza el otro lado de *Éden*, que a lo largo de los textos pasaría a ser llamado *Barracão*: un grupo de inventores seleccionados viviendo comunalmente el descondicionamiento *Creocio*. Sería urgente y necesario para el grupo [y aquí Oitica se refiere a Caetano (Velo) y (Gilberto) Gil, Torquato y Capinam, Tom Zé, Rogério Duprat y Os Mutantes] la creación de un teatro experimental o simplemente de un recinto donde pudieran llevar a cabo experimentos con el público, como se hace en todo el mundo [...] La solución que sigue siendo más efectiva es este tipo de nucleamiento organizado, que si bien estaría expuesto permanentemente al sabotaje permitiría que ellos pudieran asumir un carácter propio y tener más fuerza que los actos de heroísmo aislados. Por lo tanto, el proyecto ambiental asume, a partir de *Éden*, dos momentos inseparables, como una respiración que combina exhalación e inhalación. Exteriormente, *Apocalipopótese* lanzó propuestas de alcance público y, aunque menos intensas, propuestas de acción colectiva en «lugares permanentes» como jardines. Interiormente, *Barracão* fue la concreción de las células comunitarias (o comunidades experimentales). La idea de células comunitarias o de comunidades experimentales se me ocurrió junto con la idea de comunidades de amplio alcance, como la construcción de espacios colectivos o lugares permanentes: en las primeras [células comunitarias o comunidades experimentales], el grupo privado de células para *Creocio* evolucionaría en un plan que tengo en mente hace mucho tiempo: el *Barracão*.

Las chekas toman su nombre de la abreviatura de la policía contrarrevolucionaria soviética, abreviada como cheka. En la guerra civil española pasó a definir un tipo de centro de detenciones no legales característico por el extrañamiento siniestro de sus instalaciones. Básicamente se hicieron famosas por las experiencias psicotécnicas usadas en interrogatorios y castigos, unas veces utilizando figuraciones propias del arte moderno, como las de Barcelona, y en otras por métodos tradicionales, como en el caso de Santa Úrsula en Valencia, cuya decoración tradicional fue causa también de distintos espantos.

Tras la experiencia de *Apocalipopótese*, haciendo funcionar a la vez las voces «apocalipsis» y «apoteosis» en un sentido festivo comunitario abierto, se trataba de llevar estas experiencias al espacio interior y cerrado, buscando un compromiso experimental con fuerzas surgidas de la convivencia y el roce humanos. La idea de una especie de celda que provocara viajes psicotrópicos y alucinantes sin más condicionamiento previo que el espacio estaba muy relacionado con experiencias posteriores como *Cosmococa* y otras. Pero ahora, las cualidades requeridas para las celdas —también como las experiencias sensoriales de los *Penetrables*— tenían como referencia el propio espacio y sus relaciones con el cuerpo, subvirtiendo las experiencias de aislamiento, opresión y cerramiento como experiencias liberadoras.

Los métodos psicotécnicos se ensayaron de forma rudimentaria en algunas CHECAS de Valencia poco tiempo después de que el gobierno republicano se estableciera en esta ciudad, convertida en capital de la República. Se le atribuyó al ruso-polaco Schaja Kindemann, ser el primero que aplicó en la CHECA valenciana de Santa Úrsula, situada detrás de las Torres de Cuarte, en un CONVENTO, este sistema de torturas inspirado en los métodos científicos psicotécnicos desarrollados por la terrible GPU. El citado CONVENTO fue creado en 1605 por san Juan de la Ribera para albergar el beaterío de agustinas descalzas que asumieron la regla de san Agustín y las constituciones de santa Teresa. Dicha orden ocupó este CONVENTO hasta los primeros días de la guerra civil, en que fue abandonado a causa del incendio de su templo por las hordas y la persecución contra los religiosos. Fue entonces cuando el edificio, que albergaba el CONVENTO y la iglesia rectangular, de una sola nave, fue ocupado por los milicianos y miembros del Departamento Especial de Información del Estado (DEDIDE) para convertirlo en una CHECA.

Las viviendas de la FAVELA son lo que pensaba como «algo que no nace de los modelos conocidos de las casas estructuradas»: BARRACÃO no sería «imitar la estructura espacial del BARRACÃO del morro», eso sería estúpido ya que no tendríamos un tipo de experiencia igual a la del habitante del morro sino solo similar: lo que me atrajo no fue la indivisión del BARRACÃO en la formalidad de la CASA sino la conexión orgánica entre las diversas partes funcionales del espacio interno-externo del mismo [...] por lo tanto, mi idea de BARRACÃO contiene este requerimiento inicial sobre el espacio-ambiente: crear un espacio-ambiente-ocio que se armonice con una actividad que no se fragmente en estructuras condicionadas y que en última instancia se acerque a una relación cuerpo-ambiente cada vez mayor.

Una de las salidas habituales consistía en los falsos «paseos» que se realizaban por la ribera del Turia y alrededor de las torres de Quart, próximas a las instalaciones de Santa Úrsula. Como experimento de grupo era habitual esta práctica entre la totalidad de las policías europeas dándosele aquí un carácter anacrónico que sumaban las especiales características arquitectónicas del convento.

Después de eso [Barracão], la idea de ambiente sería la creación de arquitecturas reales y jardines, lugares inventados que podrían tener un nuevo sentido [...] Los grandes experimentos colectivos grupales deberían poder contar con lugares permanentes donde no estén unidos a la idea de «experimento-espectáculo».

Se trataba de socavar la fortaleza psicológica de la que los prisioneros hacían gala. La represión contra elementos del POUM y las escuadrillas libertarias debería realizarse con un procedimiento especial. Los técnicos soviéticos concibieron así las celdas de tortura psicotécnica. Más que una efectividad real se buscaba un espacio que simbólicamente fuera irresistible, el prisionero se derrumbaría tras pasar por estos castigos y encontraría la coartada para «hablar»: no haberse resistido a la técnica moderna. Esta experiencia es un trabajo que dependía sobretodo de las secciones de propaganda.

Deberían en primera instancia concentrarse en una experiencia que propone crecimiento interior: proponer «proponer», que podría llevar a caminos fascinantes; o, lo cual también es importante, a construir nuevas posibilidades de «lugares para la travesía» (en el transcurso de mi trabajo desde 1960 se me vienen ocurriendo ideas al respecto, principalmente en los núcleos y penetrables y proyectos para ambientes contruidos –que sufrieron grandes cam-

bios en esos años; yo propongo más una «experiencia vivencial abierta» que cualquier cosa que pudiese ser un objeto aferrado a antiguas ideas formales).

Otros presos eran encerrados en unas celdas de castigo, utilizadas en los buenos tiempos del convento para castigar durante unas horas a las monjas que infringían dimanantes de la casa. La estancia en estas celdas duraba meses. Eran tumbas de piedra que medían 1,20 metros de profundidad y 2 metros de alto. Sin nadie con quien hablar. A los 15 días de vivir en aquellas tumbas los presos parecían cadáveres vivientes. Los demás compañeros creían ver en ellos duendes que iban a hacer sus necesidades.

El *Barracão* sería ese teatro experimental, la vivencia de *creocio* en una comunidad, y exigiría la elaboración de tensiones y conflictos en las relaciones casi familiares del grupo elegido para el experimento: «el conflicto entonces sería y debería ser transformado en una permanente dinámica: el núcleo de *creocio* absorbiendo y transformando los bombardeos del comportamiento destructivo: esto solo puede ser apropiadamente experimentado cuando sea puesto enteramente en práctica».

El término medio de la residencia en aquel antro era 24 horas. Los presos, medio desnudos, tenían tiempo de meditar las reflexiones del comisario. Algunos se desmayaban al entrar en la cueva, tal era la impresión primera. Pero nadie se cuidaba de recogerlos. Continuaban allí, extendidos, en medio de los cadáveres en descomposición. Otros, más animosos, pasados los primeros momentos, procuraban aligerar las incomodidades de la prueba. Defenderse de los ejércitos de ratas. Limpiaban nichos y metidos en ellos aguardaban pacientemente la vuelta a la vida. Cuando las piernas se entumecían, por la humedad y la falta de movimiento, no había manera de pasear y reanimarse.

La idea del *Barracão* surgió también de la flexibilidad arquitectónica de las casas de la favela de Mangueira, que no tenían divisiones rígidas entre los cuartos. Oiticica no se imaginaba solo un espacio físico con divisiones flexibles —a pesar de que las descripciones de sus lofts de Nueva York revelan que creaba esta característica con cortinas transparentes removibles. Su propuesta de flexibilización del *Barracão* flexible se extendía al comportamiento: las actividades productivas (de ocio o de trabajo) no estarían rígidamente separadas como los cuartos de una casa, sino integradas, pujando por una «arquitectura de vida» sin paredes, no condicionada.

Había en los sótanos del ex-convento de Santa Úrsula una cueva destinada antaño a cementerio de monjas. En las paredes se escalonaban los negros agujeros de los nichos. Bien aprovechado debía ser capaz para unos 40 cadáveres. Cuando el partido Comunista se incautó del edificio, después de julio, los campesinos realizaron la higiénica labor de sacar los cadáveres durante la noche y llevarlos a enterrar. Estos cadáveres, en franca descomposición, despedían una peste inaguantable. El trabajo de los campesinos no podía ser más ingrato y quedó a medio terminar. Quedaron huesos por todos los rincones y cuerpos medio podridos abandonados aquí y allá. En esta cueva eran encerrados los pobres detenidos, sin pantalones y sin calzoncillos. No había luz. El aire húmedo y fétido, era aire de muerte. De carne podrida, la descomposición de la carne provocaba fuegos fatuos en medio de la oscuridad.

Los «nidos» de la *Whitechapel Experience*, embrión de proyectos mayores, fueron descritos en *As Possibilidades do Crelazer*, como algo «más allá del ambiente»: «es la no-ambientación, la posibilidad de que todo sea creado desde las células vacías, donde uno buscaría «anidar», el sueño de construir totalidades que se yerguen como burbujas de posibilidades [...] donde la idea de *creocio* promete construir un mundo donde, yo, tú, nosotros, cada uno es la célula madre. ¿Célula de qué? Célula que se multiplica en lo desconocido, en lo no formulado, pues ¿cómo puedo formular el comportamiento individual? Si la célula está ahí, el «estar en el mundo, que es ser, vivir» vida-mundo-creación son viejas distinciones que son una célula».

Las celdas armario consistían en tres estructuras de madera de aproximadamente 50 centímetros de ancho por 40 centímetros de profundidad; el techo era de madera corrediza, regulable en altura para obligar al preso a permanecer encogido y con la cabeza inclinada; en el fondo había un saliente inclinado de 13 centímetros y a una altura de 65 cent, para que el preso se pudiera apoyar, pero no sentarse. Las celdas confesionario consistían en una serie de pequeños departamentos sin techo ni puertas y con una cortina a la entrada; con un potente reflector se enfocaba al prisionero para interrogarle. En la celda de castigo las paredes y el mobiliario estaban inclinados; el preso era sometido a un juego de luces con la finalidad de trastornarlo psíquicamente.

La célula, mencionada en la descripción de Barracão, y, más genéricamente, en la propuesta de Creocio, otorga un carácter de organismo vivo a la estructura que en *Newyorkaises* —el gran trabajo escrito en los nidos de los lofts Babilonia y Hendrixt— Oitica llamaría «bloque». La unión de células o bloques, cada uno un mundo, construiría otro mundo. Así, en 1974, cuando la construcción de *Newyorkaises* ya estaba considerablemente adelantada, Oitica se refiere a la continua modificación al hablar del bloque Cosmococa.

Un triple efecto aplicado a los sentidos de la vista y el oído y al sentido del equilibrio. El HUEVO era una celda ovalada o circular de un metro y veinte centímetros de diámetro. Se construyeron celdas con tejados de vuelta que producían eco o resonancias; se instalaba un metrónomo que funcionaba constantemente ocasionando TRANSTORNOS mentales. En otras celdas se aplicaba la LUZ como tortura principal; al prisionero se le sentaba y ataba adaptándole un mecanismo metálico alrededor de los OJOS que le impedía parpadear; a continuación, se encendía una LUZ durante el tiempo de permanencia de la víctima provocándole alteraciones visuales entre otras relacionadas con la tortura.

En mis iniciativas de apropiación/ absorción/ togethernización de fragmentos que se estructuran en bloques y propuestas busco la no limitación en un grupo homogéneo o de casta: me dirijo a lo que encuentro en mi cabeza: a lo que es abierto y que no se satisface con un «hecho»: el GOCE de descubrir un MUNDO construyendo un MUNDO [...] pero MI SUEÑO es que, con cada fragmento, COSMOCOCA se modifica y termina formando como una GALAXIA de INVENCION de manifestaciones individuales poderosas: LUZ que se intensifica: más luz.

Autor de excelentes críticas de arte, coleccionista, académico, el periodista valenciano José Ombuena Antiñolo nunca se refirió en sus artículos, en sus memorias o en sus comentarios, a su trágico paso por una checa donde fue interrogado y sometido a toda clase de torturas

psicotécnicas. Muy joven comenzó a dedicarse a la crítica de arte y a codearse con los artistas plásticos valencianos, entre ellos, con Francisco Lozano, Genaro Lahuerta, Pedro de Valencia y José Renau. En la guerra fue destinado a los servicios jurídicos del ejército popular dada su condición de abogado. A causa de su ideología conservadora fue detenido por agentes del SIM y enviado a la checa de Santa Úrsula, donde fue interrogado y sometido a diversas torturas y vejámenes físicos en una de las celdas psicotécnicas de castigo. Durante su vida nunca quiso referirse a esa terrible experiencia carcelaria conocida solamente por un grupo de amigos y familiares.

A fines de los años 60, cuando escribe «The Senses Pointing...», Oiticica piensa en células y tiene en mente una comunidad de personas viviendo juntas. Con *Nemyorkaises*, texto repleto de fragmentos de obras de otros inventores, Oiticica establece un *barracão* virtual, donde están juntos Nietzsche, Cage, Debord, Artaud, Mallarmé, Burroughs y muchos otros en una flexibilidad no solo arquitectónica o de comportamiento, sino también temporal. Oiticica llega a juntar las palabras Babylon y Barracão (en inglés, *Barn*) en el término «Barnylon». Conocemos los grandes bloques de *Nemyorkaises*, pero si intentamos reconstruir este trabajo, como para dejarlo listo para su publicación, nos perdemos, ya que él es también un laberinto, que crea un tiempo virtual y mágico en el que conviven varias células-madre.

Las celdas estaban pensadas en relación al tamaño de un cuerpo humano. La impresión debía ser, primero la de un espacio muy pequeño, que se ajustara completamente al cuerpo. Una vez dentro, el cuerpo debía ser considerado como la verdadera prisión, para desesperación del propio prisionero. Los suelos inclinados, los asientos inclinados, las camas inclinadas y las paredes curvas debieran dar esa sensación cambiante del espacio. Lo importante era la relación del prisionero con el espacio: primero grande y después pequeño. El cambio de relación grande y pequeño es lo que provoca el pánico a ser encerrado. La habitación de la celda debe de pensarse siempre no como un contenedor de prisioneros sino, más bien, como un objeto de castigo del prisionero. En los internamientos largos el preso adquiere cierta familiaridad con su celda, diríamos que lo considera su cosa más íntima, incluso se siente a salvo allí dentro. Esa relación debería cambiar con el ajuste proporcionado del tamaño de la prisión.

Terminamos, entonces, retornando a un texto de 1961 que intuía los desdoblamientos del programa ambiental: «de esta manera, para mí, cuando realizo maquetas o proyectos de maquetas, laberintos por excelencia, quiero que la estructura arquitectónica recree e incorpore el espacio real en un espacio virtual, estético, y en un tiempo que también es estético». La arquitectura que crea tiempo y espacio virtual está hecha de células o de bloques, en una estructura de «mundo construyendo mundo», y del imprevisible resultado (que no se fija en una obra-objeto porque está siempre en transformación) de estas uniones: multiplicación celular. Al conceptualizar un arte que rebasa al objeto, Oiticica permanece fiel al cuerpo.

En los primeros tiempos las checas del SIM eran celdas rudimentarias, sucias, húmedas, frías, con escasa ventilación. El régimen de torturas era no menos rutinario. Consistía en duchas frías o muy calientes, en flagelaciones con látigo de caucho, en simulacros de fusilamiento o en introducir astillas de madera entre uña y carne a los detenidos. Los consejeros soviéticos innovaron científicamente estos procedimientos. Las celdas de nueva construcción eran muy reducidas y estaban pavimentadas con ladrillos desnudos puestos de canto.

Los detenidos permanecían de pie en estas celdas, que estaban permanentemente iluminadas con potente luz roja... al fondo el ruido constante del metrónomo. Los interrogatorios tenían lugar en salas artísticamente decoradas, y las preguntas eran pausadas o atropelladas, hechas con autoridad o con sarcástica ironía. Tan estudiados contrastes producían un desplomo moral y físico en la víctima.

Al dejar de hacer objetos y comenzar a enfatizar la importancia del cuerpo Oiticica comenzó a valerse del tiempo y la arquitectura en su trabajo y en este trasplante el observador se convirtió en el eje de la obra. Inicialmente hizo grandes esculturas *Penetráveis* (o Penetrables), que eran grandes objetos pintados que podían ser observados desde diferentes puntos de vista, tanto del exterior como el interior. Más tarde observar fue perdiendo importancia ante las sensaciones, en particular la de introducirse en una especie de laberinto. A esta serie siguieron objetos portátiles que podían llevarse puestos, como los *Parangolés*, que eran ambientes miniaturas inspirados en las capas usadas por las escuelas de samba, en particular Mangureira, a la cual perteneció Oiticica. Estos objetos, como otros usados por el artista eran en realidad reflexiones sobre el mito y el cliché de lo tropical, del erotismo chatarra del folclor brasileño, así como de lo que podría ser su auténtico poder trasgresor, irreverente y anti institucional. Oiticica atentó contra el concepto del autor al postular que su existencia tan solo garantizaba que la obra quedara estancada y el público pasivo.

Otros juguetes muy empleados eran los «armarios». Había de dos clases. En los primeros se podía estar de pie. En los segundos debía estarse forzosamente en cuclillas. Algunos presos estuvieron semanas enteras encerrados en este último modelo de armarios. Al salir estaban inmóviles, como muertos. Solo después de varios días recobrarán el uso de sus piernas, que continuaban durante semanas y semanas completamente hinchadas de arriba abajo. Los detenidos eran encerrados en el armario alto o bajo según el humor del comisario. Había un capitán cínico y cruel, que tenía la costumbre de invitar a entrar en el armario con frases de cortesía en medio de las carcajadas de los demás agentes. Una pobre mujer francesa de unos 40 años de edad, algo obesa, fue metida en uno de los armarios y como no se podía cerrar la puerta, se le prensaron las carnes, manteniéndola en esta forma con varias vueltas de cuerda.

Son otros 2 modelos de estructuras penetrables que rodean el laberinto. Las áreas permiten estar encerrados, muy encerrados y a la vez, por medio de una ventana o un orificio que toca tu cuerpo (violentamente la cara entra en contacto con este orificio) puedes ver cómo está planeada la distribución de la estructura del general construida. Hay pequeñas cabinas (las cabinas son verdaderas paradas en la estructura de tipo pasillo) con propuestas de actuación sencillas: debe de elegir el pasillo que penetra, pasillos opresivos que permiten ver grandes espacios (o pequeño espacio-jardín). Consiste en una serie de pasadizos largos y oscuros en los que la gente puede penetrar íntimamente y sentir a otros que pasan en el pasillo contiguo (las divisiones están hechas de vinilo o lona). Se escalan 2 niveles diferentes y se elige una de las dos redes para estirla. Estas redes aprisionan tu cuerpo a la salida de cada uno de los pasillos.

Este primitivo núcleo del DEDIDE instaló en Valencia las famosas «Checas» de Baylia y Santa Úrsula, consistiendo las torturas empleadas en las mismas no solo en brutales apaleamientos, sino en el uso de torniquetes para descoyuntar los miembros, quemaduras de las extremidades, introducción de estaquillas entre las uñas, retorcimiento de los órganos geni-

tales, suspensión de la víctima (que colgaba del techo con la cabeza hacia abajo), introducción de los detenidos en celdas cuyo piso, rebajado, se hallaba inundado por dos palmos de agua, etc. Otro de los castigos consistía en introducir a los detenidos, privados de alimentación, en unos cajones de un metro cuadrado de base y escasa altura, donde se le obligaba a permanecer escogidos durante varios días, hasta que se desmayaban.

En la búsqueda de «estructuras no opresivas», la negación era tan importante como la afirmación. El último de sus BARRACÃO, por ejemplo, se llamaba *NADA*. Aquí la gente viajaría bajando por corredores oscuros para llegar a un gran espacio cruzado por una luz cegadora, que proyectaría sus sombras contra las paredes negras, luego a otro espacio, iluminado desde arriba, que proyectaría sus sombras sobre el suelo gris metálico. Finalmente llegarían a una sala donde habría varios micrófonos suspendidos. La gente debería hablar, improvisar, ante los micrófonos acerca de la palabra *NADA*. «Un ejercicio en una estructura no-espectáculo, no ritual, no significante.» La definición que define la nada. ¿Libertad o represión? Ya que esta obra fue propuesta para São Paulo en 1971, en el punto más álgido de la dictadura militar brasileña, su *mise en scène* interpeladora y su propuesta de la nada (vacío) podría haber sido interpretado con un doble sentido salvajemente irónico.

Las checas eran centros de detención, retención y aislamiento (en menor medida directamente el asesinato), presididos por la violencia y la codicia. En ellos se practicaba la represión física, intelectual y moral, estando el preso completamente indefenso ante la arbitrariedad de su captura, trato vejatorio y cruel, la rapiña de los objetos que portara encima y el encierro indefinido e incomunicado. Nos referimos a las torturas bajo techo, a cubierto, al margen de miradas curiosas, casuales, incómodas, testificales o acusadoras; sin ser exhaustiva su enumeración. Las checas contaban con diferentes celdas ideadas para la tortura física tanto como psicológica; a lo que se unía la falta de higiene, el frío y la escasez de alimentos. Estéticamente, las checas constituían una continuidad con los espacios imaginarios de la tortura inquisitorial. Sus escenografías religiosas no eran exactamente una imitación, pero en todos los aspectos recreaban el espíritu negro de una época sin pretender nunca simularlo.

Esta instalación, que suponía una nueva vuelta de tuerca en la arriesgada apuesta creativa de Oiticica, propugnaba un cambio radical en la relación entre arte y sociedad (entre autor y público) a partir de un complejo y desconcertante discurso estético-político que cuestionaba los tópicos de la cultura y el imaginario brasileño. En un primer nivel de percepción, Tropicália no era más que un ingenioso decorado con ambiente tropical (palmeras, loros, gente bailando samba...), pero si el espectador se aventuraba a recorrer y explorar la instalación se encontraba ante un demoledor y visionario ejercicio de deconstrucción que hacía visible las contradicciones y ambivalencias de la cultura y la identidad brasileña.

Al abrir la puerta la luz nos invitaba a escrutar el interior. Parecía uno de esos teatros alucinantes que se mostraban en los museos de la inquisición. Apenas unas formas geométricas eran invadidas por el juego de nuestras luces dejaban transparentar el dolor de la que había sido, hasta hace bien poco, una estancia de terror. La forma simple y algo truculenta del interior nos invitaba a imaginar escenografías góticas, por lo que su diseño debiera ser trabajo de un artista de teatro o, acaso, de un decorador. Cuando supimos que las más avanzadas técnicas de las escuelas europeas de arte geométrico y diseño industrial estaban al servicio de este monstruoso engendro, entendimos lo cerca que están civilización y barbarie.

«Lo interesante, según Celso Favaretto, es que esa deconstrucción no se realizaba a través de la sustitución de la imagen tradicional de la cultura del país sudamericano por otra más acorde a sus gustos estéticos y planteamientos ideológicos, sino a través de una demolición de los clichés brasileños que provocaba una especie de vacío en el que no se distinguía lo artístico de lo político». De esta forma, al mismo tiempo que se operaba una desterritorialización estética se conseguía poner en marcha un proceso de redimensión simbólica, cultural y socio-política.

No existe, por lo tanto, relación ni espacio compartido entre ambos niveles: a pesar de estar estrechamente conectados, incluso siendo en cierto modo idénticos, son como lados opuestos de una cinta de Moebius. El encuentro entre la política leninista y el arte modernista (ejemplificados en estas Chekas, recordemos que fue Lenin quien fundó la policía que conocemos como Cheka, «construidas» como arte moderno o en la fantasía de Lenin de reunirse con los dadaístas en un café de Zúrich) es algo que estructuralmente no puede ocurrir. Más radicalmente, la política revolucionaria y el arte revolucionario se mueven en temporalidades diferentes: a pesar de estar vinculados, son *dos caras* del mismo fenómeno que, precisamente por ser dos caras, no pueden reunirse nunca. Es más que un accidente histórico el hecho de que, en términos de arte, los leninistas admiraran el gran arte clásico mientras que muchos modernistas fueron políticamente conservadores, incluso protofascistas. Ya no se trata de la lección del vínculo entre la Revolución francesa y el idealismo alemán: a pesar de ser dos caras del mismo momento histórico, no pueden reunirse directamente, es decir: el idealismo alemán solo podía aparecer en las condiciones «retrógradas» alemanas en las que no ocurrió ninguna revolución. Tal vez la definición más sucinta de utopía revolucionaria es: un orden social en el que esta dualidad, esta brecha de paralaje, ya no sigue siendo operativa; un espacio en el cual, efectivamente, Lenin *podría* reunirse y debatir con los dadaístas.

En Brasil, la investigadora encontró más material con respecto de Oiticica, principalmente manuscritos no publicados en los catálogos que hasta entonces conocía. «Percibí que, así como Nietzsche y Artaud, varios otros pensadores eran recurrentemente citados por Oiticica. Sus manuscritos, por otra parte, tienen un formato de hipertexto, mucho antes del advenimiento de internet.» Él escribía con letras mayúsculas los nombres propios de artistas y pensadores que le eran relevantes. «En los textos de la década de 1970 eso se vuelve un patrón. Está todo allá, el mismo Oiticica va indicando las puertas y los caminos a ser seguidos en el laberinto. Usted lee el manuscrito y sabe que MALÉVICH no es solamente el nombre del artista sino una sugerencia de recorrido.» Es importante observar, según Paula, que, cuando el artista cita un libro o un texto de uno de esos «inventores», él suministra la referencia completa, con edición y numeración de páginas. Así, el investigador puede entonces leer la misma obra, en la misma edición que Oiticica leyó, y descubrir otros pasajes que, si no aparecen citados por extenso en un texto del artista, están en el tomo de otro párrafo del manuscrito, o en la elección de una determinada palabra, en la diagramación peculiar de una página o en un neologismo que Oiticica inventa. «Leer los manuscritos, con los garabatos, las letras cursivas y las letras en mayúscula, fue fundamental para la investigación del doctorado.»

En Santa Úrsula vivieron a menudo comisionados del Gobierno e incluso representantes de las organizaciones obreras. Una vez, Irujo, el Ministro de Justicia en persona. Con la debida anticipación los oficiales de guardia comunicaban la noticia de la visita a los Comisionarios

de la Plaza de Bailén. Estos se presentaban inmediatamente en Santa Úrsula y preparaban la «ronda». Nunca han visto los visitantes la cueva de cadáveres, ni los armarios, ni los presos maltratados. Algunos presos, venciendo el sentimiento de terror, tuvieron alguna vez la valentía de hablar con los visitantes, sin plantear, como es natural, el problema de fondo. De todas maneras, las pocas mejoras de régimen interior, fueron debidas a esta intervención de los detenidos. Cuando los visitantes eran extranjeros, solo se les enseñaba lo que a los Comisarios les parecía bien. No se les permitía hablar con los presos y pasaban entre ellos como el que se pasea por un parque zoológico. Seguramente se llevaban la impresión de que las cosas no estaban tan mal como se decía en el extranjero. En el mes de junio hubo cambios sensibles en la Brigada de Contraespionaje. Cazorla, el inspirador de estas brigadas Especiales, había dimitido de su cargo. Este advenedizo del partido Comunista había sido el gran encubridor de los atropellos realizados en la sombra por la GPU ruso-española y es, sin duda alguna, el verdadero y máximo responsable de todos los crímenes y del régimen inquisitorial practicado en las «checas» del país.

Cuando el nuevo gobierno asumió la Secretaría de Cultura entendió que no debería pagar para albergar el acervo de Helio Oiticica. Retiró los 20 mil reales y el sobrino de HO, Cesar Oiticica Filho, retiró del edificio lo que restaba de las obras. El también alegaba que tenía el pago retrasado por haber producido dos exposiciones que estaban siendo exhibidas en el Centro, con dos ‘penetrables’ del artista. La producción de las exposiciones, hecha por la propia familia (con el valor aproximado de 50 mil reales) nada tenía que ver con el dinero recibido de la Secretaría. El pago se hacía aparte, dentro de la Ley del ISS (Impuesto sobre Servicios). Al ingreso de la nueva administración, como siempre ocurre, se hicieron auditorias en las cuentas. El pago se retrasó. El sobrino cerró las puertas de la exposición al público a causa de esto. Admiro el empeño de Cesar Oiticica, hermano de Helio, y de su hijo Cesinha, en preservar la memoria de HO. Creo incluso que la familia debe ser un perro guardián de esta memoria. Pero hay límites: obra de arte no es foto de familia y no debe ser tratada como tal. Un parangolé no es una joya que se pone en un cofre. En el caso de HO –y de cualquier otro artista, sobre todo de su valor– la memoria es de la familia, pero también de toda una sociedad. Es evidente que los edificios públicos también se incendian, pero hay menos probabilidad y mayor vigilancia. Lo que es público puede tener seguimiento público. Lo que está en una casa del barrio Jardín Botánico no es velado por nadie, excepto por quienes viven allá.

Objeto paradójal, donde los haya, tal «checa» y cámara de coerción psicológica, que pareciera solo destinada a ocupar un lugar destacado en el archivo y catálogo de los espacios espantables donde se practica la devastación, de modo evidente y paradójal ha podido ser pensada y construida con las ruinas y fragmentos de otro tipo de proyectos dispersos y aventados por la historia; éstos, producto de una intencionalidad «otra»: la que, lejos de proponerse la destrucción síquica, y, en realidad actuando en la dirección opuesta a esto, alienta al fin la esperanza de construir un dominio donde las energías se concentren, generando su despliegue poderoso, y ayudando al cabo al sujeto en un programa de re-proyección de su *daimon* interior, por una vía insospechada y acaso nefanda. Como de modo inmejorable lo expresa un emblema barroco, que representa una prisión tenebrosa donde yacen por el suelo los instrumentos para atenazar y reducir el cuerpo: *Illustrat, dum vexat*: lo que humilla y destruye, trae una suerte de luz; lo que férreamente esclaviza, al cabo, libera.

Un ejercicio de concreción de lo no concluido o la propuesta de estructuras determinadas en el ejercicio de lo indeterminado. Era como si la «libertad» sólo pudiera perseguirse a través del juego de los contrarios, y es un verdadero enigma saber si éstos están separados por

una distancia polar o por la «línea más fina». Había propuesto la libertad y la elasticidad del cuerpo mediante unos dispositivos que parecían atarlo y coaccionarlo, tanto los *Parangolés* como los *Penetrables* de Hélio son propuestas abiertas, una incitación a la libertad coloreada, y a su vez contenedores cerrados. Libertad y celada. Paraíso e infierno. ¿Dicotomía o línea fina?. En los escritos de Hélio, hay muchas frases que expresaban su ideal de una especie de efusión total con el mundo, «una encarnación total de los que antes se veía como entorno», «una comunión total cuerpo-entorno», etc. En realidad, el aislamiento se alterna con la fusión en toda su obra. Hélio Oiticica nos enseña que solo existe la línea más fina entre las polaridades opresivas del pensamiento que heredamos.



Carl Andre

1938-1940. ¡Cómo gritan los torturados! Alphonse Laurencic. Fotografía de la Cheka de tortura psicotécnica en la iglesia de Vallmajor, Barcelona. Ladrillos de cemento dispuestos en el suelo, 70 unidades, en una superficie de 3 metros por 2 metros, aproximadamente. Publica Editora Nacional S. A. Fotografía Hermes.

1976-1996. *Lament for the Children*. Carl Andre. Photograph shows original installation in 1976 at P.S.1., Long Island City. Concrete blocks (100 units), each: $17\frac{1}{2} \times 7\frac{7}{8} \times 7\frac{7}{8}$ inches ($46 \times 20.3 \times 20.3$ cm) overall: $17\frac{1}{2} \times 440 \times 440$ in. ($46 \times 11.18 \times 11.18$ m). Paula Cooper Gallery Inventory Catalogue.

No le quedaba al recluso más que estarse de pie o abandonarse a su distracción preferida: ir y venir, caminando por misma diagonal, a través de la celda. Este movimiento –que llega por su monotonía a adquirir para todos los presos una especie de dopo o de momentáneo letargo del pensamiento, y que servía para abreviar las horas del recluso– debía ser cortado de raíz. Por la colocación de obstáculos en el suelo que impidiesen esa distracción. Con la colocación de ladrillos puestos de canto, en todo el suelo, el recluso no podía hacer sino contemplar las cuatro paredes, y entonces debían intervenir los efectos psicotécnicos.

Una cierta influencia de la experiencia. Por ejemplo, las largas líneas, su continuo ir y venir, en fila, durante mi trabajo en el ferrocarril. El paisaje era una experiencia monótona. El espacio, a lo largo del tiempo, se repetía necesariamente. Esa es la experiencia física del

suelo, de nuestro tránsito. Damos uno o dos pasos en una habitación. La colocación de marcas. Transacciones en el espacio. Se trata solo de disponer los objetos en el espacio y verles operar. Dispuestos en el suelo, resultados de una acción, ejecutados. No hay una formulación previa, no se trata de averiguar cómo funciona el mundo. Las transacciones entre elementos físicos y psicológicos son una consecuencia.

Fiscal: «¿Usted utilizó sus conocimientos para aumentar los sufrimientos físicos, los daños físicos y las torturas físicas por medio de técnicas psicológicas? ¿Las conocidas como torturas psicotécnicas se deben a sus consejos?»

Procesado: «Vine aquí como arquitecto y solo actuaba por indicaciones de otros.»

Lucy R. Lippard: «Quiero hablar acerca de la palabra en relación con el objeto físico, la sensación física y la experiencia física. Tenemos aquí a cuatro artistas visuales que, de un modo u otro, han empleado las palabras.»

Carl André: «Yo soy un discípulo de Brancusi y no sé qué estoy haciendo aquí.»



Carl Schmitt

3 de octubre de 1940. Himmler visita la checa de la calle Vallmajor de Barcelona. Iglesia de Vallmajor. Barcelona. Archivo *La Vanguardia*. *Los secretos del franquismo*. Eduardo Martín de Pozuelo. Libros de Vanguardia, Barcelona, 2007. Fotografía Carlos Pérez de Rozas.

4 de octubre de 1936. Schmitt y algunos de sus discípulos en el Congreso de la Unión Nacionalsocialista de Juristas. Berlín. Karl Schmitt. *Deutsche Juristen-Zeitung*, n.º 20. 1936. *Un detalle nazi en el pensamiento de Carl Schmitt*. *Antropos*, Barcelona, 2007. Comentario de Yves-Charles Zarka.

Después de la cena, Himmler y su cortejo nazi van a ver la «checa» de la calle Vallmajor y el jefe de las SS y los jefes fascistas españoles se confiesan asombrados por la crueldad de los republicanos españoles y de los comunistas. En marzo de 1942, algo más de un año des-

pués de esa visita a Barcelona, se inicia la matanza sistemática en campos como Treblinka y Sobibor, mientras Himmler da instrucciones a sus subordinados para que el plan de eliminación esté culminado en diciembre de ese mismo año, preocupado porque la eficaz maquinaria nazi no pueda hacerlo, dado el volumen de personas a las que había que hacer desaparecer.

La ley judía aparece, como han demostrado todas las ponencias, como redención a partir de un caos. La peculiar polaridad entre caos judío y legalidad judía, entre nihilismo anarquista y normativismo positivista, entre grosero materialismo sensualista y el moralismo más abstracto, se presenta ahora ante nuestros ojos de manera tan clara y plástica que podemos basarnos en este hecho como conclusión científica, decisiva también para la psicología racial, de nuestro congreso para ulteriores trabajos jurídicos. Con ello hemos hecho por primera vez como juristas y profesores de Derecho alemanes una aportación a las importantes investigaciones que ya ha producido la ciencia racial en otros campos.



Centro de Cálculo

22 de febrero de 1939. El torturado D. Manuel Godoy, Letrado Secretario del Colegio de Barcelona, acompañado del señor Presidente, en la Cheka de la calle Vallmajor, que se designó con la letra B. Corresponde a la prueba documental nº 59 bis. Pág. 195. Barcelona. Apéndice 1º al Dictamen de la Comisión sobre Ilegitimidad de Poderes Actuantes en 18 de julio de 1936. Ministerio de Gobernación. Editora Nacional. Fotografía Hermes.

13 de enero de 1966. El subdirector, y responsable de facto del seminario Generación automática de formas plásticas, Ernesto García Camarero acompañado del señor Director Florencio Briones Martínez, matemático y colaborador de la Junta de Energía Nuclear, acuerdan el Centro de Cálculo. Resumen de los seminarios celebrados durante el curso 1968-1969. Madrid. *Boletín del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense*, 1971, Pág. 50-51. Fotografía Alexanco.

Víctor Esteban Ripoux, de 46 años de edad y pintor de caballete, ha sido también víctima del SIM. Acusado de socorrer a varios sacerdotes que se encontraban en estado desesperado a causa de la crueldad de los revolucionarios, nuestro pintor fue detenido el día 31 de marzo de 1938 por algunos agentes del SIM. Del Palacio de Montjuich salió Víctor Esteban para trabajar como peón albañil en una de las obras que se efectuaban en la cárcel de Vallmajor. Diariamente, a las seis de la mañana, salía del palacio de las Misiones en camión, después de haber recibido una taza de agua sucia que quería tener el color del café, y era trasladado a la calle de Vallmajor. En la mencionada «cheka» trabajó de pintor a las órdenes de un pintor alemán, quien se cuidaba de la dirección de las celdas que ahora se han descubierto, en las que se habían colocado unos ladrillos de canto, y el asiento y la cama estaban inclinados para no permitir que el detenido pueda descansar a pesar de que, a la vista de la cama y del asiento, le entren deseos de echarse en ellos. Las paredes de esta celda, decoradas con rayas y circunferencias pintadas con colores vivos, fueron pintadas, en parte, por esta víctima del SIM.

La preocupación de Barbadillo de utilizar el ordenador para analizar y componer su obra quedó manifiesta en la solicitud de una beca de las convocadas por este Centro, y posteriormente expresada en un coloquio fin de curso de programación. Nos pareció que las ideas de Barbadillo eran relativamente fáciles de tratar automáticamente, dado que su obra consistía en acoplar unos módulos de tal forma que a él le resultase subjetivamente satisfactoria. El problema era realmente combinatorio y se trataba de seleccionar entre todas las posibles combinaciones, solo aquéllas que eran de Interés del artista. Nos pareció que la actual lingüística podía salir en su ayuda. Su alfabeto era reducido, compuesto por unos pocos módulos. Sus frases (cuadros) constaban de dieciséis módulos. Se trataba, pues, de encontrar el subconjunto de los cuadros de su interés. Es decir, su estética. Este subconjunto debería estar definido por unas reglas formales que constituirían su sintaxis y debería responder a ciertos significados y contenidos estéticos y emocionales. En la búsqueda de las reglas sintácticas podía ayudar inmediatamente el ordenador.



Pabellón suspendido

26 de enero de 1939. Los célebres antros de tortura del SIM. Checa de la iglesia de Vallmajor. Celdas de las campanillas, uno de los más horripilantes tormentos que se

aplicaban en las checas, reservado para los presos «de calidad». Francisco Lacruz. *El Alzamiento, la revolución y el terror en Barcelona*. Librería Arysel. Barcelona. 1943.

26 de marzo de 2005. Las celebradas estructuras colgantes de Iglesias. *Pabellón suspendido* de Cristina Iglesias. Descripción de uno de los famosos habitáculos para *Cita con Rama* de Arthur C. Clarke en las prestigiosas salas de Tate Modern. Ernesto Menéndez-Conde. *Pesadillas, sueños diurnos y espacio*. Art experience. Londres. 2011.

Dentro de las celdas, ordenada la luz del exterior por medio de compactas y trenzadas celosías de madera, llegaba la voz del interrogatorio. Ante una respuesta silenciosa, la profunda e hiriente llamada del timbre que retumbaba en la cabeza del prisionero como si le golpeará el badajo de una campana caída de la torre de la iglesia. El prisionero llegaba a tener un sentimiento físico de cada palabra inscrito sobre su torturado cuerpo. Las luces y las sombras que le penetraban desde el exterior hacían las veces del blanco y el negro de su sentencia condenatoria. No había clemencia posible y por tanto lo mejor para escapar de esa tortura física era firmar pronto la sentencia de muerte que diera fin al interrogatorio.

Pabellón suspendido es un pequeño espacio constituido por jaulas y pantallas de hilo metálico trenzado, cuya estructura de rejilla contienen extractos de diversos libros, desde Arthur C. Clarke hasta Raymond Roussel. Fuertemente iluminada, estos habitáculos suspendidos, flotantes, proyectan sombras cinceladas que sugieren, por azaroso juego lumínico, letras e incluso palabras. Lugar precario y enigmático, este *Pabellón suspendido*, semejante a una nasa, tiende una trampa a la mirada y a los cuerpos de la que es difícil escapar. La luz, y a través de los textos, se graban en el cuerpo a fuego, experiencias inolvidables para quién ha recorrido estos espacios laberínticos y evocadores de mundos maravillosos.

El miedo a que amaneciera otra vez y se repitieran las sombras, los sonidos oscuros y los martillazos continuados, esa música que torturaba nuestro interior. Un día era copia de otro. Se repetían los mismos momentos, tan siniestros. Ese era su elemento recurrente: esperábamos el mismo dolor una y otra vez. Pero había novedades. Mis verdugos lo llamaban sorpresas. Otra vez: los oídos me empezaban a temblar y las lágrimas brotaban en mis ojos.

Esa inquietud, el sentirte perturbado por algo que está a punto de ocurrir, la espera de que algo quizá se repita, que vuelva a brotar agua o que una sombra aparezca de nuevo, esa idea de tiempo te lleva a un lado oscuro. Ese lado oscuro está presente en la obra. Es como una música que te entra y que luego tiene más capas.



School nº 6

22 de febrero de 1939. Cheka. Una de las celdas alucinantes. Celdas psicotécnicas nº 2. Iglesia de Vallmajor. Barcelona. Diseño Alfonso Laurencic. Ministerio de Gobernación. Apéndice I al dictamen de la Comisión sobre ilegitimidad de poderes actuantes en 18 de julio de 1936. Editora Nacional. Barcelona. 1939. Fotografía Hermes.

22 de febrero de 1993. School nº 6. Una de las clases de la escuela. Imagen de un detalle de la instalación y dibujo preparatorio. Dibujo de Ilya Kavakov. Conferencia del 12 de octubre de 2002 con motivo de la exhibición *Libros Infantiles y dibujos relacionados, 1956-1987*. Chinati Foundation. Texas. 1993. Fotografía Boris Groys.

Es cierto que la campaña de propaganda buscaba el desprestigio de los representantes comunistas. Los anarquistas habían sido los primeros en denunciar la existencia de estas extravagantes celdas pero, en privado, reconocían el carácter excéntrico de las construcciones y la inutilidad de los fines terroríficos que perseguían. Se trataba, poco más o menos, que de un coco, un imaginario hecho para asustar a los niños. Pero, ¿cómo pudo este imaginario infantil triunfar en la propaganda anticomunista? El propio Peirats reconocía que en las otras celdas, digamos en aquellas que no recibían el adjetivo de psicotécnicas, las torturas eran atroces. Aquí, todo lo más, se trataba de un juego de niños malos. Pero, ¿cómo pudo convencer el tal Laurencic al director de la Cárcel Modelo y a los consejeros soviéticos del SIM de los efectos de tan infantiles fantasías? Seguramente la superstición de lo moderno, el prestigio técnico del arte vanguardista contribuyó a esto en no poca medida. Siempre hay algo infantil y utópico en el efecto redentor –o condenatorio– de las artes visuales.

Una y otra vez Kavakov representa la disolución de la Unión Soviética y su conversión en basura histórica. Una y otra vez presenta ese fenómeno como algo doloroso, barato, repugnante y al mismo tiempo sublime. Cuanto más radical e inexorable sea el deterioro, más exaltada parece la imagen del mismo. La utopía comunista hacía en sus principios las más altas reclamaciones históricas, emprendía los mayores esfuerzos para salvar a la humanidad de sus necesidades históricas, sólo para desplomarse en la pobreza y el caos. Es el caso más extremo de la derrota histórica; por ende puede ofrecer una imagen histórica exaltada. El decaimiento, la destrucción y la disolución cobran así su propia identidad y asumen un estatus de autor. Los involucra Kavakov en su teatro de la autoría, según notamos en su instalación *School nº 6*. Esta instalación es en realidad un muy buen contraste con la exhibi-

ción de los libros infantiles de Kavakov. *School nº 6* tiene como su tema principal la infancia soviética. El material visual que el artista usa en su instalación es fundamentalmente del mismo tipo y el mismo estilo que sus propios libros para niños. Las imágenes son positivas, optimistas, alegres; pero esta optimista infancia soviética está ahora desierta y sus imágenes están en descomposición.



Sol LeWitt

Noviembre de 1939. Torturados en las celdas psicotécnicas. Celdas psicotécnicas. Iglesia de Vallmajor. Barcelona. Revista España. 1940. Fotografía pegada en L.- Carnet '37. Rescatada por Juan José Lahuerta. Ministerio de Gobernación. Editora Nacional. Fotografía Hermes.

Enero de 1969. Sol LeWitt dibujando las líneas de su patrón *Drawing*. Nueva York. Sol LeWitt. Revista *O To 9*, nº 5. Frases sobre arte conceptual. Sol LeWitt. *Drawing (Dibujo)*. Octubre de 1969. Tinta sobre papel. 76 x 60 cm. Por cortesía de Art & Project. Ámsterdam. Fotografía Sol LeWitt.

Durante los dos primeros días me privaron de todo alimento. No podía sentarme ni pasear... mis ojos topaban siempre con las líneas paralelas, las cuales palidecían adquiriendo tonalidades casi blancas bajo la iluminación del potente foco de la ventanilla. Y en la pared del fondo aquellos círculos brillantes, fijos, mudos, inmóviles... Al sexto día me ocurría algo extraño... me encontré como idiotizado unas veces y excitado como un loco otras. Perdí la conciencia de la realidad y solo las alucinaciones que sufría tomaba por tal. El movimiento de las líneas, el relieve de los cubos me producía tan perfecta sensación de realidad, que me lanzaba contra las paredes con las manos crispadas para detener las unas y comprobar el relieve de las otras. Por un momento se disipaba la alucinación, las líneas permanecían inmóviles y el tablero era plano. Pero al separar mis manos de la pared, volvían a adquirir movilidad y relieve unas y otros. Y tan metidos los tengo todavía en mi cerebro, que algunas veces —con suma frecuencia los primeros días después de salir de allí— los proyecto objetivamente en mi campo visual.

Después de tres días trabajando sin el menor indicio de densidad estaba exhausto. Como sólo tenía un lápiz mecánico, se me acumulaba al cansancio incluso la energía que gastaba en cambiar las minas. Me esforcé en hacer las líneas más deprisa, al tiempo que intentaba hacerlas ni cortas ni rectas y tocándose y cruzándose lo más al azar posible. Decidí usar los colores de uno en uno hasta que, con cada uno, alcanzara el punto que me pareciera la cuarta parte de la «Máxima Densidad». Los signos de incomodidad se convirtieron en un reloj inconsciente que determinaba cuándo debía parar y apartarme del dibujo. Subir a la rampa para ver el dibujo a distancia proporcionaba un alivio momentáneo al esfuerzo físico. Desde lejos cada color hacía el efecto de un enjambre que lentamente intentara abrirse camino a lo largo de una parte de la pared. El dibujo, en cierto modo, era paradójico. La densidad uniforme y la dispersión de las líneas producía un efecto muy sistemático. Una vez determinadas las dificultades particulares de cada color, fui pensando cada vez menos en las líneas ya dibujadas hasta que dejé completamente de pensar en ellas... Haciendo el dibujo advertí que relajar mi cuerpo totalmente era solo una de las maneras de alcanzar un nivel más profundo de concentración. O residía en hacer el dibujo despreocupadamente. Mantener mi cuerpo totalmente activo de una forma casi involuntaria, en cierto sentido, relajaba mi mente. Cuando se relajaba mi mente, los pensamientos fluían a un paso ligero y suave.



Suprematistic games

Noviembre de 1939. *Patio de «juegos»*. Falsas tumbas en el exterior de la iglesia desacralizada. Patio de la checa. Iglesia de Vallmajor. Barcelona. *Como funcionaban las Chekas de Barcelona*. GPU/SIM. Publicaciones del C.I.A.S. Acción contra la III Internacional. Ed. Relieves Basa y Pages S. A. Barcelona. 1954.

Noviembre de 1968. *Juegos suprematistas*. Homenaje a Malevitch. Algunos artefactos suprematistas colocados sobre la nieve. *Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-Related Works of Art*, the general editor, Diane Neumaier, Jane Voorhees Zimmerli Art Museum. Rutgers University Press, 2004.

Con este nombre designaremos el jardín en el cual tenían lugar no los fusilamientos reales de los prisioneros, sino simples pero bien representados simulacros, que tenían por objeto amedrentar con la amenaza de un terrible y próximo fin. En el centro del jardín habían abierto los esbirros una fosa, la cual en ocasiones les presentaban como abierta para ellos. Esas fosas llegaron a ser hasta cuatro y cinco distintas cuando se trataba de fusilamientos en masa. Las fosas no eran profundas a lo que ayudaba la tierra oscura del patio de la vieja

iglesia que daba la sensación de profundidad. En algunos casos el dibujo estaba simplemente insinuado por la pereza de los propios torturadores, cosa que observaban los detenidos y les advertía de la calidad del simulacro. En otros casos les colocaban de espaldas y de forma que no pudieran ver lo que se realizaba y simulaban el fusilamiento de otro pelotón de presos, al que luego hacían desaparecer por el pasadizo subterráneo de que luego se hablará. Una fuerte descarga y la comedia que después se representaba de cubrir la fosa abierta anteriormente y en la cual se decía haberse enterrado a los que acababa de ejecutar, contribuían al efecto de simulacro. Un manantial subterráneo mantenía la tierra fría hasta en los meses calurosos del verano.

Ocurre así algo como con el prisionero: mientras va de celda en celda, sueña con el aire libre y los cielos abiertos que le traerá el campo de trabajo; «pero; en el campo se está aún peor». En 1968 o 1969, no acierto, Francisco Infante llevó a cabo un Homenaje a Malévich, una especie de «juego suprematista», como él mismo lo llamó, sobre la nieve. ¿Cuál es la temperatura d efusión de un Malévich? Aquel Señor de Todos los Desiertos que Malevitch quiso ser yace en un ataúd suprematista. A nadie mejor que a él conviene el elogio fúnebre de Hotspur que Shakespeare pone en boca del Príncipe de Gales en la primera parte de Enrique IV: «Cuando este cuerpo contenía un alma, un reino no era espacio bastante grande para él; pero ahora, dos pies de la más vil tierra son una medida suficiente...». «Ya no queremos el espacio cual ataúd pintado para nuestro cuerpo vivo», había dicho su discípulo El Lissitzky. Pero Malévich ha muerto y sus obras corren la suerte de la nieve. Tal vez llevara razón Infante y las obras de Malévich no hayan dejado nunca de pertenecer al estado solido. Tal vez, en efecto, aún haya de ellas un firme núcleo de oscuridad. Los funerales de Malévich «representan» esa oscuridad amenazada. «Lo más solido en la Tierra es la tristeza», ha escrito Ajmátova; «la fuerza de la tristeza», como diría Tsvietáieva. ¡Algo sabían ellas de eso! Pero no les bastó con saberlo; sabían sobre todo que para que la tristeza no acabe por desvanecerse en el aire hay que «representarla».



Trisha Brown

1938-1939. La llamada celda del plano inclinado. Cheka psicotécnica. Iglesia de la calle Zaragoza. Barcelona. Algunos aspectos de las «checas» barcelonesas, en la que tantos patriotas sufrieron el horror de los más refinados y cruentos tormentos. *Historia de la Cruzada Española. Tomo XXXIV*. Ediciones Españolas S.A. Madrid, 1943.

1966-1979. Ciclo llamado, *Walking on the wall*. Pared preparada con aparataje técnico. Walker Art Center. Minneapolis. Los bailarines enfrentan la gravedad sujetados a la pared con unas cuerdas que le permiten caminar sobre la pared vertical. *Trisha Brown Early Works 1966-1979*. Klaus Kertess. Artpix Notebooks. Nueva York. 2004.

Situadas, respectivamente, en las calles de Zaragoza y de Vallmayor, acababan de salir los últimos detenidos. En compañía de alguno de ellos, que mostraban en su organismo las huellas de abominables sufrimientos, recorrimos las instalaciones del crimen comunista. Millares y millares de personas desfilaron en horrorizada visita, sin poder contener su espanto a la vista de celdas y cámaras de las que no se concibe cómo podía salir vivo un hombre. La visión de la cámara giratoria, de las celdas en las que no se podía tener en pie el detenido, de los lechos de piedra contruidos en plano inclinados, etc., revelaron a la Humanidad de lo que era capaz el gobierno comunista de Barcelona.

En medio de la experiencia de la guerra de Vietnam y las luchas reivindicativas por los derechos civiles de la comunidad negra o latina, gay o lesbiana, surge este interesante movimiento en Nueva York. Pensemos en piezas como *El hombre caminando por la pendiente del edificio* de Trisha Brown. La violencia es acción, y por tanto requiere de herramientas para actuar y la verdadera sustancia de la acción violenta está caracterizada, en tanto al aspecto humano, por el hecho de que el fin puede ser superado por los medios, a los que justifica y que son necesarios para alcanzarlo. Los resultados de la acción violenta sobrepasan el control de aquel que produjo la acción, la violencia se apoya en herramientas emocionales y su blanco es el cuerpo, posee una arbitrariedad en tanto es más efectiva cuando es inesperada.

La modificación del plano del suelo impedía, no solo el paseo necesario para quién permanece encerrado en tan estrecha prisión, también el sueño reconstituyente, pues, aquel que relajaba su cuerpo en la pendiente inclinada acababa arrastrado por la inercia hacia la puerta y el contacto con el suelo, húmedo y electrificado, convertía su pesadilla en algo muy real.

Básicamente se trataba de un cambio de plano. Tan solo, así, la estructura podía, no ser visible, más bien situarse en un primer plano, precisamente. Violentar el plano donde los bailarines ejecutan sus movimientos alteraría poderosamente nuestras convicciones sobre el suelo que pisamos, nuestra manera de estar en la tierra, andando, descansando, durmiendo.

PEDRO G. ROMERO

Los mairenas

Primera presentación: *Habitación. El Archivo F.X., las Chekas psicotécnicas de Laurencie y la función del arte*. CA2M Centro de Arte Dos de Mayo. Móstoles, Madrid, 2018.

Fuera ya del trabajo propio del Archivo F.X., que desde que acabara 2017 opera como un proyecto terminado, la pieza se presenta como un ensayo teatral sobre algunos de los logros y perspectivas de los trabajos sobre el tema de las Chekas en el mismo Archivo. La gravedad de la conversación en torno a cómo las formas estéticas pueden servir constructiva o destructivamente, según su uso da paso, por ejemplo, a diálogos cómicos en torno a cómo los mismos dispositivos producían en prisioneros de derechas graves disturbios psíquicos y, en los de izquierdas, un entorno medio confortable. La pieza se distribuye en tres escenas con tres cuadros cada una, uno por cada reconstrucción de Cheka. Cada institución –en este caso CA2M en Móstoles, Madrid, Universitat de València y Museu Nacional d'Art de Catalunya, en Barcelona– produce una de estas obras de teatro. Los figurantes que aparecen como actores forman parte del equipo de montaje de cada institución.

"Se cierra la puerta de la celda, y me quedo sola. Busco ávida algún objeto colorido, algún desorden que me estimule. Pero todo es embarazosamente limpio y gris. Por desgracia, constato demasiado rápido dicha corrección. Me siento sobre la fregada tabla que sirve como silla. El lugar dispuesto para dormir, un camastros de hierro, está plegado hacia arriba, inaccesible. Intento espiar por la pequeña mirilla, pero está tapada por fuera. Observo fijamente un pequeño agujero negro, una nada, continuo observándolo fijamente y pienso: con el tiempo voy a obligar a esa nada negra a tener vida. Cada vez con mayor seguridad y claridad emergerá un pequeño mundo, la pequeña mirilla negra se coloreará y se adornará de un lazo y se transformará en un Panorama. A través de la mirilla disfrutaré, me tranquilizaré, me repondré. Soñaré un nuevo mundo para mí. Es posible. Quizá abandone esta casa con el cuerpo y el alma curados, pero la mirilla no debe perder su poder de atracción. ¿Me hipnotiza esa mirilla o me hipnotizo yo misma? Las cosas muertas tienen ojos que quizá sean más misericordiosos, fieles, que los vivos. Acerco mi boca a ese pequeño círculo. Frío está el borde de hierro. ¡El cristal, que liso y frío! Mis labios rozan el cristal negro, que permanece silencioso. Y yo hablo, susurro; nadie debe escucharnos. ¿Qué habló? ¿hablé yo? Oh, Dios mío, no me dejes permanecer "natural"; es que me he traicionado a mi misma. Eso es lo peor que puedo imaginarme. No me puedo calmar. No puedo caer en el conformismo. No puedo decir: ya pasará. No puedo convencerme de que esta cárcel ha sido un regalo navideño. Si comienzo con el engaño, mostrare capacidad para el embuste, el presidio será paraíso. ¿No podría acabar teniendo la capacidad de matar personas por puro aburrimiento? ¿Asesinato por impulso sexual, como simple entretenimiento? Seré imprevisible en todos los sentidos. Estoy ante una mirilla negra, ¿durante cuanto tiempo ya? ¿He oído dar las campanadas de algún reloj? ¿Quizá cinco veces? ¿Cinco veces, una tras otra? Vuelo tras mis pensamientos, Apoyo mi cabeza en la puerta de hierro. Si no me equivoco, el reloj marcó las cinco. ¿Cómo sonó? Bang-bang-bang-bang-bang. Rápido, estridente y compacto. Ahora se exactamente cómo sonó. El tono aún vibra dentro de mí". Fragmento de Cárcel, novela de Emmy Hennings.

En el largo relato
autobiográfico que

Yevguenia Yarovslavskaia-Markón escribe, casi un testamento, estando presa por la Cheká, en la isla Solovki, si, dice así: "Pero ¿quiénes son los hombres y mujeres de la revolución? Está claro: la clase que nunca podrá ostentar el poder. Está clase es el lumpenproletariado, que participa en todas las revueltas y revoluciones y que las abandona de inmediato en cuanto que ha apoyado triunfa. El mundo criminal provee el personal imprescindible de hombres y mujeres de la revolución. A estos se añaden los representantes de la "bohemia" literaria y artística, siempre revoltosa y vivaracha, y los profesionales de la revolución: terroristas y expropiadores, así como los grupos más intransigentes, anarquistas y maximalistas. Del mismo modo que el Estado es apoyado por una clase, la revolución es sostenida por otra. La clase principal de la revolución no puede convertirse en gobernante, esa es la clase del Estado. Estado y Revolución son dos planos de la misma balanza y se necesitan mutuamente".

"Mis ideas más sólidas consistían en lo siguiente: soñaba con organizar un comité político de maleantes y delincuentes que aglutinara a todos los elementos antisoviéticos o simplemente criminales, con el objetivo de liberar los centros de reclusión, en primer lugar, a los condenados a muerte y luego, en general, a los mayores criminales tanto a los políticos como a los comunes. Para ello, por supuesto, se necesitaban recursos económicos colosales, que se irían consiguiendo mediante "asaltos", "expropiaciones", el nombre poco importa... los presos políticos, suponía yo, se unirían a nosotros por razones ideológicas, los comunes estarían suficientemente interesados desde el punto de vista material, al fin y al cabo, un condenado a muerte cuya huida organizara el comité no se negaría a agradecerle su primer negocio exitoso..." Yevguenia se ganaba la vida, también, como adivinadora. No había futuro para la revolución si las diferencias entre presos comunes y presos políticos no desaparecían de una vez por todas. No entender eso -escribía desde su celda de la Cheká- es no saber de política, no saber de economía y, aún más lamentable, no saber nada de poesía. "La adivinación, sigue diciendo Yevguenia, era para mí un simple medio para buscarme la vida". La prisión, sin embargo, aumentó mis dotes adivinatorias.

Me dice Óscar Cornago que ha leído en Prisión perpetua de Ricardo Piglia las siguientes frases: "Los convictos [léase carceleros, arquitectos, artistas y políticos] son filósofos naturales. Saben que no existe otra verdad que la existencia siniestra de una conspiración. Captan en la apariencia engañosa de la realidad las redes microscópicas que permiten reconstruir su esencia oculta. Había visto a un hombre contar las baldosas del patio, en los recreos, todos los días, y sacar siempre conclusiones diferentes". En fin, la frase es de tanta precisión y me viene tan al pelo que, releo el relato del escritor argentino y no encuentro la cita exacta, ¿lo habrá soñado? ¿será que Óscar me manda su propia traducción?

Por ejemplo, Piglia escribe: "la cárcel es el centro psíquico de la sociedad. El polo magnético interior, hundido entre los dispositivos eléctricos y las molduras de acrílico, un engranaje transparente: como quien dice, un cráneo de vidrio. Un mirador donde se ve el pensamiento." Busco las frases con pericia policial. Una y otra vez repaso el texto: "en la cárcel se puede observar el futuro de la sociedad. La cárcel debe ser vista como un laboratorio. Se realizan con hombres y mujeres experimentos muy sofisticados. Se busca reconstruir artificialmente las condiciones de vida futura"

"La cárcel es una fábrica de relatos. Todos cuentan, una y otra vez, las mismas historias. Lo que han hecho antes, pero sobre todo lo que van a hacer. Se escuchan unos a otros, compasivamente. Lo que importa es narrar, no importa si la historia no le interesa a nadie. Lo contrario del arte de la novela, que se funda en la ilusión de convertir a los lectores en adictos". Piglia lo escribe con convicción fundante. Escribir fuera de la literatura, eso permite la cárcel. Una escritura celular.

Fotografías, películas, libros, revistas, compendios, documentación y materiales sobre las Chekas de Alphonse Laurencin en el Archivo F.X. 1845-1945; y hasta 1999.

FOTOGRAFÍAS

Detenido en una cheka. (Reverso A2 cols.) Autor desconocido. Fotografía original, 1939.

Soldados en una cheka. (En adhesivo) Autor desconocido. Fotografía original, 1939.

El torturado D. Manuel Godoy; Letrado Secretario del Colegio de Barcelona, acompañado del señor Presidente, en la Cheka de la calle Vallmajor; que se designó con la letra B. Fotografía Hermes, 1939. (Copia moderna)

Himmler visita la cheka de la calle Vallmajor de Barcelona. Fotografía Carlos Pérez de Rozas, 1940. (Copia moderna)

Torturados en las celdas psicotécnicas. Fotografía Hermes, 1939. (Copia moderna)

Fotografías Checas de Vallmajor; (cinco copias distintas) Estudio fotográfico Hermes, Barcelona, 1939. (Copia moderna)

Las checas de Valencia. Causas General. (dos copias distintas) Fotografías de Antonio Sancho, Valencia, 1939. (Copia moderna)

Fotografías Checas de la calle Zaragoza. (Siete copias distintas) Estudio fotográfico Hermes, Barcelona, 1939. (Copia moderna)

Las checas de Barcelona. Fotografías de la agencia CIFRA. Febrero de 1939. Actualidades Gráficas. Burgos. Núm 740003/740011. (Copia moderna)

Checas de la calle Zaragoza. Fotografías de la agencia CIFRA. Febrero de 1939. Actualidades Gráficas. Burgos. Núm 740013/740017. (Copia moderna)

PELÍCULAS

Noticiero español nº 13, Los diplomáticos extranjeros visitan las checas de Barcelona. Director político Dionisio Ridruejo. Dirección Manuel Augusto García Viñolas y otros. Departamento Nacional de Cinematografía. Barcelona. Febrero, 1939. Núm. (587) 13/6 (82), Catálogo Guerra Civil. 12.

¡Vivan los hombres libres! (Las checas de Barcelona.). Director Edgar Neville, 1939. Departamento Nacional de Cinematografía. Barcelona. Núm. 867, Catálogo Guerra Civil. 7¹².

¡España una, grande, libre! Dalla barbarie rossa al trionfo della civiltà fascista. (Barcelona. *Assedio di Barcellona*). Dirección, Giorgio Ferroni. Incom producción, 1939. Núm. 72, Catálogo Guerra Civil. 22'20" minutos.

LIBROS

La Inquisición Roja (la Cheka) El Estado dentro del Estado. G. Popoff. M. Aguilar Editor. Madrid, 1925.

¡...Así es Moscú! (Nueve años en el país d e los Soviets.) José Douillet. Razón y fe Editorial. Tercera Edición castellana. Madrid. 1930.

Técnica del Komitern en España. Mauricio Karl. Edita Gráfica Corporativa. Badajoz. 1937.

El Terror Rojo en Cataluña. Antonio Pérez de Olaguer. Ediciones anti-sectarias. Burgos, 1937.

El terror comunista en España. Las chekas. CNT. Publicaciones Ácratas «El sembrador». Andorra. Teruel. 1937-1939.

Madrid, de corte a Cheka. Agustín de Foxá. Ed. Jerarquía Burgos. 1938. (edición completa, Editorial Prensa Española, Madrid, 1962)

Por qué hice las «Chekas» de Barcelona. Laurencin ante el consejo de guerra. R-L. Chacón. Editorial Solidaridad Nacional. Barcelona. 1939.

Cómo funcionaban las Checas de Barcelona GPU-SIM. Publicaciones del CIAS. Acción contra la III Internacional. Relieves Basa y Pagés. Barcelona. Sin datar.

Preventorio D, ocho meses en el SIM. Félix Ros. Editorial Yunque. Barcelona. 1939.

Preventorio D, ocho meses en la cheka. Félix Ros. Editorial Prensa Española S.A., Madrid, 1939-1974. (Segunda edición ampliada)

¡Terror Rojo! Las Chekas de Barcelona. Historia de la barbarie marxista. Federico de Urrutia. Edita FE. Barcelona. 1939.

Barcelona el poder del Soviet (El Infierno Rojo). Antonio Guardiola. Editorial Maucci, Barcelona, 1939.

...forjaremos una sociedad más justa, más humana...Las Chekas. Mateo Lladó. Biblioteca Victoria, Editorial Alas, Barcelona, 1939.

Yo escogí la esclavitud. Homenajes en España. Torturas en Moscú. El Campesino, Valentín González. Ediciones Maracay, Venezuela, 1940.

Checas de Madrid. Tomás Borrás. Editora nacional. Madrid. 1944. (Edición completa Editorial Bullón. Madrid, 1959.

¡Karaganda! La tragedia del antifascismo español. Ediciones del MLE - CNT, Toulouse, 1948.

El terror Comunista en España. Las Chekas. (Recopitalorio) Publicaciones Ácratas, 1948.

Las «Checas». Temas españoles. Rodolfo Vistabuena. Publicaciones españolas. Madrid. 1959.

Obras completas. Poesía, Teatro y Novela. Tomo I. Ensayo y Periodismo. Tomo II. Agustín de Foxá. Editorial Prensa Española. Madrid, 1963.

El terror staliniano en la España republicana. Félix Llaugé Dausá. Ediciones Aura. Barcelona, 1974.

Checas de Madrid y Barcelona. Alberto Flaquer. Ediciones Rodegar. Barcelona, 1963.

REVISTAS

Revista gráfica Estampa. Núm 340. Manuel Chaves Nogales *Así mataba la cheka. El maestro Juan Martínez que estaba allí.* Madrid, 1934.

Revista D'ací i d'allà. Número extraordinario de navidad dedicado al arte del siglo xx. Barcelona. Invierno de 1934.

Revista Vértice núm xix. Galvache. *Terror y chekas en Barcelona Roja.* Manuel Halcón, director. Revista Nacional de falange Española Tradicionalista y de las JONS. Madrid, 1939.

Revista Vértice núm xx. Edgar Neville. *La cheka de Vallmajor.* Madrid. 1939. Manuel Halcón, director. Revista Nacional de falange Española Tradicionalista y de las JONS.

Revista Vértice núm xx. Edgar Neville. *La cheka de Vallmajor.* Madrid. 1939. Manuel Halcón, director. Revista Nacional de falange Española Tradicionalista y de las JONS. (Portada alternativa)

Revista *L'Illustration*, núm 5007. *Journal Hebdomadaire Universel*. Louis Deschamps. *L'Occupation totale de la Catalogne par les armées nationalistes*. Paris, 18 de febrero de 1939.

COMPENDIOS

Das Rotbuch uber Spanien. VV.AA. Anti-Komintern, Nibelungen-Verlag, Berlin-Leipzig, 1937. (En alemán)

Apéndice I al dictamen de la comisión de poderes actuantes en 18 de julio de 1936. Ministerio de la Gobernación. Editora Nacional. Barcelona, 1939. (Dos ejemplares)

Apéndice I al dictamen de la comisión de poderes actuantes en 18 de julio de 1936 (revisado). Ministerio de la Gobernación. Editora Nacional. Barcelona, 1939.

Historia de la Revolución Española. Tercera guerra de independencia. Alfonso de la Higuera y Velázquez y Luís Molins Correa. Establecimientos Cerón y Librería Cervantes, S. L. Cádiz-Madrid, 1940.

Un seminario martir. Notas biográficas e históricas del seminario conciliar de Barcelona durante el periodo rojo. VV.AA. Seminario Conciliar. Barcelona, 1940.

Causa General Instruida por el Ministerio Fiscal sobre la dominación roja en España. Avance de la información instruida por el Ministerio Público en 1945. Ministerio de justicia. Madrid, 1945.

Causa General Instruida por el Ministerio Fiscal sobre la dominación roja en España. Avance de la información instruida por el Ministerio Público en 1945 (Segunda edición). Ministerio de justicia. Madrid, 1945.

Causa General Instruida por el Ministerio Fiscal sobre la dominación roja en España. Avance de la información instruida por el Ministerio Público en 1945 (Edición revisada). Ministerio de justicia. Madrid, 1945-1947.

El Alzamiento, la Revolución y el terror en Barcelona. Francisco Lacruz, Editorial B. Barcelona, 1945.

Historia de la Cruzada. Volumen VIII. Tomo XXXIV. VV.AA. Ediciones Españolas, S.A., Madrid 1945.

La CNT en la Revolución española, José Peirats, Toulouse, Ed. CNT, 1951-1953; reed. París, Ruedo Ibérico, 1954.

Historia de la Segunda República Española. Tomos I, II, III y IV. Joaquín Arrarás, Editora Nacional. Madrid, 1956.

Los mártires de la Iglesia. Testigos de su fe. Justo Pérez de Urbel. Editorial AHR. Barcelona, 1956.

Historia Militar de la Guerra de España, Manuel Aznar. Tomo I, II y III. Editora Nacional. Madrid, 1958.

Guerra y revolución en España. 1936-1939. Tomos II y III. VV.AA. Editorial Progreso. Moscú, 1966.

La CNT en la Revolución española (Tomos I-III), José Peirats, Toulouse, Ed. CNT, 1951-1953; reed. París, Ruedo Ibérico, 1971.

Memoria personal, Fragment per a una autobiografia. Antoni Tàpies. Editorial Crítica, Barcelona, 1977.

La República del Crimen. Cataluña prisionera 1936-1939, Francisco Gutiérrez Latorre. Editorial Mare Nostrum. Barcelona, 1989.

El terror Comunista en España/ ¡Karaganda! La tragedia del antifascismo español. 1948. Publicaciones Acratas. Ediciones cristianas, (compendio fotocopiado) 1999.

DOCUMENTACIÓN

Causa general, Pieza separada número 4. Checas. Noveno legajo, caja 1634/Exp. 4. Proviene de los Archivos Estatales, Fiscalía General, Ministerio de Justicia, Gobierno de España.

Causa general, Pieza separada número 4. Checas. Décimo legajo, caja 1634/Exp. 5. Proviene de los Archivos Estatales, Fiscalía General, Ministerio de Justicia, Gobierno de España.

Causa General, Valencia. Pieza 4. Checas, caja 1589/Exp. 2. Proviene de los Archivos Estatales, Fiscalía General, Ministerio de Justicia, Gobierno de España.

Los herederos de Stalin. Boletín reservado (mecanografiado) Gordon Young. Ministerio de Información. Madrid, 1954.

Mazmorras alucinantes. Núm 7. Recorte de prensa. Sin fechar ni datar. Barcelona, 1939 (aproximadamente).

El terror comunista en España. Informe para el Independent Labour Party. (La révolution prolétarienne; Paris n° 263, 25/1/1938). Firmado John Mac Govern.

Cartas desde la cárcel de los presos del POUM al Gobierno republicano.

Fechadas el 14 de julio de 1938 desde la Prisión del Estado en Barcelona; 22 de julio de 1938 desde la Prisión del Estado en Barcelona; 17 de enero de 1939 desde la Prisión del Estado en Barcelona. Firmada por colectivos de presos del POUM y de la JCI, con Juan Andrade, Julián G. Gorkin y Wilebaldo Solano. (Copia)

El proceso contra el POUM. Informe de Luigi Longo, comisario general de las Brigadas Internacionales y adjunto de Togliatti, a Moscú sobre «las causas de la derrota de la republica española» -1 de abril de 1939. (Copia)

El proceso de 1938 contra el POUM (Barcelona no fue Moscú). Wilebaldo Solano. Editado por la Fundeción Adreu Nin. (Copia mecanografiada)

La NKVD y el SIM en Barcelona. Algunos informes de Geró (Camarada Pedro) sobre la guerra de España. (Copia)

Memoria: Las Chekas del Partido Comunista. 00002. Documento n° 137. Sin firmar. Barcelona, 1937. (Copia mecanografiada)

Lista de cárceles clandestinas de la tzeva. Sin firmar Octubre de 1937. (Copia mecanografiada)

Stalin, Pontífice Máximo de la Iglesia Ortodoxa Rusa. Folleto. (Sin datar ni firmar)

MATERIALES

Libreta en blanco. Cuaderno usado por los servicios policiales del SIM (Servicio de Inteligencia Militar) en las checas de Barcelona. Información y venta mercado de libros de Sant Antoni, Barcelona. Encuadrada en tela negra, 14 x 10 centímetros, 50 hojas en blanco, sin pautar. (Nota P.C. o P.G., no se distingue, escrita con estilográfica)

Psicofonías recogidas en el antiguo convento de Santa Úrsula de Valencia. Testimonio sonoro recogidos por los equipos de la Sociedad Española de Investigaciones Parapsicológicas y Antena-5 durante los años 80 y 90 con los testimonios de Javier García Blanco, Ángel Briongos y Pedro Amorós Segorb. Archivo de audio wave. 9 segundos.

Dedal de aguardiente. Antigua medida de para cóctel. Regalo de Quico Rivas, según el mismo, se utilizaba en el Bar Chicote de Madrid bajo el anuncio ¡*Lo que se bebía en las checas!*, a mediados de los años 40. Metálico. 4 centímetros de diámetro. Cubo de 4 x 3 cm.

Cronología (2019-2001): las Chekas de Laurencic en el Archivo F.X.

19 de enero-20 de marzo de 2019.

Habitación. *El Archivo F.X., las Chekas psicotécnicas de Laurencic y la función del arte.* Comisarios: Nuria Enguita y Ángel Calvo Ulloa. Salas de Arte Moderno. Museo Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

20 de septiembre-25 de noviembre de 2018. **Habitación.** *El Archivo F.X., las Chekas psicotécnicas de Laurencic y la función del arte.* Comisarios: Nuria Enguita y Ángel Calvo Ulloa. Centre Cultural La Nau, Sala Acadèmia, Universidad de Valencia.

24 de mayo-9 de septiembre de 2018. **Habitación.** *El Archivo F.X., las Chekas psicotécnicas de Laurencic y la función del arte.* Comisarios: Nuria Enguita y Ángel Calvo Ulloa. CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, Madrid.

8 de junio de 2017-18 de septiembre de 2017. **Tesouro CHK.** Exposición. *Vis a vis: Quico Rivas, archivo y cárcel.* Comisario: Master de Historia del Arte y Cultura Visual. Biblioteca del MNCARS. Madrid.

28 de abril de 2017-5 de noviembre de 2017. **Carceleras.** Exposición. *Dende o panóptico: cada cela una finestra.* Comisario: Cristina Fiaño y Xaime López. Centro Sociocultural O Vello Cárcere. Concello de Lugo.

8 de septiembre de 2015-1 de noviembre de 2015. **Escuela nº6.** *Reconstrucción de la Cheka psicotécnica de la Iglesia de la calle Vallmajor de Barcelona en 1939.* Con Antonio Marín, Cámara Negra y Lidia Gamero. The School of Kiev. Vozdvizhenka Arts House. Kiev Biennial 2015. Comisarios: Hedwig Saxenhuber y Georg Schöllhammer. Kiev. Ucrania.

21 de enero de 2015. **Las enseñanzas de Kandinsky.** Publicación: *Wassily Kandinsky.* Boris Groys. Editat A5. Ad Marginem. RDI Culture. Moscú. Rusia.

6 de septiembre de 2014. **Documentos y materiales. Número 11.** Boletín periódico del Archivo F.X. Editado con motivo de la 51 Bienal de São Paulo. *Cómo imaginar cosas que no existen.* São Paulo. Brasil.

6 de septiembre de 2014-7 de diciembre de 2014. **La Escuela Moderna.** 51 Edición de la Bienal de São Paulo. *Cómo imaginar cosas que no existen* Exposición. Comisarios: Charles Esche, Galit Eilat, Nuria Enguita, Pablo Lafuente y Oren Sagiv. Parque do Ibirapuera. São Paulo. Brasil.

6 de octubre de 2013. **Consideraciones sobre las Chekas de Alphonse Laurencic.** Presentación pública. *Giving Form ti the Impatience Liberty.* Conferencia pública. Participantes: Banu Cennetoglu / Yasemin Özcan, Hans D. Christ / Iris Dressler, Alice Creischer / Andreas Siekmann, Kiri Dalena, Ekaterina Degot / David Riff, Barbara Ehnes, Pil and Galia Kollektiv, Boris Ondreicka, Pedro G. Romero, Hedwig Saxenhuber / Georg Schöllhammer, János Sugár, Pelin Tan y otros. Curadores: Hans D. Christ y Iris Dressler. *Politics of Form: The Re-Discovery of Art as Political Imagination.* Württembergischen Kunstvereins Stuttgart, Alemania.

5 de octubre de 2013-12 de enero de 2014. **Entrada: Barracão/Los Trabajadores-La Casa.** *Giving Form ti the Impatience Liberty.* Curadores: Hans D. Christ y Iris Dressler. *Politics of Form: The Re-Discovery of Art as Political Imagination.* Württembergischen Kunstvereins Stuttgart, Alemania.

21 de septiembre de 2012. **Vajilla/CHK (Emplatado nº1).** Primera pieza de una vajilla. Edición de una bandeja de cerámica. Juanjo Fuentes ediciones. Málaga.

19 de abril de 2012. **Mémoire.** *Pedro G. Romero, artiste mémoire.* Una entrevista de Frédéric Khodja. Revista Hippocampe, nº 7. Lyon, Francia.

13 de diciembre de 2011. **Historia de dos ciudades.** Presentación y proyección de *Rojo y negro, 1939*, de Carlos Arévalo, producción falangista y *Nuestro Culpable, 1937*, de Fernando Mignoni, producida por CNT. En el programa «La construcción de la guerra». *Arquitectura y lenguajes fílmicos.* Santiago Erasó, BNV producciones y Cristina Enea. Museo de San Telmo. Donostia.

22 de noviembre de 2011-4 de marzo de 2012. **Entradas: Office Baroque; Barracão.** *El d_efecto barroco.* Políticas de la Imagen hispana. Exposición comisariada por Jorge Luis Marzo y Tere Badia. Centro de Arte Contemporáneo de Quito, Ecuador.

7 de noviembre de 2011. **La Internacional.** Encuentro e intercambio. Celebraciones del Aniversario de la Revolución de Octubre. PCUS. Instituto Cervantes. Plaza del Teatro Bolshói. Moscú.

15 de enero de 2010. **Arquitectura F.X.** Seminario 5. Intertextualidad. Coordina Carlos Tapia. Escuela Técnica de Arquitectura de Sevilla. Instituto Universitario de Arquitectura y Ciencias de la Construcción. Universidad de Sevilla

8 de junio de 2009. **Notes on sculpture.** Reproducción de la Cheka de la Calle Zaragoza, Barcelona, de Alphonse Laurencic. Presentación de la pieza. Colección MNCARS. Madrid.

13 de mayo-27 de septiembre de 2009. **Silo.** Exposición y publicación. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Abadía de Santo Domingo de Silos. Burgos.

1 de mayo de 2009. **Pedro G. Romero/ Archivo F.X. Enciclopedia Histórica del Anarquismo Español.** Compilación y dirección de la obra Miguel Iñiguez. Ed. Asociación Isaac Puente. Vitoria.

19 de febrero-17 de mayo de 2009. **Tesouro Brangulí/Tesouro A.T.V./ Tesouro:CHK. Il.Luminacions.** *Catalunya visionaria.* Comisaria Pilar Pancerías. Presentación de diversos materiales del Archivo F.X. CCCB. Centro Cultura Contemporánea de Barcelona.

1 de diciembre de 2008. **Políticas de museo, políticas de archivo.** *Memoria y museo.* Dirige Fernando Estévez. Seminario de museología en la facultad de Geografía e Historia. Santa Cruz de Tenerife. Islas Canarias.

28 de noviembre de 2008. **Anarchivos.** Seminario *Memorias y olvidos del archivo.* Dirigido por Fernando Estévez y Mariano Santa Ana. Con la participación de: Jorge Blasco Gallardo, Anna Maria Guasch, Yaiza Hernández, Juan José Lahuerta, Antoni Muntadas, Isidoro Valcárcel Medina y Antonio Weinrichter. CAAM. Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas de Gran Canaria. Islas Canarias.

7 de septiembre-30 de noviembre de 2008. **Archivo F.X.: publicaciones II. Soy el final de la reproducción.** Comisaria Beatriz Herraiz. Sculpture Center. New York. U.S.A.

13 de octubre-10 de noviembre de 2007. **Archivo F.X.: publicaciones I. Soy el final de la reproducción.** Comisaria Beatriz Herraiz. Castillo/Corrales. París. Francia.

21 de mayo-12 de septiembre de 2007. **Tesouro:** ΕΤΕΡΟΤΟΠΙΕΣ. Heterotopias, di/visions (from here and elsewhere). Curator: Catherine David. Thessaloniki Biennále of Contemporary Art. State Museum of Contemporary Art. Ministry of Cultura. Salónica. Grecia.

1 de mayo de 2007. **Documentos y materiales. Número 1.** Boletín periódico del Archivo F.X. Editado en Salónica, Grecia.

1 de diciembre de 2006. **Señora Doña Memoria Histórica.** Exposición 75

Aniversario de la II República Española. Participación Ciudadana. Muelle de la Sal. Sevilla.

26 de noviembre de 2006.

Bibliografía. Colaboración con el proyecto *Vandalismo y poder en Sevilla, de la periferia al centro*. Investigadora principal: Assumpta Sabuco i Cantó. Miembros del equipo: Mario Jordi Sánchez, Francisco Aix Gracia. Sevilla.

30-31 de marzo de 2006. **La ciudad vacía: The Red Tapes, 2ª parte.** Foro Barriadas. Dirigido por Félix de la Iglesia y José Ramón Moreno. Con Manuel delgado, Antonio Molina Flores, Gerard Horta, Santi Barber, Antonio Collados, Aula Abierta, Beatriz Preciado, Marina Garcés, Jorge Benítez, Carlos Miranda, María Ruber y Rizoma. Coordinación: Valentín Roma. Abierto digital. Consejería de Obras Públicas y Transportes. Junta de Andalucía. Sevilla.

25 de diciembre de 2005 - 14 de enero de 2006. **Utz.** II Salón del Carbón. La Infiltración. CNT. La Carbonería. Sevilla.

23-24 de noviembre de 2004. **Memoria-Me moriría.** «Pensar el conflicto». Jornadas sobre el antagonismo político, la memoria y la historia. Mesas de debate. Con Francisco Espinosa e Isaac Rosa; Antonio Orihuela y Pedro G. Romero. Tierradenadie ediciones. Centro Cultural Valverde. Madrid.

1 de junio de 2004. **El Archivo.** Acceso en la red internet para el Archivo F.X. Desarrollado por Museo Patio Herreriano. Un programa dirigido por Víctor del Río. Conexión: www.museopatioherreriano.org/www.fxysudoble.org (archivo). Extensión *exploradorArte*. Patio Herreriano. Museo de Arte Contemporáneo Español. Valladolid.

19 de febrero de 2004. **El caso de la máquina de efectos especiales.** Texto en el catálogo de la exposición. *Dalí. Afitats electives*. Palau Moja. Generalitat de Catalunya. Barcelona.

24 de julio de 2003. **Políticas de la iconoclasia: intercambio simbólico.** Conferencia y Hojas didácticas. *Culto y profanación de las imágenes*. Director: Jorge Lozano. El Escorial. Fundación Complutense. Universidad Complutense de Madrid.

23 de julio de 2003. **Refutación nº 1.** Trabajo de investigación y libro anotado. Enmiendas al libro *Las Checas de Madrid, las cárceles republicanas al descubierto*, de César Vidal. El ojo de la historia. Belacqva/Carroggio. Barcelona. 2003. Museo de la Basura, mientras dura la Huelga de Hambre de los Trabajadores de la Limpieza Viaria

y la Recogida de Basura de Tomares. Sala de Estar. Sevilla.

5 de abril de 2003. **Tesaurus: Fénéon.** Presentación de imágenes. Exposición Homenaje a Joan Quer, militante anarcosindicalista de Figueras, muerto en combate durante la guerra contra el fascismo. Sala Ictineu. CNT. Figueras.

12 de febrero de 2003 - 20 de febrero de 2003. **El archivo F.X. se vende en Arco.** Stand MELAC: Tesaurus: Cheka. Reproducción de la Cheka Psicotécnica de la Iglesia de Vallmajor en la Barcelona de 1937. Proyecto: *Las otras galerías*. Badajoz-Madrid, 2003. Comisarios Quico Rivas y Rafael Zarza. Stand Galería Tomas March: Tesaurus Botín (oro) Stand Galería Juana de Aizpuru: Tesaurus Botín (plata) ARCO. IFEMA. Palacio de Exposiciones Juan Carlos I. Madrid.

4 de diciembre de 2002. **La checa de Vallmajor.** Fichas del Archivo F.X. Publicación para «Documental» en el suplemento *Culturas* del diario La Vanguardia. Barcelona.

27 de noviembre de 2002. **Efectos especiales 2. La cárcel.** Muestra de cine del Archivo F.X. Edición de la Hoja de Libre Circulación «fx nº 9, 10, 11 y 12». Práctica cultural y acción ciudadana. Jornadas de debate sobre producción y gestión de la cultura y el arte. Coordinan: José A. Sánchez, José A. Gómez Hernández, Vicerrectorado de Extensión Cultural y Proyección Universitaria. Universidad de Murcia.

23 de diciembre de 2002. **La máquina del arte: los archivos F.X.** Una entrevista a Pedro G. Romero de Pilar Parcerisas. Revista *Papers d'Art* nº 82-83. Fundació Espais d'Art Contemporani. Girona.

17 de julio - 29 de septiembre de 2002. **Vitrina de Valencia.** Nomenclatura V-1. *Culturas de Archivo: Memoria, Identidad e Identificación*. Un proyecto de Jorge Blasco Gallardo. La Nau. Universidad de Valencia.

3 de junio de 2002 - 14 de junio de 2002. **Laboratorio blanco/Laboratorio rojo.** Puesta en marcha del proyecto de Laboratorios F.X. (Programa de actividades + Proyección de las películas: *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*. 1936, Mateo Santos. 22'. *¡Vivan los hombres libres!* 1939. Edgar Neville. 8'30". Y distribución de las Hojas de Libre Circulación nº 7 y 8). En Sevilla: Artistas invitados: Julio Jara, Salome Delcampo, La Fiambrera. *Sevilla: procesos iconoclastas*. José Luis Gutiérrez Molina, David González Romero, Francisco Espinosa. *Iconoclastia, vanguardia e historia del*

arte: Juan José Lahuerta, José Díaz Cuyas, Amador Fernández-Savater. En Granada: Artistas invitados: Alberto Baraya, Chema López, Bleda y Rosa. *Granada: corpus iconoclasta*: José Antonio González Alcantud, Juan Manuel Barrios Rozúa, Javier López Gijón. *Iconoclastia, Lacan y psicoanálisis*: Carmen Ribés, José Luis Chacón, Adolfo Jiménez. Colaboran: CAAC, Facultad de Biblioteconomía y Documentación de la universidad de Granada y Fundación Euro-Árabe de Altos Estudios de Granada. Universidad Internacional de Andalucía, artepensamiento. Sevilla/Granada.

12-13 de marzo - 30 de abril de 2002. **La Setmana Tràgica.** Archivo y conferencias. Edición de las Hojas de Libre Circulación «FX nº 7 y nº 8». Edición de la publicación: *La Setmana Tràgica*. Espai Vau/Archivo Alexander Cirió. Departamento de Historia del arte. Universitat de Barcelona. Centre d'Art Santa Mònica. Barcelona.

19 de septiembre de 2001. **El archivo como F.X. y Tesaurus: Desde el cinematógrafo.** Conferencias. Diapositivas. Vídeos. Curso *Hacia un mundo nuevo, todavía*. Director: José Jiménez. Universidad Internacional Menéndez Pelayo-UIMP-Pirineos. *Hacia un nuevo mundo, todavía*. Escuela Politécnica Superior del Campus de Huesca de la Universidad de Zaragoza, Formigal, Huesca, 2001.

26 de julio - 12 de octubre de 2001. **Tabula Rasa.** Archivo y exposición. *Antagonismos, cosas de estudio*. Edición de las Hojas de Libre Circulación «FX nº 1, FX nº 2 y FX nº 3». MACBA. Barcelona.

Pedro G. Romero/Archivo F.X.
Trabajos, operaciones y acciones.

Preventori «G»

Primera presentación: Ateneo Enciclopèdic Popular de Barcelona, 2001
Ateneo Enciclopèdic Popular de Barcelona.
Maqueta del Preventori G de la Cheka de la Iglesia de la Calle Zaragoza de Barcelona. Objeto construido por militante desconocido.
Cartón y materiales varios.
50 × 50 × 50 centímetros.
Ready-made.

Legibilidad de Wassily Kandinsky.

Primera presentación: El archivo como F.X. Universidad Internacional Menéndez Pelayo-UIMP-Pirineos. Hacía un nuevo mundo, todavía. Escuela Politécnica Superior del Campus de Huesca de la Universidad de Zaragoza, Formigal, Huesca, 2001.
Escultura con libros.
Sumar cualesquiera ediciones del pintor Wassily Kandinsky, disposición ordenada:
Kandinsky, De lo espiritual en el arte + Alexandre Kojève, Kandinsky + Catálogo Wassily Kandinsky (1922-1933) + Kandinsky, Punto y línea sobre el plano.
Medidas variables: superficie 75 × 45 cm.
Ensamblaje y ready-made.

Hojas de Libre Circulación número 7 y número 8:

Primera presentación: Orgánico/Racionalista, Biblioteca Alexander Cirici, La setmana tràgica, Centro de Arte Santa Mónica, Barcelona, 2002.
Derecho de imprenta.
Anverso y reverso (coincidentes).
Tinta negra y roja. 2 modelos distintos.
Tamaño A5. Papel blanco offset de 80/100 gramos.
Edición sin número.

Cliché.

Primera presentación: Capital de la República. Colegio Mayor Rector Peset. En el ojo de la batalla. Universidad de Valencia, 2002.
Colección de fotografías.
Actualidades Gráficas C.I.F.R.A.
Las chekas de Barcelona. Fotografías de la agencia CIFRA. Febrero de 1939. Actualidades Gráficas. Burgos. Núm 740003/740001. (copia moderna)
Chekas de la calle Zaragoza. Fotografías de la agencia CIFRA. Febrero de 1939. Actualidades Gráficas. Burgos. Núm 740013/740017. (Copia moderna)
Préstamo de la Biblioteca Nacional de España.
Medidas variables.
Documento y ready-made.

La Vanguardia/la vanguardia:

Primera presentación: Edición del suplemento Cultura/s del periódico La Vanguardia, Barcelona, 4 de diciembre de 2002.
Intervención en el suplemento Cultura/s del periódico La Vanguardia. Tres ejemplares.
33 × 27 cm. (ejemplar cerrado) 33 × 57 cm. (ejemplar abierto)
Display publicitario con reproducción en distintos soportes multiplicando × 3, × 5 o × 7 su tamaño.
Impresión digital y originales.

Hojas de Libre Circulación nº 9, 10, 11 y 12.

Primera presentación: Efectos especiales dos: la cárcel. Jornadas de debate sobre producción y gestión de la cultura y el arte. Práctica cultural y acción ciudadana. Universidad de Murcia. 2002.
Derecho de imprenta.
Sólo anverso. Tinta negra y roja.
4 modelos distintos. Tamaño en opción A4 o A5. Papel blanco offset de 40/50 gramos.
Edición sin número.

Lectura de Antoni Tàpies.

Primera presentación: La máquina del arte: los archivos F.X. Revista Papers d'Art nº 83 y 84. Fundació Espais d'Art Contemporani. Girona, 2002.
Escultura con libros.
Sumar cualesquiera ediciones del pintor Antoni Tàpies, disposición ordenada:
Obras completas Antoni Tàpies, tomo primero+Jean-Philippe Peynot, Tàpies, 1, 2, 3 Bang! (Parafaragamus, 1949)
Medidas variables: superficie 75 × 45 cm.
Ensamblaje y ready-made.

Auricular nº1.

Primera presentación: Laboratorio blanco/Laboratorio rojo. Universidad Internacional de Andalucía/unia artepensamiento. Sevilla/Granada, 2002.
Dispositivo de lectura automática para un libro de Antoni Tàpies.
(Antoni Tàpies. Memòria personal, Fragment per a una autobiografia. Editorial Crítica, Barcelona, 1977.)
Ordenador, cámara de video, programa de lectura automática, altavoces y auriculares.
Medidas variables.
Escultura, tecnología y ready-made.

Leyendo a Joan Ponç.

Primera presentación: Tesauro: Fénéon. Sala Ictineu/CNT. Exposición Homenaje a Joan Quer, militante anarcosindicalista de Figueras, muerto en combate durante la guerra contra el fascismo. Figueras, Girona, 2003.
Escultura con libros.
Sumar cualesquiera ediciones del pintor Joan Ponç, disposición ordenada: Mordechai Omer, Universo y magia de

Joan Ponç+Alexandre Cirici, Joan Ponç a Dau al Set+Luis Goytisoló, Joan Ponç, Ojos, círculos, búhos.
Medidas variables: superficie 75 × 45 cm.
Ensamblaje y ready-made.

Tesauro: Dècor. (reconstrucción de la Cheka de la Iglesia de la calle Vallmajor de Barcelona, 1937-1939)

Primera presentación: El Archivo F.X. se vende en ARCO. Stand del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo-MEAC, Proyecto: Las otras galerías. Badajoz-Madrid, 2003.
Escenografía y planos: Antonio Marín.
Construcción: Cámara negra.
Escultura: luz roja en el pasillo, luz desde el exterior por cristal verde, ladrillos desconchados, reloj accesible desde el exterior.
Interior penetrable por el espectador.
Ensamblaje: Madera de pino, acrílico, bombilla, alternador de secuencia, foco de luz exterior, cristal, reloj y mirilla.
Dimensiones variables (Abierta y cerrada): 1'62 × 1'97 × 2'26 cm.
Número de registro: (figura como número: Romero, Pedro G.) Año de ingreso. 2003.
Colección MEAC.

Hoja de Libre Circulación: Dècor.

Primera presentación: Políticas de la iconoclasia: intercambio simbólico. Curso de verano de El Escorial.
Culto y profanación de las imágenes. Universidad Complutense de Madrid, 2003.
Derecho de imprenta o fotocopia.
Sólo anverso. Tinta negra. Modelo de 5 hojas encuadernadas o grapadas.
Tamaño en opción A4. Papel blanco offset de 80/100 gramos.
Edición sin número.

Aprendiendo de las checas.

Primera presentación: Sobre las chekas de Alphonse Laurencic. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo-MEAC, Badajoz, 2003.
Despliegue de display.
Ampliación y exposición del texto de Quico Rivas, Aprendiendo de las checas.
Infolio documental de 33 hojas.
Medidas variables.
Ready-made y display publicitario.

L.-Carnet '37

Primera presentación: Sobre las chekas de Alphonse Laurencic. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo-MEAC, Badajoz, 2003.
Despliegue de display.
Ampliación y exposición del texto de Juan José Lahuerta, L-Carnet '37.
Infolio documental de 41 hojas.
Medidas variables.
Ready-made y display publicitario.

Refutación nº 1.

Primera presentación: Museo de la Basura: Mientras dura la Huelga

de Hambre de los Trabajadores de la Limpieza Viaria y la Recogida de Basura de Tomares/Sala de Estar. Sevilla, 2005.
Intervención.
Diseño y escritura de faldilla para el libro de César Vidal, Checas de Madrid, de Editorial Belacqva.
Medidas variable: 23 × 17 cm.
Display publicitario.

Leer a Paul Klee.

Primera presentación: Memoria-Me moriría. Jornadas sobre el antagonismo político, la memoria y la historia. Pensar el conflicto. Tierradenadie ediciones. Centro Cultural Valverde, Madrid, 2004.
Escultura con libros.
Sumar cualesquiera ediciones del pintor Paul Klee, disposición ordenada: Klee, Diarios+Paul Klee, Catálogo, años 20-30+Klee+Klee, Catálogo razonado (en preparación).
Medidas variables: superficie 75 × 45 cm.
Ensamblaje y ready-made.

Ajedrez.

Primera presentación: Bibliogra(fx)ía. Hemeroteca del Ayuntamiento de Sevilla, Centro Documental de la Memoria Histórica de Salamanca y Pavelló de la República. Sobre vandalismo y poder. Equipo Independiente de Sevilla, 2006.
Ordenación ornamental.
Fotocopias en blanco y negro o color.
Modelos para A3 o A4.
Disposición de documentos históricos en grutescos ajedrezados.
Juegos de documentos: 1/Informe relación del Fiscal Instructor de la Causa General de Valencia. Archivo Histórico Nacional. FC-CAUSA_GENERAL, 1389, Exp. 9. Páginas: 70; 2/ Pieza Cuarta de Barcelona. Checas Archivo Histórico Nacional. FC-CAUSA_GENERAL, 1635, Exp. 1. Páginas: 560; 3/ Pieza Cuarta de Barcelona. Checas. Archivo Histórico Nacional. FC-CAUSA_GENERAL, 1633, Exp. 2. Páginas: 541; 4/ Pieza Cuarta de Barcelona. Checas. Archivo Histórico Nacional. FC-CAUSA_GENERAL, 1633, Exp. 3. Páginas: 556; 5/ Pieza Cuarta de Barcelona. Checas. Archivo Histórico Nacional. FC-CAUSA_GENERAL, 1633, Exp. 4. Páginas: 509; 6/ Pieza Cuarta de Barcelona. Checas. Archivo Histórico Nacional. FC-CAUSA_GENERAL, 1633, Exp. 5. Páginas: 475; 7/ Pieza Cuarta de Barcelona. Checas. Archivo Histórico Nacional. FC-CAUSA_GENERAL, 1634, Exp. 1. Páginas: 511; 8/ Pieza Cuarta de Barcelona. Checas. Archivo Histórico Nacional. FC-CAUSA_GENERAL, 1634, Exp. 2. Páginas: 492; 9/ Pieza Cuarta de Barcelona. Checas. Archivo Histórico Nacional. FC-CAUSA_GENERAL, 1634, Exp. 3. Páginas: 507; 10/ Pieza Cuarta de Barcelona. Checas. Archivo Histórico Nacional. FC-CAUSA_GENERAL, 1634, Exp. 4. Páginas: 497; 11/ Pieza Cuarta de

Barcelona. Checas. Archivo Histórico Nacional. FC-CAUSA_GENERAL, 1634, Exp. 5. Páginas: 88; 12/ Pieza Cuarta de Valencia. Checas. Archivo Histórico Nacional. FC-CAUSA_GENERAL, 1389, Exp. 2. Páginas: 159; 13/ Servicio de Información Militar (SIM). Archivo Histórico Nacional. FC-CAUSA_GENERAL, 1634, Exp. 6. Páginas: 58; 14/ Testimonio del Secretario de la Pieza nº 4 relativa a Checas.... Archivo Histórico Nacional. FC-CAUSA_GENERAL, 1526, Exp. 12. Páginas: 3.
Medidas variables.
Collage expandido.
Pieza número 13. Colección Ayuntamiento de Sevilla.

El arte del siglo XX.

Primera presentación: La ciudad vacía: The Red tapes 2ª parte. Convento de Santiago. Foro Barriadas. Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía, Sevilla, 2006.
Display.
Desmontaje y despliegue del número 179 de la Revista D'ací i d'allà, Barcelona, Invierno de 1934.
Medidas variables.
Collage expandido.

Acordeón y Pandereta.

Primera presentación: Señora Doña Memoria Histórica. Exposición 75 Aniversario de la II República Española. Participación Ciudadana. Muelle de la Sal, Ayuntamiento de Sevilla, 2006.
Ordenación ornamental.
Fotocopias en blanco y negro o color.
Modelos para A3 o A4.
Disposición de documentos históricos en grutescos ajedrezados.
Juegos de documentos: 1/ Memoria: Las Checas del Partido Comunista. 00002. Documento nº 137. Sin firmar. Barcelona, 1937. (Copia mecanografiada): 8 páginas.; Lista de cárceles clandestinas de la txeca. Sin firmar Octubre de 1937. (Copia mecanografiada) 1 página.
Medidas variables.
Collage expandido.

Punto y línea sobre el plano.

Primera presentación: Tesouro: ETEPOTOMIEZ. Mezquita de Yeni Tzani, Heterotopias, di/visions (from here and elsewhere). Thessaloniki Biennále of Contemporary Art. Salónica. Grecia, 2007.
Apuntes.
Cuadernos de dibujo y libretas de notas.
Técnica mixta.
Medidas variables.
Original de 7 ejemplares (2 perdidos)

Kant con Sade.

Primera presentación: Políticas de museo/políticas de archivo. Seminario de Museología. Memoria y Museo. Facultad de Geografía e Historia. Santa Cruz de Tenerife, 2008.

Desmontaje.

Video-proyección digital.

Edición de video en dos ventanas y una sola proyección a partir de los films.. 1/(pantalla de la izquierda) ¡Vivan los hombres libres! (Las checas de Barcelona.) 7' 12". Director, Edgar Neville; Departamento Nacional de Cinematografía. 1939. Núm. 867, Catálogo Guerra Civil; 2/ (pantalla de la derecha) Noticiero español, nº 13. Los diplomáticos extranjeros visitan las checas de Barcelona. 52". Dirección política, Dionisio Ridruejo. Director, Manuel Augusto García Viñolas y otros. Departamento Nacional de Cinematografía. Febrero, 1939. Núm. (587) 13/6 (82), Catálogo Guerra Civil. Duración loop de 13'59".
Edición de 5 copias.

Tesouro: Notes on sculpture.

(reconstrucción de la Cheka de la Iglesia de la calle Zaragoza de Barcelona, 1937-1939)
Primera presentación: Colección Museo Nacional de Arte Reina Sofía/MNCARS, Madrid, 2009.
Escenografía y planos: Antonio Marín.
Construcción: Cámara negra.
Escultura: luz roja en el pasillo, ladrillos desconchados, un metrónomo suena como gota de agua.
Interior penetrable por el espectador.
Ensamblaje: Madera de pino, acrílico, bombilla, reproductor de audio y altavoces
Dimensiones variables: 2 x 2 metros (Largo 1'85 x 0'75 cm/Alto 1'40 x 0'75 cm.)
Nº de registro: AD05144. Año de ingreso. 2009.
Colección MNCARS.

Hoja de Libre Circulación: Notes on sculpture.

Primera presentación: Colección Museo Nacional de Arte Reina Sofía/MNCARS, Madrid, 2009.
Derecho de imprenta o fotocopia.
Sólo anverso. Tinta negra. Modelo de 4 hojas encuadradas o grapadas.
Tamaño en opción A4. Papel blanco offset de 80/100 gramos.
Edición sin número.

Habitación.

Primera presentación: Arquitectura F.X., Instituto Universitario de Arquitectura y Ciencias de la Construcción, Intertextualidad, Escuela técnica de Arquitectura, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2010.
Instalación.
Maqueta central de la cheka de la calle Zaragoza de Barcelona.
Madera. Medidas 25 × 20 × 16.
Construcción. Antonio Marín.
Instalación con gobos de efectos ópticos, luz alterna roja y verde, focos de proyección y mesa de mezclas rítmica.
BSO: Fucking Werewolf Asso, Alphonse Laurencic, 5'32", LP titulado Why Do

You Love Me Satan?, 2015.
Medidas variables sobre una mesa de
150 × 60 cm mínimo.
Edición en 3 versiones.

Hoja de Libre Circulación: Barracão

Primera presentación: El efecto
barroco. Centro de Cultura
Contemporánea de Barcelona/CCCB,
2010.

Derecho de imprenta o fotocopia.
Sólo anverso. Tinta negra. Modelo de
8 hojas encuadradas o grapadas.
Tamaño en opción A4. Papel blanco
offset de 80/100 gramos.
Edición sin número.

Biblioteca CHK.

Primera presentación: Ejercicios de
memoria. La Panera, Centro de Arte,
Lleida, 2011.
Gabinete de lectura.
Derecho de imprenta o fotocopia.
Edición facsimilar de 12 libros puestos
a disposición de lectura pública.
Selección bibliográfica: 1/ El Terror
Rojo en Cataluña. Antonio Pérez de
Olague. Ediciones anti-sectarias.
Burgos, 1957; 2/El terror comunista
en España. Las Chekas. CNT.
Publicaciones Ácratas «El sembrador».
Andorra. Teruel. 1957-1959.; 3/ Por
qué hice las «Chekas» de Barcelona.
Laurencic ante el consejo de guerra.
R-L. Chacón. Editorial Solidaridad
Nacional. Barcelona. 1959; 4/ Cómo
funcionaban las Chekas de Barcelona
GPU-SIM. Publicaciones del CIAS.
Acción contra la III Internacional.
Relieves Basa y Pagés. Barcelona. Sin
data; 5/ Preventorio D, ocho meses en
el SIM. Félix Ros. Editorial Yunque.
Barcelona. 1959; 6/ ¡Terror Rojo! Las
Chekas de Barcelona. Historia de
la barbarie marxista. Federico de
Urrutia. Edita FE. Barcelona. 1959; 8/ ...
forjaremos una sociedad más justa,
más humana.... Las Chekas, Mateo
Lladó, Biblioteca Victoria, Editorial
Alas, Barcelona, 1959; 9/ ¡Karaganda!
La tragedia del antifascismo español.
Ediciones del MLE - CNT, Toulouse,
1948; 10/ El terror Comunista en
España. Las Chekas. (recopilario)
Publicaciones Ácratas. 1948. 11/ Las
"Checas". Temas españoles. Rodolfo
Vistabuena. Publicaciones españolas.
Madrid. 1959. 12/ Checas de Madrid y
Barcelona. Alberto Flaquer. Ediciones
Rodegar. Barcelona. 1965.
Medidas variables y adaptación de la
disposición espacial.
Acompañar el display con la exposición
reglada de los libros originales y la
biblioteca del Archivo F.X. u otros
archivos y bibliotecas sobre las chekas.
Edición sin número.

Vajilla/CHK (Emplatado nº 1)

Primera presentación: Juanjo Fuente
cerámicas, Málaga, 2012.
Cerámica.
Bandeja de mesa decorada.

Bandeja de loza iluminada a mano y
serigrafía.
Talleres de Kosmoworksevilla.
Medidas 32 × 20 cm.
1/100 hasta 100/100. 10 pruebas de autor
númeradas.
Juanjo Fuente Ediciones.

Tesouro: Barracão. (Reconstrucción de la Cheka del Convento de Santa Úrsula en Valencia, 1937-1939)

Primera presentación: Politics of Form:
The Re-Discovery of Art as Political
Imagination. Württembergischen
Kunstvereins Stuttgart, Alemania, 2013.
Escenografía y planos: Antonio Marín.
Construcción: Hans D. Christ.
(Stuttgart)
Escultura: ladrillos desconchados,
tela amarilla en pasillo separador
electrificado, golpeador gong, techo
metálico, cepo industrial.
Interior penetrable por el espectador.
Ensamblaje: Madera de pino, acrílico,
foco de luz exterior, cristal, tela,
azulejos, engranajes metálicos, metal.
Dimensiones variables (Abierta y
cerrada): 1'62 × 2,30 × 4'60cm.
Producida por la Württembergischen
Kunstvereins Stuttgart.
Depósito Galería Casa sin fin, Cáceres/
Madrid.

Sade con Kant.

Primera presentación: Consideraciones
sobre las Chekas de Alphonse
Laurencic, Conferencia pública,
Giving Form to the Impatience Liberty,
Württembergischen Kunstvereins
Stuttgart, Alemania, 2013.
Desmontaje.
Video-proyección digital.
Edición de video en tres ventanas y
una sola proyección a partir de tres
escenas consecutivas del film. ¡España
una, grande, libre! Dalla barbarie
rossa al triomfo della civiltà fascista.
(Barcelona. Assedio di Barcellona).
22'20". Dirección, Giorgio Ferroni.
Incom producción, 1959. Núm. 72,
Catálogo Guerra Civil.
Duración loop de 04'26".
Edición de 5 copias.

Hoja de Libre Circulación: Barracão (teoría del color)

Primera presentación: La Escuela
Moderna. 51 edición de la Bienal de São
Paulo, Cómo imaginar cosas que no
existen, São Paulo, Brasil, 2014.
Derecho de imprenta o fotocopia.
Anverso y reverso. Tinta color. Modelo
de 1 hoja. Tamaño en opción A5. Papel
blanco offset de 40/60 gramos.
Edición sin número.

CHK.

Primera presentación: Wassily
Kandinsky, A3/Ad Marginem/RDI
Culture, Moscú, Rusia, 2015.
Intervención.
Las enseñanzas de Wassily Kandinsky/
Wassily Kandinsky as a Teacher.

Introducción de cuatro fotografías de
las Chekas de Vallmajor de Alphonse
Laurencic en publicación de Wassily
Kandinsky.
Boris Groys. Wassily Kandinsky.
Medidas: 10 × 14 cm.
A3/Ad Marginem/RDI Culture,
Moscú, Rusia, 2015.

Hoja de Libre Circulación: Tesouro: Chekas

Primera presentación: Escuela
nº6. Reconstrucción de la Cheka
psicotécnica de la Iglesia de la calle
Vallmajor de Barcelona en 1939,
Vozdvizhenka Arts House, The School
of Kiev, Kiev Bienniel, Kiev, Ucrania,
2015.
Derecho de imprenta o fotocopia.
Anverso y reverso (coincidente). Tinta
negra. 11 modelos distintos. Tamaño en
opción A4 o A5. Papel blanco offset de
80/100 gramos.
Edición sin número.

Recortable CHK.

Primera presentación: Escuela
nº6. Reconstrucción de la Cheka
psicotécnica de la Iglesia de la calle
Vallmajor de Barcelona en 1939,
Vozdvizhenka Arts House, The School
of Kiev, Kiev Bienniel, Kiev, Ucrania,
2015.
Edición. Derecho de imprenta o
fotocopia.
Dibujo y diseño: Antonio Marín.
Instrucciones español/inglés en A4
o A5. Impreso en blanco y negro o
fotocopia.
Impresión en A5. Papel de 110/120
gramos.
Anverso y reverso (coincidentes).
Edición sin número.

Bar CHK.

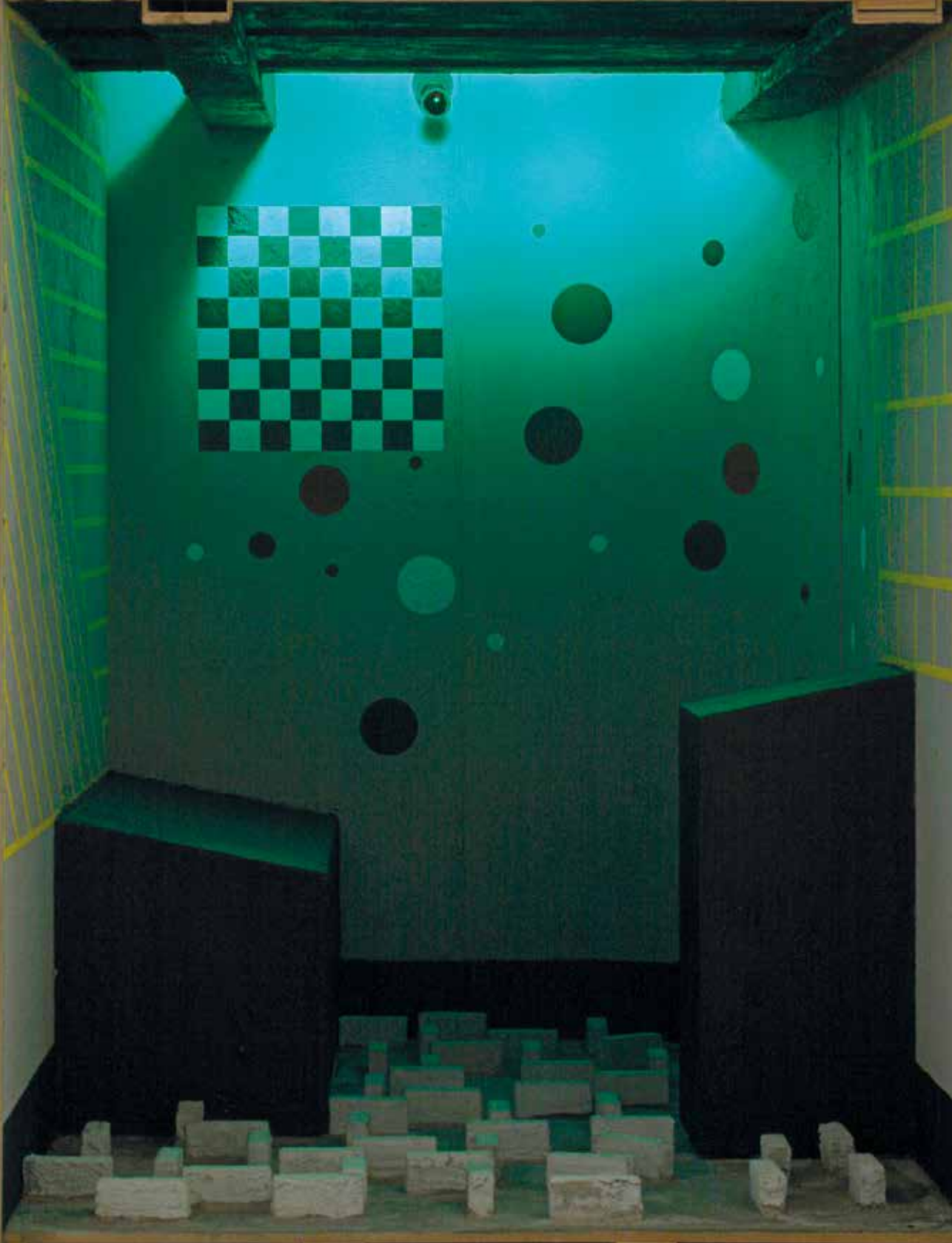
Primera presentación: Escuela
nº6. Reconstrucción de la Cheka
psicotécnica de la Iglesia de la calle
Vallmajor de Barcelona en 1939,
Vozdvizhenka Arts House, The School
of Kiev, Kiev Bienniel, Kiev, Ucrania,
2015.
Instalación y acción.
Instalación de un bar para servir
bebidas de la lista Lo que se bebía en
las chekas, Bar Chicote, Madrid, Años
1940-1945.
Barman, coctelera, bebidas y comidas
según recetas.
Servicio de bebidas gratuitas o a bajo
coste.
Edición de la lista: impresión de hojas
en A5. Papel variado, color variado.
Papel offset o fotocopias.
Medidas variables.

Carceleras.

Primera presentación: Dende o
panóptico: cada cela unha fiestra,
Vieja Cárcel de Lugo, 2017.
Instalación sonora.
Emisión de música, conocida bajo la
denominación de carceleras, usando

la celda o todo el edificio de la cárcel
 como caja de resonancias.
 Música a bajo volumen.
 De día: escuchar pegando la oreja a la
 puerta de la prisión.
 De noche: escuchar pegando la oreja a
 las paredes del edificio.
 Equipo de audio, mesa de mezclas,
 dispositivo USB, altavoces y bocina.
 Lista de audio aleatoria (selección):
 Al pensar en el dueño de mis amores,
 La hija de Zebedeo, Ruperto Chapí;
 Cuando yo estaba en la cárcel, Los
 amores de la Inés, Manuel de Falla.; En
 la cárcel de Villa/Canción del gitano,
 La linda tapada, José Tellaeche, F.
 Alonso; Carceleras del Puerto, Joaquín
 de la Oliva, Juan Mostazo; Carceleras
 flamencas, Antonio Ranchal y otros;
 Toná y carceleras gitanas, Chocolate,
 Agujetas y otros; ¡Carcelero, carcelero!,
 Rafael de León, Manuel López
 Quiroga, Antonio Quintero Ramírez;
 Saeta por carceleras, Juan Romero
 Pantoja y otros; Soléa dame la mano,
 Manuel Font de Anta; Carcelera,
 Juana la del Pipa y otras; Martinete
 y carceleras, Juan Talega y otros;
 Toná de la cárcel, El Chozas y otros;
 Veinticuatro calabozos, Paco Tanto;
 Me metieron en un calabozo, Indio
 Gitano; Tengo una pena escondida,
 Perro de Paterna; Carceleras a la
 guitarra, Sabicas; Soleares&carceleras,
 Metanoia Orquesta; Jota de la cárcel,
 Hermanos Arnoz; En la cárcel yo me
 vi, El Cabrero; Adiós, patio de la cárcel,
 Porrinas de Badajoz; Prisioneros,
 Gualberto&Enrique Morente; Los
 presos, Toni el Gitano; Entre rejas, Los
 Chichos; Quiero ser libre, Los Chichos;
 El Vaquilla, Los Chichos; Tangos
 gallegos, El Luis; Algo para volar,
 Los Chunguitos; Libertad para ti, Los
 Calis; Metido en la cárcel del Tonino,
 Los rumberos de Zaragoza; Soy un
 perro callejero, Los Chunguitos; Pera
 está la libertad, El Cabrero, El Torete,
 Bordón4; Libertad, Toni el Gitano; No
 quiero barrotes, no, Tony el Gitano;
 Pobrecito de los presos, Tony el Gitano;
 etcétera, etcétera, etcétera.
 Duración variable.
 Medidas variables.





Comunidad de Madrid

Presidente

Ángel Garrido García

Consejero de Cultura, Turismo y Deportes

Jaime Miguel de los Santos González

Viceconsejero de Cultura, Turismo y Deportes and Sport

Álvaro César Ballarín Valcárcel

Directora General de Promoción Cultural

María Pardo Álvarez

Subdirector General de Bellas Artes

Antonio J. Sánchez Luengo

Asesor de Artes Plásticas

Javier Martín-Jiménez

CA2M Centro de Arte Dos de Mayo

Director

Manuel Segade Lodeiro

Gerente

María Aránzazu Borraz de Pedro

Gestión y Administración

Irene Garcimartín Rivilla

María Dolores Díaz Martínez

Colección

María Asunción Lizarazu de Mesa

Teresa Cavestany Velasco

Carmen Fernández Fernández

Exposiciones

Víctor de las Heras Iglesias

Ignacio Macua Roy

Comunicación

Mara Canela Fraile

Marta Martínez Barrera

Rosa Naharro Diestro

Educación y actividades públicas

María Eguizábal Elías

Victoria Gil-Delgado Armada

Carlos Granados del Valle

Biblioteca

Paloma López Rubio

Colaboradores

Pili Álvarez

Patricia Barrera Morales

Arancha Benito Moreno

Tevi de la Torre Betbesé

Eva Garrido del Saz

María Martínez de Guereñu Valero

Maribel Martínez Martín

María José Pérez Vizán

Amalia Ruiz-Larrea Fernández

Mónica Ruiz Trilleros

Gisela Serrano Vidal

Virginia Uriarte Padró

Marta van Tartwijk

Amigos del CA2M

Manuel Angulo

Universitat de València

Rectora de la Universitat de València

María Vicenta Mestre Escrivà

Vicerrector de Cultura y Deporte

Antonio Ariño Villarroya

Gerente de la Universitat de València

Joan Oltra Vidal

Centre Cultural La Nau de la Universitat de València - Exposicions

Responsable del Área de Exposiciones

Norberto Piqueras Sánchez

Gestión técnica

Manuel Martínez Tórtola

Gestión administrativa

Marisol Sánchez Puértolas

Raquel Moret Alfonso

Comunicación

Magda Ruiz Brox

Maite Ibáñez Giménez

Difusión

Antoni Esteve Blay

Visitas Guiadas

Voluntaris Culturals de la UV

Pilar Pérez Pacheco

Equipo de producción

Francisco Burguera Pérez

Álvaro David García

Pedro Herráiz Merino

Museu Nacional d'Art de Catalunya

Generalitat de Catalunya

Ministerio de Educación, Cultura y Deportes

Ajuntament de Barcelona

President

Miquel Roca i Junyent

Vicepresidents

Laura Borràs i Castanyer

Jaume Asens Llodrà

Vocals

Isak Andic

Octavi Bono i Gispert

Helena Cambó i Mallol

Jordi Carulla i Font

Marta Clari Padrós

Isidre Fainé i Casas

Manuel Forcano Aparicio

Lucas García Guirao

Miguel González Suela

Elsa Ibar Torras

Lluís Juste de Nin

Luis Lafuente Batanero

Jèp de Montoya e Parra

M. Dolors Portús Vinyeta

Óscar Sáenz de Santamaría Gómez-

Mampaso

Eulàlia Serra Budallés

Joan Subirats Humet

Ana Vallès Blasco

Rafael Villaseca Marco

Secretària

Anna Bernadàs Mena

Director

Pepe Serra Villalba

Administrador

Víctor Magrans Julià

Exposición

Habitación

El Archivo F.X., las Chekas psicotécnicas de Laurenci y la función del arte
Un proyecto de Pedro G. Romero

Comisarios

Ángel Calvo Ulloa
Nuria Enguita

Coordinación

Víctor de las Heras Iglesias (CA2M)
María José Pérez Vizán (CA2M)
Norberto Piqueras Sánchez (La Nau)
Cristina Portell (Museo Nacional)

Dirección de montaje

Ignacio Macua Roy (CA2M)
Manuel Martínez Tórtola (La Nau)
Lluís Alabern (Museo Nacional)

Asistente de producción

Charo Romero Donaire

Montaje

tdArte (CA2M)
Santi Andrés (La Nau)
Equipo de museografía (Museo Nacional)

Transporte

Edict

Registro

Mónica Ruiz Trilleros (CA2M)
Manuel Martínez Tórtola (La Nau)
Silvia Tena (Museo Nacional)

Gráfica

Taller de Serigrafía (CA2M)
AM Rotula (La Nau)

Seguros

Aon (CA2M y La Nau)

Publicación

Editor

Pedro G. Romero

Autores

Nuria Enguita
Ángel Calvo Ulloa
Pedro G. Romero
Marisa García Vergara
Boris Groys
Juan José Lahuerta
Quico Rivas
Fernando Rodríguez de la Flor
Slavoj Žižek

Coordinación editorial

Víctor de las Heras Iglesias (CA2M)
María José Pérez Vizán (CA2M)
Norberto Piqueras Sánchez (La Nau)
Manuel Martínez Tórtola (La Nau)

Diseño gráfico

Filipe Tacq

Traducciones

Manuel Angulo (del inglés al español)
Antoni Domènech y SPL. Universitat de València (del español al catalán)

Corrección de textos

ADA

Impresión

BOCM

Textos

© Sus autores

Imágenes

© Sus autores

Fotografías

Carlos Maciá
Cristina Fiaño
Roberto Ruiz

Dépósito legal: M-11338-2018

ISBN: 978-84-451-3715-0

Agradecimientos

BNV Producciones, Galería Casa sin fin, Galería Àngels Barcelona, Galería Alarcón Criado, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Ateneu Enciclopèdic Popular (Barcelona), Biblioteca Nacional de España, Biblioteca del Pavelló de la República (Barcelona), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Filmoteca Española, Fucking Werewolf Asso, Sitesize, Cámara Negra, Universidad Católica de Valencia, Iris Dressler, Hans D. Christ, Antonio Marín, Santiago Julián Frontera, Jose Iglesias García-Arenal, María García Ruiz, Juan José Lahuerta, Fernando Rodríguez de la Flor, Francisco Espinosa, Antonio Orihuela, Inmaculada Salinas, Abraham Lacalle, Rosario Peiró, Antonio Franco, David González Romero, Elvira Pujol, Manel Aisa, Pilar Parcerisas, Isidoro Valcárcel Medina, Julio Perucha, Marta Pelegrín, Juanjo Fuentes, Marisa García Vergara, Alex Sánchez, Itziar Rozas, Niño de Elche, Tomás de Perrate, José Manuel Gamboa, Goyo Rosillo, Óscar Cornago, Mauro Cerqueira, André Sousa, Misha Bies Golas, Carlos Maciá, Rafael SMP, Pascal Rousseau, Julia Nicolas, Elena Tavello, Cristina Fiaño, Xaime López, Darina Yakinova, Julián Rodríguez, Antònia Maria Perello.

Esta publicación ha sido editada por la Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid, Universitat de València y Museu Nacional d'Art de Catalunya con motivo de la exposición *Pedro G. Romero*. *Habitación* presentada en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo de Madrid, del 24 de mayo al 9 de septiembre de 2018 y en La Nau - Universitat de València, del 20 septiembre al 25 noviembre de 2018.

Antología de textos publicados en diversos momentos del Archivo F.X. y compilada y editada por Pedro G. Romero.

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de imágenes y textos de esta obra por cualquier medio o procedimiento sin la autorización de los titulares del © copyright.

Habitación. El Archivo F.X., las Chekas psicotécnicas de Laurenci y la función del arte se terminó de imprimir y encuadernar el 21 de junio de 2018 en los talleres de BOCM. Para su composición se utilizó la familia tipográfica Walbaum (Berthold) y Ehrhardt (Monotype). Impreso en papel Creator Volumen de 115 gr y Invercoata de 280 g. La tirada consta de 1 000 ejemplares. Esta publicación está disponible para su descarga digital en www.ca2m.org

CA2M Centro de Arte Dos de Mayo
Av. Constitución, 23
28931 Móstoles, Madrid
Tel.: +34 91 276 02 15
ca2m@madrid.org
www.ca2m.org

Centre Cultural La Nau de la
Universitat de València
Carrer Universitat, 2
46005 Valencia
Tel.: +34 96 386 43 77
exponau@uv.es
www.uv.es/exposicions

Museu Nacional d'Art de Catalunya
Parc de Montjuïc
Palau Nacional
08038 Barcelona
Tel. +34 6220360
www.museunacional.cat

Producido por



El Archivo F.X. trabaja a partir del 2017 como un proyecto cerrado. Esto simplemente quiere decir que, en muchos sentidos, sus formas de operar, sus categorías y campos de reflexión se entienden ya como escritura, una forma determinada de proceder que fija e inscribe lo que, hasta ahora y desde 1999, eran una serie de acontecimientos.

Una de las formas de trabajar que se inauguran en esta etapa pasa por abrir el Archivo F.X., su espacio real, sus fuentes documentales y sus *displays* de trabajo pero también su dispositivo simbólico, los hallazgos y averiguaciones que, con estas labores, se han venido haciendo. Para ello se están invitando a artistas, investigadores e historiadores a trabajar en sus fuentes, sus operaciones y campo de trabajo.

Para *HABITACIÓN* se ha invitado a las artistas Patricia Gómez y María Jesús González, Lola Lasurt y Álvaro Perdices, a que trabajasen en torno a las Chekas con los mismos materiales y categorías del propio Archivo F.X.

Patricia Gómez
y M^a Jesús González

Convento de Santa Úrsula, Valencia. Inscripción

El convento de Santa Úrsula fue uno de los muchos edificios que se habilitaron como checa durante la guerra civil en Valencia. En la actualidad, el complejo es una de las sedes de la Universidad Católica de Valencia. Pudimos visitarlo junto a Nuria Enguita y Norberto Piqueras el pasado 3 de mayo, y con Pedro G. Romero el pasado 18 de mayo. En nuestro recorrido tratamos de identificar los espacios utilizando como guía las fotografías y descripciones de la época extraídas del documento de la Causa General de Valencia. En general, el espacio está muy transformado, pero la cripta y el pasillo que da acceso a ella se conserva prácticamente intacto y fácilmente reconocible.

A partir de nuestra visita a la iglesia y complejo de Santa Úrsula, y nuestros trabajos previos tanto en la antigua cárcel como en el Hospital Psiquiátrico de Valencia, nos planteamos la posibilidad de iniciar nuestra investigación trazando la conexión entre estos tres lugares, tanto por su significado como espacios de aislamiento, represión y castigo (sobre todo en el caso de la cárcel y la cheka), como por su propia estructura arquitectónica de habitaciones-celdas.

Frottage
(pp. 306-307)

Lola Lasurt

*Thaïs, tercer acto (Bragaglia, 1917).
Ejercicio para el curso básico de la
Escuela Vkhutemas siguiendo las
indicaciones de Luibov Popova en sus
manuscritos*

Friso pictórico a modo de animación *frame a frame* a partir de la película analógica digitalizada en youtube de la versión futurista de *Thaïs*, dirigida por Anton Giulio Bragaglia en 1917. El friso se centra en el último acto de la película en el que Thaïs muere sola en su celda, y parte de su representación figurativa para, progresivamente, ir incorporando la abstracción geométrica. El argumento de *Thaïs* tiene una clara conexión con la iconoclastia anti-sacramental del Archivo F.X., y su decorado con las Chekas de Laurencic.

El título del friso hace referencia a los ejercicios pictóricos que Liubov Popova describe en sus manuscritos respecto a la metodología que se debía aplicar para instruir a los alumnos del Curso Básico de la Escuela de Arte Vkhutemas, para que introdujeran progresivamente la abstracción en todas sus creaciones, en un paso intermedio para darles una utilidad.

La propuesta se completa con la proyección el 12 de julio a las 19:00 del film animado completo, acompañado de una conversación con Lola Lasurt en la que participarán Nuria Enguita y Pedro G. Romero.

Friso de fotogramas pintados
Óleo sobre tela
(pp. 308-313)

encuentro con documentos como *¿Por qué hice las chekas de Barcelona? Laurencic ante el consejo de guerra*, de R. L. Chacón, Perdices proyectó una serie de acuarelas en las que mezcló su interés por las chekas psicotécnicas de Laurencic con las experiencias que una serie de discotecas brasileiras realizaron en la década de los sesenta a partir de la mezcla de música psicodélica, drogas alucinógenas y diseños extraídos de la eclosión del Op Art, con una serie de desenlaces trágicos.

Para *Habitación*, Álvaro Perdices ha retomado ese proyecto, rehaciendo aquellas acuarelas en cuya elaboración ha añadido infusión de achicoria en referencia a la abundancia de este ingrediente en el recetario de cócteles especiales que en 1940 y bajo el anuncio, *Lo que se bebe en las checas*, se ofertaba en el Bar Chicote de Madrid.

La propuesta se desarrolla con una *DiskoCheka* que alberga una fiesta durante la noche de la inauguración de esta exposición en el CA2M. El material filmado durante esa fiesta es proyectado en fechas señaladas y acompañado de una conversación con Álvaro Perdices en la que participan Ángel Calvo Ulloa y Pedro G. Romero.

2000 – 2018
Serie de 16 acuarelas
Acuarela a la achicoria
(pp. 314-320)

Álvaro Perdices

Sin título (Serie DiskoCheka)

Álvaro Perdices llevó a cabo a principios de los 2000 una serie de ejercicios con los alumnos de un colegio en Los Ángeles mediante transcripciones formales de lo que consideraban buenas y malas acciones. El resultado fueron una serie de esculturas que llamaron su atención acerca de la posibilidad de catalogar unas formas como buenas o malas. A partir de esa experiencia y de su

FOURTEEN

ENLARGED

BY THE

PAULS

CARRADO EN VIDE

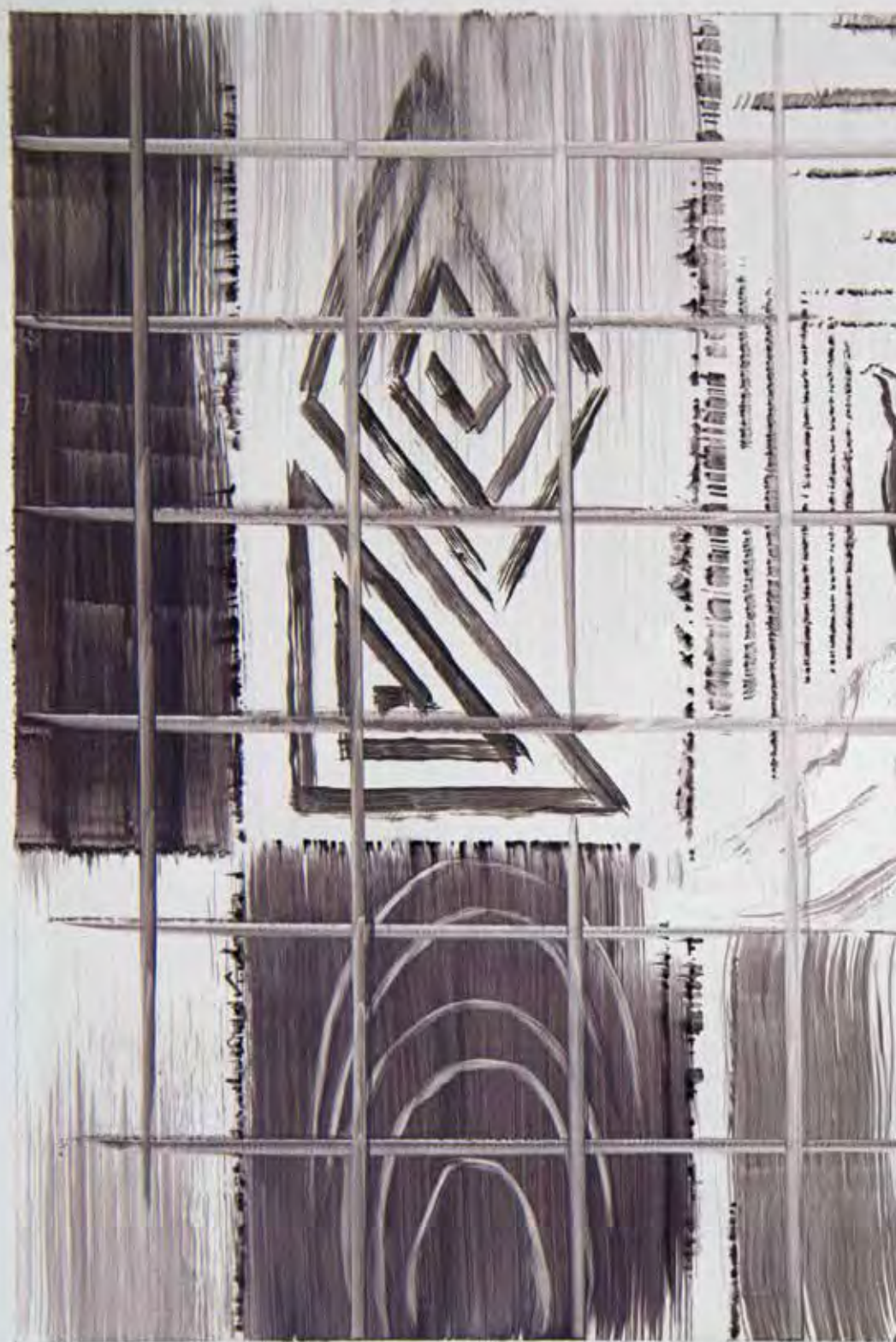
DE 1900

DE EDAD

1900























Habitación El Archivo F.X. es un fondo documental de imágenes fotográficas y cinematográficas de la iconoclastia anti-sacramental política en España entre 1845 y 1945 clasificadas con términos procedentes del amplio campo de la vanguardia radical moderna. En la colusión de ambos campos se traman toda una serie de significados, narraciones e historias que abren un espacio de trabajo distinto, desvían la función del arte en el corazón mismo de su aparato institucional e intentan, mediante la crítica, recuperar su uso, más allá de su valor de cambio, su pedestal simbólico y su cualidad financiera en el campo de la comunicación.

Un apartado especial y exacto lo ocupan los trabajos alrededor de las chekas psicotécnicas que construyera Alphonse Laurencic para el SIM, el Servicio de Inteligencia Militar del Ejército republicano bajo el control directo del Partido Comunista. Estas extrañas construcciones estaban situadas, primero, en el convento de Santa Úrsula de Valencia y, después, en las iglesias de las calles Vallmajor y Zaragoza, las dos en Barcelona.