

ENG (Español a seguir – Català al final)

Conversation between Jorge Luis Marzo and Zaida Trallero



To begin, I'd like to show you this photograph (fig. 1) and ask what it suggests to you.

To me it suggests July, August or September 1936 in Barcelona. Is that right?

You're not far off. It isn't a photo from 1936 but it does refer to a related historical moment. It is a photograph taken by Matteo Guidi in the municipal stores in Barcelona in 2015, when he was making a visit there to view sculptures withdrawn from the public space and met the curators working on the exhibition Franco, Victory. Republic. Impunity and Urban Space at the Born CCM (Cultural and Memorial Centre) in Barcelona. The object in the photograph is the equestrian statue of Franco covered in a sheet of plastic.

There are many semantic layers in this photograph. The first image it suggested to me was that of a ghost due to the plastic that resembles a sheet covering the figure. It also reminds me of Deleuze's idea that the spectres that come back most often are those that we buried most deeply and most quickly; they are the ones that return to haunt us, as Derrida would say.

The image of the ghost is very powerful, it can be interpreted as that which we have not got over and which causes a certain unease. In the case of our history, we have the burden of the dictatorship, a ghost that comes back. The fact that the dictator was not condemned at the time may make the spectre more present. Let's not forget that the last picture we have of Franco shows him as an 80-year-old intubated man in hospital. Very different to other countries such as Italy, for example, where the last image of the dictator Mussolini is of a body hanging in a square in Milan in front of a crowd of people.

You're right. There's a very good piece written by Teresa Vilarós ("Banality and Biopolitics") in which she talks precisely about this photo, the one of Franco intubated in hospital. If you look closely, it's a postmodern image, one of a cyborg. The metaphor of Franco's image, what is it? He was a man who desired modernisation but in reality was sustained by postmodernity, was commandeered by it against his will. It is said that modernity was ushered in during the Franco regime, as happens with all dictatorships that normally want to impose it, but free of all the mechanisms of modern criticism, hence modernisation came in and not modernity. To a certain extent, the

1960s and 70s were a test bed that still survives. We have a completely deregulated state: what is capitalist globalisation? A labour system that is not structured. We have a financialisation of the economic space: Spain was not an industrial powerhouse but it emerged as a financial powerhouse, since it had a lot of capital and very little industry. So all that represented a model. In the 1980s, it became the first postmodern country, with all that that implies: the spectacularisation of culture; the spectacularisation of democracy; the falsifying of processes of participation; post-truth; the right to thousands of things, but what rights? What democracy can we have if we still have laws inherited from the Franco era and a monarchy and if the precepts of the Church are upheld? In some way, this prefigured the conditions of a post-truth language, and everyone swallowed it. We should be talking about transaction – the true language of spectres – rather than transition: the living don't turn into ghosts in a transition after death; instead, we should be seeing how they operate before the body dies.

What do I mean? The image of Franco is paradoxical because it is of a man who was not in fact modern but was instead hijacked by his own invention of postmodernity, of biopolitics. It's the image of a ghost that hasn't come from the past; it comes from the future and that's shocking! Normally ghosts come from the past, people who have died and their spirit reappears as a reminder of something, but those who come from the future don't appear for this reason. The ghost from the future doesn't want to wait for you to die, it wants to reappear now in the present before death, and in reference to that, Franco's son-in-law was very smart, selling the photo. Avatars are spectres that have decided not to wait until we die. Instead, they live with our spectre, thwarting even the possibility of the appearance of our true ghost when we die. When my real ghost emerges, philosophically speaking, we will be unable to distinguish it from the avatars that live with me. For this reason, this image of Franco is astonishing because it attempts to hold on to the possibility of his own ghost cancelling it out. When Eugenio Merino made that sculpture of Franco in a fridge,¹ what happened? What is activated that wasn't already activated? We suddenly realised that we have a ghost that we refused to allow to die. That is how the possibility of Franco's spirit – being always present – becoming part of the iconography of the past was thwarted. And all of a sudden, it emerges – as Deleuze says – as if from the deepest depths because we buried him too quickly.

For the exhibition I mentioned at the start, the equestrian statue of Franco was placed in the public space right at the entrance to the cultural centre. This brought the ghost back and led to attacks on the effigy, which was dismantled. What's interesting about this, maybe, is that it mobilised people to decide what it is that we want to represent us in our public space.

Yes, absolutely. Plus, it gave us the opportunity to do something we've always wanted to do to a statue of Franco. But, what are you talking about when you say "our public space"? Clearly, this sculpture was intended to occupy a public space, but what was a public space at the time the monument was decided? What was a public space when Viladomat made this sculpture? What is a public space today when we interpret what happened in the past? In this way, it is important not to see public statuary as a palimpsest. But if it is, it is anachronistic in nature, without any linear genealogy. The future, past and present always coexist in the same spaces, but that makes me think that the first question we should be asking ourselves is: what is a monument? To understand this, let us consider the book Alois Riegl published in 1901, *The Modern Cult of Monuments*, in which he established the three values that a monument should

¹ The artist Eugenio Merino made *Always Franco*, a sculpture that depicts Franco dressed in army uniform inside a drinks fridge. He showed this piece at the ARCOmadrid Contemporary Art Fair with ADN gallery (Barcelona). The Francisco Franco Foundation sued the artist, alleging an illegitimate attack on Franco's honour. Their case was dismissed by a court of first instance in Madrid.

have: historical value, by representing a particular moment of the society in which it exists; heritage value, connected with aesthetic value, which has to be good; and symbolic value, meaning it has to reflect a kind of common identity of society. Note that this has developed into cohabitation with horses and great men (very few great women) in every city. That being said, does the statue of Franco represent a historical value? Undoubtedly yes, inasmuch as he is a Victor.² Does it have heritage value? Yes, because it is part of a statuary and aesthetic tradition. And symbolic value? The fact that it does not have this – because it doesn't reflect anything but only imposes it on a vanquished city – makes me think of Plato's idea about what an image is. According to Plato, an icon – *eikon* – is a representation of a thing. Inasmuch as this image reflects the thing, there is no problem, it's an image. But what happens when the image no longer reflects the thing? Plato talks of a *phantasm*, an image of an image that has lost its original reference. If the collective identity that every sculpture ought to convey – in Riegl's terms – is not reflected in this sculpture, mathematically it becomes phantasmic, since we do not recognise one of its fundamental conditions for becoming a public statement. In fact, this is true of most of the bastards on horseback you find all over the place.

The non-recognition of the symbolic, identity value of public sculptures is becoming common in a number of countries like the United States and Britain, triggering debates on the values they represent.

The traditional public space was a space dominated by an order of the discourse that had spectralised, so to speak, an entire social fabric that was never able to express itself. But there is a transformation of the public space, it has altered: it's no longer propagandistic, it's publicising. All those invisible or inaudible voices in the city are now transparent – which is not to say they are represented. All these realities that are unconnected with this statuary of a traditional nature want to establish their own order of discourse, exclaiming: "This scumbag doesn't represent me and so let's get rid of him!" Idolatry and iconoclasm, the heart of the matter. Iconoclasm couldn't be done in the public space before because there was a civic order: the public space became a civic norm with values that the community had to abide by. These values have since disappeared and so a series of considerations emerged and have been doing the rounds in Europe since the 1970s. The statue no longer fulfils the three classic values, it's no longer ours, and I can allegorise it; it's no longer a closed sign (symbol) but is instead open and allows for all kinds of interpretations (the publicising of diversity) so long as it remains in a sphere under aesthetic control. Public statuary is, then, outside political theory and becomes part of aesthetic discourse. Consequently, anarchist or libertarian movements (in Germany, Italy or France) – the most interesting in this field being the non-communist (these too demand an order of the discourse) – will question the representativity of these new groups of monuments, which cease to be alive and instead become simulacra of plurality. It is the shift from a symbolic to an allegorical value, in which the order of the discourse moves from the mausoleum to the display case.

But very often we are unable to formulate interpretations because we don't have the tools to do so. In this case, then, the sole connection is based on an aesthetic value.

It's impossible, in my view, to look at the question only in aesthetic terms. Lots of people believe that images have a life prior to or after their aestheticisation. For example, a few years back, the director of the Prado, Miguel Zugaza, was asked what moment particularly stuck in his mind from his time as director? And he replied, it's

² Victor is a man's name of Latin origin and signifies 'victor' or 'the victorious one'.

when people cross themselves in front of Velázquez's painting of Christ. There are people who don't see the artistry or a masterpiece; they're just looking at Christ on the cross. They see the content, not the code with which the discipline explores it. Such people are regarded as not modern, backward. But to my mind these are people who have not yet been disciplined, who have evaded the discipline imposed by the bourgeois order.

In the months after the military uprising against the Republic in 1936, there was a massive campaign in Barcelona against Church heritage, which left blazes and bonfires around the country. In order to establish order and so as not to damage the image of the Republic abroad and among Catholics, the FUE (University Federation of Students) was commissioned to mount a campaign of posters that are really striking. Pedro G. Romero has done a lot of work on this. In the posters, there are images of sculptures accompanied by wordings that read "Protect them, preserve them, don't see saints but works of art". Is that really possible? People only saw the saint and so had to burn him. How do you go about distinguishing art from what it depicts? There's another interesting case in Mexico: the statue commissioned by the Spanish viceroy of King Charles IV, a typical sculpture of a monarch on horseback. After independence, the Mexicans asked themselves what they were going to do with that Spanish thing. Now it stands in a square. On the stone plinth, you can read: "Mexico is only preserving it as a monument of art". Don't look at the lousy king, just the artistic characteristics of the statue.

So the artwork endorses any value?

In fact, public art has traditionally sought to nullify any other interpretative value. But people will never stop seeing the Bourbon. Only tourists can admire the statue without bothering overly much about who the jerk on horseback is. The aesthetic concept of public art works hard to quash the paratext of the depiction, all the parallel texts that make it possible to know what body a ghost belongs to. I'm not capable of seeing the statue of Franco from an aesthetic point of view: it's Franco and his avatars, concentrated. It's that thing about Platonic mimesis: we can't escape the magical relationship between the thing and the icon.

It'll depend on the observer's level of education; to evaluate it, the subject has to be recognised.

Exactly, and let's think about the value of mimesis. Mimesis is one of the fundamental forces; it's the essential link that makes this separation between what is represented and what it seems, aesthetics and history, possible. If mimesis disappears, it becomes a question of taste and that is the bourgeois discipline that they have tried to impose on us, on Barcelona very clearly, as a way of depoliticising the public space, passing it off as an example of stripping away ideology and of consensus. Mimesis is connected with the symbol; allegory, in contrast, is outside the realm of mimesis. A swastika isn't Nazi – it comes from the Basque, Celtic or Indian tradition – but it was subjected to the dictatorship of a meaning, and now you can't see a swastika and not think of the Nazis. An allegory isn't quite that. It's a system of signs that achieves its meaning in relation to a kind of situation in which everyone can assign a meaning, as if it were a commodity that attains functions and meanings that are always temporary. It is this allegorical condition that attempts were made to impose on Barcelona via contemporary art, which does not have a closed meaning – even though it's the most closed of all, so we can only see artistry in it; so everyone can say their piece: we go from propaganda to publicity. Allegorical signs from time to time attain interpretations and are publicised as such. Naturally, such publicising is in the open, shared communal public space, only with the intention of making a flag of it. Herein lies the problem: we don't want flags of

any kind. It doesn't cease being a flag, though its meaning changes from time to time: the public space is defined as a market, one in which realities are as fluid as money, which never does propaganda, just publicity.

So, some of the projects thought up through contemporary art for the public space, do they seem to you to be an exercise that leads to the banalisation of the public space?

Yes, a banalisation that is highly ideologised thanks to its supposed de-ideologisation. If we don't make a living expression possible – and living means with death too – for example through iconoclasm as an expression of the social fabric, then there's nothing. We can only understand life through death, and through the ghosts that are summoned and address us. Sculpture is alive to the extent that one can do away with it.

The contemporary art we have in the public space in Barcelona doesn't really allow what you're suggesting, kill them in order to revive meanings. Moreover, we still have statues like Columbus that allow an action of dominant 'counter-history', reinterpreting it and giving it new meanings.

Yes, it can be done through a social intervention. Clearly, history is not permanent. We should think about what history means today; history always has to be rewritten because in reality no-one has a clear model of what it is. How would I do it? I don't quite know: at monuments, I would mount public actions, in some way regulated because we can't all go about with hammers either. We could take action in an ephemeral manner so that in some way all the interpretative layers that have been silenced could be included. I took part in a debate³ two years ago about public sculpture, and most of the people I was with were undoubtedly horrified at what I was proposing.

What do you think about what Pere Ysàs⁴ said about the Valley of the Fallen,⁵ that it should be preserved but without Franco and Primo de Rivera's tombs, and that it should be turned into an interpretation centre on the Franco regime, particularly the repressive violence, including that the violence meted out during its construction. Like Auschwitz, preserved for an explanatory purpose, a proposed space for memory and democratic education.

I completely disagree with that idea. I'd blow the whole thing up and I wouldn't touch the tombs, so that they would end up caved in, and no-one would ever be able to go in again. We don't need the bodies now: their ghosts are already hard at work for them and they are the ones we need to be questioning. Moreover, Auschwitz is like an enormous scar on the body of humankind. Naturally, scars remind us who is responsible for the wounds, but the Valley of the Fallen is not a scar; it's a particular garment that the regime dressed up in and imposed on everyone. There's a magnificent piece by Hans Magnus Enzensberger, published in 1986, that describes the Valley of the Fallen thus: "As if the pharaohs had employed Walt Disney; as if Stalin had become religious; as if the mafia had decided to build a necropolis for honourable society; as if Albert Speer had produced a Vatican without a pope; as if

³ *Value! 10 debates on the construction of value in the city*, presented at La Virreina, Centre de la Imatge and curated by Jorge Luis Marzo and Joana Masó.

⁴ Pere Ysàs i Solanes is a professor of Contemporary History at the Autonomous University of Barcelona and a member of the Centre for Studies on the Franco Era and the Democratic Period.

⁵ The Valley of the Fallen is a monumental complex built between 1940 and 1958 in the Cuelgamuros Valley in the Madrid region. Designed by Francisco Franco, it commemorates the Spanish Civil War and extols Franco's dictatorship. Franco and José Antonio Primo de Rivera are buried there together with 33,872 combatants from both sides. It is now open to the public.

Paul Getty had commissioned a gang of forgers to build him a Renaissance nuclear bunker". The monument was completed in 1958, a time when Spain was attempting to erase any imperialistic sense because it had new allies, the Americans, who were into Pop art. Overall, it was quite an unwitting parody, a parodic fetish. I say again, I'd blow it up without further ado. Like in the film *Inglourious Basterds*, which is a perfect metaphor, in this case against the Nazis: through film (amid ghosts) we can do what could not be done at the time. It's by summoning ghosts (the death and summary execution of the form) that we will make that which was not possible. Àlex de la Iglesia, in *The Last Circus*, pointed in this direction.

As you said earlier, museums are where sculptures die. So they don't serve either as interpretative places where the discourses implicit in sculptures can change and take on new meanings.

Museums create recollection, which is dead; memory is alive. The past can only be thought of if it's alive, if it affects us. Recollection is nostalgia, and memory melancholy. Nostalgia is when you long for something that happened; melancholy is a longing for something that has not happened. The museum cannot be a box full of recollections. I particularly believe that what museums should be doing is showing a process of change in models for interpreting discourse; you can't materialise discourses because we place them in the classic order. An artwork is above all the way that we have of looking at it and interpreting it.

If we've gone from symbolic sculpture to postmodern allegorical sculpture and to sculpture devoid of content, what might come next?

The first fundamental thing is to think about how we build the public space: can we change nomenclature or remove sculptures? We don't know what to do. Should we remove sculptures and in their place put up plaques without images but with descriptions? Why not? That way we would put an end to the dictatorship of mimesis. But maybe a plaque isn't enough and we ought to do something else. It's complex, because if we don't allow the presence of symbolic values and only allow allegorical values to be seen, from a semiotic point of view signs will eventually be accepted as never being anything. I would much rather that attempts were made to 'ephemeralise' public spaces so that it is the various different sensibilities that develop their techniques for the permanent resignification of the space (tourists and hoteliers won't like this). I'm not so much in favour of municipal teams deciding from the point of view of aesthetic rigour. Naturally, we will have to begin rethinking the pyramidal idea that we currently have, in which academic figures 'trickle-feed' us their meanings. That has to change. It must also be said that Barcelona is a paradigmatic model, since it has sought to build itself as a city without statehood. We need to engage in an exercise of interpretative reinvestment by attempting to expose those layers that have been invisible and, hence, to perform iconoclastic actions on this fabric because they are the very much living dead among us. We need to recover a certain magic with images. Aesthetics cannot domesticate images, so let us play in this realm outside aesthetics where we can permit ourselves to generate remarkable rhizomes that make a living and socially competent public discourse possible: we need to defile the aesthetic order and sow conflict in the space of consensus to find not one but many orders of discourse.

Maybe we should be occupying the street and now deciding what kind of space and what accounts we want our city to tell. At the last demonstration on 11 September, I saw how people calling for Catalan independence occupied the obelisk where the statue of Victory once stood, though it's now been withdrawn and placed in storage. This occupation made me think of the way this

monument has been reinterpreted or, rather, appropriated, by different ideological times. In light of this, can we imagine a social monument in which the change of ideological thinking is permitted?

Maybe we do need social monuments, though now it would no longer be a monument, since this is defined by its ability to survive, to stay put. We ought to find another word for that. But yes, the example you mention says a lot about how social life always ends up putting an end to the very status of a monument. In any event, I would have pulled the obelisk down.

Could it maybe be called a 'moment'? With regard to what you were saying, ephemeral actions of reinterpretation or the overlaying of different layers ought to be allowed on sculptures.

Yes, making the space available to the community. We ought to move on from these old symbolic and postmodern allegorical systems by means of new ways of interaction between forms and substances. Placing Franco on the street and allowing everyone to say their piece, and as they do so the way the conditions of historicity, turning things into heritage and aesthetics will naturally emerge. The statue can be blown up into a thousand pieces. What you say about 'moments' rather than 'monuments' seems brilliant to me. Sculptures would be the least of it; the important thing would be the moments they come back to life.

Jorge Luis Marzo (Barcelona, 1964) is an art historian, curator and writer and he has lectured at the BAU School of Design in Barcelona since 2012.

Zaida Trallero (Barcelona, 1977) is an art historian, curator and cultural manager.

ESPAÑOL

Conversación entre Jorge Luis Marzo y Zaida Trallero



Para empezar, me gustaría mostrarte esta fotografía (fig. 1) y preguntarte qué te sugiere.

Me sugiere julio, agosto o septiembre de 1936 en Barcelona, ¿es correcto?

No andas desencaminado. Aunque propiamente no corresponde a una imagen de 1936, remite a un momento histórico relacionado. Se trata de una fotografía realizada por Matteo Guidi en el almacén municipal de Barcelona en 2015 cuando, en una visita ocasional para ver esculturas retiradas del espacio público, coincidió con los comisarios que estaban preparando la muestra Franco, Victoria, República. Impunidad y espacio urbano en el Born CCM (Centre de Cultura i Memòria) de Barcelona. El objeto fotografiado es la escultura ecuestre de Franco cubierta por un plástico.

En esta fotografía hay numerosas capas semánticas. Precisamente, la primera imagen que me ha venido a la mente es la de un fantasma, por el plástico, que parece una sábana cubriendo la figura. Eso me remite a la idea de Deleuze: los fantasmas que vuelven más a menudo son los que enterramos a mayor profundidad y más rápidamente. Estos son los que vienen a acosarnos, como diría Derrida.

La imagen del fantasma es muy potente, se puede interpretar como lo que no se ha superado y que provoca cierta inquietud. En el caso de nuestra historia tenemos la carga de la dictadura, un fantasma que regresa. El hecho de no haber condenado al dictador en su momento puede provocar que el fantasma esté más presente. Recordemos que la última imagen que tenemos de Franco es la de un hombre octogenario intubado en el hospital. Muy diferente de lo que sucede en otros países, como por ejemplo Italia, donde la última imagen del dictador Mussolini es la de un cuerpo colgado ante el pueblo en una plaza de Milán.

Tienes razón. Un texto muy interesante de Teresa Vilarós (“Banalidad y biopolítica”) habla precisamente de esta imagen, la de Franco intubado en el hospital. Si te fijas, es una imagen posmoderna, de un cibernético. ¿Cuál es la metáfora de la imagen de Franco? Era un hombre que deseaba la modernización, pero en realidad estaba sostenido por la posmodernidad, estaba secuestrado por la posmodernidad, aunque él no lo quisiera. Se dice que con el régimen franquista llegó la modernidad, como pasa en todas las dictaduras que normalmente quieren imponerla, pero llegó exenta de todos

los mecanismos de crítica moderna; por lo tanto, entró la modernización, no la modernidad. En cierta manera, los años 60 y 70 supusieron un laboratorio que subsiste todavía. Tenemos un Estado completamente desregulado: ¿qué es la globalización capitalista? Un sistema laboral que no está estructurado. Tenemos una financiarización del espacio económico. España no era una potencia industrial, pero nació como potencia financiera, ya que abundaban los capitales y escaseaba la industria. Por lo tanto, todo eso supuso un modelo. Durante los años 80 se convirtió en el primer país posmoderno, con todo lo que implica: espectacularización de la cultura, espectacularización de la democracia, falsificación de los procesos de participación, posverdad, derecho a mil cosas, pero, ¿qué derechos? ¿Qué democracia puede haber si seguimos con leyes heredadas del franquismo, hay una monarquía y se mantienen los preceptos de la Iglesia? De alguna forma, eso prefiguraba las condiciones de un lenguaje de posverdad y todos se lo tragaron. Deberíamos hablar de transacción –el auténtico lenguaje de los espectros– en vez de transición: los vivos no pasan a ser fantasmas en una transición después de la muerte, sino que es necesario ver cómo estos operan antes de que el cuerpo muera.

¿A qué me refiero? La imagen de Franco es paradójica porque es la de un hombre que en realidad no era moderno, pero en cambio estaba secuestrado por su propia invención de la posmodernidad, de la biopolítica. Es la imagen de un fantasma que no viene del pasado, viene del futuro. ¡Es acojonante! Normalmente los fantasmas vienen del pasado, personas que han desaparecido y cuyo espíritu reaparece para recordar algo, pero los que vienen del futuro no vienen con esa intención. El fantasma del futuro no quiere esperar a que te mueras, ya quiere reaparecer en el presente antes de morir y, en referencia a eso, el yerno de Franco fue muy hábil al vender la fotografía. Los avatares son fantasmas que han decidido no esperar a que muramos, sino que conviven con nuestro espectro y secuestran hasta la posibilidad de la aparición de nuestro verdadero fantasma cuando muramos. Cuando salga mi verdadero fantasma, filosóficamente hablando, no podremos distinguirlo de los avatares que convivían conmigo. Por esta razón, la imagen de Franco es bestial porque intenta retener la posibilidad de su propio fantasma anulándolo. Cuando Eugenio Merino coloca aquella escultura de Franco dentro de una nevera,⁶ ¿qué pasa? ¿Qué se activa que no estaba ya activado? De pronto, nos percatamos que tenemos un fantasma que no dejamos morir. Así fue como quedó anulada la posibilidad de que el espíritu de Franco formara parte de la iconografía del pasado, y siempre ha estado presente. Y, de repente – como dice Deleuze –, sale de las profundidades porque lo enterramos demasiado rápido.

En el marco de la muestra que mencioné al principio, se colocó la escultura ecuestre de Franco en el espacio público, justo a la entrada del centro cultural. Este hecho provocó que el fantasma regresara y motivara ataques a la efigie, que fue desmantelada. Tal vez lo interesante sea que nos movilizó para decidir qué es lo que queremos que nos represente en nuestro espacio público.

Sí, totalmente. Además, nos dieron la oportunidad de hacer lo que siempre habíamos querido hacer con una estatua de Franco. ¿Pero de qué hablas cuando dices “nuestro espacio público”? Aunque es evidente que esta escultura se había pensado para habitar un espacio público, ¿qué era un espacio público cuando se definió el monumento? ¿Qué era un espacio público cuando Viladomat hizo la escultura? ¿Qué es un espacio público actualmente cuando interpretamos lo que sucedió en el pasado?

⁶ El artista Eugenio Merino realizó *Always Franco*, escultura que representa a Franco vestido de militar dentro de una cámara frigorífica de bebidas. Esta pieza se presentó en la feria de arte contemporáneo ARCOmadrid en 2012 con la galería ADN (Barcelona). La Fundación Francisco Franco denunció al artista por “intromisión ilegítima en el honor”. La denuncia fue desestimada por un juzgado de primera instancia de Madrid.

De este modo, es importante no ver la estatuaria pública como un palimpsesto. Pero si lo es, posee una condición anacrónica, exenta de una genealogía lineal. Futuro, pasado y presente siempre conviven en los mismos espacios, y eso me hace pensar que primero deberíamos preguntarnos lo que es un monumento. Para entender esto, recupero el texto que publicó Alois Riegl en 1901, *El culto moderno a los monumentos*, en que fijó los tres valores que debía tener un monumento: valor histórico –representar un momento determinado de la sociedad en la que se encuentra–, valor patrimonial –vinculado al valor estético: debe ser de buena factura– y valor simbólico –debe reflejar una especie de identidad común de la sociedad–. Fíjate que eso ha dado como resultado la convivencia de caballos y prohombres (poquísimas promujeres) por todas las ciudades. Dicho esto, ¿la estatua de Franco representa un valor histórico? Ciertamente, lo es en la medida en que es un Víctor.⁷ ¿Posee un valor patrimonial? Sí, porque se enmarca dentro de una tradición estatuaria y estética. ¿Y el valor simbólico? El hecho de no cumplirlo –no refleja nada, solo se impone a una ciudad conquistada– me remite a la idea de Platón sobre lo que es una imagen. Para Platón, un icono (*eikon*) es una representación de la cosa. En la medida en que esta imagen refleja la cosa, no hay problema –es una imagen–. ¿Pero qué sucede cuando la imagen ya no refleja la cosa? Platón habla de *phantasma*, imagen de una imagen que ya ha perdido la referencia original. Si la identidad colectiva que toda escultura debe transmitir –en términos de Riegl– no se refleja en esta escultura, matemáticamente pasa a ser fantasmática, ya que no reconocemos una de las condiciones fundamentales para que se convierta en enunciado público. De hecho, es el caso de la mayoría de cabrones a caballo que hay por doquier.

En este sentido, el no reconocimiento del valor simbólico, identitario, de esculturas públicas se está generalizando en varios países, como Estados Unidos o Inglaterra, lo que da lugar a debates sobre los valores que representan.

El espacio público tradicional era un espacio dominado por un orden del discurso que había espectralizado, digamos, todo un tejido social que nunca pudo expresarse. Pero hay una transformación del espacio público, ha mutado: ya no es propagandístico, es publicitario. Todas aquellas voces invisibles o inaudibles que había en la ciudad ahora son transparentes –que no quiere decir que estén representadas–. Todas las realidades que no tenían una relación con esta estatutaria de carácter tradicional quieren establecer su propio orden de discurso, exclamando: “Este cabrón no nos representa y, por lo tanto, nos lo cargaremos!” Idolatría e iconoclastia, el meollo del asunto. La iconoclastia antes no se podía producir en el espacio público porque había un orden ciudadano; el espacio público se convirtió en norma ciudadana con valores de adhesión colectiva forzosa. Estos valores han desaparecido actualmente, y, por lo tanto, nacen una serie de consideraciones que desde los años 70 recorren Europa. La estatua ya no cumple los tres valores clásicos, ya no es nuestra y puedo alegorizarla; ya no es un signo cerrado (un símbolo), es un signo abierto y permite todo tipo de interpretaciones (publicitación de la diversidad), siempre y cuando permanezca en una esfera bajo control estético. La estatuaria pública queda entonces fuera de la teoría política y pasa a formar parte del discurso estético. Por esta razón, los movimientos anarquistas o libertarios (en Alemania, Italia o Francia) –los más interesantes en este campo, no comunistas (estos también exigen un orden del discurso)– cuestionarán la representatividad de estos nuevos conjuntos monumentales, que dejan de tener vida para convertirse en simulacros de pluralidad. Es el paso de un valor simbólico a uno alegórico, en que el orden del discurso pasa del mausoleo a la vitrina.

⁷ Víctor es un nombre propio masculino de origen latino que significa *vencedor* o *el victorioso*.

Pero muchas veces no podemos formular interpretaciones porque carecemos de herramientas; por lo tanto, en este caso la única relación es desde un valor estético.

Creo que es imposible mirar la cuestión solamente en términos estéticos. Hay mucha gente que considera que las imágenes tienen una vida anterior o posterior a su estetización. Por ejemplo, hace unos años le preguntaron al director del Prado, Miguel Zugaza, cuál era el momento que más recordaba de su período como director. Él contestó: "Cuando la gente se persignaba ante el Cristo de Velázquez". Hay gente que no ve la artisticidad, ni una obra maestra, simplemente está viendo al Cristo crucificado. Ven el contenido, no el código con el que se disciplina la mirada. Estas personas son consideradas poco modernas, si no retrógradas, pero para mí son gente que todavía no está disciplinada, que se ha sustraído de la disciplinabilidad impuesta por el orden burgués.

Los meses posteriores al levantamiento militar contra la República, en 1936, en Barcelona se desarrolló una campaña masiva contra el patrimonio eclesial, que dejó incendios y hogueras por todo el país. Para imponer el orden, y no dañar la imagen de la República en el extranjero y entre los católicos, la FUE (Federación Universitaria de Estudiantes) recibió el encargo de emprender una campaña de carteles que son realmente memorables. Pedro G. Romero ha trabajado mucho sobre el tema. En los pósters se pueden ver imágenes de esculturas acompañadas de avisos que dicen: "Protégelas, consévalas, no veas santos sino obras de arte". ¿Es eso realmente posible? La gente solo veía al santo y por eso era necesario quemarlo. ¿Qué hay que hacer para distinguir el arte de lo que representa? En México hay otro caso que también es interesante: la escultura que encargó el virrey español del rey Carlos IV, un caso de típica estatuaria monárquica a caballo. Después de la independencia, los mexicanos se preguntaban qué hacer con esa cosa española. Actualmente se encuentra en una plaza. En el pedestal de piedra se puede leer: "México solo la conserva como monumento de arte". No miren al pinche rey, sino las características artísticas de la estatua.

¿Entonces la obra de arte avala cualquier valor?

De hecho, el arte público tradicionalmente ha intentado anular cualquier otro valor interpretativo. Pero la gente no dejará de ver al Borbón. Solo los turistas pueden decir "qué escultura tan hermosa", sin que les importe mucho quién es el capullo a caballo. La concepción estética del arte público se esfuerza por anular el paratexto de la representación, todos los textos paralelos que permiten saber a qué cuerpo pertenece un fantasma. Soy incapaz de ver la escultura de Franco desde un punto de vista estético: es Franco y sus avatares, concentrados. Es lo que tiene la mimesis platónica: no podemos escapar de la relación mágica entre la cosa y el icono.

Depende del grado de cultura que tenga el observador... Para valorarla es necesario reconocer al personaje.

Exacto, y vamos a parar al valor de la mimesis. La mimesis es una de las fuerzas fundamentales, es el vínculo esencial que posibilita esta separación entre lo que representa y lo que parece, la estética y la historia. Si la mimesis desaparece entraremos en una cuestión de gustos y esa es la disciplina burguesa que nos han querido imponer, en Barcelona clarísimamente, como una forma de despolitizar el espacio público, haciéndolo pasar como ejemplo de desideologización y consenso. La mimesis tiene que ver con el símbolo; la alegoría, en cambio, se mueve fuera de la mimesis. Una cruz gamada no es nazi: proviene de la tradición vasca, celta o hindú, pero fue sometida a la dictadura de un significado, y en la actualidad no puedes ver

una cruz gamada sin pensar en los nazis. Una alegoría no es exactamente eso, es un sistema de signos que adquiere su significado en relación con un tipo de situación en la que todo el mundo puede asignar un significado, como si se tratara de una mercancía que adquiere funciones y sentidos siempre temporales. Esta condición alegórica es la que se intentó imponer en Barcelona a través del arte contemporáneo, cuya lectura no es cerrada –aunque es la más cerrada de todas, pues solo permite apreciar la artísticidad–; entonces todos pueden dar su opinión: de la propaganda pasamos a la publicidad. Los signos alegóricos adquieren puntualmente interpretaciones y se publicitan como tales. Naturalmente, estas publicitaciones se sitúan en el espacio público colectivo, abierto y común, solo con la intención de convertirlas en bandera. Aquí radica el problema: no queremos banderas de ningún tipo. No deja de ser bandera, aunque su sentido cambie de vez en cuando: el espacio público se define así como un mercado, donde las realidades se fluidifican como el dinero, que no hace nunca propaganda sino publicidad.

En este sentido, ¿algunos de los proyectos que se han pensado desde el arte contemporáneo para el espacio público te parecen un ejercicio que nos lleva a la banalización de dicho espacio?

Sí, una banalización muy ideologizada gracias, precisamente, a su pretendida desideologización. Si no posibilitamos una expresión viva, y *viva* quiere decir que incluya la muerte –por ejemplo a través de la iconoclastia como expresión del tejido social–, entonces no habrá nada. Solo podemos entender la vida a través de la muerte, y de los fantasmas que se invocan y que nos interpelan. La escultura está viva en la medida en que te la puedes cargar.

El arte contemporáneo que tenemos en el espacio público de Barcelona no permite precisamente eso que propones: matarlas con el fin de revivir significados. Por otro lado, todavía nos quedan esculturas como Colón, que permiten una actuación de “contrahistoria” hegemónica, reinterpretarla y darle nuevos significados.

Así es, se puede hacer desde una intervención social. Por supuesto, la historia no es permanente. Deberíamos pensar qué significa historia actualmente. La historia siempre debe reescribirse, porque en realidad nadie tiene un modelo claro de lo que es. ¿Cómo lo haría? No lo sé del todo: en los monumentos haría actuaciones públicas, reguladas de alguna forma, porque tampoco se trata de que vayamos todos con el martillo. Se podrían realizar intervenciones de manera efímera: conseguir que, de alguna forma, se vayan sumando todas las capas interpretativas que han sido silenciadas. Hace dos años participé en un debate⁸ sobre la escultura pública y, ciertamente, la mayoría de la peña estaba horrorizada con lo que proponía.

¿Qué opinas de lo que dice Pere Ysàs⁹ sobre el Valle de los Caídos:¹⁰ conservarlo pero sin las tumbas de Franco y Primo de Rivera para convertirlo en un centro de interpretación del franquismo, especialmente de violencia represiva, incluyendo la que acompañó la construcción del monumento. Como

⁸ *¡Valor! 10 debates sobre la construcción del valor de la ciudad.* Presentado en La Virreina Centre de la Imatge, a cargo de Jorge Luis Marzo y Joana Masó.

⁹ Pere Ysàs i Solanes es catedrático de historia contemporánea de la Universidad Autónoma de Barcelona y miembro del Centro de Estudios sobre las Épocas Franquista y Democrática.

¹⁰ El Valle de los Caídos es un conjunto monumental construido entre 1940 y 1958. Situado en el valle de Cuelgamuros (Comunidad de Madrid), conmemora la Guerra Civil y exalta la dictadura franquista. Fue concebido por Francisco Franco, y tanto él como José Antonio Primo de Rivera están enterrados allí, junto a 33.872 combatientes de ambos bandos. Actualmente se puede visitar.

Auschwitz, conservado con una función explicativa, un proyecto de espacio de memoria y educación democrática.

Me opongo totalmente a esta idea. Yo lo volaría todo y no tocaría las tumbas, porque quedarían enterradas y nadie podría entrar nunca más. Ya no necesitamos los cuerpos: sus fantasmas ya trabajan bastante por ellos, y es con quien debemos establecer los interrogatorios. Por otro lado, Auschwitz es una enorme cicatriz de la humanidad. Naturalmente las cicatrices nos recuerdan quién hace las heridas, pero el Valle de los Caídos no es una cicatriz, es un traje determinado que nos puso el régimen y que impuso a todos. Un texto magnífico de Hans Magnus Enzensberger publicado en 1986 describe el Valle de los Caídos de la siguiente manera: "Como si los faraones hubieran contratado a Walt Disney; como si Stalin se hubiera tornado devoto; como si la mafia hubiera decidido construir una necrópolis para la honorable sociedad; como si Albert Speer hubiera practicado un Vaticano sin pontífice; como si Paul Getty hubiera encargado a una banda de falsificadores que le construyeran un refugio antiatómico renacentista." El monumento se finalizó en 1958, cuando España está intentando borrar todo sentido imperialista porque tiene unos nuevos aliados, los americanos, que van de arte pop. Todo es una parodia general involuntaria, un fetiche paródico. Insisto: yo lo volaría sin más explicaciones. Como en la película *Malditos bastardos*, que es una metáfora perfecta, en este caso contra los nazis: en el cine (entre fantasmas) podemos hacer lo que no se pudo hacer en su día. Mediante la invocación de fantasmas (la muerte y ejecución sumaria de la forma) haremos posible lo que no lo fue. Álex de la Iglesia, en *Balada triste de trompeta*, apuntaba en esa dirección.

Como decías anteriormente, en los museos las esculturas mueren. Por lo tanto, tampoco nos sirven como lugares interpretativos donde los discursos implícitos en las esculturas puedan cambiar y asumir nuevos significados.

El museo crea recuerdo, que es una cosa muerta; la memoria es algo vivo. El pasado solo puede pensarse si vive, si nos afecta. El recuerdo es la nostalgia, y la memoria, la melancolía. Nostalgia es cuando añoras lo que pasó; melancolía es la añoranza de lo que no ha pasado. El museo no puede ser una caja llena de recuerdos. En particular, creo que lo que debe hacer el museo es mostrar un proceso de cambio en los modelos de interpretación de discurso, no podemos materializar los discursos porque los situamos en el orden clásico. Una obra de arte es sobre todo la forma que tenemos de observarla e interpretarla.

Si hemos pasado de una escultura simbólica a una escultura alegórica posmoderna y a una escultura vacía de contenido, ¿cuál puede ser la siguiente?

La primera cosa fundamental es pensar cómo construir el espacio público: ¿podemos cambiar el nomenclátor o quitar las esculturas? No sabemos qué hacer. ¿Debemos quitar esculturas y colocar en su lugar placas sin imágenes pero con descripciones? ¿Por qué no? De este modo acabaríamos con la dictadura de la mimesis. Pero tal vez no sea suficiente una placa, tendremos que hacer algo distinto. Es complejo, ya que si no permitimos la presencia de valores simbólicos y solo dejamos ver valores alegóricos, desde un punto de vista semiótico, los signos se acostumbrarán a no ser nunca nada. Estoy más a favor de intentar "efimeralizar" los espacios públicos de modo que las distintas sensibilidades sean las que desarrollen sus técnicas de resignificación permanente del espacio (cosa que no será del agrado de los turistas ni de los hoteleros). No soy tan partidario de que equipos municipales decidan desde el punto de vista del rigor estético. Naturalmente, tendremos que empezar a repensar la idea piramidal que tenemos actualmente, en que unas figuras académicas distribuyen

sus sentidos por goteo. Eso tiene que cambiar. También hay que decir que Barcelona es un modelo paradigmático, ya que se ha querido construir como una ciudad sin Estado. Sería necesario realizar un ejercicio de reinversión interpretativa intentando, precisamente, evidenciar estas capas que han permanecido invisibles y, por lo tanto, llevar a cabo actuaciones iconoclastas sobre este tejido, porque son muertos muy vivos entre nosotros. Debemos recuperar una cierta magia con las imágenes. La estética no puede domesticar las imágenes; por lo tanto, jugamos en ese ámbito más allá de la estética donde nos permitimos generar unos rizomas sobrecogedores que posibiliten un discurso público vivo y competente socialmente: es necesario profanar el orden estético y conflictuar el espacio de consenso para encontrar no uno sino muchos órdenes de discurso.

Tal vez deberíamos ocupar la calle y decidir qué tipo de espacio y qué relatos queremos que cuente nuestra ciudad. En la última manifestación del 11 de septiembre vi cómo gente que reclamaba la independencia de Cataluña ocupaba el obelisco donde antes se encontraba la estatua de la Victoria, que actualmente se encuentra en un almacén. Esta ocupación me hizo pensar en las formas en que este monumento ha sido reinterpretado, o mejor dicho apropiado, por distintos momentos ideológicos. En este caso, ¿podemos pensar en un monumento social que permita el cambio de pensamiento ideológico?

Tal vez necesitemos monumentos sociales, aunque ya no se trataría de un monumento, ya que este se define por su facultad de subsistir, de quedarse. Deberíamos encontrar otra palabra para designarlo. Pero sí, el ejemplo que planteas dice mucho de la manera en que la vida social siempre acaba poniendo fin a la condición misma de monumento. En cualquier caso, yo hubiera derribado el obelisco.

¿Tal vez podría llamarse “momento”? En relación con lo que comentabas, las esculturas deberían permitir acciones efímeras de reinterpretación o superposición de capas.

Sí, poner el espacio a disposición de todos. Deberíamos superar estos sistemas simbólicos antiguos y alegóricos posmodernos a través de nuevas formas de interacción entre formas y fondos. Colocar a Franco en la calle y dejar que cada uno opine, y en este “opinar” naturalmente se revelará cómo han desaparecido las condiciones de historicidad, patrimonialización y estética. La escultura puede volarse en mil pedazos. Me parece genial eso que dices de “momentos” en vez de monumentos. Las esculturas serían lo de menos; lo importante serían los momentos en que vuelven a la vida.

Jorge Luis Marzo (Barcelona, 1964) es historiador del arte, comisario, escritor y profesor de BAU Centre Universitari de Disseny (Barcelona) desde 2012.

Zaida Trallero (Barcelona, 1977) es historiadora del arte, comisaria y gestora cultural.

CATALÀ

Conversa entre Jorge Luis Marzo i Zaida Trallero



Per començar, m'agradaria mostrar-te aquesta fotografia (fig. 1) i preguntar-te què et suggereix.

Em suggereix juliol, agost o setembre del 1936 a Barcelona, és cert?

No vas desencaminat. Pròpiament, no correspon a una imatge del 1936, però remet a un moment històric relacionat. És una fotografia feta per Matteo Guidi al magatzem municipal de Barcelona el 2015 quan, en una visita ocasional per veure escultures retirades de l'espai públic, va coincidir amb els comissaris que estaven preparant la mostra Franco, Victòria, República. Impunitat i espai urbà al Born CCM (Centre de Cultura i Memòria) de Barcelona. L'objecte fotografiat és l'escultura eqüestre de Franco coberta per un plàstic.

En aquesta fotografia hi ha moltes capes semàntiques. Precisament, la primera imatge que m'ha vingut al cap és la d'un fantasma, pel plàstic, que sembla un llençol que cobreix la figura. Això em remet a la idea de Deleuze: els fantasmes que més tornen són els que vam enterrar més profundament i més ràpid. Aquests són els que venen a assetjar-nos, que diria el Derrida.

La imatge del fantasma és molt potent, es pot interpretar com allò que no està superat i que provoca cert neguit. En el cas de la nostra història, tenim la càrrega de la dictadura, un fantasma que retorna. El fet de no haver condemnat el dictador quan era el moment pot provocar que el fantasma sigui més present. Recordem que l'última imatge que tenim de Franco és la d'un home octogenari intubat a l'hospital. Molt diferent del que passa en altres països, com per exemple Itàlia, on l'última imatge del dictador Mussolini és la d'un cos penjat en una plaça de Milà davant del poble.

Tens raó. Hi ha un text molt bo de la Teresa Vilarós ("Banalidad y biopolítica") que parla precisament d'aquesta imatge, la de Franco intubat a l'hospital. Si t'hi fixes, és una imatge postmoderna, d'un cibernic. La metàfora de la imatge de Franco, quina és? Era un home que desitjava la modernització, però en realitat estava sostingut per la postmodernitat, estava segrestat per la postmodernitat, encara que ell no ho volgués. Es diu que amb el règim franquista va entrar la modernitat, com passa en totes les dictadures que normalment volen imposar-la, però ho va fer exempta de tots els mecanismes de crítica moderna; per tant, va entrar la modernització, no la modernitat. En certa manera, els anys 60 i 70 van suposar un laboratori que encara perviu. Tenim

un Estat completament desregulat: què és la globalització capitalista? Un sistema laboral que no està estructurat. Tenim una financerització de l'espai econòmic: Espanya no era una potència industrial, però va néixer com a potència financera, ja que hi havia molts capitals amb molt poca indústria. Per tant, tot això va suposar un model. Durant els anys 80 es va convertir en el primer país postmodern, amb tot el que això implica: espectacularització de la cultura, espectacularització de la democràcia, falsificació dels processos de participació, postveritat, dret a mil coses, però quins drets? Quina democràcia hi pot haver si continuem tenint lleis heretades del franquisme, hi ha una monarquia i es mantenen els preceptes de l'Església? D'alguna manera, això prefigurava les condicions d'un llenguatge de postveritat i tothom s'ho va empassar. Hauríem de parlar de transacció –que és l'autèntic llenguatge dels espectres– en comptes de transició: els vius no passen a ser fantasmes en una transició després de la mort, sinó que cal veure com aquests operen abans que el cos mori.

Què vull dir? La imatge de Franco és paradoxal perquè és la d'un home que en realitat no era modern, però en canvi estava segrestat per la seva pròpia invenció de la postmodernitat, de la biopolítica. És la imatge d'un fantasma que no ve del passat, ve del futur. Això és acollonant! Normalment els fantasmes venen del passat, persones que han desaparegut i l'esperit de les quals reapareix per recordar alguna cosa, però els que venen del futur no venen amb aquest propòsit. El fantasma del futur no vol esperar que et moris, ja vol reaparèixer en el present abans de morir i, en referència a això, el gendre de Franco va ser molt hàbil venent la fotografia. Els avatars són fantasmes que han decidit no esperar que nosaltres morim, sinó que conviuen amb el nostre espectre segrestant fins i tot la possibilitat de l'aparició del nostre veritable fantasma quan morim. Quan el meu veritable fantasma surti, filosòficament parlant, no podrem distingir-lo dels avatars que conviuen amb mi. Per aquesta raó, aquesta imatge de Franco és bestial, perquè intenta retenir la possibilitat del seu propi fantasma anul·lant-lo. Quan l'Eugenio Merino fot aquella escultura de Franco dins d'una nevera,¹¹ què passa? Què s'activa, però, que no estava ja activat? Tot d'una, ens adonem que tenim un fantasma que no vam deixar morir. És així com va quedar anul·lada la possibilitat que l'esperit de Franco formés part de la iconografia del passat, i ha estat sempre present. I, de cop i volta –com diu Deleuze–, surt de les profunditats perquè el vam enterrar massa ràpid.

Amb motiu de la mostra que he esmentat al començament, es va situar l'escultura eqüestre de Franco a l'espai públic, just a l'entrada del centre cultural. Aquest fet va provocar que el fantasma retornés i motivés atacs a l'efígie, que va ser desmantellada. La qüestió interessant, potser, va ser que la gent ens vam mobilitzar per decidir què és el que volem que ens representi al nostre espai públic.

Sí, totalment. A més, ens van donar l'oportunitat de fer el que sempre havíem volgut fer amb una estàtua de Franco. Però, de què parles quan dius el "nostre espai públic"? És evident que aquesta escultura estava pensada perquè habités en un espai públic, però què era un espai públic quan es va definir el monument? Què era un espai públic quan en Viladomat va fer aquesta escultura? Què és un espai públic avui quan interpretem el que va passar en el passat? D'aquesta manera, és important no veure l'estatuària pública com un palimpsest. Però si ho és, té una condició anacrònica, exempta d'una genealogia lineal. Futur, passat i present sempre conviuen en els

¹¹ L'artista Eugenio Merino és autor d'*Always Franco*, escultura que representa Franco vestit de militar dins d'una cambra frigorífica de begudes. Aquesta peça es va presentar a la fira d'art contemporani ARCOmadrid el 2012 amb la galeria ADN (Barcelona). La Fundación Francisco Franco va denunciar l'artista per "intromissió il·legítima en l'honor". Aquesta denúncia va ser desestimada per un jutjat de primera instància de Madrid.

mateixos espais, i això em fa pensar que primer ens hauríem de preguntar: què és un monument? Per entendre-ho, recupero el text que va publicar Alois Riegl el 1901, *El culte modern als monuments*, en què va fixar els tres valors que havia de tenir el monument: valor històric –representar un moment determinat de la societat en què es troba–, valor patrimonial –vinculat al valor estètic: ha d'estar ben parit– i valor simbòlic –ha d'emmirallar una mena d'identitat comuna de la societat. Fixa't que això ha esdevingut la convivència amb cavalls i prohoms (poquíssimes prodones) per totes les ciutats. Dit això, l'estàtua de Franco representa un valor històric? Certament, sí: el representa en la mesura que és un Víctor.¹² Té un valor patrimonial? Sí, perquè s'emmarca dins d'una tradició estatuària i estètica. I el valor simbòlic? El fet de no complir-lo –ja que no emmiralla res, sinó que només s'imposa a una ciutat conquerida– em remet a la idea de Plató sobre què és una imatge. Per Plató, una icona (*eikon*) és una representació de la cosa. En la mesura que aquesta imatge reflecteix la cosa, no hi ha problema –és una imatge–, però què passa quan la imatge ja no reflecteix la cosa? Plató parla de *phantasma*, imatge d'una imatge que ja ha perdut la referència original. Si la identitat col·lectiva que tota escultura ha de transmetre –en termes de Riegl– no queda reflectida en aquesta escultura, matemàticament passa a ser fantasmàtica, ja que no reconeixem una de les condicions fonamentals perquè esdevingui enunciat públic. De fet, és el cas de la majoria de cabrons a cavall que hi ha arreu.

En aquest sentit, el no-reconeixement del valor simbòlic, identitari, d'escultures públiques s'està generalitzant en diversos països, com els Estats Units o Anglaterra, cosa que obre debats sobre els valors que representen.

L'espai públic tradicional era un espai dominat per un ordre del discurs que havia espectralitzat, diguem, tot un teixit social que mai no va poder expressar-se. Però hi ha una transformació de l'espai públic, ha mutat: ja no és propagandístic, és publicitari. Totes aquelles veus invisibles o inaudibles que hi havia a la ciutat ara són transparents –que no vol dir que estiguin representades. Totes aquestes realitats que no tenien una relació amb aquesta estatuària de caràcter tradicional volen establir el seu propi ordre de discurs, exclamant: “Aquest cabró no ens representa i, per tant, ens el carregarem!” Idolatria i iconoclàstia, el rovell de l'ou. La iconoclàstia abans no es podia produir a l'espai públic perquè hi havia un ordre ciutadà; l'espai públic va esdevenir norma ciutadana amb uns valors d'adhesió col·lectiva forçosa. Aquests valors avui han desaparegut, i, per tant, neixen un seguit de consideracions que des dels anys 70 recorren Europa. L'estàtua ja no compleix els tres valors clàssics, ja no és nostra i puc al·legoritzar-la; ja no és un signe tancat (un símbol), sinó que és obert i permet tota mena d'interpretacions (publicitació de la diversitat), sempre que romangui en una esfera sota control estètic. L'estatuària pública, doncs, queda fora de la teoria política i passa a formar part del discurs estètic. Per aquesta raó, els moviments anarquistes o llibertaris (a Alemanya, Itàlia o França) –els més interessants en aquest camp, no comunistes (aquests també exigeixen un ordre del discurs)– qüestionaran la representativitat d'aquests nous conjunts monumentals, que deixen de tenir vida per esdevenir simulacres de pluralitat. És el pas d'un valor simbòlic a un d'al·legòric, en què l'ordre del discurs passa del mausoleu a la vitrina.

Però molts cops no podem formular interpretacions perquè no tenim eines; en aquest cas, doncs, l'única relació és des d'un valor estètic.

Crec que és impossible mirar la qüestió només en termes estètics. Hi ha molta gent que considera que les imatges tenen una vida anterior o posterior a la seva

¹² Víctor és un nom propi masculí d'origen llatí que significa *vencedor* o *el victoriós*.

estetització. Per exemple, fa uns anys van preguntar al director del Prado, Miguel Zugaza, quin era el moment que més recordava del seu període com a director. I va respondre: “Quan la gent es persignava davant del Crist de Velázquez”. Hi ha gent que no hi veu l’artisticitat, ni una obra mestra, simplement està mirant el Crist crucificat. Veuen el contingut, no el codi amb el qual es disciplina l’esguard. Aquestes persones són considerades poc modernes, fins i tot retrògrades, però per mi són gent que encara no està disciplinada, que s’ha sostret de la disciplinarietat imposada per l’ordre burgès.

Els mesos posteriors a l’aixecament militar contra la República, el 1936, a Barcelona va tenir lloc una campanya massiva contra el patrimoni eclesial, que va deixar incendis i fogueres arreu del país. Per posar-hi ordre, i no malmetre la imatge de la República a l’estranger ni entre la gent catòlica, la FUE (Federació Universitària d’Estudiants) va rebre l’encàrrec de fer una campanya de cartells que són realment memorables. El Pedro G. Romero ha treballat molt sobre això. En els pòsters, hi ha imatges d’escultures acompanyades d’avisos que diuen: “Protegeix-les, conserva-les, no hi vegis sants sinó obres d’art”. És realment possible, això? La gent només veia el sant i per això calia cremar-lo. Com es fa per distingir l’art d’allò que representa? A Mèxic també hi ha un altre cas interessant: l’escultura que va encarregar el virrei espanyol del rei Carles IV, un cas de típica estatuària monàrquica a cavall. Després de la independència, els mexicans es preguntaven què calia fer amb aquella cosa espanyola. Actualment, està ubicada en una plaça. A la peanya de pedra, s’hi pot llegir: “Mèxic només la conserva com a monument d’art”. No mireu el *pinche* rei, sinó les característiques artístiques de l’estàtua.

Així doncs, l’obra d’art avala qualsevol valor?

De fet, l’art públic tradicionalment ha mirat d’anul·lar qualsevol altre valor interpretatiu. Però la gent no deixarà de veure el Borbó. Només els turistes poden dir “quina escultura més maca”, sense que els importi gaire qui és el *capullo* a cavall. La concepció estètica de l’art públic s’afanya per anul·lar el paratext de la representació, tots els textos paral·lels que fan possible saber a quin cos pertany un fantasma. Jo no soc capaç de veure l’escultura de Franco des d’un punt de vista estètic: és Franco i els seus avatars, concentrats. És el que té la mimesi platònica: no podem escapar de la relació màgica entre la cosa i la icona.

Depèn del grau de cultura que tingui l’observador... Per valorar-la s’ha de reconèixer el personatge.

Exacte, i anem a parar al valor de la mimesi. La mimesi és una de les forces fonamentals, és el vincle essencial que fa possible aquesta separació entre el que representa i el que sembla, l’estètica i la història. Si la mimesi desapareix, entrarem en una qüestió de gustos i aquesta és la disciplina burgesa que ens han volgut imposar, a Barcelona claríssimament, com una forma de despolititzar l’espai públic, fent-lo passar com a exemple de desideologització i consens. La mimesi té a veure amb el símbol; l’al·legoria, en canvi, es mou fora de la mimesi. Una creu gammada no és nazi: prové de la tradició basca, celta o hindú, però va ser sotmesa a la dictadura d’un significat, i ara mateix no pots veure una creu gammada i no pensar en els nazis. Una al·legoria no és exactament això, és un sistema de signes que assoleix el seu significat en relació amb una mena de situació a la qual tothom pot assignar un significat, com si es tractés d’una mercaderia que assoleix funcions i sentits sempre temporals. Aquesta condició al·legòrica és la que es va intentar imposar a Barcelona a través de l’art contemporani, que no té una lectura tancada –tot i que és la més tancada de totes, ja que només hi podem veure artísticitat–; llavors tothom pot dir-hi la seva: de la propaganda passem a la publicitat. Els signes al·legòrics assoleixen puntualment

interpretacions i es publiciten com a tals. Naturalment, aquestes publicacions se situen en l'espai públic col·lectiu, obert i comú, només amb la intenció de fer-ne bandera. Aquí rau el problema: no volem banderes de cap mena. No deixa de ser bandera, malgrat que canviï el seu sentit de tant en tant: l'espai públic es defineix així com un mercat, on les realitats esdevenen fluides com els diners, que no fan mai propaganda sinó publicitat.

En aquest sentit, alguns dels projectes que s'han pensat des de l'art contemporani per a l'espai públic et semblen un exercici que ens porta a la banalització de l'espai públic?

Sí, una banalització molt ideologitzada gràcies, precisament, a la seva pretesa desideologització. Si no fem possible una expressió viva, i viva vol dir amb la mort inclosa –per exemple, a través de la iconoclàstia com a expressió del teixit social–, llavors no hi haurà res. La vida només la podem entendre a través de la mort, i dels fantasmes que es convoquen i que ens interpel·len. L'escultura està viva en la mesura que un se la pot carregar.

L'art contemporani que tenim a l'espai públic de Barcelona no permet precisament això que proposes: matar-les per tal de fer reviure significats. D'altra banda, encara ens queden escultures com Colom, que permeten una actuació de “contrahistòria” hegemònica, reinterpretar-la i donar-hi nous significats.

Sí, es pot fer des d'una intervenció social. Evidentment, la història no és permanent. Hauríem de pensar què vol dir història avui. La història ha de ser sempre reescrita, perquè en realitat ningú no té un model clar del que és. Com ho faria? Jo ho tinc molt clar: en els monuments faria actuacions públiques, regulades d'alguna manera, perquè tampoc no es tracta que hi anem tots amb el martell. Es podrien fer intervencions de manera efímera: aconseguir que, d'alguna manera, es vagin sumant totes les capes interpretatives que han estat silenciades. Vaig participar en un debat,¹³ fa dos anys, sobre l'escultura pública i, certament, la majoria de la penya estava horroritzada amb això que proposava.

Què penses del que diu el Pere Ysàs¹⁴ sobre el Valle de los Caídos:¹⁵ conservar-lo però sense les tombes de Franco i Primo de Rivera per convertir-lo en un centre d'interpretació del franquisme, especialment de violència repressiva, incloent-hi la que va acompanyar la construcció del monument? Com Auschwitz, conservat per a una funció explicativa, un projecte d'espai de memòria i educació democràtica.

Soc del tot contrari a aquesta idea. Jo ho volaria tot i no tocaria les tombes, perquè ja quedarien ensorrades i ningú no hi podria entrar mai més. Ja no ens calen els cossos: els seus fantasmes ja treballen prou per ells, i és amb qui hem d'establir els interrogatoris. D'altra banda, Auschwitz és una enorme cicatriu de la humanitat. Naturalment, les cicatrius ens recorden qui fa les ferides, però el Valle de los Caídos no és una cicatriu, és un vestit determinat que es va posar el règim i que va imposar a

¹³ *Valor! 10 debats sobre la construcció del valor de la ciutat*, presentat a La Virreina Centre de la Imatge, a cura de Jorge Luis Marzo i Joana Masó.

¹⁴ Pere Ysàs i Solanes és catedràtic d'història contemporània de la Universitat Autònoma de Barcelona i membre del Centre d'Estudis sobre les Èpoques Franquista i Democràtica.

¹⁵ El Valle de los Caídos és un conjunt monumental construït entre el 1940 i el 1958. Situat a la vall de Cuelgamuros (Comunitat de Madrid), commemora la Guerra Civil i exalta la dictadura franquista. Va ser concebut per Francisco Franco, i tant ell com José Antonio Primo de Rivera hi estan enterrats, juntament amb 33.872 combatents de tots dos fronts. Actualment es pot visitar.

tothom. Hi ha un text magnífic de Hans Magnus Enzensberger publicat el 1986 que descriu el Valle de los Caídos així: “Com si els faraons haguessin contractat Walt Disney; com si Stalin s’hagués tornat devot; com si la màfia hagués decidit construir una necròpoli per a l’honorable societat; com si Albert Speer hagués practicat un Vaticà sense pontífex; com si Paul Getty hagués encarregat a una banda de falsificadors que li construïssin un refugi antiatòmic renaixentista.” El monument s’acaba l’any 1958, un moment en què Espanya està intentant esborrar tot sentit imperialista perquè té uns nous aliats, els americans, que van de *pop art*. Tot plegat és una paròdia general involuntària, un fetitxe paròdic. Em reafirmo: jo el volaria sense més explicacions. Com a la pel·lícula *Maleïts malparits*, que és una metàfora perfecta, en aquest cas contra els nazis: és des del cinema (entre fantasmes) que podem fer el que no es va poder fer quan tocava. És mitjançant la convocatòria de fantasmes (la mort i l’execució sumària de la forma) que farem possible el que no va ser possible. L’Àlex de la Iglesia, a *Balada trista de trompeta*, apuntava en aquesta direcció.

Com deies abans, als museus les escultures moren. Per tant, tampoc no ens serveixen com a llocs interpretatius on els discursos implícits en les escultures puguin canviar i assumir nous significats.

El museu crea record, que és una cosa morta; la memòria és viva. El passat només es pot pensar si es viu, si ens afecta. El record és la nostàlgia, i la memòria, la malenconia. Nostàlgia és quan enyores allò que va passar; malenconia es l’enyorança d’allò que no ha passat. El museu no pot ser una caixa plena de records. Particularment, crec que el museu el que ha de fer és mostrar un procés de canvi en els models d’interpretació de discurs, no podem materialitzar els discursos perquè els situem en l’ordre clàssic. Una obra d’art és sobretot la manera que tenim de mirar-la i interpretar-la.

Si hem passat d’una escultura simbòlica a una escultura al·legòrica postmoderna i a una escultura buida de contingut, quina pot ser la següent?

La primera cosa fonamental és pensar com construir l’espai públic: podem canviar el nomenclàtor o treure les escultures? No sabem què fer. Hem de treure escultures i posar en lloc seu plaques sense imatges però amb descripcions? Per què no? Així posaríem fi a la dictadura de la mimesi. Però potser amb una placa no n’hi ha prou, haurem de fer alguna cosa diferent. És complex, ja que si no permetem la presència de valors simbòlics i només deixem veure valors al·legòrics, des d’un punt de vista semiòtic, els signes s’acostumaran a no ser mai res. Soc més partidari d’intentar “efimeralitzar” els espais públics de manera que les diferents sensibilitats siguin les que desenvolupin les seves tècniques de resignificació permanent de l’espai (això no agradarà als turistes ni als hotelers). No soc tan partidari que equips municipals decideixin des del punt de vista del rigor estètic. Naturalment, haurem de començar a repensar la idea piramidal que tenim actualment, en què unes figures acadèmiques distribueixen els seus sentits per degoteig. Això ha de canviar. També cal dir que Barcelona és un model paradigmàtic, ja que s’ha volgut construir com una ciutat sense Estat. Caldria fer un exercici de reinversió interpretativa intentant, justament, fer paleses aquestes capes que han estat invisibles i, per tant, fer actuacions iconoclastes sobre aquest teixit, perquè són morts ben vius entre nosaltres. Hem de recuperar una certa màgia amb les imatges. L’estètica no pot domesticar les imatges; per tant, juguem en aquest àmbit més enllà de l’estètica on ens permetem generar uns rizomes colpidors que facin possible un discurs públic viu i competent socialment: cal profanar l’ordre estètic i conflictuar l’espai de consens per trobar no un sinó molts ordres de discurs.

Potser hauríem d'ocupar el carrer i decidir ara quin tipus d'espai i quins relats volem que expliqui la nostra ciutat. A l'última manifestació de l'11 de setembre vaig veure com gent que demanava la independència de Catalunya ocupava l'obelisc on abans hi havia l'estàtua de la Victòria, actualment retirada en un magatzem. Aquesta ocupació em va fer pensar en les maneres com aquest monument ha estat reinterpretat, o més ben dit apropiat, per diferents moments ideològics. En aquest cas, podem pensar en un monument social que permeti el canvi de pensament ideològic?

Potser sí que necessitem monuments socials, encara que ja no seria un monument, ja que aquest es defineix per la seva facultat de perviure, de quedar-se. Hauríem de trobar una altra paraula per designar-lo. Però sí, l'exemple que poses diu molt de com la vida social sempre acaba posant fi a la condició mateixa de monument. En tot cas, jo l'hauria tirat a terra, l'obelisc.

Potser podria anomenar-se "moment"? En relació amb el que comentaves, les escultures haurien de permetre accions efímeres de reinterpretació o superposició de capes.

Sí, posar a disposició comuna l'espai. Hauríem de superar aquests sistemes simbòlics antics i al·legòrics postmoderns mitjançant noves formes d'interacció entre formes i fons. Col·locar Franco al carrer i deixar que cadascú hi digui la seva, i en aquest "dir-hi la seva" naturalment sortirà com han desaparegut les condicions d'historicitat, patrimonialització i estètica. L'escultura pot ser volada en mil bocins. Em sembla genial això que dius de "moments" en comptes de monuments. Les escultures serien irrelevantes; l'important serien els seus moments de tornada a la vida.

Jorge Luis Marzo (Barcelona, 1964) és historiador de l'art, comissari, escriptor i professor de BAU Centre Universitari de Disseny (Barcelona) des del 2012.

Zaida Trallero (Barcelona, 1977) és historiadora de l'art, comissària i gestora cultural.