

CUANDO EL HABLA ESTÁ AUSENTE: CRÍTICA INSTITUCIONAL Y MEMORIA HISTÓRICA EN LA OBRA *CARTA A ANGELINA ESTÉVEZ (2008)*, DE MARIA EICHHORN¹

Pedro de Llano Neira^{1,a}

¹ Universidade de Santiago de Compostela, España

✉ pedro.dellano@usc.es

Recibido: 26/11/2021; Aceptado: 24/03/2022

Resumen

Este artículo está dedicado a una obra realizada por Maria Eichhorn (Bamberg, 1962) en Vigo en 2008. *Carta a Angelina Estévez* es representativa de un momento de cambio en la trayectoria de esta artista alemana, que ha sido reconocida como una de las principales exponentes de las prácticas posconceptuales contemporáneas, en especial en lo que tiene que ver con la reformulación de la crítica institucional. En la primera parte, se contextualiza y documenta el proceso de la obra, que ejemplifica la importancia de los archivos en el arte actual. En la segunda, se analiza la obra a través de un doble marco teórico, que contempla las teorías del filósofo Derrida sobre los conceptos de “suplemento” y “herencia”, por un lado, y los debates historiográficos alrededor de la “memoria histórica”, por otro, para dar lugar, en la última sección de este estudio, a una reflexión sobre la relación crítica que establece *Carta a Angelina Estévez* con el medio escultórico y la idea de monumento.

Palabras clave: Maria Eichhorn; posconceptual; crítica institucional; Derrida; memoria histórica; escultura.

Abstract

This article is dedicated to a work done by Maria Eichhorn (Bamberg, 1962) in Vigo in 2008. *Carta a Angelina Estévez* is representative of a moment of change in the career of this German artist, who has been recognized as one of the main exponents of contemporary post-conceptual practices, especially in what has to do with the reformulation of Institutional Critique. In the first part, the process of the work is contextualized and documented, which exemplifies the importance of archives in contemporary art. In the second, the work is analyzed through a double theoretical framework, which contemplates the theories of the philosopher Derrida on the concepts of “supplement” and “inheritance”, on the one hand, and the historiographical debates around “historical memory”, on the other, enabling, in the last section of this study, a reflection on the critical relationship that *Carta a Angelina Estévez* establishes with the sculptural medium and the idea of monument.

Keywords: Maria Eichhorn; post-conceptual; institutional critique; Derrida; historical memory; sculpture.



“La operación que sustituye el habla por la escritura reemplaza también la presencia por el valor; al soy o al estoy presente así sacrificado se prefiere un lo que soy o lo que valgo [...] Desde este punto de vista, Rousseau sabía que la muerte no es el simple afuera de la vida. La muerte por la escritura también inaugura la vida: “No comencé a vivir sino cuando me consideraba un hombre muerto”

(Derrida 1967, 182-183)

El 11 de diciembre de 2007 se aprobó en el Senado español la Ley de Memoria Histórica (Ley 52/2007). Diez días antes, la artista alemana Maria Eichhorn (Bamberg, 1962) viajó a Vigo desde Berlín², para comenzar a preparar el proyecto que presentaría, meses después, en el contexto de la exposición *El medio es el museo*, celebrada en el MARCO de Vigo, entre el 20 de junio y el 29 de septiembre de 2008. La coincidencia de estos dos hechos fue casual, pero la evolución, simultánea, de ambos, en los meses posteriores, acabaría por enlazarlos de manera inesperada. Durante ese periodo, Eichhorn concibió su obra *Carta a Angelina Estévez* (2008), cuyo contenido puede ser definido, desde el punto de vista histórico, como una de las numerosas aportaciones a la investigación sobre la memoria republicana, a través de un caso particular; la relación de José Domínguez con Angelina Estévez, y, desde el punto de vista artístico, como una propuesta original e innovadora, derivada del arte conceptual y de la crítica institucional, que se suma a otras que se ocuparon de estos temas en el estado español en aquellos años.

Maria Eichhorn es una artista alemana cuyas primeras obras se remontan a la segunda mitad de los años ochenta. Después de estudiar con el pintor Karl Hörst Hödicke en la Hochschule der Künste de Berlín, Eichhorn comenzó a mostrar su trabajo en galerías y espacios alternativos de una ciudad todavía dividida por el muro. Sus obras de aquellos años son una mezcla de propuestas pictóricas posconceptuales, intervenciones *in situ*, obras participativas, investigaciones, textos, programas de cine y numerosas ediciones múltiples que evidencian su interés en distribuir sus obras más allá de los límites institucionales, así como su deuda con los artistas del movimiento *Fluxus*. Rápidamente su obra comenzó a difundirse a nivel internacional; especialmente en proyectos colectivos como *Metropolis* (Berlín, 1991), *Aperto 93* (Venecia, 1993) *Cocido y crudo* (Madrid, 1994), *Take me (I'm Yours)* (Londres, 1995) o la 4ª Bienal de Estambul (1995).

Uno de los primeros textos críticos sobre su obra lo publicó la comisaria Carolyn Christov-Bakargiev en el primer número de la revista *Afterall*, en 1999. Entonces, Bakargiev destacaba que la obra de Eichhorn era “casi siempre específica en relación al contexto y, de alguna manera, útil”. Esa utilidad estaba vinculada a una práctica del arte que ella denominaba “directa”, a través de “acciones orientadas a la mejora de la vida personal, las relaciones sociales y los medios humanos y naturales”. Junto a esta “utilidad”, Bakargiev destacaba su “fuerte sentido ético y su convicción en que el pensamiento y la acción radicales y contestatarios son y siempre serán posibles”. Su obra, concluía Bakargiev, comisaria de la documenta de Kassel en 2012, “es raramente espectacular y a menudo discreta” (Bakargiev 1999, 30).

La artista suiza Mai-Thu Perret caracterizó la obra de Eichhorn como “auto-reflexiva y con un foco conceptual”. Perret coincidía con Bakargiev en subrayar la relación que sus proyectos desarrollan con una “situación dada, o con la institución en la que se muestran”. Para ella – escribiendo diez años después—la obra de Eichhorn había evolucionado hacia una mayor complejidad y hacia un interés especial en las relaciones económicas que se dan en un contexto determinado. “Materialmente”, prosigue Perret, “raramente están compuestas por objetos, y, si lo están, a menudo se trata de documentos o los objetos se insertan a través de un protocolo determinado, no por su valor estético”. La artista suiza destacaba también la

modestia y la ausencia de protagonismo de Eichhorn, cuyo ego no suele aparecer en sus obras. Por último, Perret advertía de que sus obras también demandan “un cierto esfuerzo por parte del espectador” (Perret 2009, 47).

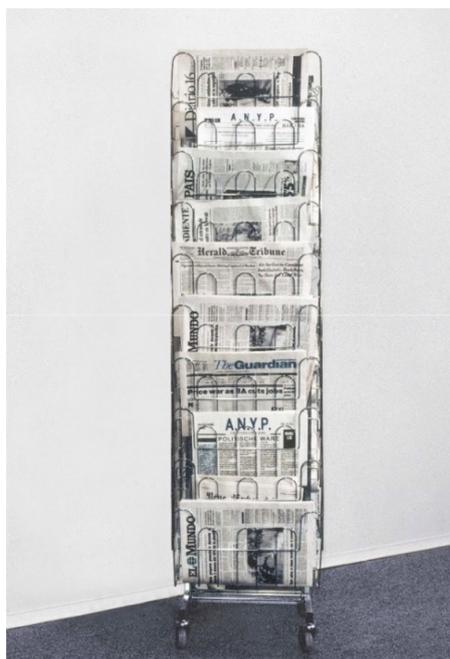
La obra *Carta a Angelina Estévez* muestra algunos de estos rasgos. Por el momento nos interesa destacar dos: el de la utilidad que menciona Bakargiev y el de la relación con una situación dada que cita Perret³. En este artículo argumento que la obra *Carta a Angelina Estévez* de Maria Eichhorn es importante en dos sentidos, al menos. Primero, porque forma parte de un momento de cambio en su trayectoria en el que comenzó a interesarse por cuestiones relacionadas con la memoria histórica y los efectos del fascismo. Por ejemplo, a través de un conjunto de trabajos centrados en el tema de la restitución en Alemania que arrancan con su proyecto *Restitutionspolitik* en Múnich en 2003. Y segundo, porque se trata de un trabajo que aportó elementos originales al conjunto de obras sobre la memoria histórica que se hicieron en aquella época –especialmente en España. En concreto, la artista no solo reclama que se conserve la memoria, sino que se investigue, se contextualice y se debata.

Para ello, en primer lugar, ubicaré esta obra en el marco de referencia de la crítica institucional y la situaré en la trayectoria de Eichhorn. En segundo lugar, documentaré su proceso y describiré sus diferentes partes. En tercer lugar, la analizaré a la luz del concepto de “suplemento”, tal y como lo interpreta Jacques Derrida, en relación a la escritura, como sustituta de la presencia (“de un habla ausente”), así como creadora de valor. En concreto, el suplemento como “un excedente, una plenitud que enriquece otra plenitud, el colmo de la presencia”, dice Derrida. En cuarto lugar, relacionaré *Carta...* con el contexto de la memoria histórica en España durante el periodo 2004-2008. Finalmente, estudiaré qué relación puede guardar una obra como ésta con la tradición escultórica y la noción de monumento, dentro del contexto de reflexión sobre la memoria definido previamente.

MARIA EICHHORN, LA CRÍTICA INSTITUCIONAL Y EL "NUEVO INSTITUCIONALISMO"

Los años noventa fueron testigo de un resurgir del arte conceptual, que había estado marginado durante la década anterior. Este fenómeno se vio estimulado por la aparición de una nueva generación de artistas que desarrollaron una recepción crítica de las Neovanguardias adaptada a su realidad histórica (el impacto de la pandemia del SIDA, la descolonización, el feminismo, la globalización, etc.)⁴. El trabajo de Eichhorn en aquella época estaba claramente en sintonía con este tipo de prácticas; de hecho, fue una de las artistas que realizaron una revisión más rigurosa del conceptual en los años noventa (fig. 1). Prueba de ello es el proyecto que tuvo como protagonista a Seth Siegelaub; el comisario neoyorkino que se considera como uno de los “padres” del arte conceptual. Entre 1996 y 2009 Eichhorn investigó la trayectoria y aportaciones de Siegelaub, con especial interés por el revolucionario contrato de compra y venta de obras de arte que desarrolló en 1971, con la ayuda del abogado Robert Projansky; “The Artist’s Reserved Rights Transfer and Sale Agreement”, que daría lugar a la publicación *The Artist’s Contract* en 2009 (Fietzek 2009 y Eichhorn 2017, 461).

Fig. 1. Maria Eichhorn, *Newspaper Stand, Refilled Daily*, 1991 (feria de arte ARCO, Madrid)



Cortesía de la artista

Dentro del arte posconceptual de los noventa se generó un subgrupo de artistas que constituyeron una “segunda ola” de la crítica institucional; la vertiente más politizada y crítica del conceptual (Buchmann, Michalka, Krauss 2016). Formaron parte de él artistas que se movían entre Nueva York y Colonia como Fareed Armaly, Tom Burr, Mark Dion, Andrea Fraser, Renee Green, Christian Philip Müller o Fred Wilson, entre otros. Sus aportaciones fueron teorizadas por críticos como James Meyer (Meyer 1995) o Miwon Kwon (Kwon 2002) que pusieron especial énfasis en subrayar el carácter discursivo y políticamente más estructurado que los distinguía de la generación anterior (con excepciones como Hans Haacke, que también es un artista de referencia para Eichhorn). Así, frente a propuestas más centradas en la materialidad del lugar y las condiciones de las instituciones artísticas (Asher, Buren), los artistas de los noventa avanzan hacia el reconocimiento y análisis crítico de una estructura social, política y económica más amplia y compleja, que se superpone a esas condiciones materiales. Esto da lugar a la idea del “lugar discursivo” (Meyer), cuya finalidad es vincular la obra con la historia y con el contexto en el que acontece.

La práctica artística de Eichhorn en aquellos años bien podría ser integrada en esta segunda ola de la crítica institucional porque, de hecho, compartía varios de sus principales rasgos (contextualismo, desmaterialización, procesualidad, interés por lo discursivo y participativo...), pero lo cierto es que la artista alemana –bien porque residía en Berlín, lejos de las ciudades donde estos artistas se reunían, bien porque siempre ha sido celosa de su independencia o bien porque contempla un contexto de relaciones más amplio que el de los artistas occidentales—nunca quiso ubicar su trabajo en este contexto, ni “etiquetarlos”; a pesar de los puntos en común que existen entre ellos⁵.

De la misma forma, Eichhorn tampoco se quiso vincular a las tendencias relacionales que comenzaban a surgir en Europa en la segunda mitad de los noventa (Bourriaud 1998), a pesar de que su trabajo también coincidía, en algunos rasgos, con aquellos artistas y participó en proyectos comunes; como, por ejemplo, el proyecto escultórico de Münster en 1997. El crítico

Walter Grasskamp subrayaba en el catálogo de esta exposición que “las obras que ofrecían algún tipo de servicio [en Münster] eran numerosas” (Grasskamp 1997, 37). Efectivamente, los proyectos de Tobias Rehberger, Rirkrit Tiravanija, Jorge Pardo, Atelier van Lieshout o Andrea Zittel podrían encajar en dicha descripción. Sin embargo, y como señala la historiadora Elizabeth Ferrell, “while similarly service-oriented, Eichhorn’s contribution contradicted these whimsical works in both tone and critical edge” (Ferrell 2006, 207)⁶. En Münster, Eichhorn utilizó el dinero que le concedieron para producir su obra para comprar una parcela de terreno que, una vez clausurada la exposición, al final del verano de 1997, fue puesta a disposición de una asociación local dedicada a la “preservación de viviendas accesibles” (Eichhorn 2017, 311). De nuevo la artista actuaba, como señaló Carolyn Christov-Bakargiev, de una manera “específica en relación al contexto y, de alguna manera, útil”. Una utilidad ciertamente sobria y servicial al tiempo que rigurosamente alejada de la teatralización de la convivencia y el concepto de comunidad que, en ocasiones, se achaca a los “relacionales” (Bishop 2004).

La segunda ola de la crítica institucional derivó, en los primeros años del siglo XXI, en una especie de “tercera ola” que recibió el apelativo de “Nuevo institucionalismo”. Eichhorn tampoco se adscribió a este movimiento, a pesar de que fue especialmente activo en los países del norte de Europa en los años previos al “gran crash” de 2008⁷. El “Nuevo institucionalismo” contemplaba los museos y las instituciones artísticas como “lugares de producción, investigación y debate”; como “espacios activos a medio camino entre el centro comunitario, el laboratorio y la academia”⁸.

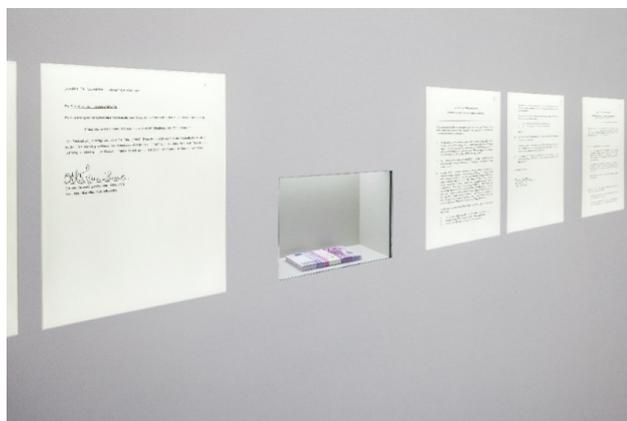
El proyecto en el que Eichhorn produjo su obra *Carta a Angelina Estévez* en el MARCO de Vigo en 2008 –la exposición *El medio es el museo*, comisariada por Pablo Fanego y Pedro de Llano—tampoco se identificó directamente con el Nuevo Institucionalismo, pero muchas de sus preocupaciones eran similares⁹. Desde principios de los noventa en España se había experimentado un auge en la dotación de museos e instituciones artísticas, impulsadas por iniciativas políticas en el ámbito autonómico, sobre todo, y una generación de comisarios, críticos y artistas, que, por entonces, comenzaba a profesionalizarse, se preguntaba qué hacer con ellas; o, más bien, cómo trabajar en ellas o con ellas (desde fuera) de una manera crítica e innovadora, a la par que democrática, ética, y con un fuerte sentido de servicio y compromiso social. No debemos olvidar los múltiples escándalos y polémicas que se generaron alrededor de algunas de estas instituciones bisoñas –justificados o no—que acabarían levantando un velo de sospechas y recelo, en una parte de la sociedad, hacia el sector del “arte contemporáneo”, en su conjunto. Fue en esta tesitura, precisamente, donde la vocación de utilidad y el ánimo contextual de la práctica de Eichhorn confluyó de manera natural con el proyecto de los comisarios, dando lugar a la obra *Carta a Angelina Estévez*, que pasamos a describir y analizar a continuación.

PRECEDENTES DE LA OBRA *CARTA A ANGELINA ESTÉVEZ* EN LA CARRERA DE MARIA EICHHORN

Entre 1997 y 2004, Maria Eichhorn desarrolló una serie de proyectos que Elizabeth Ferrell denominó “financial pieces” (Ferrell 2006, 200). Ferrell se refería a obras como *Erwerb des Grundstückes Ecke Tibusstrasse / Breul, Gemarkung Münster, Flur 5, Nr. 672* (1997), *Das Geld der Kunsthalle Bern* (2001), *Maria Eichhorn Aktiengesellschaft* (2002), *16 Factures* (2004) o la propia investigación sobre Seth Siegelau y el contrato que desarrolló en 1971, en las que la relectura de la crítica institucional se inclinaba hacia aspectos vinculados con la economía

propia del contexto artístico. No era su única línea de trabajo, pero sí lo suficientemente visible como para merecer la atención de la historiadora (fig. 2).

Fig. 2. Maria Eichhorn, *Maria Eichhorn Aktiengesellschaft*, 2002 (Documenta, Kassel)



Cortesía de la artista

En paralelo a estas obras “financieras” –algunas de las cuales recibieron considerable atención; como la que desarrolló en la Kunsthalle de Berna o la de la documenta de Kassel de 2002—Eichhorn comenzó a desarrollar una nueva línea de investigación, a partir de 2003, en la que cuestiones como la economía y el valor seguían presentes, pero, al mismo tiempo, compartían su protagonismo con otro tipo de asuntos, inéditos hasta el momento en la obra de la artista, que aludían a los efectos del nazismo en el momento presente, en un sentido que podríamos asociar a los debates coetáneos sobre la “memoria histórica” en España. Es decir, introdujo un vector histórico, hacia el pasado, en un cuerpo de trabajo que, hasta ese momento, había estado más centrado en cuestiones relacionadas con lo contemporáneo.

La obra que mejor representó esta nueva temática se tituló *Restitutionspolitik* y la ejecutó en la Städtische Galerie im Lenbachhaus de Múnich en 2003. Este proyecto consistió en una investigación que Eichhorn encargó a la historiadora del arte Anja Heuss, especializada en investigar la procedencia de las obras de arte (“provenance research”), para que arrojase luz sobre la historia de quince cuadros, en su mayoría pintados a lo largo del siglo XIX o principios del XX, por autores alemanes, que habían sido cedidos a la Galerie im Lenbachhaus por el estado. La investigación concluyó que ocho de las obras no planteaban dudas, en cuanto a la posibilidad de haber sido fruto del expolio nazi, durante el periodo 1933-1945, mientras que, de las siete restantes, la documentación encontrada en los archivos no fue suficiente para comprobar su procedencia íntegra hasta 1933. De éstas, dos, en concreto, levantaban sospechas por haber sido adquiridas a través de galeristas muniqueños conocidos por haberse lucrado durante el periodo nazi (Eichhorn 2017, 416).

Para materializar esta investigación en el formato expositivo, Eichhorn concibió un sistema de peanas que servía para mostrar el anverso y el reverso de los cuadros, dejando a la vista la parte trasera del bastidor; donde, habitualmente, se ubican los sellos que registran los diversos movimientos a los que están sujetos los cuadros, incluidos los cambios de propietarios. Cada peana tenía inscrito un texto redactado por Anja Heuss que servía para contextualizar la historia de cada pintura, revelando sus descubrimientos (fig. 3). Según los historiadores Alexander Alberro y Nora Alter, los lienzos que integraban este proyecto estaban “[...] haunted by past injustice; they may be in someone’s possession, yet they are not “owned” by anyone, save for the ghosts of the past. By exhibiting them on pedestals, Eichhorn evoked

these phantoms. The paintings stood as solitary figures in the midst of an equally uncanny space, while the line between the past and the present as much as that between the dead and the living was momentarily blurred” (Alberro y Alter 2017, 97).

Fig. 3. Maria Eichhorn, *Restitutionspolitik*, 2003 (Städtische Galerie im Lenbachhaus, München)



Cortesía de la artista

La obra *Restitutionspolitik* prefigura varias cuestiones que reaparecerían cinco años más tarde en *Carta a Angelina Estévez* como, por ejemplo, el interés por el fascismo de los años treinta y cuarenta, la necesidad de reparar injusticias pasadas o la metáfora del “fantasma” o los “espectros”, que tanto se puede aplicar a los propietarios de las pinturas confiscadas, como a los protagonistas de la obra que describimos en las páginas siguientes.

Asimismo, es interesante reparar en que la obra de München fue realizada diez años antes de que estallase el escándalo del “Caso Gurlitt”, en 2013; la colección de 1.400 obras atesoradas, de manera clandestina, por Cornelius Gurlitt (hijo de un conocido marchante muniqués; 1932-2014), en su apartamento de la capital bávara, que habían sido arrebatadas a sus legítimos propietarios (judíos perseguidos) durante el nazismo. Este acontecimiento fue, posteriormente, el catalizador del proyecto de Eichhorn para la Documenta 14 de Kassel (2017), que dio lugar a la creación del Rose Valland Institute¹⁰, en memoria de la historiadora del arte y miembro de la resistencia francesa Rose Valland (1898-1980), que participó en la protección y recuperación de miles de obras robadas por los nazis.

La obra *Carta a Angelina Estévez* (2008) se ubica, por tanto, en un punto intermedio entre el proyecto de 2003 y la reactivación de su temática entre 2015 y 2021¹¹, convirtiéndose en una etapa importante en el proceso de evolución de la carrera de Maria Eichhorn.

LA OBRA *CARTA A ANGELINA ESTÉVEZ* (2008): INVESTIGACIÓN Y PRESENTACIÓN

Alexander Alberro y Nora Alter sostienen que, en muchos de los proyectos de Maria Eichhorn, sus trabajos de investigación permanecen por debajo de la superficie, “en buena

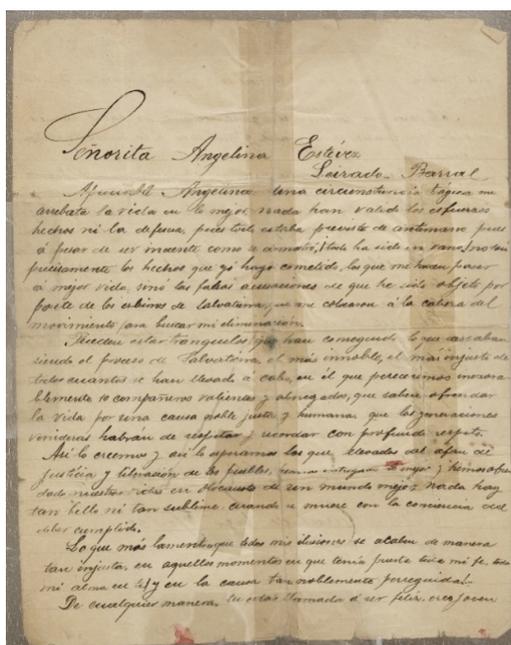
medida como si se tratase de un *iceberg*” (Alberro y Alter 2017, 98). Algo parecido acontece con la obra de Vigo, por lo que pasamos a explicar su desarrollo paso por paso.

El origen de la obra se encuentra en el viaje que Maria Eichhorn realizó a Vigo, para preparar su participación en la exposición *El medio es el museo*, en noviembre de 2007. Durante ese viaje, que duró cuatro días, la artista entró en contacto con distintas personas que le hablaron sobre la historia del edificio en el que se ubica el museo, que antes de su rehabilitación había acogido a la antigua cárcel de la ciudad entre 1880 y 1987. Además de esto, la artista mostró curiosidad por otras cuestiones como, por ejemplo, la presencia de militares y espías nazis en Galicia durante la Segunda Guerra Mundial (Rolland 2006).

Después de esta primera toma de contacto y durante varios meses, la investigación continuó a distancia a través de las aportaciones de un grupo de vecinos de la ciudad que colaboraron en el proyecto. En febrero de 2008¹², una de estas personas facilitó a la artista, a través del equipo del museo, la fotocopia de una carta manuscrita, fechada el 8 de febrero de 1937, en la antigua cárcel. Esa persona era Carlos Núñez (Ourense, 1943); afiliado al partido comunista durante la dictadura, encarcelado en tres ocasiones en la antigua prisión por su militancia política en contra del franquismo, en los años sesenta, y, posteriormente, primer concejal de seguridad ciudadana del ayuntamiento de Vigo en la primera corporación democrática en 1979.

El contenido de la carta (fig. 4) era la despedida de un condenado a muerte –José Domínguez González (nacido en la parroquia de Corzáns, en Salvaterra, en 1895)—de su novia, Angelina Estévez Estévez (1914-1995), días antes de ser ejecutado por los rebeldes fascistas. José Domínguez había emigrado con dieciséis años a Buenos Aires, donde trabajó en una camisería y fue sindicalista en el gremio de panaderos. En Argentina también colaboró, escribiendo artículos, en medios como *Acción Gallega* y *A Fouce*, así como con asociaciones como la “Unión Progresista”. Regresó a Galicia después de la proclamación de la República y trabajó como secretario de Manuel Mariño, alcalde socialista de Salvaterra¹³. Durante esos años participó en la fundación de la Agrupación Socialista de Salvaterra, ocupó la presidencia de la Federación de Sindicatos Campesinos, adherida a la UGT, y colaboró con el periódico *Renovación*, de Ponteareas. Tras la sublevación del 18 de julio se incorporó al Comité de Defensa de la República, encabezado, en la comarca de O Condado, por Benito Casanovas, Ramón Troncoso, Herminio González Cobelo, Jesús Rodríguez García y el propio Mariño (Rodríguez 2006, 238). Fue detenido a finales del mes de julio de 1936 en Salvaterra, juzgado en Vigo por rebelión militar, después de varios meses de encierro ilegal, y, finalmente, condenado a muerte¹⁴. Lo fusilaron en el castillo de O Castro, en Vigo, a las once de la mañana del 24 de febrero, junto con nueve personas (Rodríguez 2006, 273-74)¹⁵ (fig. 5).

Fig. 4. Carta de José Domínguez González a Angelina Estévez, 8 de febrero de 1937



Cortesía de Antonio Alonso Fontán

Fig. 5. Pasaporte de José Domínguez González, 1935



(cortesía del grupo de investigación Histagra y del proyecto *Nomes e Voces*)

El texto combina aspectos personales e íntimos (“Sólo deseo que conserves un grato recuerdo de aquel humilde servidor que mucho te ha querido y que lleva á la tumba tu imagen querida! / Si bien es cierto que nuestras relaciones fueron fugaces, no habremos por eso de querernos menos”), con otros más contextuales e históricos (“Así lo creemos y así lo esperamos los que llevados del afán de justicia y liberación de los pueblos, hemos entregado lo mejor y hemos ofrendado nuestras vidas en olocausto [sic] de un mundo mejor”). En él se aprecia una clara vocación testimonial (“Por último mi querida Angelina, deseo que guardes estas letras mal pregeñadas [sic] y de tanto en tanto le pases la vista por encima para recordar este triste episodio”), pero también de trascendencia y de herencia, que lo convierten en un documento único, tanto desde el punto de vista formal y material, como emotivo, político y

literario. El escritor Manuel Rivas describió la carta así en un artículo publicado el día de la inauguración de la exposición en el diario *El País*: “Sorprende a letra ben labrada, de pendolista, e o pulso, a rectitude e a contención dos regos no papel, tendo como teñen por linde o abismo [...] Aí está introducida a verba olocausto, sen hache, en construción, como unha terrible intuición de linguaxe [...]”¹⁶.

Fig. 6. Retrato de Angelina Estévez Estévez



Carlos Núñez disponía de una copia de la carta porque se la había cedido su propietario; el campesino, poeta y activista Antonio Alonso Fontán (Meder, 1931), que se había convertido en custodio de tan singular documento por decisión de la destinataria de la carta; su vecina en la aldea de O Barral, Angelina Estévez, que la había guardado durante décadas con una mezcla de cariño, celo y temor y decidió entregársela a una edad avanzada, todavía durante la dictadura, porque consideró que él era la persona adecuada para apreciar su valor sentimental, moral y literario, conservarla y, quizá, darla a conocer cuando llegase el momento apropiado (fig. 6). Ese momento tardaría en llegar porque durante mucho tiempo poseer un documento como ése comprometía a su propietario. Corría el riesgo de ser señalado y reprimido. Incluso bien entrado el periodo democrático hubo que esperar hasta que aparecieron las circunstancias adecuadas para sacarla a la luz y compartirla públicamente. Esto sucedió en varias ocasiones, a nivel local, hasta que Maria Eichhorn se fijó en ella y la convirtió en parte de una de sus obras¹⁷. Así, y teniendo presente el contenido de la carta, la artista alemana planteó su intervención en *El medio es el museo*, el 16 de abril de 2008, a partir de una propuesta sencilla que constaba de tres partes:

Presentation of the letter

The letter shall be presented exactly as both sided works on paper (drawings, albums, etc.) as in the Prado museum. The framing shall be made in the framing-workshops of the Prado

Lecture

A lecture or seminar shall take place discussing the letter's

socio-historical background. Specifics about the format (lecture, discussion, seminar, etc.) and about the content is to be discussed with the lecturer.

Announcement of the lecture and publication of the letter

The letter shall be published in the daily newspaper of the region along with an announcement of a lecture or seminar¹⁸.

Estas instrucciones se materializaron en tres fases; la presentación de la carta como obra en el contexto de la citada exposición, *El medio es el museo*, a partir del 20 de junio de 2008; la publicación del anuncio de una mesa redonda, que tendría lugar en el MARCO, el 4 de julio de 2008, en un periódico local, y, en tercer lugar, la celebración de dicho evento en el auditorio del centro de arte.

Fig. 7. Maria Eichhorn, *Carta a Angelina Estévez* (presentación en sala), 2008 (MARCO de Vigo)



Cortesía de la artista. Fotografía: Enrique Touriño

La primera parte del proyecto se inició con una consulta enviada por la coordinadora de la exposición en el MARCO, Agar Ledo, a la conservadora de obras en papel del Museo del Prado, María Eugenia Sicilia. Esta consulta transmitía el deseo de Eichhorn de crear un dispositivo de enmarcado y presentación de la carta que la equiparase a obras emblemáticas en la historia de España como los dibujos y grabados de Goya de las series de *Los desastres de la guerra* o *Los Caprichos*. Sicilia envió, en efecto, unas instrucciones en las que recomendaba que se construyese una base de madera con la forma de un trapecio truncado que pudiese sostener un marco de doble ventana que permitiese leer la carta por el anverso y el reverso. Este sistema hacía que la obra de papel se despegase de la pared para afirmarse como un cuerpo exento en el espacio, confiriéndole un cierto cariz escultórico. Los comisarios tomaron la decisión de instalarla sola en una de las amplias salas que se corresponden con los antiguos patios de la cárcel (figs. 7, 8, 9).

Fig. 8. Maria Eichhorn, *Carta a Angelina Estévez* (presentación en sala), 2008 (MARCO de Vigo)



Cortesía de la artista. Fotografía: Enrique Touriño

Fig. 9. Maria Eichhorn, *Carta a Angelina Estévez* (presentación en sala), 2008 (MARCO de Vigo)



Cortesía de la artista. Fotografía: Enrique Touriño

Además de esta cuidadosa presentación expositiva, la artista diseñó una cartela en la que constaban todas las personas que habían participado en la producción de la obra (además, obviamente, de sus creadores); María Eugenia Sicilia, el enmarcador José Rey, los traductores Patricia Verdial y Jonathan Dunne, el prestador, Antonio Alonso, y el diseñador Antonio Doñate (Don gráfica contemporánea). Esta cartela servía también para anunciar la mesa redonda que se celebró el 4 de julio y en la que participaron Antonio Alonso Fontán, Xesús Alonso Montero y Carlos Núñez (fig. 10).

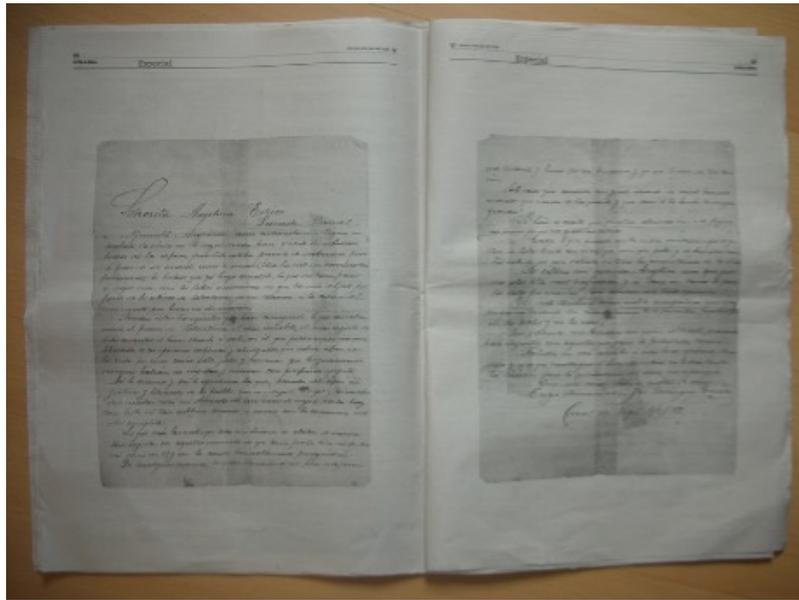
Fig. 10. Maria Eichhorn, *Carta a Angelina Estévez* (cartela), 2008 (MARCO de Vigo)



Cortesía de la artista. Fotografía: Enrique Touriño

Esta mesa redonda fue anunciada, a su vez, y como ya hemos dicho, en las páginas de la sección local del periódico *La Voz de Galicia*. La artista solicitó que se publicase una reproducción facsímil de la carta, en una doble página, acompañada de otra doble página con la transcripción de su contenido a las dos lenguas oficiales de Galicia; el gallego y el castellano, junto con la convocatoria y los datos del evento¹⁹. Como sucedía con la presentación de la carta en la solitaria galería del MARCO, la publicación de este documento en medio de un periódico, sin elementos que lo anunciaran o contextualizaran *a priori*, causaba un parecido efecto espectral, una sorpresa inquietante, como si lo que allí se aparecía fuese un fantasma (fig. 11).

Fig. 11. Maria Eichhorn, *Carta a Angelina Estévez* (publicación en *La Voz de Galicia*), 2008 (MARCO de Vigo)

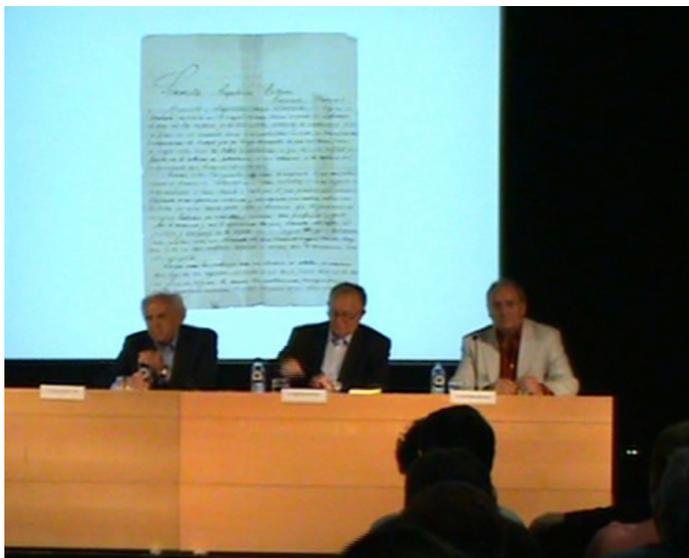


Cortesía de la artista

La mesa redonda se concibió con el ánimo de crear un diálogo entre los invitados y de éstos con el público que permitiese explicar el contenido de la carta, sus circunstancias y su contexto. Alonso Fontán contó la historia de la conservación del documento, por parte de Angelina Estévez, y su posterior cesión. Carlos Núñez evocó su experiencia como preso político en la misma cárcel donde José Domínguez había redactado su mensaje póstumo tres décadas antes. Y Xesús Alonso Montero –eminente lingüista e investigador– se refirió al carácter literario de la pieza, así como a su contenido político y la contextualizó dentro de un género trágico –el de las misivas de los condenados a muerte durante la Guerra Civil española– al que un año más tarde dedicó un libro (Alonso Montero 2009), en el que figura la

carta de José Domínguez a Angelina, junto a muchas otras de republicanos gallegos que el profesor Alonso Montero recopiló a lo largo de una dilatada investigación (fig. 12).

Fig. 12. Maria Eichhorn, *Carta a Angelina Estévez* (mesa redonda), 2008 (MARCO de Vigo)



Cortesía de la artista

En la mesa redonda se hizo mucho énfasis en la importancia que habían tenido todos los individuos que habían participado en la transmisión del mensaje que José Domínguez quiso dejar para la posteridad; desde la propia Angelina –una humilde campesina—hasta Antonio Alonso, que supo apreciar su valor, pasando por las distintas personas que, a lo largo de los años, han seguido difundiéndola (como Carlos Núñez y Xesús Alonso Montero), como si aceptasen la responsabilidad de cumplir el deseo que José Domínguez expresó pocas horas antes de su muerte: “Por último, mi querida Angelina, deseo que guardes estas letras mal pregeñadas [sic] y de tanto en tanto le pases la vista por encima para recordar este triste episodio”.

Dos de los escritores que reseñaron la exposición también se fijaron en la importancia que tenía la idea de “transmisión”, tanto en la carta de José a Angelina, como en la obra de Maria Eichhorn. El crítico de arte Carlos L. Bernárdez observó que “a carta enmarcada e nunha peaña, dinos que José Domínguez González estivo alí e nos somos case “testemuñas oculares” grazas a esa cadea de ligazóns que vai desde a destinataria da carta até o traballo da artista [...] ofrecéndonos o sufrimento que alí pasou un ser humano concreto nun día determinado e dramático. Convertido en imaxe o documento acentúa o seu valor como parte do contexto social que o produciu”²⁰. La operación de transformar el documento histórico en imagen lo dota, en su opinión, “de unha presenza e unha aura inequívocas”. Para Manuel Rivas, por su parte, la carta “é unha despedida que se abre ao porvir. Vese mesmo no revirar vexetal das letras, nese gabear de hedreira polo muro do tempo”²¹. No es necesario decir que la carta es especial, dice Rivas, en otro momento; “nesas circunstancias, calquera palabra, calquera trazo, é unha pegada para a humanidade. Isto é así. Mais na carta de Pepe a Angelina atopamos un faiscar, unha emulsión [...] un espectrograma da humanidade. Un documento que fixa a luz”²².

DISPOSITIVO, SUPLEMENTO Y VALOR

A propósito de esta cuestión de la transmisión, *Carta a Angelina Estévez* presenta dos elementos interrelacionados, característicos de la obra de la artista alemana; uno material y el otro conceptual. Por un lado, la creación de un dispositivo de lectura para el objeto, documento o circunstancia que protagoniza la obra; lo que Mai-Thu Perret definió como “protocolo” (Perret 2009, 47). Por otro, el cuestionamiento de la noción de “valor”; en su sentido histórico, artístico y económico. Por dispositivo nos referimos a un conjunto variable de elementos que contextualizan o envuelven al elemento central de la obra y que orientan o facilitan su interpretación; a menudo en relación a ese concepto de “valor”. En Vigo el dispositivo lo formaban la peana, la publicación en la prensa y la mesa redonda. Una especie de triple “marco” que simultáneamente hacia la carta más visible que nunca, contribuía a su análisis y la “ponía en valor”. Operaciones análogas habían sucedido anteriormente en obras como la serie *Curtains* (1989-2001) –un contexto para facilitar determinados debates; como el que tenía que ver con la energía atómica, en Japón, en 1997—; en la obra *Maria Eichhorn Aktiengesellschaft* (2002), con el aparato burocrático que rodea al elemento central; los 50.000€ que fundaron la empresa; o en *Restitutionspolitik* (2003), con la investigación que permitió contextualizar y releer la historia de los cuadros que integraban esta obra.

En cualquiera de estas obras el dispositivo actúa como una especie de telón de fondo que facilita que suceda algo; el dispositivo “activa”, como escribió Christov-Bakargiev, “una situación latente” (Bakargiev 1999, 31), que en este caso está relacionada con el deseo de recuperación de la memoria de la Guerra Civil española. En esta línea, para Angelika Nollert, los dispositivos creados por Eichhorn “create the conditions for complex events, to address socially and politically relevant issues, but also to question the autonomy of an artwork and its authorship” (Nollert 2002, 68).

Esta lógica del dispositivo tiene que ver con la deconstrucción derridiana y su crítica del logocentrismo y la noción de presencia (del autor, de la obra). Jacques Derrida entiende la escritura como “suplemento”, por oposición a la teoría rousseauiana del habla como presencia (“Rousseau condena la escritura como destrucción de la presencia y enfermedad del habla”; Derrida 1967, 182). La escritura, escribió el filósofo, “es la adición de una técnica, es una suerte de astucia artificial y artificiosa para hacer presente el habla cuando, en verdad, está ausente”. “Es una violencia”, prosigue el autor, “cometida contra el destino natural de la lengua”, que, para Rousseau, tenía que ver con la presencia (Derrida 1967, 185). Desde esta concepción, la escritura aparece como una especie de “prótesis del habla”; como una representación o un refuerzo, en el sentido etimológico: *supplementum*, “que sirve para completar algo que falta”. También, remata Derrida, la escritura ayuda a sustituir la presencia por el valor: “al soy o al estoy presente así sacrificado se prefiere un lo que soy o lo que valgo” (Derrida 1967, 182-83).

Lo que falta, los que están ausentes, en este caso, son Angelina y José; su carta los hace presentes por medio de la inscripción del habla que Rousseau condenaba y Derrida rescata. La escritura sería, así pues, el primer suplemento de una secuencia. El segundo suplemento sería la obra-dispositivo de Eichhorn, que completa, aumenta o refuerza el mensaje de José y Angelina (el suplemento es “un excedente, una plenitud que enriquece otra plenitud, el colmo de la presencia”, dice Derrida). El tercer suplemento (o marco) es el propio museo, la institución, que la artista usa como un “medio” cuya finalidad consiste en hacer trascender el mensaje del ámbito de lo privado a lo público (lo “pone en valor”); de lo íntimo a lo común y, finalmente, de lo contingente a la memoria colectiva y a la historia²³. Por supuesto, el museo no es un “medio” neutro, sino que está atravesado por ideologías y por los marcos variables

del sistema artístico. La artista es consciente de ello y actúa en consecuencia: la mesa redonda es el elemento clave, en este sentido, que garantiza la confrontación de puntos de vista diversos e independientes, más allá de la tutela institucional.

Así, la carta, encapsulada dentro de una serie de esferas protectoras y amplificadoras –el marco de doble ventana, la obra-dispositivo de Maria Eichhorn, la exposición *El medio es el museo*, la programación del MARCO de Vigo y el propio momento histórico—vería potenciado su mensaje hasta el punto de inscribirse en la memoria colectiva como un documento con tanto valor simbólico como el que nuestra sociedad concede a ciertas obras de arte como sucede, por ejemplo, y salvando las evidentes distancias, con el *Guernica*.

Lo cual nos conduce al segundo rasgo de la obra de Eichhorn que nos gustaría destacar; la cuestión del valor y de la “propiedad”. En una obra como *Maria Eichhorn Aktiengesellschaft* (2002), por ejemplo, una pregunta que la artista se hacía era acerca de la posibilidad de separar la propiedad de un objeto de sí mismo, sin destruirlo. De modo que no perteneciese a nadie; o, mejor aún, que perteneciese a todos:

I wanted to indicate a way in which material and non-material possessions and commodities can undermine the legal manifestations of the concept of property, ownership, and wealth. As far as the value of an artwork is concerned, its economic value does not, in turn, always correlate to its aesthetic and art historical values. In contrast, if a work is detached from the idea of ownership in both its materiality and immateriality, it is no longer tradable, the mechanisms of commodity circulation have no access to it, no impact. The *Maria Eichhorn Aktiengesellschaft* has transferred all its shares to the company itself, and therefore it belongs to itself, that is to nobody. Consequently the artwork can't become property. The Van Abbemuseum possesses the exhibition rights but doesn't own the work itself ([Eichhorn entrevistada por Dziejwior 2017, 75](#))

Lo interesante de esta cita es que pone de manifiesto el deseo de crear una obra de arte –utópica, quizá—más allá del capitalismo. *Carta a Angelina Estévez* es una obra muy diferente a *Maria Eichhorn Aktiengesellschaft*. Incluso podría decirse que antitética, en algunos aspectos. Pero estructuralmente sí hay similitudes. Especialmente en la noción del “dispositivo”. Porque, de la misma forma que Eichhorn consiguió situar al margen del funcionamiento de la economía los 50.000€ que constituyen el capital fundacional de la empresa, quedándose ella únicamente con la propiedad de la obra; es decir, del dispositivo que la permite existir (los “derechos de exhibición”) y que, en 2007, vendió al museo Van Abbe; en el caso de *Carta...* el elemento central de la obra tampoco le pertenece, provocando que la obra se mantenga fuera del mercado al tratarse únicamente de una especie de cáscara vacía; un envoltorio que solo se activa cuando la carta, que constituye su núcleo, reaparece, al ser cedida por su custodio: Antonio Alonso Fontán.

Así, ni el valor económico de la obra (su precio), ni la posible especulación a la que estaría sujeta, desaparecen, pero sí quedan en suspensión, o bloqueados, cediendo terreno a otro tipo de valores que aumentan su protagonismo; como son el valor estético y, sobre todo, el valor histórico. Como escribió Elizabeth Ferrell, a propósito de este tipo de operaciones en la obra de Eichhorn, en referencia a las obras de Münster en 1997 y Kassel en 2002; “When a work of art is freed from the idea of ownership in both material and non-material respects, it can neither be possessed nor sold; the mechanisms of circulation have no way to exploit it, have no effect” ([Ferrell 2006, 211](#)). Algo similar podría decirse de *Carta...*, una obra que, por su propia naturaleza, también cuestiona la noción de propiedad –¿Quién es el dueño? ¿La artista? ¿El custodio?—evadiéndose de los “mecanismos de circulación” que querrían “explotarla”; especular con ella. Esta actitud de resistencia y transformación al sistema de mercado como principio rector de la sociedad es, finalmente, el anhelo compartido de la artista en 2008

(curiosamente, poco antes del *crash* financiero) y de José Domínguez, que fue asesinado por defender tanto la República como los valores del socialismo.

LA MEMORIA HISTÓRICA Y EL MUSEO

Habiendo llegado a este punto, en el que afirmamos que uno de los principales objetivos de la obra de Maria Eichhorn es servir como altavoz para un mensaje reprimido y acallado durante décadas, en el contexto del museo, resulta imprescindible hacer referencia al contexto social y político en el que se gestó la obra, que no fue otro, precisamente, que el proceso de recuperación de la memoria histórica en España. Este proceso experimentó un fuerte impulso a partir del año 2004 y se culminó en diciembre de 2007, como decíamos al principio, con la aprobación en el Senado español de la Ley de Memoria Histórica (Ley 52/2007); “por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura”.

Hasta septiembre de 2004 el proceso de recuperación de la memoria histórica –que algunos, como Alonso Montero, prefieren denominar de la “memoria republicana”—había dependido de iniciativas particulares o de asociaciones cívicas²⁴. A finales de los años noventa y en un periódico como *El País*, por ejemplo, este tema estaba presente, sobre todo, a través de las cartas al director. Todavía no era una prioridad ni para los dirigentes políticos, ni para los medios de comunicación. Esto empezó a cambiar hacia 2002 y 2003, cuando cada vez más familias reclamaron una reparación moral y un acto de reconocimiento de las víctimas del fascismo. En paralelo, las excavaciones y exhumaciones de fosas se multiplicaron por todo el país; “llevo toda la vida obsesionada con esa fosa. Lo único que quiero, lo que siempre he soñado”, decía Isabel González Losada, 85 años, en una noticia publicada en *El País* el 1 de julio de 2002, “es que los restos de mi hermano salgan de esa triste cuneta para estar junto a los de mis padres”²⁵.

Así, el 10 de septiembre de 2004, seis meses después de ganar las elecciones, el gobierno del presidente socialista José Luis Rodríguez Zapatero anunciaba su intención de arrancar un proceso para “rehabilitar moral y jurídicamente” a las víctimas de la Guerra Civil y el franquismo, que culminaría con la Ley de Memoria Histórica, en diciembre de 2007. El camino no fue fácil. A las numerosas voces a favor de impulsar este proyecto, como un paso imprescindible y urgente en el proceso de reconciliación nacional, se oponían otras, minoritarias pero poderosas, que, desde posturas conservadoras y ultraconservadoras, lo rechazaban e incluso lo ridiculizaban²⁶. Estas actitudes solo se entienden si recordamos la agresiva actitud de los líderes del Partido Popular en contra de este proceso²⁷.

En Galicia, donde siempre se dice que no hubo guerra y que se pasó directamente de la legalidad republicana a la represión más cruel, hubo numerosas iniciativas dedicadas a contribuir a este ejercicio colectivo. En julio de 2007, por ejemplo, se publicó el libro *Episodios de terror durante a Guerra Civil na provincia de Pontevedra. A illa de San Simón*, en el que Gonzalo López Amoedo y Roberto Gil Moure documentan y cifran en más de 4.000 los asesinados a manos de los fascistas dentro de la provincia de Pontevedra, recogiendo sus nombres y los de más de 180 “represores directos” entre militares y civiles (López y Gil 2007). Un año antes, Ángel Rodríguez Gallardo había terminado su investigación *O ruído da morte. A represión franquista en Pontearreas (1936-1939)*, que se centra en la comarca, 30 kilómetros al sudeste de Vigo, donde se produjo la detención de José Domínguez González (Rodríguez 2006).

Precisamente el 20 de septiembre de 2007, el historiador Julián Casanova, que fue un aguerrido defensor de la necesidad de culminar este proceso, escribía lo siguiente en un artículo de prensa:

El olvido oficial, que es lo que sigue presente en España, no hará desaparecer el recuerdo de las víctimas, porque nadie ha encontrado todavía la fórmula para borrar los pasados traumáticos, que vuelven a la superficie una y otra vez. El futuro de la memoria pasa por transmitir esas experiencias de violencia política y de violación de los derechos humanos a nuestros jóvenes, a quienes no formaron parte de esa historia. Algunos dicen que ya vale, que estamos hartos de memoria, de guerra, de historia, aunque nunca nos hartemos de fútbol o del chismorreo que domina la programación televisiva. Nos pasará como a Ireneo Funes, el personaje del cuento de Jorge Luis Borges *Funes el memorioso*, capaz de aprender muchas cosas, pero incapaz de pensar. España la memoriosa: mucho recuerdo, pero sin justicia ni verdad. Y sin ley²⁸.

La obra *Carta a Angelina Estévez* de Maria Eichhorn se gestó en este contexto y participó en él, aunque la artista no tomó como referente o “inspiración” estos debates, sino el propio proceso de investigación, alrededor de la historia del edificio, que, finalmente, la condujo hacia ellos. Por supuesto, no fue la única. Es necesario recordar que otros artistas españoles se habían preocupado por estas cuestiones; incluso desde mucho antes. Marcelo Expósito, Pedro G. Romero y Francesc Torres hicieron obras que tenían que ver con esta temática a principios de los noventa. Se anticiparon al debate social y lo estimularon. En la década de 2000 otros autores como Jorge Barbi, María Ruido, Ana Navarrete, Rogelio López Cuenca o Fernando Sánchez Castillo hicieron sus aportaciones, ya en el contexto del debate sobre la Ley de Memoria Histórica (Marzo y Mayayo 2015, 783-796)²⁹

EL ESPÍRITU DE LA ESCULTURA

Llegados a este punto y para terminar, cabe preguntarse qué relación con la escultura guarda la obra *Carta a Angelina Estévez* ¿Es o no una escultura? ¿Se trata de un nuevo tipo de monumento, quizá? Por un lado, hay una serie de elementos que nos invitan a pensar que si es una escultura. En primer lugar, el uso que hace de un objeto singular. Una carta añeja, en la que se aprecia el paso del tiempo, con una caligrafía meticulosa, claramente de otra época, y con una serie de accidentes, como las cintas de papel adhesivo, que parecen vendajes, o las manchas rojas, que la dotan de una cierta corporalidad y dramatismo. En este sentido, la carta remite a la característica más esencial y diferenciadora de la escultura, frente a las demás artes; a su materialidad, a su presencia física. Pero de una manera peculiar o paradójica. Porque, en lugar de hacer uso del volumen, de la masa, las tres dimensiones, la densidad, la escala o el peso de una manera rotunda o impositiva, lo hace de una manera sutil y delicada, como si todos esos elementos hubiesen sido reducidos a la mínima expresión, para revelar su fragilidad y naturaleza perecedera y para crear una relación poética con el cuerpo ausente de su autor. En segundo lugar, otro elemento que nos invitan a pensar que es una escultura es el uso que hace de la peana, la invitación a circunvalarla que plantea la relación entre el anverso y el reverso y su manera de ocupar el espacio; las relaciones que establece con el marco arquitectónico, así como la escala antropomórfica, que hace referencia a la tradición de la estatuaria. Y, en tercer lugar, los nexos que establece entre el lugar y su memoria. En este sentido, la obra parece cumplir escrupulosamente los requisitos que Rosalind Krauss definió como propios de la escultura³⁰.

Sin embargo, hay otros factores que desbordan claramente la definición canónica de la escultura, que la convierten en algo distinto y la sitúan en el presente. Por un lado, la naturaleza eminentemente lingüística del documento. Por otro, su posible asimilación al

dibujo, en lugar de la escultura; al que la artista hizo referencia cuando la comparó con un “dibujo o grabado” de Goya. En tercer lugar, otro factor que la distingue de la escultura serían todos aquellos elementos, derivados de su contenido, que se refieren a la construcción de un contexto discursivo y conceptual a su alrededor, tal y como se indica en la propia cartela, a través de la publicación de la carta en la prensa y de la celebración de una mesa redonda. Así, la primera parte del proyecto propuesto por Eichhorn (más objetual) podría ser considerado dentro de la tradición de la escultura, mientras que la segunda y tercera parte (más centradas en el lenguaje y el discurso) serían ajenas a ella.

La siguiente declaración de la artista sobre su forma de entender los objetos como parte de procesos ligados a eventos y personas concretas contribuye a aclarar este punto: “Objects are not static things. They represent social and institutional processes and are subject to permanent changes, also in terms of their definition. I always see objects in connection with events –and events are always connected with people, who instigate these events or are involved in them. The objects and texts in my work are mostly linked to a concrete act, and event, or an occurrence” (Eichhorn en Nollert 2002, 68).

Por todo lo dicho, pensamos que, lo que, si se puede afirmar de una obra como ésta, es que, en lugar de considerarla como una escultura, podría resultar más apropiado reconocer su sentido escultórico, quizá; pero siempre como algo que, en la actualidad, forma parte de un sistema de representación, de carácter procesual, como señala la propia artista, más amplio e interdisciplinar, que alude a factores arquitectónicos, institucionales, históricos, urbanos, etcétera. Se trata, entonces, de un tipo de práctica que, partiendo de un acontecimiento que está asociado a un lugar específico, procede a elaborar toda una serie de dispositivos o marcos contextuales que lo envuelven, con la intención de generar discursos, debates e interpretaciones que articulan sus significados. Un nuevo tipo de monumento³¹, en definitiva, en el que la memoria y la historia se construyen de manera colaborativa y democrática en lugar de prescriptiva³².

Entre lo material y lo inmaterial, entre lo visible y lo invisible, entre el cuerpo y la palabra, entre la escultura, el dibujo y la literatura, entre el lugar y la historia, entre el acontecimiento y la documentación, entre la realidad y la representación, una obra como ésta se refiere de una manera poética a los procesos que construyen la memoria y la identidad a través de la experiencia³³. Por eso, en lugar de hablar de la escultura tan solo como una presencia, es necesario, también, hablar de ella como una ausencia; un vacío. Como algo que sucede y deja un rastro de recuerdos; como una huella, como un legado intangible que se evoca de manera íntima y subjetiva a través de la imaginación. Igual que sucede, por otro lado, con aquellos mensajes últimos, como esta carta, que defendieron el hueco dejado por sus dueños y alimentaron durante años su recuerdo, como una herencia, hasta hoy.

Jacques Derrida es el pensador que mejor nos explicó este concepto de “herencia” –que podríamos denominar “procesual”—en su libro *Espectros de Marx* (1993)³⁴. Según la entiende el filósofo, la herencia es una tarea (por tanto, un proceso) que nos invita a convivir críticamente con nuestro pasado a través del pensamiento y la reflexión, como hace Maria Eichhorn a través de esta obra que evoca la desaparición de una persona, José Domínguez González, y rinde homenaje a los valores que defendió. Una desaparición que, probablemente, también afecte a la propia disciplina –a la escultura—como el vestigio, la ceniza o la ruina de una época artística que también ha dejado de existir. Por ello sería más apropiado hablar del “espíritu” de la escultura –la escultura como una ausencia o un vacío que desencadena un proceso (hereditario)—del mismo modo que Derrida habla del espíritu del marxismo:

Se trata, en efecto, de convocar (*beschwören*) espíritus como espectros con el gesto de una conjura positiva, aquella que jura para reclamar y no para reprimir. Pero ¿se puede depender de esta distinción? Pues, aunque semejante conjuración resulte acogedora y hospitalaria, puesto que reclama, deja o hace venir al muerto, ésta va siempre unida a la angustia. Y, por consiguiente, a un movimiento de repulsión o de restricción. La conjuración no sólo está caracterizada, determinada *por añadidura*, por una cierta angustia (como indicaría el adverbio *ängstlich*), sino que está condenada a la angustia *que ella misma es*. La conjuración es angustia desde el momento en que reclama la muerte para inventar lo vivo y hacer que viva lo nuevo, para hacer que venga a la presencia lo que todavía no ha sido/estado ahí (*noch nicht Dagewesenes*) (Derrida 1995, 125).

“Esta angustia ante el fantasma”, concluye Derrida, “es propiamente revolucionaria”; una prevención contra el olvido y una experiencia del pasado como porvenir, en la que el tratamiento del contenido del mensaje de la carta y la forma de presentarlo resuenan dentro de una misma aproximación crítica y conceptual.

CONCLUSIONES

Carta a Angelina Estévez (2008) es una obra destacada en la carrera de Maria Eichhorn porque forma parte de un momento de cambio en su trayectoria. Con ella presenciemos uno de los episodios del proceso de transformación que se opera en su práctica artística desde un conjunto de obras centradas en cuestiones “financieras” (1997-2005), según las denominó Ferrell (2006), hacia otro tipo de trabajos preocupados por la memoria del fascismo en Alemania y otros lugares (2003-2021). Con todo, este cambio no es absoluto y durante un tiempo las obras de diferentes géneros (“financieras” o de otro tipo) han coexistido con las obras preocupadas por el pasado o la historia; a veces incluso dentro de un mismo proyecto, como sucede en *In den Zelten* (2015).

Carta a Angelina Estévez es también una obra de referencia de la historia de la “crítica institucional”, que se inició con la deconstrucción de la pintura (Buren) y la escultura (Asher) en los años setenta y ha llegado, en varias olas hasta el presente. *Carta...* forma parte del momento “posconceptual” de la crítica institucional y coincide con el carácter “discursivo” que esta tendencia adquirió a partir de los años noventa (Meyer 1995 y Kwon 2002). Dentro de este carácter discursivo, la obra de Eichhorn, además de prestar atención al lugar y a su historia, participa de una preocupación generalizada en muchos artistas contemporáneos (especialmente en el siglo XXI) por los archivos y la posibilidad de revisar la escritura de la historia (Foster 2004), sobre todo cuando existen situaciones de injusticia o represión. Dentro de este contexto, Eichhorn realiza una aportación original a un debate concreto; el de la Memoria Histórica en España, que está vinculado a sus investigaciones sobre el pasado fascista en Alemania. La originalidad de su aportación a la crítica institucional (tanto en España como a nivel internacional) se fundamenta en la forma en que aborda esta temática; a través de un dispositivo (o protocolo), que *enmarca* el asunto, con el ánimo de ayudar a difundirlo y ponerlo en el centro de un debate social más democrático y participativo. En el caso de la obra de Vigo, este dispositivo se articula alrededor de un documento singular –la carta de José Domínguez a Angelina Estévez—que se trata de poner en valor y difundir de la manera más amplia posible³⁵.

Finalmente, la cuestión del documento nos conduce a otras dos: la de la escultura y la del valor y la propiedad. *Carta a Angelina Estévez* nos hace pensar en esta expresión plástica porque, como sosteníamos en el epígrafe anterior, una escultura creada alrededor de un documento es una propuesta que se inscribe, necesariamente, de manera crítica, en la tradición del medio; hasta el punto de que, quizá, lo desborda y se convierte en otra cosa. El

motivo concreto que nos anima a mantener su propuesta cerca del ámbito de lo escultórico es la reinterpretación, que se opera en ella, del concepto de “monumento”. Un monumento, en este caso, dedicado a “las voces bajas de la historia” (Rivas), en lugar de a los grandes hombres y los héroes. Es decir, una interpretación de la escultura que plantea la activación de la memoria de manera crítica y plural.

Por último, la cuestión del valor y la propiedad de la obra de arte –dos aspectos que, posiblemente, constituyen el verdadero núcleo de la práctica artística de Maria Eichhorn desde sus inicios—nos conducen a la noción de herencia, que está relacionada, a su vez, con la idea de museo y la de patrimonio. *Carta a Angelina Estévez* cuestiona el valor de la obra de arte, según explicamos más arriba, porque su propiedad está escindida; el núcleo de la obra (la carta) pertenece a su custodio y el dispositivo de presentación a la artista. Esta operación pone en cuestión la idea de la obra de arte como objeto autónomo sujeto a las leyes del mercado desde el momento en que su valor es relativizado al depender de un documento, cuya propiedad es ajena a la autora. De este modo, la obra se protege ante la posibilidad de caer en el dominio de la especulación económica; que pasa por ser la principal propiedad de la obra de arte en el contexto de una sociedad capitalista.

Desde esta posición de “inmunidad” relativa ante el mercado, *Carta...* plantea una última cuestión; la de la responsabilidad de mantener viva la memoria y el conocimiento de un documento que, en sus orígenes, fue un asunto privado e íntimo, pero que, con la intervención de Angelina Estévez, primero (al conservar la carta y cedérsela a Antonio Alonso Fontán), de personas como el profesor Alonso Montero, que la difundieron siempre que tuvieron ocasión y, finalmente, de la artista Maria Eichhorn, ha ingresado en la Historia y ha pasado, así, al ámbito de lo público y lo colectivo. Este proceso de historización de la carta –que atraviesa distintas fases hasta convertirse, de manera inesperada, en parte de una obra artística—confirma la intuición de Manuel Rivas de que su contenido consiste, fundamentalmente, en una “despedida que se abre al porvenir”, y suscita, como corolario, una imprescindible reflexión sobre la cuestión de la transmisión de valores y la noción de herencia, tal y como la hemos analizado a partir de los escritos del filósofo Derrida. En este sentido, *Carta a Angelina Estévez* es una obra que, desde el momento en que entra en el terreno de lo público nos pone ante una problemática de carácter esencialmente patrimonial; ¿cómo deberían conservarse este tipo de documentos, a medio camino entre la historia y el arte? ¿Cómo deberían tratarse los archivos en los museos del siglo XXI y cual debe ser su responsabilidad ante ellos, especialmente de aquellos más frágiles y vulnerables? De la respuesta que demos a estas cuestiones dependerá que el “porvenir”, o la posteridad, para la que escribió José Domínguez González sea duradera y alcance a las próximas generaciones, o bien que se pierda en el pozo del olvido, condenándonos a repetir los mismos errores y tragedias.

REFERENCIAS

- Alberro, Alexander. “Specters of Provenance. National Loans, the Königsplatz, and Maria Eichhorn’s Politics of Restitution”. En Friedel, Helmut y Gaensheimer, Susanne (eds.). *Maria Eichhorn Restitutionspolitik / Politics of Restitution*. Cat. exp. München y Colonia: Städtische Galerie im Lenbachhaus y Verlag der Buchhandlung Walther König, 2004. <https://doi.org/10.1162/1526381043320769>
- Alberro, Alberro y Alter, Nora M. “Displacement and Redirection in the Work of Maria Eichhorn”. En Dziewior, Yilmaz (ed.). *Maria Eichhorn*. Bregenz: Kunsthaus Bregenz, 2017.

- Alonso Montero, Xesús. *Intelectuais marxistas e militantes comunistas en Galicia (1926-2006)*. Vigo: Xerais, 2007.
- Alonso Montero, Xesús. *Cartas de republicanos galegos condenados a norte (1936-1948)*. Vigo: Edicións Xerais, 2009.
- Amoedo López, Gonzalo, y Gil Moure, Roberto (eds.). *Episodios de terror durante a Guerra Civil na provincia de Pontevedra. A illa de San Simón*. Vigo: Xerais, 2007.
- Barenblit, Ferrán. "Maria Eichhorn: 16 facturas". En Barenblit, Ferrán (ed.). *CASM Vol. 1*. Barcelona: Centre d'art Santa Mónica, 2005.
- Bernárdez, Carlos L. "O uso do documento histórico como imaxe". *Faro da Cultura* (suplemento cultural del periódico *Faro de Vigo*), jueves 10 de julio de 2008, p. VI.
- Bishop, Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics". *October* 110 (otoño 2004), pp. 51-79. <https://doi.org/10.1162/0162287042379810>
- Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel, 1998.
- Buchmann, Sabeth; Michalka, Matthias; y Kraus, Karola (eds.). *To Expose, to Show, to Demonstrate, to Inform, to Offer: Artistic Practices Around 1990*. Cat. exp. Colonia: Walther König, 2016.
- Casanova, Julián. "Después de tanta memoria...". *El País*, 20 de septiembre de 2007.
- Cesarco, Alejandro (ed.). *Between Artists. Maria Eichhorn in Conversation with John Miller*. Nueva York: A.R.T. Press, 2008.
- Cué, Carlos E. "La tierra devuelve a sus muertos". *El País*, 1 de julio de 2002.
- Christov-Bakargiev, Carolyn. "Notes on Some Works by Maria Eichhorn". *Afterall. A Journal of Art, Context, and Enquiry* (London), nº 1 (1999). <https://doi.org/10.1086/aft.1.20711382>
- Derrida, Jacques. *De la gramatología* [1967]. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1971.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional* [1993]. Madrid: Trotta, 1995.
- Dziewior, Yilmaz. "Economy of Form. A Conversation between Yilmaz Dziewior and Maria Eichhorn". En Dziewior, Yilmaz (ed.). *Maria Eichhorn*. Bregenz: Kunsthaus Bregenz, 2017.
- Eichhorn, Maria y Hielscher, Swantje. "Questions to Pedro de Llano, Sarat Maharaj, Mai-Thu Perret, Peer Golo Willi". *Inaesthetik*, nº. 1, Berlín-Zürich (junio 2009).
- Fanego, Pablo, y de Llano, Pedro (eds.). *El medio es el museo*. Cat. exp. Vigo y San Sebastián: MARCO y Koldo Mitxelena, 2009.
- Ferrell, Elizabeth. "The Lack of Interest in Maria Eichhorn's Work". En Alberro, Alexander y Buchmann, Sabeth (eds.). *Art After Conceptual Art*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2006.

- Fietzek, Gerti (ed.). *Maria. Eichhorn. The Artist's Contract. Interviews with Carl Andre, Daniel Buren, Paula Cooper, Hans Haacke, Jenny Holzer, Adrian Piper, Robert Projansky, Robert Ryman, Seth Siegelaub, John Weber, Lawrence Weiner, Jackie Winsor*. Colonia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009.
- Foster, Hal. "An Archival Impulse". *October* 110 (otoño 2004), pp. 3-22.
- Goldstein, Anne y Rorimer, Ann (eds.), *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*. Cat. exp. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1995.
- Grasskamp, Walter. "Art and the City". En Bussmann, Klaus; König, Kasper y Matzner, Florian (eds.). *Sculpture Projects in Münster 1997*. Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje, 1997.
- Huete, Cristina. "El alcalde de Beade rechaza eliminar símbolos franquistas". *El País*, 23 de abril de 2008.
- Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field". *October* 8 (primavera 1979); traducido "La escultura en el campo expandido". En Krauss, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.
- Kwon, Miwon. "Genealogy of Site-Specificity". Capítulo del libro Kwon, Miwon. *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2002, pp. 10-31.
- Marzo, Jorge Luis y Mayayo, Patricia. *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Manuales de Arte Cátedra, 2015.
- Meyer, James. "The Functional Site, or the Transformation of Site-Specificity". En Mendes Bürgi, Bernhard (ed.). *Platzwechsel: Ursula Biemann, Tom Burr, Mark Dion, Christian Philipp Müller*. Cat. exp. Zürich: Kunsthalle Zürich, 1995, pp. 24-39. Reimpreso en el libro Suderburg, Erika (ed.). *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, pp. 23-37.
- Möntmann, Nina. "The Rise and Fall of New Institutionalism: Perspectives on a Possible Future". En el libro de Raunig, Gerald y Ray, Gene (eds.). *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*. Londres: MayFlyBooks, 2009.
- Nollert, Angelika. "Maria Eichhorn". En *Dokumenta11_Platform 5: Ausstellung / Exhibition. Kurzführer / Short Guide*. Cat. exp. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002.
- Perret, Mai-Thu. "Maria Eichhorn. Kunsthalle Bern". *Frieze* 67 (Mayo, 2002).
- Potts, Alex. *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2000.
- Rivas, Manuel. *Os libros arden mal*. Vigo: Xerais, 2006.
- Rivas, Manuel. "A carta de amor/morte de Pepe a Angelina". *El País*, suplemento *Luces*, viernes 20 de junio de 2008, p. 11.

Rodríguez Gallardo, Ángel. *O ruído da morte. A represión franquista en Ponteareas (1936-1939)*. Sada: Edicións do Castro, 2006.

Rolland, Eduardo. *Galicia en guerra. Espías, batallas, submarinos e wolframio: do desfile da Wehrmacht en Vigo á fuxida dos criminais nazis*. Vigo: Edicións Xerais, 2006.

Notas

¹ La investigación para este artículo ha tenido lugar en el marco de dos proyectos de investigación financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación en los que participo en el departamento de Historia del Arte de la USC: *Memoria del patrimonio arquitectónico desaparecido en Galicia. El siglo XX* (PID2019-105009GB-I00), dirigido por los profesores Jesús Ángel Sánchez García y Alfredo Vigo Trasancos y el proyecto *Paisajes y arquitecturas del error. Contra-historia del paisaje en la Europa latina (1945-2020)* (PID2020-112921GB-I00), dirigido por el profesor Federico L. Silvestre. Agradezco el apoyo y la confianza de las dos personas que han hecho posible la redacción de este artículo: María Eichhorn y Antonio Alonso Fontán.

² María Eichhorn estuvo en Vigo entre el jueves 29 de noviembre y el domingo 2 de diciembre de 2007.

³ *Carta a Angelina Estévez* no fue la primera obra realizada por Eichhorn en España, sino que hubo otras antes. La primera fue *Newspaper Stand, Refilled Daily* (que presentó en la feria de arte ARCO, en 1991); posteriormente mostró una pieza de su serie de las “cortinas” en la exposición *Cocido y crudo* (Museo Reina Sofía, 1994), en 2004 hizo un proyecto en el Centre d’art Santa Mònica de Barcelona y en 2007 participó en la Segunda Bienal de Sevilla.

⁴ Estimulados por este tipo de prácticas, los museos y el mercado también dirigieron su mirada hacia las prácticas radicales de los sesenta y setenta, tras la crisis económica de 1991, con la intención de revisarlas y recuperarlas. Prueba de ello son exposiciones como *Reconsidering the Art Object*, celebrada en 1995, en el museo de arte contemporáneo de Los Ángeles (Goldstein y Rorimer 1995), o la documenta X de 1997, comisariada por Catherine David, en la que se invitó a numerosos artistas del conceptual (Acconci, Baumgarten, Broodthaers, Graham, Haacke, Muntadas, etc.), que mostraron su trabajo junto al de otra generación más joven —la de Eichhorn— que se reconocía como “posconceptual”.

⁵ Email de María Eichhorn al autor, 27 de agosto de 2021.

⁶ Otros artistas con los que Eichhorn ha coincidido a menudo, tanto de la generación conceptual como posconceptual, son Hans Haacke, Lawrence Weiner, John Miller y Andreas Siekmann.

⁷ Una de las primeras apariciones del término “Nuevo institucionalismo” fue en una publicación editada por Jonas Ekeberg para la Oficina de Arte Contemporáneo de Oslo en 2003; <https://www.on-curating.org/issue-21-reader/new-institutionalism-revisited.html#edn1> [accedido: 15 de mayo, 2021]

⁸ Esta era, de hecho, la definición que se podía encontrar en la web del centro Rooseum, en Malmö (Möntmann 2009), que por entonces dirigía Charles Esche; un curador que iba a trasplantar y ampliar este modelo en el Van Abbemuseum de Eindhoven, curiosamente contando con la colaboración de María Eichhorn para un proyecto presentado en 2007.

⁹ El *medio es el museo* fue un proyecto expositivo que planteó la posibilidad de concebir el museo o la institución como soporte o medio para la obra de arte, a partir de una relectura crítica de los trabajos históricos de la crítica institucional de los setenta. Tomando como punto de partida los cambios en las funciones del museo en los años precedentes, esta muestra reunió propuestas de veinte artistas españoles e internacionales que tenían en común su actitud hacia el museo, no sólo como contenedor o exhibidor de obras de arte, sino también como un dispositivo, definido por una serie de convenciones, sobre el que se decide intervenir de manera crítica y contextual. Producido conjuntamente por el MARCO de Vigo y la sala Koldo Mitxelena Kulturunea de San Sebastián, el proyecto incluyó un grupo de obras creadas específicamente para cada una de las sedes, entre las que se encontraba la de María Eichhorn. Los artistas participantes fueron: Andrea Fraser, André Guedes, Annika Eriksson, Arabella Campbell, Ceal Floyer, Félix González-Torres, Jeppe Hein, Karin Sander, Lara Almarcegui, Loreto Martínez Troncoso, Louise Lawler, Luca Frei, Maider López, María Eichhorn, Mario García Torres, Monica Bonvicini, Roman Ondák, Sancho Silva, Sergio Prego, Thomas Struth y Tino Sehgal.

¹⁰ “Building on insights gained from María Eichhorn’s previous exhibition projects *Restitutionspolitik / Politics of Restitution* (2003) and *In den Zelten ...* (2015), the *Rose Valland Institute* is devoted to the issue of unresolved property and ownership relationships from 1933 through to the present. The Institute investigates fundamental questions

concerning the ownership of artworks, land, real estate, financial assets, businesses, movable objects and artifacts, libraries, academic work and patents that were stolen from Jewish owners in Germany and occupied territories during the Nazi era and that, to this day, have still not been returned”; <http://www.rosevallandinstitut.org/about.html>

¹¹ Además del proyecto para la Documenta 14 (2017), Eichhorn desarrolló otro proyecto, a finales de 2015, relacionado con el expolio nazi —titulado *In den Zelten*— para la exposición colectiva *Wohnungsfrage*, celebrada en la Haus der Kulturen der Welt (Berlín). Otro proyecto reciente sobre el tema es *Hannah Arendt: Jewish Cultural Reconstruction Field Reports, Memoranda, etc.* (2021), producido en el contexto de la exposición colectiva *Afterlives: Recovering the Lost Stories of Looted Art*, organizada por el Jewish Museum de Nueva York.

¹² Email del comisario de la exposición a Maria Eichhorn, 20 de febrero, 2008.

¹³ Ver: [Alonso Montero, Xesús: *Intelectuais marxistas e militantes comunistas en Galicia \(1926-2006\)*. Vigo: Xerais, 2007](#), donde figura el capítulo titulado “José Domínguez González ¿foi comunista?”.

¹⁴ Según Antonio Alonso Fontán, la principal acusación contra él era haber participado en el intento de voladura de un puente de la línea férrea entre Vigo y Ourense.

¹⁵ Antonio Alfonso Domínguez, José da Silva González, Vicente Domínguez Vilar, Manuel Eiró Estévez, José González Montero, José Macías Gutiérrez, Antonio Martínez Souto y Manuel Romero Márquez.

¹⁶ [Rivas, Manuel. “A carta de amor/morte de Pepe a Angelina”. *El País*, suplemento *Lucas*, viernes 20 de junio de 2008, p. 11.](#)

¹⁷ Xesús Alonso Montero cuenta en su libro que Antonio Alonso lo obsequió con una copia de la carta en 1983 que “axiña enviei a Carlos Fernández Santander [...]” que a reproduciu por primeira vez “no seu libro *Alzamiento y guerra civil*, publicado por Edicións do Castro en 1983”. Alonso Montero nos informa también de que el “16 de febreiro de 2006”, dos años antes de la exposición en el MARCO, “na Casa do Libro de Vigo, o Foro pola Memoria Republicana de Galicia, que eu presido, fixolle unha homenaxe á carta, da que se repartiron 200 fotocopias”.

¹⁸ Email de Maria Eichhorn a los comisarios de la exposición, 16 de abril de 2008.

¹⁹ Los periódicos y el periodismo han tenido un papel importante en la trayectoria de Maria Eichhorn desde obras tan antiguas como *Sechs Bilder vom 24. Bis 29. November 1986* (1986) o la que presentó en la feria de arte ARCO, en Madrid, en 1991, durante la Primera Guerra de Irak—*Newspaper Stand, Refilled Daily* (1991)—, así como otras como *Seiten 17/18* (1992) o *Questionnaire about genetically manipulated food as well as gene therapy for humans* (1995).

²⁰ [Bernárdez, Carlos L. “O uso do documento histórico como imaxe”. *Faro da Cultura* \(suplemento cultural del periódico *Faro de Vigo*\), jueves 10 de julio de 2008, p. VI.](#)

²¹ [Rivas, Art. Cit., 2008, p. 11.](#)

²² [Ibid.](#)

²³ Por supuesto, no es la única forma de hacerlo. Las publicaciones anteriores de la carta en contextos editoriales (1983 y 2007) también cumplieron esa función. La diferencia reside quizá en las características de cada uno de esos contextos (el museo y la industria editorial) y en el carácter hipotéticamente colectivo y transversal que una institución artística pública *debería*, idealmente, poseer. O, dicho de otro modo; el museo como lugar preferente para la escritura de la(s) historia(s) en una sociedad que respeta y cuida la “cosa pública”; la *res-publica*. El museo, en fin, como uno de los espacios en los que la idea de una sociedad libre, justa y solidaria —la sociedad por la que José Domínguez se sacrificó— se hace, se haría, finalmente, realidad.

²⁴ Por ejemplo, la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH, fundada en 2000) o el Foro por la Memoria, surgido en 2002.

²⁵ [Cué, Carlos E. “La tierra devuelve a sus muertos”. *El País*, 1 de julio de 2002.](#)

²⁶ Todavía en abril de 2008, un alcalde de la provincia de Ourense, no lejos de Vigo, se negaba a aplicar la nueva ley retirando el nombre del exdictador Franco de las calles de su pueblo o el escudo del régimen en una fuente. Ver: [Huete, Cristina. “El alcalde de Beade rechaza eliminar símbolos franquistas”. *El País*, 23 de abril de 2008.](#)

²⁷ Pablo Casado, entonces vicesecretario de comunicación, declaró, por ejemplo, que las gentes de izquierda eran “unos carcas” porque estaban “todo el día pensando en la guerra del abuelo” y “en la fosa común de no se quién”.

²⁸ [Casanova, Julián. “Después de tanta memoria...”. *El País*, 20 de septiembre de 2007.](#)

²⁹ También la re-organización en 2008 de la colección del primer museo nacional de arte contemporáneo, el Reina Sofía, a cargo de Manuel Borja-Villel, incidió en estos aspectos; se consideró prioritario mejorar la contextualización histórica del *Guernica* (1937), pintado pocos meses después de la ejecución de José Domínguez en Vigo.

³⁰ “La lógica de la escultura es inseparable, en principio, de la lógica del monumento. En virtud de esta lógica, una escultura es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar específico y habla en una lengua simbólica sobre el significado o el uso de dicho lugar [...] Dado que funcionan en relación con la lógica de la representación y el señalamiento, las esculturas suelen ser figurativas y verticales, y sus pedestales son parte importante de la estructura dado que sirven de intermediarios entre la ubicación real y el signo representacional. No hay demasiado misterio en esta lógica; comprensible y habitable, fue la fuente de una ingente producción escultórica durante muchos siglos de arte occidental” (Krauss 1979-1996, 292).

³¹ Carlos Bernárdez también llamó sobre la atención sobre el carácter monumental de la obra: “O resultado é unha obra de arte que analiza aspectos históricos: o poder, a protesta, a opresión, o asesinato, pero que se realiza desde un posicionamento que está nas antípodas das formas monumentais, tan habituais na evocación histórica. O estilo é antiheroico e minimalista, pero si dignificador, unha maneira de expresar o escepticismo fronte ás concepcións heroicas da historia e da política e de valorizar o papel do ser humano concreto e común, o que día a día constrúe a auténtica historia individual e colectiva”.

³² Como decía el artista John Miller en una conversación con Maria Eichhorn, en la que ambos debatían sobre la idea de la “recepción como producción”: “Hasta cierto punto, es la recepción [el tipo de contexto de recepción] lo que hace que un ensayo sea un ensayo y una escultura una escultura, porque la recepción está sujeta a unos parámetros materiales de montaje y diseminación específicos. Puedes presentar un texto como una escultura, por ejemplo, y el discurso que rodea el texto-como-escultura responderá de esa manera” (Miller en Cesarco 2008, 49-50)

³³ Que es, en el fondo, de lo que trata la escultura, según una hermosa definición del historiador Alex Potts; “La escultura”, escribió el autor de *The Sculptural Imagination*, “es una mediación entre la conciencia de uno mismo y el mundo inanimado, que es, al fin y al cabo, de lo que tratan la vida y la muerte” (Potts 2000) “Sculpture is a mediation between one’s own consciousness and the inanimate world, which is, after all, what life and death are all about”.

³⁴ “La herencia no es nunca algo *dado*, es siempre una tarea [...] No hay herencia sin llamada a la responsabilidad. Una herencia es siempre la reafirmación de una deuda, pero es una reafirmación crítica, selectiva y filtrante [...] incluso allí donde no es reconocida, incluso allí donde permanece inconsciente o denegada, dicha deuda sigue en marcha” (Derrida 1995, 106).

³⁵ La importancia de los documentos en su obra fue subrayada previamente por los autores del texto que acompañó la obra *In den Zelten* (2015), que se remitían al concepto de “objeto social” (los documentos como “objetivizadores” de relaciones sociales que no solo existen en el espacio, sino también en el tiempo), acuñado por el filósofo italiano Maurizio Ferraris, para defender, a propósito de la obra de Eichhorn, que “sin documentos, no hay sociedad” (Ngo y Löbecke 2015, 12).