

## ENTREVISTA a Pedro G. Romero per a *HABITACIÓ* | Ángel Calvo Ulloa

**A.C.U.** | *Pedro, la meua participació en aquest projecte comença a finals del 2015, quan tu i Nuria ja planejàveu una gran exposició que recollís el material reunit i generat a partir de l'apartat txekes de l'Arxiu F.X. El procés ha sigut molt distint dels que jo he assumit fins a dia de hui en tant que comissari, ja que m'ha dut a treballar essencialment amb fons documentals, a cercar en arxius i a familiaritzar-me amb una bona part dels textos que aquest assumpte ha generat fins ara. Com estructures tu aquests processos de treball i de quina manera un projecte com aquest –que hui es planteja com un apartat tancat– assumeix la possibilitat de ser ampliat en uns anys?*

**P.G.R.**

En realitat, la qüestió de l'Arxiu F.X. ha estat sempre gramatical. Com operar en tant que arxiu i, ahora, plantejar una crítica radical a aquest aparell hegemònic en la cultura artística del present? L'Arxiu F.X. es construeix com una paròdia de l'arxiu, de la biblioteca, del museu, dels llocs que emmagatzemen l'*arjé*, del mandat que construeix els nostres edificis culturals. Sempre m'ha cridat l'atenció que anarquisme signifiqui, *an-arjé*, sense arxiu, sense mandat, sense cap. D'aquesta manera, un arxiu sobre la iconoclàstia antisacramental a Espanya és un arxiu de l'anarquisme en molts sentits, i, potser, la categoria an-arxiu siga insuficient per tal de resumir tanta contradicció. Com bé assenyala Giorgio Agamben, en relacionar el *Gargantua i Patangruel* de Rabelais amb la forma de vida franciscana, o al marquès de Sade amb el projecte de la Il·lustració, la veritable paròdia suposa la comprensió profunda d'allò amb què es parangona, cal posar-se a banda, literalment *en contra*, com quan algú diu: "contra la paret", és a dir, molt a prop, molt prop de la cosa. L'arxiu, d'aquesta forma, per bé que siga un antiarxiu, quelcom que no genera mandat ni llei, quelcom que opera amb un règim lingüístic doble, a la manera de Raymond Roussel, és a dir, quelcom que produeix llenguatge però no exactament comunicació, en fi, en aquest laberint de regles i anòmies, en l'Arxiu F.X., vaja, allò que importa és atendre precisament a aquests procediments. L'arxiu antiarxiu és, sobretot, un procediment *performatiu*. Buscar, acumular, classificar; es tracta de gestos que produeixen una litúrgia precisa, però cap teologia.

En qualsevol cas, la del comissari és una figura, i el mateix origen de la paraula, en castellà, es troba plenament integrat en aquest règim de l'arxiu. Es tractaria, aleshores, de treballar en les diferents estances de l'aparell, comprendre els diversos funcionaments de la màquina, més que el paper policial i sancionador que aquesta figura assumeix en triar treballs o peces significatives d'un discurs estètic, comercial o crematístic. En realitat, m'alegra que entengues aquesta activitat com una mena

d'entrenament en una forma de fer particular, o siga, en els mecanismes de l'Arxiu F.X., en els quals tant tu como Nuria podeu treballar sense la meua presència. En definitiva, aqueixa era una de les meues aspiracions des del principi: els qüestionaments de l'autoria, el funcionament automàtic o l'estructura algorítmica dels procediments; tot està enfocat a aqueix deixar-se fer.

De fet, aquests assaigs d'ara, treballar amb l'arxiu com si estigués acabat, tancat; invitar d'altres artistes a que operen amb els mateixos materials; inventariar-ho tot de forma enciclopèdica, quantitativament, sense marques de qualitat, oportunitat o excel·lència; en fi, tot açò busca deixar constància d'un funcionament autònom, obrir la possibilitat d'un Arxiu F.X. sense la meua persona.

Però, pensa que és així com jo opere amb el meu propi arxiu, és a dir, que la felicitat o progressió de l'arxiu en aquests vint anys es deu, segurament, al fet que m'ha permès treballar amb els meus propis materials com si no fossin meus, a operar amb la meua pròpia llengua com si fos una llengua estrangera.

**A.C.U. |** *Les recreacions a escala 1:1 de les tres txekes que ha realitzat l'Arxiu F.X. –les dels carrers Vallmajor i Saragossa a Barcelona, i la del convent de Santa Úrsula a València– han participat en esdeveniments com la 2a Biennal de Kiev (2015), la 31a Biennal de São Paulo (2014), la Württembergischer Kunstverein d'Stuttgart (2012) o l'abadia de Santo Domingo de Silos (2009), entre d'altres. Com s'ha dut a terme la seua recreació i a partir de quins documents ha sigut possible reproduir-les d'una manera tan detallada?*

P.G.R.

Bé, les fonts principals, cal que ho diga, són els documents generats per la fiscalia i el Ministeri de Justícia del règim que va sortir triomfant de la Guerra Civil. Aqueixa mescla de feixisme i nacionalcatolicisme que inicià l'anomenada Causa General, oberta contra les actuacions de la Segona República i els seus aliats, una eina fonamental dels colpistes per tal d'establir la seua legitimitat, ja que, en cert sentit, pretén incloure dins de la llei l'excepció que fou el colp d'estat i la posterior rebel·lió militar, i deixar fora de la llei les forces que actuaren donant suport a la legalitat republicana. *Causa General Instruida por el Ministerio Fiscal sobre la "dominación" roja en España*, això diu el seu títol complet, un material disponible en el web del Ministeri de Justícia d'Espanya, per cert. En aquests documents i en les seues nombroses publicacions parcials, els *Avances de la Causa General*, les *Ampliaciones de la Causa General*, especialment l'*Apéndice I al dictamen de la comisión sobre ilegitimidad de poderes actuantes en 18 de julio de 1936*, editat pel Ministeri de la Governació en 1939, etcètera, etcètera., apareixen

nombrosos plànols, descripcions i fotografies de com foren trobades aquestes txekes de Laurencic, els seus usos i mecanismes. El mateix llibre *Cómo hice las chekas de Vallmajor*, relatava el judici fet al seu artífex en la crònica de J. L. Chacón, més que altra cosa.

També tenim els films de propaganda espanyola i italiana gravats in situ, en les txekes de Vallmajor i Saragossa i el pamflet cinematogràfic que montà Edgar Neville amb tot açò, farcit d'un cert humor negre, malgrat ell, però l'assumpte no donava per a menys.

La qüestió de com fixar les dades era important, la seua concreció material, especialment per a poder contrarestar l'excés de mitologia que hi ha al seu voltant, aqueix excés del qual abusa el revisionisme històric de la dreta espanyola; allò inventat por Agustín de Foxá, fins i tot abans de la pròpia Guerra Civil i de l'operatiu "txeca"; les fabulacions de Tomás Borrás, un conjunt d'invencions que ell mateix reconegué haver inventat i que són encara les bases d'historiadors revisionistes com ara César Alcalá, Pío Moa o César Vidal, amb una comprensió de la ciència històrica realment faceciosa, si no fos pel drama i el perjudici que provoquen les seues calumnies. Ja que la concreció material, en efecte, era una forma de destriar el gra de la palla, de tanta palla històrica.

**A.C.U. | Com ha estat la recepció del públic en aqueixos llocs?**

P.G.R.

Òbviament ha sigut molt diversa, tot depenent dels contextos en què es presentava.

A São Paulo, per exemple, es presentava en el marc de les pedagogies *ferrerguardistes*, l'Escola Moderna, l'Escola Racionalista. Era com un producte *sadià*, fill d'aquelles polítiques alliberadores que propugnaven els pedagogs llibertaris i, així, complia amb la seua funció de talla-circuit, provocava una estranya digressió en un discurs malgrat tot perfectament assimilable dins de les utopies modernes que tant impulsen les pràctiques de l'art contemporani més actual. La txeka de Santa Úrsula, presentada dins l'entrada *Barracão*, per l'obra d'Helio Oiticica, produïa el desfici necessari per tal de poder entendre la ingent quantitat de materials que s'hi acumulaven al voltant de la sempre edificant tasca pedagògica. Recorde que un grup d'ensenyants llibertaris, molt autònoms, que treballaven en els entorns de les faveles de São Paulo, entengueren bé la conveniència de situar una màquina de violència en el cor d'aquella neurona pedagògica. Tanmateix, gent que treballava amb Montessori, Freinet, *Paideia*, Freire i d'altres metodologies avançades, no acabaven d'entendre aquella disposició, la configuració perversa que donava la presència de la txeka a tot aquell dispositiu.

A Kiev fou molt distint. Es va veure en relació amb el conflicte immediat amb la cultura russa, Kandinsky, el constructivisme, els models soviètics avançats. Molt en la línia en què ho llegeix Boris Groys. La Biennal de Kiev succeïa en un clima de guerra, la peça, la reproducció de Vallmajor, no va poder viatjar, ja que no hi havien garanties duaneres i vaig decidir enviar-hi els plànols i que es pogués reproduir allí, diguem-ho tal com finalment va resultar, aquesta màquina de guerra. Allà, de sobte, el seu funcionament respecte de l'anomenada "memòria històrica" es va reactivar a contrapèl. Diguem que la tendència oficiosa en l'àmbit de l'art i de la poesia contemporànies és actualitzar el llegat revolucionari de l'art rus fins al gir leninista, primer, i stalinista, després, cap a posicions policials i conservadores: el realisme socialista i tot això. Les txekes, aquesta figuració real de les txekes, distorsiona lleument la recepció utòpica complaent d'aquest llegat. A Kiev, a més, es mostrava junt amb el *Bar CHK*, una peça on s'amplia la recepció del "txekisme", diguem-ho així, amb begudes fortes, còctels alcohòlics potents que duïen pólvora, cànnabis o cocaïna. Aleshores, als usuaris, com ja ocorregué en la presentació de la txeka en ARCO, en el pavelló del MEIAC de 2003, els va donar per entrar en la cel·la, despullar-se, copular o masturbar-se allí mateix. Entenc que, en part, es tracta de llegendes, però la ambigüïtat espacial que les txekes generen provoca aquesta mena de reaccions... sí, sol passar.

Una altra cosa han sigut les reaccions ací, molt lligades a l'acció i reacció que ha provocat la memòria històrica i les seues campanyes, en contra i a favor. Molta gent, la mateixa esquerra i els seus historiadors, redueixen les txeques a propaganda nacionalcatòlica o feixista, i així, no sense una certa comoditat, ignoren les preguntes i contradiccions que aquest artefacte genera. Vistes les reclamacions i explicacions donades a Silos, en els diferents llocs d'exposició a Barcelona o en les mateixes sales del MNCARS, les peces donen per a tot. Molts s'indignen per la monumentalització d'un objecte de propaganda enemiga d'aquest calibre; d'altres em fan còmplice per fer apologia de l'horror txekista; molts ho entenen com un exercici, no sempre convenient, d'humor negre. En fi, és interessant veure com pertorba el relat, moltes vegades pla, blanc o negre, de la batalla per la història i com, de sobte, aquesta forma de presentar les txeques ho ompli tot de grisos, vaja, i... quan dic *grisos*, no estic referint-me a l'antiga policia nacional!

Fou interessant la conversa amb Hans Haacke, que va veure la reproducció de la txeka del carrer Saragossa en les sales del MNCARS i s'interessà moltíssim per la seua genealogia. Va fer-ne una intel·ligentíssima lectura en el sentit que es proposava: l'entrada *Notes on sculpture*, els treballs del primer minimalisme de Robert Morris i, en aqueix sentit, ho va connectar amb la deriva certament mistificadora que el propi Morris ha seguit després, conservadora en un sentit ampli de la paraula, fins i tot

reaccionària, i aleshores se'n vingué a parlar de la qüestió al meu estudi a Sevilla. Demanava certes documentals per tal de poder veure que l'aparell i allò que l'aparell genera eren causes certes. Fou un interessantíssim exercici de materialisme històric a la manera de Benjamin. Haacke va treure la seua llibreteta i començà a formular-me preguntes molt precises sobre la genealogia dels "punts", la trama de línies en el mur, la disposició dels maons per terra. Patricia Molins ja li havia mostrat publicacions de l'època i una varietat de referències molt àmplia. Va veure la pel·lícula de Neville, la fotografia d'Himmler visitant la txeka –va riure molt, cal que ho diga, l'acudit de posar aquesta imatge en l'entrada *Carl Schmitt*–, però, tot açò entrava dins d'una certa lògica de la propaganda i la contrapropaganda. Haacke volia esbrinar si la genealogia històrica amb la qual jo treballava era conseqüent amb aquella que l'artefacte txeka generava ella sola o si hi havia manipulació o alteració del relat, i no tant del relat històric, de la seua veracitat o conseqüències, sinó del relat lingüístic, de les operacions que l'Arxiu F.X. formulava al voltant de tot açò. En fi, crec que ha sigut el millor espectador que aquests treballs sobre les txekes han tingut. També jo en vaig aprendre molt.

**A.C.U.** | *Al llarg d'aquest procés, s'ha pensat molt en allò que a l'Arxiu F.X. li cal recollir en una exposició com aquesta, que no només en clou una secció, sinó que, amb tota probabilitat, es convertirà en un llibre d'estil per a les següents. S'ha descartat, per exemple, mostrar treballs d'artistes com Paul Klee, Wassily Kandinsky, Antoni Tàpies o Ricardo Baroja, prioritzant les obres i materials generats per l'Arxiu F.X. a partir d'aquesta secció; així com l'exhibició de molta de la documentació que és, en essència, el material del qual hem partit a l'hora de definir un "apartat txekes". Què entens que deu mostrar una exposició així i en quin punt li cal definir els seus límits?*

P.G.R.

Bo, per bé que la voracitat de l'Arxiu F.X. es infinita, sortosament hi ha límits espaciotemporals i pressupostaris per a operar amb ell. Les obres referents, els possibles Klee o Kandinsky, que serviren de referència a Laurencic per tal de fer les txekes; els quadres, dibuixos i aquarel·les de Tàpies, realitzats directament baix la impressió visual de la construcció de Vallmajor, i que pot semblar gairebé un gag sobre com va generar aquestes obres el propi Antoni Tàpies, en fi, l'estranya pintura de Baroja que recrea l'ambient soviètic d'una txeka en el Madrid de 1937, estan, de moltes maneres, fins i tot literalment, en els treballs que sobre les txekes ha fet l'Arxiu F.X. Pensem en las aportacions crítiques de Juan José Lahuerta o Quico Rivas, ja que, més que textos, són vertaders treballs artístics sobre la qüestió, desplegaments estètics i poètics a més de formidables lectures històriques, comparatives, dialèctiques, en el millor sentit de la paraula. Doncs bé, aquestes dues peces contenen

en el seu ADN tota aqueixa generació o generacions d'artistes, arquitectes, músics, escriptors i poetes afectats pel règim estètic de la txeka.

Una altra cosa són els documents, els documents probatoris a l'ús, que solen desplegar-se en allò que anomenem gir arxivístic de l'art contemporani. Hi són, és clar, però sempre mediats per operacions realitzades en el si de l'Arxiu F.X., sota les seues categories i procediments *performatius*, com abans deia. Açò vol dir que els documents hi són, però baix una llum particular. Els llibres, per exemple, la biblioteca bàsica sobre la qüestió, en l'Arxiu F.X., està no només com a material històric visible en aparadors, també estan presents en facsímil els llibres més importants per a poder consultar-los en la sala o per a descarregar-los des del mateix web de l'Arxiu F.X., [www.fxysudoble.com](http://www.fxysudoble.com), o de qualsevol de les institucions que acullen aquesta exposició. En cert sentit, sempre ha hagut un interès per part de l'Arxiu F.X. de tornar improductius els materials amb els quals treballa. Es tracta de matèria sensible i més, com ja he dit, amb el maleït i benaurat assumpte, les dues coses a la vegada, de la "memòria històrica". En general, per bé que no puga evitar-ho de moltes maneres, no es tracta de l'assumpte del passat oblidat, ni de recuperar censures històriques, ni de treure a la llum del dia excedents semiòtics censurats per les diferents cultures intel·lectuals que operen en el règim de la Història. Justament, quan parle de ser improductiu o no positivista, m'estic referint no a plantejar una lectura alternativa de la història, sinó a posar en moviment artefactes que es situen contra la Història mateixa. No només oposant petites narracions, és a dir, històries a la gran Història, tal com ho feia Basilio Martín Patino o, molt després, el propi Jean-Luc Godard. Es tracta d'un assaig per refutar la Història mateixa com un agent hegemònic de la gestió del passat, de la nostra memòria personal i col·lectiva, de les servituds que açò crea, de les subjeccions polítiques. Les eines de l'Arxiu F.X. volen operar en aquest sentit, així que em sembla que el seu filtre, és a dir, l'empremta *performativa* del seu ús, cal que estiga present en allò que es mostra. No es tracta de que la cultura d'arxiu use els documents històrics com a *ready-mades*, ni com a *ready-mades* inversos, i molt menys que cosifique com a mercaderies allò que solen ser objectes i documents de règim obert, inclús públics, quan no personals però transferibles. Malauradament aquestes operacions són les habituals en els anomenats arts d'arxiu, no són només la seua caricatura. Diguem que l'operació és la contrària: la resta, l'empremta del seu ús, la garantia i recuperació de l'ús d'aquests materials per part de l'Arxiu F.X. és una cadena que no es deu trencar, que deu continuar. Tot allò que trobem en l'exposició hi és per a ser usat.

**A.C.U. | Tanmateix, en aquesta exposició, la primera d'una sèrie l'objectiu de la qual és anar tancant els diferents compartiments que l'Arxiu F.X. tenia oberts, s'ha optat per**

*invitar als artistes Lola Lasurt, Álvaro Perdices i Patricia Gómez i M.<sup>a</sup> Jesús González. Com cal entendre aquestes col·laboracions i quin intueixes que és el futur de l'Arxiu F.X.?*

P.G.R.:

Aquesta serà la segona vegada. Ja ho varem fer en la Biennal de Gotebörg sota un denominador comú, la lectura averroïsta de la cultura i la seua teoria de les imatges, tenint com a fons la inserció de la cultura àrab en Occident –en realitat, la filosofia que coneguem comença amb Averroes– i la participació de Bassam El Baroni amb Doris Hakim, Yassine Chouati i Equipe Media, i, realment, va ser una experiència molt interessant de la qual en vaig aprendre prou sobre el propi Arxiu F.X. i els seus mecanismes, i també sobre l'ús de les seues eines per part d'altres.

En aquest mateix sentit, la nova invitació pretén ampliar les maneres de fer que operen sobre el material i les formes de l'Arxiu F.X. Es tracta sempre de deixar-me sorprendre per aquestes ampliacions de camp i veure com s'escampa la mirada, les accions, les lectures d'aquests materials. Quan abans parlava de la gramàtica determinada que l'Arxiu F.X. ha estat construït durant aquests anys, la pròpia acceptació d'una estructura gramatical suposa conèixer els límits d'una determinada forma de fer. Obrir aquests materials i aquestes mecàniques d'associació a altres formes de fer significarà, segurament, no només una traducció, també una ampliació substancial del camp d'acció poètica de l'Arxiu. Pensem que la idea sempre ha sigut dotar d'una certa polifonia, un quefer col·lectiu, una democratització material, una relativització de les autories de manera que l'Arxiu F.X. pogués tenir un funcionament autònom. No només sense mi, sinó que ningun agent determinat el gestione, tan sols les funcions que li done el seu particular usuari, un de diferent en cada ocasió. Sempre he pensat que la relativització de l'autoria i la polifonia de veus operen malgrat ser un mateix, jo mateix, el que fa. No era necessari el treball col·lectiu, que en molts sentits sempre és el que fa l'Arxiu F.X., també quan jo mateix opere amb materials, sabers, imatges; ací, en aquesta interioritat psicològica, també actua el treball col·lectiu. Per tant, obrir l'Arxiu a d'altres operacions, fins i tot a operacions que ja venen marcades amb empremtes estilístiques molt determinades, espere que, per una banda, confirme aquesta vocació polifònica i comunal de l'Arxiu F.X. i, per altra banda, l'obri a coses inesperades, indeterminades, a quelcom que jo, ara mateix, no sabria dir-te.

Per exemple, ja coneixia des de fa temps les aquarel·les que Álvaro Perdices va fer per a la seua "disco-txeka" i que, pel fet de ser mostrades en relació amb l'Arxiu F.X., es veuran afectades necessàriament pels seus mecanismes, però, també, van a estendre el seu camp d'acció cap a un altre lloc i, literalment, el treball d'Álvaro Perdices tracta d'això, del trasllat de l'experiència, de la seua alteració, una mena de lectura

psicotècnica de com operen gestos i afectes, de com la seua lectura i efecte mai és unidireccional, i, pense que aqueix, precisament, pot ser un dels funcionaments de les txekes, de com operen les seues entrades relacionades amb l'Arxiu F.X.

En un sentit últim, l'Arxiu F.X. sempre ha estat obert a tot tipus d'operacions, préstecs i intervencions. La intenció d'abocar tots els materials en la pàgina web i de donar-li la màxima accessibilitat, la possibilitat de descarregar, de disposar i d'usar lliurement tots els materials i documents perseguia precisament açò. Ara, potser, amb aquestes invitacions ho subratllem, som conseqüents, seguim ampliant una mena d'operacions que ja eren des d'un bon començament en la natura del propi Arxiu F.X.

**A.C.U. |** *Altres insercions planejades per a les tres seus que acolliran l'exposició són aquelles que inclouen una activació real de l'espai de la txeka, de cadascuna d'elles, i que connecta inevitablement amb un altre projecte com "Màquines de viure", que té el seu punt d'eixida en aquella locució primera que va fer Federico García Lorca del famós "machine à habiter" de Le Corbusier. Quina és la importància d'activar l'interior de les txekes i per què el flamenc es situa d'una manera tan natural en aquests espais?*

P.G.R.:

En realitat és una coincidència en el temps, però, és veritat que planteja interessants punts de connexió. Sens dubte, la paradoxa inherent a les lectures de Le Corbusier i Lorca sobre l'arquitectura popular, l'arquitectura dels pobres, i la seua consideració com a paradigma del funcionalisme modern, són una espècie de revers d'aquest mecanisme de les txekes de Laurencic en el qual podríem dir que els aconseguiments d'habitació moderns –racionalisme, Bauhaus, constructivisme– s'utilitzen per a torturar i per a poder dur una bona vida. En "Màquines de viure" es proposa aquest "viure" com quelcom que enfronta l'"habitar" modern, aqueix viure com un sinònim de l'ús de l'espai més que de la seua construcció, quelcom, en última instància, sempre subjecte a mesures coercitives, policials, de sujecció. Però també és veritat que, per exemple, Walter Benjamin, en aquest mateix sentit, utilitza paraules contraries i oposa l'habitar de les vivendes populars –les cases eivissenques en el seu cas– a l'utilitarisme del cristall i de l'acer en l'arquitectura moderna. En qualsevol cas em sembla important pensar en com aquests funcionaments paradoxals, habitar/viure o habitar/utilitzar, operen, per a replantejar-nos una qüestió fonamental: plantejar-nos de nou què significa aqueix "ús", i com opera en l'oposició usar/utilitzar.

Però em preguntes també pel lloc que, de sobte, i des de fa ja un temps, ocupa el flamenc en el meu treball. Ací, en l'espai de les txekes, en l'espai d'allò carcerari, l'espai panòptic, en fi, òbviament, el flamenc, aqueixa suma lumpen de classes



delinqüents i gitanos, ha fet de la presó un lloc de vida, àdhuc una forma de vida, i té molt a informar-nos al respecte. La *carcelera*, pròpiament, és un estil, és una finalitat, una forma musical que opera dins del flamenc, però açò seria només la punta de l'iceberg. Hi ha una potent forma-de-vida que opera en aquests espais enclaustrats de manera molt diversa a la nostra comprensió liberal, burgesa, proletària, a l'hora d'entendre l'habitació d'un espai. Recorde –crec que açò ho he contat també a Nuria Enguita– com en el projecte *Umbrals* que es va celebrar en UNIAarteypensamiento, per iniciativa de Dario Malventi, que tractava críticament de l'acceptació de la presó com a sistema de càstig i subjecció en els nostres dies, l'irrompre, crec que podríem dir-ho així, dels presos del programa flamenc de la presó d'Albolote, a Granada, presos i preses, gitanos i no gitanos, en fi, va suposar un interessant contrapunt que, en molts sentits, qüestionava els nostres propis pressupostos crítics.

Pensa que el flamenc és un camp fins a cert punt inexplorat, on perviuen molts dels ítems poètics que han figurat la bohèmia (literalment: mode de vida bohemí, gitano) i, després, la contracultura, formes de vida i maneres de viure que genealògicament estan en la base d'allò que som, del lloc on treballem les anomenades classes culturals, per dir-ho amb les paraules de Martha Rosler. El meu interès, la possibilitat que m'ha ofert la vida de treballar i d'operar en aquest camp, em permeten rastrejar formes inèdites d'estar, de pensar, de cantar, de caminar, de ballar, d'habitar, vaja, zones a les quals les tradicions poètiques i polítiques que m'interessen també hi han acudit, històricament, a la recerca d'una comprensió radical de l'“ús”, també en qüestions espacials, bé d'habitació bé d'urbanisme. El meu interès pel flamenc res té a veure amb la identitat, tot i que reconec que saber de les paradoxes que en el camp del flamenc tenen els índexs identitaris m'ha ajudat molt a desfer-me d'una càrrega semblant. El meu interès per operar des d'ací, ja siga amb intervencions espacials o simbòliques, és més radical, pense que moltes eines per a una vertadera comprensió de l'ús, sobretot de l'“ús” de l'espai, estan dipositades ací.

Després apareix aquell relat, de Paco Candel –crec que era seu–, en què uns gitanos o gent afí, munten una taverna en la perifèria de Barcelona amb restes de portes i elements que formaven part de la construcció de les txekes i, vaja, tot concorda.

**A.C.U. |** *Una de les figures que centren aquest llibre és la de Quico Rivas, que va reunir un vast arxiu al voltant del món de les càrcers. Rivas plantejà per al MEIAC l'exposició “Les altres galeries. La presó i les Belles Arts en l'època moderna” que tenia previst realitzar-se en 2003 i que finalment no va tindre lloc, de la mateixa manera que aquest catàleg devia ser inicialment publicat per aquesta mateixa institució. Quina relació*

*establia el projecte de Rivas amb l'aparell de les txekes i on radica la importància d'allò aportat per ell?*

P.G.R.:

Sí, era interessant que molts museus o espais culturals espanyols estaven sent adaptats en edificis que havien estat presons. El Marco de Vigo o DA2 de Salamanca. També l'antiga càrcer provincial de Jaen és ara el Museo Íbero. El MEIAC era un panòptic perfecte que havia estat enderrocat i reconstruït amb el mateix aspecte exterior però perdent aquesta propietat òptica, la qual cosa era una llàstima. És un cas típic de la descentralització de la cultura durant els anys vuitanta i noranta i de com aquella abundància esdevingué malbaratament. El sistema no era sostenible, però, al mateix temps, era un model interessant. Per exemple la bis Atlàntica, en relació a l'art llatinoamericà, i la vocació iberista, Espanya i Portugal, del MEIAC, hagueren pogut ser modèliques si no s'haguessin entestat en els models d'ARCO, l'art dels suplement dominicals dels diaris i la fotografia sobre paper lluent. Era, aleshores, una escena ambivalent. Antonio Franco, el seu director –crec que encara ho és–, era un d'aquells que, diguem-ho, volia fer les coses ben fetes, després suportava unes pressions polítiques i uns assessors artístics, del gènere tauró, que, en efecte, van aconseguir que la càrcer esdevingués això: una presó. El cas és que per a celebrar algun aniversari va pensar en realitzar sota el denominador "Art i presó" una sèrie d'exposicions que es concretaren en l'encàrrec a Quico Rivas, el qual va treballar amb altres comissaris. Jo ja estava parlant amb Antonio Franco de la reconstrucció de la txeka de Laurencic quan es presentà l'oportunitat d'integrar-la en el projecte de Quico, afavorida per una arribada de diners destinats a promocionar el MEIAC en ARCO. El panorama no era gens falaguer, però, això sí que cal que ho diga, Quico va fer que aquella empresa fos capaç de espolsar-se la caspa i la lluisor *fashion* que les fires i aniversaris prometien.

Amb Quico jo tenia una amistat controvertida, m'acceptava i m'expulsava d'El Refractor, la publicació i el grup artístic que dirigia amb regularitat i caprici. Però la meua admiració per la seua tasca era tenaç i superava qualsevol mena de contradiccions. Des de que el vaig conèixer a finals dels vuitanta esdevingué per a mi algú del qual vaig aprendre molt, un personatge generós a qui l'art, l'art entès com a manera de fer i forma-de-vida, li embargava els seus dies. Compartíem una gran atenció al món del flamenc, a Sevilla, però també a la tradició llibertària, a la violència anarquista, a artistes i poetes radicals que havien estat negligits o oblidats per les línies hegemòniques de la modernitat, l'avantguarda segons el MoMA o segons l'acadèmia universitària. Ell va recolzar la idea, clar, decididament i malgrat ser desproporcionada la seua presència i l'esforç de producció respecte de la resta de treballs que s'havien presentat. El seu abrivament, la seua voluntat per saltar-se les traves burocràtiques

van fer que el projecte anés endavant i, des de l'Arxiu F.X., junt a l'escenògraf Antonio Marín i la gent de Cámara Negra, construïrem la rèplica.

Llavors, en El Refractor es va presentar la qüestió i, mentrestant, manteníem discussions enceses. "L'estetització de la política", el famós *dictum* de Walter Benjamin, presidia, com a frontispici, els nostres debats. Per a Quico aquesta objecció, natural durant l'apogeu del feixisme, s'havia convertit en paralizadora, impedia a l'esquerra radical d'actuar en el camp d'allò simbòlic i en temps del capitalisme de l'espectacle aqueix era un territori fonamental. No es tractava, però, d'estetització en el sentit publicitari de la paraula, que era, en la pràctica, a on Quico duia el seu discurs. Per a mi la *esthesis* és una *poiesis*, la manera de veure és una forma de fer, i, simplement, aqueix és el nostre camp de treball. Crec que el que Benjamin proposava era evidenciar el treball de la política mitjançant friccions amb el camp estètic i no convertint-se en el seu massatge, en el seu *médium gel*, en la seua vaselina. McLuhan ho encerta des de les consideracions del capitalisme liberal: el medi és el massatge i el missatge. Així que revertir l'espectacle, prenent les seues eines per a fer un *détournement*, no resulta suficient. Però tampoc l'estetització melancòlica de la vida, establir un passadisme nostàlgic d'allò que mai s'ha viscut, fetitxitzar l'experiència, especialment l'experiència del passat, pensar allò 'retro' com un conjunt de consignes còmodes del viure. Allí s'establien moltes formes de fer improductives, des del meu punt de vista, des de la demonització de Franco com el mal a combatre pels artistes que ni tan sols visqueren la dictadura franquista, fins a aqueixa fetitxització esteticista, ara del rock and roll adés de la columna Durruti. Quico venia llavors de treballar amb *El canto de la tripulación*, una espècie de resta de la 'movida' madrilenya i crec que García-Alix preparava ja *Madridgrado* i aquell documental infame –en tots els sentits de la paraula infame– sobre Agapito García Atadell. Quico, veia l'operació de la txeka en aqueix mateix sentit, potser, i no entenia que des de l'Arxiu F.X. volguéssim treure'l d'aqueixa quiska nostàlgica. Discutirem molt sobre el fet que jo presentés la cel·la en l'entrada *Decòr*, en referència als treballs de Marcel Broodthaers al voltant del doble i la teatralitat. Per a mi aqueix desacord ha sigut sempre fonamental, mai es va tractar de memòria històrica ni revisionismes ni d'altres nostàlgies per "el temps que no vam viure", la distopia favorita de l'adolescent. No es tracta de donar una altra versió de la història, sinó d'acabar amb la Història, així amb lletres grans, amb la Història i la seua tirania. Fer-ho, a més, com volia Benjamin, a contrapèl, utilitzant els mateixos valors, dades i materials amb què la història es manté, posant-los en la seua contra.

En realitat es tractava d'operar amb el llenguatge, amb la retòrica i, alhora, amb el terror, un poc a la manera de Jean Paulhan, al menys en la lectura que en fa Agamben, sense ponderar una cosa sobre l'altra, no com a vies oposades sinó complementàries. No hi ha cap operació poètica que no tinga en la mateixa mesura una part de "terror" i

una altra de “retòrica”. Per a mi, el valor de Marcel Broodthaers, o de Jorge Luis Borges, i amb ells el d’una certa modernitat o postmodernitat, si es vol –recordem que Duchamp operava ja amb una modernitat establerta, acabada–, allò que encara puc valorar passa per aquesta confusió de termes entre terror i retòrica, per saber com una cosa i una altra es contenen, per saber que la dialèctica és només una manera de aprehendre-les espacialment, però no un vaivé temporal.

Quico, cal que ho diga sense vergonya, va parlar molt amb mi aquells dies en què –ho vaig saber més tard– estava morint-se. Em soltava uns llargs discursos testimonials i em va contar moltes coses: res a veure amb xafarderies ni amb aprovacions tàcites, exactament; jo em revoltava i discutia amb ell, es posava paternalista com si volgués donar-me la raó i jo li deia barbaritats com ara: “Quico, però si jo et prefereix com oponent, així, quan ens embrutem... aquestes experiències són molt bones, Quico”. El cas és que va morir i... sí, va haver-hi un bri de gràcia, en el sentit exacte del terme: em vaig congraciar amb ell, una mena de “reconeixement” en el sentit que li dóna William Gaddis en la seua novel·la. Va ser molt el que Quico em va donar amb aqueix mètode.

**A.C.U.** | *I en els casos d’Slavoj Žižek, Fernando Rodríguez de la Flor, Juan José Lahuerta, Marisa García Vergara i Boris Groys, els assaigs dels quals es publiquen també en aquest llibre, com es van anar forjant aquestes col·laboracions i en quina mesura el fenomen de les txekes s’ha convertit, poc a poc, en quelcom que travessa fronteres i conflictes com el de la Guerra Civil?*

P.G.R.:

Bo, són històries molt diferents. Després de presentar les txekes en ARCO, el propi MEIAC va comprar la peça i per a presentar-la vam idear una exposició i un llibre. Molts dels autors dels quals parles escrivien els textos per a aquell llibre ja fa més de quinze anys, amb entusiasme i convicció; crec que no l’arribaren a editar i el llibre no va eixir. També hi eren els historiadors Francisco Espinosa i Joan Villaroya, dels quals oferim alguns fragments dels seus treballs publicats en diverses revistes i en els butlletins del propi Arxiu F.X. Els textos de Fernando Rodríguez de la Flor i de Marisa García abordaven aquest assumpte –no les txekes, exactament, sinó les txekes tal i com l’interessaven a l’Arxiu F.X.–, el primer de manera arqueològica, a través de la relació entre cel·la i coneixement, entre tancament i mística en el pensament ibèric dels segles XVI i XVII, la segona, més bé genealògicament, mitjançant una lectura, a través de Georges Bataille, de l’arquitectura moderna que, inopinadament, coincidia fil per randa amb l’assaig de Laurencic en les txekes.

El cas de Juanjo Lahuerta era una altra cosa, un text mestre, alhora que una ficció, que té l'estatut d'obra d'art des del meu punt de vista. Per a mi Lahuerta té la categoria de mestre, si es vol, en el sentit que li donen en el flamenc: una amistat basada en el meu aprenentatge. Les xerrades amb ell i amb Ángel González García han sigut sempre una font inesgotable de saber, no només pels coneixements, la saviesa en el sentit propi de la paraula, que també, sinó en el procedir front a les coses de l'art, les fluctuacions estètiques i el camp sempre difícil de l'actuació professional. Aquell que no ha sigut exactament universitari aprecia en gran mesura aquestes coses. Si han llegit ordenadament aquesta publicació ja deuen haver gaudit amb l'assaig de Lahuerta; el que deia adés, un lloc de coneixement on el terror i la retòrica funcionen a parts iguals.

El de Žižek és un text d'una altra natura. Žižek proposa la seua reflexió com un pròleg al seu llibre *Línia de paral·laxi*, possiblement el seu escrit més important, en el sentit que intenta oferir una metodologia i una consideració històrica al seu pensament. Diguem que prescindeix ací dels seus característics acudits. O gairebé, ja que en aquest pròleg, precisament, les txekes de Laurencic –pel cognom, un compatriota eslovè, segons Žižek– tenen aqueixa funció de gag o d'acudit que obri els textos a una reflexió més greu. Reconec que a mi el Žižek que m'agrada és el dels acudits... genial! Curiosament la definició de *gag* que apunta Giorgio Agamben, no exactament del mateix costat del pensament que Žižek, quan compara aquestes facècies mudes amb el Ludwig Wittgenstein del *Tractatus logicus-philosophicus* o amb el Surrealisme Il·lustrat del cinema de Luis Buñuel –*El discreto encanto de la burguesía, La Vía Láctea, El fantasma de la libertad*– s'adequa prou bé a aquestes bombolles, tan gracioses, amb què Žižek esquitxa els seus escrits. El cas és que Žižek parla, al principi del text, de com ha obtingut aqueixa informació en l'article *Anarchists and the fine art of tortura* que aparegué en *The Guardian* al gener de 2003.

Giles Tremlett, l'autor d'aquest article, es trobava a Madrid dies després d'haver publicat el seu text sobre les txekes, per al qual ja havia parlat amb l'historiador José Milicua, quan aprofitant el seu descans dominical visita ARCO i, casualment, es troba allí la nostra reconstrucció de la txeka, la del Arxiu F.X. Es posà en contacte amb mi a Sevilla i parlarem prou per a contrastar tota la informació que tenia. També crec que Victòria Combalia li havia fet arribar una sèrie de dades imprecises i mistificacions que, li vaig dir, no devia prendre's massa seriosament. Milicua mai va publicar el seu assaig sobre l'assumpte, que jo sàpiga, així que no puc dir re més. Las consultes de Žižek sobre la qüestió ja sumaven les dades obtingudes en l'Arxiu F.X. Quan va visitar Madrid amb motiu del cicle d'exposicions al voltant de la fotografia i la Història, així, amb H majúscula, que va armar Horacio Fernández, li vaig parlar de la possibilitat d'escriure un text sobre l'assumpte de les txekes i em va remetre a aquest, precisament, a aquell

que obri la seua *Línia de paral·laxi*. Òbviament, aquest passà a convertir-se en un text rellevant per a les pròpies indagacions de l'Arxiu F.X.

Amb Boris Groys fou un poc més tard. Em va escriure a través de Manuel Borja-Villel per a obtenir més dades sobre les construccions de Laurencic i va publicar un primer text en una revista alemanya, *crec*. Després, a través dels seus ajudants, Verónica Flom i Aime Iglesias Lukin, em va contactar per a poder usar materials en *Wassily Kandinsky as a teacher*, una rellevant lectura del mestre rus en la qual el punt de vista es troba afectat pel fet que les seues teories serviren, precisament, per al contrari d'allò que el pintor estipulà.

No cal dir que la intenció de l'Arxiu F.X. no fou mai abordar la Guerra Civil, ni cap episodi històric, més enllà de comprovar les dades que, és clar, es relacionen amb cada document d'iconoclàstia en un període que abasta des de 1845 fins 1945. Tota la qüestió travessa l'Arxiu F.X., però la guerra i els successos polítics que la precediren o que tingueren relació amb aquestes accions iconoclastes són materials amb què es treballa, no l'objecte de treball en si mateix: no hi ha cap finalitat determinada. Es tracta de reactivar aquestes imatges, en un sentit molt ampli, no de reactivar la Guerra Civil. Per bé que no se sap mai, estem jugant amb foc, és cert, però, com va dir Hölderlin, "en el foc també hi és allò que ens salva". O com diu la rumba, "on hi ha perill, també hi ha salvació".

**A.C.U. |** *És inevitable pensar en els testimonis dels represaliats de la CNT i del POUM, que restaven efectes a aquestes estances o que, fins i tot, preferien el tancament en una d'aquestes txekes als altres mètodes per a obtenir confessions. No obstant això, com comentaves en la conversació amb Nuria, existeixen aquells altres testimonis de catòlics i falangistes que apuntaven lesions psicològiques de per vida. En ¡Vivan los hombres libres!, el documental que Edgar Neville dirigeix en 1939, apareixen una sèrie de plans corresponents a la txeka del carrer Vallmajor a Barcelona i una veu en off en clau dramàtica que resa: "[...] i el martiri científic de les cel·les pintades, els maons del terra els impedièn passejar; el soroll del metrònom augmentava l'angoixa i per tot arreu colors i dibuixos al·lucinants, como els que veuen en els seus malsons els malalts amb molta febre. Totes aquestes formes i aquests colors començaven a actuar i a adquirir mobilitat en aquelles ments dèbils i carbonitzades." Tot té efectivament un caràcter propagandista que es va estendre després de la guerra amb activitats com l'obertura al públic d'algunes txekes o aquella cèlebre visita d'Heinrich Himmler a la de Vallmajor en 1940. Com consideres que es rep hui en dia, més enllà de la seua implicació amb l'art, una exposició com aquesta en què es posen sobre la taula qüestions que podrien sonar a revisionistes?*

P.G.R.:

És pertorbador, sens dubte. Fins fa molt poc, per exemple, l'esquerra intel·lectual, els historiadors que fan el seu treball des d'aqueixes posicions, consideraven les txèques i les txekes com una mistificació, com ja he dit, quelcom merament propagandístic que no calia tindre massa en compte. En aqueix sentit, el risc és assumit. Hi ha alguna cosa en aquesta història que pertorba els relats políticament correctes i aqueixa sorpresa inicial, aqueixa fricció conceptual és fonamental per a fer operar les paradoxes que les txekes de Laurencic provoquen. En qualsevol cas, però crec haver-ho dit, no es tracta de reescriure la història ni de donar una història alternativa ni de revisitar aquells luctuosos dies. En aqueix sentit, tot allò que puga fer en contra la tirania dels relats hegemònics estarà ben fet.

Aleshores, sé que el relat històric candent, la memòria immediata, això que en l'arena política es denomina memòria històrica, amb els estira i arronsa sobre els noms d'aquest o d'un altre tirà, en fi, amb aqueix paisatge de fons, és cert, es produeix un apropiat caldo de cultiu per a replantejar el funcionament de les imatges, per a subratllar el necessari anacronisme de qualsevol objecte poètic, artístic, simbòlic. Caldrà entendre l'accepció anacronista tal com Carl Einstein l'observa quan veu com una escultura africana funciona d'una manera en l'estudi de Picasso i, d'una altra, en un llogaret del Benín, a tall d'exemple. En les txekes –ho torne a dir: quan les escric amb K és per a referir-me a aquestes de Laurencic i no a la txeca com a centre de detenció alegal que es va generalitzar en ambdós bàndols; i encara en un altre, diria jo, per a singularitzar la posició revolucionària de la CNT i del POUM durant la nostra guerra civil– es produeix literalment una profanació d'allò sagrat, també literalment, es tornen les coses al seu ús. Si en el camp de la religió això pot entendre's com una qüestió ardua, no cal dir-ho en el camp de l'estètica, en el camp de l'art. La violenta transformació amb què opera Laurencic en proposar els ideals estètics de l'art modern per a una funció que no era la seua, la construcció de una societat nova, d'un nou orde estètic, no només desvetlla un camp de contradiccions i paradoxes aclaparadores – com deia Quico Rivas amb sorna, igual sí, igual la tortura era necessària per tal crear un nou orde estètic– que minaven el terra que trepitja l'art contemporani, sinó que, si arribem a comprendre que aqueixes paradoxes són fruit de, precisament, aqueixa profanació, podem albirar que és ací, en aquesta operació a contrapèl, en aquesta actuació intempestiva on l'art pot recuperar el seu ús.