

## ENTREVISTA a Pedro G. Romero per a *HABITACIÓ* | Nuria Enguita Mayo

**N.E.** | *Pedro, per a començar m'agradaria conèixer com s'inicia el teu interès per les txekes en el treball de l'Arxiu F.X.*

P.G.R.

En realitat, les *txekes* o *txeques*, de les dues maneres apareix transcrit, apareixen com una part de la indagació de l'Arxiu F.X. que, com bé saps, s'ocupa especialment de la iconoclàstia antisacramental a l'Estat espanyol des de finals del segle XIX fins al 1945, aproximadament. Les *txekes* que m'interessen són aquelles que han foren instal·lades en esglésies o convents i que suposen, per això mateix, una operació de profanació. No es tracta sempre d'una qüestió voluntària, les *txekes* que m'interessen especialment, aquelles en què va participar Laurencic d'una o altra forma, les dels temples dels carrers Vallmajor i Saragossa a Barcelona i del convent de Santa Úrsula a València, estaven ja convertides en *txekes*, és a dir, en centres de detenció irregular, i en aquest cas vinculades al SIM, al Servei d'Intel·ligència Militar, controlat pels pro soviètics del l'Exèrcit republicà; segurament el caràcter profanador no contava en la perspectiva del mateix Laurencic, però l'afirmació dels comunistes d'emparentar el seu ús policial amb la vella tradició inquisitorial de l'Església i la propaganda feixista i nacionalcatòlica, assenyalant la profanació, van fer la resta. En principi, ja ho dic, no és tant una qüestió d'acció directa, sinó més bé el producte dels efectes de la propaganda d'un signe i d'un altre.

**N.E.** | *Una propaganda que opera en molts sentits.*

P.G.R.

En el cas de la iconoclàstia que tractem en l'Arxiu F.X., en el camp cultural catòlic i dins d'una secularització revolucionària d'inspiració liberal, llibertària i socialista en major grau, és sobretot en els discursos, pamflets, publicitat, propaganda i justificació on, d'una manera més destacada, opera la intenció iconoclasta. Només un 30% del material gràfic i documental que funciona en aquest sentit té vertaderament una intencionalitat iconoclasta, la resta, fruit moltes vegades de l'accident, el fet de guerra o l'ordenació urbana de l'espai, és tractat com una secularització, profanació, blasfèmia; iconoclàstia i iconoclàstia en aqueix nivell discursiu, que no és poc, per descomptat.

**N.E.** | *Què suposa per a tu, en el context reflexiu de l'Arxiu F.X., el fet que s'utilitze l'art modern, principalment en el seu projecte abstracte, com a mètode de tortura?*

P.G.R.

És clar, això les converteix en especialment rellevants per a l'Arxiu F.X., ja que, com també saps, a més de realitzar una taxonomia d'un conjunt d'imatges sobre la iconoclàstia, l'operació de l'arxiu classifica aquests documents amb termes procedents de l'extens camp del projecte modern, l'art avantguardista i les polítiques radicals que, molt sovint, s'entrelliguen i imbriquen. Les txekes dissenyades per Laurencic són, en aquest cas, coincidents amb la intenció primera de l'Arxiu F.X., un lloc d'intersecció en l'espai i el temps entre els dos camps sobre els quals el llenguatge de l'Arxiu F.X. opera, o siga, iconoclàstia antisacramental i art d'avantguarda. El meu interès, també ara, quan inicié amb aquest projecte d'*Habitació* una revisió de tots els treballs de l'Arxiu F.X., passa per aquest grau zero, punt de partida, posició de l'ull en el camp de visió o de fuga.

Aquestes txekes suposaren en els moments inicials de treball de l'Arxiu F.X. una prova de que, d'alguna manera, la poètica, certament delirant o esquizoide de la qual partia, amb tants deutes amb la naturalesa doble del llenguatge de Raymond Roussel, així com amb la dialèctica de les imatges de Walter Benjamin, tenia un punt de ancoratge real, fins i tot una constatació materialista en aqueix desplaçament que realitza Laurencic, voluntària o involuntàriament, en superposar paradoxalment profanació i modernització, constructivisme i nihilisme, *zoe* y *bios*, en un sentit profund, amb operadors de llenguatge que em semblen bàsics i des dels quals entenc no només la pràctica de l'art, sinó també una certa possibilitat d'estar al món.

Si em permetes una digressió, crec que aquesta és interessant. Parle de Roussel i de Benjamin, que, efectivament, estaven des de sempre en la meua manera de fer, però la convicció per tal de emprendre aquestes operacions m'arribà d'altres llocs. El meu interès per certa tradició que, sens dubte, arranca en Goya, i que, a finals del segle XIX sintetitza com ningú l'escriptor espanyol Silverio Lanza, mestre de Ramón Gómez de la Serna i, per tant, vertader configurador de cert humor modern, ni blanc ni negre, realment crític, amb una reivindicació constant de la figura de Larra, d'un cert naturalisme socialista o del camp del pensament llibertari, però també d'heterodòxies espiritualistes, científiques excèntriques o conspiracions francmaçòniques. Allò que inaugura Silverio Lanza és l'adequació del pensament, de la manera de fer de Goya – “el somni de la raó produeix monstres” –, que per a mi, sense cap mena de dubte, és el més gran intel·lectual de la Il·lustració europea, al món nou de la tècnica, per dir-ho amb una paraula que és freqüent en el pensament filosòfic i també estètic, i, no cal dir-ho, a un món en què la naturalesa doble del llenguatge i la dialèctica del pensar agafen

cos. Doncs bé, en aquest mateix ordre de coses, Juan de Mairena, l'heterònim d'Antonio Machado –caldría assenyalar en aquest sentit que Silverio Lanza és el pseudònim que feia servir Juan Bautista Amorós–, és per a mi la màxima expressió d'aqueixa manera de fer, un camp d'inspiració constant, un model. Òbviament, Silverio Lanza, les circumstàncies d'aquest escriptor i personatge, són un dels possibles models per a Juan de Mairena. M'interessa personalment molt aquest procés d'heteronímia, és a dir, allò que intenta Machado per tal de diferenciar el quefer de Mairena del seu propi, d'oferir-li una identitat, un espai de litigi i dialèctica permanent amb les seues pròpies opinions i maneres d'estar al món. Sempre he defensat aqueixa singularitat de Mairena front al propi Machado i, ves per on!, és en un obscur pamflet a propòsit de les txekes de Laurencic, en la reedició de 1974 del llibre de Félix Ros, *Preventorio D. Ocho meses en las celdas del S.I.M.*, que el periodista conta com, creient haver visitat Antonio Machado, en realitat havia estat conversant amb Juan de Mairena, amb "el pesat de Juan de Mairena", segons les paraules que es posen en boca de Benjamín Jarnes.

Figura't doncs, per tot allò que he dit, que les txekes, aquelles que es vinculen a Laurencic... sí, en efecte, són un grau zero en aquest treball, representen el centre de les operacions de l'Arxiu F.X., una identitat de funcions d'un mode de fer propi, una imaginació radical, àdhuc una figuració pornogràfica d'allò que aqueixa manera de fer representa.

**N.E. |** *Si considerem aquesta idea que menciones de les txekes com a profanació i modernització, constructivisme i nihilisme, zoe y bios, podríem pensar que ens remet en a una reflexió a propòsit de l'habitar, però en la seua total negació. Els mortals són habitants, ens recorda Heidegger, però les txekes no es poden habitar, menys encara en el sentit d'habitar com a protegir, cuidar, preservar o conrear. Hi ha en elles una espècie de violència sublim.*

P.G.R.

És cert que, d'alguna forma, la reflexió sobre l'espai de l'habitació remet al pensament d'Heidegger com un punt decisiu que, no cal dir-ho, he tractat com a fonamental en el desenvolupament de les estètiques de la segona meitat del segle XX. És curiós, ja que el primer Heidegger és la lectura filosòfica última que Antonio Machado enfronta, certament, junt a les d'Ortega y Gasset i Unamuno, amb gran coherència. A mi, però, Heidegger només m'interessa com a material de treball amb el qual opera l'Arxiu F.X., i sí, en aquest sentit, el fil de les seues reflexions constitueix un argument important. Tal com ho assenyala Zizek, les txekes psicotècniques de Laurencic refusen ontològicament qualsevol pretensió de dotar-nos d'una ètica formalista. Allò que en

Kandinsky (*Sobre allò espiritual en l'art, Punt i línia sobre el pla*) serviria per a fer més habitable el món, ací, aquelles mateixes troballes formals servirien per a torturar, per a construir un món inhabitable. En aqueix sentit, la crítica del Giorgio Agamben últim a Heidegger, sens dubte un dels seus mestres, és absolutament pertinent. La inadequació entre la *zoe* i el *bios*, entre una vida natural i una vida política, entre l'ús utilitarista i l'ús que habita en la distinció famosa de Benjamin, no només es necessària sinó que, en els intents per privilegiar o solucionar aquesta tensió necessària en favor del *bios* polític, o quan es pretén un retorn a una *zoe* originària, hi trobem l'origen dels sistemes totalitaris, del poder biopolític que va descriure Foucault, del control que els aparells o dispositius exerceixen sobre les nostres vides. Allò que Heidegger entén com una habitació del món... Agamben desmunta aqueixa idea d'habitació heideggeriana a través de la identificació o indistinció entre el viure i la forma de vida que es sintetitza en aqueixa reescriptura amb guionets, així: forma-de-vida.

En un altre ordre de coses, en el projecte *Màquines de viure. Flamenco y arquitectura en la ocupación y desocupación de espacios*, jo ja reivindicava aquest "viure" front a l'"habitar", front a la màquina d'habitació que, amb Le Corbusier, fonamenta una certa manera moderna d'estar al món. El propi Juan de Mairena en les seues *Coplas mecánicas* realitza aquesta identificació del viure a través de la paradoxa que identifica el fer de la màquina moderna, de la tècnica, amb el fer de la tradició oral, en aquest cas amb la manera de crear d'un grup de flamencs o afeccionats al *cante jondo*, identificació en la qual opera la parella naturalesa i cultura, barbàrie i política, *zoe* i *bios*.

En els nombrosos testimonis que es recullen en informes policials, publicacions i memòries sobre les txekes, he descobert alguna vegada la paradoxa, al que sembla, que la gent d'esquerres (no oblidem que aquestes txekes foren provades al principi contra els represaliats de la CNT i del POUM durant la repressió interna que els comunistes prosoviètics exerciren en la rereguarda republicana) trobava açò de la tortura psicotècnica com una espècie de mamarratxada, una imaginació excèntrica, i així doncs preferien mil vegades aquests habitacles als mètodes més tradicionals: les descàrregues elèctriques o les immersions en aigua, que veritablement eren terribles. En les psicotècniques fins i tot s'estava calentet (gràcies a les condicions de fabricació que va idear Laurencic, les cel·les eren especialment caloroses l'estiu però conservaven el calor en hivern), cadascú buscava un punt de comoditat raonable entre les pendents de la llotxa i el laberint de maons del terra i... a dormir. En canvi, entre els testimonis de catòlics i falangistes, el confort desapareix i les agressions òptiques, els efectes especials de llum i so, els causaven lesions psicològiques que els van durar anys, tota la vida. Aquestes afirmacions, no cal dir-ho, tenen a veure amb la guerra de propaganda. Agustín de Foxá, autor de *La Checa de Madrid*, per bé que aquesta no tinga res a veure

amb les psicotècniques de Barcelona, havia afirmat molt abans, exactament en l'estrena madrilenya d'*Un chien andalou* de Luis Buñuel y Salvador Dalí, que l'art modern serviria alguna vegada per a torturar, i txeques com la de Vallmajor li donaven tota la raó. També en la pel·lícula d'Edgar Neville *¡Vivan los hombres libres!*, aquest deixeble directe del humorisme de Ramón recrea amb perícia avantguardista les peripècies hipnòtiques i freudianes del dolor.

Òbviament, quan ens endinsem en alguna d'aquestes construccions, les pròpies escultures que a escala 1:1 hem realitzat des de l'Arxiu F.X., el terror d'aquestes figuracions desapareix i tant sols ens queda l'admiració i la curiositat per allò que, en altres temps, van significar aquests dispositius. Quant davant d'algun d'aquells instruments sentim, ara sí, dolor, com davant del cep instal·lat en la finestra-dispensari de Santa Úrsula, el ferrament és antic, més emparentat amb els ferros de la Inquisició que amb la destresa moderna de la Bauhaus, per dir alguna cosa.

Aquesta paradoxa s'encadena amb la primigènia: les qualitats d'habitació que es desenvolupaven en una escola com la Bauhaus no només prometien una modernització confortable d'aqueix habitat el món, també el seu revers, el terror d'aqueix estar-hi. Però allò que m'interessa personalment, crec, és aqueixa capacitat paradoxal i irresoluble, la potència que es segueix d'una contradicció tan formidable. Ser capaços d'operar amb aquests conceptes no solucionats, *performatius*, en contínua transformació, mai resolts. És allò que Zizek ha intentat descriure en *Línia de paral·laxi*, la seua aposta teòrica més arriscada. O allò que Giorgio Agamben, des d'uns altres supòsits, apunta finalment en *L'ús dels cossos*, el darrer llibre del seu magne *Homo Sacer*. És interessant llegir Agamben tot reivindicant José Bergamín com un dels seus mestres. I, efectivament, la consideració de la paradoxa com un límit habitable del pensament és una de les característiques del nostre assagista i poeta. En aquest sentit, les conseqüències poden ser de qualsevol ordre.

Per a mi, per exemple, és impossible la coincidència entre allò que vull fer, allò que faig en aquestes operacions, que no sé si són art, però que estan en la tradició de les *poiesis* i *esthesis*, d'allò que ha sigut el treball de l'art, amb la cosa, objecte o mercaderia que en resulta. No es tracta de l'evident inadequació entre la potència i l'acte en qualsevol quefer artístic, sinó del fet que aqueixa inadequació és fonamental assenyalar-la, que opere en les relacions que explora el fet de fer de l'art.

Per descomptat, *habitar*, o millor dit, *viure*, cal que incorpore aquesta irresolució; no som més que un viure i aqueixa operació no podem contemplar-la amb eines de control, ni amb les tècniques policials de subjecció, ni amb els exercicis psicològics d'autoconeixement. Les trampes de la identitat naixen ací, en el vertigen que significa

aqueix viure i que cal encoratjar i desclassificar constantment. Hom intenta aferrar-se a qualsevol cosa davant la manca de sentit del món i aquesta cosa qualsevol acaba per dominar-nos. La paradoxa de les txekes, amb tot, i paradoxalment –valga la redundància–, permet habitar, precisament, aqueixa manca de sentit.

**N.E.** | *Efectivament, cada una de les txekes, amb la seua entrada de l'arxiu corresponent, es relaciona amb aqueixa paradoxa del viure que acabes d'assenyalar. Decòr es refereix a la magnífica instal·lació de Marcel Broodthaers realitzada per primera vegada a l'ICA de Londres l'any 1973, i que ell mateix va definir com una instal·lació sobre la "guerra i el confort". La noció de decorat remet al teatre, al simulacre, però, sobretot, a la idea de reconstrucció, de ficció i de joc, i no tant a art. També remet a la idea de muntatge, i amb això juga amb l'anacrònic. La parella guerra/confort implica a més una violència social manifesta de la modernitat. I el subtítol, A conquest by Marcel Broodthaers, un vocabulari militar relacionat amb poders totalitaris. També les txekes, habitacions per a una guerra, són plantejades com una crítica a la modernitat, amb el seu nihilisme inherent i els seus falsos poders emancipadors front a la repressió.*

P.G.R.

La importància que atorgue als operadors que provenen de les txekes, en efecte, m'ha dut a atribuir unes entrades clau en el tresor de l'Arxiu F.X., a que aquestes reconstruccions esdevinguen revisions importants per a la pròpia comprensió de les maneres de fer de l'art en l'Arxiu F.X. El *Decòr* de Broodthaers no només remetia a la idea d'habitació, de cel·la del llenguatge, també a la mateixa idea de construir teatralment, al mode i estatus que se li dona quan representa, tot subvertint-la, qualsevol relació amb camps autònoms per a l'art o la poesia. La peça prova de representar el món conduint-lo a l'absurd, a la manera de Jarry i d'altres patafísics, d'aquelles il·lustracions descriptives de l'*Encyclopédie*, l'enumeració del món que correspon a la Il·lustració, al llenguatge de la ciència i del dret. Per suposat, també hi eren totes aquelles condicions de guerra i confort enfrontades que Broodthaers enuncia i resol irònicament. Pensem en el treball de Beatriz Colomina sobre com la indústria de guerra va avançar descobriments tècnics i habitacionals del confort capitalista des dels anys cinquanta del segle XX. La llar moderna neix precisament en el terror, de la mateixa forma que aquell apuntat per Laurencic, pense, voluntària o involuntàriament, neix en les seues txekes psicotècniques.

Deixa'm, però, que parle un moment del funcionament d'aquestes entrades en l'Arxiu F.X., ja que el cas de *Decòr* ens permet un exercici d'allò més oportú. En els textos que acompanyen entrades com *Decòr*, que podem veure en aquesta mateixa publicació,

allò que faig es posar en relació fragments discursius concrets al voltant de la txeka psicotècnica de Vallmajor amb fragments discursius específics relatius a la peça de Marcel Broodthaers. No només del paral·lelisme evident entre ambdues operacions, que és allò que em permet la comparació, sinó de, en última instància, la impossible adequació entre l'una i l'altra: ací és on cal que hi siga la potència que vull convocar en operacions como aquesta. Llegir *Decòr* des de la txeka de Vallmajor i la txeka de Vallmajor des de *Decòr*, això és el que propose, veure com s'il·luminen una cosa a l'altra i, a la vegada, veure com, en aqueix doble focus, s'il·luminen camps que tenen a veure amb la memòria històrica, la història de les formes o els valors positivistes encunyats, suposadament, per la modernitat.

M'agrada molt el sentit irònic que Marcel Broodthaers dóna a la seua *Conquest*. Ell, realment, en totes aqueixes obres fins a *La batalla de Waterloo*, volia, de manera còmica, revertir el resultat de la derrota de Napoleó. Hi ha un bri d'èpic, tanmateix, que sobreviu al seu humorisme, una reivindicació de certes formes de llenguatge front a d'altres, un poc com en el Pasolini que reivindica el cinema de poesia front al cinema de prosa. Amb Maria Gilisen, la companya de Broodthaers, feia broma sobre com, al fil del conceptual lingüístic anglosaxó, d'evident empremta protestant, s'havien alçat veus com la del propi Broodthaers que tenien una comprensió catòlica d'aquest nou ordre lingüístic. Moltes vegades açò es simplifica enfrontant el segon Wittgenstein amb el primer Wittgenstein, les *Investigacions filosòfiques* front al *Tractatus*, o alguna cosa així. Aquesta mateixa operació es produeix en desplaçar l'ordre formal de la Bauhaus de l'hàbitat modern a la cel·la de tortura, i jo diria, fins i tot, que amb la mateixa càrrega còmica si no fos perquè no podem desitjar-li la presó a ningú.

I, òbviament, es tractaria d'un cert "historiar a contrapèl", segons la fórmula encunyada per Walter Benjamin. El filòsof jueualemàny és molt precís en aqueix punt, una cosa que moltes vegades obliden aquells que s'acullen a les seues indicacions. No es tracta de fer història per a que els vençuts *de facto* guanyen les seues batalles en els relats històrics, sinó de fer contra-relats precisament amb els materials exposats pels vencedors, amb la història escrita per aquells que han guanyat les guerres, per aquells que han encunyat la veritat històrica. Els debats sobre la memòria històrica, tan improductius la majoria de les vegades, erren ací. No es tractava, com va dir Benjamin, de recuperar la memòria dels derrotats i presentar-la, d'alguna manera, com a vencedora, per bé que fos per tal de carregar-se de raó o per coherència ètica, la qual cosa, al cap i a la fi, no em sembla mal. Però allò que Benjamin proposa fer és pegar-li la volta, aquell *contrapèl*, als propis materials dels guanyadors. Tant la qüestió de la iconoclàstia com la de la txeka han sigut oblidades o menystingudes convenientment per la historiografia que es pretén marxista, progressista o d'esquerres, reduint-les a un capítol de la guerra de propaganda. Des de les operacions de l'art, de la història de

l'art, per exemple, tampoc s'han tractat amb solvència aquestes qüestions, reduint-les en aquest cas a un assumpte patrimonial. Fet i fet, crec que allò que vull dir és que en aqueix fer història a contrapèl de Broodthaers no només veig un quefer poètic, potser caldria que els historiadors l'assumiren com un possible model de treball. És del tot increïble com els historiadors continuen treballant a partir del text i del document com a únics instruments de rigor i naufraguen amb estrèpit quan tracten de mostrar la Història, a través d'exposicions o audiovisuals, com si no foren aqueixos els formidables dispositius amb els quals la història configura les masses, i no amb el rigor de la frase ben construïda. Potser deuria prendre's en consideració el model que Marcel Broodthaers ofereix com a historiador.

**N.E.** | *En la txeka que correspon a Notes on sculpture poses l'accent en la relació espai/lloc. L'escultura de Robert Morris i la seua "teatralitat" (indicadora de presència) es relacionen alhora amb la dansa, amb l'ocupació de l'espai pel moviment del cos. Les escultures de Robert Morris fan referència –com ho ha analitzat Didi-Huberman en aqueix meravellós llibre que és Allò que veiem, allò que ens mira– a l'estatura (caràcter essencial de les estàtues –'stare'–, estar drets), que faria referència a l'escala humana, i a la tomba. L'antropomorfisme de les escultures de Robert Morris posa en joc al seu torn una relació indiciària, és la nostra grandària i com a tal ens defineix, es referix a nosaltres, ens retrata, malgrat no ser una imatge imitativa. Llegint el llibre de Didi-Huberman i pensant en les txekes i els textos de l'Arxiu F.X., una idea que no acabe de definir començava a sorgir: si el crític equipara la "teatralitat" de Michel Fried a l'"aura" benjaminiana, com una distància doble, aquella que s'estableix entre aquell que mira i allò que mira..., no serien les txekes una arquitectura sense aura, sense distància crítica? I encara més: no serien el lloc on també és negat aqueix teatre de la presència, aqueixa reminiscència d'allò humà que suposa el fet d'estar drets? En la txeka es plantejaria, al capdavall, amb una extrema violència, la idea del cos com a presó, i la txeka com a extensió de la pell d'aqueix cos.*

**P.G.R.**

En realitat, allò que proposes és un encert, ja que la fascinació que causen aquestes imatges de les cel·les psicotècniques, en efecte, suposa un estrany antropomorfisme: en molts sentits la cel·la és l'espai del cos. En l'estudi que fa Fernando Rodríguez de la Flor, publicat en aquest mateix llibre, al voltant de la cel·la com a espai de coneixement en la tradició àuria dels segles XVI i XVII, projecta aqueixa imatge de l'ànima, la cel·la s'identifica amb un espai mental o espiritual, una espècie de cavitat interna, el dins mostrat cap a fora... però, sí, és un cos. En la txeka de Santa Úrsula, aquella que hi havia a València, es va provar una eina perversa. Una mena de cep amb el qual, al presoner, se li fixava un braç a l'exterior de la cel·la usant com a obertura la



finestreta que servia per a fer arribar aigua i aliments a l'interior de l'habitació, per a les relacions amb l'exterior dels que hi vivien –ja que eren monges les usuàries d'aquestes cèl·lules monacals– des de l'habitació tancada. El braç quedava així exposat a la intempèrie i patia vexacions i tortures aleatòries des d'un pati exterior. És especialment perversa la idea, per bé que no en tenim cap testimoni directe de la seua aplicació efectiva. El cas és que aqueixa fixació a l'habitació, el braç agafat al finestró, remet a aquesta incorporació antroponomètrica de l'espai i el cos humà. Les txekes modernes resulten, aleshores, un cos més que un esperit, l'anatomia materialista de l'home en una certa expressió zoològica. Aqueix cos es veu despul·lat de qualsevol *bios* polític, com diria Giorgio Agamben, i s'exposa amb abandonament a la seua condició animal. Els signes i adornaments, les suposades variacions del punt i la línia sobre el pla de genealogia Bauhaus, apareixen com a residus d'un llenguatge instrumental, més proper a l'eina del papagai que repeteix les nostres paraules o als grunyits articulats del dofí que a la trama articulada del llenguatge, que, més enllà de la simple comunicació, ens vincula al món com un virus, com diria William Burroughs.

El cas és que aquesta imatge fossilitzada del cos humà actua, en efecte, com un teatre, en el sentit emblemàtic de la paraula, un artifici coreogràfic de representacions que s'ordenen en l'espai per a presentar l'home. Per això, pensem nosaltres, segurament la txeka de Saragossa la vam llegir en l'Arxiu F.X. des de les *Notes on sculpture* de Robert Morris. En la lectura de Fried, el teatre es censura com a operació de representació, falsificació de la matèria, un retorn a l'idealisme i al món de la mimesis cristiana, especulativa, mera ideologia alienant. Morris, però, en efecte, estava operant en el seu revers, articulant una cultura material i materialista com a fonament de la cultura de la representació, anul·lant ja aqueixos litigis entre forma i contingut, cos i ànima, cosa i idea. El teatre és una forma d'aparèixer les coses en el món que iguala el *terror* amb la *retòrica*. Pensem en aqueixes categories de Jean Paulhan que Agamben recupera per a *Un home sense contingut*. La retòrica suma els jocs de llenguatge capaços d'apropar el llenguatge al món; el terror, la presentació de l'artifici com si fos una cosa establerta, tal com l'arbre o la pedra apareixen en la naturalesa. Paulhan no pondera una cosa sobre una altra i supera aqueix bascular dialèctic que ha animat moltes discussions de l'art modern i contemporani. Simplement observa aqueixa doble possibilitat a l'hora d'aparèixer la poesia, la música, les obres d'art. Morris, en aqueixos treballs primerencs dels quals prové *Notes on sculpture*, intenta, en cert sentit, presentar com a terror un aparatós exercici de retòrica. El teatre és la forma en què la cosa es llegida com a art i no depèn tant de la seua fàbrica. La mirada atenta del poeta a la roca encallada a la vora del riu és ja una operació teatral per més que es limite el seu vers a expressar la mineralitat de la pedra. És curiós com Fried ha assolit la màxima difusió de la seua crítica, de la seua denúncia de la teatralitat, en la seua

pròpia contradicció. En efecte, el recurs al teatre és la possibilitat de recuperar el món de les mercaderies i les coses, i les formes, naturals i artificials, per al treball de l'art.

Les txekes, i, òbviament, la seua operació de reconstrucció en l'Arxiu F.X., són literalment teatrals –sempre he treballat sobre elles amb un escenògraf, Antonio Marín, i amb constructors teatrals, la gent de Cámara Negra, primer, i després, l'equip de la Kunstverein y de la Theaterhaus Stuttgart, àdhuc l'Escola de Teatre de Kiev per a la reconstrucció segona de la txeka de Vallmajor que ha acabat sent destruïda–, però, ho són, també, perquè així volen estendre el seu sentit, ja que originàriament tenen aqueix sentit de quelcom representat, podríem dir, més que d'una mera representació. Si fem cas a Laurencic, el disseny de les txekes seria un mode teatral de posar en joc l'art de la tortura, però sense que aquest tingués cap efecte: una simulació. És veritat que aquestes són paraules del seu judici criminal i ben bé poguera estar llevant-se de damunt la gravetat dels fets. Però, al capdavant, sabem que no existeixen aquests efectes psicotècnics, que tot és un mer *display* en contradicció efectiva amb el seu desplegament com a dispositiu. Pense que aquesta fricció entre el que representa allò que és, aqueixa qualitat teatral, és aquella que fa encara interessant la forma i l'aparició de les txekes, d'aquestes txekes inventades per Laurencic, amb la seua barreja excèntrica d'art d'avantguarda i terror gòtic, de fosca cel·la de càstig inquisitorial i la caricatura del *confort* de l'espai modern.

**N.E.** | *En Barracão, la reflexió sobre el viure adquireix la seua màxima rellevància. Oiticica planteja un espai que és alhora casa i refugi, però també comunitat. En sintonia amb el seu treball i la seua recerca d'una manera de viure junts, a partir de les seues experiències i col·laboracions amb els habitants de la favela de Mangueira, i a partir de les seues investigacions sobre les relacions del cos amb l'espai, Oiticica planteja un ambient, un lloc viu, capaç d'oferir experiències diverses, en suma, una experiència vivencial oberta. Un lloc on no només l'arquitectura és flexible, sinó també les accions. Però, quina experiència de vida planteja la txeka?*

P.G.R.

Òbviament, quan llegim aquesta construcció carcerària, espai de tortura, amb el *Barracão* de Oiticica, la fórmula "Kant amb Sade" que encunyà el psicoanalista Jacques Lacan, i que tant ha difós Slavoj Žižek, adquireix tota la seua dimensió com a eina de coneixement. Ens cal entendre el gag, l'acudit que suposa emparentar l'arqueologia llibertària que suporta l'experiment d'Oiticica amb la pròpia del tancament de Santa Úrsula, dels carrers Saragossa o Vallmajor. L'avi d'Oiticica, que tant va marcar la seua manera de fer i l'empremta ideològica, partia de Ferrer i Guardia i de la pedagogia de l'Escola Moderna, però també de l'acció revolucionària llibertària. El propi nom d'Helio

pertany a aqueix camp, entre maçònic i anarquista, tan familiar als ferrerguardistes. És un cas curiós i parell al de l'artista sevillà Helios Gómez. El cas és que l'experiment contracultural i alternatiu d'Oiticica, la seua experiència vivencial, troba les seues arrels en el mateix lloc que les txekes de Laurencic: experiències comunals, necessitat de la violència revolucionària, afirmació d'una forma de vida nova.

No oblidem que les nostres txekes (escrites amb K també per a distingir-les del genèric txeca, els centres de detenció il·legal que van proliferar en la nostra Guerra Civil a dreta i esquerra) són també una arquitectura de profanació i que el seu marc, sempre en convents i esglésies, té alguna cosa de sacríleg i iconoclasta. Per descomptat, les experiències del falansteri de Fourier i del monacat franciscà es superposen en aquesta arqueologia. Pensem només com va ser en les ordes religioses mendicants, en el *pobrerisme* franciscà, on es van començar a elaborar espais d'emancipació que feien de la forma de vida i de la seua exemplaritat el seu principal argument. Giorgio Agamben ha establert molt bé aquesta genealogia: la coincidència entre el viure i la forma de vida, entre l'anomia i la regla en els ordenaments de l'orde franciscana és un experiment crucial per tal d'entendre ulteriors models de vida política. El radicalisme social i polític sempre està vinculat a aquestes experiències força religioses, entenent aquesta paraula en el seu sentit literal. Tot allò que Oiticica prova a Mangueira s'exposa en la txeka de Santa Úrsula com el seu revers tenebrós. Hi ha una coincidència, fil per randa, entre els dos experiments, un com espai d'emancipació i, l'altre, com espai de subjecció. Moltes vegades, la publicitat i propaganda de la contracultura, la banalització en la transmissió de formes de vida alternatives i radicals, el seu relat desproblematitzat, provoquen vergonya, certa impostura en el seu discurs que les col·loquen, sovint, al servei de la vida homogènia i hegemònica que la burgesia i el capital presenten com a forma d'estar al món. És a dir, són causes exemplars d'allò que no cal fer, així funcionen les seues exegesis i lloances sense parió. Si arribarem a entendre que, molt freqüentment, tot allò que ens allibera serveix per a la nostra subjecció, si atenguérem a com l'emancipació suposa, segurament, nous espais de legislació i ordre, en fi... el nostre profit d'experiències com la d'Oiticica seria més intens. Pense que proposar aquesta fricció entre ambdós models, diguem-ne, la juxtaposició d'ambdós com a fórmula crítica, té aqueixa intenció. I és que, en realitat, les experiències d'espai que plantegen les txekes són les mateixes del *Barracão* però invertides proporcionalment.

Pensem en que es tracta d'espais que inviten contínuament a l'acció, a experimentar amb les seues obertures i tancaments, entrades i eixides, amb les posicions vertical i horitzontal, amb el tacte i amb la son, amb el moviment i amb el quedar-se quiet; fins i tot l'electricitat té la mateixa funció, podríem dir que electritzant. A més, aquesta ordenació de dues estrelles aparentment distintes en la mateixa constel·lació, pense,

il·lumina de manera especial els dos àmbits. El *Barracão* diu tant de la txeka com la txeka del *Barracão*.

**N.E. |** *En les teues notes refereixes l'origen d'aquest ambient d'Oiticica: la Biennial de São Paulo del 1971, la coneguda com la Biennial de la Dictadura, una de les més importants pel fet de plantejar noves pràctiques artístiques crítiques en un context polític de repressió. En el teu treball artístic i en la teua anàlisi del flamenc sempre fas referència a les relacions paradoxals entre el paradís i l'infern, la llibertat i la cel·la, el verí que conté la seua salvació... També en els "parangóles" i els penetrables d'Oiticica es produeix aqueixa tensió.*

P.G.R.

En efecte, l'estranya tensió entre la dictadura i la proliferació d'un art radical que conviu en el panorama llatinoamericà ens té que conduir a reflexionar sobre les possibilitats de la contradicció. Pensem, en un sentit semblant, en el recolzament a l'art modern de la dictadura franquista, un clar precedent d'aquest capitalisme sense democràcia que des dels EUA va començar a escampar-se arreu del món després de la Segona Guerra Mundial; i tem molt que fins als nostres dies. Les Trobades de Pamplona de 1972 tenen un funcionament similar, però les crítiques que aleshores van dur a terme el Partit Comunista, el nacionalisme basc o el realisme social, són absolutament insuficients. Per a mi, sens dubte, la possibilitat d'Oiticica prové d'identificar les seues formes de fer amb gestos populars, fins i tot lumpen, que corren per baix de –diguem-ho, fent ús de la terminologia del marxisme clàssic– les dialèctiques antagonistes entre burgesia i proletariat. El lumpen –desocupats, pobres, delinqüents, traficants, addictes a les drogues, putes i bagassos...– estava enfrontat a la democràcia i als militars que la van precedir i la van seguir. Aquesta operació dota al seu desafiament antagonista d'una complexitat inusual en el desplegament de gestos polítics de l'art llatinoamericà. La campanya, podríem anomenar-la així, d'Oiticica contra Warhol i el warholisme com a mercantilització de formes de vida alternatives de la comunitat homosexual, immigrant i ionqui, la lucidesa d'aquesta aposta, prové, des del meu punt de vista, d'això, del fet de treballar en espais lumpen i de ser capaç d'assumir les seues contradiccions a través de l'acció, dels gestos, de la litúrgia. No es tractava d'oposar una teologia nova, ni que fos la teologia de l'alliberament, es tractava de proposar una litúrgia, una administració del viure que canviés efectivament les condicions materials d'una vida. La teologia, la ideologia, el capitalisme, el comunisme, tot plegat esdevenen insuficients per a aqueixes formes de vida pròpies que, efectivament, deuen coincidir fil per randa amb el fet de viure, identificant-se com una mateixa cosa. És en aquest sentit que faig servir la paraula litúrgia per tal de parlar de les operacions d'Oiticica. Sí.

I, és clar, crec que allò que apuntes, el meu interès i desenvolupament en l'espai del flamenc té molt a veure amb açò; podria pensar que està motivat pel mateix en contextos i vides molt diferents. Però sí, hi ha un tipus d'alè que va per aqueix camí, per baix, per aqueix espai complex i residual que els marxistes anomenaren despectivament lumpen (segurament, hi ha també una lumpen burgesia i una lumpen aristocràcia, com hi ha un lumpen proletariat) que conté aqueixa gestualitat, aqueixos desplegaments litúrgics, aqueix fer del llenguatge en les mans, en el cos, en els afectes. Pensem en *Lumpérica* de Diamela Eltit, una descripció molt precisa del moviment d'un cos i els seus significats polítics allí, en llocs que es suposen en els afores de la polis i, per això mateix, aliens a qualsevol politització. Doncs bé, el flamenc il·lumina particularment zones d'aquest mateix espectre polític, zones d'exclusió/inclusió que, per exemple, en el cas de les txekes tenen també els seus efectes. No només hi ha aqueix relat –crec que era de Paco Candel– en el qual es descriu una barraca dels afores de Barcelona, una mena de bar, que semblava reutilitzar les portes o les planxes de Vallmajor: el cas és que les llunes, que abans servien per a torturar, retornen a la seua funció primigènia en la tabola!... no cal dir-ho, una observació delirant. Allò cert és que la presó té en el flamenc un espai propi, no sé, l'habitació pròpia que reclamava Virginia Wolf per a les dones: els diners i una habitació pròpia... sí. Doncs, quelcom així passa amb la presó i els orígens del flamenc. Sens dubte, la *carcelera* és un 'palo', un estil, bàsic a l'hora de treballar melismàticament el cant, i la càrrec ofereix experiències, vocabulari, narracions... en fi, no és aliena al nínxol social on naix el flamenc.

Recorde com en el seminari *Umbrales* que es va organitzar en UNIAartepensamiento, amb Dario Malventi i Álvaro Garreaud, la presència dels flamencs de la presó d'Albolote, en Granada, presos que seguien un programa de rehabilitació per mitjà del flamenc, les seues experiències i opinions sobre la vida carcerària, a la qual, per moltes raons, estaven tan íntima, familiar i biogràficament vinculats, provocaren no poques incomoditats respecte dels llocs comuns que sovint es discutien allí. De quina manera, per a la gent que, podríem dir, ha nascut, viscut i enterrat els seus éssers més volguts en la presó, la seua relació amb l'espai de tancament era, si més no, paradoxal. Hi havia molt a aprendre d'aqueixes experiències, per bé que, cal que ho diga, no hi havia massa predisposició a tot allò, no sol haver-ne, en els espais crítics i radicals on s'aborden experiències com la carcerària. A mi em recordaven, vagament, aqueixa diferent actitud davant la txeka dels presoners d'esquerres i de dretes; per als segons era una tortura infinita i alienant, i, per als primers, un espai més on sobreviure i, fins i tot, una vegada allí, on calia treure algun avantatge.

I, clar, pense que en la *carcelera*, aqueix gènere híbrid, que va des de les cobles escèniques decimonòniques fins a les rumbes del so Caño Roto, passant per les 'tonás jondas' que han adoptat la temàtica del tancament, tantes vegades properes a la *saeta*, la *seguiriya* o el *martinete*, en fi, crec que en aquestes expressions hi ha una reelaboració poètica d'aqueix món, d'aqueixos significats i que a mi m'animen... sí, m'aprofiten per a poder llegir des de baix, des de la seua posició delinqüent, múrria i atrabiliària les figuracions geomètriques que, des del repertori de la Bauhaus, assaja Laurencic en Santa Úrsula, Saragossa o Vallmajor.

**N.E.** | *Basades en aqueixes complexes paradoxes, podríem llegir, també, les txekes com a imatges dialèctiques? Imatges històriques en el sentit que els atorga Walter Benjamin, imatges en les quals la relació amb el passat no és temporal, sinó figurativa, portadora i productora d'imatges. En moltes ocasions has afirmat, amb el filòsof, que el vertader instrument de coneixement és la forma al·legòrica, pel seu valor crític (no mític, ni simbòlic) i per allò que té de representació no mimètica.*

P.G.R.

En molts sentits és així, realment l'experiència física de les txekes, encara acceptant-ne l'origen teatral de la seua construcció, podria dir-se que es tracta d'una experiència dialèctica, en el sentit que li atorga Walter Benjamín. Imatge, experiència i ús es superposen ací en una solució de continuïtat que vol tenir aqueix ascendent benjaminianà. No obstant això, el terme dialèctic, amb el seu ascendent hegelianà, marxista, acaba per reduir aqueixa experiència a una mena de dualitat, aqueixa parella esquerra-dreta... sí. Tenim dues mans i es bascula així, a una banda i a l'altra. Hi ha una certa simplicitat que no sé ben bé si fa correspondre la paraula encunyada per Benjamin, imatge dialèctica, amb la intensitat de la seua proposta, la historicitat anacronista, la dissolució i traïció de las pròpies lleis de la història, que ens atrapa en el sentit al·legòric que el mateix Benjamin concedí a la imatge de l'àngel, sí, l'àngel de la història. Molt sovint he posat en relació aqueixa imatge dialèctica amb el doble, la figura d'allò doble, amb aqueixa genealogia encunyada per Foucault i que uneix Roussel amb Artaud, curiosament dues formes radicalment diferents d'entendre el teatre. En les txekes es dona també, crec, aqueixa tensió; si abans hem parlat de Kant amb Sade, vaja, podríem dir que aqueixa inversió es produeix ací en una espècie de Roussel amb Artaud. Però no puc pensar aquestes combinacions en termes dialèctics, no hi ha un moviment pendular ni una bàscula que tense conceptes. Es tracta d'una altra cosa.

La pròpia al·legoria és per a Benjamin una mena de representació monstruosa en la qual els elements en joc perden la seua potència crítica, la seua tensió política, i

queden com en suspens. La proposta de Benjamin, òbviament, passa per polititzar l'al·legoria i en açò hi ha certa incongruència, ja que, activades, les al·legories passen a ser emblemes, amb una càrrega exemplar o pedagògica, però no sé si operen ja com a al·legories, diríem, amb aqueixa potència monstruosa que li atorguen els seus distints elements en suspens, sense acabar de definir les relacions que existeixen entre ells, en tensió permanent. Front a la dialèctica a l'ús, el pensament barroc –per bé que preferiria millor usar el terme *conceptista*–, el pensament conceptista, doncs, tensa els seus elements gràcies a la paradoxa, la contradicció, el dilema. I resulta difícil que aquest tipus de tensions del pensament esdevinguen crítiques, socials, polítiques.

En aquest sentit, clar, tenim un treball exemplar, aqueix que fa Goya en els seus *Capritxos, Disbarats, Desastres*, fins i tot en la seua *Tauromàquia*. Els mateixos elements de l'al·legoria es disposen ací de manera que ens interpel·len, també, políticament. Goya, sens dubte, és una de les possibilitats que té la modernitat per a arrancar. Per a mi, i no soc el primer en assenyalar-ho, és un intel·lectual d'altura, un pensador superior a Goethe o Rousseau, els seus contemporanis, a l'hora d'afrontar les qüestions del seu temps. Goya, no escrivia i, malgrat el segle XX i l'enorme alfabetització donada al règim de les imatges, encara es considera infravalorada la seua potència, fins i tot filosòfica, front a la paraula escrita. En aqueix sentit, les imatges de Goya són un model, per a mi sempre ho són, tot pensant les nostres maneres de fer, els vincles de treballs com molts dels meus, a mig camí entre les imatges i el discurs, tractant d'escapar de l'al·legoria, d'escapar del *pictura ut poesis*, de fugir de la comunicació establerta en termes semiòtics. Alguna vegada, respecte d'aquestes estampes i dibuixos de Goya, s'ha parlat d'al·legoria crítica. Sí, hi ha un oxímoron interessant en allò que sembla una oposició de relacions diverses. La crítica és una manera de relacionar coses molt diferent de l'al·legoria. Però sí, podríem acceptar aquesta terminologia monstruosa quan parlem d'aquestes obres de Goya. I sí, en efecte, el treball de les txekes, la seua pròpia figuració històrica està ací, en aqueixa constel·lació de coses, i, sens dubte, en l'Arxiu F.X. operen així, amb les qualitats que un és capaç d'entendre en una obra com aqueixa de Goya. Les txekes, es presenten ací, si així es vol, com a al·legories crítiques. En efecte, el somni de la raó produeix monstres.