

ENTREVISTA a Pedro G. Romero para *HABITACIÓN* | Ángel Calvo Ulloa

A.C.U. | *Pedro, mi participación en este proyecto se remonta a finales de 2015, cuando tú y Nuria ya planeabais una gran exposición que recogiese el material reunido y generado a partir del apartado chekas del Archivo F.X. El proceso ha sido diferente a los que yo he asumido hasta la fecha como comisario, ya que me ha llevado a trabajar esencialmente con fondos documentales, a rebuscar en archivos y a familiarizarme con una buena parte de los textos que este tema ha generado hasta la fecha. ¿Cómo estructuras tú estos procesos de trabajo y de qué manera un proyecto como este –que hoy se plantea como un apartado cerrado– asume la posibilidad de ser ampliado en unos años?*

P.G.R.

En realidad, el asunto del Archivo F.X. ha sido siempre gramatical: ¿cómo operar como archivo y a la vez plantear una crítica radical a este aparato hegemónico en la cultura artística del presente? El Archivo F.X. se construye como parodia del archivo, de la biblioteca, del museo, los lugares que almacenan el *arjé*, el mandato que construye nuestros edificios culturales. Siempre me llamó la atención que anarquismo signifique, *an-arjé*, sin archivo, sin mandato, sin cabeza. De este modo, un archivo sobre la iconoclastia antisacramental en España es un archivo del anarquismo en muchos sentidos, y, quizás, la categoría an-archivo sea insuficiente para resumir tanta contradicción. Como bien señala Giorgio Agamben, poniendo en relación el *Gargantua y Patangruel* de Rabelais con la forma de vida franciscana, o al marqués de Sade con el proyecto de la Ilustración, la parodia verdadera conlleva el entendimiento profundo de aquello con que se parangona, hay que ponerse al lado, literalmente *en contra*, como cuando se dice «contra la pared», es decir, muy pegado a ella, muy pegado a la cosa. El archivo, así, aun siendo un anti-archivo, algo que no genera mandato ni ley, algo que opera con un régimen lingüístico doble, al modo de Raymond Roussel, es decir, algo que produce lenguaje pero no exactamente comunicación, en fin, en este laberinto de reglas y anomias, en el Archivo F.X., vaya, lo que importa es atender precisamente a estos procedimientos. El archivo anti-archivo es, sobre todo, un procedimiento performativo. Buscar, acumular, clasificar; se trata de gestos que producen una liturgia precisa pero ninguna teología.

En cualquier caso, la del comisario es una figura, y el origen mismo de la palabra en castellano se encuentra plenamente integrado en este régimen del archivo. Se trata, entonces, de trabajar en las distintas estancias del aparato, comprender los distintos funcionamientos de la máquina, más que el papel policial y sancionador que esa figura alcanza al elegir trabajos o piezas significativas de un discurso estético, comercial o

crematístico. En realidad, me alegra que entiendas esta actividad como una especie de entrenamiento en un modo de hacer particular, o sea, en los mecanismos del Archivo F.X., en los que tanto tú como Nuria podríais trabajar sin mi presencia. En definitiva, esa era una de mis aspiraciones desde el principio: los cuestionamientos de la autoría, el funcionamiento automático o la estructura algorítmica de los procedimientos; todo va enfocado a ese dejarse hacer.

De hecho, estos ensayos de ahora: trabajar con el archivo como si estuviese acabado, cerrado; invitar a otros artistas a que operen con los mismos materiales; inventariar todo de forma enciclopédica, cuantitativamente, sin marcas de calidad, oportunidad o excelencia; en fin, todo esto busca dejar constancia de un funcionamiento autónomo, abrir la posibilidad a un Archivo F.X. sin mí.

Pero piensa que es así como yo opero con mi propio archivo, es decir, que la felicidad o progresión del archivo en estos veinte años se debe, seguramente, a que me ha permitido trabajar con mis propios materiales como si no fueran míos, a operar con mi propia lengua como si fuese una lengua extranjera.

A.C.U. | *Las recreaciones a escala 1:1 de las tres chekas que ha realizado el Archivo F.X. –las de las calles Vallmajor y Zaragoza en Barcelona, y la del convento de Santa Úrsula en Valencia– han participado de citas como la 2ª Bienal de Kiev (2015), la 31ª Bienal de São Paulo (2014), la Württembergischer Kunstverein de Stuttgart (2012) o la Abadía de Santo Domingo de Silos (2009), entre otras. ¿Cómo ha sido su recreación y a partir de qué documentos ha sido posible reproducirlas de un modo tan detallado?*

P.G.R.

Bien, las fuentes principales, tengo que decirlo, son los documentos generados por la fiscalía y el Ministerio de Justicia del régimen triunfante en la guerra civil. Esa mezcla de fascismo y nacionalcatolicismo que armó la llamada Causa General, abierta contra las actuaciones de la Segunda República y sus aliados, una herramienta fundamental de los golpistas para establecer su legitimidad, puesto que, en cierto sentido, pretende meter dentro de la ley la excepción que fue el golpe de estado y la posterior rebelión militar, y sacar de la ley a las fuerzas que actuaron en apoyo de la legalidad republicana. *Causa General Instruida por el Ministerio Fiscal sobre la «dominación» roja en España*, así reza su título completo, un material disponible en la web del Ministerio de Justicia de España, por cierto. En estos documentos y en sus muchas publicaciones parciales, los Avances de la Causa General, las Ampliaciones de la Causa General, especialmente el *Apéndice I al dictamen de la comisión sobre ilegitimidad de poderes actuantes en 18 de julio de 1936*, editado por el Ministerio de la Gobernación

en 1939, etcétera; aparecen numerosos planos, descripciones y fotografías de cómo fueron encontradas estas chekas de Laurencic, sus usos y mecanismos. El propio libro *Cómo hice las chekas de Vallmajor*, daba cuenta del juicio seguido contra su artífice en la crónica de J. L. Chacón, más que otra cosa.

También están los filmes de propaganda española e italiana grabados *in situ*, en las chekas de Vallmajor y Zaragoza, y el panfleto cinematográfico que montó Edgar Neville con todo esto, lleno de cierto humor negro, a su pesar, pero el tema no daba para menos.

El asunto de la fijación de datos era importante, su concreción material, especialmente para contrarrestar el exceso de mitología a su alrededor, ese del que abusa el revisionismo histórico de la derecha española; lo inventado por Agustín de Foxá, incluso antes de la propia guerra civil y del operativo «checa»; las fabulaciones de Tomás Borrás, un conjunto de invenciones que él mismo reconoció haber imaginado y que siguen siendo las bases de los historiadores revisionistas como César Alcalá, Pío Moa o César Vidal, con un entendimiento de la ciencia histórica en verdad chistoso, si no fuera por lo dramáticas y perjudiciales que resultan sus calumnias. Pues la concreción material, en efecto, era una forma de separar el grano de la paja, de tanta paja histórica.

A.C.U. | *¿Cómo ha sido la recepción del público en esos lugares?*

P.G.R.

Obviamente ha sido muy diversa dependiendo de los contextos en que se presentaba. En São Paulo, por ejemplo, se presentaba en el marco de las pedagogías *ferrerguardistas*, la Escuela Moderna, la Escuela Racionalista. Era como un producto *sadiano*, hijo de aquellas políticas emancipatorias que propugnaban los pedagogos libertarios y, así, cumplía su función de corta-circuito, provocaba una extraña digresión en un discurso por lo demás perfectamente asimilable dentro de las utopías modernas que tanto alumbran las prácticas del arte contemporáneo más actual. La cheka de Santa Úrsula, presentada bajo la entrada *Barracão*, por la obra de Hélio Oiticica, producía el desasosiego necesario para poder entender la ingente cantidad de materiales que se acumulaban allí, en torno a la siempre edificante labor pedagógica. Recuerdo que un grupo de enseñantes libertarios, muy autónomos, que trabajaban en los entornos de las favelas de São Paulo, entendieron bien la conveniencia de situar una máquina de violencia en el corazón de aquella neurona pedagógica. Sin embargo, gentes que trabajaban con Montessori, Freinet, *Paideia*, Freire y otras metodologías

avanzadas, no acaban de entender aquella disposición, la configuración perversa que daba la presencia de la cheka a todo el dispositivo.

En Kiev fue muy distinto. Se vio en relación al conflicto inmediato con la cultura rusa, Kandinsky, el constructivismo, los modelos soviéticos avanzados. Muy en la línea que lo lee Boris Groys. La Bienal de Kiev se desarrollaba en clima de guerra, la pieza, la reproducción de Vallmajor, no pudo viajar puesto que no había garantías aduaneras y opté por mandar los planos y que se pudiera reproducir allí esta, digámoslo como finalmente resultó, máquina de guerra. Allí, de pronto, su funcionamiento en relación a la llamada «memoria histórica» se reactivó a contrapelo. Digamos que la tendencia oficiosa en el ámbito del arte y la poesía contemporáneas es actualizar el legado revolucionario del arte ruso hasta el giro leninista, primero, estalinista después, hacia posiciones policiales y conservadoras, el realismo socialista y todo esto. Las chekas, esta figuración real de las chekas, distorsiona ligeramente la recepción utópica complaciente de este legado. En Kiev, además, se mostraba con el *Bar CHK*, una pieza donde se amplía la recepción del «chekismo», digámoslo así, con bebidas fuertes, cocteles alcohólicos potentes que llevaban pólvora, cannabis o cocaína. Entonces, a los usuarios, como ya ocurrió en la presentación de la cheka en ARCO, en el Pabellón del MEIAC de 2003, les dio por entrar en la celda, desnudarse, copular o masturbarse allí mismo. Entiendo que en parte son leyendas, pero la ambigüedad espacial que las chekas generan provoca este tipo de reacciones, sí, no deja de pasar.

Otra cosa han sido las reacciones aquí, muy ligadas a la acción y reacción que ha provocado la memoria histórica y sus campañas, en contra y a favor. Mucha gente, la izquierda misma y sus historiadores, reducen las checas a propaganda nacional católica o fascista, y así, no sin cierta comodidad, ignoran las preguntas y contradicciones que el artefacto genera. Vistas las reclamaciones y explicaciones dadas en Silos, en los diversos lugares expuestos en Barcelona o en las propias salas del MNCARS, las piezas dan para todo. Muchos se indignan por la monumentalización de un objeto de propaganda enemiga de este calibre; otros me hacen cómplice por hacer apología del horror chekista; muchos los entienden como un ejercicio, no siempre conveniente, de humor negro. En fin, es interesante ver cómo perturba el relato, muchas veces plano, blanco o negro, de la batalla por la historia y cómo, de pronto, esta forma de presentar las checas lo llena todo de grises, vaya, ¡y, con *grises*, no me estoy refiriendo a la antigua policía nacional!

Fue interesante la conversación con Hans Haacke, que vio la reproducción de la cheka de la calle Zaragoza en las salas del MNCARS y se interesó mucho por su genealogía. Él hizo una inteligentísima lectura en el sentido que se proponía: la entrada *Notes on sculpture*, los trabajos del primer minimalismo de Robert Morris y, en ese sentido, lo

conectó con la deriva ciertamente mistificadora que el propio Morris ha seguido, conservadora en un sentido amplio de la palabra, reaccionaria incluso, y entonces vino a hablar del asunto a mi estudio de Sevilla. Quería certezas documentales para ver que el aparato y lo que el aparato genera eran causas ciertas. Fue un interesantísimo ejercicio de materialismo histórico a la manera de Benjamin. Haacke sacó su libretita y empezó a formularme preguntas muy precisas sobre la genealogía de los «puntos», la trama de líneas en la pared, la disposición de los ladrillos en el suelo. Patricia Molins ya le había enseñado publicaciones de la época y una variedad de referencias muy amplia. Vio la película de Neville, la fotografía de Himmler visitando la cheka –disfrutó mucho, tengo que decirlo, del chiste de meter esta imagen en la entrada *Carl Schmitt*–, pero todo esto se situaba en cierta lógica de la propaganda y la contra propaganda. Haacke quería averiguar si la genealogía histórica con la que yo trabajaba era consecuente con la que el artefacto cheka generaba por sí misma o si había manipulación o alteración del relato, no ya tanto del relato histórico, de su veracidad o consecuencias, sino del relato lingüístico, de las operaciones que el Archivo F.X. formulaba en torno a esto. En fin, creo que ha sido el mejor espectador que estos trabajos en torno a las chekas han tenido. También yo aprendí mucho.

A.C.U. | *A lo largo de este proceso, se ha pensado mucho en lo que el Archivo F.X. ha de recoger en una exposición como esta, que no solo cierra una sección del mismo, sino que con toda probabilidad se convertirá en un libro de estilo para las sucesivas. Se ha descartado, por ejemplo, el mostrar trabajos de artistas como Paul Klee, Wassily Kandinsky, Antoni Tàpies o Ricardo Baroja, dando prioridad a las obras y materiales generados por el Archivo F.X. a partir de esta sección; así como a la exhibición de mucha de la documentación que es, en esencia, el material del que se ha partido a la hora de definir un «apartado chekas». ¿Qué entiendes que ha de mostrar una exposición así y en qué punto ha de definir sus límites?*

P.G.R.

Bueno, aunque la voracidad del Archivo F.X. es infinita, afortunadamente hay límites espacio-temporales y presupuestarios para operar con el mismo. Las obras referentes, los posibles Klee o Kandinsky, que sirvieron de modelo a Laurencic para hacer las chekas; los cuadros, dibujos y acuarelas de Tàpies, realizados directamente bajo la impresión visual de la construcción de Vallmajor, y que puede parecer casi como un gag sobre cómo generó estas obras el propio Antoni Tàpies, en fin, la rara pintura de Baroja recreando el ambiente soviético de una cheka en el Madrid de 1937, están, de muchas maneras, incluso literalmente, en los trabajos que sobre las chekas ha realizado el Archivo F.X. Pensemos en las aportaciones críticas de Juan José Lahuerta o Quico Rivas, ya que, más que textos, son verdaderos trabajos artísticos en torno al

tema, despliegues estéticos y poéticos además de formidables lecturas históricas, comparativas, dialécticas en el mejor sentido de la palabra. Pues bien, estas dos piezas contienen en su ADN toda esa generación o generaciones de artistas, arquitectos, músicos, escritores y poetas afectados por el régimen estético de la cheka.

Otra cosa son los documentos, los documentos probatorios al uso, que suelen desplegarse en el llamado giro archivístico del arte contemporáneo. Están, claro, pero siempre mediados por operaciones realizadas en el seno del Archivo F.X., bajos sus categorías y procedimientos performativos, como decía antes. Esto quiere decir que los documentos están pero bajo una luz particular. Los libros, por ejemplo, la biblioteca básica del tema en el Archivo F.X. está no solo como material histórico visible a través de vitrinas, también están en facsímil los libros más importantes para consultar en sala o para descargar desde la misma web del Archivo F.X., www.fxysudoble.com, o de cualquiera de las instituciones que acogen esta exposición. En cierto sentido, siempre ha habido un interés por parte del Archivo F.X. de hacer improductivos los materiales con que trabaja. Es materia sensible y más, como he referido, con el asunto dichoso, en los dos sentidos del término, de la «memoria histórica». En general, aunque no pueda evitarlo de muchas maneras, no se trata del asunto del pasado olvidado, ni de recuperar censuras históricas, ni de sacar a la luz excedentes semióticos censurados por las distintas culturas intelectuales que operan en el régimen de la Historia.

Precisamente, cuando hablo de ser improductivo o no positivista, me estoy refiriendo no a plantear una lectura alternativa de la historia sino a poner en movimiento artefactos que se sitúen contra la Historia misma. No solo oponiendo pequeñas narraciones, es decir, historias a la gran Historia, como operaba Basilio Martín Patino o, mucho después, el propio Jean-Luc Godard. El intento es refutar la Historia misma como agente hegemónico de la gestión del pasado, de nuestra memoria personal y colectiva, las servidumbres que esto crea, las sujeciones políticas. Las herramientas del Archivo F.X. quieren operar en este sentido, así que me parece que su filtro, es decir, la huella *performativa* de su uso, tiene que estar presente en lo que se muestre. No se trata de que la cultura de archivo use los documentos históricos como *ready-mades*, ni como *ready-mades* inversos, y mucho menos que cosifique como mercancías lo que suelen ser objetos y documentos de régimen abierto, públicos incluso, cuando no personales pero transferibles. Desgraciadamente, estas operaciones son las habituales en las llamadas artes de archivo, no solo son su caricatura. Digamos que la operación es la contraria: el resto, la huella del uso, la garantía y recuperación del uso de estos materiales por parte del Archivo F.X. es una cadena que no se debe de romper, que debe continuar. Todo lo que está en la exposición está para ser usado.

A.C.U. | Sin embargo, en esta exposición, la primera de varias cuyo objetivo es ir cerrando los diferentes compartimentos que el Archivo F.X. tenía abiertos, se ha optado

por lanzar tres invitaciones a los artistas Lola Lasurt, Álvaro Perdices y Patricia Gómez y M^a Jesús González. ¿Cómo han de entenderse esas colaboraciones y cuál intuyes que es el futuro del Archivo F.X.?

P.G.R.:

Esta es la segunda ocasión. Se ensayó ya en la Bienal de Goteborg bajo un denominador común, la lectura averroísta de la cultura y su teoría de las imágenes, teniendo como fondo la inserción de la cultura árabe en Occidente –en realidad la filosofía que conocemos empieza con Averroes– y la participación de Bassam El Baroni con Doris Hakim, Yassine Chouati y Equipe Media, y, en verdad, fue una experiencia muy interesante de la que aprendí bastante sobre el propio Archivo F.X. y sus mecanismos, y también sobre el uso de sus herramientas por parte de otros.

En este mismo sentido, la nueva invitación pretende ampliar los modos de hacer que operan sobre el material y las formas del Archivo F.X. Se trata siempre de dejarme sorprender por estas ampliaciones de campo y ver cómo se amplía la mirada, las acciones, las lecturas de estos materiales. Cuando antes hablaba de la gramática determinada que el Archivo F.X. ha venido construyendo en estos años, la propia aceptación de una estructura gramatical supone saber de los límites de una determinada forma de hacer. Abrir estos materiales y estas mecánicas de asociación a otras formas de hacer significará, seguramente, no solo una traducción, también una ampliación sustancial del campo de acción poética del Archivo. Pensemos que la idea siempre ha sido lograr una cierta polifonía, un hacer colectivo, una democratización material, una relativización de las autorías, de manera que el Archivo F.X. pudiera tener un funcionamiento autónomo. No solo sin mí, sino que ningún agente determinado lo gestione, solo las funciones que le dé su particular usuario, uno distinto en cada ocasión. Siempre he pensado que la relativización de la autoría y la polifonía de voces operan aunque sea uno mismo, yo mismo, el que hace. No era necesario el trabajo colectivo, que en muchos sentidos siempre es el que hace el Archivo F.X.; también, cuando yo mismo opero con materiales, saberes, imágenes, ahí, en esa interioridad psicológica, también actúa lo colectivo. Por lo tanto, abrir el Archivo a otras operaciones, incluso a operaciones que ya vienen marcadas con improntas estilísticas muy determinadas, espero que, por un lado, confirme esta vocación polifónica y comunal del Archivo F.X. y, por otro lado, lo abra a cosas inesperadas, indeterminadas, a algo que yo ahora mismo no te sabría decir.

Por ejemplo, conocía desde hace tiempo las acuarelas que Álvaro Perdices hizo para su «disco-cheka» y que, al mostrarse en relación al Archivo F.X., se ven afectadas por sus mecanismos, necesariamente, pero que también van a llevar su campo de acción hacia otro lado y, literalmente, el trabajo de Álvaro Perdices trata de eso, del traslado de la

experiencia, de su alteración, una especie de lectura psicotécnica de cómo operan gestos y afectos, cómo su lectura y efecto nunca es unidireccional, y, pienso que ese, precisamente, puede ser uno de los funcionamientos de las chekas, de cómo operan sus Entradas relacionadas en el Archivo F.X.

En un sentido último, el Archivo F.X. siempre ha estado abierto a todo tipo de operaciones, préstamos e intervenciones. El intento de volcar todos los materiales en la página web y de darle la máxima accesibilidad, la posibilidad de descargar, de tomar y usar libremente todos los materiales y documentos perseguía precisamente esto. Ahora, quizás, con estas invitaciones lo subrayamos, somos consecuentes, seguimos ampliando un tipo de operaciones que estarían desde el principio en la naturaleza del propio Archivo F.X.

A.C.U. | *Otras inserciones planeadas para las tres sedes que albergarán la exposición son las que incluyen una activación real del espacio de la cheka, de cada una de ellas, y que conecta inevitablemente con otro proyecto como «Máquinas de vivir», que parte de esa locución primera que hiciera Federico García Lorca del famoso «machine à habiter» de Le Corbusier. ¿Cuál es la importancia de activar el interior de las chekas y por qué el flamenco se sitúa de un modo tan natural en estos espacios?*

P.G.R.:

En realidad es una coincidencia en el tiempo, pero es verdad que plantea interesantes puntos de conexión. Por supuesto, la paradoja inherente a las lecturas de Le Corbusier y Lorca sobre la arquitectura popular, la arquitectura de los pobres, y su consideración como paradigma del funcionalismo moderno, son una especie de reverso de este mecanismo de las chekas de Laurencic en el que podríamos decir que los logros de habitación modernos –racionalismo, Bauhaus, constructivismo– se utilizan para torturar y para una buena vida. En «Máquinas de vivir» se propone ese «vivir» como algo que enfrenta el «habitar» moderno, ese vivir como sinónimo del uso del espacio más que de su construcción, algo, en última instancia, siempre sujeto a medidas coercitivas, policiales, de sujeción. Pero es verdad que, por ejemplo Walter Benjamin, en el mismo sentido, utiliza palabras contrarias y opone el habitar de las viviendas populares –las casas ibicencas en su caso– al utilitarismo del cristal y el acero de la arquitectura moderna. En cualquier caso, me parece importante pensar en cómo estos funcionamientos paradójicos, habitar/vivir o habitar/utilizar, operan para replantearnos una cuestión fundamental: la reconsideración de qué significa ese «uso», de cómo opera en la oposición usar/utilizar.

Pero me preguntas también por el lugar que, de pronto, y desde hace un tiempo ya, ocupa lo flamenco en mi trabajo. Aquí, en el espacio de las chekas, en el espacio de lo carcelario, el espacio panóptico, en fin, obviamente el flamenco, esa suma lumpen de clases delincuentes y gitanos, ha hecho de la cárcel un lugar de vida, incluso una forma de vida, y tiene mucho que informarnos al respecto. La carcelera, propiamente, es un estilo, es un fin, una forma musical que opera dentro del flamenco; pero esto sería tan solo la punta del iceberg. Hay una potente forma-de-vida que opera en estos espacios enclaustrados de manera muy diversa a nuestros entendimientos liberales, burgueses, proletarios, a la hora de entender la habitación de un lugar. Recuerdo –creo que esto se lo he contado también a Nuria Enguita– cómo en el proyecto *Umbrales* que se celebró en UNIAarteypensamiento, por iniciativa de Dario Malventi, que trataba críticamente la aceptación de la cárcel como sistema de castigo y sujeción en nuestros días, la irrupción, creo que puede llamarse así, de los presos del programa flamenco de la prisión de Albolote, en Granada, presos y presas, gitanos y no gitanos, en fin, supuso un interesante contrapunto que, en muchos sentidos, cuestionaba nuestros propios presupuestos críticos.

Piensa que lo flamenco es un campo hasta cierto punto inexplorado, donde perviven muchos de los ítems poéticos que han figurado la bohemia (literalmente, modo de vida a lo bohemio, a lo gitano), la contracultura, después, modos de vida y formas que genealógicamente están en la base de lo que somos, de donde trabajamos las llamadas clases culturales, digámoslo con la palabra de Martha Rosler. Mi interés, la posibilidad que me ha brindado la vida de trabajar y operar en ese campo, me permite rastrear formas inéditas de estar, de pensar, de cantar, de andar, de bailar, de habitar, vaya, zonas a las que las tradiciones poéticas y políticas que me interesan han acudido también, históricamente, a encontrar un entendimiento radical del «uso», también en cuestiones espaciales, sean de habitación o de urbanismo. Mi interés por lo flamenco nada tiene que ver con la identidad, aunque reconozco que saber de las paradojas que en el campo del flamenco tienen los índices identitarios me ha ayudado mucho a librarme de semejante carga. Mi interés por operar desde ahí, sea con intervenciones espaciales o simbólicas, es más radical, pienso que muchas herramientas para un verdadero entendimiento del uso, sobre todo el «uso» del espacio, están depositadas ahí.

Después aparece aquel relato, de Paco Candel, creo que era suyo, en el que unos gitanos o gente afín, montan una taberna en la periferia de Barcelona con restos de puertas y elementos que estaban en la construcción de las chekas y, vaya, todo concuerda.

A.C.U. | *Una de las figuras que centran este libro es la de Quico Rivas, que reunió un vasto archivo en torno a lo carcelario. Rivas planteó para el MEIAC la exposición Las otras galerías. La cárcel y las Bellas Artes en la época moderna que tenía previsto realizarse en 2003 y que finalmente no se llevó a cabo, del mismo modo que este catálogo iba a ser inicialmente publicado por esa misma institución. ¿Qué relación establecía el proyecto de Rivas con el apartado de las chekas y dónde radica la importancia de lo aportado por él?*

P.G.R.:

Sí, era interesante que muchos museos o espacios culturales españoles se adaptaban a edificios que habían sido una cárcel. El Marco de Vigo o DA2 de Salamanca. También la antigua prisión provincial de Jaén es ahora el Museo Íbero. El MEIAC era un panóptico perfecto que se había destruido y reconstruido con la misma apariencia exterior pero perdiendo esta propiedad óptica, lo cual era una lástima. Es un caso típico de la descentralización de la cultura en los años 80 y 90 y de cómo aquella abundancia se convirtió en despilfarro. El sistema no era sostenible pero, a la vez, era un modelo interesante. Por ejemplo la bis Atlántica, en relación al arte latinoamericano y la vocación iberista, España y Portugal, del MEIAC pudieron ser modélicas si no se hubieran empeñado en los modelos de ARCO, el arte de los suplementos dominicales y la fotografía cuché. Era una escena ambivalente, entonces. Antonio Franco, su director, creo que todavía lo es, era un tipo que, digamos, quería hacer las cosas bien, después tenía unas presiones políticas y unos asesores artísticos, del tipo tiburón, que, en efecto, lograron que la cárcel se convirtiera en eso, en prisión. El caso es que para celebrar algún aniversario pensó en realizar, bajo el denominador «Arte y cárcel», una serie de exposiciones que se concretaron en el encargo a Quico Rivas, que trabajó con otros comisarios. Yo estaba hablando ya con Antonio Franco de la reconstrucción de la cheka de Laurencic cuando apareció la oportunidad de insertarla en el proyecto de Quico y que se vio favorecida por una llegada de dinero destinado a promocionar el MEIAC en ARCO. El panorama no era nada halagüeño, pero, eso sí tengo que decirlo, Quico logró que aquella empresa fuese capaz de quitarse la caspa y el brillo *fashion* que las ferias y aniversarios prometían.

Con Quico yo tenía una amistad controvertida, me aceptaba y expulsaba de El Refractor, la publicación y grupo artístico que dirigía con regularidad y capricho. Pero mi admiración por su labor era tenaz y superaba todo tipo de contradicciones. Desde que lo conocí a finales de los 80 fue alguien del que aprendí mucho, un tipo generoso al que el arte, el arte entendido como modo de hacer y forma-de-vida, le embargaba sus días. Compartíamos una atención grande al mundo del flamenco, a Sevilla, pero también a la tradición libertaria, a la violencia anarquista, a artistas y poetas radicales que habían sido despreciados u olvidados por las líneas hegemónicas de la

modernidad, la vanguardia según el MoMA o según la academia universitaria. Él apoyó la idea, claro, decididamente, aun siendo desproporcionada su presencia y esfuerzo de producción con el resto de trabajos que se presentaron. Su arrojo, su voluntad de saltarse las trabas burocráticas lanzaron el proyecto para adelante y desde el Archivo F.X., con el escenógrafo Antonio Marín y la gente de Cámara Negra, construimos la réplica.

A la vez, en El Refractor se presentó el tema y, mientras, manteníamos encendidas discusiones. «La estetización de la política», el famoso *dictum* de Walter Benjamin, presidía, como frontispicio, nuestros debates. Para Quico esa objeción, natural en el auge del fascismo, se había convertido en paralizadora, impedía a la izquierda radical actuar en el campo de lo simbólico y en tiempo del capitalismo del espectáculo: ese era un terreno fundamental. Pero no se trataba de estetización en el sentido publicitario de la palabra, que era, en la práctica, donde Quico llevaba su discurso. Para mí, la *esthesis* es una *poiesis*, el modo de ver es un modo de hacer, y, simplemente, ese es nuestro campo de trabajo. Lo que creo que Benjamin proponía era evidenciar el trabajo de la política mediante fricciones con el campo estético y no convirtiéndose en su masaje, en su *médium gel*, en su vaselina. McLuhan acierta desde las consideraciones del capitalismo liberal: el medio es el masaje y el mensaje. Así que revertir el espectáculo, tomando sus herramientas en plan *détournement*, no resulta suficiente. Pero tampoco la estetización melancólica de la vida, establecer un pasadismo nostálgico de lo que nunca se vivió, fetichizar la experiencia, especialmente la experiencia del pasado, establecer lo retro como conjunto de consignas cómodas del vivir. Ahí se establecían muchos modos de hacer improductivos desde mi punto de vista, desde la demonización de Franco como el mal a derribar por artistas que ni tan siquiera vivieron la dictadura franquista, hasta esa fetichización esteticista, sea del rock and roll o de la columna Durruti. Quico venía entonces de trabajar con *El canto de la tripulación*, una especie de coletazo de la movida madrileña y creo que García-Alix preparaba ya *Madridgrado* y aquel documental infame –en todos los sentidos de la palabra infame– sobre Agapito García Atadell. Quico, veía la operación de la cheka en ese mismo sentido, quizás, y no entendía que desde el Archivo F.X. quisiéramos sacarlo de esa pringue nostálgica. Discutimos mucho que yo presentara la celda como la entrada: *Decòr*, en referencia a los trabajos de Marcel Broodthaers en torno al doble y la teatralidad. Para mí ese diferendo ha sido siempre fundamental, nunca se trató de memoria histórica ni revisionismos ni otras nostalgias por «el tiempo que no vivimos», la distopía favorita del adolescente. No se trata de dar otra versión de la historia, sino de acabar con la Historia, así, con mayúsculas, con la Historia y su tiranía. Hacerlo además como quería Benjamin, a contrapelo, usando los mismos valores, datos y materiales con que la historia se mantiene, poniéndolos en su contra.

En realidad se trataba de operar con el lenguaje, con la retórica y, a la vez con el terror, un poco a la manera de Jean Paulhan, al menos en la lectura que hace Agamben, sin ponderar una cosa sobre la otra, no como vías opuestas sino complementarias. No hay operación poética que no tenga en la misma medida una parte de «terror» y otra de «retórica». Para mí, el valor de Marcel Broodthaers, o de Jorge Luis Borges, y con estos el de cierta modernidad o posmodernidad si se quiere –recordemos que Duchamp operaba ya con una modernidad dada, acabada–, lo que aún puedo valorar, pasa por esta confusión de términos entre terror y retórica, saber cómo una cosa y otra se contienen, saber que la dialéctica es solo una manera de aprehenderlas espacialmente, pero no un vaivén temporal.

Quico, tengo que decirlo sin pudor, habló mucho conmigo en los días que –lo supe posteriormente– andaba muriéndose. Me pegaba unas largas chapas testimoniales y me contó muchas cosas, nada que ver con compadreo ni aprobaciones tácitas exactamente; yo me revolví y discutía con él, se ponía paternalista como queriéndome dar la razón y yo le decía barbaridades del tipo: «Quico, pero si yo te prefiero de oponente, ahí, donde rozamos... esas experiencias son muy buenas, Quico». El caso es que murió... y sí, hubo algo de gracia, en el sentido exacto del término: me congracié con él, una especie de «reconocimiento» en el sentido que le da William Gaddis en su novela. Fue mucho lo que Quico me dio por ese método.

A.C.U. | *Y en los casos de Slavoj Žižek, Fernando Rodríguez de la Flor, Juan José Lahuerta, Marisa García Vergara y Boris Groys, cuyos ensayos se insertan también en este libro, ¿cómo se fueron fraguando esas colaboraciones y en qué medida el fenómeno de las chekas se ha ido convirtiendo en algo que traspasa fronteras y conflictos como el de la Guerra Civil?*

P.G.R.:

Bueno, son historias muy diferentes. Después de presentar las chekas en ARCO, el propio MEIAC compró la pieza y para presentarla ideamos una exposición y un libro. Muchos de los autores que nombras hicieron los textos para aquel libro hace ya más de quince años, con entusiasmo y convicción; creo que no llegaron a editarlo y el libro no salió. También estaban los historiadores Francisco Espinosa y Joan Villaroya, de los que damos fragmentos de sus trabajos publicados ya en diversas revistas y en los boletines del propio Archivo F.X. Los textos de Fernando Rodríguez de la Flor y de Marisa García abordaban el asunto –no las chekas, exactamente, sino las chekas tal y como interesaban al Archivo F.X.–, el primero de manera arqueológica, a través de la relación entre celda y conocimiento, entre encerramiento y mística en el pensamiento ibérico de los siglos XVI y XVII, la segunda, más bien genealógicamente, mediante una

lectura, a través de Georges Bataille, de la arquitectura moderna que, inopinadamente, coincidía punto por punto con el ensayo de Laurencic en las chekas. Lo de Juanjo Lahuerta era otra cosa, un texto maestro, a la vez una ficción, que tiene el estatuto de obra de arte desde mi punto de vista. Para mí Lahuerta tiene la categoría de maestro, si se quiere en el sentido que se le da en el flamenco, una amistad basada en mi aprendizaje. Las charlas con él y Ángel González García han sido siempre una fuente inagotable de saber, no solo por los conocimientos, la sabiduría en el sentido expreso de la palabra, que también, sino en el proceder ante las cosas del arte, las fluctuaciones estéticas y el campo siempre difícil de la actuación profesional. El que no ha sido exactamente universitario aprecia grandemente estas cosas. Si han leído ordenadamente esta publicación ya han debido disfrutar del ensayo de Lahuerta, lo que hablaba antes, un lugar de conocimientos en el que el terror y la retórica funcionan a partes iguales.

El de Žižek es un texto de otra índole. Žižek propone su reflexión como prólogo a su libro *Línea de paralaje*, quizás su escrito más importante en el sentido que intenta darle una metodología y un sentido histórico a su pensamiento. Digamos que prescinde aquí de sus característicos chistes. O casi, puesto que en este prólogo, precisamente, las chekas de Laurencic –por apellidos, un compatriota esloveno según Žižek– tienen esa función de gag o chiste que abre los textos a una reflexión más grave. Reconozco que a mí el Žižek que me gusta es el chistoso... ¡genial! Curiosamente, la definición de «gag» que apunta Giorgio Agamben, no exactamente en el mismo lado del pensamiento que Žižek, cuando compara estos chistes mudos con el Ludwig Wittgenstein del *Tractatus logicus-philosophicus* o con el Surrealismo Ilustrado del cine de Luis Buñuel –*El discreto encanto de la burguesía*, *La Vía Láctea*, *El fantasma de la libertad*– se adecúa bastante bien a esas burbujas, tan graciosas, con las que Zizek salpica sus escritos. El caso es que Zizek habla, al principio del texto, de cómo ha obtenido esa información en el artículo *Anarchists and the fine art of tortura* que apareció en *The Guardian* en enero de 2003.

Giles Tremlett, el autor del artículo, estaba en Madrid días después de haber publicado su texto sobre las checas, para el que había hablado ya con el historiador José Milicua, cuando en su descanso dominical visita ARCO y, casualmente, se encuentra allí nuestra reconstrucción de la cheka, la del Archivo F.X. Se puso en contacto conmigo en Sevilla y hablamos largamente para contrastar toda la información que tenía. También creo que Victoria Combalá le había pasado una serie de datos imprecisos y mistificaciones que, le dije, no debía tomarse demasiado en serio. Milicua nunca publicó su ensayo sobre el asunto, que yo sepa, así que no puedo decir nada. Las consultas de Zizek sobre el asunto sumaban ya los datos obtenidos en el Archivo F.X. Cuando visitó Madrid con motivo del ciclo de exposiciones en torno a la fotografía y la Historia, así, con H

mayúscula, que armó Horacio Fernández, le hablé de la posibilidad de hacer un texto sobre el asunto de las chekas y me remitió a este precisamente, al que abría su *Línea de paralaje*. Obviamente pasó a convertirse en un texto relevante para las propias pesquisas del Archivo F.X.

Con Boris Groys fue más tardíamente. Me escribió a través de Manuel Borja-Villel para tener más datos sobre las construcciones de Laurencic y sacó un primer texto en una revista alemana, creo. Después, a través de sus ayudantes, Verónica Flom y Aime Iglesias Lukin, me contactó para poder usar materiales en *Wassily Kandinsky as a teacher*, una relevante lectura del maestro ruso en la que el punto de vista viene afectado por el hecho de que sus teorías sirvieran, precisamente, para lo contrario de lo que el pintor estipuló.

Desde luego, la intención del Archivo F.X. nunca fue la de abordar la guerra civil, ni episodio histórico alguno, más allá de comprobar los datos que, claro, se relacionan con cada documento de iconoclastia en un periodo que abarca desde 1845 hasta 1945. Todo el tema atraviesa el Archivo F.X., pero la guerra y los sucesos políticos que la precedieron o que tuvieron relación con estas acciones iconoclastas son materiales con los que se trabaja pero no el objeto en sí, no hay ningún fin determinado. Se trata de reactivar estas imágenes, en un sentido muy amplio, no de reactivar la guerra civil. Aunque nunca se sabe, se juega con fuego, es cierto, pero como dijo Hölderlin: «en el fuego está también lo que nos salva». O como dice la rumba, «donde hay peligro, también hay salvación».

A.C.U. | *Es inevitable pensar en los testimonios de los represaliados de la CNT y del POUM, que restaban efectos a estas estancias o que, incluso, preferían el encierro en una de estas chekas a los otros métodos para obtener confesiones. No obstante, como comentabas en la conversación con Nuria, existen esos otros testimonios de católicos y falangistas que apuntaban lesiones psicológicas de por vida. En ¡Vivan los hombres libres!, el documental que Edgar Neville dirige en 1939, aparecen una serie de planos correspondientes a la cheka de la calle Vallmajor en Barcelona y una voz en off en clave dramática que reza: «[...] y el martirio científico de las celdas pintadas, los ladrillos del suelo les impedían pasear; el ruido del metrónomo aumentaba la angustia y por todas partes colores y dibujos alucinantes, como los que ven en sus pesadillas los enfermos de alta fiebre. Todas estas formas y estos colores comenzaban a actuar y a adquirir movilidad en aquellas mentes débiles y carbonizadas.» Todo tiene efectivamente un calado propagandista que se extendió tras la guerra con actividades como la apertura de algunas chekas al público o esa célebre visita de Heinrich Himmler a la de Vallmajor en 1940. ¿Cómo consideras que se recibe hoy en día, más allá de su implicación con el*

arte, una exposición como esta, en la que se ponen sobre la mesa cuestiones que podrían sonar a revisionistas?

P.G.R.:

Es perturbador, desde luego. Hasta muy recientemente, por ejemplo, la izquierda intelectual, los historiadores que hacen su trabajo desde esas posiciones, consideraban las checas y las chekas como una mixtificación, como he dicho, algo meramente propagandístico a lo que no había que echar demasiada cuenta. En ese sentido el riesgo es asumido. Hay algo en esta historia que perturba los relatos políticamente correctos y ese asombro inicial, esa fricción conceptual es fundamental para hacer operar las paradojas que las chekas de Laurencic provocan. En cualquier caso, pero creo que ya lo he dicho, no se trata de reescribir la historia ni de dar una historia alternativa ni de visitar aquellos luctuosos días. En ese sentido, todo lo que pueda hacer contra la tiranía de los relatos hegemónicos estará bien hecho.

Entonces, sé que el relato histórico candente, la memoria inmediata, eso que en la arena política se llama memoria histórica, con los tiras y aflojas sobre nombres de este o aquel tirano, en fin, con ese paisaje de fondo, es cierto, produce un apropiado caldo de cultivo para replantear el funcionamiento de las imágenes, para subrayar el necesario anacronismo de cualquier objeto poético, artístico, simbólico. Entendamos la acepción anacronista como Carl Einstein la observa cuando ve cómo una escultura africana funciona de una manera en el estudio de Picasso y, de otra, en una aldea de Benin, por poner un ejemplo. En las chekas –repito: cuando las escribo con *k* es para referirme a estas de Laurencic y no a la checa como centro de detención ilegal que se generalizó en uno y otro bando; y otro más, diría yo, por singularizar la posición revolucionaria de la CNT y el POUM durante nuestra guerra civil–, en las chekas, se produce, literalmente, una profanación de lo sagrado y también, en sentido literal, se devuelven las cosas a su uso. Si en el campo de la religión eso puede entenderse como un tema arduo, no digamos en el campo de la estética, en el campo del arte. La violenta transformación con que opera Laurencic al proponer los ideales estéticos del arte moderno para una función que no era la suya, la construcción de una sociedad nueva, de un nuevo orden estético, no solo desvela un campo de contradicciones y paradojas apabullantes –como decía Quico Rivas con sorna, igual sí, igual la tortura era necesaria para crear un nuevo orden estético– que socaban el suelo que pisa el arte contemporáneo, sino que, entendiendo que esas paradojas son fruto de, precisamente, esa profanación, podemos atisbar que es ahí, en esa operación a contrapelo, en esa actuación intempestiva donde el arte puede recuperar su uso.