Relatorio

ARCHIVO F.X.: DISPOSITIVO, MÁQUINA, RELOXO

Pedro G. Romero

Artista visual

Durante o ano 1999 decidín estender o meu traballo coa forma dunha institución. Era unha intuición, aínda non me decatara de certas consecuencias que determinarían o propio traballo tras tomar esta iniciativa. A decisión tiña unha motivación dobre. Nos últimos anos dos noventa desenvolvín o proxecto *El fantasma y el esqueleto* (Romero, 2000), que, baixo o paraugas de Arteleku, atravesaba un híbrido institucional de museos, universidades, produtoras, galerías, casas da cultura, fundacións, deputacións, arquivos, agrupacións cidadás, grupos políticos e asociacións de difícil clasificación¹. Por máis que entendese o traballo do artista como o de produtor (Benjamin, 2004), observaba que as mesmas accións se dispoñían e lían de tan diversos modos que non me foi difícil chegar á conclusión de que era a institución a depositaria das leis de visualización, lectura e interpretación sensible do traballo da arte. Parecíame unha conclusión inmediata. Só unha relación de paridade, de institución a institución, permitiría que o traballo da arte conservase toda a súa potencia. Non todas as institucións son iguais, é certo. A vontade de distribución propia do traballo da arte víase freada moitas veces pola capacidade de xerarquización do poder institucional. Non era pouco que, cando menos nun principio, se establecesen mecanicamente relacións de paridade.

É notable outra preocupación que xa tiña daquela:

Las pretensiones de convertir el arte en vida, la vida en arte llegaron de los artistas cuando esto estaba siendo ya una realidad social, política, económica. De todo el proceso de desmaterialización de la obra de arte, el mundo –el artístico primero, después el otro– sólo aprendió a como convertirlo todo, hasta la más nimia, vulgar y democrática situa-

¹ Ademais de Arteleku, tamén se implicaron institucións como a Diputación de Granada ou a Universidad Internacional de Andalucía, os concellos de Hondarribia e Fuenteheridos, o Koldo Mitxelena, a Facultad de Bellas Artes de Cuenca, o Centro Cultural Montehermoso, BNV producciones, Estudio Mar Lisson, a CNT, Agustín Parejo School, El muerto vivo, Archipiélago, Artefacto, Gratis, El Refractor, Preiswert... Non poderíamos considerar o traballo na arte de Isidoro Valcárcel Medina unha institución?

ción, en mercancía. Así nos encontramos con la insistencia de ir cercenando y cercenando, cada vez más, los espacios de la vida. ¿Qué momento nos queda sin que un artista haya echado sobre él su mirada para transmutarlo inmediatamente en algo que no se sabe muy bien para qué sirve pero que sí sabemos por qué podemos cambiarlo, dónde podemos venderlo? [...]. Pasear por el campo, charlar con los amigos, tomarte unas copas solo, el silencio de la tarde, una obscenidad secreta, todo peligra, pues los artistas, vanguardia de la industria, están dispuestos a colonizar cualquier territorio (Romero, 2000).

Este fragmento dunha das dez *Les song* –xogo de palabras entre o francés e o inglés: «leccións», pero tamén «cancións»– que publiquei en *El fantasma y el esqueleto*, dá boa conta dunha obsesión determinante daqueles días. Os artistas convertidos noutra cousa, vangarda do capitalismo financeiro –do que David Harvey (Harvey e Smith, 2005) chama renda monopolista–, reificando en mercancía todo aquilo que tocan, non xa o ouro de Midas, a mercadoría que reina neste mundo de marabillas. Pero non se trataba de renunciar a este traballo –quizais o traballo da arte: internarse no territorio do non coñecido–, senón de inutilizar a efectividade desta ferramenta como vangarda do mercado, introducirse no descoñecido non é necesariamente colonizalo. Pero non podemos ser inocentes, sempre queda un resto e se abre unha porta. Non hai acción sen práctica instituínte. Tomemos, daquela, conciencia dese movemento, desa consecuencia. No amplo marco de relacións que fixa actualmente o traballo da arte, cómpre que traballemos ese amplo marco e os seus límites, é dicir, a institución, ou mellor, as institucións.

Noutro dos textos destas *Les songs* facía notar a presenza, cada vez maior, de películas e series de televisión de policía, que teñen espazos de arte como protagonista escenográfico². É máis, todo un xénero do cine de psicópatas enfronta, de feito, a policía cun artista conceptual, pois así se comporta o criminal. As súas fontes documentais están claras: novas mitoloxías, fetichismo realista, *art brut*, «accionismo vienés», *fluxus*, *arte povera*... No teñen Damian Hirsch ou

² Unha ollada á televisión nesta semana de agosto de 2008: luns: capítulo XVII *CSI. Las Vegas*; martes: *Perigosamente xuntos*, 1986, de Ivan Reitman; mércores, *O coleccionista*, 1965, de William Wyler; xoves: *Coacción a un xurado*, 1996, de Brian Gibson; venres, *Seven*, 1995, de David Fincher; sábado, *Camión de retorno*, 1991, de Dennis Hopper; e domingo: *Un caldeiro de sangue*, 1959, de Roger Corman.

Archivo F.X.

Archivo F.X.

Santiago Sierra ou Mathew Barney ese perfil de criminais? Non me vou parar agora no Método Morelli³, ese substrato común, no xeito de figurar e representar, da policía e a historia da arte, da psicanálise e a antropoloxía, pero cómpre mencionalo. O que me interesa é a dicotomía básica que estas películas provocan, ao identificar o espectador cun policía que se fascina e identifica co criminal, e por iso é que o persegue, e por iso o argumento, a modo de «MacGuffin», é un camiño de coñecemento, e por iso o policía atrapa sempre o criminal –fóra de que se triunfe cunha ou dúas secuelas. A identificación do traballo do artista co criminal, a parte maldita que caricaturizaría o propio Bataille, é unha simplificación. É certo que o funcionamento do traballo do artista nas sociedades poscapitalistas o sitúa na figura do criminal. Toda a mecánica do sistema produce –a escenografía é a mesma: museos, galerías, o misterioso estudio do artista onde este acumula os restos das súas vítimas...– un tipo de traballo dependente do valor de cambio da mercancía que se vai recargando na concatenación

³ Giovanni Morelli desenvolveu un método de autenticación de obras de arte baseado nos pequenos detalles, onde o artista relaxaba a súa atención e se expresaba de xeito automático. As súas obras están compostas de atlas de dedos maimiños, lóbulos da orella, comisura dos labios, etc. Conan Doyle, Freud, Warburg ou Lombroso inspiráronse no seu método. Unha aproximación ao método indical pode verse en Carlo Ginzburg (1999).

de retóricas varias: medo e desexo, acumulación e consumo, precariedade e autoridade, publicidade e misticismo, etc. Pero onde se produce o verdadeiro traballo é no policía, o autor omnisciente do relato. O policía é a institución. Conformarse co papel de artista –mero monicreque que funciona como cabeza de turco da narración– nesta película é perder a posibilidade de traballar coa linguaxe nun corpo a corpo de friccións produtivas, ao cabo, o traballo da arte.

Pero, en que facultade de belas artes, obradoiro de arte ou foro social pode triunfar a afirmación de que o verdadeiro traballo da arte é o de ocupar o espazo da policía? Afortunadamente, Jacques Rancière (1996) bríndanos unha distinción fundamental entre policía e política, na que se opoñen ambas as dúas especificamente, dous mundos nun só. Superando a definición de baixa policía –aqueles que reparten labazadas nas manifestacións, segundo a definición do propio Rancière–, o filósofo francés intentou desfacer o malentendido polo que se pensa que o conxunto de procesos mediante os que se efectúan a agregación e o consentimento de colectividade, a organización dos poderes, a distribución dos lugares e funcións e os sistemas de lexitimación destas distribucións é a política, cando iso sería exactamente a policía, mentres a política, precisamente, é o que pon en cuestión, a cada momento, esa orde, esa institución. Hai un *arkhé*, un mandato que organiza o mundo –como un arquivo⁴–, proceso que leva a cabo a policía, e unha política que trata de transformar esa orde, basicamente como anarquía, *an-arkhé*. Nese sentido, política e policía están intimamente ligadas polo enfrontamento necesario, a fricción, o desaxuste, o antagonismo. En potencia, o traballo da arte é político, no sentido de Rancière –traballo no descoñecido, o anónimo, o invisible– pero calquera movemento, calquera aceno que ofrezca, dea, faga, produza, calquera intento de presentar, de nomear, de mirar aparece inmediatamente policía. Unha policía que non é a nosa, que non é a amiga, que non son os bos. A repartición do sensible que devén calquera aceno artístico –un aceno de linguaxe mínimo que permite unha mirada sobre algo no mundo– non pode deixarse administrar policialmente sen máis, non hai efectividade política de arte se non aspira a situarse fronte á policía, ou cando

⁴ Os termos «arquivo» e «anarquía» participan da raíz etimolóxica grega «*arkhé*» –que significa «mandato», e así «archivo», con mandato, e «anarquía», sin mandato–; non deixa de resultar un principio de contradición. Así Boris Groys, lendo a Bataille, establece que a destrución de arquivos significa a inmediata inclusión no arquivo dos arquivos destruídos (Groys, 2008).

Archivo F.X.

Archivo F.X.

menos moverse nesa dirección, aínda a custa de quedarnos sen crime, sen cadáver. Unha arte política é aquela que mostra a aberración do sistema policial que o está administrando. Pero deixemos por un momento aquí estas consideracións.

Ata o de agora fun certamente ambiguo: a fundación dunha cousa ou a propia cousa fundada: a «institución». Pero, en que sentido? Cada unha das organizacións do corpo social ou os organismos públicos; a colección de regras ou principios dun saber, dunha arte; a partición das cousas, a súa clasificación e uso. Deixemos que o campo semántico se amplíe. Traballar a institución é saber como están conectadas estas significacións.

Recapitulemos, daquela. Baixemos ao mundo. Vaíamos por partes. «Institución», como cada unha das organizacións do corpo social ou os organismos públicos. Tomemos un marco económico cultural como o noso; refírome ao Estado español na súa configuración actual. A emerxencia artística está nas mans privadas e a súa produtividade, nas públicas. Serei un pouco bruto nestas descriucións. Os chamados artistas novos —é dicir, traballadores en precario na fábrica da arte—, con formación universitaria ou sen ela, apenas teñen outra oportunidade que a que lles ofrece un mercado regulado por galerías dunha gama infinita, pero que xeralmente andan tamén en precario. Os museos e as súas distintas administracións regulan ese mercado con máis pena que gloria. A debilidadade institucional —debida a diversos factores: falta de tradición, parcelación autonómica, criterios cambiantes, etc.— non aguanta a presión do mercado e

Archivo F.X.

Archivo F.X.

ARCO, a feira de arte contemporánea, converteuse no factor modular do traballo da arte. Ademais, aínda é incipiente o fenómeno para *Privatizar a cultura* (Chin-tao Wu, 2007), tal e como nos advirte a profesora Chin-tao Wu: unha certa lóxica fai que a empresa privada se apodere da cultura visual na época do espectáculo, xa que ambas as dúas se construíron con apoio mutuo. E non se trata só do caso Guggenheim en Bilbao. Se ben o modelo francés, adoptado ata o de agora polos ministerios de Cultura, e o atraso institucional inherente a unha democracia nova están a atrasar o fenómeno no Estado español, o reformismo que se aveciña, as boas prácticas, veñen fixándose no modelo dos *Arts Councils* da Gran Bretaña, que, tal e como se están a desenvolver nos últimos anos, son un caso flagrante de introdución das leis do libre mercado nas institucións públicas, como ben detalla Chin-tao Wu. «Institución», como cada unha das organizacións do corpo social ou os organismos públicos.

Pois ben, a opción do Archivo F.X. é polo sector público –enténdase ben, non crean que vou na procura dunha arte pública, nin reclamo un público, nin unha rotonda en que colocar a miña última ocorrencia–, porque sexa no sector público, nas súas articulacións diversas, onde se resolvan as novas estruturas da fábrica da arte. Evidentemente, non estou a facer unha defensa da estatalización, aínda que si un ataque contra a «mercantilización».

E non é só a defensa das institucións públicas, tamén hai dereitos particulares e mínimos. Non se trata de traballar para facer máis comfortable o piso de

Archivo F.X.

trinta metros cadrados, senón de loitar polo dereito a unha vivenda digna para todos. Que a articulación entre diversos sectores –universidade, galerías, fundacións, foros sociais, minorías cidadás, etc.– se dea nun sector público, nunha marxe de decisións pública. Que as distintas transformacións –grao de autonomía das institucións, asunción de novas formas de traballo, independencia sectorial, espazos de reinención institucional, etc.– se discutan no que ata o de agora entendíamos como sector público.

Non só é o meu traballo co Archivo F.X. Ademais doutro vasto proxecto, a Máquina P.H., unha forma de traballar coa cultura popular, especialmente o flamenco, tamén o fago asiduamente con institucións –quizais por esa insistencia miña en falar de institución a institución. Coa Universidad Internacional de Andalucía, no equipo director de Unia arteypensamiento⁵, ou nos arquivos do MACBA e do MNCARS. Tamén formo parte da PRPC⁶ (Plataforma de Reflexión de Políticas Culturais), que se creou en Sevilla ante o escándalo da BIACS e que segue a desenvolver o seu labor crítico. Como ven, un amplo abano de experiencias institucionais que non exclúe nin tan sequera territorios delincuentes –refírome ao *borderline* flamenco, claro está. Mesmo hai un par de anos, pasei pola experiencia de abrir e dirixir unha institución pública, o caS⁷, Centro de las Artes de Sevilla, onde despois de seis meses presentei a miña dimisión, aínda que, en realidade, nunca fora contratado formalmente. Alén das distintas

⁵ Véxase <http://www2.unia.es/artpen>.

⁶ Véxase <http://www.e-sevilla.org/index.php?name=News&catid=&topic=28>.

⁷ Véxase <http://www.e-sevilla.org/index.php?name=News&catid=&topic=17>.

miserias e mesquindades que acompañaron aquela experiencia, o certo é que o que quixen poñer en marcha tiña que ver con ese entendemento do público que desde o traballo do Archivo F.X. viña observando. Tres meses antes de que o centro se lle presentase ao público preparei un detallado informe⁸ sobre o seu modelo e funcionamento que se discutiu con Juan Carlos Marset –que daquela era delegado non electo de Cultura do Ayuntamiento de Sevilla e que foi premiado agora como director xeral do INAEM– ata que se aprobou. Non vou detallar agora o proxecto que abrangue moitos campos, desde a formación, colocando a experiencia pedagóxica no corazón do caS, ata un novo marco de traballo co sector privado –é dicir, as galerías– para que fixese o labor dos produtores. O plan económico fixouse para dous anos e establecéronse un teito e un mínimo de gastos. Todo se fixo, por esta parte, con suficiente antelación e previsión, o que non impediu o seu derrubamento. Hai moita miseria política –enténdase aquí como policial no sentido que lle dá Rancière á moca– que lles aforrarei. O caso é que, finalmente, entraron en fricción dúas concepcións distintas na reforma do público. Non dubido da vontade de Marset de modernizar as estruturas da arte na miña cidade, entre outras cousas porque estas eran inexistentes. Supoño que nos tres meses que pasaron entre a presentación do proxecto e o seu anuncio público tivo tempo de estudalo, polo menos sei que o fixo naqueles puntos que me discutiu. Pero, finalmente, a ambición do seu proxecto, inocular os principios do libre mercado na institución pública, loxicamente fixo que se aliase coa BIACS e outros axentes –a nova política especulativa de La Caixa, a construción turística da cultura cidadá e, tamén, a desleal competencia doutros sectores públicos como o CAAC– que estaban a desembarcar con desusado interese no campo de traballo das artes visuais en Sevilla.

Pero non era o Archivo F.X. o que dirixía o caS senón o cidadán Pedro G. Romero. «Institución», como cada unha das organizacións do corpo social ou os organismos públicos. Referinme aos organismos públicos, ao seu litixio tal e como son entendidos agora; un litixio que debe ser entendido como a súa transformación, claro. O Archivo F.X. é unha institución que en si mesma fai visible a aberración policial que a administra. Cando concorre no traballo con outras institucións –a Fundació Antoni Tàpies, o MACBA, o Ateneo, a Universidad

⁸ Véxase <http://www.e-sevilla.org/index.php?name=News&file=article&sid=704>.

Autónoma ou a galería Joan Prats, por poñer diversos casos de institucións coas que traballamos en Barcelona– pode facelo, precisamente porque se presenta como algo oposto a estas. É dicir, non é unha figura legal, nin ten colaboradores estables, non se capitaliza, todo o traballo é distributivo, non ocupa espazo. Como a política á policía, ambas as dúas habitan o mesmo mundo pero con natureza absolutamente oposta. Isto é o que lle permite traballar en igualdade e non enredarse na cadea dos seus distintos dispositivos. Entendo que neses traballos sempre se transforma a institución. Sexa durante o período de traballo co Archivo F.X. ou, poucas veces, alén deste. Poden ser transformacións mínimas: conectando a unha rede ou novas redes paralelas á institución, abrindo novas categorías nunha colección arredor da idea de circulación libre, modificando o rexistro propietario por licencias *creative commons* ou regalando formas transversais do saber, alterando seminarios, obradoiros, conferencias, etc. Evidentemente, estou a falar do traballo do Archivo F.X. como dispositivo. Unha institución que traballa con outras e mantén con elas relacións de dispositivo. Deámoslle a precisa lectura *foucaultiana* que fai Giorgio Agamben:

llamaré literalmente dispositivo cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes. No solamente, por lo tanto, las prisiones, los manicomios, el panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, etc., cuya conexión con el poder es en cierto sentido evidente, sino también la lapicera, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, las computadoras, los celulares y –por qué no– el lenguaje mismo, que es quizás el más antiguo de los dispositivos (Agamben, 2006).

Así pois, atendamos tamén a outros denominadores da institución. «Institución», como a colección de regras ou principios dun saber, dunha arte. Vexamos. Unha definición estándar do traballo do Archivo F.X.⁹ di así:

O Archivo F.X. opera arredor das taxonomías e clasificandos que relacionan a linguaxe e o real. A base para estas operacións está constituída por un vasto arquivo de imaxes da

⁹ Véxase <http://www.fxysudoble.org>.

iconoclastia política antisacramental en España, entre 1845 e 1945, imaxes que se ordenan baixo un índice crítico de termos que proveñen das construcións visuais do amplo campo do proxecto moderno. Desde finais dos anos noventa, véñse traballando, quer recompilando imaxes e documentos que mostran a importancia que o fenómeno alcanzou no Estado español desde fins do século XIX ata mediados do XX, quer activando mediante seminarios e publicacións a reflexión sobre o tema, ou ben activando desde as prácticas artísticas, sociais e políticas a relevancia da iconoclastia como elemento constitutivo dos comportamentos e as formas da nosa comunidade¹⁰.

«Institución», como a colección de regras ou principios dun saber, dunha arte. Evidentemente, o desenvolvemento do traballo do Archivo F.X. toca, desde o seu labor máis básico, a práctica instituínte. A mecánica propia do seu traballo atende a unha colección de regras e principios. O seu labor é, en certo modo, automático, no sentido de que toda institución é unha máquina. Non se me escapa este uso abusivo dos símiles; «institución», como dispositivo, como máquina, pero non é o meu traballo, agora, proceder a unha meticulosa separación conceptual.

Debo referirme, outra vez, aos traballos de *El fantasma y el esqueleto*. A lectura do libro de Mary Douglas *Cómo piensan las instituciones* (1986) marcou definitivamente o modo de facer que acabaría por chamar Archivo F.X. Nunha liña que xa avanzaran Emile Durkheim, Max Weber ou Karl Marx, pregúntase pola mecánica de funcionamento dese pensamento suprapersoal que é a institución –desde o corpo social, en xeral, ata os seus órganos particulares– e como configura as relacións de produción, como lexitima cada unha das realidades e como determina o que aínda chamamos capacidade de subxectivación. Mary Douglas atende directamente ao noso presente; nin fai distincións estruturais entre primitivos e modernos (Weber, 1999), nin pensa que a modernización dissolve o carácter institucional do pensamento (Durkheim, 1996), nin adía a outro momento (Marx, 1972) o socialismo por vir, por exemplo, a efectividade dese pensamento institucional. Como ben sinala Agamben en *Que é un dispositivo?* (2006), o noso tempo concédelles unha desusada importancia ao vínculo subxectivo, ás construcións de subxectivación, ao movemento dos suxeitos.

¹⁰ Véxase <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique541>.

Pregúntase Luce Irigaray, no propio corazón da máquina de produción de subxetividade que é o posfeminismo, como se pode desenvolver unha «ciencia do suxeito» sen cuestionar o deseño masculino que construíu ese mesmo dispositivo, que deseñou o seu sentido. Non se trata de volver á obxectivación, pero, por máis que esta se dinamice coa forma máquina de subxectivación (Irigaray, 2007), deberían interesarnos por igual o suxeito que produce e a mecánica inherente ao propio dispositivo.

Se o traballo do artista non forma máis que parte dunha maquinaria maior, por que non ser donos da nosa propia máquina, dos nosos propios medios de produción? A pregunta é marxista e a resposta está implícita na súa formulación. O asunto estaría en saber que máquina é esa, de que máquina temos que ser os donos. Ou mellor, seguindo a Viktor Sklovski e outros formalistas rusos, como funciona esa máquina?

Nunha paisaxe visual dominada por ordenadores –que ben que lles chamemos así, ordenadores, no canto de computadores–, no século de Internet e a información, ao falar de máquinas entendemos que estamos a construír símiles cos produtos informáticos. Como di Boris Groys, *Deus ex-machina* tornouse en *Machina* como *deus*. Basicamente, é unha superstición xeneralizada, unha certeza común que ten nisto a súa importancia. Isto é así, esencialmente, porque se multiplicaron as conexións e se aumentou a velocidade. Pero, moitas veces, como lembra Noam Chomsky, non se trata dunha revolución no mundo do coñecemento comparable, por exemplo, á invención do marco visual da ventá, que se desenvolve en Europa a partir do século XIII. Non obstante, a imaxe é válida. A imaxe e todo o que transmite o seu imaxinario: comunicacións, interconexións, relacións, interactividade, etc. Ou tomemos outros modelos dispares: o *general intellect* descrito por Marx (1972) ou as máquinas de desexos acunadas por Deleuze e Guattari (1985). Como ben describiu Durkheim en *Clasificaciones primitivas* (1996), as máquinas sociais efectúan dous movementos básicos, dependentes entre eles, imposibles de economizar o un sen o outro: distribuír e xerarquizar. Xa se trate de bens, disposición de nomes ou categorías morais, a máquina institucional realiza esa táboa básica. Distribuír e xerarquizar, accións que teñen un repartimento desigual segundo que institucións ou modelos sociais. O movemento básico é ese, distribuír no canto de xerarquizar, aínda que se saiba que non existe movemento do un sen o outro.

A acción que prima é a de distribuír, mentres que xerarquizar é a súa inmediata consecuencia. O problema comeza cando se impón a xerarquía ao distribuír. Que as variables entre distribución e xerarquización dependan, para Durkheim e Mauss (1971), sobre todo de elementos emocionais e simbólicos é pertinente se falamos do traballo da arte. Establecida esta regra básica no funcionamento da máquina, distribuír no canto de xerarquizar, a importancia no funcionamento de calquera das súas institucións é moi significativa. Como di Mary Douglas, as institucións non pensan por si soas, non teñen obxectivos propios nin se crean a si mesmas, pero si se repiten por homoloxía. É dicir, unhas institucións tenden a funcionar como as do seu contorno, emúlanse e imitan os comportamentos, igual que cando entendemos a institución como órgano suprasocial, o conxunto de institucións. Por iso, conservar a regra básica é primordial. O xogo xeral de institucións non é totalitario, nin tan sequera naquelas ditaduras que aspiran a realizalo.

Por iso é tan problemática a figura institucional, o modelo dun corpo sen órganos. Non é que queira traer aquí os xogos de palabras de Žižek na súa lectura de Deleuze, *Órganos sin cuerpo*, onde o francés dicía *Cuerpo sin órganos* (Žižek, 2006). Trátase de volver a Artaud. Somos corpos sen órganos como suxeitos e órganos sen corpo ao agregarnos como suxeitos na comunidade, ao obxectivarnos. Tanto Deleuze como Žižek son conscientes desta ambivalencia por máis que se desprace ambiguamente nos seus discursos, sobre todo, no uso que se lles dá aos seus discursos. Deleuze é consciente de que Artaud aínda refire unha dialéctica do un e o múltiple. As relacións entre distribuír e xerarquizar non son pares, senón múltiples, pero non son tampouco infinitas. Cando Bataille casualmente se atopa con Artaud, nunha das súas saídas do manicomio de Rodez, este dille con breves palabras: «Estou de acordo con vostede, Georges, sigo os seus textos e apoio a súa idea de facer triunfar un fascismo mexicano». Bataille anota: «as consecuencias de superar a dialéctica». Non pensa nas palabras dun tolo, senón nun efecto da teoría.

Como ben dicía Michel de Certeau, a táctica –a trampa, o truco, o engano, o «sirleo», etc.– é lexítima entre o desordenado e a organización, entre o populacho e a Coroa, a Igrexa, a Administración. Entre institucións iguais, empezar a falar é, en certo modo, estar de acordo. Dúas institucións falan sempre de ti a ti, cun antagonismo que é inherente á súa propia configuración como institución e non

depende de que unha sexa máis forte que a outra. Nin tan sequera as institucións marxinais perden ese carácter. Clement Rosset escribiu con acerto:

Cualquiera que tenga la ocasión, por suerte o por desgracia, de penetrar un momento en la sociedad de los truhanes, de hablar allí en nombre propio o simplemente de escuchar las discusiones que allí se libran, no puede dejar de asombrarse por un rasgo tanto más sobresaliente cuanto que es *a priori* el más inesperado. Me refiero al contenido siempre altamente moral del debate, un poco sorprendente viniendo de gentes que dedican su tiempo a engañar, robar o asesinar. No queda más remedio, sin embargo, que rendirse ante la evidencia: aquí se trata únicamente de lo que está bien y de lo que no está bien, de lo que es conveniente y de lo que no lo es, de lo que se hace y de lo que no se hace (Rosset, 2008).

Por iso é básico escoller ben as institucións coas que se traballa. A homoloxía é un labor de transformación, que lles afecta ás institucións cando poñen en común o traballo. O Archivo F.X. propón moitas veces seminarios, obradoiros, laboratorios de arte. Ás veces é unha institución mediadora. Por exemplo, sitúase entre unha grande institución, a universidade, e un centro social «okupado». A tendencia actual é que a fricción institucional trata de levar a meirande parte das actividades ao espazo marxinal, para lexitimalo, protexelo ou fortalecelo. Está claro. Pero a autonomía non pode vir da «fetichización» dun espazo, dun público. Ademais, no seo da institución central, a universidade neste caso, non se producen contradicións. Hoxe hai un certo sentido caritativo na institución forte, á que non lle importa satelizar accións –é máis, case o prefire–, actividades complementarias que non lle afectan ao centro académico, que non poñen en cuestión a súa condición de absoluta centralidade. Convencer ao centro social de que «okupen», aínda que sexa por unha semana, o espazo da universidade –mesmo ritualmente, cos seus diábolos e os seus cans abandonados, como afirma Manuel Delgado– resulta unha tarefa ardua. A marxinação despolitiza, que di Marina Garcés. As marxes despolitizan, cómpre levar a cuestión a lugares centrais. Distribuír no canto de xerarquizar. Non se trata de substituír un lugar central por outro, senón de darnos dous, tres, mil lugares centrais. Sería inxenuo pensar que darlle só ao centro social ocupado a centralidade traballe en prol desa centralidade máis distributiva, ni tan sequera a niveis mínimos de visualización ou representación.

Resulta difícil traballar en ou coa institución cando un non sabe que, en canto que traballa, é propiamente institución. Unha das leccións sobre Bataille que Maurice Blanchot nos brinda en *La comunidad inconfesable*¹¹ di que traballar en prol dunha comunidade á que nunca se poderá pertencer é case unha versión do chiste de Marx, Groucho: nunca pertencerei a un club en que eu poida ser admitido... Precisamente esa porosidade, inclusión e exclusión, é parte do traballo coa institución, coa comunidade. Aínda que, en certo sentido, a comunidade é unha especie de institución cuxo cemento é irracional ou, en palabras de Bataille, relixioso. Pero, como apostila Jean-Luc Nancy, «fe» é «fianza»; «credo», «crédito»... Retomaremos este vínculo ao final.

Toda política, cando sae do espazo do anonimato, da súa anomia, é policía, cando menos unha parodia da policía. É verdade que hai algo de parodia, de comicidade nese funcionamento do Archivo F.X. como institución. «A historia só se repite como comedia», dicía Marx, esta vez Karl. Tomemos esta sentenza polo lado produtivo. É certo que a revolución se repite como carnaval, un distanciamiento da violencia, do real. O dobre do real, o seu enganche, o seu hiato, a súa conexión son preferiblemente cómicas, tremendamente cómicas. O humor é a forma de ligazón lexítima, desde o meu ver, imprescindible, necesaria. O humor é, desde logo, unha produción da crueldade, pero non dubido da eficacia dese segundo estadio. Entre os efectos performativos da peza de Ligia Clark *Cabeza colectiva* (AA. VV., 1998) está a risa. Trátase dunha gran cabeza depositaria de todo tipo de obxectos, de todo tipo de individuos: prendas, doces, cartas de amor, pequenos fetiches, recordos, *souvenirs*, etc. A cabeza sae a pasear de forma festiva, intercambian as súas regalías cos paseantes, especialmente cos nenos que no podían máis que rirse do cabezudo. De todos os habitantes do artefacto, os que rin levan a dirección da camiñada, o teor do vínculo, a vibración do sombreiro.

Estamos en crise. Bendita sexa, se ata Antonio Negri coincide con Carlos Slim, o multimillonario: «en tempos de crise atopamos as mellores oportunidades». Supoño que os dous non se refiren ás mesmas oportunidades. A tendencia natural en tempos de crise é a de fortalecer as institucións fortes e facer camba-

¹¹ Véxase M. Blanchot (2002); este libro, movido polo texto de Jean-Luc Nancy (2001), provocou asema- de unha serie de consideracións en Giorgio Agamben (2006).

lear as incipientes. Sería desexable o contrario, imaxinar novas formas de institución como xeito de resolver a crise. Non se trata só de xestionar o excedente. É doado, en tempos de bonhomía económica a sociedade permítese a posibilidade de reinventarse, de ser tolerante, de darse magnificencia. Por exemplo, a universidade sateliza os seus excedentes, como dicía antes, dedícase a diversas actividades complementarias, sateliza as súas accións, apoia a súa axenda nómade. Calquera cousa no seu hipotético ministro de Asuntos Exteriores, nada que lle afecte ao seu Ministerio do Interior.

Pero non, o traballo agora, afondando na crise, pasa por forzar esas novas formas de institución. Na nosa configuración actual nin o Estado pode abandonarse ao fluxo de capital nin a solución social pasa por deixarse mexer nas inercias do mercado, ao cabo, factor crítico desta crise, valla a redundancia. A crise é o estado ideal de reinvención, máis aínda cando estabamos a traballar en poñer en crise o que pasaba, digamos, por facer da crise –capitulación e crítica– a normalidade. O traballo da arte é sempre un traballo para a crise. A crise da institución é parte do traballo da arte, o seu sentido político. Pero tampouco hai ferramenta ningunha como a da arte para xestionarse en terreos pantanosos, descoñecidos, sobreviventes, Ningunha ferramenta como a linguaxe da arte para crear novas institucións. Arte esencialmente como práctica instituínte. Se se quere, é este o seu sentido policía.

«Institución», finalmente, diciamos máis arriba, que era a partición das cousas, a súa clasificación e uso. A que se dedica exactamente o Archivo F.X.? En todo este tempo, produciu un intenso labor arqueolóxico e numerosos experimentos sobre as distintas operacións que a iconoclastia leva a cabo para, dalgunha maneira, lexitimar boa parte da nosa percepción do real. Esas ferramentas constitúen un caudal, teórico e práctico, de achegas ao mundo que o Archivo F.X. lle quere aplicar ao noso contorno máis inmediato. Por unha banda, e seguindo a definición –o transcurso do propio proxecto foi aumentando os significados das súas siglas, o efe e o xe– do Archivo F.X. como «File X», arquivo do inclasificable, do descoñecido, do oculto, presenta os contidos propios do arquivo, o conxunto de imaxes clasificadas e as súas taxonomías, tanto como dispositivo dixital, debidamente informatizado –pode consultarse www.fxysudoble.org–, como en reproducións gráficas e follas de libre circulación de distintos formatos. Por outra banda, e seguindo a definición do Archivo F.X. como «FX»,

é dicir, Efectos Especiais, aparecen traballos, textos e discursos realizados nestes anos nos distintos seminarios, obradoiros e laboratorios que ao abeiro do arquivo se realizaron. É dicir, toda a súa potencia pedagóxica, o seu labor no ensino e a aprendizaxe, a maneira tamén de desenvolver os traballos. Nesta liña, o Archivo F.X. comezou tamén a publicar unha serie de boletíns. A idea non é outra que comunicar, difundir, divulgar algúns dos traballos que nestes anos se elaboraron no Archivo F.X. Finalmente, e seguindo a definición do Archivo F.X. como $f(x)$, función de x , no sentido que a ciencia matemática lle dá ao termo –e da que con tan bo criterio abusa Jaques Lacan–, no tocante á relación entre dúas magnitudes, de modo que a cada valor dunha delas lle corresponde un determinado valor da outra, pero tamén de «función», no sentido que destacaban os teóricos da órbita do Formalismo Ruso –Sklovsky, Bajtin, Propp–; non importa tanto o que son as cousas, senón máis ben como funcionan. O Archivo F.X. funciona, daquela, como un conxunto de saberes, de prácticas e ferramentas positivas que se lle poden aplicar a unha realidade. Así, traballamos sobre a cidade no proxecto *Archivo F.X.: La Ciudad Vacía*. Nestes días, está por aparecer a súa resolución, na publicación *Archivo F.X.: La Ciudad Vacía*: Política que, como o resto do proxecto, produce a Fundació Antoni Tàpies. De modo similar, comezan agora uns traballos sobre a violencia baixo a rúbrica *Archivo F.X.: Una Violencia Pura*, con distintas institucións do País Vasco.

«Institución», como a partición das cousas, a súa clasificación e uso. Efectivamente, o Archivo F.X. fai institución desde as súas operacións máis básicas. O «pensar é clasificar» de George Perec (1986), claro. Partición, repartición, uso. Estritamente, o arquivo que é o Archivo F.X. non resulta de grande utilidade fóra da súa institución. O procedemento base, a aleatoria relación entre unha imaxe, que vén do arquivo de imaxes de iconoclastia, e a súa entrada, que chega do amplo tesouro da vangarda moderna, segue unha mecánica parecida ás duplicacións fonéticas de Raymond Roussel (1973). Produce moitos sentidos, pero non é inmediatamente eficaz para historiadores da arte ou oficinas da memoria histórica, por exemplo. Tanto con uns como cos outros o Archivo F.X. ten traballado, pero doutra forma, colaborando directamente nas súas funcións, non hipertrofiando o seu traballo baixo o rédito certo da arte. Basicamente, o substrato do traballo pasa por un xogo case sen sentido, *non sense*, cambio de sentido, desviación, suspensión do sentido. «Institución», como a partición das cou-

sas, a súa clasificación e uso. A súa utilidade non é, efectivamente, a comunicación. O traballo da arte ten un *plus* semiótico, un máis alá da inmediata comunicación. Funciona como algo que se comunica, claro, pero non se trata diso exactamente. Non é nada difícil, é algo bobo as máis das veces. O traballo da arte quizais consista en facer produtiva esa lixeireza, dobrez, bobada. Utilizo moito a definición que fai Agamben de *gag*:

...en el significado propio del término, que indica sobretodo algo que se mete en la boca para impedir la palabra, y después la improvisación del actor para subsanar un vacío en la memoria o una imposibilidad de hablar [...]. La definición de Wittgenstein de lo místico, como el mostrarse de lo que no puede ser dicho, es, literalmente, una definición *gag* [...], de *gag* que exhibe el lenguaje mismo, lenguaje como un gigantesco vacío de memoria, como un incurable defecto de palabra (Agamben, 2001).

Trátase, xa que logo, dun traballo de clasificación, debido máis ás súas interrupcións que ás súas comunicacións. Instituír estes rexistros é facelos produtivos. A práctica instituínte deste nomear é a súa produción. Un *plus* de coñecemento que, se traballa na sen parte –por volver ao concepto de Rancière para a política–, se fai efectivo, produtivo cun non sei que, certamente policía. Daquela, é unha certa responsabilidade co meu traballo, esa perigosa potencia policía, a que moveu toda esta engrenaxe instituínte, para facer, efectivamente, dese coñecemento como forma política, unha institución.

Neste amplo sentido, creo que as relacións dos artistas e a institución –en corpo social, pero tamén os museos e mesmo a súa propia práctica instituínte– non cambiaron, basicamente. Seguen a ter o mesmo problema: emancipación e comunismo. A historia e mais a teoría moderna insistiron moito na emancipación. Vexamos, por exemplo, o vodevil do Museo del Prado coa autenticación do cadro *O coloso*. Agora decatáremos de que Goya traballaba nun obradoiro, participaba das ideas compartidas en cenáculos ilustrados e, probablemente, era masón. Pero ademais colaboraba con outros artistas, que non parecen menores, de confirmarse a autoría de Asensio Julia. Era algo evidente desde o momento en que o seu traballo comezou na fábrica de tapices, pero a construción do artista Goya patrimonializou o relato romántico da súa emancipación. A súa carreira de pintor na Corte, o seu traballo intelectual, as súas aspiracións políti-

cas, o carácter patolóxico, o delirio visionario, etc. Algo similar pasa con Velázquez; faise tanto fincapé nas súas aspiracións a ser copeiro do rei que se esquece a súa formación nos círculos conceptistas de Herrera e Pacheco en Sevilla. Así, o asombro do seu traballo desprázase como misterio, unha especie de sabedoría indolente. Por iso digo, comunismo e emancipación –distribución e xerarquización– como dúas constantes necesarias e necesariamente converxentes. Os Productivistas rusos e Duchamp.

Ou máis cerca aínda, dous casos do noso momento e dun mesmo contexto. É difícil atopar hoxe, cando dominan as artes aplicadas desde o paisaxismo *western* ao mobiliario minimalista, desde a *vanitas-bodegón* ao *agit-prop*, proxectos que aspiren a construír dispositivos particulares, propostas para entender o mundo. Pero si, en Bos Aires hai dous traballos que me interesan. O Colectivo Situaciones e César Aira. O primeiro é un grupo de teóricos e activistas que traballan con numerosos grupos políticos. Por exemplo, o seu traballo *Mal de altura*, Colectivo Situaciones, 2005, investigación militante sobre as condicións políticas en Bolivia entre 2004 e 2005, irmanda o traballo sociolóxico con recursos formais e de cuestación próximos á arte concreta, dando lugar a un relato polifónico de gran densidade política. César Aira, quizais o escritor en español máis radical, experimental, delirante do momento actual. A súa última novela relata as extravagantes aventuras dun superheroe, Barbaverde, cun salmón xigante que ameaza a humanidade ou unha máquina que o transforma todo en xoguetes. Parecerían traballos en direccións opostas, pero hai un momento de converxencia, un momento produtivo de superposición entre as súas linguaxes. E é que, de súpeto, comendo en Bos Aires, cóntanme Mario e Verónica, do Colectivo Situaciones, que están a traballar sobre un dos asentamentos chabolistas da capital, unha vila miserenta de poboación inmigrante boliviana e que levan como ferramenta *La villa* (Aira, 2001), unha das novelas –son un cento– de César Aira.

Distribuír e xerarquizar. Comunismo e emancipación. En fin, un par de figuracións instituíntes pero que se moven nun marco concreto, un mundo poscapitalista onde as regras do capital semella que se naturalizaron. Ou, como afirma intuitivamente Walter Benjamin, o capitalismo é a relixión do noso tempo. Unha institución en todos os sentidos do dispositivo, capaz de aumentar a xerarquización en relación coa distribución; mentres a distribución ten un crece-

mento en progresión aritmética, a xerarquización medra en progresión xeométrica. Relixión, nun sentido máis universal que o dado por Max Weber en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1999). Como se o capitalismo entra-se nunha fase católica. Como no *lapsus* de Ortega y Gasset, cambiáronlle «ecuménico» por «económico» (Archivo F.X., 2007). Por iso será que os nosos filósofos máis radicais (Agamben, 2006; Badiou, 1999; e Žižek, 2005) volven a san Paulo. Os grandes sistemas institucionais do noso tempo, as súas expresións máis radicais como linguaxe –por exemplo, Sade, Fourier, Loyola, tal e como o viu Roland Barthes (1971)– non son máis que radicalizacións máis ou menos patolóxicas dese espírito católico que alenta agora o capitalismo. E non debemos dudar das palabras de León Rozitchner, «la más honda transformación del cristianismo fue preparar estructuralmente al individuo para el capitalismo» (1996). Espectáculo, consumo, xerarquía. O final da utilidade das cousas. Como nos recorda Agamben (2005), profanar é, literalmente, devolver as cousas ao seu uso común. Devolverlle as cousas, o seu sentido, o seu uso á comunidade. Todo o contrario a como o dispositivo católico se inscribe en nós: o propio «Cristo» exhibido en espectáculo, consumido, literalmente canibalizado; feito par dunha férrea xerarquía. Abandonemos por un momento os teólogos. Steven Pinker, que se chama a si mesmo non filósofo, sociólogo, psicanalista, un home que traballa como científico. En *La tabla rasa* (Pinker, 2003) parece poñerlle obxeccións a calquera posibilidade que non estea inscrita no código xenético –o ADN salomónico, como o baldaquino de San Pedro en Roma. Non deixa lugar a interpretacións diso que chamamos cultura. Pero despois, cando pasa a valorar esas inscricións –o capítulo «Las Artes» sobre a estética é boa proba disto, un neokantianismo básico que de simple asusta–, discorre por pasaxes elaboradas desde o pragmatismo máis ralo. Así, o capitalismo parece inscrito no noso corpo con razóns xenéticas. Do proletariado ao cognotariado, de producir mercancías ao propio corpo. Como en *La moneda viviente* de Pierre Klossowski (1998) –segundo Michael Foucault o libro máis importante do seu tempo–, parecería que funcionamos e producimos arredor do gozo e do gasto, sen recompensa ningunha. Unha implantación definitiva da xerarquía sobre a distribución baseada no número, a fábrica, a economía. E no traballo da arte, o gran mito da comunicación, interiorizando as razóns do seu ser, o comercio, o intercambio. Loxicamente, comunicación sometida á publicidade, prezo, leis. Así, as relacións

naturalizadas entre distribución e xerarquización, deixadas nas mans das leis do libre mercado. Neste estado de cousas, minimamente, corrixir. Evidentemente, unha institución, na súa lóxica interna, ten que corrixir a tendencia. A propia práctica instituínte está desgonzada, desnivelada, descompensada. Distribuír e xerarquizar, como par necesario, movemento dobre. Nun mundo que só xerarquiza –no cumio do nihilismo xerarquiza ata na nada– non lle queda outra cousa que facer á institución: distribuír, distribuír e distribuír. Como na cita que usa Jean-Luc Godard na súa película *A orixe do século XXI (para min)*, unha frase afortunada de Pepe Bergamín: «Con los comunistas hasta la muerte, ni un paso más».

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV.: *Ligia Clark*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1998.
- AGAMBEN, G.: *Medios sin fin. Notas sobre política*, Pretextos, Valencia, 2001.
- AGAMBEN, G.: *Profanaciones*, Anagrama, Barcelona, 2005.
- AGAMBEN, G.: *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma, 2006.
- AGAMBEN, G.: *El tiempo que resta. Comentario a la Carta a los Romanos*, Trotta, Madrid, 2006.
- AGAMBEN, G.: *La comunidad que viene*, Pre-Textos, Valencia, 2006.
- AIRA, C.: *La villa*, Emecé, Buenos Aires, 2001.
- ARCHIVO F.X.: *Documentos y materiales n.º 1*, Salónica, 2007.
- BADIOU, A.: *San Pablo. Fundador del universalismo*, Anthropos, Barcelona, 1999.
- BARTHES, R.: *Sade, Fourier, Loyola*, Cátedra, Madrid, 1971.
- BENJAMIN, W.: *El autor como productor*, Ítaca, México, 2004.
- BLANCHOT, M.: *La comunidad inconfesable*, Arena Libros, Madrid, 2002.
- CHIN-TAO WU: *Privatizar la cultura*, Akal, Madrid, 2007.
- COLECTIVO SITUACIONES: *Mal de altura*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2005.
- DELEUZE, G. e F. GUATTARI: *El antiEdipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Paidós, Madrid, 1985.
- DOUGLAS, M.: *Cómo piensan las instituciones*, Alianza, Madrid, 1986.
- DURKHEIM, E.: *Clasificaciones primitivas*, Ariel, Madrid, 1996.
- DURKHEIM, E. e M. MAUSS: *De ciertas formas primitivas de clasificación*, Barral, Barcelona, 1971.
- GINZBURG, C.: *Mitos, emblemas, indicios*, Gedisa, Barcelona, 1999.
- GROYS, B.: *Política de la inmortalidad*, Katz, Buenos Aires, 2008.
- HARVEY, D. e N. SMITH: *Capital financiero, propiedad inmobiliaria y cultura*, MACBA, Barcelona, 2005.
- IRIGARAY, L.: *Espéculo de la otra mujer*, Akal, Madrid, 2007.
- KLOSSOWSKI, P.: *La moneda viviente*, Alción, Córdoba, 1998.
- MARX, K.: *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*, Siglo XXI, México, 1972.
- NANCY, J. L.: *La comunidad desobrada*, Arena Libros, Madrid, 2001.
- PEREC, G.: *Pensar/Clasificar*, Gedisa, Barcelona, 1986.
- PINKER, S.: *La tabla rasa. La negación moderna de la naturaleza humana*, Paidós, Barcelona, 2003.
- RANCIÈRE, J.: *El desacuerdo*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1996.
- ROMERO, P. G. (ed.): *La muerte y su doble. Les Songs. El fantasma y el esqueleto. Un viaje, de Fuenteheridos a Hondarribia, por las figuras de la identidad*, Diputación Foral de Alava/Diputación Foral de Guipúzcoa, 2000.
- ROSSET, C.: *Principios de sabiduría y de locura*, Marbot, Barcelona, 2008.
- ROUSSELL, R.: *Cómo escribí algunos libros míos*, Tusquets, Barcelona, 1973.
- ROZITCHNER, L.: *La Cosa y la Cruz, cristianismo y capitalismo*, Losada, Buenos Aires, 1996.
- WEBER, M.: *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Península, Barcelona, 1999.
- ŽIŽEK, S.: *El títere y el enano. El núcleo perverso del cristianismo*, Paidós, Buenos Aires, 2005.
- ŽIŽEK, S.: *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y consecuencias*, Pre-textos, Valencia, 2006.