

## Archivo F.X.: signatura, informe, institución.

Durante el año 1999 tomé la decisión de extender mi trabajo con la forma de una institución. Era una intuición, aún no me había percatado de ciertas consecuencias, que determinarían al propio trabajo tras tomar esta iniciativa. La decisión tenía una motivación doble. Los últimos años de los noventa los pasé desarrollando un proyecto *El fantasma y el esqueleto*<sup>1</sup> que, bajo el paraguas de Arteleku, atravesaba un híbrido institucional de museos, universidades, productoras, galerías, casas de la cultura, fundaciones, diputaciones, archivos, agrupaciones ciudadanas, grupos políticos y asociaciones de difícil clasificación<sup>2</sup>. Por más que entendiera el trabajo de artista como el de productor<sup>3</sup>, observaba que las mismas acciones se disponían y leían de tan diversos modos que no me fue difícil llegar a la conclusión de que era la institución la depositaria de las leyes de visibilización, lectura e interpretación sensible del trabajo del arte. Se me antojaba una conclusión inmediata. Sólo una relación de paridad, de institución a institución, permitiría al trabajo del arte conservar toda su potencia. No todas las instituciones son iguales, claro está. La voluntad de distribución propia del trabajo del arte se veía frenada muchas veces por la capacidad de jerarquización del poder institucional. No era poco que, al menos, en un principio, se establecieran mecánicamente relaciones de paridad.

Es notable otra preocupación, ya de entonces: “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- solo aprendió a como convertirlo todo, hasta la más nimia, vulgar y democrática situación, en mercancía. Así nos encontramos con la insistencia de ir cercenando y cercenando, cada vez más, los espacios de la vida. ¿Que momento nos queda sin que un artista haya echado sobre el su mirada para transmutarlo inmediatamente en algo que no se sabe muy bien para que sirve pero que si sabemos porqué podemos cambiarlo, donde podemos venderlo? ... pasear por el campo, charlar con los amigos, tomarte unas copas sólo, el silencio de la tarde,

---

<sup>1</sup> Pedro G. Romero Ed. *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. Bábate, Cádiz. 2000.

<sup>2</sup> Además de Arteleku se implicaron instituciones como la Diputación de Granada o la Universidad Internacional de Andalucía, los ayuntamientos de Hondarribia y Fuenteheridos, el Koldo Mitxelena, la facultad de Bellas Artes de Cuenca, el centro cultural Montehermoso, BNV producciones, Estudio Mar Lisson, la CNT, Agustín Parejo School, El muerto vivo, Archipiélago, Artefacto, Gratis, El Refractor, Preiswert... ¿acaso no podíamos considerar el trabajo en el arte de Isidoro Valcárcel Medina una institución?

<sup>3</sup> Walter Benjamin. *El autor como productor*, Ítaca, México, 2004.

una obscenidad secreta, todo peligra, pues los artistas, vanguardia de la industria, están dispuestos a colonizar cualquier territorio.”<sup>4</sup> Este fragmento de una de las diez *Les song* –juego de palabras entre el francés y el inglés: “lecciones” pero también “canciones”– qué publiqué en *El fantasma y el esqueleto* dan buena cuenta de una obsesión determinante aquellos días. Los artistas convertido en otra cosa, vanguardia del capitalismo financiero –de lo que David Harvey<sup>5</sup> llama renta monopolista–, reificando en mercancía todo aquello que tocan, no ya el oro de Midás, la mercadería que reina en este mundo de maravillas. Pero no se trataba de renunciar a este trabajo –quizás el trabajo del arte: adentrarse en el territorio de lo no conocido– sino de inutilizar la efectividad de esta herramienta como vanguardia del mercado, adentrarse en lo desconocido no es necesariamente colonizarlo. Pero, no podemos ser inocentes, siempre queda un resto, se abre una puerta. No hay acción sin práctica instituyente. Tomemos entonces conciencia de ese movimiento, de esa consecuencia. En el amplio marco de relaciones que se marca actualmente el trabajo del arte trabajemos ese amplio marco y sus límites, o sea, la institución, o mejor, las instituciones.

En otro de los textos de estas *Les songs* hacía notar la presencia, cada vez mayor, de films y telefilms policíacos, que tienen espacios de arte como protagonista escenográfico<sup>6</sup>. Es más, todo un género del cine de psicópatas enfrenta, de hecho, a la policía con un artista conceptual, pues así se comporta el criminal. Sus fuentes documentales están claras: nuevas mitologías, fetichismo realista, art brut, accionismo vienés, fluxus, arte povera... ¿no tienen Damian Hirst o Santiago Sierra o Mathew Barney ese perfil de criminales? No me voy a detener ahora en el Método Morelli<sup>7</sup>, ese sustrato común, en la manera de figurar y representar, de la policía y la historia del arte, del psicoanálisis y la antropología, pero hay que mencionarlo. Lo que me interesa es la dicotomía básica que estos films provocan al identificar al espectador con un policía que se fascina e identifica con el criminal y por eso lo persigue, y por eso el argumento, a

---

<sup>4</sup> Pedro G. Romero. *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. Bábate, Cádiz. 2000.

<sup>5</sup> David Harvey, Neil Smith, *Capital financiero, propiedad inmobiliaria y cultura*, MACBA, Barcelona, 2005.

<sup>6</sup> Un vistazo general a la televisión en esta semana de agosto del 2008: lunes: capítulo XVII CSI. Las Vegas; martes: *Peligrosamente juntos*, 1986, de Ivan Reitman; miércoles, *El coleccionista*, 1965, de William Wyler; jueves: *Coacción a un jurado*, 1996, de Brian Gibson; viernes, *Seven*, 1995, de David Fincher; sábado, *Camino de retorno*, 1991, de Dennis Hopper; y el domingo, *Un cubo de sangre*, 1959, de Roger Corman.

<sup>7</sup> Giovanni Morelli desarrolló un método de autenticación de obras de arte basado en los pequeños detalles, donde el artista relajaba su atención y se expresaba de forma automática. Sus obras se compone de atlas de dedos meñiques, lóbulos de la oreja, comisura de los labios, etc. Conan Doyle, Freud, Warburg, Lombroso se inspiraron en su método. Un acercamiento al método indicial en: Carlo Ginzburg, *Mitos, emblemas, indicios*, Gedisa, Barcelona, 1999.

modo de “Mac Guffin”, es un camino de conocimiento, y por eso el policía atrapa siempre al criminal –aparte de que se triunfe con una o dos secuelas-. La identificación del trabajo del artista con el criminal, la parte maldita que caricaturizaría el propio Bataille, es una simplificación. Es cierto que el funcionamiento del trabajo del artista en las sociedades poscapitalistas lo sitúa en la figura del criminal. Toda la mecánica del sistema produce –la escenografía es la misma: museos, galerías, el misterioso estudio del artista donde este acumula los restos de sus víctimas...- un tipo de trabajo dependiente del valor de cambio de la mercancía que va recargándose en la concatenación de retóricas varias: miedo y deseo, acumulación y consumo, precariedad y autoridad, publicidad y misticismo, etc. Pero donde se produce el verdadero trabajo es en la policía, el autor omnisciente del relato. El policía es la institución. Conformarse con el papel de artista -mero títere que funciona como chivo expiatorio de la narración- en esta película es perder la posibilidad de trabajar con el lenguaje en un cuerpo a cuerpo de fricciones productivas, al fin y al cabo, el trabajo del arte.

Pero, ¿en qué facultad de bellas artes, taller de arte o foro social puede triunfar la afirmación de que el verdadero trabajo del arte es el de ocupar el espacio de la policía? Afortunadamente Jacques Rancière<sup>8</sup> nos brinda una distinción fundamental entre policía y política, en las que se oponen ambas específicamente, dos mundos en uno sólo. Superando la definición de baja policía –aquellos que reparten mamporros en las manifestaciones, según definición del propio Rancière- el filósofo francés ha intentado deshacer el malentendido por el cual se piensa que el conjunto de procesos mediante los cuales se efectúan la agregación y el consentimiento de colectividades, la organización de los poderes, la distribución de de los lugares y funciones y los sistemas de legitimación de estas distribuciones es la política, cuando eso sería exactamente la policía, mientras la política, precisamente, es lo que pone en cuestión, a cada momento, ese orden, esa institución. Hay un *arkhé*, un mandato que organiza el mundo –como un archivo<sup>9</sup>-, proceso que lleva a cabo la policía y una política que trata de transformar ese orden, básicamente como anarquía, *an-arkhé*. En ese sentido, política y policía están íntimamente ligados por el desencuentro necesario, la fricción, el desajuste, el antagonismo. En potencia el trabajo del arte es política, en el sentido mismo de Rancière, -trabajo en lo

---

<sup>8</sup> Jacques Rancière, *El desacuerdo*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1996.

<sup>9</sup> Los términos ‘archivo’ y ‘anarquía’ participan de la raíz etimológica griega ‘*arkhé*’ -que viene a significar ‘mandato’ y así ‘archivo’, *con mandato* y ‘anarquía’, *sin mandato*- no deja de resultar un principio de contradicción. Así Boris Groys, leyendo a Bataille, establece que la destrucción de archivos significa la inmediata inclusión en el archivo de los archivos destruidos. Boris Groys, *Política de la inmortalidad*, Katz, Buenos Aires, 2008.

desconocido, lo anónimo, lo invisible- pero cualquier movimiento, cualquier gesto que ofrezca, dé, haga, produzca, cualquier intento de presentar, de nombrar, de mirar aparece inmediatamente policía. Una policía que no es la nuestra, que no es la amiga, que no son los buenos. La repartición de lo sensible que deviene cualquier gesto artístico –un gesto de lenguaje mínimo que permite una mirada sobre algo en el mundo- no puede dejarse administrar policialmente sin más, no hay efectividad política del arte si no aspira a situarse frente a la policía, al menos moverse en esa dirección, aún a costa de quedarnos sin crimen, sin cadáver. Un arte político es aquel que muestra la aberración del sistema policial que lo está administrando. Pero dejemos un momento aquí estas consideraciones.

Hasta ahora he sido ciertamente ambiguo: la fundación de una cosa o la propia cosa fundada: la “institución”. Pero, ¿en qué sentido?: cada una de las organizaciones del cuerpo social o los organismos públicos; la colección de reglas o principios de un saber, de un arte; la partición de las cosas, su clasificación y uso. Dejemos que el campo semántico se amplíe. Trabajar la institución es saber cómo están conectadas estas significaciones.

Recapitemos entonces. Bajemos al mundo. Vayamos por partes. “Institución” como cada una de las organizaciones del cuerpo social o los organismos públicos. Tomemos un marco económico cultural como el nuestro, me refiero al estado español en su configuración actual. La emergencia artística está en manos privadas y su productividad en manos públicas. Seré un poco burdo en estas descripciones. Lo que se llama jóvenes artistas –es decir trabajadores en precario en la fábrica del arte-, con formación universitaria o sin ella, apenas tienen otra oportunidad que la que les ofrece un mercado regulado por galerías de una gama infinita, pero que generalmente andan también en precario. Los museos y sus distintas administraciones regulan ese mercado con más pena que gloria. La debilidad institucional -debida a distintos factores: falta de tradición, parcelación autonómica, criterios cambiantes, etc.-no aguanta la presión del mercado y ARCO, la feria de arte contemporáneo, se convierte en el factor modular del trabajo del arte. Además, todavía es incipiente el fenómeno para *Privatizar la cultura*<sup>10</sup>, tal y como nos advierte la profesora Chin-tao Wu: una cierta lógica hace que la empresa privada se adueñe de la cultura visual en la época del espectáculo, puesto que ambas se han construido con apoyo mutuo. Y no se trata sólo del caso Guggenheim en Bilbao. Si bien el modelo francés, adoptado hasta ahora por los ministerios de cultura, y el atraso institucional inherente a una democracia joven están

---

<sup>10</sup> Chin-tao Wu, *Privatizar la cultura*, Akal, Madrid, 2007.

retrasando el fenómeno en el estado español, el reformismo que se avecina, las buenas prácticas, vienen fijándose en el modelo de los *Arts Councils* de Gran Bretaña, que tal y como se vienen desarrollando en los últimos años son un caso fragante de introducción de las leyes del libre mercado en las instituciones públicas, como bien detalla Chin-tao Wu. “Institución” como cada una de las organizaciones del cuerpo social o los organismos públicos.

Pues bien, la opción del Archivo F.X. es por el sector público –entiéndase bien, no crean que busco un arte público, ni reclamo un público, ni una rotonda en la que colocar mi última ocurrencia- porque sea en el sector público, en sus articulaciones diversas, donde se solventen las nuevas estructuras de la fábrica del arte. Evidentemente no estoy haciendo una defensa de la estatalización aunque si un ataque a la mercantilización.

Y no es sólo la defensa de las instituciones públicas, también hay derechos particulares y mínimos. No se trata de trabajar para hacer más confortable el piso de 30 metros cuadrados, se trata de luchar por el derecho de una vivienda digna para todos. Que la articulación entre diversos sectores –universidad, galerías, fundaciones, foros sociales, minorías ciudadanas, etc.- se de en un sector público, en un margen de decisiones público. Que las distintas transformaciones –grado de autonomía de las instituciones, asunción de nuevas formas de trabajo, independencia sectorial, espacios de reinención institucional, etc.- se discutan en lo que hasta ahora entendíamos como sector público.

No sólo es mi trabajo con el Archivo F.X. Además de otro basto proyecto, la Máquina P.H., una forma de trabajar con la cultura popular, especialmente el flamenco, también trabajo asiduamente con instituciones –quizás por esa insistencia mía en hablar de institución a institución-. Con la Universidad Internacional de Andalucía, en el equipo director de unia arteypensamiento<sup>11</sup>, o en los Archivos del MACBA y del MNCARS. También formo parte de la PRPC<sup>12</sup>, Plataforma de Reflexión de Políticas Culturales que se creo en Sevilla ante el escándalo de la BIACS y que sigue desarrollando su labor crítica. Como ven un ramillete amplio de experiencias institucionales que no excluyen ni tan siquiera territorios delincuentes –me refiero al *borderline* flamenco, claro está-. Incluso, hace un par de años, pasé por la experiencia de abrir y dirigir una institución pública, el caS<sup>13</sup>, centro de las artes de Sevilla, del que a los seis meses

---

<sup>11</sup> <http://www2.unia.es/artpen>

<sup>12</sup> <http://www.e-sevilla.org/index.php?name=News&catid=&topic=28>

<sup>13</sup> <http://www.e-sevilla.org/index.php?name=News&catid=&topic=17>

llegué a presentar mi dimisión, aunque, en verdad, nunca fui contratado formalmente. Más allá de las distintas miserias y mezquindades que acompañaron aquella experiencia, lo cierto es que lo que quise poner en marcha tenía que ver con ese entendimiento de lo público que desde el trabajo del Archivo F.X. venía observando. Tres meses antes de que el centro fuese presentado al público prepare un detallado informe<sup>14</sup> sobre su modelo y funcionamiento que se discutió con Juan Carlos Marset –entonces Delegado no electo de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla y, premiado ahora, como director general de INAEM- hasta que se dio su aprobación. No voy a detallar ahora el proyecto que abarcaba muchos campos, desde la formación, colocando la experiencia pedagógica en el corazón del caS, hasta un nuevo marco de trabajo con el sector privado –es decir, las galerías- a los que se invitaba a trabajar como productores. El plan económico se fijó para dos años y se acordó un techo y un mínimo de gastos. Todo se hizo, por esta parte, con suficiente antelación y previsión lo que no impidió su derrumbe. Hay mucha miseria política –entiéndase aquí como policial en el sentido que da Rancière a la cachiporra- que les voy a ahorrar. El caso es que, finalmente, lo que entró en fricción fueron dos concepciones distintas en la reforma de lo público. No dudo de la voluntad de Marset por modernizar las estructuras del arte en mi ciudad, entre otras cosas porque estas eran inexistentes. Supongo que en los tres meses que medio entre la presentación del proyecto y su anuncio público pudo estudiarlo, al menos lo se de cierto en aquellos puntos que me discutió. Pero finalmente la ambición de su proyecto, inocular los principios del libre mercado en la institución pública, lógicamente le llevó a aliarse con la BIACS y otros agentes –la nueva política especulativa de la Caixa, la construcción turística de la cultura ciudadana y, también, la desleal competencia de otros sectores públicos como el CAAC- que estaban desembarcando con inusual interés en el campo de trabajo de las artes visuales en Sevilla.

Pero no era el Archivo F.X. quien dirigía el caS sino el ciudadano Pedro G. Romero. “Institución” como cada una de las organizaciones del cuerpo social o los organismos públicos. Me he referido a los organismos públicos, a su litigio tal y como son entendidos ahora, un litigio que debe ser entendido como su transformación, claro. El Archivo F.X. es una institución que en si misma visibiliza la aberración policial que la administra. Cuando concurre en el trabajo con otras instituciones –la Fundació Antoni Tàpies, el MACBA, el Ateneo, la Universidad Autónoma o la galería Joan Prats por poner diversos casos de instituciones con la que hemos trabajado en Barcelona- puede hacerlo precisamente porque se presenta como opuesto

---

<sup>14</sup> <http://www.e-sevilla.org/index.php?name=News&file=article&sid=704>

a estas. Es decir: no es una figura legal, ni tiene colaboradores estables, no se capitaliza, todo el trabajo es distributivo, no ocupa espacio. Como la política a la policía, ambas habitan el mismo mundo pero con naturaleza absolutamente opuesta. Esto le permite trabajar en igualdad y no enredarse en la cadena de sus distintos dispositivos. Entiendo que en esos trabajos siempre se transforma la institución. Sea durante el periodo de trabajo con el Archivo F.X. o, pocas veces, más allá de este. Pueden ser transformaciones mínimas: conectando a una red o nuevas redes diagonales a la institución, abriendo nuevas categorías en una colección en torno a la idea de circulación libre, modificando el registro propietario por licencias *creative commons* o regalando formas transversales del saber alterando seminarios, talleres, conferencias, etc. Evidentemente, estoy hablando del trabajo del Archivo F.X. como dispositivo. Una institución que trabaja con otras instituciones manteniendo con estas relaciones de dispositivo. Démosle la precisa lectura foucaultiana que hace 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.”<sup>15</sup>

Entonces, atendamos también otros denominadores de la institución. *Institución* como la colección de reglas o principios de un saber, de un arte. Veamos. Una definición estándar del trabajo del Archivo F.X.<sup>16</sup> dice así: “El Archivo F.X. opera en torno a las taxonomías y clasificandos que relacionan el lenguaje y lo real. La base para estas operaciones la constituye un vasto archivo de imágenes de la iconoclastia política antisacramental en España entre 1845 y 1945, imágenes que se ordenan bajo un índice crítico de términos que provienen de las construcciones visuales del amplio campo del proyecto moderno. Desde finales de los años noventa se viene trabajando, bien sea recopilando imágenes y documentos que muestran la importancia que el fenómeno alcanzó en el Estado español desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, bien sea activando mediante seminarios y publicaciones la reflexión sobre el tema, o bien activando desde las prácticas artísticas, sociales y políticas

---

<sup>15</sup> Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo?* Nottetempo, Roma, 2006.

<sup>16</sup> <http://www.fxysudoble.org>

la relevancia de la iconoclastia como elemento constitutivo de los comportamientos y las formas de nuestra comunidad.”<sup>17</sup> *Institución* como la colección de reglas o principios de un saber, de un arte. Evidentemente el desarrollo del trabajo del Archivo F.X. toca, desde su labor más básica, la práctica instituyente. La mecánica propia de su trabajo atiende a una colección de reglas y principios. Su labor es en cierto modo automática en el sentido que toda institución es una máquina. No se me escapa este uso abusivo de los símiles; institución como dispositivo como máquina, pero no es mi trabajo, ahora mismo, proceder a una meticulosa separación conceptual.

Debo referirme otra vez a los trabajos de *El fantasma y el esqueleto*. La lectura del libro de Mary Douglas *Cómo piensan las instituciones*<sup>18</sup> marcó definitivamente el modo de hacer que acabaría llamando Archivo F.X. En una línea que habían planteado Emile Durkheim, Max Weber o Kart Marx se pregunta por la mecánica de funcionamiento de ese pensamiento suprapersonal que es la institución –desde el cuerpo social en general hasta sus órganos particulares- y como configura las relaciones de producción, como legitima cada una de las realidades y como determina lo que todavía llamamos capacidad de subjetivación. Mary Douglas atiende directamente a nuestro presente, ni hace distinguos estructurales entre primitivos y modernos (Weber), ni cree que la modernización disuelve el carácter institucional del pensamiento (Durkheim), ni aplaza a otro momento (Marx), el socialismo por venir, por ejemplo, la efectividad de ese pensamiento institucional. Como bien señala Agamben en *¿Qué es un dispositivo?* nuestro tiempo concede una inusual importancia al vínculo subjetivo, a las construcciones de subjetivación, al movimiento de los sujetos. Se pregunta Luce Irigaray, en el corazón mismo de la máquina de producción de subjetividad que es el posfeminismo, cómo puede desarrollarse una “ciencia del sujeto” sin cuestionar el diseño masculino que construyó ese mismo dispositivo, que diseñó su sentido. No se trata de volver a la objetivación, pero por más que esta se dinamice con la forma máquina de subjetivación<sup>19</sup>, debería interesarnos por igual el sujeto que produce como la mecánica inherente al propio dispositivo.

¿Si el trabajo del artista no forma más que parte de una maquinaria mayor porqué no ser dueños de nuestra propia máquina, de nuestros propios medios de producción? La pregunta es marxista y la respuesta está implícita en su formulación. El asunto estaría en saber que máquina es

---

<sup>17</sup> <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique541>

<sup>18</sup> Mary Douglas, *Cómo piensan las instituciones*, Alianza, Madrid, 1986.

<sup>19</sup> Luce Irigaray, *Espéculo de la otra mujer*, Akal, Madrid, 2007.



esa, de qué máquina tenemos que ser los dueños. O mejor, siguiendo a Victor Sklovski y otros formalistas rusos, ¿cómo funciona esa máquina?

Entendemos que en un paisaje visual dominado por ordenadores –qué bueno que sigamos llamándolos así, ordenadores en vez de computadores-, en el siglo de internet y la información, al hablar de máquinas entendamos, estemos construyendo símiles con los productos informáticos. Como dice Boris Groys, *Deus ex-machina* se ha tornado *Machina* como *deus*. Básicamente es una superstición generalizada, una certeza común que tiene en esto su importancia. Esto es así, básicamente, porque se han multiplicado las conexiones y se ha aumentado la velocidad. Pero, a menudo nos lo recuerda Noam Chomsky, no se trata de una revolución en el mundo del conocimiento comparable, por ejemplo, a la invención del marco visual de la ventana, que se desarrolla en Europa a partir del siglo XIII. No obstante la imagen sirve. La imagen y todo lo que transmite su imaginario: comunicaciones, interconexiones, relaciones, interactividad, etc. O tomemos otros modelos dispares: el *general intellect* descrito por Marx<sup>20</sup> o las máquinas deseantes acuñadas por Deleuze y Guattari<sup>21</sup>. Como bien describió Durkheim en *Clasificaciones primitivas*<sup>22</sup> las máquinas sociales efectúan dos movimientos básicos, dependientes entre ellos, imposibles de economizar el uno sin el otro: distribuir y jerarquizar. Se trate de bienes, disposición de nombres o categorías morales la máquina institucional realiza esa tabla básica. Distribuir y jerarquizar, acciones que tienen un reparto desigual en según que instituciones, que modelos sociales. El movimiento básico es ese, distribuir en vez de jerarquizar, aún a sabiendas que no existe movimiento de lo uno sin lo otro. La acción que prima es la de distribuir mientras que jerarquizar es su inmediata consecuencia. El problema empieza cuando se impone la jerarquía a la hora de distribuir. Que las variables entre distribución y jerarquización dependan, para Durkheim y Mauss<sup>23</sup>, sobre todo de elementos emocionales y simbólicos es pertinente si hablamos del trabajo del arte. Establecida esta regla básica en el funcionamiento de la máquina, distribuir en vez de jerarquizar, la importancia en el funcionamiento de cualquiera de sus instituciones es muy significativa. Como dice Mary Douglas las instituciones por sí mismas no piensa independientemente, no tienen objetivos propios ni se crean a sí mismas pero sí se repiten por homología. Es decir unas instituciones tienden a funcionar como las de su entorno, se emulan y mimetizan, del mismo modo cuando entendemos la institución como órgano suprasocial, el conjunto de instituciones. Por eso

---

<sup>20</sup> Karl Marx, *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*, SigloXXI, México, 1972.

<sup>21</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *El antiEdipo, Capitalismo y esquizofrenia*, Paidós, Madrid, 1985.

<sup>22</sup> Emile Durkheim, *Clasificaciones primitivas*, Ariel, Madrid, 1996.

<sup>23</sup> Emile Durkheim, Marcel Mauss, *De ciertas formas primitivas de clasificación*, Barral, Barcelona, 1971.

conservar la regla básica es primordial. El juego general de instituciones no es totalitario ni tan siquiera en aquellas dictaduras que aspiran a realizarlo.

Por eso es tan problemática la figura institucional, el modelo de un cuerpo sin órganos. No es que quiera traer aquí los retruécanos de Zizek en su lectura de Deleuze, *Órganos sin cuerpo* donde el francés afirmaba *Cuerpo sin órganos*<sup>24</sup>. Se trata de volver a Artaud. Somos cuerpos sin órganos como sujetos y órganos sin cuerpo al agregarnos como sujetos en la comunidad, al objetivarnos. Tanto Deleuze como Zizek son conscientes de esta ambivalencia por más que se desplace ambiguamente en sus discursos, sobre todo, en el uso que se le da a sus discursos. Deleuze es consciente que Artaud aún refiere una dialéctica de los uno y lo múltiple. Pero las relaciones entre distribuir y jerarquizar no son pares, son múltiples pero tampoco son infinitas. Cuando Bataille casualmente se encuentra con Artaud, en una de sus salidas del manicomio de Rodez este le increpa con breves palabras: “Estoy de acuerdo con usted, Georges, sigo sus textos y le apoyo en su idea de hacer triunfar un fascismo mexicano”. Bataille anota: “las consecuencias de superar la dialéctica”. No piensa en las palabras de un loco, sino en un efecto de la teoría.

Cómo bien decía Michel de Certeau la táctica –la trampa, el truco, el engaño, el sileo, etc.- es legítima entre lo desordenado y la organización, entre el populacho y la corona, la iglesia, la administración. Entre instituciones iguales empezar a hablar es, en cierto modo, estar de acuerdo. Dos instituciones hablan siempre de tú a tú, con un antagonismo que es básico a su propia configuración en institución y no depende de que una sea más fuerte que otra. Ni tan siquiera en las instituciones marginales se pierde ese carácter. Clement Rosset ha escrito bien: “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

---

<sup>24</sup> Slavoj Zizek, *Órganos sin cuerpo, Sobre Deleuze y consecuencias*, Pre-textos, Valencia, 2006.

hace.”<sup>25</sup> Por eso es básico escoger bien las instituciones con las que se trabaja. La homología es un trabajo de transformación, que afecta a las instituciones cuando ponen en común el trabajo. El Archivo F.X. propone muchas veces seminarios, talleres, laboratorios de arte. A veces es una institución mediadora. Por ejemplo, se sitúa entre una gran institución, la universidad, y un centro social okupado. La tendencia, al día de hoy, la fricción institucional trata de llevar el grueso de las actividades al espacio marginal, para legitimarlo, para protegerlo, para fortalecerlo. Está claro. Pero la autonomía no puede venir de la fetichización de un espacio, de un público. Además, en el seno de la institución central, la universidad en este caso, no se producen contradicciones. Hoy un cierto sentido caritativo en la institución fuerte al que no le importa satelizar acciones, es más lo prefieren, actividades complementarias que no afectan al centro académico, que no problematizan su condición de absoluta centralidad. Convencer al centro social que okupen, aunque sea por una semana, el espacio de la universidad –aunque sea ritualmente, con sus diabólos y sus perros abandonados, como señala Manuel Delgado- se convierte en tarea ardua. La marginalización despolitiza, que dice Marina Garcés. Los márgenes despolitizan, hay que llevar la cuestión a lugares centrales. Distribuir en vez de jerarquizar. No se trata de sustituir un lugar central por otro, si no de darnos dos, tres, mil lugares centrales. Sería ingenuo pensar que darle sólo al centro social okupado la centralidad trabaje en pos de esa centralidad más distributiva, ni tan siquiera a niveles mínimos de visualidad o representación.

Y es que resulta difícil trabajar en, con la institución cuando uno mismo no sabe que, en cuanto a que trabaja, uno es propiamente institución. Una de las lecciones sobre Bataille que Maurice Blanchot nos brinda en *La comunidad inconfesable*<sup>26</sup> viene a decir lo siguiente: trabajar en pos de una comunidad a la que nunca se podrá pertenecer... es casi una versión del chiste de Marx, Groucho, nunca perteneceré a un club en el que pueda ser admitido... Precisamente esa porosidad, inclusión y exclusión, es parte del trabajo con la institución, con la comunidad. Aunque en cierto sentido la comunidad es una especie de institución cuyo cemento es irracional o, en el decir de Bataille, religioso. Pero como apostilla Jean-Luc Nancy: ‘fe’ es ‘fianza’, ‘credo’ es ‘crédito’... retomaremos este vínculo al final.

Toda política, cuando sale del espacio del anonimato, de su anomia, es policía, al menos una parodia de la policía. Es cierto que hay algo de

---

<sup>25</sup> Clement Rosset, *Principios de sabiduría y de locura*, Marbot, Barcelona, 2008.

<sup>26</sup> Maurice Blanchot, *La comunidad inconfesable*, Arena Libros, Madrid, 2002; este libro, provocado por el texto de Jean-Luc Nancy, *La comunidad desobrada*, Arena Libros, Madrid, 2001; provocó a la vez una serie de consideraciones en, Giorgio Agamben, *La comunidad que viene*, Pre-Textos, Valencia, 2006.

parodia, de comicidad en ese funcionamiento del Archivo F.X. como institución. “La historia sólo se repite como comedia” decía Marx, esta vez Karl. Tomemos esta sentencia por el lado productivo. Es cierto que la revolución se repite como carnaval, sí se quiere, un distanciamiento de la violencia, de lo real. El doble de lo real, su enganche, su hiato, su conexión son preferiblemente cómicas, tremendamente cómicas. El humor es la forma de ligazón legítima, desde mi punto de vista, imprescindible, necesaria. El humor es desde luego una producción de la crueldad, pero no dudo de la eficacia de ese segundo estadio. Entre los efectos performativos de la pieza de Ligia Clark *Cabeza colectiva*<sup>27</sup> esta la risa. Se trata de una gran cabeza depositaria de todo tipo de objetos de todo tipo de individuos: prendas, dulces, cartas de amor, pequeños fetiches, recuerdos, souvenirs, etc. La cabeza se sacaba de paseo de forma festiva, se intercambian sus regalías con los paseantes, especialmente con los niños que no podían si no reírse del cabezudo. De todos los habitantes del artefacto, los que se ríen llevan la dirección de la caminata, el tenor del vínculo, la vibración del sombrero.

Estamos en crisis. Bendita sea, si hasta Antonio Negri coincide con Carlos Slim, el multimillonario: “en tiempos de crisis encontramos las mejores oportunidades”. Supongo que los dos no se refieren a las mismas oportunidades. La tendencia natural en tiempos de crisis es la de fortalecer las instituciones fuertes y hacer tambalear las incipientes. Sería de desear lo contrario, imaginar nuevas formas de institución como forma de resolución de la crisis. No se trata solo de gestionar el excedente. Es fácil, en tiempos de bonhomía económica la sociedad se permite la posibilidad de reinventarse, de ser tolerante, de darse magnificencia. Por ejemplo, la universidad sateliza sus excedentes, como decía antes, se dedica a diversas actividades complementarias, sateliza sus acciones, apoya su agenda nómada. Cualquier cosa en su hipotético ministro de asuntos exteriores, nada que afecte a su ministerio del interior.

Pero no, el trabajo ahora, ahondando en la crisis, pasa por forzar esas nuevas formas de institución. En nuestra configuración actual ni el estado puede abandonarse al flujo de capital ni la solución social pasa por dejarse mecer en las inercias del mercado, al fin y al cabo factor crítico de esta crisis, valga la redundancia. La crisis es el estado ideal de reinención, más cuando estábamos trabajando en poner en crisis lo que pasaba, digamos, por hacer de la crisis –capitulación y crítica- la normalidad. El trabajo del arte es siempre un trabajo para la crisis. La crisis de la institución es parte del trabajo del arte, su sentido político. Pero también,

---

<sup>27</sup> VV.AA. *Ligia Clark*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1998.

ninguna herramienta como la del arte para gestionarse en terrenos pantanosos, desconocidos, supervivientes, Ninguna herramienta como el lenguaje del arte para crear nuevas instituciones. Arte esencialmente como practica instituyente. Si se quiere, es este su sentido policia.

*Institución*, finalmente, se señalaba más arriba, como la partición de las cosas, su clasificación y uso. ¿A qué se dedica exactamente el Archivo F.X.? En todo este tiempo se ha producido una intensa labor arqueológica y numerosos experimentos sobre las distintas operaciones que la iconoclastia lleva a cabo para, de alguna manera, legitimar gran parte de nuestra percepción de lo real. Esas herramientas constituyen un caudal, teórico y práctico, de aproximaciones al mundo que el Archivo F.X. quiere aplicar a nuestro entorno más inmediato. Por un lado y siguiendo la definición –el transcurso del propio proyecto han ido aumentando los significados de sus siglas, la efe y la equis- del Archivo F.X. como “File X”, archivo de lo inclasificable, de lo desconocido, de lo oculto, se presentan los contenido propios del archivo, el conjunto de imágenes clasificadas y sus taxonomías, tanto como dispositivo digital debidamente informatizados –pueden consultarse [www.fxysudoble.org](http://www.fxysudoble.org)- como en reproducciones gráficas y hojas de libre circulación de distintos formatos. Por otro lado y siguiendo la definición del Archivo F.X. como “FX”, es decir, Efectos Especiales, se muestran trabajos, textos y discursos que han tenido lugar a lo largo de estos años en los distintos seminarios, talleres y laboratorios que al amparo del archivo se han realizado. Es decir, toda su potencia pedagógica, su labor en la enseñanza y el aprendizaje, la manera también de desarrollar los trabajos. En esta línea el Archivo F.X. ha comenzado también a publicar una serie de boletines. La idea no es más que comunicar, difundir, divulgar algunos de los trabajos que en estos años se están elaborando en el Archivo F.X. Finalmente, y siguiendo la definición del Archivo F.X. como  $f(x)$ , función de  $x$ , en el sentido que la ciencia matemática da al termino –y de la que con tan buen criterio abusa Jaques Lacan-, en cuanto a la relación entre dos magnitudes, de modo que a cada valor de una de ellas corresponde determinado valor de la otra pero también de “función” en el sentido que subrayaban los teóricos de la órbita del formalismo ruso -Sklovsky, Bajtin, Propp- no importa tanto que son las cosas sino, más bien, como funcionan. El Archivo F.X. funciona entonces como un conjunto de saberes, de prácticas y herramientas positivas que pueden ser aplicadas a una realidad. Así trabajamos sobre la ciudad en el proyecto Archivo F.X.:La Ciudad Vacía. En estos días está por aparecer su resolución, en la publicación Archivo F.X.:La Ciudad Vacía: Política que, como el resto del proyecto, produce la Fundaciò Antoni Tàpies. De modo similar empiezan ahora trabajos sobre la violencia bajo la rúbrica Archivo F.X.: Una Violencia Pura, con distintas instituciones del País Vasco.

*Institución* como la partición de las cosas, su clasificación y uso. Efectivamente el Archivo F.X. hace institución desde sus operaciones más básicas. El “pensar es clasificar” de George Perec<sup>28</sup>, claro. Partición, repartición, uso. Estrictamente el archivo que es el Archivo F.X. no es de gran utilidad fuera de su institución. El procedimiento base, la aleatoria relación entre una imagen, procedente del archivo de imágenes de iconoclastia, y su entrada, procedente del amplio tesoro de la vanguardia moderna, sigue una mecánica cercana a las duplicaciones fonéticas de Raymond Roussel<sup>29</sup>. Produce muchos sentidos pero no es inmediatamente eficaz para historiadores del arte u oficinas de la memoria histórica, por ejemplo. Tanto con unos como con los otros el Archivo F.X. ha trabajado, pero de otra forma, colaborando directamente en sus funciones, no hipertrofiando su trabajo bajo el rédito cierto del arte. Básicamente el sustrato del trabajo pasa por un juego casi sin sentido, *non sense*, cambio de sentido, desviación, suspensión del sentido. *Institución* como la partición de las cosas, su clasificación y uso. Su utilidad no es, efectivamente la comunicación. El trabajo del arte tiene un plus semiótico, un más allá de la inmediata comunicación. Funciona como algo que se comunica, claro, pero no se trata de eso exactamente. No es nada difícil, es algo tonto la más de las veces. El trabajo del arte quizás consista en hacer productiva esa ligereza, doblez, tontería. Utilizo mucho la definición que hace Agamben de gag: “en el significado propio del término, que indica sobretudo 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.”<sup>30</sup> Se trata, por tanto de un trabajo clasificatorio que se debe más a sus interrupciones que a sus comunicaciones. Instituir estos registros es hacerlos productivos. La práctica instituyente de este nombrar es su producción. Un plus de conocimiento que si trabaja en la sin parte, -por volver al concepto de Rancière para la política- se hace efectivo, productivo con un no se qué, ciertamente policía. Entonces, es una cierta responsabilidad con mi trabajo, esa peligrosa potencia policía, la que movió todo este engranaje instituyente, para hacer, efectivamente, de ese conocimiento como forma política, una institución.

---

<sup>28</sup> Georges Perec, *Pensar/Clasificar*, Gedisa, Barcelona, 1986.

<sup>29</sup> Raymond Roussel, *Cómo escribí algunos libros míos*, Tusquets, Barcelona, 1973.

<sup>30</sup> Giorgio Agamben, *Medios sin fin. Notas sobre política*, Pretextos, Valencia, 2001.

En este amplio sentido creo que las relaciones de los artistas y la institución –en cuerpo social pero también los museos pero también su propia práctica instituyente- básicamente no han cambiado. Básicamente sigue siendo el mismo problema: emancipación y comunismo. La historia y la teoría moderna han insistido mucho en la emancipación. Veamos, por ejemplo, el vodevil del Museo del Prado con la autenticación del cuadro *El coloso*. Ahora vamos a enterarnos de que Goya trabajaba en un taller, participaba de las ideas compartidas en cenáculos ilustrados y, probablemente, era masón. Pero además colaboraba con otros artistas, que no parecen menores si se confirma la autoría de Asensio Julia. Era algo evidente desde el momento que su trabajo comenzó en la fábrica de tapices, pero la construcción del artista Goya ha patrimonializado el relato romántico de su emancipación. Su carrera de pintor en la corte, su trabajo intelectual, sus aspiraciones políticas, el carácter patológico, el delirio visionario, etc. Algo similar pasa con Velásquez, se pone tanto hincapié en sus aspiraciones a ser copero del rey que se olvida su formación en los círculos conceptistas de Herrera y Pacheco en Sevilla. Así, el asombro de su trabajo se desplaza como misterio, una especie de sabiduría indolente. Por eso digo, comunismo y emancipación –distribución y jerarquización- como dos constantes necesarias y necesariamente convergentes. Los Productivistas rusos y Duchamp.

O más cerca aún, dos casos de nuestro momento y de un mismo contexto. Es difícil encontrar hoy, cuando dominan las artes aplicadas desde el paisajismo western al mobiliario mínimo, desde la vanitas-bodegón al agit-prop, proyectos que aspiren a construir dispositivos particulares, formulaciones para entender el mundo. Pero sí, en Buenos Aires mismo, dos trabajos que me interesan. El Colectivo Situaciones y Cesar Aira. El Colectivo Situaciones es un grupo de teóricos y activistas que trabajan junto con numerosos grupos políticos. Por ejemplo su trabajo *Mal de altura*<sup>31</sup>, investigación militante sobre las condiciones políticas en Bolivia entre 2004 y 2005 aúna el trabajo sociológico con recursos formales y de cuestión cercanos al arte concreto, dando lugar a un relato polifónico de gran densidad política. Cesar Aira quizás el escritor en español más radical, experimental, delirante del momento actual. Su última novela relata las extravagantes aventuras de un superhéroe, Barbaverde, con un salmón gigante que amenaza la humanidad o una máquina que lo transforma todo en juguetes. Parecerían trabajos en direcciones opuestas, pero hay un momento de convergencia, un momento productivo de superposición entre sus lenguajes. Y es que de pronto, almorzado en Buenos Aires, me cuentan Mario y Verónica, del Colectivo Situaciones, que están trabajando

---

<sup>31</sup> Colectivo Situaciones, *Mal de altura*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2005.

sobre uno de los asentamientos chabolistas de la capital, una villa miseria de población inmigrante boliviana y que llevan como herramienta *La villa*<sup>32</sup>, una de las novelas –son un ciento- de César Aira.

Distribuir y jerarquizar. Comunismo y emancipación. En fin, un par de figuras instituyentes pero que se mueven en un marco concreto, un mundo poscapitalista en el que las reglas del capital parece que se han naturalizado. O como afirma intuitivamente Walter Benjamin, el capitalismo es la religión de nuestro tiempo. Una institución en todos los sentidos del dispositivo, capaz de aumentar la jerarquización en relación a la distribución, mientras la distribución tiene un crecimiento en progresión aritmética la jerarquización crece en progresión geométrica. Religión en un sentido más universal que el dado por Max Weber a *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*<sup>33</sup>. Cómo si el capitalismo hubiese entrado en una fase católica. Como en el lapsus de Ortega y Gasset, le cambiaron “ecuménico” por “económico”<sup>34</sup>. Por eso será que nuestros filósofos más radicales (Agamben, Badiou, Zizek)<sup>35</sup> vuelven a san Pablo. Los grandes sistemas institucionales de nuestro tiempo, sus expresiones más radicales como lenguaje -por ejemplo, *Loyola, Sade, Fourier*<sup>36</sup>, tal y como lo vio Roland Barthes- no son más que radicalizaciones más o menos patológicas de ese espíritu católico que alienta ahora el capitalismo. Y no debemos dudar de las palabras de León Rozitchner, “la más honda transformación del cristianismo fue preparar estructuralmente al individuo para el capitalismo”.<sup>37</sup> Espectáculo, consumo, jerarquía. El final de la utilidad de las cosas. Cómo nos recuerda Agamben<sup>38</sup>, profanar es literalmente, devolver las cosas a su uso común. Devolver las cosas, su sentido, su uso a la comunidad. Todo lo contrario a como el dispositivo católico se inscribe en nosotros: el propio “Cristo” exhibido en espectáculo, consumido, literalmente canibalizado; hecho par de una férrea jerarquía. Abandonemos por un momento a los teólogos. Steven Pinker que se llama a si mismo..., no filósofo, sociólogo, psicoanalista, un hombre que trabaja como científico. En su *La tabla rasa*<sup>39</sup> parece poner objeciones a cualquier posibilidad que no esté inscrita en el código genético –el ADN salomónico, como el baldaquino de San Pedro en Roma-. No deja lugar a

---

<sup>32</sup> César Aira, *La villa*, Emecé, Buenos Aires, 2001.

<sup>33</sup> Max Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Península, Barcelona, 1999.

<sup>34</sup> Archivo F.X. *Documentos y materiales* n°1. Salónica, 2007.

<sup>35</sup> Giorgio Agamben, *El Tiempo Que Resta. Comentario a la Carta a los Romanos*, Trotta, Madrid, 2006; Alan Badiou, *San Pablo. Fundador del universalismo*, Anthropos, Barcelona, 1999; Slavoj Zizek, *El títere y el enano. El núcleo perverso del cristianismo*, Paidós, Buenos Aires, 2005,

<sup>36</sup> Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Cátedra, Madrid, 1971.

<sup>37</sup> León Rozitchner, *La Cosa y la Cruz, cristianismo y capitalismo*, Losada, Buenos Aires, 1996.

<sup>38</sup> Giorgio Agamben, *Profanaciones*, Anagrama, Barcelona, 2005.

<sup>39</sup> Steven Pinker, *La tabla rasa, La negación moderna de la naturaleza humana*, Paidós, Barcelona, 2003.



interpretaciones de eso que llamamos cultura. Pero después, cuando pasa a valorar esas inscripciones –el capítulo *Las Artes* sobre la estética es buena prueba de esto, un neokantianismo básico que de simple asusta-discurre por pasajes elaborados desde el pragmatismo más ralo. Así, el capitalismo parece inscrito en nuestro cuerpo con razones genéticas. Del proletariado al cognotariado, de producir mercancías al propio cuerpo. Como en *La moneda viviente*<sup>40</sup> de Pierre Klossowski –según Michael Foucault el libro más importante de su tiempo- parecería que funcionamos y producimos en torno al goce y el gasto, sin recompensa alguna. Una implantación definitiva de la jerarquía sobre la distribución basada en el número, la fábrica, la economía. Y en el trabajo del arte, el gran mito de la comunicación interiorizando las razones de su ser, el comercio, el intercambio. Lógicamente comunicación sometida a publicidad, precio, leyes. Así, las relaciones naturalizadas entre distribución y jerarquización dejadas a las leyes del libre mercado. En este estado de cosas, mínimamente, corregir. Evidentemente una institución, en su lógica interna, tiene que corregir la tendencia. La propia práctica instituyente esta desquiciada, desnivelada, descompensada. Distribuir y jerarquizar, como par necesario, movimiento doble. En un mundo que sólo jerarquiza –en la cumbre del nihilismo jerarquiza hasta en la nada- no le queda otra cosa que hacer a la institución: distribuir, distribuir y distribuir. Como en la cita que usa Jean-Luc Godard en su película *El origen del siglo XXI (para mí)*, una frase afortunada de Pepe Bergamín: “Con los comunistas hasta la muerte, ni un paso más.”

**Pedro G. Romero**

---

<sup>40</sup> Pierre Klossowski, *La moneda viviente*, Alción, Córdoba, 1998.