

# Marcelo Expósito



## NOVA BABILÒNIA

**Designar o no un treball com a art és una decisió tàctica**

Primera retrospectiva completa de la trajectòria artística de Marcelo Expósito (Puertollano, 1966). Comença amb els seus treballs editorials de 1982 i comprèn projectes videogràfics com les seves investigacions sobre els imaginaris visuals del franquisme o *Entre sueños*, una vasta reflexió sobre les gramàtiques dels moviments socials durant els anys dos mil.

**11.06 – 26.09.2021**

[LA VIRREINA]  
CENTRE  
DE LA IMATGE

Ajuntament de  
**Barcelona**



Feta en coproducció amb el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM (Ciutat de Mèxic), la Fundación Luis Seoane de la Corunya i la Casa de Iberoamérica de Cadis, aquesta exposició és la primera gran retrospectiva completa que s'ha fet fins ara sobre la trajectòria artística de Marcelo Expósito (Puertollano, 1966).

La mostra recorre quatre dècades de pràctica creativa i activista durant les quals Expósito ha generat una obra molt heterogènia, en què resulta inseparable la concepció teòrica de la materialització formal, amb referents no tan sols estètics, sinó també crítics, filosòfics, literaris, dramàtics, historiogràfics i polítics, traduïts en models de producció que incorporen una dimensió pedagògica.

Des dels seus primers treballs editorials i videogràfics, portats a terme a la primera meitat dels anys vuitanta, fins a les seves investigacions entorn dels imaginaris visuals del franquisme, a la dècada dels noranta; des de l'exhaustiva indagació que l'artista va desenvolupar al voltant dels moviments socials dels dos mil fins a les seves peces més recents, algunes d'elles inèdites, com *Dulces sueños de una vida mejor. Mentiras historiográficas, traiciones éticas y desastres políticos cometidos por el espectáculo de un régimen democrático neoliberal y monárquico contra una memoria histórica que se resiste a dormir en la paz de las cunetas* (2021), o d'altres que es presenten per primera vegada en un context museogràfic, com la proposta sonora *La pandemia en germinal. Una elegía global de la cuarentena. Parte 1: Los cuerpos que faltan* (2020) i les compilacions documentals *Nueva Babilonia revisitada. Reconstruyendo la esfera pública democrática* (2021) i *El precio del progreso. Contrahistorias y críticas de la modernización* (2021), el projecte s'articula a partir de tres dispositius diferents, que funcionen a la manera d'un tríptic conceptual. El primer és l'exposició pròpiament dita, en què es presenten 54 treballs que s'estenen des de 1982 fins al present. El segon dispositiu és una publicació, concebuda *ex profeso*, que compila nou assajos teòrics de Luis Ignacio García, Brian Holmes,

Ana Longoni, Isabell Lorey, Cuauhtémoc Medina, Gerald Raunig, Valentín Roma, Jean-Christophe Royoux i el mateix artista, juntament amb nombrosos materials documentals i textos explicatius sobre els diversos projectes exposats. Per acabar, una retrospectiva digital de l'obra fílmica d'Expósito, organitzada pel FICUNAM (Festival Internacional de Cine de la UNAM) en col·laboració amb la Filmoteca UNAM al març de 2021 i accessible durant el temps de durada d'aquesta mostra (<https://www.filmoteca.unam.mx/retrospectiva-marcelo-expósito/>) que reuneix 25 pel·lícules organitzades en nou blocs temàtics, amb les presentacions d'Ileana Diéguez, Anna Manubens, Ane Rodríguez i Alfredo Ruiz, entre d'altres.

## DESIGNAR O NO UN TREBALL COM A ART ÉS UNA DECISIÓ TÀCTICA

Marcelo Expósito

En memòria d'Ulises Carrión, Oscar van Alphen, Michael Asher, Allan Sekula, Juan Hidalgo i Elsa Stansfield. Als meus companys i companyes de generació, pels llargs recorreguts compartits a través una asseiz courte unité de temps.

Dos anys abans d'inaugurar *Nova Babilònia*, Cuauhtémoc Medina i Valentín Roma em van plantejar per separat el seu interès a produir una retrospectiva de la meua obra. El projecte ha acabat agafant cos en aquesta mostra, acollida d'una manera coordinada i successiva a La Virreina Centre de la Imatge de Barcelona i el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de Ciutat de Mèxic, com a primer pas d'un itinerari que la portarà a la Fundación Luis Seoane d'A Coruña i la Casa de Iberoamérica de Cádiz. D'entrada, la meua reacció a les seves propostes va ser dubitativa per dues raons. La primera, perquè des de ben a l'inici de la meua carrera no considero les exposicions com la manera inevitable de donar visibilitat al meu treball en l'esfera pública, així que vaig pensar que una bona part de la meua obra seria complicada de formalitzar amb una exposició convencional. La segona, perquè l'enorme heterogeneïtat dels projectes que he dut a terme durant gairebé quatre dècades em dificultava creure en la possibilitat de construir una forma expositiva prou inclusiva que pogués considerar-se retrospectiva, sense que això anul·lés la diversitat —homogeneïtzant-la o reduint-la al format d'obres en un sentit més tradicional— ni apliqués cap classe de restricció temàtica o formal —les obres realitzades en tal suport, per exemple, o sobre tal tema. Tant una solució com l'altra serien, en aquest cas, contraproductes. Si el meu treball sembla dispers, en realitat és perquè m'he resistit a identificar-me amb la creació d'un estil i

d'un corpus d'obra homogeni i m'he oposat a limitar-me a actuar exclusivament en el camp artístic o cultural. No són raons capritxoses; tenen una justificació teòrica, ideològica i biogràfica, que ara em toca relatar perquè explica la natura mateixa d'aquesta exposició que, ben mirat, existeix per la persistència amistosa d'en Valentín i en Cuauhtémoc i sobretot per la seva intel·ligència com a curadors i historiadors; els agraeixo, doncs, de bon començament, el seu regal generós.

Durant uns mesos de 1990 vaig ser artista resident a la Jan van Eyck Academie de Maastricht, una escola d'art fundada el 1948 amb criteris més aviat tradicionals però que pels volts de 1968 es va guanyar un paper destacat en l'educació superior d'escala internacional per efecte de les radicalitzacions polítiques i culturals centreeuropees. Fruit d'aquest rerefons, la meua tutora, Elsa Stansfield —pionera del videoart, escocesa d'origen, que va canviar Londres per Amsterdam al començament dels anys setanta—, va crear el 1980 l'històric departament de Time-Based Media on jo vaig anar a caure. Vaig arribar a la Jan van Eyck amb una trajectòria curta però orientada: el 1984 m'havia mudat a Madrid; tenia vincles amb Barcelona des de 1986, i ja coneixia la generació que a l'Espanya dels anys seixanta i setanta havia protagonitzat els «nous comportaments artístics» (la cèlebre denominació de Simón Marchán Fiz, autor del llibre *Del arte objetual al arte de concepto*, reeditat el 1986 amb un «epíleg sobre la sensibilitat postmoderna» pertorbadorament autocrític en retrospectiva i simptomàtic de les disputes teòriques que tractaré més avall). El 1988, per exemple, vaig tenir de professor Antoni Muntadas en un dels *Talleres de arte actual* del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Muntadas, més que un *estil* conceptualista o com treballar amb els *media arts*, ens va ensenyar una colla de procediments: investigar en arxius, descodificar el sentit dels monuments o espais públics, analitzar les institucions i instal·lar conjunturalment l'estudi de treball en els contextos

en què s'intervindria. Aquestes metodologies de treball artístic, avui dia, en el moment en què escric aquest text, són relativament acceptades, però a l'Espanya dels anys vuitanta eren heterodoxes perquè, després de la mort de Franco el 1975 i al llarg de la transició democràtica, els postmodernismes neoliberals i conservadors havien mirat de desdibuixar l'impacte que els nous comportaments artístics havien tingut en la pràctica de l'art durant les dues dècades anteriors. (Més endavant, vaig aprofundir en l'assimilació d'aquests *modus operandi* heterodoxos, que tanmateix van esdevenir característics de l'art públic crític internacional dels anys vuitanta i noranta, estudiant principalment *If You Lived Here... The City in Art, Theory and Social Activism*, el llibre sobre el projecte de Martha Rosler a la Dia Art Foundation de Nova York, el 1991; el catàleg de l'obra de Krzysztof Wodiczko *New York City Tableaux – Tompkins Square* per a Exit Art de Nova York, el 1989, publicat tres anys abans de la seva contundent exposició retrospectiva a la Fundació Tàpies de Barcelona, i el catàleg *The Architecture of Amnesia* (1989), amb l'obra dels primers temps de Dennis Adams, que més tard seria professor meu a la Rijksakademie, una etapa en què m'aturaré una mica més avall.) Així que, per totes aquestes raons, el meu aprenentatge inicial de l'art contemporani es va produir incorporant ben aviat el qüestionament de les nocions establertes d'exposició o d'obra i de com es configura la identitat de l'artista. Tal com acabo de dir, aquest qüestionament anava contra el sentit comú dominant imposat per l'eclosió del sistema de l'art espanyol en aquell moment, que prosperava gràcies a esdeveniments assenyalats com ara la inauguració de la fira d'art contemporani ARCO el 1982 o l'ostentosa exposició individual al Palacio de Velázquez de Madrid que va consagrar Miquel Barceló el 1985.

He mencionat la Jan van Eyck per explicar que el salt qualitatiu de la meua formació va tenir un moment d'intensitat especial en les hores d'estudi que vaig passar

a la seva biblioteca, que em va proporcionar un jaciment de materials inexistents aleshores en el context educatiu espanyol. Recordo haver-hi llegit detingudament les primeres anàlisis de Daniel Buren que es qüestionaven la funció del museu i de l'estudi de l'artista, escrits el 1970 i el 1971, o els volums sobre l'obra de Hans Haacke, Dan Graham, Martha Rosler, Michael Asher i Dara Birnbaum editats per Benjamin H. D. Buchloh i Kasper König entre el 1976 i el 1987 per al Nova Scotia College of Art and Design. També vaig poder-hi estudiar amb detall el senzill, però molt rigorós, catàleg de la retrospectiva de James Coleman celebrada al Van Abbemuseum d'Eindhoven el 1989, i que havia vist i m'havia impressionat, o el volum *Thinking Photography*, editat per Victor Burgin el 1982, que entre d'altres incloïa Allan Sekula. Aquesta manera cada cop més allunyada d'entendre la meua formació artística com a aprenentatge d'una paleta de gestualitats traductores de l'autoexpressió individual, o reificades en obres d'art que consisteixen inevitablement en objectes de contorns identificables orientats al circuit galeria-revista-museu, i, per contra, de fonamentar la meua formació en l'estudi teòric, l'anàlisi crític i l'elaboració conceptual, es va radicalitzar quan vaig entrar a la Rijksakademie van beeldende kunsten d'Amsterdam el 1993.

La Rijksakademie es va fundar el 1870, i quan va començar a dirigir-la el pintor August Allebé, el 1880, va esdevenir un planter d'artistes liberals i cosmopolites: en va néixer el grup de dones pintores conegudes com a Amsterdamse Joffers i va contribuir al creixement de la primera avantguarda impressionista neerlandesa. També sota la direcció d'Allebé, hi va estudiar Piet Mondrian, entre el 1892 i el 1897, abans de la seva exposició individual de 1909 al Stedelijk Museum d'Amsterdam, que va representar un punt d'inflexió en la seva carrera. Constant Nieuwenhuys, Karel Appel i Corneille s'hi van formar al començament dels anys quaranta i poc després, el 1948, van fundar el grup COBRA (acrònim de Copenhaguen, Brussel·les, Ams-

terdam), que el 1949 va protagonitzar, també a l'Stedelijk, com Mondrian, una de les exposicions clau per a la reactivació de l'avantguarda europea durant la postguerra: la *International Exhibition of Experimental Art*.

La Rijksakademie també es va veure afectada per les radicalitzacions contraculturals, especialment fecundes a Amsterdam als anys seixanta i setanta —actualment es considera que el moviment Provo (1965-1968) va transcendir el model dels *happenings* artístics tant com va prefigurar l'esclat insurreccional de moviments socials del Maig del 68—, i a partir de la darrerria dels anys vuitanta va deixar d'existir-hi pràcticament qualsevol rastre d'educació artística tradicional. Així, quan vaig ser-ne resident, el mètode d'aprenentatge era fonamentalment dialògic, crític i relacional —per més que les tensions autocontradictòries són inherents a les escoles de formació artística avançades a causa del sistema de mites que fonamenta la modernitat i que Rosalind Krauss va descriure com a molt resistent— i —si més no en els cercles als quals jo pertanyia— les lectures bàsiques sobre les pedagogies radicals eren de l'estil d'*Outside in the Teaching Machine* (1993), de Gayatri Spivak, i *Teaching to Transgress* (1994), de bell hooks, perfilades en el rerefons històric de la *Pedagogia del oprimido* (1968) de Paulo Freire. El model de relació entre l'art i la societat que havien instaurat Mondrian i Theo van Doesburg, així com la resta de l'avantguarda De Stijl, les dècades de 1910 i 1920, basat en la utopia liberal d'un desenvolupament social progressista impulsat a través del disseny racionalitzat de les formes, és la matriu històrica que Constant va radicalitzar, i, al capdavall, fer miques, mitjançant la conceptualització expansiva, fragmentada i finalment irrealitzable de New Babylon (1956-1974), el seu projecte de ciutat ideal tecnificada anarco-socialista inspirada en *Homo ludens* (1938), el prestigiós estudi de l'historiador neerlandès Johan Huizinga sobre la funció social del joc. Tot plegat consistia en una herència que per a alguns de nosaltres conduïa, per exemple, a les noves

pràctiques d'activisme artístic que compendiava exemplarment *AIDS Demo Graphics* (1990), el llibre coeditat per Douglas Crimp sobre la proliferació de les formes expressives i els suports creatius i comunicatius que van caracteritzar el moviment ACT UP contra l'emergència de la sida, la primera gran crisi global sorgida de les entranyes de la criminalitat política i econòmica neoliberal. Al llarg d'aquesta tasca de reconstrucció genealògica, se'm van anar apareixent capes cada cop més profundes de la història, sovint per obra de l'atzar objectiu: el meu projecte d'admissió a la Rijksakademie incloïa utilitzar l'acadèmia com a base per estudiar el llegat de Joris Ivens —un dels pares del cinema documental polític modern, que havia realitzat *The Spanish Earth* (1937) durant la Guerra Civil Espanyola en suport de la Segona República— i un dels professors que formava part del meu tribunal d'admissió era Oscar van Alphen, documentalista d'esdeveniments contraculturals dels anys seixanta i setanta a Amsterdam i autor de *Children in the Big City* (1958), un llibre fotogràfic remarcable en la història de la fotografia social humanista. Resulta que Van Alphen havia estat deixeble de Cas Oorthuys, Carel Blazer i la generació de fotògrafs anti-feixistes i comunistes neerlandesos marcats pels conflictes de l'Europa d'entreguerres, la Segona Guerra Mundial i la postguerra, alguns dels quals van passar de ser combatents de la resistència durant l'ocupació nazi dels Països Baixos a tenir dificultats polítiques al seu país per la seva relació amb la Segona República o les Brigades Internacionals. Durant la meua residència a l'acadèmia, l'Oscar em va narrar tota aquesta història de primera mà.

A través d'aquest relat biogràfic —sintètic i retallat, i que mai abans havia donat a conèixer—, intento explicitar que la meua maduració originària com a artista es va produir en un context històric complex. La meua generació va créixer beneficiant-se de l'expansió del sistema internacional de l'art que s'estenia a subsistemes locals eufòrics: entre el 1989 i el 1991, per exemple, vaig exposar a la

*Muestra de Arte Joven* i a *Confrontaciones*, que llavors eren les dues exposicions institucionals més importants per a la promoció de l'art jove i emergent a Espanya, i just després a l'*Aperto '93: Emergenza* de la XLIV Bienal de Venècia, que va constituir la plataforma de llançament a l'hegemonia d'una nova generació de l'art contemporani internacional. El context global d'aquests anys era la dinàmica de transformació de les institucions artístiques, que Hans Haacke va ser el primer a analitzar a *Museums, Managers of Consciousness* (1983), un tipus de mutació impulsat fonamentalment per la financerització de l'economia global i caracteritzat en gran manera pel retorn *sui generis* de valors «forts» que l'antiautoritarisme de 1968 havia situat en el punt de mira: la figura heroica de l'artista modern reencarnada en un individualisme competitiu, cínic i oportunista; el retorn a la centralitat de l'obra d'art amb pes material, d'un conceptualisme cosmètic, o que reproduceix règims de visualitat espectacularitzants per part d'unes pràctiques artístiques obsessivament centrades en l'objecte; la preeminència dels interessos comercials del mercat en la valoració del treball de l'art, i la restauració de l'autoritat del museu, curiosament reconvertit en un dispositiu post-il·lustrat funcional per a la turisticació i gentrificació del desenvolupisme urbà neoliberal. Ara bé, mentre tot això passava, uns quants de la meua generació ens vam formar sentint-nos hereus d'una història de les institucions utòpica i radicalment (auto)crítica en relació amb els seus contextos socials. Vam excavar sota la superfície lluent del sistema efervescent de l'art per deixar-ne a la vista els substrats que la suspensió de la història que imposava la condició postmoderna havia soterrat —la cancel·lació de l'autoconsciència històrica que Fredric Jameson va descriure el 1984 com una de les principals característiques de la lògica cultural del capitalisme avançat. Vam reconstruir, doncs, les nostres genealogies *ad hoc*, i així vam reinventar les pràctiques de confrontació antiautoritàries, ara contra l'hegemonia global conservadora i la

mutació neoliberal de les institucions il·lustrades, que, contradictòriament, eren l'humus en què germinàvem i l'*enclosure* (o encerclament) contra el que ens batíem.

Per totes aquestes raons, cap a la fi de la dècada de 1980 el meu treball va començar a ser conscientment refractari a reproduir l'homogeneïtat d'un estil, a acceptar la forma exposició com la sortida obligada per socialitzar el treball artístic i a construir una figura d'autor identificable —i, per tant, fàcil de capturar— com a (auto)representació biogràfica lineal. Per això vaig començar a actuar dins d'uns paràmetres gens senzills; volia evitar que el circuit mercantilitzat estudi-galeria-revista-museu em capturés i neutralitzés. Em vaig veure obligat, doncs, a imaginar uns altres sistemes de producció i disseminació que, així i tot, a la pràctica connectessin amb aquest circuit; a actuar entre el dins i el fora de les institucions de la modernitat transformades per la lògica neoliberal per produir reinvençions post-utòpiques dels lligams entre la pràctica artística i els seus contextos socials, mentre alhora havia de procurar no oblidar les lliçons del passat per no caure en l'utopisme avantguardista d'un art que menysprea heroicament les seves institucions. Pensant-hi ara, he de reconèixer que es tractava, en essència, d'una hipòtesi eurocentrista: imaginar un sentit postmodern de la crítica social i política exercida a través de l'art al si de la tradició autoreflexiva de la modernitat europea. El meu lligam estable amb l'Amèrica Llatina a partir de la primera dècada del segle XXI em va fer comprendre que als anys vuitanta i noranta s'havien elaborat diferents hipòtesis constructives, crítiques o oposidores en altres indrets del món. (Vaig entendre que no era el mateix encarar-se a l'autoritat d'una institucionalitat històricament establerta que haver de construir una institucionalitat pròpia des de les perifèries. I, en el context europeu, que no era el mateix lluitar a l'Espanya postfranquista que al centre d'Europa, bressol del capitalisme calvinista, o a l'est d'abans i de després de la caiguda del mur de Berlín.) En aquests altres indrets es van



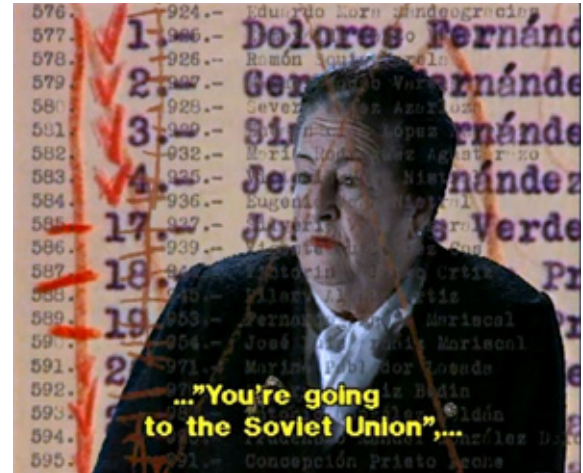
*La historia, como siempre se ha oído*, intervenció al Maglio Museo, Ponte Nossa, Itàlia, 1988

*Escenas en una biblioteca*, sèrie fotogràfica, 1988-1990



*Les urnes de l'honor*, instal·lació per a l'exposició individual a Sala Montcada, Barcelona, 1990

*La conquista del paraíso*, instal·lació a la II Bienal de la Imagen en Movimiento, Museo Reina Sofia, Madrid, 1990



*La tierra de la madre* (amb Joseantonio Hergueta), vídeo, 1994



*Primero de Mayo (la ciudad-fábrica)*, instal·lació a l'exposició *L'Europe en devenir*, Centre Culturel Suisse (CCS), París, 2007





*No reconciliados (nadie sabe lo que un cuerpo puede)*, vídeo, 2009

*Sinfonía de la ciudad globalizada n.º 1 Valparaíso*, vídeo, 2010

crear maneres de relacionar-se amb les figures de l'artista, l'obra, l'objecte, el caràcter fetitxista de la seva circulació, la seva posada en valor simbòlica o econòmica, la crítica publicada, el museu local globalitzat, etcètera, diferents dins de l'aleshores creixent sistema internacional de l'art.

Molts dels problemes que el tipus de pràctiques artístiques crítiques que es van haver d'idear entre les dècades dels anys vuitanta i noranta plantejaven —i que provocaven i alhora rebien tot aquest cúmul de tensions i contradiccions— són els mateixos que tenim damunt la taula a causa dels efectes que ha tingut en el sistema global de l'art la doble crisi consecutiva: la crisi financera de 2008 i la de salut pública de 2020; totes dues resultat, símptoma i catalitzador de l'esfondrament del cicle històric neoliberal. Per això ens ha semblat pertinent produir, precisament ara, aquesta retrospectiva: no sols com a recapitulació del meu treball de quatre dècades, sinó també com a manera d'intervenir en aquest moment de crisi que constitueix un moment històric transcendental.

El subtítol de l'exposició *Disseñar o no un treball com a art és una decisió tàctica* al·ludeix precisament a la manera en què el corpus d'obra que abraça l'exposició (1983-2020) s'ha percebut com a artístic, pedagògic, social o polític d'una manera intermitent o alternativa a conseqüència de la relació dialèctica entre, per un cantó, les condicions de llegibilitat canviants de la institució art en el transcurs de quatre dècades, i, per un altre, les decisions estratègiques que el meu treball ha anat prenent. En aquest aspecte, l'exposició planteja un diàleg amb dos models històrics: l'exercici de crítica institucional que trasllueix la designació d'un objecte comú com a art per part del seu autor —és a dir, l'operació d'anàlisi implícita en la matriu del *ready-made* que inaugura *Fountain* (1917) de Marcel Duchamp— i el salt de la fase de laboratori de les avantguardes russo-soviètiques a les pràctiques productivistes i factogràfiques. En l'assaig *Walter Benjamin, productivista* (2013) reflexiono sobre com el pavelló col·lectiu que El Lissitzky va projectar i

coordinar per a l'exposició internacional *Pressa* (1928) evidenciava una decisió tàctica: recombinar a gran escala una quantitat extraordinària d'invençions tècniques, formals o estètiques d'avantguarda per produir un dispositiu que, tot amb tot, preferia no presentar-se a si mateix explícitament com a artístic. Es tracta també, en aquest sentit, de reflexionar sobre les condicions des de les quals l'autonomia artística es pot redefinir —tal com van proposar Brian Holmes i el grup Bureau d'Études al començament d'aquest segle— com una autodeterminació de les pràctiques artístiques en relació amb les seves institucions històriques de referència.

*Nova Babilònia* s'organitza com un recorregut relativament cronològic, però no respon a una lògica evolutiva de la meua obra. Es construeix mitjançant set seccions que componen en conjunt una estructura no progressiva ni acumulativa sinó articulable en cada context expositiu diferent. Podríem dir que s'inspira en el model estructural del *muntatge d'atraccions* tal com Vsévolod Meierhold, Sergei Eisenstein, Boris Arvatov, Sergei Tretiakov o Bertolt Brecht el conceptualitzaren i practicaren en les avantguardes teatrals i cinematogràfiques de la dècada de 1920. No es proposa establir una taxonomia de les formes característiques d'un corpus d'obra ni representar una teleologia del meu estil artístic personal. Es tracta, més aviat, de deduir quins han estat els models constructius inventats en cada moment d'aquest corpus en el transcurs de gairebé quatre dècades: les seves matrius productives, les seves *tècniques*, tal com propugnava Walter Benjamin a *L'autor com a productor* (1936). La manera de mostrar-lo és diagramàtica, mirant de traçar lligams o generant resonàncies entre les peces que componen l'estructura de l'exposició sense renunciar a detectar els punts de fricció entre moments diferents del mateix corpus.

La primera secció, «Una memòria interessant. Primers prototips sobre història, memòria i identitat», comprèn treballs originaris de vídeo i fotografia fets entre el

1986 i el 1990, produïts quasi sempre a partir d'una matriu molt senzilla de confluència/col·lisió entre la imatge visual i el text escrit. Inspirats per les metodologies del conceptualisme no tautològic, aquests treballs buscaven aplicar aquests procediments conceptualistes a reflexions i qüestionaments sobre la construcció de la història i les identitats. La segona secció, «Els dimonis familiars. Contraimatges del feixisme», proposa un conjunt de vídeos realitzats entre el 1990 i el 1997, que exploren sobretot els règims visuals franquistes per, actuant sobre els seus processos d'elaboració inconscient, fer aflorar una memòria col·lectiva alternativa. Aquests vídeos també volien construir un contrarelat sobre la història espanyola del segle passat, diferent del que es va instituir durant la transició democràtica. No hem d'oblidar que aquesta constel·lació de treballs gira al voltant de 1992, l'any en què a l'Estat espanyol es van celebrar simultàniament el cinquè centenari del descobriment d'Amèrica, els Jocs Olímpics de Barcelona i l'Expo '92 de Sevilla, i que Madrid ostentava el títol de Capitalitat Europea de la Cultura. És per tant un conjunt de treballs anticelebratoris que interpel·laven les negacions i desmemòries institucionals i col·lectives. Aquests vídeos es poden considerar prototips d'alguns dels meus treballs posteriors més ambiciosos, en la mesura que la seva factura oscil·la entre el *desmuntatge d'imatges* (tal com el va denominar Eugeni Bonet) seguint la tradició del cinema d'avantguarda apropiacionista i els sintètics procediments de furgar en les imatges com a palimpsest que exploraven en aquell moment les emissions televisives d'Alexander Kluge. També estaven influïts per la lectura de les teories filmiques que als anys setanta i vuitanta van incorporar les eines de la psicoanàlisi, el marxisme o el feminisme a la dissecció no sols de les imatges visuals sinó també de l'aparell cinematogràfic en el seu conjunt (Jean-Louis Baudry, Jean-Louis Comolli, Christian Metz, Laura Mulvey, Teresa de Lauretis o Stephen Heath). Val a dir que el títol l'he manllevat del llibre més important que

Manuel Vázquez Montalbán va escriure sobre Franco i el franquisme, publicat el 1978.

El títol de la tercera secció, «El preu del progrés. Contrahistòries i crítiques de la modernització», compendia una llarga i complexa sèrie de *projectes específics* de caràcter en general antimonumental o contramonumental fets entre el 1989 i el 1994 mitjançant un encreuament de quatre metodologies: l'anàlisi institucional; la història social i la filosofia crítica de la història; la construcció col·laborativa d'una memòria alternativa, i la intervenció *site-specific*. La font d'inspiració d'aquests projectes és una amalgama de lectures: des de la teoria crítica de l'Escola de Frankfurt —en especial *Dialèctica de la Il·lustració* (1944), de Theodor W. Adorno i Max Horkheimer; un dels seus capítols, «Le prix du progrès», dona títol a un d'aquests projectes i també a aquesta secció—, fins a les tesis *Sobre el concepte d'història* (1940) de Benjamin, la filosofia metahistòrica de Hayden White, l'autocrítica de l'antropologia de Clifford Geertz i James Clifford, la historiografia social d'E. P. Thompson, la dissecció situacionista de *La societat de l'espectacle* (1968) de Guy Debord o l'anàlisi dels sistemes institucionals de l'art de Hans Haacke, Michael Asher o Daniel Buren. També va influir-los la reinvençió teòrica de l'anàlisi materialista de la fotografia documental que expressaven els assajos d'Allan Sekula, Martha Rosler i Victor Burgin. Aquests projectes, d'altra banda, constitueixen les meves primeres experiències de caràcter dialògic o col·laboratiu amb gent corrent, professionals aliens al camp artístic o agents organitzats de la societat civil.

La quarta secció fa d'equador i d'epicentre del projecte. Es titula «Nova Babilònia revisitada. Reconstruint l'esfera pública democràtica». Recula fins a l'any 1982 i comprèn els treballs de formalització pedagògica, dialògica, comunicativa, editorial, investigadora, en general de caràcter col·lectivitzant o d'organització en xarxa, i que tenen l'objectiu de produir eines o prototips per a la radicalització democràtica de l'esfera pública. Precisament,

*Nova Babilònia. La pràctica de l'art en la reconstrucció de l'esfera pública* és el nom que vaig donar a un taller del programa de formació artística dels Tallers de la Quam, que va tenir lloc a Sabadell el 1998. El títol conté pel cap baix una doble al·lusió històrica: el projecte de Constant al qual m'he referit més amunt i la pel·lícula històrica sobre la Comuna de París —també titulada *Nova Babilònia* (1929)— realitzada per Grigori Kózintsev i Leonid Trauberg amb el seu grup cubofuturista soviètic FEKS (Fàbrica de l'Actor Excèntric). *Nova Babilònia* va ser un dels primers projectes de certa consistència del més de mig centenar de tallers, cursos o seminaris que vaig impartir a Europa i l'Amèrica Llatina, sobretot a partir de la segona meitat de la dècada de 1990. Concebut com quelcom més que programes d'ensenyament artístic, també inclouen les experiències que vaig activar amb especial intensitat entre els anys 2010 i 2012, com ara els tallers d'aprenentatge i producció col·lectiva *El grito* (amb Mónica Castillo i Elena Pardo), a La Curtiduría d'Oaxaca; *Country Europa* (amb Verónica Iglesia), al Centre Penitenciari de Múrcia com a element central del nostre projecte més ampli per a Manifesta 8; el seminari *Com produir una imatge política?*, a Lugar a Dudas, Cali; la deriva urbana *Simfonia de la ciutat globalitzada*, a la trobada *ComPosições Políticas* de Rio de Janeiro; els cursos i projeccions dins del Campus Expandido del MUAC, a Ciutat de Mèxic, i les diverses col·laboracions realitzades amb el Centro de Investigaciones Artísticas (CIA), a Buenos Aires.

També conté la gira de presentacions per Sèrbia i Croàcia organitzada pel col·lectiu What, How & for Whom (WHW) el 2006, les nombroses activitats pedagògiques i investigadores —com ara la cofundació del Programa d'Estudis Independents (PEI)— al Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) durant les dècades del 2000 i el 2010, la meua participació en xarxes d'investigació militant i, així mateix, experiències editorials: la Universidad Nómada, l'european institute for progressive

cultural policies (eicp), la Red Conceptualismos del Sur, la revista *Brumaria* o la meua direcció de la investigació coral de gran envergadura 1969–... *Diverses hipòtesis de ruptura per a una història política de l'art a l'Estat espanyol*, amb motiu de *Desacords. Sobre art, polítiques i esfera pública a l'Estat espanyol*, un projecte de llarg recorregut impulsat pel MACBA, el centre d'art Arteleku de Donostia i el Centro José Guerrero de Granada, entre altres institucions.

Hem d'interpretar també en aquest context l'extensa exposició retrospectiva *Històries sense argument. El cinema de Pere Portabella* al MACBA, i l'exposició col·lectiva col·laborativa *Ecosofies. Un prototip d'exposició sobre construccions del subjecte i espais d'identitat*, a la Sala Amadís de Madrid, totes dues de 2001. En molts casos consistia en projectes cada vegada més conscientment inspirats per models com ara la construcció de situacions —tal com va proposar la Internacional Situacionista— i els *Lehrstücke* de la dramaturgia brechtiana. Traduïdes habitualment al castellà com a *piezas didácticas*, Brecht preferia denominar-les en anglès *learning plays*, és a dir, dispositius estètics de copresencialitat en què es produeix algun tipus d'aprenentatge col·lectiu crític amb la realitat. Pocs anys abans de *Nova Babilònia* havia llegit dos llibres que van ser decisius a l'hora de pensar políticament la construcció d'aquests prototips de producció, aprenentatge o investigació col·lectius: *Hegemonia i estratègia socialista. Cap a una radicalització de la democràcia* (1985), d'Ernesto Laclau i Chantal Mouffe, i *Public Sphere and Experience. Towards an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere* (edició anglesa de 1993), el llibre d'Alexander Kluge i Oskar Negt que discutia les tesis de Jürgen Habermas sobre la construcció de l'esfera pública il·lustrada.

1998 també és l'any que vaig fer cara a una condemna judicial per negar-me a complir el servei militar obligatori. Quatre anys abans m'havia declarat insubmís, sumant-me al moviment de desobediència civil que va impulsar als anys noranta el renaixement de la política autònoma

d'oposició en el context espanyol. Durant la transició democràtica, els moviments socials anteriors arrelats en l'antifranquisme van desaparèixer, i els vuitanta van ser els anys en què l'hegemonia del neoliberalisme —tal com ja he apuntat més amunt— va prendre l'aspecte d'una democràcia formal que, per dir-ho d'una manera amable, deixava molt a desitjar. Ara bé, aquestes pinzellades d'història no només serveixen per descriure una experiència exclusiva d'Espanya. La dècada de 1990 va ser el període en què van sorgir resistències territorials al neoliberalisme i emergiren a escala global prototips per construir esferes públiques alternatives. Tingueu present la relació latent que existeix entre la irrupció zapatista el 1994 i la celebració, el 1997, de la documenta X, comissariada per Catherine David. La meua *dobte militància* als anys noranta, participant simultàniament en el procés de reconstrucció dels moviments de radicalització democràtica i en els intents de repol·lització del camp artístic, és la raó per la qual molts dels treballs d'aquesta secció tradueixen, al format de la pedagogia artística, metodologies d'organització d'agrupacions polítiques autònomes o moviments socials.

La cinquena secció es titula «Entre somnis. Gramàtiques expressives dels moviments socials», i comprèn principalment vídeos significatius realitzats entre el 2002 i el 2010, habitualment sota el nom general d'*Entre somnis. Assajos sobre la nova imaginació política*. És un cicle de treballs ambiciós, tant per la seva durada, de gairebé una dècada, com pels seus objectius i escala de producció, amb vídeos que han estat filmats en moltes ciutats: Barcelona, Milà, Torí, Londres, Praga, Buenos Aires, Puebla, Madrid, Sevilla, Santiago de Compostel·la... Es van concebre com a documentals editats amb procediments del cinema experimental i d'avantguarda i que alhora incorporaven una gran quantitat de materials arxivístics, cinematogràfics, filosòfics, artístics, testimonials, etcètera. Volia connectar amb una tradició sinuosa però mai explícita en la història del cinema: la realització de pel·lícules no basades en un guió

literari convencional, sinó que *adapten* un assaig filosòfic o de teoria política, o que, si es basen en textos de caràcter literari o dramàtic, ho fan d'una manera materialista i no naturalista. Així, doncs, el títol de la sèrie fa referència als llibres *Entre sueños. Ensayos de filosofía política* (1985) de Juan Ramón Capella i *Gramàtica de la multitud. Per a una anàlisi de les formes de vida contemporànies* (2001) de Paolo Virno. El vídeo *Primer de Maig (la ciutat-fàbrica)* (2002), per exemple, és l'adaptació de *Virtuosisme i revolució* (1982), un text amb el qual volia debatre, de Paolo Virno; *No reconciliats (ningú sap un cos que pot)* (2009), és una adaptació conjunta de l'obra teatral *Màquina Hamlet* (1977) de Heiner Müller i el llibre *Espectres de Marx* (1993) de Jacques Derrida, i *Lèxic familiar: canviar el món sense prendre el poder (retrat de John Holloway)* (2008) transposa, esclar, el llibre homònim de Holloway, editat originalment per la Universidad de Puebla (2002).

Aquests vídeos comparteixen la mateixa ambició que els de la sisena secció, «Simfonies de la ciutat globalitzada. Contraceografies del neoliberalisme». Es tracta d'una sèrie inspirada en el cicle històric i la tradició cinematogràfica de les simfonies urbanes i té com a referents bàsics Walther Ruttmann, Dziga Vértov, László Moholy-Nagy, Jean Vigo i Joris Ivens. Fora d'això, la denominació de «ciutats globalitzades» no cal dir que prové del concepte *world cities*, de Doreen Massey, i del llibre de Saskia Sassen *La ciutat global* (1991), si bé els meus vídeos no fixen la mirada en ciutats globals prototípiques (Nova York, Londres, Tòquio...), sinó en ciutats portuàries de més petita escala i, més en general, en territoris perifèrics que constitueixen els espais que la globalització arracona, sacseja o deixa a mercè de la incertesa: Valparaíso (2010) i Bilbao (1995 i 2012) van ser les dues ciutats retratades. Tenia planejats dos projectes més, un a Riga i l'altre a Rio de Janeiro, però el cop que va ser per a mi la crisi posterior al 2008 me'ls va fer abandonar.

La setena i darrera secció, «Discursos plebeus. L'elaboració gradual del pensament mentre es parla», es pot

interpretar com l'espai d'aquesta exposició concebut des del seu origen d'una manera més cenyida al temps actual. La componen un seguit de discursos impresos amb anotacions manuscrites i escriptures diagramàtiques. En la seva formalització com a obres, constitueixen l'adaptació d'un text menor de Heinrich von Kleist escrit cap al 1805: *Sobre l'elaboració gradual del pensament mentre es parla*. Kleist proposava meditar sobre les situacions en què un discurs es construeix al mateix temps que es construeix el pensament que l'estructura quan, forçats per una urgència, no disposem del temps que sol transcórrer entre la reflexió i la seva expressió com a discurs públic, i es detenien en una escena històrica: el moment en què Honoré Gabriel Riquetti, comte de Mirabeau, es va enfrontar com a president de l'Assemblea Nacional als emissaris del rei de França que pretenien interrompre els treballs constituents per a la *Declaració dels Drets de l'Home i del Ciutadà* de 1789. Durant molts anys m'ha fascinat la manera en què Kleist observava la micropolítica d'aquest moment mític d'autoafirmació del poder constituent. Els documents que conté aquesta sèrie mostren l'elaboració diagramàtica de 23 intervencions, realitzades en 13 ciutats d'Europa i l'Amèrica Llatina entre el novembre de 2016 i el desembre de 2019 i en situacions diverses: assemblees d'organitzacions socials, trobades amb la ciutadania, debats en institucions culturals o intervencions parlamentàries durant l'exercici del meu càrrec com a secretari del Congrés i diputat a les Corts Generals espanyoles. Els temes que s'hi tractava oscil·laven entre les reflexions a l'entorn del cicle històric en què ens trobem, la funció de la cultura en la inestable construcció europea, el racisme estructural de les polítiques frontereres i migratòries de la Unió Europea, la pervivència de les geopolítiques colonials, els processos de canvi llatinoamericans, la funció de la memòria entesa com un bé comú i els reptes globals de la democràcia en crisi. Per tant, hem decidit englobar també en aquesta secció el meu projecte de gran escala més recent, i encara en procés: *La pandèmia en germinal*. Aquest projecte es basa en converses

amb persones que em són properes, de diverses ciutats del món i que destaquen en els camps de la filosofia política, l'activisme social o la crítica cultural, amb les quals he parlat durant els mesos de quarantena i restriccions globals imposades desigualmente per la pandèmia de Covid-19. És, fet i fet, una secció que tanca però que no clausura l'exposició, ja que manté un diàleg obert amb el present. També expressa les reorientacions en procés del meu treball: en un món on la democràcia i la nostra mera existència sobre el planeta es troben amenaçades, relançar un projecte emancipador a escala global ens exigeix defensar la funció democràtica de les institucions heretades de la modernitat sense renunciar alhora a exercir la crítica sobre els seus problemes estructurals inherents. Una reinvençió de la ciutadania global que posi al centre la importància de totes les vides, trencant els motlles capitalistes, patriarcals i colonials als quals s'han circumscrit històricament les figures polítiques de la modernitat. Aquest és l'horitzó constituent que les noves lluites per la radicalització democràtica s'han de traçar. La raó de fer aquestes exposicions precisament en institucions museogràfiques i culturals just en aquest moment és actuar —encara que sigui modestament— com a part d'aquestes tasques; a banda que, com és evident, aquest projecte de retrospectiva no renuncia a plantejar un seguit de problemàtiques específiques en el camp de la pràctica, la crítica i la historiografia de l'art modern i contemporani. De fet, una actuació no està desconnectada de l'altra.

Abans d'acabar, vull donar les gràcies per la seva dedicació, atenció i professionalitat a l'equip de col·laboradors i col·laboradores que han treballat en aquest projecte en unes condicions permanentment inestables a causa de la situació global. Tal com se sol dir d'una manera tòpica però sempre realista: els encerts són de la intel·ligència col·lectiva; les equivocacions, del meu personalisme.

Una coproducció amb:



**Comissari: Valentín Roma i Cuauhtémoc Medina**

DL E 0013-2021

**La Virreina Centre de la Imatge  
Palau de la Virreina  
La Rambla, 99. 08002 Barcelona**

**Horari: de dimarts a diumenge  
i festius, d'11 a 20 h  
Entrada gratuïta**



**#MarceloExpósito  
@lavrreinaci  
barcelona.cat/lavirreina**