

Marcelo Expósito



NUEVA BABILONIA

Designar o no un trabajo como arte es una decisión tàctica

Primera retrospectiva completa de la trayectoria artística de Marcelo Expósito (Puertollano, 1966). Comienza con sus trabajos editoriales de 1982 y comprende proyectos videogràficos como sus investigaciones sobre los imaginarios visuales del franquismo o *Entre sueños*, una vasta reflexi3n sobre las gramàticas de los movimientos sociales durante los a1os dos mil.

11.06 – 26.09.2021

[LA VIRREINA]
CENTRE
DE LA IMATGE

Ajuntament de
Barcelona



Hecha en coproducción con el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM (Ciudad de México), la Fundación Luis Seoane de A Coruña y la Casa de Iberoamérica de Cádiz, esta exposición es la primera gran retrospectiva completa hasta el momento sobre la trayectoria artística de Marcelo Expósito (Puertollano, 1966).

La muestra recorre cuatro décadas de práctica creativa y activista durante las cuales Expósito ha generado una obra muy heterogénea, en la que resulta inseparable la concepción teórica de la materialización formal, valiéndose de referentes no solo estéticos, sino también críticos, filosóficos, literarios, dramáticos, historiográficos y políticos, traducidos en modelos de producción que incorporan una dimensión pedagógica.

Desde sus primeros trabajos editoriales y videográficos, llevados a cabo en la primera mitad de los años ochenta, hasta sus investigaciones acerca de los imaginarios visuales del franquismo, en la década de los noventa; desde la exhaustiva indagación que el artista desarrolló en torno a los movimientos sociales de los dos mil hasta sus piezas más recientes, algunas de ellas inéditas, como *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), u otras que se presentan por primera vez en un contexto museográfico, como la propuesta sonora *La pandemia en germinal. Una elegía global de la cuarentena. Parte 1: Los cuerpos que faltan* (2020) y las compilaciones documentales *Nueva Babilonia revisitada. Reconstruyendo la esfera pública democrática* (2021) y *El precio del progreso. Contrahistorias y críticas de la modernización* (2021), el proyecto se articula a partir de tres dispositivos distintos, que funcionan a la manera de un tríptico conceptual. El primero es la exposición propiamente dicha, donde se presentan 54 trabajos que abarcan desde 1982 hasta el presente. El segundo dispositivo es una publicación, concebida ex profeso, que compila nueve ensayos teóricos de Luis Ignacio García, Brian Holmes, Ana Longoni, Isabell Lorey, Cuauhtémoc Medina, Gerald Raunig, Valentín Roma, Jean-Christophe Royoux y el propio artista, junto con numerosos materiales

documentales y textos explicativos sobre los diversos proyectos exhibidos. Por último, una retrospectiva digital de la obra fílmica de Expósito, organizada por FICUNAM (Festival Internacional de Cine de la UNAM) en colaboración con la Filmoteca UNAM en marzo de 2021 y accesible durante el tiempo de duración de esta muestra (<https://www.filmoteca.unam.mx/retrospectiva-marcelo-exposito/>) que reúne 25 películas organizadas en nueve bloques temáticos, con las presentaciones de Ileana Diéguez, Anna Manubens, Ane Rodríguez y Alfredo Ruiz, entre otros.

DESIGNAR O NO UN TRABAJO COMO ARTE ES UNA DECISIÓN TÁCTICA

Marcelo Expósito

En memoria de Ulises Carrión, Oscar van Alphen, Allan Sekula, Michael Asher, Juan Hidalgo y Elsa Stansfield.
A mis compañeros y compañeras de generación, por los largos recorridos compartidos à travers une assez courte unité de temps.

Dos años antes de inaugurar esta exposición, *Nueva Babilonia*, Cuauhtémoc Medina y Valentín Roma me plantearon por separado su interés en producir una retrospectiva de mi trabajo que ha acabado tomando cuerpo en esta muestra alojada de manera coordinada y sucesiva en La Virreina Centre de la Imatge de Barcelona y el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de Ciudad de México, desencadenando también una itinerancia que recalca asimismo en la Fundación Luis Seoane de A Coruña y la Casa de Iberoamérica de Cádiz. Mi primera reacción ante sus propuestas fue dubitativa por dos motivos. El primero, porque desde muy temprano dejé de considerar la exposición como la manera inevitable de visibilizar mi trabajo en la esfera pública, por lo cual una parte importante del mismo me parecía complicada de formalizar positivamente en un sentido habitual. El segundo, porque la heterogeneidad tan vasta del trabajo que he realizado durante casi cuatro décadas me hacía difícil creer que fuera posible construir una forma expositiva lo suficientemente abarcadora para considerarse retrospectiva, sin que ello colapsara esa diversidad —homogeneizándola o reduciéndola al formato de obras en un sentido más tradicional— ni requiriese aplicar algún tipo de recorte temático o formal —por ejemplo, las obras realizadas en tal soporte o en torno a tal asunto—, soluciones ambas que en este caso serían contraproducentes. Si mi trabajo parece ser disperso, es en realidad porque he sido reacio a identificarme con la creación de un estilo y de un corpus de obra homogéneo, y por mi resistencia a limitarme a operar exclusivamente en el campo artís-

tico o cultural. Los motivos no son caprichosos, tienen una justificación tanto teórica e ideológica como biográfica que es momento de relatar, porque ello explica a su vez la naturaleza misma de esta exposición que finalmente existe no sólo por la amistosa persistencia de Valentín y Cuauhtémoc, sino también, y sobre todo, por su inteligencia como curadores e historiadores, cuyo regalo generoso no puedo sino agradecer ya de entrada.

Durante unos meses de 1990 fui artista residente en la Jan van Eyck Academie de Maastricht, una escuela de arte que había sido fundada con criterios más bien tradicionales en 1948, pero que se ganó un papel destacado en la educación avanzada internacional tras acusar el impacto de las radicalizaciones políticas y culturales centroeuropeas en torno a 1968. Fue por este motivo que mi tutora Elsa Stansfield —una pionera del videoarte, escocesa de origen que se mudó de Londres a Ámsterdam a principios de los años setenta—, creó en 1980 el histórico departamento de *time based media*, donde yo recalé. Llegué a la Jan van Eyck con un corto aunque enfocado recorrido previo: mi relación con la generación que protagonizó en la España de los años sesenta y setenta los nuevos comportamientos artísticos (según la denominación influyente de Simón Marchán Fiz: su libro *Del arte objetual al arte de concepto* fue reeditado en 1986, incluyendo un “epílogo sobre la sensibilidad posmoderna” perturbadoramente auto-crítico en retrospectiva, sintomático de las disputas teóricas a las que me voy a referir a continuación) era anterior a mi residencia en Maastricht, remontándose a mi traslado a Madrid en 1984 y a mis vínculos con Barcelona a partir de 1986. En 1988, por ejemplo, fui estudiante de Antoni Muntadas en uno de los *Talleres de arte actual* del madrileño Círculo de Bellas Artes, donde, antes que un *estilo* conceptualista o cómo trabajar con los *media arts*, nos enseñó una colección de procedimientos: investigar en archivos, descodificar la significación de monumentos o espacios públicos, analizar las instituciones o instalar coyunturalmente el estudio de trabajo en los contextos donde se va a intervenir. Metodologías de trabajo artístico relativamente aceptadas hoy día, en el momento en que

escribo este texto, pero heterodoxas en la España de los años ochenta precisamente porque los posmodernismos neoliberales y conservadores habían procurado desdibujar, después de la muerte de Franco en 1975 y a lo largo de la transición democrática, el impacto que los nuevos comportamientos artísticos habían tenido en la práctica del arte durante las dos décadas anteriores. (Profundicé después en la asimilación de esos *modus operandi* heterodoxos, que se convirtieron no obstante en característicos del arte público crítico internacional de los años ochenta-noventa, estudiando principalmente *If You Lived Here... The City in Art, Theory and Social Activism*, el volumen sobre el proyecto de Martha Rosler en la Dia Art Foundation de Nueva York en 1991; el catálogo de la obra de Krzysztof Wodiczko *New York City Tableaux – Tompkins Square* para Exit Art de Nueva York en 1989, publicado tres años antes de su contundente exposición retrospectiva en la Fundació Tàpies de Barcelona; y *The Architecture of Amnesia*, el catálogo de 1989 con la obra temprana de Dennis Adams, quien más tarde sería mi profesor en la Rijksakademie, etapa en la que me voy a detener dentro de un instante.) De manera que, por todos esos motivos, mi aprendizaje temprano en el arte contemporáneo se produjo incorporando muy pronto la problematización de las nociones establecidas de exposición o de obra y de cómo se configura la identidad del artista. Como acabo de apuntar, estos cuestionamientos iban a contracorriente del sentido común dominante impuesto por la eclosión del sistema del arte español en ese momento, aupado por jalones como la inauguración de la feria de arte contemporáneo ARCO en 1982 o la ostentosa exposición individual en el Palacio de Velázquez de Madrid que consagró a Miquel Barceló en 1985.

Si he mencionado la Jan van Eyck es para contar que el salto cualitativo de mi formación en ese periodo tuvo un especial momento de intensidad en las horas de estudio que me facilitó su biblioteca, un yacimiento de materiales inexistentes entonces en el contexto educativo español. Recuerdo haber leído allí detenidamente los tempranos análisis problematizadores de Daniel Buren sobre la función del museo y

del estudio del artista escritos en 1970–1971 o los volúmenes sobre la obra de Hans Haacke, Dan Graham, Martha Rosler, Michael Asher y Dara Birnbaum editados por Benjamin H. D. Buchloh y Kasper König entre 1976 y 1987 para el Nova Scotia College of Art and Design. También pude estudiar con detalle el sencillo, pero muy riguroso catálogo de la retrospectiva de James Coleman que me había impresionado cuando la visité en el Van Abbemuseum de Eindhoven en 1989, o el volumen *Thinking Photography* editado por Victor Burgin en 1982, que incluía a Allan Sekula entre otros. Esta manera cada vez más alejada de entender mi formación artística como aprendizaje de una paleta de gestualidades traductoras de la autoexpresión individual y cosificadas en obras de arte que consisten inevitablemente en objetos de contornos identificables orientados al circuito galería-revista-museo, cimentándola por el contrario en el estudio teórico, el análisis crítico y la elaboración conceptual, se radicalizó con mi ingreso en la Rijksakademie van beeldende kunsten de Ámsterdam en 1993. La Rijksakademie se fundó en 1870, y a partir de 1880, cuando entró a dirigirla el pintor August Allebé, fue caldo de cultivo para una formación artística liberal y cosmopolita: en ese clima nació el grupo de mujeres pintoras conocidas como las Amsterdamse Joffers y coadyuvó al crecimiento de la primera vanguardia impresionista holandesa. Todavía bajo la dirección de Allebé estudió en ella Piet Mondrian entre 1892–1897, previamente al punto de inflexión que supuso su exposición individual de 1909 en el Stedelijk Museum de Ámsterdam. También Constant Nieuwenhuys, Karel Appel y Corneille se formaron ahí a comienzos de los años cuarenta, fundando poco después en 1948 el grupo CoBrA (acrónimo de Copenhague, Bruselas y Ámsterdam), y quienes tan pronto como en 1949 protagonizaron, también en el Stedelijk, una de las exposiciones clave para la reactivación de la vanguardia europea durante la postguerra: la *International Exhibition of Experimental Art*.

También afectada, como la Jan van Eyck, por las radicalizaciones contraculturales que fueron especialmente fecundas en Ámsterdam en las décadas de 1960–1970 —se reconoce

actualmente que el movimiento Provo (1965–1968) desbordó el modelo de los *happenings* artísticos tanto como prefiguró la explosión insurreccional movimentista de Mayo del 68—, a partir de finales de los años ochenta dejó de existir casi todo rastro de educación artística tradicional en la Rijksakademie. En torno al momento en que yo residí en la academia, por ejemplo, el modo de aprendizaje era fundamentalmente dialógico, crítico y relacional —aunque las tensiones autocontradictorias son consustanciales a las escuelas de formación artística avanzadas, porque el sistema de mitos que fundamenta la modernidad, como lo describió Rosalind Krauss, es muy resistente—, y las lecturas de cabecera —al menos en los círculos a los que yo pertenecía— sobre las pedagogías radicales eran del estilo de *Outside in the Teaching Machine* (1993) de Gayatri Spivak y *Teaching to Transgress* (1994) de bell hooks, recortadas sobre el telón de fondo histórico de la *Pedagogía del oprimido* (1968) de Paulo Freire. El modelo de relación entre el arte y la sociedad que instauró históricamente la vanguardia de De Stijl con Mondrian y Theo van Doesburg en las décadas de 1910–1920, basado en la utopía liberal de un desarrollo social progresista impulsado mediante el diseño racionalizado de las formas, era una matriz histórica que Constant radicalizó para estallarla en última instancia mediante la conceptualización expansiva, fragmentada y finalmente irrealizable de *New Babylon* (1956–1974), su proyecto para una ciudad ideal tecnificada anarcosocialista inspirada en *Homo ludens* (1938), el influyente estudio del historiador holandés Johan Huizinga sobre la función social del juego. Se trataba, todo ello, de una herencia que para algunos de nosotros desembocaba, por ejemplo, en las nuevas prácticas de activismo artístico que compendiaaba ejemplarmente *AIDS Demo Graphics* (1990), el libro coeditado por Douglas Crimp sobre la proliferación de formas expresivas y de soportes creativos y comunicativos que caracterizaron al movimiento ACT UP contra la emergencia del sida, la primera gran crisis global surgida de las entrañas de la criminalidad política y económica neoliberal. En esa tarea de reconstrucción genealógica, capas cada vez más profundas de la historia se me fueron apareciendo en muchas ocasiones

por obra y gracia del azar objetivo: si mi propuesta para ser aceptado en la Rijksakademie incluía el utilizar la academia como base para estudiar el legado de Joris Ivens —uno de los padres del cine documental político moderno, quien había realizado *Tierra de España* (1937) durante la Guerra Civil en apoyo de la II República Española—, ocurrió que uno de los profesores que formaba parte de mi tribunal de admisión era Oscar van Alphen, documentalista de acontecimientos contraculturales de los años sesenta-setenta en la ciudad de Ámsterdam, y autor de *Children in the Big City* (1958), un libro fotográfico relevante en la historia de la fotografía social de corte humanista. Fue discípulo de Cas Oorthuys, Carel Blazer y la generación de fotógrafos antifascistas y comunistas holandeses marcados por los conflictos de la Europa de entreguerras y la Segunda Guerra y postguerra mundiales, algunos de los cuales pasaron de ser combatientes en la resistencia durante la ocupación nazi de los Países Bajos a tener dificultades políticas en su propio país por su relación con la II República o las Brigadas Internacionales. A lo largo de mi residencia en la academia, a través de su propia experiencia, Oscar me narró el conjunto de toda esa historia.

Con este relato biográfico —aun siendo sintético y recortado, y que nunca antes había manifestado—, intento explicitar ahora que mi maduración originaria como artista sucedió en un clima de época complejo. Mi generación creció beneficiándose de la expansión del sistema internacional del arte que se derramaba en subsistemas locales eufóricos: entre 1989–1991, por ejemplo, expuse en la *Muestra de Arte Joven* y en *Confrontaciones*, que entonces eran las dos principales exposiciones institucionales para la promoción del arte joven y emergente en España, y justo después en el *Aperto '93: Emergenza* de la XLIV Biennale di Venezia, que constituyó la plataforma de lanzamiento a la hegemonía de una nueva generación del arte contemporáneo internacional. El marco global de esos años era la dinámica de transformación de las instituciones artísticas que Hans Haacke analizó incipientemente en *Museums, Managers of Consciousness* (1983), un tipo de mutación impulsada fundamentalmente por la finan-

ciarización de la economía global y caracterizada en gran medida por el retorno *sui generis* de valores “fuertes” que el antiautoritarismo de 1968 había situado en el punto de mira: la figura heroica del artista moderno reencarnada ahora más bien en un individualismo competitivo, cínico y oportunista; el retorno a la centralidad de la obra de arte con peso material, de un conceptualismo cosmético o reproduciendo regímenes de visualidad espectacularizantes por parte de unas prácticas artísticas obsesivamente objetocéntricas; la primacía de los intereses comerciales del mercado en la valoración del trabajo del arte o la renacida autoridad del museo, extrañamente reconvertido en un dispositivo posilustrado funcional para la turistificación y gentrificación del desarrollismo urbano neoliberal. Pero al mismo tiempo que todo lo anterior, una parte de mi generación nos formamos sintiéndonos herederos de una historia tanto utópica como radicalmente (auto)crítica de las instituciones en relación con sus contextos sociales. Excavamos bajo la superficie brillante del efervescente sistema del arte para hacer surgir los sustratos enterrados por la suspensión de la historia que imponía la condición posmoderna —cancelación de la autoconciencia histórica que Fredric Jameson describió en 1984 como una de las principales características de la lógica cultural del capitalismo avanzado—, de tal manera que reconstruimos nuestras propias genealogías *ad hoc*, reinventando así las prácticas de confrontación antiautoritarias ahora contra la hegemonía global conservadora y la mutación neoliberal de las instituciones ilustradas que, contradictoriamente, eran el humus en el que germinábamos y el cercamiento contra el que nos batíamos.

Por todos estos motivos, hacia finales de la década de 1980 mi trabajo empezó a ser conscientemente refractario a reproducir la homogeneidad de un estilo, a aceptar la forma exposición como la desembocadura obligada para socializar el trabajo artístico y a construir una figura de autor identificable —y por tanto capturable— en tanto (auto)representación biográfica lineal. Por ello comencé a operar en un diagrama nada sencillo, procurando escapar de la captura neutralizadora del circuito mercantilizado estudio-galería-revista-mu-

seo, obligado por tanto a imaginar otros modos de producción y diseminación que, no obstante, se tenían que articular necesariamente en la práctica con ese circuito; operando entre el adentro y el afuera de las instituciones de la modernidad transformadas por la lógica neoliberal, para producir así reinenciones posutópicas de los vínculos entre la práctica artística y sus contextos sociales, procurando a la vez no recaer de manera adanista en el utopismo vanguardista de un arte que desprecia heroicamente a sus instituciones. Debo reconocer, recapacitando hoy día, que se trataba en lo fundamental de una hipótesis eurocéntrica: imaginar un sentido posmoderno de la crítica social y política ejercida a través del arte en el seno de la tradición autorreflexiva de la modernidad europea. Mi vínculo estable con América Latina a partir de la década de los años 2000 me hizo comprender que durante los ochenta-noventa se dieron diferentes hipótesis constructivas, críticas u opositoras en otros lugares —no era lo mismo enfrentarse a la autoridad de una institucionalidad históricamente establecida que estar necesitados de construir una institucionalidad propia desde las periferias; incluso en el contexto de Europa, no era lo mismo debatirse en la España posfranquista socioliberal que en la Centroeuropa cuna del capitalismo calvinista o en el Este anterior y posterior a la caída del Muro de Berlín— que inventaron maneras diversas de relacionarse con las figuras del artista, la obra, el objeto, el carácter fetichista de su circulación, su puesta en valor simbólico o económico, la crítica publicada, el museo local globalizado, etcétera, en el interior del entonces creciente sistema internacional del arte.

Muchos de los problemas planteados por el tipo de prácticas artísticas críticas que fue necesario idear entre las décadas de los ochenta y noventa —provocando y al mismo tiempo siendo atravesados por todo ese cúmulo de tensiones y contradicciones—, son los mismos que han saltado a primer plano por los efectos que ha tenido en el sistema global del arte la consecutiva doble crisis financiera de 2008 y de salud pública de 2020, ambas resultado, síntoma y catalizador del colapso del ciclo histórico neoliberal. Por eso nos ha parecido pertinente producir, justo ahora, esta retrospectiva: no sólo



La historia, como siempre se ha oído, intervención en el Maglio Museo, Ponte Nossa, Italia, 1988

Escenas en una biblioteca, serie fotográfica, 1988-1990



Les urnes de l'honor, instalación para la exposición individual en Sala Montcada, Barcelona, 1990

La conquista del paraíso, instalación en la II Bienal de la Imagen en Movimiento, Museo Reina Sofia, Madrid, 1990



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



Primero de Mayo (la ciudad-fábrica), instalación en la exposición *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

como una recapitulación de mi trabajo de cuatro décadas, sino también como una manera de intervenir en este momento de crisis que constituye un punto de inflexión epocal.

El subtítulo de la exposición, *Designar o no un trabajo como arte es una decisión táctica*, alude precisamente a la manera en que el corpus de obra que la exposición comprende (1983–2020) se ha percibido como artístico, pedagógico, editorial, social o político de manera intermitente o alternativa como resultado de la relación dialéctica entre, por un lado, las condiciones de legibilidad cambiantes de la institución arte a lo largo de cuatro décadas, y, por otro lado, las decisiones estratégicas que mi trabajo ha ido adoptando. En este aspecto, la exposición plantea un diálogo con dos modelos históricos: el ejercicio de crítica institucional que trasluce la designación de un objeto común como arte por parte de su autor, es decir, la operación de análisis implícita en la matriz del *ready-made* que inaugura *Fountain* (1917) de Marcel Duchamp; y el salto de la fase de laboratorio de las vanguardias ruso-soviéticas a las prácticas productivistas o factográficas. En el ensayo *Walter Benjamin, productivista* (2013) he reflexionado sobre cómo el pabellón colectivo concebido y coordinado por El Lissitzky para la exposición internacional *Pressa* (1928) evidenciaba una decisión táctica: recombinar a gran escala una cantidad enorme de invenciones técnicas, formales o estéticas de vanguardia para producir un dispositivo que, sin embargo, elegía no presentarse a sí mismo explícitamente como artístico. Se trata también, en este sentido, de reflexionar sobre las condiciones bajo las cuales la autonomía artística puede redefinirse —como propuso Brian Holmes junto con el grupo Bureau d'Études a principios de los 2000— como una auto-determinación de las prácticas artísticas en relación con sus instituciones históricas de referencia.

Nueva Babilonia se organiza como un recorrido relativamente cronológico, pero no responde a una lógica evolutiva de mi trabajo. Se construye mediante siete secciones que componen en conjunto una estructura no progresiva ni acumulativa sino articulable en cada diferente contexto expositivo, inspirándose más bien en el modelo estructural del *montaje de*

atracciones tal y como fue conceptualizado y practicado en las vanguardias teatrales y cinematográficas de la década de 1920 por Vsévolod Meyerhold, Sergei Eisenstein, Boris Arvatov, Sergei Tretyakov o Bertolt Brecht. El objetivo no es tanto establecer una taxonomía de las formas características de un corpus de obra ni representar una teleología de mi estilo artístico personal. Se trata más bien de deducir cuáles han sido los modelos constructivos inventados en cada momento de ese corpus a lo largo de casi cuatro décadas: sus matrices productivas, *sus técnicas*, como pedía Walter Benjamin en *El autor como productor* (1936). La manera de mostrarlo es diagramática, procurando trazar vínculos o generando resonancias entre las piezas que componen la estructura de la exposición sin renunciar a detectar los puntos de fricción entre momentos diferentes de ese corpus.

La primera sección, “Una memoria interesante. Primeros prototipos sobre historia, memoria e identidad”, comprende trabajos originarios de vídeo y fotografía realizados entre 1986–1990, producidos casi siempre a partir de una matriz muy sencilla de confluencia/colisión entre la imagen visual y el texto escrito. Inspirados por las metodologías del conceptualismo no tautológico, estos proyectos buscaban aplicar dichos procedimientos conceptualistas a reflexiones y cuestionamientos sobre la construcción de la historia y las identidades. La segunda sección, “Los demonios familiares. Contraimágenes del fascismo”, designa un conjunto de vídeos llevados a cabo entre 1990–1997, que excavan sobre todo en los regímenes visuales franquistas para, operando sobre sus procesos de elaboración inconsciente, hacer aflorar una memoria colectiva alternativa. Asimismo, buscaban construir un contrarrelato sobre la historia española del siglo pasado, diferente del instituido durante la transición democrática. No se debe olvidar que se trata de una constelación de propuestas que pivotan en torno a 1992, año en que en el Estado español se celebraron simultáneamente el Quinto Centenario del Descubrimiento, los Juegos Olímpicos de Barcelona, la Expo ‘92 de Sevilla y la Capitalidad Cultural Europea de Madrid. Es por tanto un corpus de proyectos anticelebratorios que interrogaban sobre

las negaciones y desmemorias institucionales y colectivas. Estos vídeos se pueden considerar prototipos de algunos de mis trabajos posteriores de mayor envergadura, en la medida en que su factura oscila entre el *desmontaje de imágenes* (como lo denominó Eugeni Bonet), siguiendo la tradición del cine de vanguardia apropiacionista y los sintéticos procedimientos de excavación en las imágenes como palimpsesto con los que operaban, durante aquel momento, las emisiones televisivas de Alexander Kluge. También estaban influidos por la lectura de las teorías fílmicas que en los años setenta ochenta incorporaron las herramientas del psicoanálisis, el marxismo o el feminismo a la disección no solo de las imágenes visuales sino también del aparato cinematográfico en su conjunto (Jean-Louis Baudry, Jean-Louis Comolli, Christian Metz, Laura Mulvey, Teresa de Lauretis o Stephen Heath). Es justo mencionar que el título es un préstamo tomado del libro de reflexión sobre el franquismo y el dictador más importante de los publicados por el escritor barcelonés Manuel Vázquez Montalbán en 1978.

Bajo el título de la tercera sección, “El precio del progreso. Contrahistorias y críticas de la modernización”, comprendiamos una larga y compleja serie de *proyectos específicos* de carácter por lo general antimonumental o contramonumental realizados entre 1989 y 1994 mediante un cruce de cuatro metodologías: el análisis institucional, la historia social y la filosofía crítica de la historia, la construcción colaborativa de una memoria alternativa y la intervención *site-specific*. Estuvieron inspirados por una amalgama de lecturas como la teoría crítica frankfurtiana —en especial *Dialéctica de la Ilustración* (1944), de Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, cuyo capítulo “Le prix du progrès” da título a uno de estos proyectos y también a esta ámbito—, las tesis *Sobre el concepto de historia* (1940) de Benjamin, la filosofía metahistórica de Hayden White, la autocrítica de la antropología de Clifford Geertz y James Clifford, la historiografía social de E. P. Thompson, la disección situacionista de *La sociedad del espectáculo* (1968) de Guy Debord o el análisis de los sistemas institucionales del arte de Hans Haacke, Michael Asher o Daniel Buren. Fueron

proyectos también influidos por la reinención teórica del análisis materialista de la fotografía documental que expresaban los ensayos de Allan Sekula, Martha Rosler y Victor Burgin. Constituyen a la vez mis primeras experiencias de carácter dialógico o colaborativo con gente común, profesionales ajenos al campo artístico o agentes organizados de la sociedad civil.

La cuarta sección cumple simultáneamente la función de ecuador y epicentro del proyecto. Se titula “Nueva Babilonia revisitada. Reconstruyendo la esfera pública democrática” y se remonta a 1982 como punto de partida. Comprende aquellos trabajos de formalización pedagógica, dialógica, comunicativa, editorial, investigadora..., por lo general de carácter colectivizante o de organización reticular, cuyo objetivo es producir herramientas o prototipos para la radicalización democrática de la esfera pública. Precisamente, *Nueva Babilonia. La práctica del arte en la reconstrucción de la esfera pública* es el nombre que di a un taller realizado para el programa de formación artística de los Talleres de la Quam, que tuvo lugar en Sabadell en 1998. El título contiene al menos una doble citación histórica: el proyecto de Constant al que me he referido más arriba y la película histórica sobre la Comuna de París —también titulada *Nueva Babilonia* (1929)— realizada por Grigori Kósintsev y Leonid Trauberg junto con su grupo cubofuturista soviético Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS). *Nueva Babilonia* fue uno de los primeros proyectos de cierta consistencia del más de medio centenar de talleres, cursos o seminarios que impartí por Europa y Latinoamérica sobre todo a partir de la segunda mitad de la década de 1990, concebidos como algo más que programas de enseñanza artística, entre los que se cuentan las experiencias que activé con especial intensidad entre 2010–2012, como fue el caso de los talleres de aprendizaje y producción colectiva *El grito* (con Mónica Castillo y Elena Pardo) en La Curtiduría de Oaxaca; *Country Europa* (con Verónica Iglesia) en el Centro Penitenciario de Murcia como elemento central de nuestro proyecto más amplio para Manifesta 8; el seminario *¿Cómo producir una imagen política?* en Lugar a Dudas de Cali; la deriva urbana *Sinfonía de la ciudad globalizada* en el

encuentro *ComPosições Políticas* de Río de Janeiro; los cursos y proyecciones en el marco de Campus Expandido del MUAC en Ciudad de México, o las diversas colaboraciones realizadas con el Centro de Investigaciones Artísticas (CIA) de Buenos Aires. También la gira de presentaciones por Serbia y Croacia organizada por el colectivo What, How & for Whom (WHW) en 2006, las numerosas actividades pedagógicas e investigadoras —incluyendo la cofundación del Programa de Estudios Independientes (PEI)— en el Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA) durante las décadas de 2000–2010, mi participación en redes de investigación militante y experiencias editoriales como la Universidad Nómada, el european institute for progressive cultural policies (eipcp), la Red Conceptualismos del Sur, la revista *Brumaria* o mi dirección de la investigación coral de gran envergadura 1969–... *Algunas hipótesis de ruptura para una historia política del arte en el Estado español*, en el marco de *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, un proyecto de largo recorrido impulsado por el MACBA, el Centro Arteleku de Donostia y el Centro José Guerrero de Granada, entre otras instituciones.

Debemos interpretar también en este contexto la exposición retrospectiva expandida *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella* en el MACBA, y la exposición colectiva colaborativa *Ecosofías. Un prototipo de exposición sobre construcciones del sujeto y espacios de identidad*, en la Sala Amadís de Madrid, ambas de 2001. Se trataba en muchos casos de proyectos cada vez más conscientemente inspirados por modelos como la construcción de situaciones —tal y como propuso la Internacional Situacionista— y los *lehrstücke* de la dramaturgia brechtiana. Traducidos habitualmente al castellano como “piezas didácticas”, Brecht prefería denominarlos en inglés *learning plays*, es decir, dispositivos estéticos de copresencialidad en los cuales se produce algún tipo de aprendizaje colectivo crítico con la realidad. Pocos años antes de *Nueva Babilonia* había leído dos libros que fueron determinantes a la hora de pensar políticamente la construcción de estos prototipos de producción, aprendizaje o investigación colectivos: *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia* (1985), de Ernesto Laclau

y Chantal Mouffe, y *Public Sphere and Experience. Towards an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere* (edición inglesa de 1993), el libro de Alexander Kluge y Oskar Negt que discutía las tesis de Jürgen Habermas sobre la construcción de la esfera pública ilustrada.

1998 es también el año en que afronté una condena judicial por negativa al cumplimiento del servicio militar obligatorio. Me había declarado insumiso cuatro años antes sumándome al movimiento de desobediencia civil que impulsó durante la década de los noventa el renacimiento de la política autónoma de oposición en el contexto español. Durante la transición democrática colapsaron los anteriores movimientos sociales enraizados en el antifranquismo, y los ochenta fueron los años en que la hegemonía del neoliberalismo —como ya he apuntado anteriormente— adoptó el aspecto de una democracia formal que, por decirlo de manera amable, dejaba mucho que desear. Pero estas pinceladas de historia no solo sirven para describir una experiencia exclusiva de España. La década de los noventa fue el periodo en el que surgieron resistencias territoriales al neoliberalismo y emergieron a escala global prototipos para construir esferas públicas alternativas. Piénsese la relación latente que existe entre la irrupción zapatista en 1994 y la celebración de la documenta X curada por Catherine David en 1997. Esta *doble militancia* de mis años noventa, simultáneamente en el proceso de reconstrucción de los movimientos de radicalización democrática y en los intentos de repolitización del campo artístico, es el motivo por el que muchos de mis trabajos incluidos en esta sección traducen, al formato de la pedagogía artística, metodologías de organización de agrupamientos políticos autónomos o movimientos sociales.

La quinta sección tiene por título “Entre sueños. Gramáticas expresivas de los movimientos sociales”, y comprende sobre todo vídeos de gran envergadura realizados entre 2002–2010, habitualmente bajo la denominación general de *Entre sueños. Ensayos sobre la nueva imaginación política*. Se trata de un ciclo de proyectos ambicioso tanto en su duración, de casi una década, como en sus objetivos y escala de

producción, habiendo sido filmados en numerosas ciudades: Barcelona, Milán, Turín, Londres, Praga, Buenos Aires, Puebla, Madrid, Sevilla, Santiago de Compostela... Están concebidos como documentales editados mediante procedimientos del cine experimental y de vanguardia, incorporando a la vez una enorme cantidad de materiales archivísticos, cinematográficos, filosóficos, artísticos, testimoniales, etcétera. Trataba de conectar con una tradición sinuosa pero nunca explícita en la historia del cine: la realización de películas no basadas en un convencional guion literario, sino que *adaptan* un ensayo filosófico o de teoría política o que, si se apoyan en escritos de carácter literario o dramático, lo hacen de un modo materialista y no naturalista. Coherentemente, el título mismo de la serie cita los libros *Entre sueños. Ensayos de filosofía política* (1985) de Juan Ramón Capella y *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas* (2001) de Paolo Virno. El vídeo *Primero de Mayo (la ciudad-fábrica)* (2002), por ejemplo, es la adaptación de un texto de Paolo Virno con el que deseaba debatir: *Virtuosismo y revolución* (1982); *No reconciliados (nadie sabe lo que un cuerpo puede)* (2009) es una adaptación conjunta de la obra teatral *Hamletmaschine* (1977) de Heiner Müller y el libro *Espectros de Marx* (1993) de Jacques Derrida; y *Léxico familiar: cambiar el mundo sin tomar el poder (retrato de John Holloway)* (2008) traspone evidentemente el libro homónimo de Holloway, editado originalmente por la Universidad de Puebla (2002).

Estos vídeos comparten la misma ambición que aquellos otros comprendidos en la sexta sección, “Sinfonías de la ciudad globalizada. Contrageografías del neoliberalismo”. Se trata de una serie inspirada por el ciclo histórico y la tradición cinematográfica de las sinfonías urbanas, tomando fundamentalmente como referentes a Walther Ruttmann, Dziga Vertov, László Moholy-Nagy, Jean Vigo y Joris Ivens. Por lo demás, la denominación de “ciudades globalizadas” proviene obviamente del concepto *world cities*, de Doreen Massey, y del libro de Saskia Sassen *La ciudad global* (1991), si bien mis vídeos no se enfocan sobre las ciudades globales prototípicas (Nueva York, Londres, Tokio...), sino en ciudades portuarias

de menor escala y, de manera más general, en territorios periféricos que constituyen los espacios esquinados, sacudidos o sometidos a la incertidumbre por la globalización: Valparaíso (2010) y Bilbao (1995 y 2012) fueron las dos ciudades retratadas, aunque por el impacto personal que me supuso la crisis posterior a 2008 se abortaron otros dos proyectos planeados en Riga y Río de Janeiro.

La séptima y última sección, “Discursos plebeyos. La elaboración paulatina del pensamiento mientras se habla”, se puede interpretar como el espacio de esta exposición concebido desde su origen de manera más apegada al tiempo real contemporáneo. Contiene una serie de discursos impresos con anotaciones manuscritas y escrituras diagramáticas. En su formalización como obras, constituyen la adaptación de un texto menor de Heinrich von Kleist escrito alrededor de 1805: *Sobre la elaboración paulatina del pensamiento mientras se habla*. Kleist proponía meditar sobre las situaciones en las que un discurso se construye de manera simultánea a la elaboración del pensamiento que lo estructura, porque, exigidos por una urgencia, no se dispone del tiempo que habitualmente media entre la reflexión y su expresión como discurso público. Se detenía en el ejemplo de una escena histórica: el momento en que Honoré Gabriel Riquetti, Conde de Mirabeau, se enfrentó como presidente de la Asamblea Nacional a los emisarios del rey de Francia que pretendían interrumpir los trabajos constituyentes para la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano* de 1789. Durante muchos años, no ha dejado de fascinarme la manera en que Kleist observaba así la micropolítica de este momento mítico de autoafirmación del poder constituyente. Los documentos contenidos en esta serie muestran la elaboración diagramática de 23 intervenciones realizadas en 13 ciudades de Europa y Latinoamérica entre noviembre de 2016 y diciembre de 2019. Se ejecutaron en situaciones diversas: asambleas de organizaciones sociales, encuentros con la ciudadanía, debates en instituciones culturales o intervenciones parlamentarias durante el ejercicio de mi cargo como secretario del Congreso y diputado en las Cortes Generales españolas. Los temas tratados oscilaban entre

las reflexiones acerca del ciclo histórico en que nos encontramos, la función de la cultura en la inestable construcción europea, el racismo estructural de las políticas fronterizas y migratorias de la Unión Europea, la pervivencia de las geopolíticas coloniales, los procesos de cambio latinoamericanos, la función de la memoria como un bien común o los retos globales de la democracia en crisis. Consecuentemente, hemos decidido englobar en esta sección también mi proyecto de gran escala más reciente y todavía en curso: *La pandemia en germinal*. Está basado en conversaciones con personas que me son cercanas en varias ciudades del mundo, destacadas en los campos de la filosofía política, el activismo social o la crítica cultural, con quienes he hablado durante los meses de cuarentena y restricciones globales impuestas desigualmente por la pandemia de COVID-19. Consiste, en definitiva, en una sección de cierre que sin embargo no clausura la exposición en la medida en que mantiene un diálogo abierto con el presente. Da cuerpo también a las reorientaciones en curso de mi trabajo: en un mundo donde la democracia y nuestra existencia misma sobre el planeta están amenazadas, relanzar un proyecto emancipatorio a escala global nos exige defender la función democrática de las instituciones heredadas de la modernidad sin renunciar al mismo tiempo a ejercer la crítica sobre los problemas estructuralmente consustanciales a las mismas. Una reinención de la ciudadanía global que ponga en el centro la importancia de todas las vidas, reventando los moldes capitalistas, patriarcales y coloniales en los que se han contenido históricamente las figuras políticas de la modernidad, es el horizonte constituyente que las nuevas luchas por la radicalización democrática se deben trazar. Realizar estas exposiciones precisamente en instituciones museográficas y culturales, justo en este momento, tiene la intención de operar —aunque sea modestamente— formando parte de estas tareas, más allá de que, como resulta evidente, este proyecto de retrospectiva no renuncia a plantear una serie de problemáticas específicas en el campo de práctica, la crítica y la historiografía del arte moderno y contemporáneo. De hecho, unas operaciones no están desconectadas de las otras.

No quiero finalizar sin dar las gracias también, por su dedicación, sus cuidados y su profesionalidad al equipo de colaboradores y colaboradoras que han trabajado para llevar a cabo este proyecto en unas condiciones permanentemente inestables a causa de la situación global. Como suele decirse de manera tópica pero siempre realista, atribúyanse a la inteligencia colectiva los aciertos, y a mi personalismo las equivocaciones.

Una coproducción con:



Comisarios: Valentín Roma y Cuahtémoc Medina

DL B 10015-2021

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

**Horario: de martes a domingo
y festivos, de 11 a 20 h
Entrada gratuita**



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