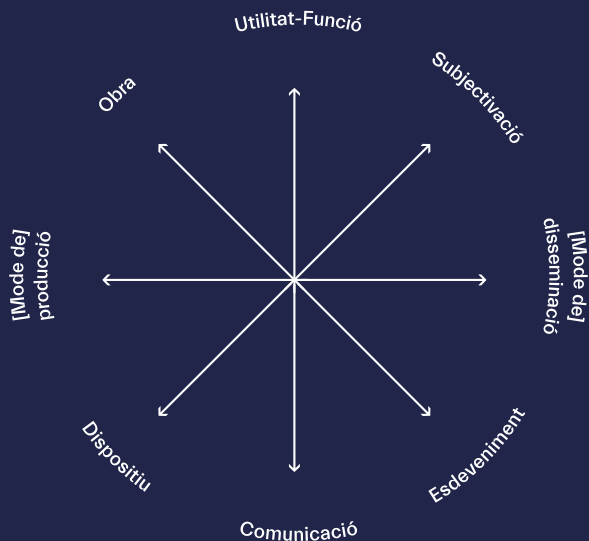


RECONSTRUÏNT
L'ESFERA PÚBLICA DEMOCRÀTICA

NOVA BABILÒNIA REVISITADA



MARCELO EXPÓSITO



Ajuntament de
Barcelona

[LA VIRREINA]
CENTRE
DE LA IMATGE

«Quan l'intel·lecte públic esdevé la principal força productiva, té lloc una hibridació entre pensament, política i treball. Aquesta és la veritable partitura que executen les treballadores i els treballadors virtuoses contemporanis: el *general intellect*».

(Paolo Virno, *Grammatica della moltitudine*, 2003)

Nova Babilònia revisitada comprèn una selecció àmplia d'aquelles de les meves activitats desenvolupades entre els anys 1982-2021 que no són immediatament llegibles com a artístiques. De moment, és l'esquema diagramàtic d'una narració amb un contingut molt heterogeni que es caracteritzaria per un doble denominador comú. En primer lloc, recopila treballs que posen enèrgicament en qüestió que la pràctica artística hagi de tenir un caràcter objectecèntric i estar dirigida inevitablement al format expositiu. En segon lloc, comprèn la producció continuada al llarg de quatre dècades d'una varietat de models constructius –amb una base cooperativa i una voluntat pedagògica, en el sentit brechtia dels *lehrstücke* i seguint les pedagogies radicals– orientats a la fabricació d'una esfera pública democràtica la contrària: que un nom propi es transformi en un agenciament col·lectiu, com demanaven Félix Guattari i Gilles Deleuze. Es tractaria –com plantejava Brian Holmes– d'identificar el rastre de les empremtes que deixen els trajectes subjectius en un camp d'accions col·lectives. Explicitant la posició de subjecte des de la qual es parla, es pot modelar el recorregut d'experiències que, si no s'encarnessin precisament en un cos, s'esfumarien en l'aire i desapareixerien per causa de les polítiques dominants, serien sublimades per les històries oficials que les abstreuen de les seves condicions originals d'emergència, o es veurien normalitzades institucionalment de la manera clàssica en què es violenta la seva naturalesa diferent i antagonista. La meua intenció és escriure aquesta partitura ex post, de manera que, en evidenciar la subjectivitat del seu recorregut, no contrahegemoniques i militants radical, per anomenar-ho mitjançant un encreuament d'idees entre Alexander Kluge i Chantal Mouffe. En aquest sentit, consisteix en un artefacte encara en elaboració que superposa un trajecte biogràfic, una narració col·lectiva i un cicle històric: l'ascens de l'hegemonia neoliberal, la seva crisi global i el sorgiment de les resistències dins seu.

Aquest diagrama adopta la forma d'un recorregut cronològic, però de cap manera s'ha de comprendre com una evolució progressi-

va. Al contrari, es tracta d'una línia de temps segmentada en traços i constel·lacions que no s'organitzen convencionalment per formats o suports, ni molt menys pel tòpic dels estils. Adopta la matriu d'una partitura musical premoderna o avantguardista composta per quatre «notacions»: un tetragrama les línies horitzontals del qual s'acumulen en vertical no per una raó jeràrquica, sinó per permetre'ns visualitzar com evoluciona una polifonia mitjançant interrelacions transversals que, a la vegada, reverberen cap endavant i cap enrere en la línia del temps. En aquest tetragrama, es disposen elements artístics, editorials, pedagògics, documentals o informatius entre els quals es produeixen ressonàncies, i que es relacionen entre si mitjançant connexions que en uns casos són evidents i, en d'altres, poden ser deduïdes per qui executi cada interpretació d'aquesta partitura d'acord amb la seva pròpia experiència. Vist d'una altra manera, fins i tot es pot afirmar que aquest tetragrama és la visualització actual d'una interpretació anterior: la prolongada execució col·lectiva i virtuosa, realitzada sense guió previ, d'unes formes de vida alternatives que s'han vist modificades a una escala colossal, durant les dècades en què també s'han vist obligades a disputar al neoliberalisme el control de les transformacions postfordistes. Els continguts de *Nova Babilònia revisitada* són el resultat de la manera com hem viscut aquesta hibridació entre pensament, política i treball característica dels contrapoders contemporanis, perquè pensar, polititzar-nos i treballar s'han convertit en aspectes integrals del que Suely Rolnik denomina «consistència existencial», en contra de la fragmentació d'una vida dissociada per la governamentalitat que Michel Foucault detectava en la prehistòria del neoliberalisme.

Articular *Nova Babilònia revisitada* com un relat biogràfic comporta el risc conegut que un oceà de pràctiques col·lectives es redueixi per ser capitalitzat per un nom individual. En aquest cas, la intenció és exactament la contrària: que un nom propi es transformi en un agenciament col·lectiu, com demanaven Félix Guattari i Gilles Deleuze. Es tractaria –com plantejava Brian Holmes– d'identificar el rastre de les empremtes que deixen els trajectes subjectius en un camp d'accions col·lectives. Explicitant la posició de subjecte des de la qual es parla, es pot modelar el recorregut d'experiències que, si no s'encarnessin precisament en un cos, s'esfumarien en l'aire i desapareixerien per causa de les polítiques dominants, serien sublimades per les històries oficials que les abstrueixen de les seves condicions

originals d'emergència, o es veurien normalitzades institucionalment de la manera clàssica en què es violenta la seva naturalesa diferent i antagonista. La meua intenció és escriure aquesta partitura *ex post*, de manera que, en evidenciar la subjectivitat del seu recorregut, no se'n cancel·lin d'altres, sinó que convidi altres subjectes a escriure les seves pròpies notacions. Només mitjançant constel·lacions de polifonies serà possible organitzar una contrahistòria general en els nostres propis termes, sense tornar a caure en les pretensions totalitzadores de les imposicions historiogràfiques contra les quals ens rebel·lem.

Els artefactes que incorpora *Nova Babilònia revisitada* plantegen el problema relacionat amb la definició d'un treball com a «artístic». Ho fan enfrontant-se tant a una concepció essencialista de l'art com a l'autoritat institucional que sanciona aquesta denominació en cada moment històric diferent. En aquest ordre de coses, i d'una manera més general, aquest relat subratlla com una de les seves qüestions polítiques centrals quina ha estat la relació estratègica amb les institucions públiques –un camp de batalla durant l'era neoliberal–, un problema afrontat experimentalment mitjançant la creació del que l'eipcp (European Institute for Progressive Cultural Policies) qualificava com a «institucions projecte», i la Universitat Nòmada denominava «institucions monstre». D'altra banda, la realització d'«invencions tècniques» (com exigia Walter Benjamin als anys trenta per polititzar l'art com a pràctica, i no només els seus continguts) catalogades en aquest diagrama es dedueix d'un doble ensenyament extret de les avantguardes històriques. En primer lloc, d'una interpretació del *Fountain* (1917) de Marcel Duchamp com a crítica institucional, per oposició a les reproduccions conservadores de la pràctica del *ready-made*; i, en segon lloc, d'observar com El Lissitzky va recombinar una enorme quantitat de creacions estètiques i formals avantguardistes en un dispositiu que, per motius tàctics, no va presentar com a artístic, sinó més aviat com un prototip del que Benjamin H. D. Buchloh va descriure com a «arquitectura semiòtica»: el pavelló soviètic per a l'Exposició Internacional de la Premsa (Pressa) a Colònia (1928). (Les mateixes reflexions es podrien extreure del pavelló de la República espanyola per a l'Exposició Universal de París, concebut per Josep Renau i d'altres el 1937.) En aquest sentit, en pocs exemples històrics de les neoavantguardes es va actualitzar aquesta doble conceptualització amb una proliferació tan fecunda, a una escala utòpi-

ca tan considerable i mitjançant una pràctica multidisciplinària tan orgànica com en el projecte d'«urbanisme unitari» per a la construcció inabastable d'una ciutat tecnificada anarcosocialista executat per Constant entre els anys 1956-1974: *New Babylon*.

PROTOTIPS DE PRODUCCIÓ CONTRACULTURAL

Aquesta Notació 1 comprèn activitats primàries d'experimentació i gestió que es van desenvolupar en dos períodes. En un primer moment (1982-1987), es tractava de l'activitat editorial independent narrada a la meua sèrie d'entrevistes editades per RRS (Radio del Museo Reina Sofía, 2017-2020) sota el títol *Necronomicón. Una conversación con Marcelo Expósito sobre ruido, redes y cultura industrial a la sombra de la nueva ola*. En un segon moment (1985-1990), van començar les meves activitats d'organització en el camp del videoart. Les iniciatives d'aquests dos períodes originaris es van prolongar durant tota la dècada del 1990. Es tractava d'iniciatives portades a terme a l'empara de moviments o agrupaments contraculturals, subculturals o contrahegemònics en el camp cultural, caracteritzades per l'autoedició, l'autoorganització o la col·laboració independent amb les institucions, i giraven al voltant principalment de les pràctiques sonores i videogràfiques.

Les nostres edicions de fanzins a Puertollano van ser significatives d'un tipus d'experimentació tant creativa com existencial molt estès en aquella època, en l'ambient de les noves onades que van sorgir a tot l'Estat espanyol com una transformació de les formes de vida juvenils. Si *Decibelios* (1982-1983) consistia en una publicació característica de l'explosió fanzinera de les noves onades musicals locals, *Experiencias* (1983) es desplaçava cap als marges més radicals d'aquestes escenes, i, finalment, *Necronomicón* (1984-1987) va constituir una experiència editorial de revistes-cassets que va tenir un paper rellevant a les xarxes espanyoles i internacionals de l'anomenada *industrial culture*.

Es pot considerar que aquestes subcultures juvenils —que no sempre eren minoritàries o marginals— tenien com una de les seves tasques principals la producció de «climes» participatius, formats per comunitats de consumidors proactius i utilitzant eines comunicatives —principalment el correu postal, però també la ràdio o, fins i tot, el mateix desplaçament físic de les persones— que s'arribaven a convertir en alguns casos pròpiament en un mitjà expressiu. La publicació de fanzins, les edicions sonores, les xarxes d'art postal (en les quals vaig participar intensivament els anys 1985-1987), la programació radiofònica o la distribució videogràfica s'articulaven molt sovint de manera inseparable. La producció cooperativa que circulava en un flux constant durant aquells anys va ser ingent, literalment inquantificable. I els esdeveniments organitzats de manera autònoma o mitjançant relacions inestables amb les institucions artístiques i culturals —espais alternatius, concerts musicals o festivals de vídeo independent, com ara, i sobretot, el populós festival Bideoaldia que vam organitzar

entre el 1987 i el 1990 amb el Bosgarren Kolektiboa, així com moltes altres experiències organitzatives al voltant del videoart en les quals vaig treballar col·laborativament fins a finals dels anys noranta— es podien considerar exercicis de contraesferes públiques culturals. Aquesta última idea es posava en pràctica de manera conscient ja al Bideoaldia; va adoptar un caràcter programàtic en un llibre escrit coralment, *Plusvalías de la imagen. Anotaciones (locales) para una crítica de los usos (y abusos) de la imagen* (1993); i va tornar a prendre forma a una escala relativament gran als Encuentros de Vídeo/Altermedia que vam organitzar els anys 1997–1998 en el marc del Festival de Cinema de Pamplona. El programa de videoart que vaig concebre per a la plataforma d'audiovisual experimental Hamaca el 2010, *Innocència perduda. L'última generació del vídeo a l'Estat espanyol en els anys 1980–1990*, consistia en una reflexió retrospectiva sobre les característiques d'aquest cicle generacional d'experimentació estètica i organitzativa.

Per tot el que s'acaba de dir, els objectes i la documentació aquí mostrats no s'han de considerar obres en un sentit tradicional ni activitats aïllades, sinó que són més aviat restes arqueològiques dels nostres exercicis d'experimentació col·lectiva continuada.

PIE 1.1

Únic número publicat del fanzín *Experiencias* (Puertollano, 1983), editat en col·laboració amb Luis Ernesto Gómez Arévalo, juntament amb una selecció dels quatre números publicats del fanzín-casset *Necronomicón* (Puertollano, 1984-1987), editat amb Eduardo Mugas. Procedeixen dels arxius particulars de L. E. Gómez (Còrdova), ROTOR (Andrés Noarbe, Madrid) i Morada Sónica (Josep Maria Soler, Almeria). Al costat, intercanvis postals (1984-1986) amb Maurizio Bianchi (Milà), Jordi Valls (World Satanic Network System / Vagina Dentata Organ, Londres) i Die Tödliche Doris (Berlín), així com un parell d'objectes d'art postal sense títol —de les moltes edicions o sèries que vaig fer i vaig posar a circular entre els anys 1985 i 1987— que es conserven als arxius de Tape Mag (Frank Bull, Friedrichshafen, Alemanya) i Comando Bruno (Rafael Flores, Andújar). Un exemplar de *Stamp Axe* de Mont-real, una de les revistes internacionals més destacades que es publicaven sobre *mail art*, conté en aquest número del 1987 una petita contribució meva juntament amb d'altres d'artistes o músics com Clemente Padín o Zoviet-France. La casset recopilatòria *Registro de voces* i el seu quadern d'obra gràfica, editats per IEP (Luis Mesa, Madrid, 1987), característica dels milers de cassetts que circulaven pels circuits internacionals de la «cultura industrial», constitueix una de les poques ocasions en què es va publicar un fragment de la meva pròpia producció de música sorollista.

PIE 1.2

Cartell de la I Setmana Internacional de Vídeo, organitzada en col·laboració amb Joseantonio Hergueta (Colegio Mayor Chaminade, Madrid, 1986), i catàleg del III Bideoaldia eta Muzak-Crash, festival organitzat amb el Bosgarren Kolektiboa (Tolosa, 1987-1990). Revista *Off Vídeo*, editada per Gabriel Villota i d'altres (Sant Sebastià, 1992-1995), que servia com a suport documental i teòric dels cicles de vídeo projectats a la Casa de Cultura de Larrotxene, sovint itinerants per altres institucions de l'Estat espanyol. Programa de mà del cicle de vídeo *Polítiques de gènere. Feminismes, representació, art i mitjans*, organitzat en col·laboració amb Carmen Navarrete (València,

1993). *Plusvalías de la imagen. Anotaciones (locales) para una crítica de los usos (y abusos) de la imagen*, llibre editat en col·laboració amb Gabriel Villota (Sala Rekalde, Bilbao, 1993). Les dues edicions dels Encuentros de Vídeo/ Altermedia de Pamplona –en l'organització i les publicacions dels quals vaig col·laborar formant part d'un col·lectiu flexible compost per Eugeni Bonet, Maite Ninou, Marta Martín, Josu Rekalde i d'altres– van tenir lloc en el marc del Festival de Cinema de Pamplona (1997-1998). Van constituir l'última fita d'una dècada de formació de l'esfera pública del vídeo independent a Espanya, que va mantenir estretes connexions amb els circuits de festivals i distribuïdores de videoart internacionals. Més endavant, el programa de vídeo *Innocència perduda. L'última generació del vídeo a l'Estat espanyol en els anys 1980-1990*—que em va ser sol·licitat per la distribuïdora Hamaca el 2010— recapitulava sobre la significació d'aquella esfera pública del vídeo independent que vam habitar a la dècada del 1990.

PIE 1.3

La investigació col·lectiva *1969—... Algunas hipótesis de ruptura para una historia política del arte en el Estado español* (2002-2005), que vaig coordinar per al projecte *Desacuerdos* (ubicat substancialment a la Notació 4), comprenia una àrea de recerca en què es plantejava la tesi que, a la dècada del 1990, una part important de les pràctiques contrahegemòniques en el camp de l'art consistia en la producció de xarxes cooperatives, arrelades en els nous comportaments artístics dels anys seixanta-setanta, i que van prefigurar certs desbordaments institucionals que van tenir lloc als anys dos mil.

MODELS PER A LA RADICALITZACIÓ DEMOCRÀTICA

L'hegemonia neoliberal i neoconservadora es va imposar globalment als anys vuitanta enfonsant els seus pilars en la runa de les revolucions dels anys seixanta-setanta. Als noranta, aquest triomfalisme postutòpic va produir tant els símptomes resultants de la seva violència com la seva contrapartida: el sorgiment de resistències. Dos esdeveniments aparentment diferents marquen la nostra generació d'artistes i d'activistes com el doble epicentre d'un mateix big-bang, la insurgència zapatista del 1994 i la Documenta X del 1997, que van fer sorgir a escala global els contrapoders que s'havien anat constituint des de finals de la dècada anterior.

En aquest clima d'època, vaig començar una doble militància, simultàniament en la reconstrucció dels moviments de radicalització democràtica i en la repolitització del camp artístic. Es tractava d'esforços immediatament exigits per les urgències del present, però que comportaven així mateix la necessitat de reconstruir les nostres pròpies memòries i genealogies. El meu seminari del 1996 al Centro Galego de Artes da Imaxe (CGAI, la Corunya), *Entre somnis: discurs narratiu audiovisual i representació històrica*, rescatava pràctiques cinematogràfiques d'oposició espanyoles del tardofranquisme i la transició. El llarg taller que vam iniciar aquell mateix any a l'École de Beaux-Arts de Tours —que va acabar amb la realització de l'obra *Narration de l'expérience. Pièce didactique à propos de l'exposition des identités*—, posava en funcionament el que Félix Guattari considerava «processos de subjectivació alternativa», a l'abric de les primeres revoltes antineoliberals franceses i davant el perill del que Étienne Balibar va anomenar «racisme de crisi» provocat pel creixement neofeixista. Mentre editàvem a París el número especial de la revista *Omnibus* sobre Documenta X (1997), vaig concebre els models d'exposició entre arxivístics, assemblearis i pedagògics que van culminar a *El malestar en la llibertat* (Sala La Gallera, València, 1998), el mateix any en què vaig afrontar una condemna judicial per la meua negativa a complir el servei militar obligatori, ja que m'havia declarat insubmís el 1994, afegint-me al cada vegada més sonor moviment de desobediència civil antimilitarista a l'Estat espanyol. També l'any 1998, vaig fer per als Tallers de la Quam a Sabadell un projecte que va resultar important com a prototip d'experimentació simultàniament genealògica, pedagògica i productiva, titulat *Nova Babilònia: la pràctica de l'art en la reconstrucció de l'esfera pública*.

Dos llibres de teoria política van influir especialment en els artefactes continguts en aquesta Notació 2: *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia* (1985), d'Ernesto Laclau i

Bourgeois and Proletarian Public Sphere (edició anglesa del 1993), el llibre d'Alexander Kluge i Oskar Negt que discutia les tesis de Jürgen Habermas sobre l'evolució històrica de l'esfera pública il·lustrada. Les metodologies d'aquests treballs obeïen a l'articulació, d'una banda, de les eines organitzatives dels moviments socials autònoms, i, d'altra banda, del model dramàtic brechtian dels *Lehrstücke*. Traduïts habitualment al català com a «peces didàctiques», Brecht preferia anomenar-los en anglès learning plays, és a dir, dispositius estètics de copresencialitat en els quals té lloc algun tipus d'aprenentatge col·lectiu crític amb la realitat.

Un altre d'aquests models per a la radicalització democràtica va ser el cicle de projeccions, conferències, debats i convivialitat *Cants de territorialització: paraules i imatges d'identitat*, que vam dur a terme a Bilbao per intervenir en l'ambient generat per la treva d'ETA el 1999. També sorgeixen d'aquest cicle d'experimentacions alguns projectes posteriors a la dècada dels noranta: l'exposició col·lectiva col·laborativa *Ecosofies. Un prototip d'exposició sobre construccions del subjecte i espais d'identitat* (Sala Amadís, Madrid, 2001), la meua curadoria de l'exposició retrospectiva *Històries sense argument. El cinema de Pere Portabella* (MACBA, Barcelona, 2001) o el taller amb persones internes a la presó de Múrcia que formava part de *Country Europa*, el nostre projecte més ampli per a Manifesta 8 (2010). Cal dir també que les meves activitats contingudes en aquesta Notació 2 —les exposicions individuals, algunes intervencions en exposicions col·lectives, els seminaris, tallers o trobades—, així com les exposicions de les quals vaig ser curador, van ser tractades indistintament com a camps d'experimentació en els quals s'utilitzaven les mateixes matrius de recuperació genealògica, radicalització pedagògica i creació expressiva.

PIE 2.1

Entre els anys 1997 i 1999 se situa un dels meus epicentres biogràfics. La meua incorporació al moviment de desobediència civil antimilitarista els anys 1993-1994 va acabar precipitant el 1998 que em condemnessin judicialment per insubmissió. Simultàniament, la meua exposició individual *El malestar en la llibertat* (Sala La Gal·lèria, València, 1998) posava en conjunt els sabers militants, organitzatius, pedagògics, genealògics i productius que provenien tant de l'activisme social com de les experimentacions institucionals en el camp artístic exemplificades en projectes com el llarg taller dut a terme a l'École Supérieure des Beaux-Arts de Tours (1996-1997), en el marc d'un projecte educatiu-expositiu dissenyat per Jean-Christophe Royoux: *Politique des identités: l'exposition comme médium*. Les característiques de totes aquestes experiències s'encreuaven: el nostre treball militant contenia un component pedagògic (per exemple, organitzant formacions en desobediència civil, a més de la dimensió pròpiament pedagògica que implica l'exercici de la desobediència), de la mateixa manera que les nostres experimentacions pedagògiques tenien una dimensió activista (per exemple, promovent dins del camp artístic, cultural o educatiu l'exercici de l'anàlisi i la crítica institucional). D'aquí van sorgir artefactes híbrids com el cicle de projeccions, debats i convivialitat *Cants de territorialització: paraules i imatges d'identitat* (1999), organitzat juntament amb Gabriel Villota i produït per Consonni, que va tenir lloc en un espai movimentista (Hika Ateneo de Bilbao), amb la intenció de participar en el clima social, polític i anímic generat per la treva d'ETA.

PIE 2.2

Cartell de l'exposició col·lectiva col·laborativa *Ecosofies. Un prototip d'exposició sobre construccions del subjecte i espais d'identitat* (Sala Amadís, Madrid, 2001), al costat del fullet informatiu i el llibre de l'exposició i el cicle de projeccions *Històries sense argument: el cinema de Pere Portabella* (MACBA, Barcelona; Museo Reina Sofía, Madrid, 2001). Tot i tenir una aparença diferent, tots dos projectes curatorials —que es van fer en paral·lel— es van construir a partir de

les mateixes matrius de caràcter organitzatiu, cooperatiu, historio-
gràfic i pedagògic experimentades en les activitats portades a terme
durant la segona meitat dels anys noranta.

PIE 2.3

Dossier de lectures per al prototip de seminari itinerant a través de
diferents espais institucionals, universitaris i autònoms dut a terme
amb Paolo Virno (2003); fullet del seminari *La revolució (no serà) re-
transmesa* (2004), amb l'estrena europea –entre altres continguts–
de la pel·lícula d'Avi Lewis i Naomi Klein sobre la crisi i l'esclat social
argentins del 2001; i llibre *Los nuevos productivismos* (2010), editat
arran del seminari homònim. Totes aquestes activitats van tenir lloc
a Barcelona. Durant la primera dècada dels anys dos mil, el MACBA
va aplegar al seu voltant una xarxa local i internacional de col·labo-
ració, a través de la qual es van promoure experiments a les fronte-
res de la institució, la societat civil i els moviments socials. El semi-
nari del 2004 aquí documentat, per exemple, es va dissenyar amb
la intenció de vincular-se a la celebració a Barcelona de la primera
manifestació del Primer de Maig del precariat organitzada per la
xarxa internacional EuroMayDay. En el context d'aquestes dinàmiques
d'experimentació institucional, vaig participar en l'organització
de nombrosos cicles, cursos i seminaris les experiències dels quals
van cristallitzar en la fundació del Programa d'Estudis Independents
(PEI) el 2006, juntament amb Xavier Antich, Joan Roca, Beatriz Pre-
ciado (avui, Paul B. Preciado), Miren Etxezarreta, Manuel Asensi,
Carlos Prieto del Campo, Jorge Ribalta i Manuel Borja-Villel. El PEI
es va concebre com un assaig instituent: es tractava d'intentar que
algunes dinàmiques experimentals que, d'alguna manera, eren dis-
perses i informals desemboquessin en la formalització d'un progra-
ma regularitzat de pedagogia radical. Durant els anys posteriors, em
vaig encarregar d'una àrea d'estudis que vaig anomenar *Imaginació
política*. En aquest període inicial, també van impartir docència de
manera habitual o ocasional Franco Berardi (Bifo), Allan Sekula,
Ana Longoni, Neil Smith, George Yúdice, Suely Rolnik i Enric
Berenguer, entre molts d'altres.

PIE 2.4

Llibre i quadern del projecte *Country Europa*, produït per a Manifesta
8, Biennial Europea d'Art Contemporani (Múrcia, 2010), i reeditat per
a l'exposició col·lectiva *Zweite Welt*, curada per WHW (festival Stei-
rischer Herbst, Graz, Àustria, 2011). Aquest projecte de gran escala,
dut a terme en col·laboració amb Verónica Iglesia, va tenir com a mo-
tor un taller de formació i producció amb persones internes a la presó
de Múrcia. Aplicant moltes de les nostres eines posades en pràctica al
llarg de més d'una dècada en els camps militant, artístic, periodístic
i pedagògic, el projecte tenia el doble objectiu de construir una zona
autònoma existencial de caràcter temporal dins la presó, així com
dirigir l'anàlisi crítica cap a la funció que compleixen en la globalit-
zació els tancaments espacials i les fronteres geopolítiques.

PIE 2.5

Fullet d'una versió del seminari *Línies de fuga. Història, estètica
i política de l'art dut a terme a la Fundación Luis Seoane* (la Corunya,
2021). Es tracta d'un projecte de formació itinerant encara en marxa,
basat en la reconstrucció genealògica de les heterodòxies teòriques
produïdes durant el segle passat a recer dels debats estètics de la mo-
dernitat. A causa de les condicions provocades per la pandèmia, se
n'ha accentuat el caràcter d'experimentació amb prototips combinats
de presencialitat-virtualitat, amb la finalitat de construir esferes pú-
bliques crítiques conjunturals i situades, mitjançant procediments
dialogics de coaprenentatge, dins les condicions restrictives de
mobilitat.

ESFERA PÚBLICA CRÍTICA I D'OPOSICIÓ GLOBAL

Podem qualificar la irrupció zapatista de l'1 de gener de 1994 com un big-bang perquè no es va tractar d'un esclat episòdic, sinó d'un esdeveniment que va condensar les resistències al neoliberalisme que ja havien sorgit a molts llocs del món de manera dispersa, per aconseguir per primera vegada articular-les refractant-les a gran escala. Dit d'una altra manera, va tenir la potència de visibilitzar que era possible construir una esfera pública crítica i d'oposició global a l'hegemonia planetària del neoliberalisme. Aquesta revitalització de les polítiques autònomes dels moviments socials, enfrontats al maridatge entre l'àmbit públic i privat —una aliança que encara avui devasta els béns comuns i aplica polítiques criminals contra la humanitat—, va trobar durant la dècada del 1990 les seves principals eines, d'una banda, en l'autoorganització i la construcció de xarxes; i, d'altra banda, en la desobediència civil expressada mitjançant l'acció directa. A l'Estat espanyol, aquestes tasques per a la recuperació d'un horitzó utòpic antineoliberal arrenquen fonamentalment després de l'apoteosi celebratòria institucional del 1992 (Cinquè Centenari, Expo'92, Jocs Olímpics, Capitalitat Cultural de Madrid), i van ser portades a terme per la insubmissió davant el servei militar obligatori, la construcció de centres socials mitjançant l'okupació, l'articulació progressiva del moviment ecologista i la transversalitat que va adquirir el feminisme autònom en tots aquests altres moviments.

A la conferència *L'art, entre l'experimentació institucional i les polítiques de moviment* (SITAC, Ciutat de Mèxic, 2009), vaig plantejar la relació que, al meu entendre, va existir entre l'aparició pública de l'Exèrcit Zapatista d'Alliberament Nacional el 1994 i la celebració de la Documenta X curada per Catherine David el 1997. Si la Notació 2 d'aquest diagrama comença amb la meua activitat en el moviment antimilitarista els anys 1993–1994, aquesta Notació 3 parteix de les activitats que vaig desenvolupar durant la meua estada a França (fluctuant entre 1996 i 1999) per tres raons consecutives. La primera, col·laborar en el monogràfic de la revista parisenca *Omnibus*, editat amb motiu de la Documenta X. La segona, portar a terme un taller de llarga durada amb estudiants de l'École Supérieure des Beaux-Arts de Tours, a l'empara de les protestes ciutadanes contra les polítiques governamentals neoliberals i emmarcat en el clima del que Étienne Balibar considerava un «racisme de crisi» originat per l'auge del neofeixisme a França. En tercer lloc, l'intent de reactivar una experiència utòpica llegendaria: la televisió de cable de barri que va funcionar durant els inicis de la Villeneuve de Grenoble, un dels projectes d'arquitectura i urbanisme més radicals construïts amb l'esperit del Maig del 68.

Si les contraccions de Seattle (1999), Praga (2000) o Barcelona (2001) contra les reunions de l'Organització Mundial del Comerç, el Fons Monetari Internacional o el Banc Mundial van suposar la irrupció del moviment antiglobalització en l'opinió pública internacional, en l'experiència de la meua generació l'articulació progressiva de xarxes globals per a una nova politització de l'art també va descansar en esdeveniments polítics i expositius de diversos tipus. En aquest sentit, el col·lectiu d'activisme artístic Las Agencias (que va desplegar una intensíssima col·laboració amb el moviment antiglobalització i les seves declinacions locals, especialment a l'Estat espanyol i Itàlia, els anys 2000–2003) i exposicions com *Non Place Urban Realm* (curada per Montse Romaní, South London Gallery, Londres, 1999) o *Processos documentals* (curada per Jorge Ribalta, MACBA, Barcelona, 2001) van ser, pel que fa al meu entorn, experiències determinants sempre situades a la frontissa experimental conflictiva entre els moviments socials i les institucions artístiques. Amb la davallada del moviment antiglobalització, una part de la meua activitat va derivar cap a una nova xarxa internacional d'activisme artístic i experimentació institucional que connectava l'Est d'Europa postsocialista amb l'Amèrica Llatina postneoliberal. Va ser impulsada per agents com el col·lectiu de curadores What, How & for Whom, amb el qual vaig fer una gira de presentacions per Croàcia i Sèrbia el 2006, el mateix any en què el col·lectiu Chto Delat? va organitzar a Moscou una exposició programàtica: *Self-Education*.

La meua relació amb Abya Yala va esdevenir constant des del 2004, i les activitats que he portat a terme amb espais o programes com el Centro de Investigaciones Artísticas (CIA, Buenos Aires), el Centro de Residencias de Arte Contemporáneo (CRAC, Valparaíso), Lugar a Dudas (Cali), La Curtiduría (Oaxaca), ComPosições Políticas (Festival Panorama, Rio de Janeiro) o Campus Expandido (MUAC, Ciutat de Mèxic) no són sinó l'aspecte més visible del que ha significat una gran transformació de la meua forma de vida i de la meua manera de concebre i practicar l'art, influït pel que considero la meua família expandida llatinoamericana.

PIE 3.1

Número monogràfic de la revista *Omnibus* (París, 1997), en l'edició de la qual, a càrrec de Jean-Christophe Royoux, vaig col·laborar juntament amb Brian Holmes. Vam emprendre aquest projecte editorial en el mateix període de tres anys que va comprendre també el nostre treball per a l'École Supérieure des Beaux-Arts de Tours (ubicat a la Notació 2), així com un tercer projecte encara més ambiciós que no es va poder culminar: l'intent (juntament amb Royoux i Nick Gee) de reactivar la xarxa de televisió local que va suposar una de les eines per a la construcció de l'aglomeració de la Villeneuve de Grenoble. La Villeneuve va ser un dels projectes urbanístics i arquitectònics més ambiciosos creats sota la influència del Maig del 68, però el que a principis dels anys setanta va significar la materialització d'una utopia social radicalment democràtica va esdevenir més tard, a causa del desmantellament neoliberal de les polítiques públiques de l'estat del benestar, el tipus de perifèria urbana que ha estat el caldo de cultiu de les revoltes socials ocorregudes episòdicament a les *banlieues* franceses durant les últimes dècades. En aquesta Notació 3 es mostren tan sols un parell dels molts documents de treball produïts en les successives estades durant les quals vam habitar a la Villeneuve, residències intermitents que van donar com a resultat gairebé dos anys d'experimentacions vivencials i recerques documentals.

PIE 3.2

Fulls informatius de les exposicions *Non Place Urban Realm*, curada per Montse Romaní (South London Gallery, Londres, 1999), i *Processos documentals. Imatge testimonial, subalternitat i esfera pública*, curada per Jorge Ribalta (La Capella, MACBA, Barcelona, 2001). L'esfera pública crítica i d'oposició global que va anar construint el moviment antiglobalització va sorgir d'articular processos silenciosos, descentralitzats i estesos amb esdeveniments ressonants sota la forma d'esclats concentrats. De la mateixa manera, les activitats que es van desenvolupar simultàniament per a la repolitització del camp artístic van recolzar tant en la construcció de xarxes col·laboratives com en l'organització d'esdeveniments puntuals que sintetitza-

ven dinàmiques esteses, per immediatament potenciar-les tot refractant-les. És el cas de projectes expositius que es concebien amb un caràcter híbrid entre exposició, espais de discussió pública, trobades de coordinació, etc., moltes vegades pensats en relació amb altres dinàmiques socials, polítiques o movimentistes que es produïen en aquell mateix moment. *Non Place Urban Realm*, per exemple, va tenir lloc només un mes després de l'aparatosa acció directa massiva per la qual el moviment ecofeminista i anticapitalista Reclaim the Streets va paraitzar la City, el centre financer londinenc, i tot just quatre mesos abans de la irrupció antiglobalització de Seattle. D'altra banda, *Processos documentals* es va fer immediatament després de la cancel·lació de la trobada del Banc Mundial a Barcelona –aconseguida per la Campanya contra el Banc Mundial BCN 2001–, i al mateix temps que es produïa una campanya de protesta global descentralitzada: la instal·lació temporal de *bordercamps* –campaments activistes contra les fronteres– a molts llocs del món, un dels quals va ser Tarifa, la frontera sud espanyola-europea.

PIE 3.3

Guió de treball per a una conferència sobre art i activisme al MACBA (Barcelona, 1999). Llibre *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, editat en col·laboració amb Paloma Blanco, Jesús Carrillo i Jordi Claramonte (Ediciones Universidad de Salamanca, 2001). Document de recapitulació de dos anys d'activitats del col·lectiu d'activisme artístic Las Agencias (2001-2002) i dossier informatiu sobre el projecte de Las Agencias que vam anomenar New Kids on the Black Block, un treball sofisticat de «guerrilla de la comunicació», concebut per intervenir en el tens clima securitari provocat en l'opinió pública internacional durant l'any 2001, a causa principalment de la violència policial exercida a la contracimera de Gènova i per l'atemptat a les Torres Bessones de l'11-S. Aquests documents donen testimoni, a més, de la pràctica essencialment col·laborativa i nòmada de Las Agencias, que es va fundar originàriament com una frontissa entre la institució artística –el MACBA– i el moviment antiglobalització –la Campanya contra el Banc Mundial BCN 2001–, per derivar després cap a iniciatives cada vegada més ramificades.

PIE 3.4

Documents de treball –comunicacions, anotacions i actes d'assemblees– originats per a l'organització d'espais movimentistes en el marc del Fòrum Social Europeu de Florència (2002), i cartell i dossier de preparació de l'Sconvegno (Descongrés) organitzat a Milà (2003). Es tracta del tipus d'activitats freqüents en què Las Agencias i el seu entorn vam participar ininterrompudament a l'empara del moviment antiglobalització i les seves declinacions locals, principalment a l'Estat espanyol i a Itàlia. A partir del punt d'inflexió que té lloc el 2001, el moviment global contra la globalització capitalista comença a experimentar amb altres formes d'intervenció diferents de les posades en pràctica a la fase Seattle-Gènova (1999-2001), més enfocades a partir de llavors en problemàtiques específiques com ara la precarietat laboral i social. En aquest tipus d'iniciatives, van ser constants les col·laboracions amb altres col·lectius i xarxes, com ara Chainworkers, Sexy Shock, EuroMayDay, Precarias a la Deriva o Universitat Nòmada, així com amb centres socials de Barcelona, Madrid, Màlaga, Milà o Roma.

PIE 3.5

Aquests guions per a la conferència impartida al MACBA (Barcelona, 1999) o el seminari impartit a la Facultat de Belles Arts de Conca (2004) són una mostra molt petita de les abundants intervencions que vaig fer durant l'intensíssim arc temporal que va abastar el moviment antiglobalització: xerrades, conferències, seminaris, tallers, cursos... que intentaven teixir una narració que posés en comú formes expressives procedents de les avantguardes artístiques, l'art polític i els moviments socials. Aquest va ser també l'afany invertit en el llibre col·lectiu *Modos de hacer* (2001). El diagrama anomenat *Globalització des de baix*, dut a terme arran d'una de les àrees de recerca del projecte *1969–... Algunas hipótesis de ruptura para una historia política del arte en el Estado español* (2002-2005) –ubicada més extensament a la Notació 4–, desenvolupava d'una manera més ambiciosa i a través d'un treball coral precisament aquest intent de generar un relat de les formes expressives col·laboratives característiques dels

contrapoders col·lectius sorgits dins la globalització, un relat que no diferenciés apriorísticament entre pràctiques artístiques, polítiques i movimentistes.

PIE 3.6

Fullet, fulls informatius, guions de treball, entrevistes, edicions i guions pedagògics procedents de les activitats dutes a terme entre l'Est d'Europa i, sobretot, l'Amèrica Llatina a partir del 2004: Rio de Janeiro, Oaxaca, Cali, Bogotà, Buenos Aires, etc. En aquest intens cicle d'intervencions públiques o semipúbliques, vaig utilitzar moltes vegades els meus treballs videogràfics com a eines de dinamització. Aquest va ser el cas, principalment, del vídeo *Primero de Mayo (la ciudad-fábrica)* (2004), que va servir tant per introduir temàtiques activistes en els espais expositius artístics –sota la forma d'instal·lació– com per dinamitzar, en espais activistes, discussions relatives a les formes d'experimentació expressives. (Aquest és el motiu pel qual vaig produir edicions senzilles d'alguns dels meus vídeos, per distribuir-los a baix cost com a eines d'agitació. Va ser el cas esmentat de *Primero de Mayo*, i també de la *Sinfonía de la ciudad globalizada n.º 1 Valparaíso*, que es va difondre durant l'onada de protestes estudiantils xilena del 2011.) En alguns casos, aquestes intervencions comprenien també dinàmiques de recerca o producció col·laborativa. En aquest cicle de la meua activitat, s'introdueix d'una manera més central la reflexió al voltant de l'impacte de la globalització en les metròpolis modernes.

PIE 3.7

Llibre *Discursos plebeyos. La toma de la palabra y de las instituciones por la gente común* (Icaria, Barcelona, 2019) i sèrie *Conversaciones en trance. Nuevos liderazgos políticos en América Latina* (2020-...). El llibre recopila 23 discursos i altres tipus d'intervencions públiques impartides a 14 ciutats d'Europa i de l'Amèrica Llatina entre els anys 2016 i 2019, és a dir, el període de la meua activitat en la política ins-

titucional com a secretari del Congrés i diputat a les Corts Generals espanyoles. Es tracta d'una publicació que ara forma part del mateix projecte general que la meua sèrie d'obres d'«escriptura diagramàtica» del mateix nom, *Discursos plebeyos*. D'altra banda, la sèrie *Conversaciones en trance* trasllada a l'àmbit llatinoamericà un conjunt anàleg de temàtiques, problemàtiques i preguntes plantejades a *Discursos plebeyos*, en aquest cas sota el format de converses amb companys de generació que exerceixen funcions governamentals o legislatives. Es tracta d'un projecte en curs que s'adapta en temps real a les circumstàncies socials, polítiques i històriques canviants de l'Amèrica Llatina. Tots dos projectes consisteixen, en realitat, en una indagació sobre quines són les actuals condicions de possibilitat per a la reconstrucció d'una esfera pública democràtica global després de la doble crisi financera del 2007 i de salut pública del 2020.

XARXES D'INVESTIGACIÓ ARTÍSTICA I MILITANT

Les experiències d'investigació que es van iniciar vigorosament durant la dècada del 2000 com un híbrid entre pràctica artística i militant van sorgir de la confluència de tres components històrics. D'una banda, eren hereves del moment fundacional en què l'avantguarda va desessencialitzar la pràctica de l'art per posar l'èmfasi en el seu caràcter de procés continuat de recerca. El grup constructivista de Moscou, per exemple, demanava en algun dels seus documents elaborats a principis dels anys vint refuncionalitzar la forma-exposició com un arxiu que permetés mostrar l'estat d'un procés experimental. D'altra banda, les noves formes d'investigació artístiques i activistes de principis del segle XXI reprenien la manera com, durant les dècades de 1960–1970, el camp militant de l'autonomia obrera va actualitzar al seu torn l'instrument de l'«enquesta» sociològica practicat ben aviat en la història del marxisme. (Per a un monogràfic de la revista en línia *transversal* titulat precisament *Investigación militante*, abril del 2006, vaig traduir el document clàssic de Raniero Panzieri «Ús socialista de l'enquesta obrera», 1965.) Finalment, l'exercici de l'anàlisi institucional, que també sorgeix al voltant del 68 com una pràctica característica dels moviments antiinstitucionals, no és ni molt menys aliè a la tradició de l'art d'avantguarda: si bé en aquest mateix període la crítica institucional del museu té la seva expressió en certes derivacions polititzades del conceptualisme, es pot considerar a més que les anàlisis autoreflexives sobre la institució art —com va deduir Peter Bürger— són consubstancials al projecte utòpic antiburgès que es remunta fins al dadaisme a la dècada del 1910. Entre les referències que van ser més influents a l'hora de configurar aquest híbrid artísticomilitant d'investigació a la dècada del 2000, hi havia els escrits del Colectivo Situaciones —elaborats a l'abric de la crisi i l'esclat social argentins del 2001— i la pràctica i les reflexions —en el mateix període— del col·lectiu madrileny Precarias a la Deriva, a les quals cal sumar el llibre *Nociones comunes. Ensayos entre investigación y militancia* (Traficantes de Sueños, 2004), que va ser editat per un dels seus membres, Marta Malo de Molina.

El 1999 vam concebre la revista *Brumaria. Prácticas artísticas, estéticas y políticas*, que va publicar el primer número el 2002 i que vaig coeditar fins al 2006, any en què vam ser convidats a formar part de la xarxa internacional *Documenta 12 Magazines*. Entre els anys 2005 i 2012, vaig col·laborar de manera especialment intensa amb l'eipcp (european institute for progressive cultural policies), fonamentalment en dos projectes paral·lels de gran envergadura, *transform i translate* (2005–2009), una part important de la producció dels quals s'abocava a la revista en línia

i multilingüe *transversal*, amb el corollari d'un projecte més modest que els anteriors, *creating worlds* (2009–2012). L'eipcp va generar al seu voltant, amb motiu d'aquestes plataformes, una xarxa internacional europea d'institucions museístiques, col·lectius artístics, organitzacions activistes i editorials independents, dedicada a l'actualització de la crítica institucional, a la reflexió sobre les polítiques de traducció i a la consideració de la pràctica artística com a producció de coneixement. Probablement, més de dos centenars de persones van participar en el conjunt d'aquests processos de llarg abast, que es van anar modulant, a més, d'acord amb les transformacions socials, polítiques i històriques, compassats amb l'evolució dels moviments socials d'aquestes dècades. D'alguna manera, amb aquests projectes de l'eipcp vam aconseguir construir a gran escala i considerable repercussió transnacional, mitjançant prototips d'«institucions projecte» —desplegats en un nombre abundant d'iniciatives per tot Europa: seminaris, tallers, trobades, exposicions, publicacions...—, el que a la Universitat Nòmada assajàvem com a temptatives de laboratori al voltant del concepte «institucions monstre». (Dues síntesis d'aquestes elaboracions conceptuals es troben en el monogràfic en línia de *Transversal: instituciones monstruo*, maig del 2008, i en el llibre *Producción cultural y prácticas instituyentes: líneas de ruptura en la crítica institucional*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2008.)

El clima d'època era favorable a tota mena de vincles en diferents direccions entre recerca artística i militant, moltes vegades en col·laboració experimental amb les institucions: el 2007 vaig participar en la fundació de la xarxa Conceptualismos del Sur, una plataforma principalment llatinoamericana per reactivar les formes activistes de la pràctica, la crítica i la historiografia de l'art hereves de les revolucions dels seixanta-setanta; i anteriorment, el 2002, vaig redactar els documents embrionaris d'una proposta d'investigació, *1969—... Algunas hipótesis de ruptura para una historia política del arte en el Estado español*, que va prendre forma finalment els anys 2004–2005, inserida en el marc d'un projecte museogràfic molt més ampli: *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*.

PIE 4.1

Document fundacional (1999) de la revista *Brumaria. Prácticas artísticas, estéticas y políticas*, que vam començar a publicar el 2002 i que vaig coeditar fins al número 7, amb el qual vam participar en la xarxa *Documenta 12 Magazines* (2006). Fundada juntament amb Darío Corbeira i amb la participació inicial de Gabriel Villota i Francisco Felipe, *Brumaria* va funcionar durant aquest període com una plataforma editorial per a la teorització i la informació sobre les noves pràctiques polítiques i activistes de l'art, recuperant els vincles amb les experiències insuficientment historiades dels anys seixanta-setanta. Totes dues pretensions van acabar creixent a escala internacional, i van teixir una xarxa de col·laboradors habituals o episòdics entre els quals hi havia Brian Holmes, Gerald Raunig, Ana Longoni, Suely Rolnik, Maurizio Lazzarato, Iconoclastas, Isabell Lorey i Hans Haacke.

PIE 4.2

Amb una intenció programàtica semblant a la de *Brumaria*, vaig redactar el 2002 els documents embrionaris d'un projecte de recerca, *1969—... Algunas hipótesis de ruptura para una historia política del arte en el Estado español*, que finalment es va dur a terme en el marc museogràfic de *Desacuerdos*. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español (2004-2005), impulsat pel MACBA i altres institucions artístiques i culturals de l'Estat. *1969—...* va ser la columna vertebral de *Desacuerdos*, i sota la meua coordinació va acabar implicant més d'un centenar d'investigadors, activistes, artistes i col·lectius —Fefa Vila, Carmen Navarrete, María Ruido, Marta Malo de Molina, Raúl Sánchez Cedillo, Amador Fernández-Savater, Marisa Pérez Colina, Montse Romani, José Pérez de Lama, Luis Navarro, Paloma Blanco i un llarguíssim etcètera—, que van produir materials sintetitzats en els dos primers llibres de la sèrie *Desacuerdos*, editats per Jesús Carrillo. Els diagrames elaborats a partir d'algunes àrees d'investigació de *1969—...*, repartits en diferents notacions de *Nova Babilònia revisitada*, van ser dissenyats juntament amb Vanni Brusadin.

PIE 4.3

Les activitats de l'european institute for progressive cultural policies (eipcp), en les quals vaig col·laborar els anys 2005-2012, es van disseminar per nombroses ciutats europees en forma d'exposicions, trobades, conferències, seminaris, tallers, publicacions i altres formats híbrids. Portades a terme per una xarxa d'institucions, col·lectius, artistes, activistes, filòsofs, investigadors, etc. composta per prop de dos centenars de participants en total, van tenir com a plataforma principal la revista en línia multilingüe *transversal*. Aquesta plataforma editorial d'accés obert ha tingut una influència creixent al llarg dels anys. En aquest període, es publicava mensualment en tres llengües estables (anglès, castellà i alemany), amb traduccions habituals a altres idiomes (italià, francès, serbocroat, rus, etc.), i en el seu col·lectiu editorial transnacional –en el qual participaven regularment Gerald Raunig, Stefan Nowotny, Birgit Menzel, Boris Buden, Hito Steyerl o Simon Sheikh– discutíem permanentment la creació de conceptes derivats de les noves pràctiques polítiques i activistes. Els continguts dels seus nombrosos monogràfics en línia es van editar també sovint en volums impresos en diferents llengües, com en el cas del llibre *Producción cultural y prácticas instituyentes: líneas de ruptura en la crítica institucional* (2008), que vam publicar en col·laboració amb Traficantes de Sueños. Aquesta editorial madrilenya estava relacionada llavors amb la Universitat Nòmada, una plataforma impulsora al seu torn d'iniciatives d'investigació militant i pedagogia radical –com els cicles *Nocions comunes*, continuats més endavant per una «institució monstre» hereva de la Universitat Nòmada: la Fundación de los Comunes–, així com d'altres assajos de col·laboració entre xarxes militants i institucions artístiques, culturals o educatives que van tenir lloc durant aquells anys a diverses ciutats de l'Estat espanyol.

PIE 4.4

Vam editar el llibre *Desinventario. Esquirlas de Tucumán Arde en el archivo de Graciela Carnevale* (Ocho Libros, Santiago de Xile, 2015) com un projecte que formava part de la xarxa Conceptualismos del Sur, una plataforma intensament dedicada a la reactivació de les memòries i els arxius de les pràctiques artístiques radicals llatinoamericanes de les dècades del seixanta al vuitanta. *Desinventario* és la publicació fins avui més extensa que s'ha dedicat a documentar i contextualitzar els continguts de l'arxiu construït per Graciela Carnevale inicialment al voltant dels materials conservats de Tucumán Arde (1968), una fita històrica de la politització de les pràctiques artístiques llatinoamericanes que constitueix, al seu torn, un destacat exemple originari d'encreuament entre recerca artística i militant.

PIE 4.5

La pandèmia en germinal és un projecte encara en procés i a gran escala que pren com a matèria primera una sèrie de converses enregistrades amb artistes, activistes, pensadors... que formen part de les xarxes de relacions internacionals en les quals participo. Es tracta d'intercanvis dedicats a reflexionar sobre les condicions sorgides de la pandèmia i les restriccions derivades de la crisi global de salut pública. Les seves diverses formalitzacions (edicions orals en format *podcast*, publicacions transcrits, obres sonores escèniques...) busquen produir híbrids entre investigació, reflexió, crítica i narració, adoptant al seu torn diferents formes expressives, algunes de més evidents que d'altres en la seva identificació com a artístiques. És un projecte concebut després del meu llarg període de col·laboració amb xarxes d'investigació artística i militant a les dècades 2000-2010, per la qual cosa fa un ús adaptat de procediments, eines i coneixements procedents d'aquestes pràctiques.

