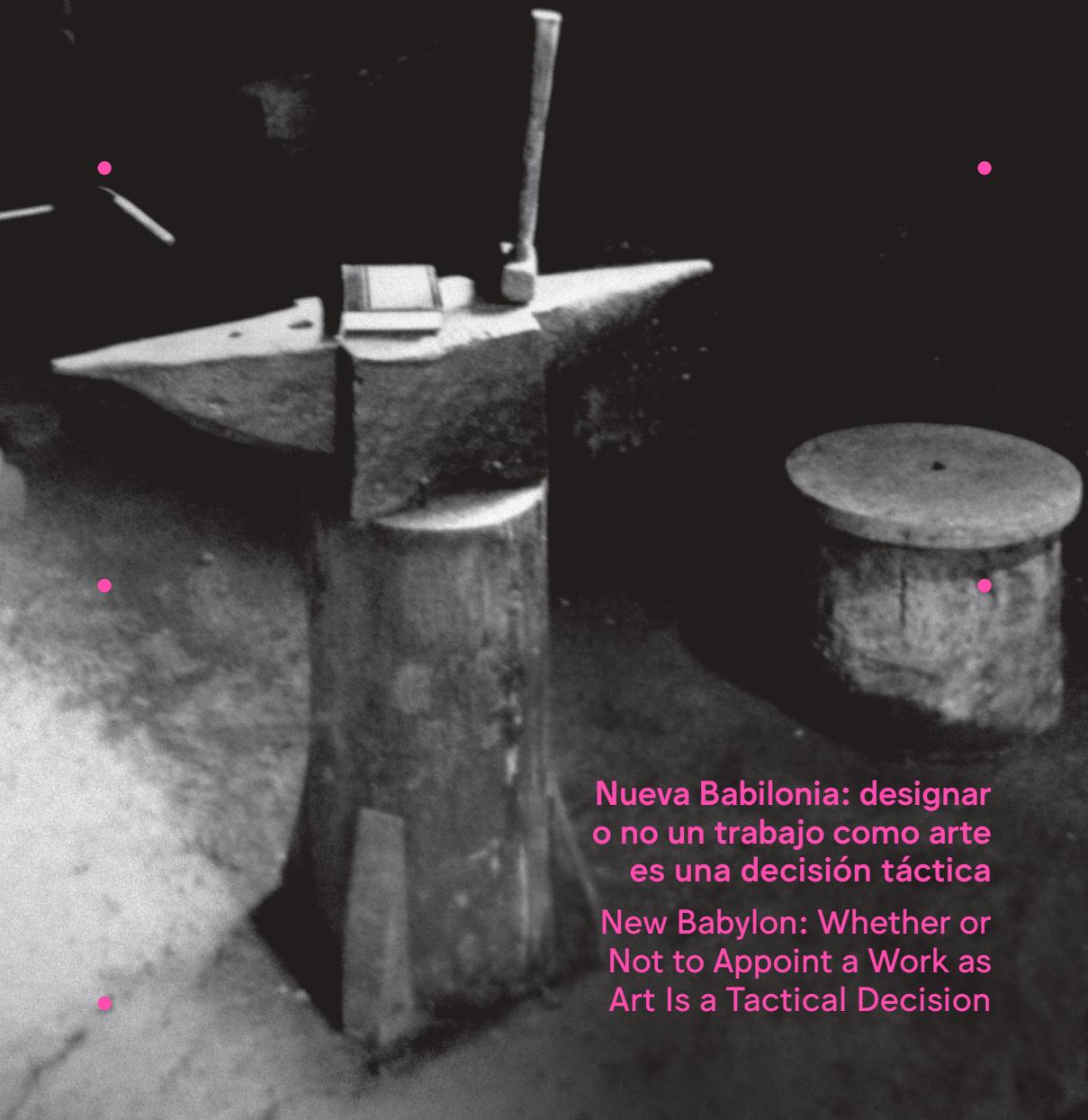


# Marcelo Expósito



**Nueva Babilonia: designar  
o no un trabajo como arte  
es una decisión táctica**

**New Babylon: Whether or  
Not to Appoint a Work as  
Art Is a Tactical Decision**





143353 (*los ojos no quieren estar siempre cerrados*)—143353 (The Eyes don't Always Want to be Shut), 2010. Fotograma—Still [Cat. 30]



La Virreina Centre de la Imatge, la Casa de Iberoamérica de Cádiz, el Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, y la Fundación Luis Seoane agradecen el generoso apoyo de:

—  
La Virreina Centre de la Imatge, the Casa de Iberoamérica de Cádiz, the Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, and the Fundación Luis Seoane, thank the generous support of:



CENTRO CULTURAL DE  
ESPAÑA EN MÉXICO



Publicado con motivo de la exposición *Marcelo Expósito. Nueva Babilonia: designar o no un trabajo como arte es una decisión táctica* (11 de junio al 26 de septiembre de 2021) LVCi, La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona; (18 de octubre de 2021 al 8 de enero de 2022) cic, Casa de Iberoamérica de Cádiz; (9 de abril al 16 de octubre de 2022) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, Ciudad de México; (29 de abril al 18 de septiembre de 2022) FLS, Fundación Luis Seoane, A Coruña.

—  
Published on occasion of the exhibition *Marcelo Expósito. New Babylon: Whether or Not to Appoint a Work as Art Is a Tactical Decision* (June 11 to September 26, 2021) LVCi, La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona; (October 18, 2021 to January 8, 2022) cic, Casa de Iberoamérica de Cádiz; (April 9 to October 16, 2022) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, Mexico City; (April 29 to September 18, 2022) FLS, Fundación Luis Seoane, A Coruña.

**Textos—Texts**

Marcelo Expósito, Luis Ignacio García, Brian Holmes, Ana Longoni, Isabel Lorey, Cuauhtémoc Medina · MUAC, IIE, Gerald Raunig, Valentín Roma · LVCi, Jean-Christophe Rououx

**Dirección editorial—Editorial Direction**

Ekaterina Álvarez, Ana Xanic López, Vanessa López · MUAC

**Coordinación editorial—Editorial Coordination**

Javier Villaseñor · MUAC

**Corrección—Proofreading**

Ana Xanic López, Vanessa López, Javier Villaseñor · MUAC  
Jorge Carrión, Liz Mason-Deese, Julianna Neuhauser, Raúl Sánchez Cedillo

**Traducción—Translation**

Lucrecia Arcos, Jorge Carrión, Liz Mason-Deese, Julianna Neuhauser,  
Nuria Rodríguez, Raúl Sánchez Cedillo, Delphine Tomes

**Diseño y formación—Design and layout**

Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico

Primera edición, 2021—First edition, 2021

D.R. © UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México  
Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria, 04510, Coyoacán, Ciudad de México  
MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo

D.R. © de los textos, sus autores—the authors for the texts

D.R. © de la traducción, sus autores—the translators for the translations

D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images

© Ajuntament de Barcelona. La Virreina Centre de la Imatge, Institut de Cultura de Barcelona.

Direcció de Serveis Editorials, Passeig de la Zona Franca, 66, 08038, Barcelona

[www.barcelona.cat/barcelonallibres](http://www.barcelona.cat/barcelonallibres)

© Casa de Iberoamérica, Ayuntamiento de Cádiz / Fundación Municipal de Cultura. Paseo de Carlos III, 5, 11003 Cádiz, España

© Fundación Luis Seoane, Rúa San Francisco, 27, 15001 A Coruña, España

ISBN UNAM 978-607-30-4663-3

ISBN CIC 978-84-87963-46-9

ISBN LVCi 978-84-9156-340-2

ISBN FLS 978-84-948558-9-4

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

—  
All rights reserved.

This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

Hecho en México—Made in Mexico

# Marcelo Expósito

Nueva Babilonia: designar o no un trabajo  
como arte es una decisión táctica

New Babylon: Whether or Not to Appoint  
a Work as Art Is a Tactical Decision

LVCI · La Virreina Centre de la Imatge  
CIC · Casa de Iberoamérica de Cádiz  
MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM  
FLS · Fundación Luis Seoane



**El ataque del presente al resto de los tiempos** 12  
The Assault of the Present on the Rest of Time 22

—  
Valentín Roma

**Haciendo el diagrama: la Nueva Babilonia de Marcelo Expósito** 32  
Making the Diagram: Marcelo Expósito's New Babylon 42

—  
Cuauhtémoc Medina

**Designar o no un trabajo como arte es una decisión táctica** 52  
Whether or Not to Appoint a Work as Art Is a Tactical Decision 68

—  
Marcelo Expósito

**I. Una memoria interesante. Primeros prototipos sobre historia, memoria e identidad** 87  
I. An Interesting Memory. Early Prototypes on History, Memory And Identity

**II. Los demonios familiares. Contraimágenes del fascismo** 109  
II. Familiar Demons. Counter-images of Fascism

**III. El precio del progreso. Contrahistorias y críticas de la modernización** 119  
III. The Price of Progress. Counter-histories and Critiques of Modernisation

**Marcelo Expósito: fabricar las precondiciones democráticas** 136  
Marcelo Expósito: the Factory of Democratic Preconditions 144

—  
Jean-Christophe Royoux

153 **IV. Nueva Babilonia revisitada. Reconstruyendo la esfera pública democrática**

**IV. New Babylon Revisited. Reconstructing the Democratic Public Sphere**

156 ***Entre sueños: hacia el nuevo cuerpo***

***Between Dreams: Toward the New Body***

—  
Brian Holmes

172 **Gramática del éxodo: Paolo Virno y *Primero de Mayo (la ciudad-fábrica)***

**Grammar of Exodus: Paolo Virno and *First of May (The City-Factory)***

—  
Gerald Raunig

189 **V. Entre sueños. Gramáticas expresivas de los movimientos sociales**

**Between Dreams. Expressive Grammars of Social Movements**

202 **Calidoscopio. Acerca de *No reconciliados***

**Kaleidoscope: On *Not Reconciled***

—  
Ana Longoni

222 ***Dissensus Communis. Espectropolíticas de la imagen en la obra de Marcelo Expósito***

***Dissensus Communis: Spectropolitics of the Image in the Work of Marcelo Expósito***

—  
Luis Ignacio García

**VI. Sinfonías de la ciudad globalizada.** 257

Contragéografías del neoliberalismo

VI. Symphonies of the Globalised City.

Counter-geographies of Neoliberalism

**Country Europa: gobernar fronteras permeables** 264**Country Europa: Governing Permeable Borders**

Isabell Lorey

**VII. Discursos plebeyos. La elaboración** 285**paulatina del pensamiento mientras se habla**VII. Plebeian Discourses. The Gradual  
Production of Thoughts Whilst Speaking**Semblanza** 302**Biographical Sketch** 303**Catálogo** 304**Catalog****Créditos** 308**Credits**



May Day  
Avril Action  
SINKI

2 APRIL  
RANDENBURG  
IN

AN4



Primer de Mayo (*la ciudad-fábrica*)—First of May (*The City-Factory*), 2004. Vista de la instalación en la exposición individual—Installation view in the individual exhibition *No reconciliados*, 2013, galería àngels barcelona, Barcelona, España—Spain. Foto—Photo: Maya Venkova [Cat. 24]

# El ataque del presente al resto de los tiempos\*

---

Valentín Roma

\* Este título remite a la película homónima de Alexander Kluge, *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit*, producida por Kairós-Film y ZDF en 1985.



Ulises Carrión & Marcelo Expósito (ambos de frente—both in the foreground) en el—at the festival Bideoaldia, 1988. Organizado por—Organised by Bostgarren Kolektiboa, Tolosa, España—Spain. Por invitación de Expósito, Carrión expuso una selección de su legendario archivo bajo el título de *Copias originales*. Fue una de las últimas actividades públicas de su carrera, antes de su fallecimiento en 1989—At Expósito's invitation, Carrión exhibited a selection of his legendary archive under the title *Original Copies*. It was one of the last public activities of his career before his death in 1989. Foto—Photo: Isabel Azkarate

Vista en perspectiva, la trayectoria de Marcelo Expósito ocupa un lugar difícilmente encasillable en el panorama del arte español desde mediados de los años ochenta hasta el presente.

Las razones de esta peliaguda ubicación son diversas. Por un lado, su trabajo no se inscribe por completo en categorías generacionales ni en medios específicos. Así, aunque a principios de los noventa se le incluirá dentro de la entonces joven hornada de autores que, principalmente desde Euskadi, renovaron el campo del videoarte en España, cabe señalar que, además de la práctica de dicha disciplina, su contribución se inscribe en el ciclo de reivindicaciones sectoriales y comunitarias del momento, sobre todo respecto a la creación de un marco que reconociese derechos laborales fundamentales de exhibición, distribución y autoría. Esta alternancia entre el quehacer artístico y la agencia colectiva, que, por ejemplo, le llevó a fundar el emblemático *Bostgarren Kolektiboa* y el festival *Bideoaldia*, con Mariam Ortega y Xabier Gonzalez, es un rasgo que singularizará, desde el principio, una manera de entender el papel público del artista y que, de algún modo, puede servir para explicar sus futuras implicaciones políticas.

En otro sentido, durante cierta etapa de formación, sus estancias en el contexto holandés, en la Jan Van Eyck Academie de Maastricht y la Rijksakademie van Beeldende Kunsten de Ámsterdam, lejos de lo que podrían ser las grandes capitales artísticas de aquellos primeros noventa, hicieron que las genealogías manejadas por Expósito fueran otras completamente distintas a las habituales, incorporando, junto a los lenguajes históricos del videoarte, las prácticas conceptuales, la fotografía documental, la crítica institucional y el trabajo en el espacio público. Asimismo, a diferencia de lo que fue la generación de artistas españoles nacidos a mediados de la década de los sesenta, cuya politización les llevaría a tomar una especie de relevo simbólico con ciertos nombres significativos de la generación que arrancó su andadura a finales de la dictadura franquista, Marcelo añade como campo de estudio para sus proyectos a autores no demasiado conocidos en el contexto autóctono de ese momento, como Alexander Kluge, Joris Ivens, Elsa Stansfield, Marcel Odenbach, Chris Marker o Chantal Akerman, entre otros.

Kluge es, a mi juicio, una referencia ideológica y estética particular para Expósito. De él aprende, si puede decirse así, ciertos modos de actuar y construir espacios antagonistas en la esfera pública, unas formas de incidir en las condiciones de producción,

recepción y uso de las prácticas artísticas. Como Kluge, Marcelo ensaya metodologías que desborden el activismo insertado como prótesis institucional, comprendiendo, muy tempranamente, que los artistas pueden reinventar la institución cuando aportan algo más que unas teorías o unos contenidos ocasionales al museo.

Por supuesto, nos encontramos, otra vez en los noventa y principios del siglo XXI, dentro de una nueva oleada de crítica institucional, sin embargo, no deja de ser definitorio que este proceso coincida con un ciclo político en el que la disidencia urbana, la calle, se incorpora al espacio protegido de la institución. Después hablaremos de ello. Pero es que, además, la lectura marxista que Kluge lleva a cabo sobre las vanguardias europeas, acerca de la actualidad de la teoría crítica y en torno a las cinematografías de la República de Weimar, con sus cine-clubs sociales y sus sistemas de producción amateur, se hallan en la base de ciertas aproximaciones que Expósito realiza alrededor del cine de autor francés, encarnado por Godard y la revista *Cahiers du cinéma*, ampliando su mirada hacia el ámbito germánico y soviético.

Al mismo tiempo que realiza este viaje por la historia visual europea desde los años veinte hasta el postsesentayochismo, comienza a elaborar sus primeros trabajos en video doméstico, entre 1984 y 1987, muchos de ellos hoy perdidos. *Rastreos* (1986), *Still Inside* (1987), *La confusión de los ámbitos* (1988) y *Lo mejor que puedo (un posible sin futuro)* (1990), realizado en los Países Bajos, son algunas de las piezas que se conservan, las cuales ya anuncian la importancia del texto en diálogo estructural con las imágenes. Esto ocurre en los dos últimos, donde inserta sendos capítulos de *Silogismos de la amargura* (1952), de Emil Cioran, un autor por entonces a medio descubrir, cuyos pensamientos a modo de sentencias o aforismos sobre la condición humana, en ocasiones cáusticos, otras primordiales, permiten declinar una suerte de relato epigonal sobre la decadencia de Occidente y el ocaso del eurocentrismo. Resulta elocuente que en los tres trabajos mencionados adquiera una gran significación el paisaje, el territorio y el mapa, instancias, todas ellas, que remiten a la apropiación geopolítica, a las exclusiones suscitadas por las fronteras y a la idea de delimitar un lugar para imponerle unos códigos de pertenencia y extranjería.

Entre 1990 y 1994, Expósito produce un tríptico filmico, titulado *Los demonios familiares*, que remite indirectamente al libro de Manuel Vázquez Montalbán *Los demonios familiares de Franco* (1978), donde explora de forma crítica los imaginarios del

franquismo, oponiéndolos a materiales visuales y sonoros heterogéneos. De este modo, en *Los libros por las piedras* (1990–1991) confronta la secuencia final de *Raza* (1941), la película de Sáez de Heredia a partir de la novela homónima de Franco —firmada con el seudónimo de Jaime de Andrade— con imágenes de lápidas de soldados caídos durante la Segunda Guerra Mundial, en Maastricht, así como filmaciones de los últimos refugiados de la Guerra Civil española cruzando la frontera francesa. Por otra parte, en *Tierra prometida* (1992), la llegada a América de la expedición de Cristóbal Colón, que recrea heroicamente el film *Alba de América* (1951), dirigido por Juan de Orduña para Cifesa, es contrapuesto a registros audiovisuales del atentado a Carrero Blanco en 1973 y sobre la ejecución de Salvador Puig Antich y Heinz Chez en 1974. Finalmente, en *Combat del somni [Combate del sueño]* (1994) se reúnen distintas filmaciones domésticas del dictador Francisco Franco con música de Frederic Mompou, declaraciones de miembros del POUM —en *La vieja memoria* (1979), la película de Jaime Camino y Román Gubern—, el discurso con el que Felipe González provocó la renuncia del PSOE al marxismo en 1979 y textos del situacionista Guy Debord.

Ciertamente, el conjunto ahonda en una consideración del montaje a modo de yuxtaposición que crea extrañamientos, digamos oníricos, un poco siguiendo preceptos de Bertolt Brecht y de Christian Metz. El resultado es una búsqueda de las fracturas entre historia y mito, entre documento y estereotipo, entre memoria e inconsciente colectivo.

También en 1994, junto con Joseantonio Hergueta, realiza *La tierra de la madre*, donde investiga el éxodo de niños y niñas durante el franquismo a la Unión Soviética, así como su instalación en la vida civil rusa. Aquí se trata de “desentenderse” del imaginario mediático compasivo, nostálgico o simplemente lírico, anticipando un proceso de emocionalidad complaciente muy característico de las *middle class* españolas.

Por último, conviene señalar otro trabajo en colaboración, *No haber olvidado nada* (1997), con Arturo Fito Rodríguez y Gabriel Villota, que debía ser un capítulo piloto para una serie de videos en los que los autores replicaban al popular documental televisivo por fascículos titulado *La Transición* (1995), de la periodista conservadora Victoria Prego. La idea era, por tanto, desmontar la visión propagandística y mitológica de la transición democrática, extrayendo un conjunto de testimonios, materiales documentales, datos censurados, etcétera, sobre cómo operaban

los ejercicios de amnesia más o menos forzada por los medios de información entonces hegemónicos, bajo qué estrategias estaba fundamentándose un secuestro de cualquier visión diferente a una lectura histórica del fin del franquismo y el inicio de la democracia basada en cierta naturalización del conflicto y, también, en el implante de un marco mental, simbólico e ideológico que, como diría el editor y ensayista Constantino Bértolo, tenía como grandes ejes discursivos un mercado, un rey y un periódico comunes.

Porque cabe decir, para situar este conjunto de trabajos —los cuales se extenderían con *El año en que el futuro acabó (comenzó)* (2007), que responde a las conmemoraciones del trigésimo aniversario de las primeras elecciones democráticas en España, celebradas en 1977—, hasta qué punto Expósito se anticipa a la crítica de lo que hace unos años se denominó *La cultura de la transición*, término acuñado por el periodista Guillem Martínez, así como a la actual nomenclatura de Régimen del 78, ambos conceptos relativos a una crítica de la figura histórica española de los Pactos de la Moncloa, un consenso uniformador de desmemoria colectiva, que bajo la amplia capa de la democracia, manifiesta, hoy, su carácter de cierre social, político y económico, desproblematizado e higiénico, tras cuatro décadas de dictadura.

En estos momentos supone un lugar común por parte de la izquierda española remitirse críticamente a dicho período, sin embargo, a mediados de los años noventa, eran escasas las hipótesis como aquellas planteadas por Marcelo sobre el vínculo entre el aparataje de relatos instituidos acerca de la transición democrática y su implantación gracias a unas representaciones visuales sobrecodificadas, que impedían la comprensión de los hechos históricos que supuestamente representaban.

Desde esta perspectiva, hay una línea en la trayectoria de Expósito, que abarca prácticamente la década de los noventa, con el prólogo de sus piezas de finales de los ochenta y con el cierre, a modo de coda antagonista, ya a principios de los dos mil, en la que el artista revisa de una manera apabullante y obstinada —según formularía el propio Kluge en su libro *Historia y obstinación* (1982), con Oskar Negt— la continuidad de los imaginarios laudatorios del franquismo en la construcción de cierto paisaje visual que secunda los procesos de olvido característicos del régimen democrático; el inicio de la socialdemocracia en España y el proceso de paulatino acceso de la clase media sentimental a

los espacios de poder económico, político y cultural; la exorcización de la Guerra Civil como “trauma” a superar; la política de la amnesia como condición *sine qua non* para un consenso uniformador; el advenimiento neoliberal con sus espejismos aspiracionales; la europeización de España a golpe de efeméride —Juegos Olímpicos en Barcelona, Exposición Universal en Sevilla, Quinto Centenario del Descubrimiento de América, Capitalidad Europea de Madrid, todas ellas en 1992—; el advenimiento de unas nomenclaturas de desautorización y persecución frente a aquellas formas de desobediencia ante los mandatos normalizadores.

Paralelamente a sus producciones filmicas, Expósito inicia, en 1990, una serie de “proyectos específicos”, como él mismo los denomina, que son presentados en numerosos espacios museográficos u otro tipo de instituciones —así como también espacios públicos— españoles e internacionales, por ejemplo *El monumento de la cultura occidental* (Círculo de Bellas Artes de Madrid), *Le prix du progrès* (Salaise sur Sanne), *Les représentants du peuple* (Vallée de la Blaise, Haute-Marne), *Les urnes de l'honor* (Sala Montcada de Barcelona), *Nire aiteren etxea* / *El altar de la raza* (Museo de San Telmo de San Sebastián), *¿Necesitamos ruinas recientes?* (Casa de Velázquez de Madrid, 1991), *La conquista del paraíso* (Museo Reina Sofía de Madrid, 1992), *Feliz cumpleaños, Francisco Franco* (Canal de Isabel II de Madrid, 1993), *Case Stories. A Research*, con Renée Turner (Rijksakademie de Ámsterdam, 1993) y *Los cuadernos de guerra o ligeramente descontextualizado* (Sala Parpalló de Valencia, 1994). Esta incorporación, verdaderamente intensa, a los circuitos expositivos y a lo que podríamos llamar el sistema del arte tiene como *mirage* un proceso de militancia activa en los movimientos de desobediencia civil y en el rearme ideológico del campo estético que Expósito ha identificado, muy sagazmente, a partir de dos “acontecimientos” simbólicos paralelos: la irrupción del movimiento zapatista en México en 1994 y la documenta X comisariada por Catherine David en 1997, donde se produce, respectivamente, una fuerte oposición a la hegemonía del neoliberalismo y una repolitización del campo artístico.

Siguiendo con estas mismas bifurcaciones, en 1998 Marcelo afronta un juicio penal por insumisión al servicio militar obligatorio, celebra su primera muestra retrospectiva, titulada *El malestar en la libertad*, en la Sala La Gallera de Valencia y, por último, con el nombre de *Nueva Babilonia. La práctica del arte en la reconstrucción de la esfera pública*, imparte un ambicioso

taller para el programa Talleres de la QUAM, en Sabadell, que en aquella época era uno de los puntos más activos de España sobre cómo releer, en clave política, la producción artística.

También en 1998, Manuel J. Borja-Villel es nombrado director del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) e, inmediatamente, inicia un ambicioso proceso de reinvencción institucional y de relectura de los cánones imperantes en la historia artística española, junto a un equipo en el que destacan los proyectos del jefe de programas públicos, el fotógrafo, historiador y comisario Jorge Ribalta, y donde Marcelo tendrá una presencia continuada bajo propuestas y roles distintos.

Inicia entonces, durante la primera mitad de los dos mil, una actividad muy diversificada de talleres, exposiciones, ciclos de conferencias, etcétera, que tienen como telón de fondo político la aparición de un conjunto de movimientos de carácter internacional contra la globalización neoliberal. Expósito es uno de los muchos catalizadores de estas experiencias que ensayan la construcción de una contraesfera pública desde la disidencia urbana y que dialogan críticamente con las instituciones culturales, al menos con algunas que, en lugares como Barcelona y Buenos Aires —dos ciudades donde comienza a vivir de forma alternativa— pretenden conectarse a las nuevas gramáticas discrepantes.

Es el momento, también, de un cierto giro epistemológico en su ideario artístico y político. La reivindicación del 77 italiano en vez del 68 francés, el diálogo con autores como Franco Bifo Berardi, Toni Negri, Paolo Virno, Nanni Balestrini, Silvia Federici, Alisa del Re, Mariarosa Dalla Costa y Maurizio Lazzarato, el estudio del arte político en Latinoamérica durante los setenta y ochenta, desde Tucumán Arde al Siluetazo, en Argentina; de la Escena de Avanzada en Chile al Tropicália en Brasil, pasando por el movimiento mexicano de Los Grupos, entre muchos otros.

Según decíamos al principio, la calle, un espacio cada vez más parametrizado, un reflejo de la tensión entre ciudadanía y poderes neoliberales, comienza a ser, simultáneamente, campo de trabajo para los artistas y lugar de enunciación activista. El museo, o mejor dicho, ciertos museos, se abren conflictivamente a ese lugar sin protocolos, en perpetua negociación, que está configurando respuestas a los consensos del capitalismo financiero.

Creo que en este contexto Expósito realiza uno de los más importantes frisos audiovisuales sobre el hervidero ideológico y

artístico de la época, una serie de cinco trabajos en video titulada *Entre sueños. Ensayos sobre la nueva imaginación política* (2004–2010), que me atrevo a aventurar como imprescindible para comprender la época de la que estamos hablando.

Por este gran políptico sobre las formas expresivas de los movimientos sociales circulan el colectivo activista Chainworkers de Milán, las resistencias diversas al trabajo posfordista, los ecologistas y anticapitalistas Reclaim the Streets, el anarcofeminismo, la samba activista antiglobalización inspirada por los afrodescendientes brasileños, la agrupación Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.), creada por los descendientes de las personas desaparecidas durante la dictadura argentina, los colectivos Arte en la Kalle, Grupo de Arte Callejero (GAC) y Etcétera, también argentinos, la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH), de España y una monumental sucesión de referencias a teóricos, políticos e instantes de ruptura ciudadana.

Este proyecto, de más de siete horas de duración, constituye en sí mismo una suerte de registro inagotable sobre la tradición oculta disidente, y es un vasto ensayo acerca de cómo fueron combatiendo, desde la clase trabajadora a los artistas, los poderes opresivos que intentaron someter a una y a otros. Los excursos que se trazan en cada video recuperan y proyectan hacia el futuro esa imaginación radical que anuncia el título de una de las obras de este proyecto. A diferencia de otras piezas con vocación parecida que se desarrollan paralelamente, la propuesta de Expósito no propone, tanto, un levantamiento de acta en torno al estado de la discrepancia y sus genealogías temporales, sino que traza un complejo alfabeto alrededor de los métodos desde los cuales se fundó una posible historia expresiva del antagonismo.

Entre 2010 y 2012, Marcelo realiza una nueva serie de trabajos videográficos, *Sinfonías de la ciudad globalizada*, que se ocupa de dos urbes portuarias, Valparaíso y Bilbao, y donde el artista analiza los procesos de desmantelamiento del tejido social, productivo y económico de ambas ciudades. En cierto sentido regresa, ya con la primera crisis global instaurada en los vocabularios públicos, a una decodificación de las sintaxis del capitalismo salvaje, a sus mecánicas de espectacularización, festivalización y mercantilización.

A partir del estallido del 15-M en 2011, comienza un proceso de intensa dedicación a la política de movimientos e institucional,

que culmina con el ejercicio de sus cargos en el Parlamento de España a partir de 2016 y hasta 2019. Salvo el caso de Pere Portabella —otro de sus grandes referentes, de quien comisarió la muestra antológica que el MACBA le dedicaría en 2001, *Historias sin argumento*— no existe otro ejemplo dentro del panorama español, desde la Segunda República, con antecedentes lejanos como el de Josep Renau, de un artista que se inmiscuya en el ámbito de la política digamos profesional de un modo tan visible. Ciertamente, su alocución del 13 de enero de 2016, durante el proceso de constitución del Congreso de Diputados, para adquirir el compromiso de ejercer el cargo de secretario cuarto de la Mesa del Congreso —el órgano de gobierno del poder legislativo—, que cerró, entre el alboroto de la bancada derechista y socialdemócrata, con la frase “que la gente mande y el gobierno obedezca”, una variación de la famosa consigna zapatista “Aquí manda el pueblo y el gobierno obedece”,<sup>1</sup> fue un auténtico alabonazo público y una declaración de principios no sólo ideológicos, sino de alguna manera estéticos.

No es extraño que sus últimos trabajos sean, precisamente, discursos impresos con anotaciones escritas a veces con el papel oficial del Parlamento español, así como una serie de piezas de foto-escritura. La idea de que el pensamiento —o la política— se elabora de forma paulatina mientras se habla —mientras se lucha— está muy presente en estas propuestas que son, por qué no señalarlo, dibujos discursivos, pues poseen esa fisonomía coreográfica del pensar, el decir y el hacer que encontraríamos, por ejemplo, en Antonin Artaud o en Joseph Beuys, pero también en Zbyněk Baladrán, Alejandra Riera o Leticia El Halli Obeid.

Igualmente, la palabra que construye imaginarios otros, que percute lo posible para engendrar un infinito de posibilidad, en palabras de José Lezama Lima, ocupa un aspecto central dentro de un nuevo proyecto aún en curso, *La pandemia en germinal*, que reúne conversaciones mantenidas con agentes sociales, filósofos y trabajadores de la cultura durante las restricciones impuestas por la COVID-19.

Hay algo circular, en el sentido antihegeliano del término, en este trabajo reciente. Algo que vincula aquellas piezas de

---

1— Dicha proclama, atribuida a Emiliano Zapata, fue recuperada por el Subcomandante Marcos en su discurso del 26 de febrero de 1994 que se titula *Mandar obedeciendo*. [http://www.memoriapoliticademexico.org/Textos/7CRumbo/1994-Mandar\\_obedeciendo.html](http://www.memoriapoliticademexico.org/Textos/7CRumbo/1994-Mandar_obedeciendo.html).

finales de los ochenta, donde los pensées de Cioran recorrían la imagen del propio artista “confinado” en un modesto cuartucho, leyendo desde un camastro, y este otro momento de reclusión global. La cámara de Expósito recorría entonces, en *La confusión de los ámbitos*, las costas gallegas junto al Faro de Finisterre, el Finis Terrae de los antiguos, el fin del mundo conocido, se decía de este lugar bellísimo. Hoy, durante el actual enclave narrado con vocabulario apocalíptico —otro género que se entrega al canto melodramático de los Finales—, se cierne sobre las conciencias el peligro del nihilismo, la imposición violenta de “la realidad”, el tráfico de soluciones que celebran, antes que palian, las penurias de los individuos.

Contra ello, diría que la obra de Marcelo siempre se ha ocupado, de un modo u otro, sobre qué quiere decir la comunidad política, dónde la formamos y cuáles son los lugares en los que preservamos algo que nos define frente a sus dinámicas, cómo colectivizamos la experiencia y qué responsabilidades adquirimos. En sus proyectos, la toma de la palabra no sólo es un acto intempestivo o corporativamente político, también señala el instante en el cual uno debe afrontar las perplejidades de las demás, ese sitio donde una idea, un país o una convicción dejan de comportarse según habíamos previsto.



Viewed in perspective, Marcelo Expósito's trajectory occupies a place that is difficult to categorize in the panorama of Spanish art from the 1980s to the present.

There are diverse reasons making it tricky to locate. On one hand, his work cannot be fully inscribed within generational categories or specific media. Thus, although in the early nineties, one would include him among the then young batch of authors, mostly from Euskadi, that would renew the video art field in Spain, it is also worth pointing out that, besides his practise in that discipline, his contribution is inscribed in the cycle of sectoral and community vindications of the moment, especially regarding the creation of a framework that would recognize fundamental labor rights of exhibition, distribution, and authorship. This alternation between artistic work and collective agency that, for example, led him to found the emblematic *Bostgarren Kolektiboa* and *Bideoaldia* festival with Mariam Ortega and Xabier Gonzalez, is a feature that would set apart, from the beginning, a singular way of understanding the public role of the artist and that, to a certain extent, can help explain his future political involvement.

In another sense, his time in the Dutch context during a certain period of his training, in the Jan Van Eyck Academie of Maastricht and the Rijksakademie van Beeldende Kunsten of Amsterdam, far from what could be considered the major artistic capitals of the world in the early nineties, brought Expósito to engage with genealogies that were completely different from the habitual ones, incorporating, along with the historical language of video art, conceptual practices, documentary photography, institutional critique, and work in public space. Similarly, the difference between the generation of Spanish artists born in the mid-sixties, whose politicization would lead them to take up a sort of symbolic relief with certain significant names of the generation that started their career at the end of the Franco dictatorship, Marcelo adds little known authors in the autochthonous context in that moment, such as Alexander Kluge, Joris Ivens, Elsa Stansfield, Marcel Odenbach, Chris Marker or Chantal Akerman, among others, to the field of study for his projects.

Kluge is, from my perspective, a particularly important ideological and aesthetic reference for Expósito. It is from him that he learns—if it can be put that way—certain modes of acting and constructing antagonistic spaces in the public sphere, forms of intervening in the conditions of production, reception, and use of artistic practices. Like Kluge, Marcelo experiments with

methodologies that go beyond activism inserted as institutional prosthesis, understanding, very early on, that artists can reinvent the institution when they contribute with something more than theories or occasional content to the museums. Of course we find ourselves, once again, in the nineties and the early years of the twenty-first century, within a new wave of institutional critique, however, a defining feature continues to be that this process coincides with a political cycle in which the urban, the street, is incorporated into the protected space of the institution. I will discuss more about this below. But it is also Kluge's Marxist readings of the European avant-gardes, about the current state of critical theory, and around the cinema of the Weimar Republic with its social cinema-clubs and amateur production systems, that are the basis of certain approaches that Expósito carries out in relation to French auteur cinema, embodied by Godard and the *Cahiers du cinéma* magazine, broadening his scope to the German and Soviet sphere.

At the same time that he takes that journey through European visual history, from the 1920s to the post-sixty-eightism, Expósito starts to elaborate his first domestic video works, between 1984 and 1987, of which many are now lost. *Rastreos [Tracks]* (1986), *Still Inside* (1987), *La confusión de los ámbitos [The Confusion of Boundaries]* (1988) and *Lo mejor que puedo (un posible sin futuro) [The Best I Can (A Possibility without Future)]* (1990), the later filmed in the Netherlands, are some of the pieces that are kept, and which already foretold the importance of text in structural dialogue with images. This occurs in the last two, in which he respectively inserts chapters of *All Gall is Divided* (1952), by Emil Cioran, a not so well known author at that point, whose thoughts structured in sentences and aphorisms about the human condition—sometimes caustic, sometimes primordial—allow for delimiting a sort of epigonal narrative about the decadence of the West and decline of Eurocentrism. It is telling how, in the three aforementioned works, the landscape, territory, and the map acquire major importance, all of which are instances that refer to geopolitical appropriation, the exclusions produced by borders, and the idea of delimiting a place to impose certain codes of belonging and foreignness.

Between 1990 and 1994, Expósito produces a three-part film series, *Los demonios familiares [Familiar Demons]*, a title that indirectly makes references to Manuel Vázquez Montalbán's book *Los demonios familiares de Franco [Franco's Familiar Demons]*

(1978), in which he critically explores the imaginaries of Franco's regime, contrasting those to heterogeneous visual and sound materials. In this way, *Los libros por las piedras* [Stones for Books] (1990–1991) confronts the final sequence of *Raza* [Race] (1941), Sáez de Heredia's film based on the novel by the same name by Franco—signed with the pseudonym Jaime de Andrade—with images of head-stones of fallen soldiers in Maastricht during World War II, as well as footage of the last refugees of the Spanish Civil War crossing the French border. On the other hand, in *Tierra prometida* [Promised Land] (1992), the arrival of Christopher Columbus's expedition to the Americas, which is heroically recreated in the film *Alba de América* [Dawn of America] (1951), directed by Juan de Orduña for Cifesa, is counterpoised to audio-visual recordings of the attack on Carrero Blanco in 1973 and the execution of Salvador Puig Antich and Heinz Chez in 1974. Finally, *Combat del somni* [Dream Combat] (1994) brings together different domestic footage of dictator Francisco Franco with music by Frederic Mompou, declarations from members of the POUM—from the film *La vieja memoria* (1979) by Jaime Camino and Román Gubern—, the speech with which Felipe González produced the PSOE's renunciation of Marxism in 1979, and texts by the situationsist Guy Debord.

Certainly, the ensemble delves into a consideration of the montage by way of juxtaposition that creates dreamlike strangeness, following precepts of Bertolt Brecht and Christian Metz. The result is a search for the gaps between history and myth, between document and stereotype, between memory and collective unconscious.

In 1994 Expósito, along with Joseantonio Hergueta, made *La tierra de la madre* [The Mother's Land], in which he investigates the exodus of children to the Soviet Union during the Franco regime and their installation in Russian civil life. Here it is a matter of “de-sentimentalizing” the compassionate, nostalgic, or simply lyrical media imaginary, anticipating a process of complacent emotionality, very characteristic of the Spanish middle class.

Finally, it is worth pointing to another collaborative work, *No haber olvidado nada* [Not Having Forgotten Anything] (1997), with Arturo Fito Rodríguez and Gabriel Villota, which was to be a pilot episode for a series of videos in which the authors would replicate the popular multi-part television documentary by conservative journalist Victoria Prego, entitled *La Transición* (1995). The idea was, therefore, to dismantle the propagandist and mythological

vision of the democratic transition, extracting a set of testimonies, documentary materials, censured data, etcetera, about how the armies of amnesia, more or less enforced by the media at the time, operated, showing the strategies used to hijack any a historical reading of the end of Franco's regime and the beginning of the democracy, other than that based on a certain naturalization of the conflict and the implementation of a mental, symbolic, and ideological framework that, as the author and essayist Constantino Bértolo would say, was centered around a common market, king, and newspaper.

It should be said, to situate this set of works—which would be extended with *El año en que el futuro acabó (comenzó)* [*The Year in Which the Future Ended (Began)*] (2007), which responds to the commemorations of the thirtieth anniversary of the first democratic elections in Spain, held in 1977—to what extent Expósito anticipates to the critic of what a few years ago was called *The Culture of the Transition*, a term coined by journalist Guillem Martínez, as well as the current nomenclature of the Regime of 1978. Both these concepts are related to a critique of the Spanish historical figure of the Moncloa Pacts, a unifying consensus of collective forgetting, that, under a broad cloak of democracy, can today be seen in its character of deproblematised and hygienic social, political, and economic closure, after four decades of dictatorship.

It is now commonplace, among a certain part of the Spanish left, to refer to that period critically, however, in the mid nineties, few people were raising the hypotheses posited by Marcelo about the link between the apparatus of instituted narratives around the democratic transition, and their implementation through over-coded visual representations, which impeded comprehension of the historical events they supposedly represented.

From this perspective, there is a line running through Expósito's career, that goes practically from the 1990s, with his pieces at the end of the '80s as a prologue, and the closure, in the form of an antagonistic coda, at the beginning of the 2000s. In this line, the artist examines, in an overwhelming and obstinate way—as Kluge would formulate in his book *History and Obstinacy* (1982) with Oskar Negt—the continuity of laudatory imaginaries of the Franco regime in the construction of a certain visual landscape that supports the processes of forgetting characteristic of the democratic regime; the beginning of social democracy in Spain and the sentimental middle class's gradual access to spaces of economic,

political, and cultural power; the exorcism of the Civil War as a “trauma” that had to be overcome; the politics of amnesia as a sine qua non condition for a unifying consensus; the advent of neoliberalism with its aspirational mirages; the Europeanization of Spain at the stroke of an anniversary—the Olympic Games in Barcelona, the Universal Exhibition in Seville, the Five Hundred Year Anniversary of the Discovery of America, Madrid as the European Capital, all in 1992—; the arrival of nomenclatures of disavowal and persecution in the face of those forms of disobedience against normalizing mandates.

In parallel with his film productions, in 1990, Expósito begins a series of specific projects, as he calls them, that are presented in numerous museums—as well as other institutions and public spaces—in Spain and internationally, including *El monumento de la cultura occidental* [*The Monument to Western Culture*] (Círculo de Bellas Artes, Madrid), *Le prix du progrès* [*The Price of Progress*] (Salaise sur Sanne), *Les représentants du peuple* [*The Representatives of the People*] (Vallée de la Blaise, Haute-Marne), *Les urnes de l'honor* [*The Urns of Honour*] (Sala Montcada, Barcelona), *Nire aitaren etxea / El altar de la raza* [*Our Father's Home / The Altar of the Race*] (Museo de San Telmo de San Sebastián), *¿Necesitamos ruinas recientes?* [*Do We Need Recent Ruins?*] (Casa de Velázquez, Madrid, 1991), *La conquista del paraíso* [*The Conquest of Paradise*] (Museo Reina Sofía, Madrid, 1992), *Feliz Cumpleaños, Francisco Franco* [*Happy Birthday, Francisco Franco*] (Canal de Isabel II, Madrid, 1993), *Case Stories. A Research*, with Renée Turner (Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam, 1993), and *Los cuadernos de guerra o ligeramente descontextualizado* [*The War Contact Notebooks, or Slightly Out of Context*] (Sala Parpalló de Valencia, 1994).

This truly intense incorporation into exhibition circuits and what we could call the art system has as *mirage* a process of active militancy in civil disobedience movements and in the ideological re-assemblage of the aesthetic field that Expósito has very sagely identified, based on two parallel symbolic “events”: the rise of the Zapatista movement in Mexico, in 1994 and the documenta X curated by Catherine David in 1997. These produce, respectively, a strong opposition to neoliberalism’s hegemony and a repoliticization of the artistic field.

Continuing with these same bifurcations, in 1998, Marcelo faces a criminal trial for refusing compulsory military service,

celebrates his first retrospective exhibition, entitled *El malestar en la libertad* [*Uneasiness in Freedom*] in the Sala Gallera of Valencia, and, lastly, under the title *Nueva Babilonia. La práctica del arte en la reconstrucción de la esfera pública* [*New Babylon. Art Practise in the Reconstruction of the Public Sphere*] holds an ambitious workshop for the QUAM workshop program in Sabadell, which at the time was one of the most active places in Spain for rethinking artistic production in a political register.

Also in 1998, Manuel J. Borja-Villel was named director of the Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) and he immediately begins an ambitious process of institutional reinvention and rereading of the prevailing canons of Spanish artistic history. This was carried out with a team in which the projects of head of public programs, photographer, historian, and curator Jorge Ribalta stand out, and in which Marcelo would have a continual presence under different roles and proposals.

He then begins, during the first half of the 2000s, a period of very diversified activity in workshops, exhibitions, conference cycles, etcetera, with the emergence of international movements against neoliberal globalization as the political backdrop. Expósito is one of the many catalysts of these experiences that experiment with the construction of a counter-public sphere through urban dissidence, and enter into critical dialogue with cultural institutions, at least with some, in places like Barcelona and Buenos Aires—the two cities between which he begins to alternate—that seek to connect with new discrepant grammars.

This is also the moment of a certain epistemological turn in his artistic and political ideas. The vindication of the Italian 1977 instead of the French 1968, the dialogue with authors such as Franco Bifo Berardi, Toni Negri, Paolo Virno, Nanni Balestrini, Silvia Federici, Alisa del Re, Mariarosa Dalla Costa and Maurizio Lazzarato, the study of Latin American political art during the 1970s and 1980s, from Tucumán Arde and the Siluetazo in Argentina, to the Escena de Avanzada in Chile, Tropicália in Brazil and the Mexican movement of Los Grupos, among many other examples.

As I stated in the beginning, the street, an increasingly parameterized space, a reflection of the tension between citizens and neoliberal powers, starts to simultaneously be the field of work for artists and the site of activist enunciation. The museum, or rather, certain museums, conflictively open themselves up to that place without protocols, under perpetual negotiation, that is shaping responses to the consensuses of financial capitalism.

It is in this context that Expósito creates one of the most important audiovisual friezes about the ideological and artistic hotbed of the era, a series of five video works, entitled *Entre sueños. Ensayos sobre la nueva imaginación política* [Between Dreams. Essays on the New Political Imagination] (2004–2010), which I would dare to venture as essential for understanding the period of which we are speaking.

This polyptych of the expressive forms of social movements includes the activist collective Chainworkers from Milan, diverse resistance to post-Fordist labor, ecologists and anti-capitalists Reclaim the Streets, the rise of anarcho-feminism, the antiglobalization samba inspired by Afro-descending Brazilians, the organization Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio [Sons and Daughters for Identity and Justice against Forgetfulness and Silence, H.I.J.O.S.], created by the descendants of those forcibly disappeared during the Argentine dictatorship, the collectives Arte en la Calle, Grupo de Arte Callejero (GAC) and Etcétera, also from Argentina, the Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica [Association for the Recovery of Historical Memory, ARMH], from Spain, as well as a monumental succession of references to theorists, politicians, and instances of citizen rupture.

This project, which consists of more than seven hours of video, constitutes in itself a sort of inexhaustible recording of the hidden dissident tradition and is a vast essay about how, from the working class to artists, the oppressive powers attempting to subjugate them are combated. The excursions traced in each video recuperate that radical imagination announced in one of its titles and projects it toward the future. Unlike other pieces with a similar vocation, Expósito does not propose, therefore, a record of the state of discrepancy and its temporal genealogies, but rather traces a complex alphabet of the methods with which a possible expressive history of antagonism were founded.

Between 2010 and 2012, Marcelo made a new series of video works, *Sinfonías de la ciudad globalizada* [Symphonies of the Globalised City], which looks at two port cities, Valparaíso and Bilbao. In those, the artist analyzes the processes of dismantling the social, productive, and economic fabric of both cities. In a certain sense he returns, with the first global crisis already established in public vocabularies, to a decodification of the syntax of savage capitalism, its mechanics of spectacularization, festivalization, and commodification.

Beginning with the explosion of the 15–M in 2011, Expósito begins a process of intense dedication to movement and institutional politics, that culminates with the exercise of his positions in the Spanish Parliament from 2016 to 2019. Except for the case of Pere Portabella—another one of Marcelo's major points of reference, whose anthological exhibition, *Historias sin argumento [Plotless Stories]* dedicated to him by the MACBA in 2001, he curated—there is no other example within the Spanish scene of an artist who intervenes in the sphere of, let's say professional politics, so visibly, since the Second Republic—with a background as distant as Josep Renau. Certainly, his speech on January 13, 2016, during the constitution process of the Congress of Deputies, to acquire the commitment to exercise the role of fourth secretary of the Bureau of Congress—the governing body of the legislative power—that closed, amid uproar from the right-wing and the social-democrat benches, with the phrase “may the people lead and the government obey,” a variation on the famous Zapatista slogan: “Here the people lead and the government obeys,”<sup>1</sup> truly made a public impact and was a declaration of ideological, as well as aesthetic, principles.

It is not surprising that his most recent works are, precisely, printed speeches with written annotations, sometimes on the official stationery of the Spanish Parliament, as well as a series of photo-writing pieces. The idea that thoughts—or politics—are gradually elaborated while one speaks—while engaged in struggle—is very present in these proposals that are discursive drawings, as they possess that choreographic physiognomy of thinking, saying, and doing that we find, for example, in Antonin Artaud or in Joseph Beuys, as well as in Zbyněk Baladrán, Alejandra Riera and Leticia El Halli Obeid.

Similarly, the language that constructs other imaginaries, that strikes the possible to engender an infinite number of possibilities, in José Lezama Lima's words, occupies a central role in Expósito's new, still ongoing, project *La pandemia en germinal [The Pandemic in Germinal]*, which brings together conversations with social agents, philosophers, and cultural workers during the restrictions imposed due to COVID-19.

---

1— That proclamation, attributed to Emiliano Zapata, was recovered by the Subcomandante Marcos in his speech on February 26, 1994, “Rule by Obeying.” [http://www.memoriapoliticademexico.org/Textos/7CRumbo/1994-Mandar\\_obedeciendo.html](http://www.memoriapoliticademexico.org/Textos/7CRumbo/1994-Mandar_obedeciendo.html).

There is something circular, in the anti-Hegelian sense of the term, in this recent work. Something that links those pieces from the late eighties, in which Cioran's *pensées* run across the image of the artist himself "confined" to a modest room, reading from a bunk bed, and this other moment of global seclusion. At that time, Expósito's camera traveled, in *La confusión de los ámbitos*, the Galician coasts next to the Finisterre Light House, the Finis Terrae of the ancients, the end of the known world, as they said of that beautiful place. Today, during the current enclave narrated with apocalyptic vocabulary—another genre that the melodramatic singing of the Finales indulges in—the danger of nihilism, the violent imposition of "the truth," the trafficking in solutions that celebrate, rather than palliate, the suffering of individuals, looms over our consciousnesses.

Against that, I would say that Marcelo's work has always concerned itself, in one way or another, with what the political community means, where we build it and what are the places in which we preserve something that defines us in the face of its dynamics, how we collectivize the experience and what responsibilities we take on. In his projects, speaking out is not an untimely or corporately political act, it also marks the moment in which one must confront the perplexities of the rest, that site where an idea, a country, or a conviction stop behaving as we had expected.

# Haciendo el diagrama: la *Nueva Babilonia* de Marcelo Expósito

---

Cuauhtémoc Medina



Pere Portabella & Marcelo Expósito en el marco de la exposición individual de Expósito—on the occasion of Expósito's individual exhibition *Las imágenes toman la palabra*, galería ángels barcelona, Barcelona, España—Spain, 2020. Foto—Photo: Dominique Saillard

A fines de la década de 1950, el artista y pensador holandés Constant Anton Nieuwenhuys (1920–2005), mejor conocido como Constant, empezó a desarrollar una multitud de maquetas, diagramas, diseños y textos que proponían una “ciencia ficción de la arquitectura”: esta *Nueva Babilonia* aspiraba a ser el prototipo de las “ciudades-ambiente” que deberían emerger de la “exploración de la técnica y su uso con fines lúdicos superiores”.<sup>1</sup> Decepcionado por la falta de imaginación y aventura de los proyectos funcionalistas en boga, Constant proponía el surgimiento de un “urbanismo unitario” que aboliría la dicotomía entre espacios públicos y privados de la ciudad tradicional, al imaginar ciudades inmensas hechas bajo techo que serían constantemente remodeladas, inspirado por los campamentos de los gitanos que se asentaban en torno a la ciudad piemontesa de Alba. Esta *Nueva Babilonia* sería, según Constant, “un campo de nómadas a escala planetaria”<sup>2</sup> que superaría los estrechos criterios utilitaristas —tanto del capitalismo como del socialismo— para proponer una “sociedad lúdica” basada en las ideas del *Homo Ludens* (1938) de Johan Huizinga, la cual debía favorecer las relaciones individuales y una experiencia poética marcada por encuentros y actos inesperados. Dentro de esta visión de una nueva dinámica social, abierta a la espontaneidad de la experiencia directa y a la creación libre, la propuesta de Constant se planteaba como un proyecto de refundación política absoluta. No en vano aludía en su título a la película de Grigori Konzintsev y Leonid Trauberg, *La nueva Babilonia* (1929), sobre la Comuna parisina y —por un tiempo al menos—, fue parte de las estrategias que Guy Debord y la naciente Internacional Situacionista desplegaban en su afán de contestar las formas de alienación de la posguerra.

Marcelo Expósito tiene motivos tanto conceptuales como alegóricos para retomar el ejemplo de Constant —como un recurso a la vez pedagógico y estratégico—, para hacer comprender la compleja articulación de intervenciones artísticas, argumentaciones teórico-críticas, acciones políticas-afectivas y prácticas documentales en las que ha venido localizando su intervención

---

1— Constant, “El gran juego del futuro”, *Potlatch*, núm. 30, 13 de julio de 1959, en Libero Andreotti y Xavier Costa (eds.), *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, Barcelona, MACBA/Actar, 1996, pp. 62–63.

2— Constant, “New Babylon. Una ciudad nómada”, 1974, *Ibid.*, pp. 154–155.

en las últimas tres décadas. No se trata de una mera afirmación genealógica o de un reclamo historicista: es, de hecho, una llamada de atención por el modo en que sus acciones y obras conforman un ensamblaje heterogéneo, pero no por eso menos articulado, de experiencias constructivas. Una forma de destacar que su trayectoria no es una acumulación de obras, textos y acciones, sino el territorio en el que cierta colaboración común da alojo a su trabajo.

Expósito entiende la diversidad de sus acciones como los componentes virtuales de una (otra) *Nueva Babilonia*: una construcción colectiva, nomádica, y hecha de ideas, actos y experiencias, con las que ha venido tejiendo el legado de lo artístico y el proyecto de lo político en la colaboración de muchos por generar otro género de agencia y subjetividad. Esta es, como veremos, una práctica que aspira a registrar y a producir diagramas en la forma de una imaginación política: propiamente “constelar”, no como el despliegue de una serie de prácticas paralelas, escindidas por los cortes y convenciones de disciplinas y jurisdicciones contrapuestas, sino como una especie de meta-arte-facto que emerge sin comprometerse con ejes fijos o definitivos. Quizá incluso haya que ver la sumatoria de las intervenciones sociales, teóricas, visuales, fílmicas, historiográficas y organizativas de Expósito como una nueva clase de “urbanismo unitario”: la movilización de una serie alternativa de “diagramas” donde modos de hacer políticos y de producción artística, se vuelven imprescindibles en un tiempo de creciente incertidumbre y confrontación. En la trayectoria que va del levantamiento zapatista en México en 1994 y la reinvencción de la resistencia carnavalesca de Reclaim the Streets a mediados de los años noventa, pasando por los nuevos antagonismos derivados de las Contracumbres de Seattle (1999) y de Génova (2001), así como la emergencia de un nuevo tipo de activismo con el movimiento 15-M en España y Occupy en Estados Unidos (2011), Expósito también vino a detectar que estábamos por entrar en un momento de confrontación cultural que era análogo al desafío que planteó el fascismo en tiempos de Walter Benjamin:

Estoy convencido de que nos encontramos actualmente en un periodo histórico en el que se debe tomar partido frente al devenir de nuestras sociedades oscilantes entre algo similar a lo que históricamente fue el fascismo y algo semejante a lo que históricamente significó la revolución proletaria. Trato así de

refuncionalizar a Benjamin a través del párrafo que cierra *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*: la tarea del arte vuelve a ser hoy, o bien contribuir a la autodestrucción de la humanidad alienada o bien cooperar en la emancipación social mediante una práctica revolucionaria.<sup>3</sup>

Esta persuasión, que tras el ascenso de los nuevos fascismos del presente se ha vuelto casi profética, no consistía para Expósito una mera elaboración analítica, sino que acompaña un proyecto estratégico. Era imprescindible articular “algo semejante” al arte radical en relación a un escenario nuevo: la “extrema heterogeneidad del espacio político contemporáneo” donde los antagonismos ya no pueden pensarse en términos de sujetos universales, contradicciones principales y organizaciones centralizadas.<sup>4</sup> Esta puesta al punto de las tensiones entre vanguardia artística y política, aparece en Expósito como atravesada por una serie de tensiones muy distintas a la dialéctica entre formas de restauración “auráticas” y el impulso revolucionario de “factografías” y “artistas operantes” que Benjamin analizó.<sup>5</sup> El nuevo elemento que Marcelo Expósito no se ha cansado de señalar como marca de esta época, es que toda aproximación al campo artístico y político debe verse con el fenómeno de un constante “desbordamiento de la institución artística” que se desplegaba por igual en términos revolucionarios, tanto en la creciente importancia de las tácticas estéticas presentes en los movimientos de resistencia a nivel global (desde ACT UP en Estados Unidos y el Siluetazo argentino en la década de 1980, hasta las

—

3— Marcelo Expósito, *Walter Benjamin, productivista*, Bilbao, Consoni, 2013, p. 2.

4— Marcelo Expósito, “Vivir en un tiempo y un lugar y (acaso) representar nuestra lucha. Para introducir (y problematizar) la relación entre esfera pública y prácticas antagonistas”, en Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p. 219.

5— Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext]*, Int. Bolívar Echeverría, Trad. Andrés E. Weikert, México, Editorial Ítaca, 2003, p. 98-99. Es muy orientadora la forma en que Expósito sugiere reinterpretar los textos clásicos de Benjamin de los años treinta, poniendo en el centro, contra los usos académicos habituales, el examen de las obras y contextos históricos que Benjamin refirió en sus textos. En particular *Misère au Borinage*, el filme que Joris Ivens hizo en colaboración con los mineros huelguistas en Bélgica en 1933, y las prácticas de agitación de Sergei Tretiakov en los koljoses soviéticos. Véase Expósito, *Walter Benjamin, op. cit.*, pp. 8-9.

acciones del colectivo Ne Pas Plier o de Reclaim the Streets y los carnavales de resistencia al filo del siglo XXI)<sup>6</sup> como en la relevancia que el sostenimiento de la hegemonía del capitalismo neoliberal tiene en la refuncionalización de lo que, otrora, era parte del espacio improductivo de la cultura. En cualquier caso, el dilema es cómo abordar ese desbordamiento para estar preventido de su relación con la nueva hegemonía o como potencial de emancipación.

Tanto en sus textos como filmes y objetos-diagramas, Expósito ha puesto en relieve la doble cara que tienen las instituciones de la subjetividad en la definición del llamado “capitalismo cognitivo”, y cómo el valor estratégico que para el “movimiento de movimientos” tiene la activación de campos culturales como la producción de memoria disidente, “la toma de la calle mediante un dispositivo de acción directa comunicativa colectiva” y el entendimiento del activismo como una “pedagogía social emancipatoria”.<sup>7</sup> Las dudas y variaciones de su interrogación sobre cómo activar las relaciones posibles entre prácticas estéticas y acción colectiva, tienen un núcleo duro en la insistencia de sostener una tensión entre creatividad política y posibilidad cultural (apuntemos de pasada que el dilema es real, y por lo tanto las dudas y variaciones que el reto de apuntar qué hacer con la cultura y política del presente, con sus fallas y luces, decepciones e ilusiones, son la garantía misma de que una posición está viva, y no se ha esclerotizado en el dogmatismo que suele esconder un cinismo no confesado). “El arte no es suficiente”, decía un cartel del colectivo Gran Fury para ACT UP en 1988. Expósito retoma la frase como divisa de un reto: cómo repensar nuestro rol una vez que las políticas vanguardistas pasadas, incluyendo las de la abolición del arte y sus instituciones, se han mostrado tácticamente equivocadas:

Yo diría que “el arte no es suficiente” consiste en una observación que apunta en dos direcciones. En primer lugar, parece apostar por una conclusión diferente a la que fue adoptada en los años sesenta y setenta del pasado siglo por quienes abandonaron la práctica del arte en momentos de radicalización política o de agudización de conflictos sociales: lo que el cartel nos dice no es que

6— *Ibid.*, pp. 20-26, entre otros textos.

7— *Ibid.*, pp. 24-25.

el arte *no sirva* para afrontar la crisis, sino que *no es suficiente*. En segundo lugar, parecería que la frase ataca también una de las actitudes habituales en el ámbito de la cultura contemporánea: el discurso y las prácticas de solidaridad sin articulación política.<sup>8</sup>

La investigación y trabajo de Expósito están dedicados a responder de uno y mil modos la pregunta que lógicamente se sigue de ese despeje: “Si ‘el arte no es suficiente’, ¿qué es aquello que el arte necesita ser ‘además’ o qué necesita serle ‘sumado’ para afrontar la crisis?”.<sup>9</sup>

Nos ubicamos en un terreno donde uno de los campos más importantes de disputa está con relación al control o al uso del aparato general de inteligencia y saber colectivos, como Toni Negri y los operaistas italianos enseñaron.<sup>10</sup> El estatuto tanto del poder como de la resistencia es habitar en muchos modos en un momento donde lo estético ha roto los diques de su supuesta neutralidad, para convertirse en parte del poder social devenido, cada vez con más claridad, en saber-poder en general:

Que esos desbordamientos se efectúen coadyuvando a orientar los cambios hacia procesos de emancipación colectiva, o bien contribuyendo a reproducir y perfeccionar la sofisticación de los dispositivos de sujeción social, depende en gran medida de con qué voluntad política se decida actuar, no tanto en el sector específico del “arte” o la “cultura” entendidos como campos escindidos y separados de la actividad social, sino más bien —y ésta es sin duda otra de las grandes lecciones históricas de las tendencias factográficas y productivistas— en el interior de la máquina social que Marx denominara “intelecto general”, el dominio de la intelectualidad de masas.<sup>11</sup>

La multiplicidad y duplicidad de la producción/acción de Expósito no deriva de un juego duchampiano sobre la supuesta

—

8— Marcelo Expósito, “El arte no es suficiente”, en Cuauhtémoc Medina y Mariana Botey (coord.), *Estética y emancipación. Fantasma, fetiche, fantasmagoría*, México, Siglo XXI, 2014, pp. 50-51.

9— *Ibid.*, p. 52.

10— Marcelo Expósito, “Vivir en un tiempo y un lugar...”, *op. cit.*, p. 223.

11— Marcelo Expósito, “Los nuevos productivismos”, en *Los nuevos productivismos*, Barcelona, MACBA/Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, pp. 14-15.

confusión de las ontologías de lo cotidiano y la obra de arte. Para Expósito, “montaje” (en términos de la tradición vanguardista de articular lo heterogéneo) “extrañamiento” y “refuncionalización” (la disposición a desafiar el sentido común) han devenido en posibilidades políticas efectivas, al articular prácticas sociales y artísticas, crítica historiográfica y cambios de subjetividad, y proponer a la vez cambios de experiencia y transformaciones institucionales. El problema es a la vez existencial y estratégico: la búsqueda de modos de operar política y culturalmente en un momento de especial desafío histórico. En su trabajo cotidiano, la labor de Expósito ha consistido en poner en sintonía la producción de nuevas políticas militantes con un replanteamiento de la noción de qué es “crítico” en el campo cultural como tal. Este es un artista-organizador, que en la experiencia de las dos décadas finales del siglo xx y los primeros del siglo xxi, ha concluido que el “diagrama” de las relaciones entre instituciones, relatos, movimientos sociales y formas, es el artefacto a ser replanteado, tanto en términos políticos como estéticos, cognitivos y afectivos:

Quiero proponer la práctica de la “diagramación” como algo diferente de la idea más común de “cartografía”. Cartografiar es una actividad que parece estar dirigida hacia la representación visual de un territorio previo, relativamente estable. Los diagramas permiten, por el contrario, visualizar la trama de relaciones de negociación, colaboración, antagonismo, conflicto, consenso y disenso que se dan en una situación determinada. Se supone más bien que ayudan a producir imágenes de las resonancias que en un campo de fuerzas tienen lugar.<sup>12</sup>

Una de las principales experiencias que registra el tránsito (y construcción) de ese diagrama, la *Nueva Babilonia*, es la osadía de Expósito al cuestionar el modo en que gran parte del movimiento de resistencia a la globalización capitalista ha tendido en los últimos años a un cierto “escape” del mundo. Como Expósito ha señalado, para quienes provienen de “la tradición de la autonomía o de la izquierda de movimientos” la interacción con las estructuras culturales, artísticas y políticas hegemónicas o, peor

---

12— Marcelo Expósito, “Lecciones de historia: el arte, entre la experimentación institucional y las políticas de movimiento”, en Cuauhtémoc Medina (ed.) *Sur, sur, sur, sur. Séptimo Simposio Internacional de Teoría de Arte Contemporáneo*, México, PAC, 2010, p. 166.

aún, “el salto institucional” que representó la decisión de gran parte del movimiento de indignados español de constituir partidos políticos interviniendo el campo político estatal, era un anátema que desafiaba un “sentido común” largamente formulado,<sup>13</sup> que también se traduce en la condena absolutista de inspiración situacionista, del conjunto de las instituciones culturales o artísticas y sus agentes.

Como el propio Expósito ha señalado, uno de los ejes de esa política de rechazo fue el argumento de Paolo Virno que en 2004 acompañaba el dictamen de que la crisis actual era, en realidad, el eclipse de la forma de Estado que heredamos del siglo XVII, y el ingreso en un periodo de transición en el que el movimiento social debía emprender un “éxodo” absoluto por fuera de la economía, la política y la cultura, con la esperanza de constituir nuevos modos de producción y nuevas experiencias de democracia no representativa.<sup>14</sup> En contraposición con ese escape del mundo ciudadano, Expósito ha optado por ampliar la red de las interacciones y posibilidades del movimiento social, para incluir también la búsqueda de involucrar a instituciones como el museo o el parlamento en el propósito radical de “empoderar a la ciudadanía” y “repolitizar la historia de las prácticas creativas”.<sup>15</sup> Expósito no ve todavía cancelada la vía de constituir una esfera pública autónoma, proletaria o “plebeya”, tal como la pensaban Alexander Kluge y Oskar Negt: una organización militante de la experiencia colectiva,<sup>16</sup> con la provisión de medios para dar sitio a la voz y la experiencia de la gente común en instituciones de un Estado parcialmente recuperado para la democracia, y la puesta en diagrama de formas de práctica cultural técnicamente autoconscientes. De ahí que, en lugar de plantear la historia de la politización reciente como un relato aislado de los experimentos autonomistas, ha insistido en considerar el modo en que

---

13— Marcelo Expósito, *Discursos plebeyos. La toma de la palabra y de las instituciones por la gente común*, prólogo de Chantal Mouffe, Barcelona, Icaria Editorial, 2019, p. 33.

14— Paolo Virno (entrevistado por Héctor Pavón), “Crear una nueva esfera pública, sin Estado”, *Brumaria 5. Arte: la imaginación radical*, verano de 2005, p. 203.

15— Marcelo Expósito, *Conversación con Manuel Borja-Villel*, Madrid, Ediciones Turpial, 2015. p. 173.

16— Alexander Kluge y Oskar Negt, “Esfera pública y experiencia. Hacia un análisis de las esferas públicas burguesa y proletaria”, en *Modos de hacer*, op. cit., pp. 227-271.

los nuevos movimientos coinciden, también, por la articulación de nuevas poéticas documentales y críticas en el campo artístico, donde las instituciones del arte contemporáneo (como la documenta X de 1997 o el proyecto de Las Agencias del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona en el cambio de siglo) no sólo podían atender a una politización de los medios de producción artísticos, sino albergar en su programa de investigación la turbulencia del movimiento social.<sup>17</sup> Al punto de articularse con la protesta y disidencia en tal grado que acaban por ser cuestionados precisamente en su poder de subversión.<sup>18</sup>

Es el tejido de pasos y estructuras, así como la migración entre diversas fuerzas y experiencias, lo que constituye una posibilidad radical. Expósito ha escogido hacer política, como una producción artística al borde de las indefiniciones, al propiciar la complicidad y la contaminación entre la institución y su contestación: una labor en la expectativa de establecer la crítica pero también de habilitar un espacio de creatividad mestizo y múltiple. Una de las expresiones de esa opción por una praxis compleja, situada a la vez en el presente y en la posibilidad del futuro, es la forma en que un mismo término, *Discursos plebeyos*, ha venido a designar su actividad parlamentaria efectiva, en el desempeño de su cargo institucional como Secretario del Congreso y Diputado en las Cortes españolas de 2016 a 2019<sup>19</sup> y, a la par, las obras de arte gráfico conformadas por borradores y palimpsestos de conferencias y discursos que, presentadas en forma enmarcada, operan como arte de galería.<sup>20</sup> En esa apuesta estratégica, se

—

17— Expósito, *Conversación con Manuel Borja-Villel*, op. cit., pp. 147-165 y el conjunto de su argumentación en “Lecciones de historia...”, op. cit.

18— Alba Benavent ha narrado de modo muy contundente un momento de la historia del programa de Las Agencias en el MACBA; cuando sus actividades produjeron la intervención represiva de la policía: Alba Benavent, “Las Agencias: del proyecto a la acción”, A-Desk, 31 de enero de 2013. <https://a-desk.org/magazine/las-agencias-del-proyecto-a-la/>.

19— Marcelo Expósito ha relatado esta experiencia en el libro *Discursos plebeyos*, op. cit.

20— Más de veinte collages/documentos que, enmarcados, conforman la serie *Discursos plebeyos* (2016–2019) algunos de los cuales fueron exhibidos por vez primera en una exposición individual en la galería àngels barcelona en 2020. Expósito los describe como una “elaboración diagramática” de sus intervenciones orales tanto en instituciones culturales como ante cuerpos políticos, y en conjunto refieren a la significación que Heinrich von Kleist daba a la palabra en su texto de 1795 “Sobre la elaboración paulatina del pensamiento mientras se habla”, en

cifra un desafío al “sentido común” en su forma más cabal, como determinación del estatuto de lo que se admite como posible. En un tiempo que (todavía) aparentemente exige la adhesión a una serie de dicotomías convencionales (activismo/cultura, parlamentarismo/acción directa, montaje/diagrama, crítica/participación, memoria/arteefacto, etc.), Expósito ha optado por aprovechar la alternancia entre lo escindido y lo constelar para cuestionar, en un sólo movimiento, la doble seguridad con que resguardamos nuestra impotencia: el miedo a imaginar y el terror a la potencia que representa (también) nuestra impureza.

---

relación con la productividad del momento oral de pensar. Ver al respecto la presentación de Expósito en su sitio web: <https://marceloexposito.net/discursos-plebeyos/>.

# Making the Diagram: Marcelo Expósito's *New Babylon*

---

Cuauhtémoc Medina



Carlos Prieto del Campo, Toni Negri & Marcelo Expósito, en el despacho de Expósito en el—in Expósito's office at the Congreso de los Diputados, Madrid, España—Spain, 2016. Foto—Photo: Andrea Conte

At the end of the 1950s, the Dutch artist and thinker Constant Anton Nieuwenhuys (1920–2005), better known as Constant, started developing a multitude of models, diagrams, designs, and texts that proposed a “an architectural science fiction”: this *New Babylon* aspired to be the prototype of environment-cities that should emerge from “The investigation of technology and its exploitation for recreational ends on a higher plane.”<sup>1</sup> Disillusioned by the lack of imagination in the functionalist projects in vogue at the time, Constant proposed the emergence of a “unitary urbanism” that would abolish the traditional city’s dichotomy between public and private spaces, by imagining immense, indoor cities that would constantly be remodeled, inspired by the gypsy camps that settled around the Piemontese city of Alba. This *New Babylon* would be, according to Constant, “a nomad camp on a planetary scale” that would overcome strictly utilitarian criteria—both of capitalism and socialism—to propose a “Ludic society”<sup>2</sup> based on Johan Huizinga’s ideas of *Homo Ludens* (1938), which would privilege individual relations and a poetic experience characterized by unexpected encounters and acts. Within this vision of a new social dynamic, open to the spontaneity of direct experience and free creation, Constant’s proposal was posited as a project of absolute political refoundation. Not in vain did his title alluded to Grigori Konzintsev and Leonid Trauberg’s film *The New Babylon* (1929) about the Paris Commune and—for a time at least—it was part of the strategies deployed by Guy Debord and his newly formed Situationist International in their desire to contest the forms of alienation of the postwar period.

There are both conceptual and allegorical reasons to return to Constant’s example—as a resource that is both pedagogical and strategic—to understand the complex articulation of artistic interventions, theoretic-critical arguments, political-affective actions, and documentary practices in which Marcelo Expósito’s intervention has been situated over the last three decades. It is not a matter of a mere genealogical affirmation or a demand for historicism: it is, indeed, a call to pay attention to the way in which his actions and his work form a heterogeneous—not

---

1— Constant, “The Great Game to Come,” *Potlatch*, no. 30, July 15, 1959, [https://stichtingconstant.nl/system/files/1959\\_the\\_great\\_game\\_to\\_come\\_0.pdf](https://stichtingconstant.nl/system/files/1959_the_great_game_to_come_0.pdf).

2— Constant, “New Babylon. A Nomadic Town,” The Hague, Gemeentemuseum, 1974. <https://stichtingconstant.nl/documentation/arbeid-en-vrijheid>.

meaning any less articulated—assemblage of constructive experiences. This is a way of highlighting that his trajectory is not an accumulation of works, texts, and actions, but rather the territory in which a certain common collaboration hosts his work.

Expósito understands the diversity of his actions as virtual components of a(n) (other) *New Babylon*: a collective, nomadic contraction, made up of ideas, acts, and experiences, with which he has been weaving together an artistic legacy and political project in collaboration with many others to create another genre of agency and subjectivity. This is, as we will see, a practise that aspires to record and produce diagrams in the shape of a political imagination: to properly constellate, not as the deployment of a series of parallel practices, separated by the cuts and conventions of opposing disciplines and jurisdictions, but rather as a sort of meta-artifact that emerges without committing itself to fixed or definitive axes. Perhaps one should even view the sum of Expósito's social, theoretical, visual, film, historiographic and organisation interventions as a new class of "unitary urbanism": the mobilisation of an alternative series of "diagrams" in which modes of doing politics and artistic production become absolutely necessary in a time of growing uncertainty and confrontation.

In a trajectory that spans the Zapatista uprising in Mexico in 1994 and Reclaim the Streets' reinvention of carnivalesque resistance in the mid 1990s, passing through the new antagonisms formed in the Counter-summits of Seattle (1999) and Genoa (2001), as well as the emergence of a new type of activism with the 15-M movement in Spain and Occupy in the United States (2011), Expósito detected that we were on the verge of a moment of cultural confrontation that was analogous to the challenge posed by fascism in Walter Benjamin's times:

I'm convinced that at this moment in history we must take sides as our societies swing between something similar to what fascism was historically, and something like what the proletarian revolution meant historically. In other words, I try to refunctionalise Benjamin through the paragraph that concludes *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*: now as then, the task of art is to either contribute to the self-destruction of alienated humanity or to cooperate with social emancipation through revolutionary practice.<sup>3</sup>

—

3— Marcelo Expósito, *Walter Benjamin, productivist*, Bilbao, Consoni, 2013, p. 2.

This conviction, that has become almost prophetic, following the rise of new fascisms in the present, was not a mere analytical elaboration for Expósito, but accompanies a strategic project. It was essential to articulate “something similar” to radical art in relation to a new scenario: “the extreme heterogeneity of contemporary political space,” in which antagonisms can no longer be understood in terms of universal subjects, main contradictions, and centralized organizations.<sup>4</sup> This set-up of the tensions between artistic and political avant-garde, appears for Expósito as traversed by a series of tensions that are very different from the dialectic between forms of restoring an “aura” and the revolutionary impulse of the “factography,” and “operative artists” analyzed by Benjamin.<sup>5</sup> The new element which Marcelo Expósito has consistently pointed to as a mark of this era, is that any approach to the artistic and political field must be viewed from the perspective of the phenomenon of a constant “overflowing of the artistic institution” that is deployed in equally revolutionary terms both in the increasing importance of aesthetic practices in resistance movements at the global level (from ACT UP in the United States and the Argentinian Siluetazo in the 1980s, to the actions of the Ne Pas Plier collective or Reclaim the Streets and the carnivals of resistance at the turn of the twenty-first century)<sup>6</sup>, and in the importance that maintaining neoliberal capitalism’s hegemony has in refunctionalising what was, in another moment, part of the nonproductive space of culture. In any case, the dilemma is how to approach this overflowing in order to be aware of its relation with the new hegemony or as a potential for emancipation.

Both in his texts and in his films and object-diagrams, Expósito has underscored the two-sided nature of the institutions of

---

4— Marcelo Expósito, “Vivir en un tiempo y un lugar y (acaso) representar nuestra lucha. Para introducir (y problematizar) la relación entre esfera pública y prácticas antagonistas,” in Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p. 219.

5— Walter Benjamin, *The Author as Producer*. The way in which Expósito suggests reinterpreting Benjamin’s classic texts of the 1930s is very useful, centering, in contrast to their usual academic uses, the examination of the works and historical contexts that Benjamin refers to in his text, particularly *Misère au Borinage*, the film that Joris Ivens made in collaboration with the Belgian miners on strike in 1933, and the agitation practices of Sergei Tretiakov in the Soviet kolkhozes. See, Expósito, *Walter Benjamin..., op. cit.*, p. 8-9.

6— Ibid., p. 20-26, among other texts.

subjectivity in the definition of the so-called “cognitive capitalism,” and how the strategic value that the activation of cultural fields has for the “movement of movements” as the production of dissident memory, “taking the streets through an apparatus of collective communicative direct action” and understanding activism as an “emancipatory social pedagogy.”<sup>7</sup> The doubts and variations of his questioning about how to activate the possible relations between aesthetic practises and collective actions are founded on the insistence on sustaining a tension between political creativity and cultural possibility (let us note in passing that the dilemma is real, and therefore the doubts and variations that the challenge of determining what to do with culture and politics in the present moment, with its failures and shining lights, deceptions and illusions, are what guarantees that a position is still living and has not been ossified into a dogmatism that tends to hide an unconfessed cynicism). “Art is not enough,” read a sign made by the Gran Fury collective for ACT UP in 1988. Expósito takes the phrase as the motto for a challenge: how to rethink our role after the avant-gardist politics of the past, including that of the abolition of art and its institutions, have proven to be tactically mistaken:

I would say that “art is not enough” consists of an observation that points in two directions. First, it seems to wager on a different conclusion than that which was adopted in the 1960s and ‘70s by those who abandoned the practice of art in the moments of political radicalization or sharpening of social conflicts: what the sign tells us is not that art is not useful to confront the crisis, but that art is not enough. Second, it would seem that the phrase also attacks the habitual attitudes in the contemporary cultural scene: the discourse and politics of solidarity without political articulation.<sup>8</sup>

Expósito’s research and work are dedicated to responding to the thousand-and-one forms of the question that logically arises from that clarity: “If ‘art is not enough,’ what must exist ‘in

---

7— Ibid., p. 24–25.

8— Marcelo Expósito: “El arte no es suficiente,” in Cuauhtémoc Medina y Mariana Botey (coord.), *Estética y emancipación. Fantasma, fetiche, fantasmagoría*, Mexico, Siglo xxi, 2014, pp. 50–51.

addition’ to art or what must be ‘added’ to art in order to confront the crisis?”<sup>9</sup>

We are located on a terrain in which one of the most important fields of dispute is in relation to the control and use of the general apparatus of intelligence and collective knowledges, as Toni Negri and the Italian *operaistas* have taught us.<sup>10</sup> The status both of power and of resistance is that of inhabiting, in multiple forms, a moment in which the aesthetic has broken the dams of its supposed neutrality, to become part of a social power which, with increasingly clarity, has become knowledge-power in general:

These overflowings may either contribute to channelling those changes towards processes of collective emancipation, or, instead, help to reproduce and perfect the sophistication of devices of social subjection. Whether one or the other prevails will depend largely on the political will to act, not so much in the specific sphere of art or culture as fields split off and separated from social activity, but rather (and this is another of the great historical lessons of the factographic and productivist lines) within the social machine that Marx called “general intellect,” the domain of mass intellectuality.<sup>11</sup>

The multiplicity and duplicity of Expósito’s production/action does not originate from a Duchampian game about the supposed confusion of ontologies of the everyday and the work of art. For Expósito, “montage” (in terms of the avant-garde tradition of articulating the heterogeneous), “alienation,” and “refunctionalisation” (the willingness to challenge common sense) have become effective political possibilities by articulating social and artistic practices, histographic critique and changes in subjectivity and, at the same time, proposing changes in experience and institutional transformation. The problem is simultaneously existential and strategic: the search for modes of operating politically and culturally in a moment that presents a special historical challenge. In his everyday work, Expósito’s labor has consisted

—

9— Ibid., p. 52.

10— Marcelo Expósito, “Vivir en un tiempo y un lugar...,” op. cit., p. 223.

11— Marcelo Expósito, “Los nuevos productivismos,” in *Los nuevos productivismos*, Barcelona, MACBA/Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, pp. 14–15. English translation: <https://transversal.at/transversal/0910/expósito/en>.

of putting the production of new militant politics in tune with a rethinking of the notion of what constitutes “critique” in the social field as such. Here is an artist-organizer, who in the experience of the last two decades of the twentieth century and the first of the twenty-first century, has concluded that the “diagram” of relations between institutions, narratives, social movements, and forms, is the artifact that requires rethinking in political, as much as in aesthetic, cognitive, and affective terms:

I want to propose practising “diagramming” as something different from the more common idea of “cartography.”

Cartography is an activity that would appear to be directed toward visual representation of an already existent, relatively stable territory. A diagram is supposed to produce images of the resonances that occur in a particular field.<sup>12</sup>

One of the principal experiences that records the transit (and construction) of that diagram, the *New Babylon*, is Expósito’s audacity in questioning how much of the resistance movement against capitalist globalization has, in recent years, tended toward a certain “escape” from the world. As Expósito has pointed out, for those who come from “the tradition of autonomy or the left of the movements,” the interaction of hegemonic cultural, artistic, and political structures, or even worse, “the institutional leap” represented by the decision of much of the “Indignados” movement in Spain to form political parties to intervene in the field of state politics, was anathema that defied a long formulated “common sense,”<sup>13</sup> which is also translated into the absolutist condemnation of the situationist inspiration of the whole set of cultural or artistic institutions and their agents.

As Expósito himself has pointed out, one of the axes of that politics of refusal was Paolo Virno’s argument that accompanied the opinion, in 2004, that the crisis was, in reality, the eclipse of the state form that we inherited from the seventeenth century

—

12— Marcelo Expósito, “History Lessons: Art Between Institutional Experimentation and The Politics of Social Movements,” in Cuauhtémoc Medina (ed.) *South, South, South, South. Seventh International Symposium of Contemporary Art Theory*, Mexico, PAC, 2010, p. 166.

13— Marcelo Expósito, *Discursos plebeyos. La toma de la palabra y de las instituciones por la gente común*, prologue by Chantal Mouffe, Barcelona, Icaria Editorial, 2019, p. 33.

and that we were entering into a period of transition, in which the social movement should undertake an absolute “exodus” beyond the economy, politics, and culture, with hopes of constituting new modes of production and new experiences of non-representative democracy.<sup>14</sup> In opposition to that escape from the citizen world, Expósito has chosen to expand the network of interactions and possibilities of the social movement, to also include the search for ways of involving institutions such as the museum or parliament or the radical aim of “empowering citizens” and “repoliticizing the history of creative practices.”<sup>15</sup> Expósito does not see as non-viable the path of constituting an autonomous, proletarian, or “plebeian” public sphere in the sense that it was thought by Alexander Kluge and Oskar Negt: a militant organization of collective experience,<sup>16</sup>—as already canceled in terms of providing the means to give space to the voices and experiences of common people in institutions of a state partially recuperated by democracy, and the diagramming of technically self-conscious forms of cultural practice. Therefore, instead of positing the history of recent politicization as an isolated account of autonomist experiments, he has insisted on considering how the ways in which the new movements also coincide with the articulation of new documentary and critical poetics in the artistic field (such as documenta X in 1997 or Las Agencias project of the Museum of Contemporary Art in Barcelona at the turn of the century) could not only address a politicization of the artistic means of production, but also provide shelter to the turbulence of the social movement within its research agenda,<sup>17</sup> to the point of articulating itself with protest and dissidence to such a degree that they end up being questioned precisely in terms of their power of subversion.<sup>18</sup> It is the fabric of steps and structures,

---

14— Paolo Virno (interviewed by Héctor Pavón), “Crear una nueva esfera pública, sin Estado,” *Brumaria 5. Arte: la imaginación radical*, Summer 2005, p. 203.

15— Marcelo Expósito, *Conversación con Manuel Borja-Villel*, Madrid, Ediciones Turpial, 2015. p 173.

16— Alexander Kluge and Oskar Negt, “Public Sphere and Experience. Toward an Analysis of the Bourgeoisie and Proletarian Public Sphere,” University of Minnesota Press, 1993.

17— Marcelo Expósito, *Conversación con Manuel Borja-Villel*, pp. 147–165 and his argument as a whole in “History Lessons...,” op. cit.

18— Alba Benavent has very powerfully narrated a moment in the history of Las Agencias’ activities in MACBA, whose actions caused the repressive intervention of

as well as the migration between diverse forces and experiences, which constitutes a radical possibility. Expósito has chosen to do politics, as an artistic production on the edge of indefiniteness, by fostering complicity and contamination between the institution and its contestation: a labor in the expectation of establishing criticism, but also of inhabiting a *mestizo* and multiple space of creativity. One of the expressions of that choice of a complex praxis, situated simultaneously in the present and the possibility of a future, is the form in which the same term, *Discursos plebeyos [Plebeian Discourses]*, has come to designate his effective parliamentary activity, in carrying out his institutional position as secretary of the Congress of Deputies and deputy in the Spanish Cortes Generales between 2016 and 2019<sup>19</sup> and, at the same time, the works of graphic art made up of rough drafts and palimpsests of conferences and speeches that, presented in a framed manner, operate as gallery art.<sup>20</sup>

In that strategic wager, a challenge to “common sense” in its most complete form is encoded as a determination of the status of what is admitted as possible. In a time that apparently (still) demands adherence to a series of conventional dichotomies (activism/culture, parliamentarianism/direct action, montage/diagram, critique/participation, memory/artifact, etc.), Expósito has chosen to take advantage of the alternation between the divided and the constellated to question, in a single movement, the twofold security with which we safeguard our impotence: the fear to imagine and the terror of the power that our impurity (also) represents.

---

the police: Alba benavent, “Las Agencias: del proyecto a la acción,” *A-Desk*, January 31, 2013. <https://a-desk.org/magazine/las-agencias-del-proyecto-a-la/>.

19— Marcelo Expósito has related this experience in the book, *Discursos plebeyos*, op. cit., prologued by Chantal Mouffe, Barcelona, Icaria Editorial, 2019.

20— More than twenty collages/documents that, framed, form the series *Discursos plebeyos (2016–2019)* some of which were shown by first time in a solo exhibition at àngels barcelona gallery in 2020. Expósito describes them as a “diagrammatic elaboration” of his oral interventions as well as his interventions in cultural institutions and political bodies, and as a whole they refer to the meaning that Heinrich von Kleist gave the word in his 1975 text “On the Gradual Construction of Thoughts during Speech,” in relation to the productivity of the oral moment of speaking. For more, see Expósito’s presentation on his website: <https://marcelo-expósito.net/discursos-plebeyos/>.



Arriba—Top: *Narration de l'expérience*, 1996–1997. Taller organizado en colaboración con—Workshop organised in collaboration with Jean-Christophe Royoux, École Supérieure des Beaux-Arts, Tours, Francia—France

Abajo—Bottom: *El grito*, 2011–2012. Taller organizado en colaboración con—Workshop organised in collaboration with Mónica Castillo & Elena Pardo, La Curtiduría, Oaxaca, México—Mexico. Foto—Photo: Luis García

# Designar o no un trabajo como arte es una decisión táctica

---

Marcelo Expósito



Marcelo Expósito grabando *Sinfonía de la ciudad globalizada nº 1 Valparaíso*—recording *Symphony of the Globalised City no. 1 Valparaíso*, 2010. Casa Museo de Pablo Neruda, Valparaíso, Chile. Foto—Photo: Verónica Iglesia

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 otros lugares. 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 expositivamente 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 artístico 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-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 autocrítico 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 1992, 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 Koenig 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 autocontradicitorias 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* (*Nueva Babilonia*, 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 compendiaba 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 Segunda 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 entre-guerras 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 Segunda 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 recordado, 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 XVL 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 financiarización de la economía global y caracterizada en gran medida por el retorno *sui géneris* de valores “fuertes” que el antiauthoritarismo 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 valorización 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 antiauthoritarias 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-museo, 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 reinvenciones postutópicas de los vínculos entre la práctica artística y sus contextos sociales, procurando a la vez no recaer de manera adamista 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 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 (1982–2021) 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 autodeterminación 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 Tretiakov 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 video 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 trabajos 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 videos realizados 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. Buscaban asimismo 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 trabajos 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 trabajos anticelebratorios que interrogaban sobre las negaciones y desmemorias institucionales y colectivas. Estos videos 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 en 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 sólo 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 sección—, las tesis *Sobre el concepto de historia* (1940) de Benjamin, la filosofía metahistórica de Hayden White, la autocritica 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 Haacke, Asher o Buren. Fueron proyectos también influidos por la reinvencción teórica del análisis materialista de la fotografía documental que expresaban los ensayos de Sekula, Rosler y 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”. Se remonta a 1982 como punto de partida y comprende aquellos trabajos de formalización pedagógica, dialógica, comunicativa, editorial, investigadora... de carácter por lo general 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 proyectos 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 mi taller *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. Toward 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 sólo sirven para describir una experiencia meramente biográfica ni 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 videos 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 trabajos ambicioso tanto en su duración, de casi una década, como en sus objetivos y escala de producción, habiendo sido sus videos 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 dramatúrgico, 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 video *Primero de Mayo (la ciudad-fábrica)* (2004), 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 videos comparten la misma ambición que aquellos otros comprendidos en la sexta sección, “Sinfonías de la ciudad globalizada. Contrageografías del neoliberalismo”. Esta otra serie está 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 videos 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 mis cargos 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 reinvenCIÓN 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 la 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.

# Whether or Not to Appoint a Work as Art Is a Tactical Decision

---

Marcelo Expósito



Marcelo Expósito grabando *Lo mejor que puedo (un posible sin futuro)*—recording *The Best I Can (A Possibility without Future)*, 1990. Delft, Países Bajos—the Netherlands. Foto—Photo: Joseantonio Hergueta

In memory of Ulises Carrión, Oscar van Alphen,  
Allan Sekula, Michael Asher, Juan Hidalgo and  
Elsa Stansfield.

To my contemporaries, for the long journeys shared  
à travers une assez courte unité de temps.

Two years before *New Babylon* opened, Cuauhtémoc Medina and Valentín Roma approached me separately to express their interest in producing a retrospective of my work. The project has now materialised in the form of this exhibition, organised jointly by and held successively at La Virreina Centre de la Imatge in Barcelona and the Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) in Mexico City, as the start of a longer itinerary that will also take it to other places. My initial response to their invitation was hesitation, for two reasons. Firstly, because very early on in my career I had stopped thinking about exhibitions as the inevitable way of making my work visible in the public sphere. As such, I thought it would be difficult to formalise a large part of my body of work as an exhibition in the usual sense. Secondly, because the enormous heterogeneity of the work I have produced over almost four decades made me doubt the feasibility of constructing an exhibition device inclusive enough to fit the bill of a retrospective: one that would neither collapse that diversity—homogenising it or reducing it to the format of artworks in the more traditional sense—nor apply some kind of thematic or formal frame—works in certain medium, for example, or based on particular topics—, two strategies that would be counterproductive in this case. If my body of work appears to be disjointed, it is because I have been reluctant to identify with the creation of a particular style and a homogenous body of work, and unwilling to limit myself to operating exclusively within the artistic and cultural field. These reasons are not arbitrary: they have a theoretical, ideological, and biographical justification that I would like to set down here, because it also accounts for the nature of this exhibition, which ultimately exists not only because of the friendly persistence of Valentín and Cuauhtémoc, but also and above all, because of their intelligence as curators and historians, whose generous gift I gratefully acknowledge at the outset.

For a few months in 1990, I was artist-in-residence at the Jan van Eyck Academie in Maastricht, an art school that had been founded on rather traditional principles in 1948 but came to play an important role in advanced international education

following the impact of the political and cultural radicalisation in Central Europe around 1968. Against this backdrop, my tutor Elsa Stansfield—a Glasgow-born video art pioneer who moved from London to Amsterdam in the early seventies—had established the historic Time-Based Media department, where I ended up. I arrived at the Jan van Eyck with a short but focused prior background: having moving to Madrid in 1984 and developed links with Barcelona from 1986, I already had a relationship with the generation that had spearheaded the “new artistic behaviours” (the influential term coined by Simón Marchán Fiz, whose book *Del arte objetual al arte de concepto [From Object Art to Concept Art]* was reissued in 1986, with a disturbingly self-critical retrospective “epilogue on the postmodern sensibility” that is symptomatic of the theoretical disputes I will discuss below) in the sixties and seventies. In 1988, for example, I studied under Antoni Muntadas in one of the *Talleres de arte actual* organised by the Círculo de Bellas Artes in Madrid. Rather than teaching us a conceptual “style” or how to work with media arts, Muntadas showed us a series of procedures: how to research archives, decipher the meanings of monuments and public spaces, analyse institutions, and temporarily set up a work space in the context of the planned intervention. These artistic methodologies are quite widely accepted today, at the time of writing, but they were unorthodox in 1980s Spain precisely because following Franco’s death in 1975, and throughout the democratic transition, neoliberal and conservative postmodernisms had attempted to weaken the impact of the “new artistic behaviours” on art practice over the previous two decades. (I later studied the assimilation of these unorthodox modus operandi that ended up characterising international critical public art in the eighties and nineties, drawing particularly on the publication *If You Lived Here... The City in Art, Theory and Social Activism: A project by Martha Rosler* at the Dia Art Foundation in New York, 1991; the catalogue *Krzysztof Wodiczko: New York City Tableaux-Tompkins Square* at Exit Art in New York, 1992, published three years before Wodiczko’s powerful retrospective at the Fundació Antoni Tàpies in Barcelona; and *The Architecture of Amnesia*, the 1989 catalogue on the early work of Dennis Adams, who would become my teacher at the Rijksakademie, a period that I will turn to in a moment.) So for all these reasons, my early contemporary art education very quickly incorporated a questioning of the established notions of “exhibition” and “artwork” and of the shaping of the artist’s identity. As I have just

mentioned, this questioning went against the prevailing common sense imposed by the emergence of the Spanish art system at the time, propped up by milestones such as the opening of the first ARCO contemporary art fair in 1982, and the sumptuous solo show at the Palacio de Velázquez in Madrid that consecrated Miquel Barceló in 1985.

I mention the Jan van Eyck Academie in order to convey that the qualitative leap in my education was particularly intense during the hours of study I was able to spend at its library, a reservoir of materials that did not exist in the Spanish education system at the time. I remember intently reading Daniel Buren's early problematising analyses of the function of the museum and of the artist's studio, written in 1970–1971, and the books on the work of Hans Haacke, Dan Graham, Martha Rosler, Michael Asher, and Dara Birnbaum, edited by Benjamin H. D. Buchloh and Kasper Koenig between 1976 and 1987 for the Nova Scotia College of Art and Design. I was also able to pore over the simple but rigorous catalogue of the James Coleman retrospective that had made a strong impression on me at the Van Abbemuseum in Eindhoven in 1989, and the book *Thinking Photography* edited by Victor Burgin in 1982, which included Allan Sekula among others. In this way, I gradually moved away from the idea of my artistic education as a process of learning a palette of gestures for translating individual self-expression reified in the form of objects with recognisable outlines intended for the gallery-magazine-museum circuit. I began grounding it instead in theoretical study, critical analysis, and conceptual production, a shift that intensified when I entered the Rijksakademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam in 1993. The Rijksakademie was founded in 1870 and became a hotbed of liberal and cosmopolitan artistic education when the painter August Allebé was named director in 1880: this climate gave rise to a group of women painters known as the Amsterdamse Joffers and contributed to the blossoming of the first Dutch impressionist avant-garde. The Rijksakademie was still under Allebé's direction when Piet Mondrian studied there between 1892 and 1897, before the solo show at the Stedelijk Museum in Amsterdam in 1909 that was a turning point in his career. Constant Nieuwenhuys, Karel Appel, and Corneille also studied at the Rijksakademie in the early 1940s, before founding the CoBrA group (an acronym for Copenhagen, Brussels and Amsterdam) in 1948 and quickly presenting their work at one of the key exhibitions for the revival of the European avant-garde in the post-war

period: the *International Exhibition of Experimental Art* held at the Stedelijk as early as 1949.

The Rijksakademie was also affected by the counter-cultural radicalisations that were particularly fertile in Amsterdam in the sixties-seventies—the Provo movement (1965–1970) is now considered to have gone beyond the model of artistic happenings and foreshadowed the insurrectionary explosion of social movements of May 1968—, and by the late eighties few traces of traditional art education remained. When I was resident there, for example, the mode of learning was essentially critical, dialogical, and relational (although contradictory tensions are inescapable in schools of advanced artistic studies due to the robustness of what Rosalind Krauss described as the system of modernist myths), and the essential readings on radical pedagogies—at least in the circles in which I moved—were along the lines of Gayatri Spivak's *Outside in the Teaching Machine* (1993) and bell hooks's *Teaching to Transgress* (1994), against the historical backdrop of Paulo Freire's *Pedagogy of the Oppressed* (1968). In the 1910s–1920s, Mondrian and Theo van Doesburg, with the rest of the De Stijl avant-garde, had established a model for a new relationship between art and society based on the liberal utopia of progressive social development through rational formal design. Constant radicalised and ultimately shattered this historical framework by his conceptualisation of the fragmented, expansive, and unrealisable *New Babylon* (1956–1974), his plan for an ideal, technified, anarcho-socialist city inspired by Dutch historian Johan Huizinga's influential study of the social function of play, *Homo ludens* (1938). For some of us, this whole legacy flowed into the new artistic activism practices that were admirably summed up in the book *AIDS Demo Graphics* (1990). Co-edited by Douglas Crimp, it examined the proliferation of expressive forms, creative tools, and communication media that characterised the ACT UP movement against AIDS, which was the first global crisis to emerge from the bowels of neoliberal political and economic criminality. In the course of this genealogical reconstruction, I encountered ever deeper layers of history, often through the workings of objective chance: the proposal I submitted to gain admission to the Rijksakademie included using the school as a base from which to study the legacy of Joris Ivens, one of the founding fathers of modern political documentary film, who had directed *The Spanish Earth* (1937) during the Civil War, in support of the Second Spanish Republic. As it turned out, one of the teachers on the admissions board was Oscar van

Alphen, a photographer who had documented counter-cultural activities in Amsterdam in the sixties and seventies and published *Children in the Big City* (1958), a remarkable photobook in the history of humanist social photography. Van Alphen was a disciple of Cas Oorthuys, Carel Blazer and the generation of Dutch communist and anti-fascist photographers marked by the conflicts of inter-war Europe and World War II and the postwar period, some of whom went from being resistance fighters during the Nazi occupation of the Netherlands to facing political difficulties in their own country because of their links to the Second Republic and the International Brigades. During my residency at the Rijksakademie, Oscar told me this whole story.

Through this autobiographical account—which I am formulating for the first time, albeit in a synthetic, edited form—I seek to show that my original maturing as an artist took place in a complex epochal context. My generation grew up benefiting from the expansion of the international art system that spilled over into euphoric local subsystems. Between 1989 and 1991, for example, I exhibited at the *Muestra de Arte Joven* and *Confrontaciones*, the two main institutional exhibitions for the promotion of young and emerging Spanish artists at the time, and then at *Aperto 93: Emergenza* at the 45th Biennale di Venezia, which was the launching pad into hegemony for a new generation of international contemporary artists. The global framework during those years was the transformation of art institutions, which Hans Haacke analysed early on in *Museums, Managers of Consciousness* (1983). It was a change primarily driven by the financialization of the global economy and largely characterised by the *sui generis* return of the “strong” values targeted by the anti-authoritarianism of 1968: the heroic figure of the modern artist reborn as competitive, cynical, opportunistic individualism; the renewed centrality of the materially substantial artwork, of a kind of conceptualism that is merely cosmetic or reproduces spectacularising regimes of visuality through obsessively object-centric artistic practices; the primacy of commercial interests in determining the value of the work of art, and the restored authority of the museum, oddly converted into a functional post-enlightened device for the touristification and gentrification of neoliberal urban developmentalism. But at the same time as all of this, part of my generation grew up feeling we were heirs to a tradition of institutions that were utopian and radically (self)critical in relation to their social contexts. We dug beneath

the shiny surface of the effervescent art system to reveal the substrata that had been buried by the suspension of history imposed by the postmodern condition—the cancellation of historical self-consciousness that Fredric Jameson identified in 1984 as one of the main characteristics of the cultural logic of advanced capitalism. We thus reconstructed our own ad hoc genealogies, reinventing practices of anti-authoritarian confrontation, in this case against the conservative global hegemony and the neoliberal mutation of the enlightened institutions that were, contradictorily, both the humus in which we germinated and the enclosure we struggled to break free from.

For all these reasons, towards the end of the eighties my work began to consciously express a resistance to reproducing a homogenous style, to accepting the exhibition format as the inescapable outlet for socialising artistic production, and to constructing myself as an “author” corresponding to (and thus able to be captured as) a linear biographical (self)representation. I began to operate within rather complex parameters, trying to avoid being caught and neutralised in the commercialised studio-gallery-magazine-museum circuit. I was forced to imagine other modes of production and dissemination that nevertheless, in practice, had to connect with this circuit: operating between the inside and outside of the institutions of modernity transformed by neoliberalism in order to produce post-utopian reinventions of the relationship between artistic practice and its social contexts on the one hand, while at the same time trying not to ignore the lessons of the past and fall back into the avant-garde utopianism of a heroic art that scorns its institutions. Looking back now, I must admit that it was essentially a Eurocentric hypothesis: to imagine a postmodern sense of social and political critique exercised through art within the self-reflexive tradition of European modernity. My ongoing links with Latin America from the 2000s onwards led me to realise that many other constructive, critical, and oppositional hypotheses had been developed elsewhere in the eighties and nineties. (It was not the same to confront the authority of a historically established institutionality as to have to construct a functioning institutionality from the peripheries. Even in Europe, the struggle was not the same in post-Franco social liberal Spain as in Central Europe, the cradle of Calvinist capitalism, or in the East before and after the fall of the Berlin Wall.) Different places came up with their own ways of relating to the artist, the artwork, the object, the fetishistic nature of its

circulation, its symbolic or economic value, published critique, the globalised local museum, etc, within the then growing international art system.

Many of the problems raised by the critical art practices that had to be invented in the eighties and nineties—generating and at the same time influenced by this whole accumulation of tensions and contradictions—are the same as those brought to the fore by the effects on the art system of a consecutive double crisis: the financial crisis of 2008 and the public health crisis of 2020, both the result, symptom, and catalyst of the collapse of the neoliberal historical cycle. This is why we think that this retrospective is relevant precisely now. Not just as a recapitulation of my work over four decades, but also as a means of intervening in this time of crisis and epochal turning point.

The subtitle of the exhibition, *Whether or Not to Appoint a Work as Art Is a Tactical Decision*, alludes to just that: the fact that the body of work encompassed by the exhibition (1982–2021) has intermittently and alternately been considered artistic, pedagogical, editorial, social, or political as a result of, on the one hand, the dialectic relationship between the changing conditions of legibility in art institutions over four decades, and on the other, the strategic decisions that my work has adopted in that time. In this sense, it sets up a dialogue with two historical models: the exercise of institutional critique involved in the naming of ordinary objects as art by the artist, i.e., the analysis implicit in the matrix of the *ready-made* that began with Marcel Duchamp's *Fountain* (1917); and the leap from the laboratory phase to productivist or factographic practices carried out by the Russian-Soviet avant-gardes. In my essay *Walter Benjamin, Productivist* (2013), I looked at how the collective pavilion designed and coordinated by El Lissitzky for the *Pressa* (1928) international exhibition embodied the tactical decision to combine a great many avant-garde technical, formal, and aesthetic inventions on a large scale in order to produce a device that nevertheless chose not to explicitly present itself as art. In this sense, the exhibition also reflects on the conditions under which artistic autonomy could be redefined—as Brian Holmes with the group Bureau d'Études suggested in the early 2000s—as the self-determination of artistic practices in relation to its historical institutions.

*New Babylon* follows a relatively chronological order, but it does not reflect an evolution of my work over time. It consists of seven sections that work together to create a structure that is

neither progressive nor cumulative, and that can be also re-articulated in each different exhibition context. It could be said to be inspired by the *montage of attractions* as conceptualised and practiced in the 1920s film and theatre avant-gardes by Vsevolod Meyerhold, Sergei Eisenstein, Boris Arvatov, Sergei Tretyakov, and Bertolt Brecht. It does not seek to establish a taxonomy of the characteristic forms of my body of work, or to present a teleology of my personal artistic style. Rather, the idea is to deduce what constructive models have been invented at each point of this œuvre in the course of almost four decades: its productive matrixes, its *techniques*, as Walter Benjamin advocated in *The Author as Producer* (1936). This body of works, techniques, models, etc. is presented diagrammatically, attempting to map connections and generate resonances between the pieces that make up the exhibition, without shying away from identifying the points of friction between different moments in this corpus.

The first section, “An Interesting Memory. Early Prototypes on History, Memory And Identity,” comprises original video and photographic works produced between 1986–1990, almost invariably arising from a very simple model of convergence-collision between visual images and written text. Inspired by the methodologies of non-tautological conceptual art, these works applied conceptualist methods to reflections and questions concerning the construction of history and identities. The second section, “Familiar Demons. Counter-images of Fascism,” is a series of videos produced between 1990–1997, which mainly looked into the visual regimes of the Franco era and examined the processes of their unconscious production in order to unearth an alternative collective memory. They also constructed a counter-narrative of twentieth century Spanish history, questioning the narrative put in place during the transition to democracy. Significantly, this constellation of works revolves around 1992, the year when Spain simultaneously celebrated the fifth centenary of the discovery of America, the Barcelona Olympic Games, Expo ’92 in Seville, and Madrid’s stint as European Capital of Culture. As such, these videos are anti-celebratory, invoking institutional and collective denials and omissions. They can be considered prototypes of some of my later, more ambitious works, insofar as they combine the *demontage of images* (as Eugeni Bonet called it) in the tradition of appropriationist avant-garde film and the processes of delving into images as a palimpsest explored in Alexander Kluge’s television broadcasts at the time. They are also influenced by

the film theories of the seventies and eighties that incorporated psychoanalysis, Marxism, and feminism as tools for dissecting not only film images but also the cinematic apparatus as a whole (Jean-Louis Baudry, Jean-Louis Comolli, Christian Metz, Laura Mulvey, Teresa de Lauretis, and Stephen Heath). It is only fair to mention that the title is borrowed from the Barcelona writer Manuel Vázquez Montalbán's most important book of reflections on Franco and his dictatorship, published in 1978.

Under the title “The Price of Progress. Counter-histories and Critiques of Modernisation,” the third section encapsulates a long and complex series of mainly anti-monumental or counter-monumental *specific projects* carried out between 1989 and 1994 through a hybrid of four methodologies: institutional analysis, social history and critical philosophy of history, the collaborative construction of an alternative memory, and site-specific interventions. These works were inspired by a medley of readings, including critical theory from the Frankfurt School—in particular Theodor W. Adorno and Max Horkheimer's *Dialectic of Enlightenment* (1944), whose chapter “Le prix du progrès” gives its name to one of these projects and to this section of the exhibition—, Benjamin's theses *On the Concept of History* (1940), Hayden White's metahistorical philosophy, Clifford Geertz and James Clifford's self-critical anthropology, E. P. Thompson's social historiography, Guy Debord's situationist dissection of *The Society of the Spectacle* (1968), and the analysis of institutional art systems by Haacke, Asher, and Buren. The projects in this section were also influenced by the theoretical reinvention of the materialist analysis of documentary photography reflected in essays by Sekula, Rosler, and Burgin. At the same time, they were my first dialogical or collaborative experiences with ordinary people, professionals outside the arts, and organised civil society actors.

The fourth section represents both the mid-point and the epicentre of the project. Its title is “New Babylon Revisited. Reconstructing the Democratic Public Sphere.” It starts back in 1982 and includes works that are educational, dialogical, communicative, editorial, and research-based in form, generally collective or network-oriented, with the aim of producing tools or prototypes for the democratic radicalisation of the public sphere. *New Babylon. Art Practice in The Reconstruction Of The Public Sphere* was the name of a workshop I organised for the QUAM artistic education programme, which took place in Sabadell in 1998. The title contains at least a double historical reference:

Constant's aforementioned *New Babylon* on the one hand, and on the other, the historical film about the Paris Commune—also entitled *The New Babylon* (1929)—made by Grigori Kozintsev and Leonid Trauberg with their Soviet cubo-futurist group FEKS (Factory of the Eccentric Actor). *New Babylon* was one of the first of the more than fifty workshops, courses, and seminars I gave in Europe and Latin America, particularly from the second half of the nineties onwards. Conceived as something more than art education programmes, they include experiences I activated with particular intensity between 2010 and 2012, such as the *El grito [The Scream]* collective learning and production workshops (with Mónica Castillo and Elena Pardo) at La Curtiduría in Oaxaca; *Country Europa* (with Verónica Iglesia) at the Murcia Penitentiary Centre as the core of our larger project for Manifesta 8; the seminar *How to Produce a Political Image? [How to produce a political image?]* at Lugar a Dudas in Cali; the *Sinfonía de la ciudad globalizada [Symphony of the Globalised City]* urban derive at *ComPosições Políticas* in Rio de Janeiro; the courses and screenings as part of the MUAC Expanded Campus in Mexico City, and various collaborations with the Centro de Investigaciones Artísticas (CIA) in Buenos Aires.

My *New Babylon* also includes the tour of presentations in Serbia and Croatia organised by the collective What, How & for Whom (WHW) in 2006; my numerous pedagogical and research activities—including co-founding the Independent Studies Programme (PEI)—at the Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) during the 2000s–2010s; my participation in artistic and militant research networks and editorial projects such as the Universidad Nómada, the European institute for progressive cultural policies (eipcp), Red Conceptualismos del Sur [Network of Southern Conceptualisms]; the magazine *Brumaria*, and the coordination of the large scale group research *1969–... Algunas hipótesis de ruptura para una historia política del arte en el Estado español [1969–... Some Hypothesis Of Rupture for a Political History of Art in Spain]* as part of *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español [Disagreements. On Art, Politics, and the Public Sphere in Spain]*, a long-running project organised by MACBA, Arteleku in Donostia-San Sebastián, the Centro José Guerrero in Granada, and other institutions.

The expanded retrospective *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella [Plotless Stories. The Films of Pere Portabella]* at MACBA, and the collaborative group exhibition *Ecosofías*.

*Un prototipo de exposición sobre construcciones del sujeto y espacios de identidad [Ecosophies. An Exhibition Prototype on Constructions of the Subject and Spaces of Identity]* at Sala Amadís in Madrid, both in 2001, should also be considered in this context. Many of these projects were consciously inspired by models such as the construction of situations—as proposed by the Situationist International—and Brechtian *lehrstücke*, which Brecht himself translated as “learning plays”: participatory aesthetic devices giving rise to some kind of collective learning that is critical of reality. A few years before the workshop *New Babylon* I had read two books that were crucial to my political approach to the construction of these prototypes for collective production, learning, or research: Ernesto Laclau and Chantal Mouffe’s *Hegemony and Socialist Strategy: Toward a Radical Democratic Politics* (1985) and Alexander Kluge and Oskar Negt’s *Public Sphere and Experience. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere* (1993 English edition), which discussed Jürgen Habermas’s thesis on the construction of the enlightened public sphere.

1998 was also the year in which I faced a court sentence for refusing compulsory military service. Four years earlier, I had declared myself “insumiso” (radical conscientious objector), joining the civil disobedience movement that fuelled the revival of autonomous oppositional politics in Spain during the nineties. Previous social movements rooted in resistance to Franco had collapsed during the transition to democracy, and in the eighties, as I noted above, the neoliberal hegemony took on the guise of a formal democracy that, to put it mildly, left much to be desired. But the experience summed up in these broad strokes of history was not merely biographical, neither exclusive to Spain. Territorial resistance to neoliberalism flared up in the nineties, and prototypes for the construction of alternative public spheres emerged around the world: consider the latent relationship between the Zapatista uprising in 1994 and the presentation of Catherine David’s documenta X in 1997. My *double activism* in the nineties—simultaneously participating in the reconstruction of radical democracy movements and in attempts to repoliticise the art field—is the reason why many of the works included in this section are, in a sense, based on methodologies for organising autonomous political groupings or social movements, translated into the form of artistic education and pedagogical art practices.

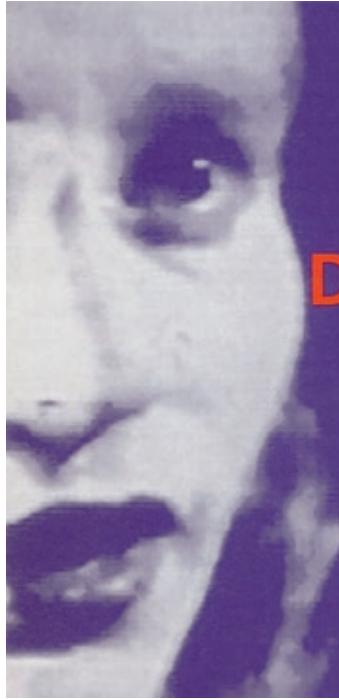
The fifth section is entitled “Between Dreams. Expressive Grammars of Social Movements,” and mostly comprises substantial videos made between 2002 and 2010, usually under the umbrella project *Between Dreams. Essays on the New Political Imagination*. It is an ambitious cycle of works, both in its almost decade-long duration and the aims and scale of production, with videos filmed in numerous cities: Barcelona, Milan, Turin, London, Prague, Buenos Aires, Puebla, Madrid, Seville, Santiago de Compostela... They are documentaries edited using avant-garde and experimental film techniques, and incorporate an enormous amount of archival, cinematic, philosophical, artistic, testimonial, and other materials. I wanted to connect to a sinuous but never explicit tradition in film history: films that are not based on a conventional written script but “adapt” a particular philosophical essay or political theory, or, if they do rely on a literary or theatrical text, do so in a materialist and non-naturalistic sense. Naturally, the title of the series refers to Juan Ramón Capella’s *Entre sueños. Ensayos de filosofía política* [*Between Dreams. Essays of Political Philosophie*, 1985] and Paolo Virno’s *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life* (2001). The video *First of May (the City-Factory)* (2002), for example, is an adaptation of Paolo Virno’s *Virtuosity and Revolution* (1982), with which I wanted to engage in a dialogue; *Not Reconciled (Nobody Knows What a Body Is Capable Of)* (2009) is a joint adaptation of Heiner Müller’s play *Hamletmaschine* (1977) and Jacques Derrida’s *Spectres of Marx* (1993); and *Family Lexicon: Change the World Without Taking Power (Portrait of John Holloway)* (2008) obviously transposes Holloway’s book of the same name (2002). These videos share the same ambitions as those in the sixth section of this exhibition, “Symphonies of the Globalised City. Counter-geographies of neoliberalism,” which is inspired by the historical cycle and the cinematic tradition of urban symphonies, influenced mainly by Walther Ruttmann, Dziga Vertov, László Moholy-Nagy, Jean Vigo and Joris Ivens. The term “global cities” can also be traced to Doreen Massey’s concept of world cities and to Saskia Sassen’s book *The Global City* (1991), although my videos do not focus on the prototypical global cities (New York, London, Tokyo...), but on smaller port cities and, more generally, on peripheral areas that have been alienated, buffeted, or subjected to uncertainty by globalisation. Valparaíso (2010) and Bilbao (1995 and 2012) were the two cities portrayed, although two other planned projects in

Riga and Rio de Janeiro were abandoned due to personal circumstances after the 2008 crisis.

The seventh and final section, “Plebeian Discourses. The gradual production of thoughts whilst speaking,” can be interpreted as the space within this exhibition intended from the outset to adhere more closely to our own contemporary time. It contains a series of print-outs of speeches with handwritten annotations and diagrammatic writings. As artworks, they are the adaptation of a minor text by Heinrich von Kleist written around 1805: *On the Gradual Production of Thoughts Whilst Speaking*. Kleist advocated reflecting on situations in which speech is constructed simultaneously to the thought that structures it, when, compelled by urgency, the usual time between thought and its expression as public discourse is unavailable. He used a historical scene as an example: the moment when Honoré Gabriel Riquetti, Count of Mirabeau, as president of the National Assembly, confronted the emissaries of the King of France who sought to interrupt the constituting of the Declaration of the Rights of Man and of the Citizen in 1789. For many years, I have been fascinated by Kleist’s interpretation of the micropolitics of this legendary moment of self-assertion of the constituent power. The documents in this series show the diagrammatic production of 23 interventions carried out in 14 cities in Europe and Latin America between November 2016 and December 2019. They took place in different situations: at the assemblies of social organisations, citizen meetings, debates in cultural institutions, and parliamentary interventions during my term as a Member and Secretary of the Congress of Deputies of the Spanish Parliament. The topics covered range from reflections on the historical cycle in which we find ourselves and the role of culture in the unstable European framework to the persistence of colonial geopolitics, processes of change in Latin America, the role of memory as a common good, and global challenges of democracy in crisis. Consequently, we decided to also include in this section my latest large-scale work-in-progress: *The Pandemic in Germinal*, based on conversations with people from my networks in various cities around the world who are prominent in the fields of political philosophy, social activism, and cultural criticism, with whom I have been holding conversations during the months of lockdown and restrictions imposed inequitably due to the COVID-19 pandemic. It is essentially a closing section, but it does not bring the exhibition to a close insofar as it engages in an open dialogue with the present.

It also expresses the new directions that are developing in my work: in a world in which democracy and our very existence on the planet are under threat, relaunching an emancipatory project on a global scale requires us to defend the democratic function of the institutions inherited from modernity, while also critiquing their inherent structural problems. A reinvention of global citizenship that places the importance of all lives at the centre, breaking the capitalist, patriarchal, and colonial moulds that have historically constrained the political figures of modernity: this is the constituent horizon that the new struggles of radical democracy must set their sights on. By presenting these exhibitions in museums and cultural centres precisely at this moment, the idea is to operate—albeit modestly—as part of these efforts. This retrospective project clearly also raises a series of specific problems in the practice, critique, and historiography of modern and contemporary art. These two operations are, of course, not disconnected from each other.

Before I finish, I would like to express my gratitude to the team of collaborators for their dedication, care, and professionalism in bringing this project to life in conditions of constant instability due to the global situation. As the clichéd but always realistic saying goes, collective intelligence is responsible for getting things right, while I am responsible for any missteps.



# POLÍTICAS DE GÉNERO

feminismos  
representación  
arte  
media

25/27 MARZO 1993

25 · Jueves

Programa 1: Ada Mendieta (18 Horas)  
Programa 2: Makoto Idemitsu (20 Horas)

26 · Viernes

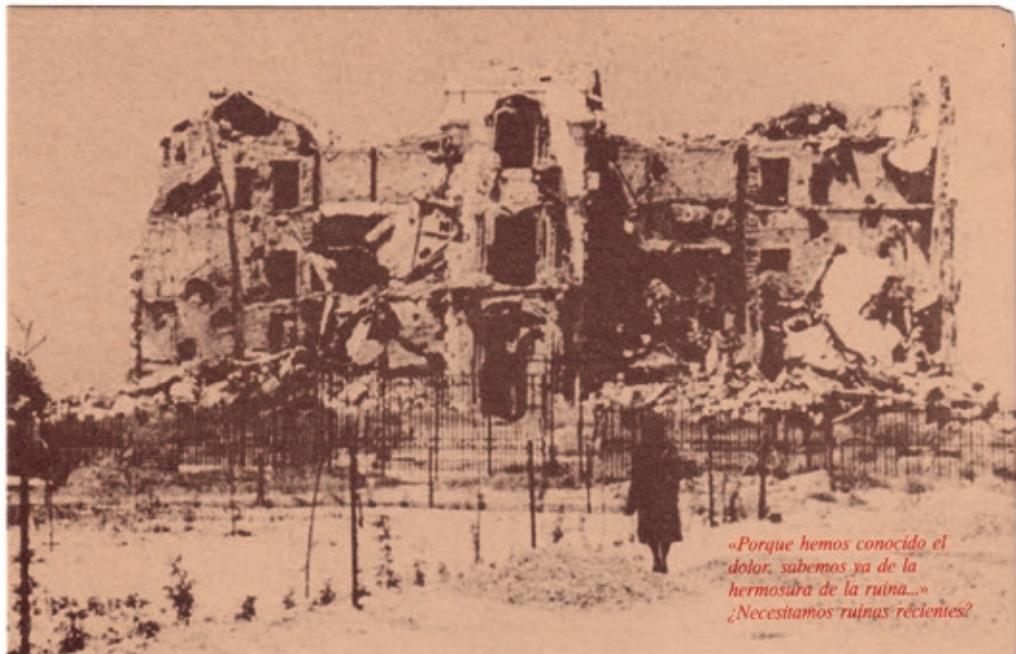
Programa 3: Martha Rosler (18 Horas)  
Programa 4: Marina Grzinic y Aina Smid (20 Horas)

27 · Sábado

Programa 5: Esther Mera y Manuela Sáez (18 Horas)  
Mesa redonda (19 Horas)

Todas las proyecciones serán gratuitas  
y tendrán lugar en la  
SALA JUAN PIQUERAS de la FILMOTECA

*Políticas de género. Feminismos, representación, arte y medios—Politics of Gender.  
Feminisms, Representation, Art, and Media, 1993.* Programa de mano del ciclo de proyecciones  
organizado por—Brochure of the screenings program organised by Marcelo Expósito &  
Carmen Navarrete, Institut de la Dona, Filmoteca Valenciana, Valencia, España—Spain



*«Porque hemos conocido el  
dolor, sabemos ya de la  
hermosura de la ruina...»  
¿Necesitamos ruinas recientes?*

## Tarjeta Postal

Casa de Velázquez, Madrid  
Vista general de la fachada (ca. 1939)  
(Cita: Agustín de Foxá en Vértice nº 1, abril 1937)

© Marcelo Espólio para la Casa de Velázquez. Ciudad Universitaria de Madrid. 1990-91.

---

---

---

---



## LOS DEMONIOS FAMILIARES

Marcelo Expósito

### "Los demonios familiares"

Presentación de proyectos realizados  
en el periodo 1989-1993

31/3/93 13h Aula uno

Departamento de Arte  
Facultad de Bellas Artes de Cuenca.

*Los demonios familiares—Familiar Demons.* Postal de invitación a la conferencia en la—Invitation postcard for the lecture at the Facultad de Bellas Artes, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, España—Spain, 1993



**UNA MEMORIA INTERESANTE.  
PRIMEROS PROTOTIPOS SOBRE  
HISTORIA, MEMORIA E IDENTIDAD**

**AN INTERESTING MEMORY.  
EARLY PROTOTYPES ON HISTORY,  
MEMORY AND IDENTITY**

## Still Inside

---

1987

Videoinstalación de dos canales,  
en bucle—Two-channel video  
installation, loop. 10'. Estrenada  
en—Premiered in V2\_, Den Bosch,  
Países Bajos—the Netherlands.

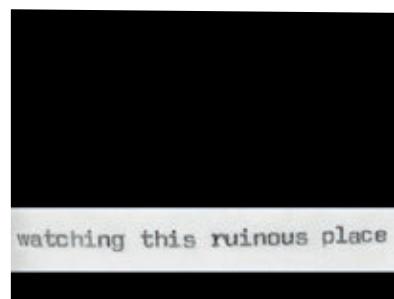
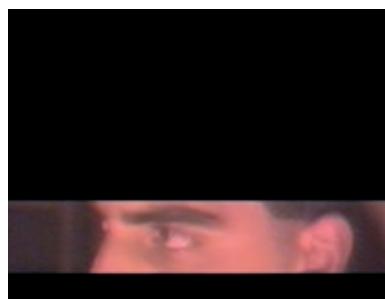
El video incorpora una larga secuencia grabada en el hogar de nacimiento del artista, por entonces una casa semiderruida, junto a fragmentos de su rostro ejecutando sencillos movimientos performáticos y breves textos sobre la relación entre la desaparición de los espacios físicos y la fragilidad de la memoria. En cada una de sus versiones, la instalación incorpora fragmentos de ruinas rescatadas del entorno donde se expone.

---

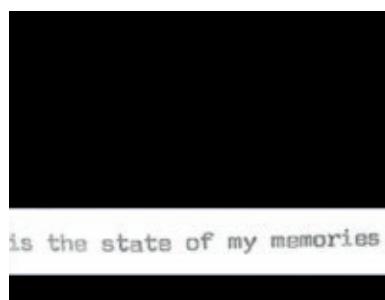
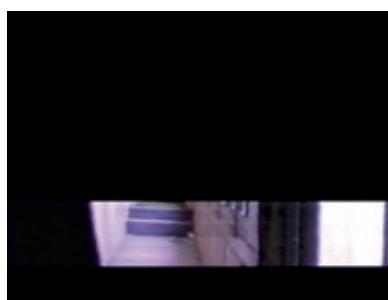
The video incorporates a long sequence recorded in the artist's place of birth, at that time, a house in conditions of semi-ruin, along with fragments of his face executing simple performative movements, and short texts about the relation between the disappearance of physical spaces and the fragility of memory. In each of its versions, the installation incorporates fragments of ruins rescued from the area where it is being exhibited.

STILL INSIDE

marcelo expósito. 1987



watching this ruinous place



is the state of my memories

## **La historia, como siempre se ha oído**

## **History, as It Has Always Been Heard**

---

1988

[Cat. 1]

Intervención pública derivada de la exposición *Gli argomenti contro il tempo [Los argumentos contra el tiempo]*, Sala Artestudio, Ponte Nossa, Italia, 1988. Consistió en la colocación de un libro sobre el yunque de la forja de un molino hidráulico centenario, reconvertido en un enclave a la vez histórico y turístico, con el nombre de Museo dei Magli. Se reprodujo en ocasiones posteriores como instalación, con el título actual.

Es una pieza fundacional en el cuerpo de obra de Marcelo Expósito, que evoca la imaginería de la relación entre masculinidad y cultura que tematiza *La fragua de Vulcano*, el cuadro pintado por Diego Velázquez durante su viaje de formación a Italia entre 1629 y 1630. También se hace eco de las iconografías militantes que llamaban a la alianza entre el trabajo físico e intelectual, diseminadas por el cartelismo de la zona republicana durante la Guerra Civil española. Asimismo, alude al símbolo adoptado en sus orígenes por el Partido Socialista Obrero Español (PSOE), abandonado en favor del puño y la rosa en 1977 para representar la refundación ideológica del partido al acabar la dictadura franquista. Tras su llegada al gobierno, el presidente socialista Felipe González logró que España ingresara en la OTAN, convocando en 1986 un referéndum que se saldó con una victoria disputada, pero provocando un clima de confrontación traumática en el campo progresista. Aquel fue también el año en el que España ingresó en la Comunidad Económica Europea, cuya contrapartida fue que se acelerase la reconversión industrial, un cataclismo vertiginoso que provocó convulsiones sociales en los años posteriores. Esta obra deriva de ese clima histórico, político y biográfico, de las desafecciones —ocultas por los relatos oficiales sobre la transición española— provocadas por cómo la *realpolitik* neoliberal se impuso sobre las aspiraciones de radicalidad democrática.



Intervención en el—Intervention at the Museo dei Magli, con motivo de la exposición individual—on the occasion of the individual exhibition *Gli argomenti contro il tempo*, Artestudio, Ponte Nossa, Italia—Italy, 1988. Foto—Photo: Emilio Morandi

Se ha reconstruido en 2021 incorporando dos libros que sirvieron para la formación del artista en sus reflexiones críticas derivadas de aquellos malestares: la primera edición italiana de *Il potere costituente. Saggio sulle alternative del moderno [El poder constituyente. Ensayo sobre las alternativas de la modernidad]*, de Toni Negri; y la primera edición castellana de *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica* de Hayden White, ambas publicadas en 1992, el mismo año en que confluyeron grandes celebraciones institucionales en España.



Public intervention derived from the exhibition *Gli argomenti contro il tempo* [The Arguments against Time], Artestudio gallery, Ponte Nossa, Italy, 1988. It consisted of placing a book over the anvil of the forge of a centenary hydraulic mill, converted into a historical and touristic enclave, named the Museo dei Magli. This work was reproduced as an installation in later occasions with the current title.

It is a foundational piece in Marcelo Expósito's body of work, that evokes the imaginary of the relationship between masculinity and culture that is thematized in *Apollo in the Forge of Vulcan*, the piece painted by Diego Velázquez during his formation trip to Italy between 1629 and 1630. It also echoes the militant iconography calling for an alliance between physical and intellectual labor, disseminated through propaganda posters of the republic zone during the Spanish Civil War. Similarly, it alludes to the symbol originally adopted by the Partido Socialista Obrero Español (PSOE), abandoned in favor of the fist and rose in 1977 to represent the party's ideological refoundation after the end of Franco's dictatorship. After his arrival to the government, socialist president Felipe González managed for Spain to join NATO, calling a referendum in 1986 that resulted in a disputed victory, but provoking a climate of traumatic confrontation in the progressive field. That was also the year that Spain joined the European Economic Community, which led to an acceleration of the industrial restructuring process, a vertiginous cataclysm that provoked upheavals in the years immediately following. This work comes from that historical, political, and biographical climate from the disaffections—hidden by the official accounts of the Spanish transition—caused by how neoliberal realpolitik prevailed over the aspirations of radical democracy.

It has been reconstructed in 2021 with the incorporation of two books that played an important role in the artist's formation in regard to the aforementioned reflections: the first Italian edition of *Il potere costituenti. Saggio sulle alternative del moderno* [Insurgencies: Constituent Power and the Modern State] by Toni Negri, and the first Spanish edition of *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation* by Hayden White, both published in 1992, the same year that great institutional celebrations came together in Spain.

## **La confusión de los ámbitos**

### **The Confusion of Boundaries**

---

1988

[Cat. 2]

El video consiste en un sencillo performance del artista leyendo en un interior doméstico, superpuesto con grabaciones en exteriores nebulosos realizadas en Finisterre, Galicia (el *Finis Terrae* de los antiguos), junto a ráfagas de citas de Emil Cioran sobre la decadencia de la cultura europea atravesando la pantalla a gran velocidad.

---

The video shows a simple performance of the artist reading in a domestic interior, superimposed with recordings from misty exteriors taken in Finisterre, Galicia (the *Finis Terrae* of the ancients) along with bursts of quotes from Emil Cioran about the decadence of European culture that cut across the screen at high velocity.



la Historia es indefendible



Prometeo sería hoy diputado



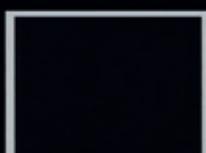
Clausewitz sobre la guerra f



alamidades revoluciones guerr

sólo los pueblos fracasados

as de una agresión del Futuro



una presunción de Casandra

el final de la Historia y el fin

una civilización al final de su



## **Sin título (1939-1989: una memoria interesante)**

### **Untitled (1939-1989: An Interesting Memory)**

---

1989

[Cat. 4]

## **Sin título (1939-1989: hambre de la época)**

### **Untitled (1939-1989: Hunger of Our Times)**

---

1989

[Cat. 5]

Estos dipticos conforman una serie de dos piezas que consisten en el emparejamiento de dos fragmentos de una misma fotografía con la ampliación de sendas páginas extraídas de un libro antiguo sin connotaciones especiales. Sin embargo, la fotografía original es la única imagen que se conserva del abuelo materno del artista, un retrato de grupo del batallón franquista en el que fue reclutado forzosamente durante la Guerra Civil. Su muerte fue comunicada a la familia de manera rutinaria, de forma que el paradero de sus restos sigue siendo desconocido al día de hoy. Los titulares de las páginas yuxtapuestas a esta fotografía: *una memoria interesante, hambre de la época*, se ven así resignificados por esta sencilla operación de montaje.

The diptychs form a series made of two pieces that consist of the pairing of two fragments of the same photograph with the enlargement of pages extracted from an old book with no special connotations. However, the original photograph is the only image still preserved of the artist's maternal grandfather, a group portrait of a Franquista battalion to which he was forcefully recruited during the Spanish Civil War. His death was communicated to the family in a routine way, and thus the location of his remains unknown to this day. The headlines of the pages juxtaposed with this photograph: *An Interesting Memory, Hunger of Our Times*, are thus resignified by this simple operation of montage.



Arriba—Top: *Sin título (1939-1989: hambre de la época)*—*Untitled (1939-1989: Hunger of Our Times)*, 1989. Vista de la instalación en la exposición colectiva—Installation view in the collective exhibition *10 Contemporains Espagnols*, Salaise-Sur-Sanne, Francia—France, 1990

Abajo—Bottom: A la izquierda *La confusión de los ámbitos*—On the left *The Confusion of Boundaries*, 1988; a la derecha—on the right *Sin título (1939-1989: una memoria interesante)*—*Untitled (1939-1989: An Interesting Memory)*, 1989. Vista de la instalación en la exposición colectiva—Installation view in the collective exhibition *Muestra de Arte Joven*, Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), Madrid, España—Spain, 1989; y—and *Germinations 5*, Espace Lyonnais d'Art Contemporain (ELAC), Lyon, Francia—France, 1989

## **Escenas en una biblioteca**

### **Scenes in A Library**

---

1988–1990

[Cat. 3]

Serie fotográfica compuesta por imágenes tomadas en archivos, bibliotecas y anticuarios —lugares semipúblicos poco frecuentados— de las ciudades de Madrid en 1988 y Maastricht en 1990. Su primera formalización como transparencias fotográficas en cajas de luz tuvo lugar en la exposición individual *Hambre de la época*, Galería Fúcares, Almagro, 1989, aunque su primera versión definitiva como fotografías impresas y enmarcadas se realizó para la exposición individual *Los cuadernos de guerra*, Sala Parpalló, Valencia, 1994. Ha sido reconstruida fielmente en 2021.

La obra se remite al primer libro fotográfico de la historia, *The Pencil of Nature [El lápiz de la naturaleza]* (1844–1846) de Henry Fox Talbot, cuya lámina VIII muestra libros ordenados en una estantería con el título *A Scene in a Library [Escena en una biblioteca]*. Esta vista parcial de la biblioteca personal de Fox Talbot consiste en una naturaleza muerta que constituye el retrato afirmativo una forma de vida de burguesa con idealidad ilustrada. No obstante, el bienestar de la intimidad doméstica que buscaba reflejar tuvo que ser escenificado trasladando los elementos al exterior, al objeto de que la luz solar facilitara fotografiarlos. De una manera extraña, el escrito que acompaña a este octavo calotipo origina el emparejamiento de imagen y texto más inquietante de los 24 que conforman rítmicamente el libro. La reflexión del autor discurre en paralelo, alejada del contenido de la imagen colindante que no menciona. Plantea la hipótesis de que en un futuro la emulsión fotográfica permitiría fijar sobre papel la refracción de los rayos ultravioleta, de tal manera que mediante la nueva técnica se podrían “revelar” —en su doble acepción, sin duda— escenas íntimas desarrolladas en la oscuridad de un cuarto contiguo. La conclusión se tiñe de una tonalidad ligera (“¡Menudos desenlaces tendríamos si los secretos de



Vista de la instalación en la exposición individual—Installation view at the individual exhibition *Hambre de la época*—*Hunger of Our Times*, Galería Fúcares, Almagro, España—Spain, 1989

Photographic series composed of images taken in archives, libraries, and antique dealers—all of them rarely visited semi-public spaces—of the cities of Madrid in 1988 and Maastricht in 1990. Their first formalization as photographic transparencies in light boxes took place in the individual exhibition *Hambre de la época* [*Hunger of Our Times*], in Galería Fúcares, Almagro, 1989, although the first definitive version as printed and framed photographs was made for the individual exhibition *Los cuadernos de Guerra*, Sala Parpalló, Valencia, 1994.

The work refers to the first photography book in history, *The Pencil of Nature* (1844–1846) by Henry Fox Talbot, whose plate VII shows books ordered on a bookshelf with the title *A Scene in a Library*. This partial view of the personal library of Fox Talbot consists of a still life that constitutes an affirmative portrait of a bourgeois lifestyle with enlightened idealism. Nevertheless, the comfort and domestic intimacy that it sought to reflect had to be staged by moving these objects outside, as sunlight made it easier to photograph them. In a strange way, the writing that accompanies this eighth calotype originates from the most disturbing

la sala oscura pudieran ser revelados por el testimonio del papel impreso!”) y su picardía contrasta con la solemnidad de los volúmenes colocados sobre los estantes. Conviven en una catalogación privada indescifrable: poesía griega, egiptología, botánica, ensayos sobre la ciencia o historia de la pintura italiana, etcétera que constituye, más allá de su misterio, una sinécdote de las pretensiones omniabarcante del conocimiento. Pero al emparentarse con el anhelo de expandir el registro de la realidad más allá de las capacidades oculares humanas, esta primera instantánea histórica de naturalización de la cultura puede considerarse como un autorretrato de la fotografía naciente: simboliza la aspiración liberal de convertir la fotografía en el archivo documental que abarque toda la cultural universal y es síntoma de cómo ese anhelo se relaciona con el deseo de conquistar la realidad, ejerciendo el poder como una tecnología, mediante el control de una visualidad cuyos mecanismos sean a su vez invisibles, ocultos para no ser sometidos a escrutinio.

En este sentido, *Escenas en una biblioteca* hace referencia, en cambio, al desmoronamiento de la utopía universalista moderna. Lo que sus fotografías revelan es la ideología subyacente en las pretensiones objetivas de la racionalidad instrumental, la tendenciosidad de las taxonomías científicas que construyen el conocimiento y la relación estrecha que existe entre el ejercicio del poder, el control de la representación y la narración de la historia. El ordenamiento de su contenido no es armonioso, aunque así lo parezca a primera vista por la elegancia de las composiciones, haciendo que nos detengamos, por el contrario, en el detalle de las colisiones azarosas, los conflictos sofocados y los ordenamientos problemáticos. La serie en su conjunto habla tanto por lo que muestra como por los descartes o silencios que se intuyen en los intersticios en el interior de las imágenes y en su fuera de campo, en los espacios entre las fotografías impresas que nunca son mostradas individualmente, sino siempre agrupadas al menos como dípticos.

pairing of image and text of the 24 that rhythmically make up the book. The author's reflection runs in parallel, distancing itself from the image's content, which it does not mention, as he proposes the hypothesis that, in the future, photographic emulsion would allow for fixing the refraction of ultraviolet rays on paper, in such a way that through the new technique it would "develop"—in its double usage, undoubtedly—intimate scenes taking place in the darkness of an adjacent room. The conclusion is tinged with a light tone ("What a dénouement we should have, if we could suppose the secrets of the darkened chamber to be revealed by the testimony of the imprinted paper") and its mischief contrasts with the solemnness of the volumes placed on the shelves, which co-exist in an undecipherable private catalog: Greek poetry, Egyptology, botany, essays about science or the history of Italian painting, etcetera. Beyond its mystery, however, this constitutes a synecdoche of the all-encompassing pretensions of knowledge. But, by being paired with the desire to expand the register of reality beyond the capacities of human vision, this first historical snapshot of the naturalization of culture can be considered a self-portrait of the new photography: it symbolizes the liberal aspiration to turn photography into the documentary archive that encompasses all universal culture and is a symptom of how that desire is related to the eagerness to conquer reality, exercising power as a technology, through the control of a visuality whose mechanisms are, in turn, invisible, hidden in order to not be subjected to scrutiny.

In this sense, *Escenas en una biblioteca* makes reference, in turn, to the collapse of the modern universalist utopia. What its photographs reveal is the underlying ideology of the objective pretensions of instrumental rationality, the tendentiousness of scientific taxonomies that construct knowledge and the close relation between the exercise of power, control of representation and the narration of history. The ordering of its content is not harmonious, although at first sight it appears to be due to the elegance of its compositions, making us focus, on the contrary, on the detail of fateful collisions, suffocated conflicts and problematic orderings. The series as a whole speaks as much through what it shows as through what is left out or the silences that are intuited in the interstices within the images and in what remains outside of the field of vision, in the spaces between the printed photographs that are never shown individually, but are always grouped at least as diptychs.

L. J. ROGIER - Geschiedenis van het Katholicisme III (Supplement)

L. J. ROGIER

GESCHIEDENIS VAN HET  
KATHOLICISME IN  
NOORD-NEDERLAND

IN DE ZESTIENDE EN  
ZEVENTIENDE EEUW

I



L. J. ROGIER

GESCHIEDENIS VAN HET  
KATHOLICISME IN  
NOORD-NEDERLAND

IN DE ZESTIENDE EN  
ZEVENTIENDE EEUW

II



PIETER A SCHEEN

PIETER A SCHEEN

LEXICON

LEXICON

NEDERLANDSE  
BEELDENDE  
KUNSTENAARS

NEDERLAND  
BEELDENDE  
KUNSTENAARS

1750-1950

1750-1950

BEREDENEERDE  
BESCHRIJVING  
VAN  
NEDERLANDSCHE  
HISTORIEPLATEN  
ZINNEPRENTEN EN  
HISTORIEKAARTEN  
BOEK  
F. L E E R.

A-L

M-Z

## Diderot Encyclopedia the Complete Illustrations (Incomplete)

### [Ilustraciones de la Encyclopédie de Diderot. Edición completa (incompleta)]

—  
1989

[Cat. 8]

Fotografía de la lujosa edición de Abrams (Nueva York, 1978) que recopila las más de 3000 ilustraciones contenidas en la histórica *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* [*Encyclopédie o diccionario razonado de las ciencias, las artes y los oficios*], editada por Denis Diderot y Jean le Rond d'Alembert entre 1751 y 1757. Paradigmática de la pulsión universalizadora y totalizadora de la razón ilustrada, la *Encyclopédie* fue objeto de numerosas reproducciones facsimilares en 1989, el año en que fue tomada esta fotografía, al calor del bicentenario de la Revolución Francesa. El título de la imagen reproduce literalmente el de la edición bibliográfica retratada —*The Complete Illustrations*—, señalando no obstante su carácter incompleto por la ausencia de un volumen.

—  
Photograph of the deluxe edition by Abrams (New York, 1978) that compiles the over 3000 illustrations contained in the historic *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* [*Encyclopédie, or a Systematic Dictionary of the Sciences, Arts and Crafts*], published by Denis Diderot and Jean le Rond d'Alembert between 1751 and 1757. Paradigmatic of the universalizing and totalizing drive of enlightened reason, the *Encyclopédie* was the object of many facsimile reproductions in 1989, the year this photograph was taken, at the bicentennial of the French Revolution. The title of the image literally reproduces that of the edition depicted—*The Complete Illustrations*—while indicating its incomplete character due to the absence of one volume.



## **Lo mejor que puedo (un posible sin futuro)**

### **The Best I Can (A Possibility without Future)**

---

1990

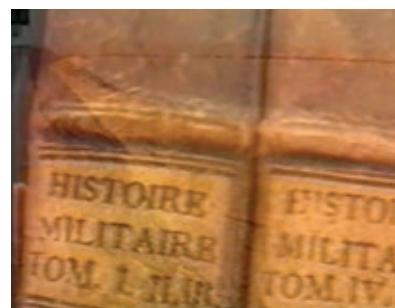
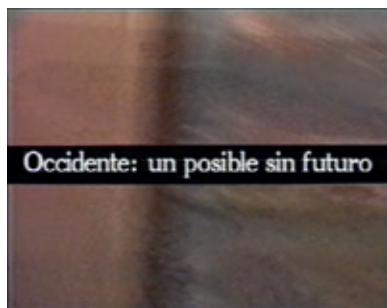
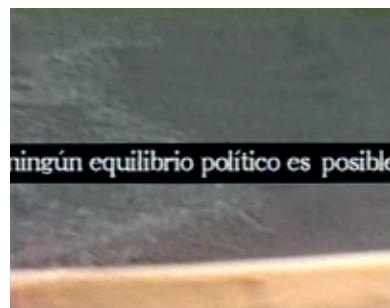
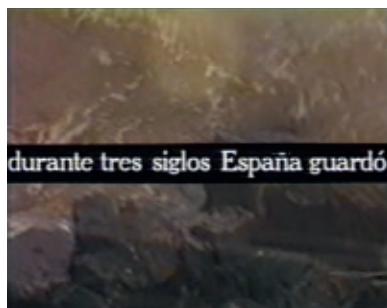
Producido en la—Produced at the  
Jan van Eyck Academie, Maastricht,  
Países Bajos—the Netherlands.

[Cat. 6]

El video incorpora imágenes de un sencillo performance del artista en su estudio de Jan van Eyck Academie, libros antiguos grabados en anticuarios de la ciudad de Maastricht, tomas estáticas inspiradas en la pintura paisajística holandesa del siglo XVII grabadas en exteriores localizados en varios puntos del norte de los Países Bajos, climas tormentosos en la zona de los pólder—los territorios habitados ganados al Mar del Norte—, así como fragmentos de textos de Emil Cioran que se refieren con acidez a la idiosincrasia de varios países de Europa, recorriendo la pantalla en ráfagas a gran velocidad.

---

The video incorporates images from a simple performance by the artist in his study in the Jan van Eyck Academie, ancient books recorded in antique dealers in the city of Maastricht, static shots inspired by seventeenth century Dutch landscape painting filmed in exteriors located in various points across the northern Netherlands, stormy climates in the polders—the Dutch territories reclaimed from the North Sea—as well as fragments of texts by Emil Cioran that acidly refer to the idiosyncrasies of various European countries, which run across the screen in high speed bursts.





**LOS DEMONIOS FAMILIARES.  
CONTRAIMÁGENES DEL FASCISMO**

**FAMILIAR DEMONS.  
COUNTER-IMAGES OF FASCISM**

## **Los libros por las piedras**

### **Stones for Books**

---

1990–1991

Producido en la—Produced at the Jan van Eyck Academie, Maastricht, Países Bajos—the Netherlands y—and CIEJ de la Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, España—Spain.

[Cat. 9]

El título del video se inspira en una cita extraída del libro *Raza* (1941), escrito por Francisco Franco bajo el seudónimo de Jaime de Andrade, en el que expresaba su predilección por la veracidad contenida en las ruinas antes que por las ambigüedades de la cultura escrita. El video incorpora imágenes de lápidas del memorial de la Segunda Guerra Mundial situado en el cementerio de Maastricht, la huida de los últimos refugiados españoles de la Guerra Civil por la frontera francesa y música de un canto memorial de Pakistán.

---

The video's title takes inspiration from a quote extracted from the book *Raza* (1941), written by Francisco Franco under the pseudonym Jaime de Andrade, in which he expressed his predilection for the truth contained in the ruins over the ambiguities of written culture. The video incorporates images of headstones from the Second World War memorial located in the Maastricht cemetery, the last Spanish refugees fleeing from the Civil War over the French border, and music from a memorial chant from Pakistan.

Al revés que tú, Luis, que por los libros dejaste de leer las piedras. No sabes lo que has perdido. ¿Qué son unas pocas matemáticas más en una vida? ¡Nada!

En cambio, iqué lecciones no encierran las piedras!

(Francisco Franco -alias Jaime de Andrade: *Raza*, 1942)



Nuestro pasado es un extranjero.

No es que nos separe la distancia:  
es que se interpone una frontera.



sobre

*Raza*, un film de José Luis Sáenz de Heredia y Francisco Franco, 1942

Messier, canto de mujeres de Pakistán

Lápidas de soldados caídos durante la II Guerra Mundial, cementerio de Maastricht

refugiados de la Guerra Civil en la frontera francesa, 1939

## **Los cuadernos de guerra o ligeramente desconextualizado**

### **The War Contact Notebooks, or Slightly out of Context**

---

1994

Producida con la—Produced with the Beca Alfons Roig de la—from the Diputación de València, para la exposición individual—for the individual exhibition *Los cuadernos de guerra*, Sala Parpalló, Valencia, España—Spain.

[Cat. 12]

En 1987 aparecieron unos cuadernos que contenían las hojas de contacto de las fotografías tomadas por Robert Capa durante la inauguración del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (1937), celebrado en Valencia durante la Guerra Civil. Esta pieza de foto-escritura está basada en dichas fotografías y se concibió como proyecto específico para la misma sala de exposiciones donde se mostraron por vez primera esos cuadernos. La obra interroga acerca de la invisibilización de Gerda Taro en la configuración histórica de Robert Capa como autor —nombre inventado originalmente para vehicular un trabajo en equipo—, y se pregunta por los efectos que tiene sobre el presente tanto el borrado como la cosificación nostálgica de la memoria en torno a los debates sobre el compromiso antifascista en la cultura que tuvieron lugar durante la primera mitad del siglo pasado.

---

In 1987, a series of notebooks surfaced that contained the contact sheets of the photographs taken by Robert Capa during the inauguration of the Second International Congress of Writers for the Defense of Culture (1937), held in Valencia during the Spanish Civil War. This piece of photo-writing is based on these photographs, conceived as a special project for the gallery where these notebooks would be shown for the first time. This piece interrogates the invisibilization of Gerda Taro in the historical configuration of Robert Capa as author—an alias created for their work together—and questions the effects on the present of both the erasure and the nostalgic objectification of the memory of the debates on the antifascist commitment in culture during the first half of the last century.



Abajo—Bottom: A la izquierda *Escenas en una biblioteca*—On the left *Scenes in a Library*, 1988–1990; a la derecha *Los cuadernos de guerra o ligeramente descontextualizado*—on the right *The War Contact Notebooks, or Slightly Out of Context*, 1994. Vista de la instalación en la exposición individual—Installation view in the individual exhibition *Materiales 1989–1997*, Sala L'Angelot, Barcelona, España—Spain, 1997.

El texto en la pared es una cita de—The text on the wall is a quote from Antonio Gramsci

## **La tierra de la madre**

## **The Mother's Land**

---

Marcelo Expósito & Joseantonio Hergueta

1994

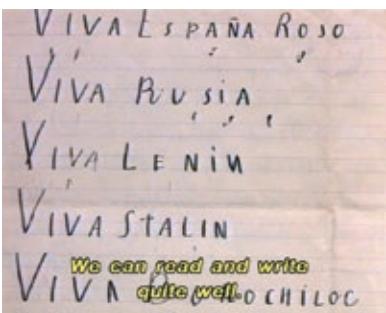
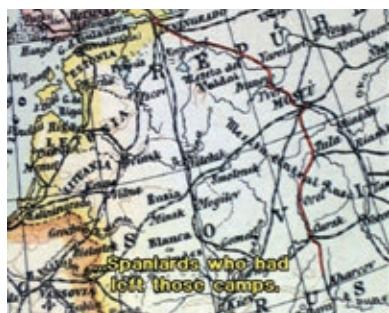
Producido por—Produced by Europe Premieres  
Images, Groupe de Recherches et d'Essais  
Cinématographiques, Canal+ y—and Eurocreation  
Production Frances Libertes, Francia—France; con el  
apoyo de—with the support of Consejería de Cultura  
de la Junta de Andalucía; Veronika Broadcasting  
Organisation, Países Bajos—the Netherlands y—and  
Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Ámsterdam—  
Amsterdam , Paises Bajos—the Netherlands.

[Cat. 13]

El video está basado en una entrevista a Conchita Eguidazu, una de los “niños de la guerra” evacuados a la Unión Soviética durante la Guerra Civil española, y cuya crianza en el comunismo acabó constituyendo una leyenda en el imaginario franquista. El video reconstruye esta historia aludiendo a la dramática crisis de refugiados que a principios de los años noventa se estaba produciendo entre las costas de Italia y Albania, como resultado de la Caída del Muro de Berlín y el colapso del bloque socialista en la Europa del Este.

---

The video is based on an interview with Conchita Eguidazu, one of the “children of the war,” evacuated to the Soviet Union during the Spanish Civil War, and whose upbringing in communism ended up constituting a legend in the imaginary of the Franco regime. The video reconstructs this history alluding to the dramatic refugee crisis that was occurring between the coasts of Italy and Albania in the early 1990s, as a consequence of the Fall of the Berlin Wall and the collapse of the Socialist Bloc of Eastern Europe.



## No haber olvidado nada

## Not Having Forgotten Anything

---

Marcelo Expósito, Arturo Fito

Rodríguez & Gabriel Villota

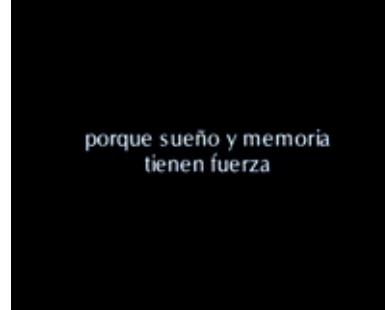
1997

[Cat. 14]

Se trata de un borrador o capítulo cero de lo que debería haber consistido en una serie de videos dirigida a desmontar las versiones oficiales de la transición democrática española, en aquel entonces revitalizadas al calor de la serie televisiva *La Transición*, emitida precisamente en un momento de crisis aguda de la política institucional en España.

---

A draft or chapter zero of what should have been a series of videos aimed at dismantling the official versions of the Spanish transition to democracy, which had been brought back into the spotlight by the television series *La Transición* [*The Transition*], broadcasted during a period of severe crisis of institutional politics in Spain.





**EL PRECIO DEL PROGRESO.  
CONTRAHISTORIAS Y CRÍTICAS  
DE LA MODERNIZACIÓN**

**THE PRICE OF PROGRESS.  
COUNTER-HISTORIES AND  
CRITIQUES OF MODERNISATION**

## **Le prix du progrès [El precio del progreso]**

---

1989–1990

[Cat. 16]

## **Les représentants du peuple [Los representantes del pueblo]**

---

1990

[Cat. 17]

Estos proyectos se desarrollaron en Francia de forma paralela. El primero fue un encargo de la Direction Régionale des Affaires Culturelles (DRAC) de Auvergne Rhône-Alpes para realizar un proyecto específico en Le Peage de Roussillon con motivo de la exposición *10 Contemporains Espagnols* [10 contemporáneos españoles]. El segundo fue un encargo del Fonds Régional d'Art Contemporain (FRAC) de Champagne-Ardenne, para llevar a cabo un proyecto de carácter público en colaboración con organizaciones sociales de la Vallée de la Blaise. Ambos proyectos exigieron meses de trabajo en sus respectivos territorios.

*Le prix du progrès* adoptó como título un capítulo del libro de Theodor W. Adorno y Max Horkheimer *Dialéctica de la ilustración* (1944) y ponía el foco sobre la función que cumple la amnesia y la negación de la memoria histórica a la hora de desdibujar los daños ocasionados por los procesos de modernización industrial. Por su parte, *Les représentants du peuple* —citando la autoafirmación con la que se inicia la *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen* [*Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano*] promulgada por la Asamblea Nacional Constituyente francesa en 1789— operaba en la complejidad de una región que fue capital en el desarrollo inicial de la siderurgia europea, pero que en aquel momento se encontraba al borde de la quiebra, afectada por el proceso de reconversión industrial que exigía desmantelar las industrias consideradas obsoletas. Ambos proyectos tuvieron amplias repercusiones en sus respectivos contextos, recibiendo en el segundo caso coacciones de las oligarquías locales.



Arriba—Top: *Le prix du progrès* [*El precio del progreso—The Price of Progress*], 1989–1990. Cartel del proyecto, distribuido en—Poster for the project, distributed in Le Peage de Rousillon, Francia—France

Abajo—Bottom: Cartel mostrado en la exposición individual—Poster shown in the individual exhibition *Las imágenes toman la palabra*, galería àngels barcelona, Barcelona, España—Spain, 2020

## Le prix du progrès [The Price of Progress]

---

1989–1990

[Cat. 16]

## Les représentants du peuple [The Representatives of the People]

---

1990

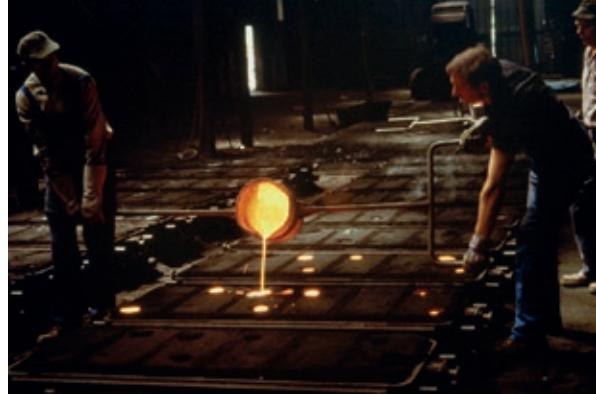
[Cat. 17]

These projects were developed in France in parallel to one another. The first was a commission by Direction Régionale des Affaires Culturelles (DRAC) of Auvergne Rhône-Alpes to carry out a specific project in the Le Peage de Roussillon on the occasion of the exhibition *10 Contemporains Espagnols* [*10 Contemporary Spaniards*]. The second was commissioned by the Fonds Régional d'Art Contemporain (FRAC) of the Champagne-Ardenne region, to carry out a public project in collaboration with social organizations in the Vallée de la Blaise. Both projects required months of work in their respective territories.

*Le prix du progrès* adopted its title from a chapter from the Theodor W. Adorno and Max Horkheimer's book *Dialectic of Enlightenment* (1944), focussing on the role played by amnesia and the negation of historical memory in obscuring the damage caused by processes of industrial modernization. For its part, *The Representatives of the People*—citing the self-affirmation that opens the *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen* [*Declaration of the Rights of Man and the Citizen*] promulgated by the French National Constituent Assembly in 1789—operated in the complexity of a region that was central in the initial development of the European steel industry, but that, in that moment, found itself on the verge of bankruptcy, affected by the European process of industrial restructuring that demanded dismantling industries considered to be obsolete. Both projects had wide repercussions in their respective contexts, receiving in the second case coercion of the local oligarchies.

Página opuesta arriba—Opposite page top: *Les représentants du peuple* [*Los representantes del pueblo*—*The Representatives of the People*], 1990. Intervenciones públicas para el proyecto en—Public interventions for the project en Vallée de la Blaise, Francia—France

Página opuesta abajo—Opposite page bottom: Carpeta de trabajo del proyecto mostrada en la exposición individual—Folder of work for the project shown in the individual exhibition *Las imágenes toman la palabra*, galería àngels barcelona, Barcelona, España—Spain, 2020



## **El monumento de la cultura occidental**

### **The Monument to Western Culture**

---

1990

[Cat. 16]

La obra consistió en pintar de rojo varias paredes a lo largo del recorrido de la exposición colectiva. En su parte superior se reproducían pasajes de *¿Qué es la Ilustración?* (1784) de Immanuel Kant, referidos a la relación entre razón, libertad, obediencia y emancipación. La combinación de rojo y blanco era una cita del *Cuadrado rojo suprematista [sobre fondo blanco]* (1915) de Kazimir Malevich, también conocido como *Realismo pictórico de una campesina en dos dimensiones*. En el suelo reposan cajas de luz con transparencias fotográficas que muestran la misma imagen repetida del Volumen XVIII de la lujosa reedición facsimilar de la *Encyclopédie* (1751–1772) publicada por Franco Maria Ricci Editore. La *Encyclopédie* original se componía de 17 volúmenes; el 18, era un volumen añadido en la lujosa reedición. El proyecto se diseñó el año anterior a la exposición, cuando se celebraba el segundo centenario de la Revolución Francesa.

---

The work consisted of painting several walls along the collective exhibition route red. In the upper part, passages from Immanuel Kant's *What is Enlightenment?* (1784) were printed in white letters referring to the relationship between reason, freedom, obedience and emancipation. The combination of red and white referenced *Red Square [on a white background]* (1915), painted by Kazimir Malevich, also known as *Painterly Realism of a Peasant Woman in Two Dimensions*. Light boxes rest on the ground with photographic transparencies that show the same repeated imaged from Volume of XVIII of the luxurious facsimile re-issue of the *Encyclopédie* (1751–1772) published by Franco Maria Ricci Editore. The original *Encyclopédie* was composed of 17 volumes; the eighteenth, was a volume added to the luxurious re-issue. The project was designed the year before the exhibition, as the second centennial of the French Revolution was being celebrated.



Vista de la instalación en la exposición colectiva—Installation view in the collective exhibition *Madrid. Espacio de interferencias*, curada por—curated by Javier Maderuelo, Círculo de Bellas Artes, Madrid, España—Spain, 1990

## **Les urnes de l'honor [Las urnas del honor]**

---

1990

[Cat. 19]

El proyecto ponía en relación la amnesia histórica constitutiva de la transición democrática española con el borrado de la memoria colectiva como consecuencia de la vertiginosa transformación urbanística de Barcelona al calor de la futura celebración de los Juegos Olímpicos de 1992. La primera sala mostraba vitrinas recuperadas del mobiliario antiguo desecharido por la remodelación de las sucursales bancarias de La Caixa. Contenían fotografías provenientes del periodo de la Guerra Civil y de los primeros años del franquismo, obtenidas mediante una convocatoria realizada con una carta personal difundida en la ciudad de Barcelona. Junto a cada fotografía, una placa de metal bañada en plata reproducía un fragmento grabado de *Coto vedado*, las memorias del escritor barcelonés Juan Goytisolo publicadas en 1985. Un muro separaba esta sala de la segunda, donde se mostraban tres reconstrucciones esquemáticas a tamaño real, en formato de cajas de luz, de las tumbas de Buenaventura Durruti, Francisco Ascaso y Francisco Ferrer Guardia que llevaban décadas emplazadas en el cementerio de Montjuïc. Las transparencias fotográficas consistían en reproducciones de sus lápidas a escala 1:1, imágenes de las que, sin embargo, se borraron los nombres propios. El proyecto comprendía también una intervención en el espacio público mediante la distribución de un cartel y la publicación de un catálogo que ampliaba conceptual y documentalmente la instalación, que tuvo lugar en la concurrida sala de exposiciones situada en el populoso barrio del Born, un palimpsesto de capas históricas en aquel momento sacudido por la gentrificación.



pp. 127, 129: Vistas de la exposición individual curada por—Views of the individual exhibition, curated by Teresa Blanch, Sala Montcada, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, España—Spain, 1990. Foto—Photo: Miquel Bargalló & Tony Coll 127

## **Les urnes de l'honor [The Urns of Honour]**

---

1990

[Cat. 19]

This exhibition drew a parallel between the historical amnesia inherent to Spain's democratic transition and the erasure of collective memory as a consequence of Barcelona's breakneck urban renewal that was being fuelled by the approaching celebration of the 1992 Olympic Games. The first room presented display cabinets recovered from the old fit-outs discarded during the renovation of La Caixa bank branches. They contained photographs from the Civil War period and the early years of Franco regime, which were obtained through a call out disseminated in a personal letter from the artist. An excerpt from Barcelona writer Juan Goytisolo's memoirs, *Coto vedado*, published in 1985, was engraved on a silver-plated metal plaque beside each photograph. A wall separated the first room from the next, which contained three schematic life-size reconstructions, in the form of light boxes, of the tombs of Buenaventura Durruti, Francisco Ascaso and Francisco Ferrer Guardia, which had been in Montjuïc cemetery for decades. The photographic transparencies consisted of 1:1 scale images of their tombstones, from which the names had been removed. The project also included an intervention in public space consisting of the distribution of a poster and the publication of a catalogue that expanded the conceptual and documentary scope of the installation. The action took place in the much-frequented exhibition space in the populous Born neighbourhood of Barcelona, a historical palimpsest that was being shaken up by gentrification at the time.



## Tierra prometida/La conquista del paraíso

## Promised Land/The Conquest of Paradise

---

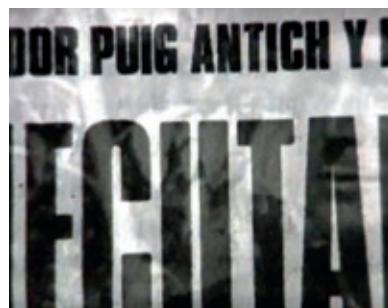
1992

[Cat. 21]

La instalación *La conquista del paraíso* muestra una proyección del video *Tierra prometida* frente a un rústico asiento de madera que sostenía el garrote vil con el que, en 1974, fue ejecutado por el franquismo el joven Salvador Puig Antich. El título de la instalación está tomado de la película dirigida por Ridley Scott ese mismo año, realizada con enorme apoyo oficial y gran propaganda como parte de las celebraciones del Quinto Centenario del Descubrimiento de América. El video *Tierra prometida* consistía en un *détournement* de la secuencia en la que Cristóbal Colón y la tripulación de las Tres Carabelas llegaban a tierra en la película *Alba de América* (1951) de Juan de Orduña, versión franquista del descubrimiento, en cuyo guion se dice que habría intervenido el almirante Carrero Blanco, asesinado más tarde en 1973, siendo presidente del Gobierno, por un aparatoso atentado de Euskadi Ta Askatasuna (ETA).

---

The installation *La conquista del paraíso* shows a projection of the video *Tierra prometida* in front of a rustic wooden seat that held the *garrote vil* with which the young Salvador Puig Antich was executed by the Franco regime in 1974. The installation's title is taken from the movie directed by Ridley Scott that same year, produced with enormous official support and major propaganda as part of the celebrations of the Fifth Centennial of the Discovery of America. The video *Tierra prometida* consisted in a *détournement* of the sequence in which Christopher Columbus and the crew of the Tres Carabelas reached land in Juan de Orduña's movie *Alba de América* [Dawn of America] (1951), the Francoist version of the discovery, in whose script it is said that admiral Carrero Blanco—later assassinated in 1973, while president of the Government, by a spectacular attack by Euskadi Ta Askatasuna (ETA)—had intervened.



Arriba—Top: Vista de la instalación en la—Installation view at the Bienal de la Imagen en Movimiento, curada por—curated by Carlota Álvarez Basso, Museo Reina Sofía, Madrid, España—Spain

Abajo—Bottom: Fotogramas—Stills 131

## **Feliz cumpleaños, Francisco Franco**

## **Happy Birthday, Francisco Franco**

---

1993

[Cat. 16]

Intervención en la cúpula del antiguo depósito de aguas: en el centro, una foto giratoria de Francisco Franco manejando una cámara fotográfica, rodeada en los laterales del espacio por fotografías de la ciudad de Guernica, bombardeada en 1937 por la aviación nazi, y con el ambiente sonoro de la voz del artista leyendo fragmentos de *La sociedad del espectáculo* (1968) de Guy Debord. El proyecto fue concebido en 1992, cuando se cumplía el centenario del nacimiento de Francisco Franco. La instalación se inspiró en un sencillo ejercicio semiótico sobre la ambivalencia de la fotografía como registro documental, realizado por Franco en una entrevista de 1937, cuyo fin era arrojar las sospechas contra la Segunda República de haber destruido Guernica para promover la propaganda internacional contra el levantamiento militar golpista.

---

An intervention into the dome of the old water tank: in the center, a rotating photo of Francisco Franco handling a camera, surrounded on the sides of the space by photographs of the city of Guernica, bombed in 1937 by Nazi planes, and with the soundtrack of the artist's voice reading fragments of *The Society of the Spectacle* (1968) by Guy Debord. The project was conceived in 1992, centenary of Francisco Franco's birth. The installation was inspired by a simple semiotic exercise about the ambivalence of photography as a documentary register, carried out by Franco in an interview in 1937, which aimed to cast suspicion against the Second Republic of having destroyed Guernica to promote international propaganda against the military coup.



Vista de la instalación en la exposición colectiva—Installation view in the collective exhibition *Impuros. Última generación*, curada por—curated by Rafael Doctor, Sala Canal de Isabell II, Madrid, España—Spain, 1993

# Case Stories. A Research

## [Estudios de caso. Una investigación]

---

Marcelo Expósito & Renée Turner

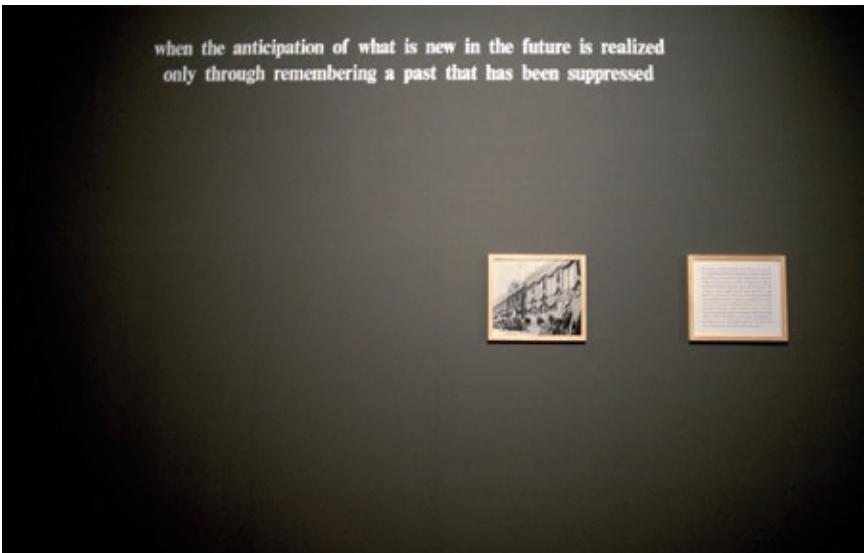
1993

[Cat. 16]

Se trata de un trabajo realizado en la Rijksakademie van Beeldende Kunsten de Ámsterdam. Consistió en un análisis de la propia institución, que había trasladado su sede el año anterior al edificio remodelado de unas antiguas caballerizas del ejército holandés. La obra, que citaba en su formalización los dispositivos museográficos realizados por Marcel Broodthaers entre 1968–1975 (en especial el primero, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, cuyo 25 aniversario se cumplía en el año de este proyecto), ponía en relación historias e imágenes del pasado colonial holandés en Indonesia y del español en Marruecos. El proyecto ponía especial énfasis en aspectos como el aprendizaje de la masculinidad a través del ejercicio de la violencia, el racismo estructural heredado de los sistemas coloniales y la relación entre el consenso de las narraciones colectivas hegemónicas y la construcción de la identidad nacional.

---

Installation carried out in the Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam, that consisted of an analysis of the institution itself, that, the previous year, had been moved to a remodeled building that was formerly used as stables for the Dutch army. The work, which cited the museographic devices created by Marcel Broodthaers between 1968 and 1975 (especially the first, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, which was celebrating its 25th anniversary the year of the project), drew connections with stories and images from the Dutch colonial past in Indonesia and the Spanish in Morocco. The project placed special emphasis on aspects such as learning masculinity through the exercise of violence, the structural racism inherited from colonial systems, and the relation between the consensus of hegemonic collective narratives and the construction of national identity.



# Marcelo Expósito: fabricar las precondiciones democráticas\*

---

Jean-Christophe Royoux

\* Publicado originalmente como “Marcelo Expósito ou, ‘La fabrique du pré’ démocratique”, fragmento de “Le local: un paradigme pour une appropriation artistique de la télévision”, en Ramón Tío Bellido (ed.), *Homo Zappiens Zappiens*, Presses Universitaires de Rennes, 1998.



*El malestar en la libertad—Uneasiness in Freedom*, 1998. Vistas de la instalación en la exposición individual curada por—Installation views from the individual exhibition curated by José Miguel G. Cortés, Sala La Galleria, Valencia, España—Spain. El texto en la pared es una cita de—The text on the wall is a quote from Walter Benjamin. Foto—Photo: Mateo Gamón

El trabajo de Marcelo Expósito forma parte de los intentos que desde los años ochenta se vienen realizando por redefinir la tradición del documental social, evitando por un lado cualquier “sentimentalismo humanista”<sup>1</sup> y recurriendo por otro lado al uso de los textos y el montaje para revelar “las estructuras sociales latentes generalmente invisibles”.<sup>2</sup> Estos esfuerzos se caracterizan de manera general por afirmar la textualidad de la imagen y por establecer una relación indisociable entre, por una parte, el *sujet* —es decir, tanto el tema abordado como el “sujeto” al que se interpela—, y por otra parte el análisis formal de los modos de representación mediante los cuales el tema como tal se elabora y el sujeto-espectador se produce.<sup>3</sup>

La experiencia de Marcelo Expósito realizada en Bilbao en 1995, en el marco de una exposición colectiva titulada *punte... de pasaje* —un proyecto de intervenciones artísticas en espacios públicos producido por la asociación Carta Blanca, curado por Corinne Diserens y coordinado por Franck Larcade—, presentaba todas las características de un proyecto de televisión local. Por decirlo de manera más precisa, la singularidad del proyecto —un video, *Octubre en el norte: temporal del noroeste* (1995), descrito por el artista como una tentativa de “cartografiar un paisaje geográfico, histórico, social y urbano” recurriendo a archivos cinematográficos, discursos institucionales, testimonios y citas de diversos textos y entrevistas que se correspondían con representaciones e imaginarios políticos divergentes del País Vasco—, no consistía sólo en su modo de producción o en la maestría de su estructura de montaje eminentemente dialéctica, sino también y sobre todo, en su “modo de difusión”: la constitución de una red que agrupaba espacios culturales, colectivos militantes y diversos lugares de encuentro para permitir un acceso fácil y diversificado al video por parte de un público heterogéneo. La elección —e invención— de ese modo de difusión local subrayaba la vocación

—

1— Martha Rosler, “In, Around, and Afterthoughts (On Documentary Photography)”, en *Three Works*, Halifax, The Nova Scotia College of Art and Design, 1981.

2— Allan Sekula, “Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)”, reimpresso en *Photo/Politics 1*, Londres, Photography Workshop, 1981, pp. 171-185.

3— Diane Neumaier “Post-Documentary”, *Afterimage*, vol. 11, núm. 6, enero, 1984, p. 15. Principalmente según el ejemplo de *The Way We Live Now: Beyond Social Documentary*, exposición presentada en PS1, Nueva York, 1983, curada por Abigail Solomon-Godeau..

que el proyecto tenía de convertirse en una herramienta para intervenir polémicamente en el debate público en torno a la visión tecnocrática futurista del nuevo Bilbao. Su singularidad residía entonces en su manera de contribuir, gracias a un modo de transmisión adecuado, a las luchas locales que llevaban a cabo los habitantes de Bilbao por reapropiarse de la imagen de su ciudad.

La misma lógica de elaboración de “contranarraciones” se retoma ampliada en las instalaciones que forman parte también del desarrollo de la obra de Marcelo Expósito, con sus recursos formales predilectos —la inclusión de textos en las obras, citas en los muros, pantallas de proyecciones— que recuerdan a los del teatro épico de Erwin Piscator actualizado por Bertolt Brecht. Esto se hace especialmente evidente en la instalación realizada en la Sala La Gallera de Valencia en 1998 bajo el título *El malestar en la libertad*.

La Gallera, el lugar de la exposición, es un edificio circular utilizado durante el último tercio del siglo XIX para celebrar peleas de gallos. Se compone de dos plantas de pasillos en circunvalación desde los que se tiene una vista general de la amplia planta baja. A su vez, desde la planta baja, se accede a una pequeña sala de control generalmente reservada para el personal de vigilancia. El dispositivo instalado por Marcelo Expósito en el espacio central constaba de una gran pantalla (vacía la mayor parte del tiempo, excepto por un programa de proyecciones puntuales) y de un espacio de consulta compuesto por mesas sobre las que se colocaron dossieres de textos para ser leídos, así como monitores de televisión en los cuales se podía visionar una selección de los videos de Marcelo Expósito relacionados con la Guerra Civil española y el periodo de la así llamada transición democrática. A diferencia de lo que es habitual, el público podía acceder a la sala de control, donde se encontraba con un pequeño monitor de televisión desviado de sus funciones originales: su imagen en blanco y negro mostraba en bucle un conjunto de grabaciones realizadas con las dos cámaras del sistema de videovigilancia. Este montaje de imágenes constituía el trasfondo teórico, histórico y político que permitía al espectador entender, en perspectiva, cuáles eran las intenciones y la finalidad del conjunto del proyecto. La primera cámara, que apuntaba hacia el espacio central —donde antaño tenían lugar las peleas de gallos—, fue utilizada para grabar, justo antes de la inauguración de la exposición, dos asambleas de militantes activos en los movimientos sociales locales, cuyas demandas tenían como denominador

común cuestionar, mediante la desobediencia civil, las limitaciones constitucionales del espacio público democrático. La segunda cámara, que apuntaba hacia la puerta de entrada de la calle al edificio, se utilizó para filmar personas anónimas —y al propio artista— leyendo fragmentos de ensayos (de Chantal Mouffe y Ernesto Laclau, Alexander Kluge y Oskar Negt) sobre cuáles serían las condiciones para una radicalización de la democracia. Finalmente, en el bucle de imágenes se insertaban filmaciones de una tercera cámara: aquella con la que Marcelo Expósito entrevistó a los cineastas Pere Portabella en Barcelona y Basilio Martín Patino en Madrid —los mismos cuyos filmes se proyectaban a intervalos regulares en la gran pantalla en el espacio central antes mencionada, con el fin de provocar debates públicos—, reconocidos por sus investigaciones durante los últimos años del franquismo e inicios de la transición democrática, sobre las relaciones entre la representación visual cinematográfica y la representación política.

Como se indicaba en un texto que acompañaba a uno de los elementos clave de la exposición —el video colectivo *No haber olvidado nada* (1997), realizado por Marcelo Expósito junto con Arturo Fito Rodríguez y Gabriel Villota, dedicado a un análisis crítico de los años que siguieron a la muerte de Franco—, una de las motivaciones esenciales de este proyecto era revelar “la crisis de las formas de participación ciudadana en la vida política”. Lejos de constituir los cimientos de una sociedad verdaderamente democrática, la transición española habría tenido un impacto estructural limitado en lo que se refiere a aumentar las posibilidades que la ciudadanía tiene de intervenir en política. El autoritarismo del antiguo régimen se habría revertido en favor de una definición más bien funcional y privada —*liberal*, en el sentido europeo del término— del espacio público, una representación que impuso la pacificación como estrategia para marginar las diferencias a la hora de conformar el espacio democrático, limitado y sobredeterminado de esta forma por los intereses de las empresas privadas.

La característica común a todos los relatos históricos de los videos de Marcelo Expósito es el elegir momentos de “transición” que funcionan como puntos de contacto entre la política inscrita en la historia y la escritura cinematográfica del relato histórico mediante el montaje de elementos provenientes de discursos heterogéneos: el año 1492 y la llegada al llamado Nuevo Mundo en *Tierra prometida* (1992), la España de la Guerra Civil en *La*

*tierra de la madre* (1994), el Bilbao industrial contra su proyección burócrato-tecnocrática en *Octubre en el norte: temporal del noroeste*, el periodo entre el final del franquismo y la época posterior en *No haber olvidado nada* (1997), etcétera. En todos los casos, sin embargo, el recurso a los momentos transicionales se acompaña de una inscripción espacial, de la referencia a un terreno, a un lugar o a una ciudad, y en última instancia al “territorio” de la exposición misma. Alexander Kluge afirma que “si no hay una tierra en la que los campesinos puedan reunirse nunca les será posible desarrollar una comunidad”.<sup>4</sup> Lo mismo ocurre cuando se nos priva de esfera pública, porque la esfera pública es lo que podría llamarse *la fábrica de lo político*: el lugar de su producción, el espacio donde la política se hace posible y se vuelve comunicable. Esto significa, para Alexander Kluge, que el lugar elegido para luchar es de enorme importancia si queremos lograr que la lucha “tenga lugar”.

Los personajes elegidos para protagonizar la instalación de La Gallera o el video *No haber olvidado nada* leen textos de gran densidad, dudando o equivocándose. Estas indecisiones cumplen un papel particularmente importante también en el video *Narration de l'expérience: pièce didactique à propos de l'exposition des identités* [Narración de la experiencia: pieza didáctica sobre la exposición de identidades] (1996–1997), realizado por Marcelo Expósito con un grupo de estudiantes de la École des Beaux-Arts de Tours y mostrado en el marco de la exposición *Politique des identités: l'exposition comme médium* [Política de las identidades: la exposición como medio] (junio de 1997), que yo mismo curé por invitación de Hélène Agofroy y Pascal Brunard, profesores de la École. Análogamente, podemos interpretar el reto que plantea la exposición de Valencia como la voluntad de definir un espacio alternativo en el que se pueda experimentar otra “representación” de la transición democrática española como una historia suspendida que habría que volver a poner en marcha. En el dispositivo de Marcelo Expósito, la transición pasa de esta manera de ser un tema —el objeto de investigación histórica de la exposición— a ser un proyecto: la transición como la característica de un lugar, el lugar de tránsito en que deviene una instalación cuando se destruye. Este

---

4— Alexander Kluge, “On Film and the Public Sphere”, *New German Critique*, núm. 24/25, edición especial doble sobre el Nuevo cine alemán, otoño de 1981–invierno de 1982, pp. 206–220.

lugar es entonces, a la manera en que decíamos anteriormente con Alexander Kluge, el espacio de unas “prácticas”, el no-lugar momentáneo de un espacio público democrático que se está por inventar. El método de Marcelo Expósito consiste así en materializar la noción de transición como un instante históricamente determinado por las relaciones de poder y constituido e instituido por las luchas que pugnan por lograr la hegemonía de su propia representación, todo lo cual tiene lugar en un espacio de inscripción que, al igual que una práctica política radicalmente democrática, está abierto a su constante profundización. Estas luchas por la hegemonía caracterizan a la democracia como un lugar común, un terreno de confrontación perpetua entre las formas ideológicas instituidas y la emergencia de estrategias contrahegemónicas. Para ello, resulta esencial rehabilitar la dimensión agonística del “conflicto”, según la definición de la práctica política que tiene como objetivo hacer que los valores democráticos mismos sean hegemónicos, tal y como lo proponen Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, a quien Marcelo Expósito entrevistó en 1997 para el número especial de la revista *Omnibus* que edité con motivo de la documenta X.

El dispositivo de Valencia funciona como la conjunción metafórica de un doble marco institucional. Su uso pasado, dedicado al espectáculo de la violencia, se ve prolongado y pacificado mediante el “control” social, una metáfora de nuestra situación presente materializada en el sistema de vigilancia televisiva el cual, a su vez, se ve temporalmente sustituido por una serie de “proyecciones” que esbozan —a través de citas textuales, imágenes de asambleas militantes y filmes críticos— la pura virtualidad de un espacio democrático aún por venir, susceptible de abrir una brecha en la inmediatez de un presente realimentado y clausurado, condenado en apariencia a una repetición sin salida. Filmadas en un tiempo levemente pasado, las imágenes mostradas en la sala de vigilancia de La Gallera se desvinculan de la imagen oficial que encierra un presente pacificado, restableciendo un vínculo simbólico con la historia del lugar que se convierte en una metáfora productiva con el fin de que otra representación virtual del presente se pueda liberar.

En el intervalo —transición— que organiza esta escritura en *futur antérieur*<sup>5</sup> se sitúa el presente: la apropiación del espacio

---

5— En español, el tiempo verbal equivalente al *futur antérieur* [futuro anterior] sería el futuro compuesto, también conocido como futuro perfecto. El futuro perfecto sería el pasado inmediato del futuro, que no es el presente. Sin embargo, la traducción de un

expositivo por parte del espectador. Se trata de lograr que el artista pase de la posición de proveedor de bienes estéticos a la de agente que contribuye activamente a la transformación del aparato ideológico y cultural existente, tal y como propuso Walter Benjamin en *El autor como productor* (1936), logrando así salir del marco de la modernidad que, de acuerdo con Benjamin H. D. Buchloh, encierra al artista como productor aislado.<sup>6</sup> En la línea de instalación propuesta por Michael Asher en el contexto del *Ambiente Arte* en la Bienal de Venecia de 1976, que es un ejemplo pionero, se nos muestra que intentar reconstruir un “valor de uso” para las “prácticas estéticas” resulta esencial. El espacio de consulta situado en el centro de la exposición de Valencia —cuyo uso se superpone en primer lugar a las antiguas peleas de gallos, en segundo lugar a las reuniones de militantes organizadas justo antes de la inauguración, anticipando, en tercer lugar, a los debates que están por venir con motivo de las proyecciones en la gran pantalla central—, cumple precisamente el papel de restituir una “función” a la práctica expositiva. Como si la “imagen” de la práctica militante registrada en la pantalla del monitor en blanco y negro —que ha sido desviado de su función de control— fuera el modelo con el que debe fundirse la imagen mental del espectador al utilizar el espacio de consulta, de tal manera que todas las demás proyecciones de la exposición funcionaran como mediaciones intermedias, como una serie de momentos extáticos en una toma de conciencia progresiva.

Como en la experiencia llevada a cabo en Bilbao, la relación con la televisión es una parte fundamental subyacente en el dispositivo de Valencia: si bien la producción de “contranarraciones” audiovisuales es casi siempre el punto de partida de los trabajos de Marcelo Expósito, el video *No haber olvidado nada* también se puede definir, en palabras del propio artista, como “una respuesta a cómo la televisión ha institucionalizado una representación histórica de la transición democrática”. No obstante, la intencionalidad de la exposición *El malestar en la libertad* responde casi literalmente a las exigencias expresadas históricamente en primer lugar con la invención de la radio y

---

futuro anterior en tanto metáfora o imagen —que existe en el francés— sería imposible en español por el simple hecho de nombrar de manera diferente el tiempo verbal.

6— Benjamin Buchloh, “Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art”, *Artforum*, septiembre de 1983.

después con la televisión, es decir, en palabras de Raymond Williams, al proyecto de crear una democracia participativa en la que las personas tengan más y mejores oportunidades de comunicar. La producción televisiva de Alexander Kluge es, por cierto, otro de los referentes esenciales de Marcelo Expósito. Finalmente, si bien el video es una herramienta de montaje omnipresente en el dispositivo de La Gallera, el circuito de videovigilancia en particular constituye de por sí una especie de televisión local. Por lo demás, tanto el proyecto de Bilbao como el de Valencia partían de un lugar de inscripción concreto que era a la vez su motor y su receptor, con la ambición de constituir un espacio de reappropriación ciudadana.

Podríamos preguntarnos si la experiencia de Bilbao, que responde a la invitación de participar en una “exposición” colectiva en el espacio público de la ciudad inventando una red de correspondientes, podría haber resultado más eficaz de haber logrado transmitirse con el apoyo de alguna cadena de televisión local. Porque, de hecho, esa lógica formaba parte integral del proyecto: su modo de recepción revertía los presupuestos habituales de una exposición. En vez de convocar a un público indeterminado en un punto específico de la ciudad, la coherencia del proyecto consistía en facilitar medios de acceso descentralizados con la esperanza de que cualquier público radicado localmente pudiera acceder al video para utilizarlo como una herramienta de activación. La ciudad como tal se convertía a la vez en objeto y en “sujeto y tema” de la investigación por el método de constituir una red de destinatarios representativa del tejido sociocultural local. Frente al video, estos destinatarios se confrontaban a una historia de la que eran tanto actores como víctimas. Pero los destinatarios del dispositivo de La Gallera, por el contrario, ya no eran principalmente los mismos personajes —cineastas, militantes, lectores filmados— que contribuyeron a desarrollarlo. Si en el proyecto de Bilbao el dispositivo tenía para sus protagonistas un valor de uso efectivo, en el caso de la exposición de Valencia se trataba de un dispositivo que facilitaba al espectador una práctica fundamentalmente simbólica. En Valencia, al fundirse dos paradigmas, la televisión y la exposición, la eficiacia concreta del proyecto de Bilbao se convierte más bien en una metáfora: la posibilidad de —por decirlo una vez más con palabras de Alexander Kluge— un tipo de esfera pública que se transforma y se expande, ampliando así las posibilidades de que la experiencia se articule públicamente.

# Marcelo Expósito: the Factory of Democratic Preconditions\*

---

Jean-Christophe Royoux

\* Originally published as “Marcelo Expósito ou ‘La fabrique du pré’ démocratique,” fragment from “Le local: un paradigme pour une appropriation artistique de la télévision,” in Ramón Tío Bellido (ed.), *Homo Zappiens Zappiens*, Presses Universitaires de Rennes, 1998.



Asamblea de activistas del Movimiento de Objeción de Conciencia (MOC), grabados con una cámara de vigilancia—Activists from the Conscientious Objection Movement in assembly, recorded with a surveillance camera. En la exposición individual—In the individual exhibition *El malestar en la libertad*, Sala La Gallera, Valencia, España—Spain, 1998

Marcelo Expósito's work forms part of efforts since the 1980's to redefine the tradition of the social documentary, avoiding, on the one hand, any "humanist sentimentalism,"<sup>1</sup> while, on the other, turning towards text and montage to reveal, "the usually invisible latent social structures."<sup>2</sup> These efforts are characterised in general way by asserting the textuality of the image and by establishing an inseparable relationship between the *sujet*—that is, the "topic" being addressed and the "subject" that is being interpellated—and the formal analysis of the modes of representation through which the topic as such is developed and the spectator-subject is produced.<sup>3</sup>

The experience that Marcelo Expósito carried out in Bilbao in 1995, within the framework of a collective exhibition entitled *puente... de pasaje [bridge... of passage]*—a project consisting of artistic interventions in public spaces produced by the Carta Blanca association, directed by Corinne Diserens and coordinated by Franck Larcade—featured all the characteristics of a local television project. More precisely, the singularity of the video project *Octubre en el norte: temporal del noroeste [October in the North: Storm from the Northwest]* (1995)—described by the artist as an attempt to "map a geographical, historical, social and urban landscape" drawing on cinematographic archives, institutional discourses, testimonies and quotes from diverse texts and interviews corresponding with divergent political imaginaries and representations of the Basque Country—did not only consist in its mode of production or mastery of the imminently dialectical structure of its assemblage; rather, it lies in its "mode of distribution": the constitution of a network that brought together cultural spaces, activist collectives, and several meeting places, allowing a heterogeneous audience easy and diversified access to the film. The choice and invention of a local form of dissemination underlined the project's aim of becoming an instrument for

—

1— Martha Rosler, "In, Around, and Afterthoughts (On Documentary Photography)," in *Three Works*, Halifax, The Nova Scotia College of Art and Design, 1981.

2— Allan Sekula, "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)," reprinted in *Photo/Politics 1*, London, Photography Workshop, 1981, pp. 171-185.

3— Diane Neumaier "Post-Documentary," *Afterimage*, vol. 11, no. 6, Jan 1984, p. 15, based on the notable example of *The Way We Live Now: Beyond Social Documentary*, exhibition presented at PS1, New York City, 1983, curated by Abigail Solomon-Godeau.

polemically intervening in the public debate about the technocratic and futuristic vision of the new Bilbao. Its uniqueness therefore resided in its contribution—thanks to an appropriate mode of transmission—to local struggles carried out by its inhabitants to reappropriate the image of their city.

The same logic of this elaboration of “counter-narratives” is taken up expanded in the installations that also accompany the development of Marcelo Expósito’s work, with his favoured formal resource—the inclusion of texts in works, quotes on walls, projection screens—that recall those of the epic theatre of Erwin Piscator, updated by Bertolt Brecht. This is especially true of the installation carried out in Valencia’s Sala La Gallera, in 1998 entitled *El malestar en la libertad* [*Uneasiness in Freedom*].

La Gallera, the exhibition site, is a circular building used, during the last third of the nineteenth century, for holding cock-fights. It is made up of two floors of circling passageways that offer a bird’s eye view of a wide ground floor, connected to a small room normally reserved for the surveillance staff. The device installed by Marcelo Expósito in the central space, consisted of a large screen (which remained blank for most of the time, except for a punctual series of projections) and a consultation area containing tables holding dossiers of texts to be read and television monitors where it was possible to view a selection of videos by Marcelo Expósito related to the Spanish Civil War and so-called transition to democracy. Unlike the normal function of the space, the public could access the control room, where they were presented with a small television screen, which had been diverted from its original function: its black and white image showed a loop of recordings from the video surveillance system’s two cameras. This montage of images constituted the theoretical, historical, and political background that enabled the viewer to understand the intentions and purposes of the project as a whole. One of the cameras, pointed towards the central space—where the cockfights used to occur—was used to record two assemblies of activists from local social movements, held just before the opening of the exhibition, whose demands all called towards civil disobedience to question the constitutional limitations of democratic public space. The second camera, which was pointed toward the building’s street entrance, was used to film anonymous people—and the artist himself—reading fragments of essays (by Chantal Mouffe and Ernesto Laclau, Alexander Kluge and Oskar Negt) that posed questions about the conditions

necessary to radicalize democracy. Finally, recordings from a third camera—with which Marcelo Expósito conducted interviews with filmmakers Pere Portabella in Barcelona, and Basilio Martín Patino in Madrid—were inserted into the image loop, while their films were projected at regular intervals on the large screen in the central space in order to kindle public debates. Both filmmakers are renowned for their investigations—during the last years of the Franco regime and the beginning of the democratic transition—around the relationship between visual cinematographic representation and political representation.

As stated in a note accompanying one of the exhibition's key elements—the collective film *No haber olvidado nada* [*Not Having Forgotten Anything*] (1997), created by Expósito along with Arturo Fito Rodríguez and Gabriel Villota, and which conducts a critical analysis of the years following Franco's death—one of Marcelo Expósito's essential motivations for the project is to reveal “the crisis in the forms of citizen participation in political life.” Far from constituting the foundations of a truly democratic society, the Spanish transition would have had a limited structural impact in regards to increasing opportunities for the citizenry to intervene in politics. The old regime's authoritarianism was simply reversed, in favour of a strictly functional and private—*liberal*, in the European sense of the term—definition of public space, in a representation that imposed pacification as a strategy for marginalising differences in the formation of a democratic space, leaving it limited and over-determined by the interests of private companies.

The common characteristic of all the historical accounts in Marcelo Expósito's videos is the choice of moments of “transition” that function as privileged points of contact between the politics inscribed in History and the cinematographic writing of the historical narrative, through to the assemblage of heterogeneous discursive elements: the year 1492 and the arrival to the so-called New World in *Tierra prometida* [*Promised Land*] (1992), the Spain of the Civil War in *La tierra de la madre* [*The Mother's Land*] (1994), industrial Bilbao against its bureaucratic-technocratic projection in *Octubre en el norte: temporal del noroeste*, etc. In all instances, however, the recourse to transitional moments is coupled with a spatial inscription, a reference to a land, a place, a city, and ultimately to the “territory” of the exhibition itself. As Alexander Kluge confirms: “If there is no land on which the farmers may assemble, it is no longer possible to

develop a community.”<sup>4</sup> The same thing occurs when we are deprived of a public sphere, because the public sphere is what could be called “the factory of politics”: its production site, the space in which politics is made possible and becomes communicable. This means, for Alexander Kluge, that the place chosen for struggle has enormous importance if we want to ensure that the struggle takes place.

The characters chosen as protagonists of the installation in La Gallera or the video *No haber olvidado nada* read highly dense texts, doubting them or making mistakes. This hesitancy also plays a particularly important role in the film *Narration de l'expérience: pièce didactique à propos de l'exposition des identités* [*Narration of the experience. Didactic Piece on the Exposition of Identities*] (1996–1997), created by Marcelo Expósito with a group of students from the École des Beaux-Arts de Tours, shown in the context of the exposition *Politique des identités: l'exposition comme médium* [*Politics of Identity: The Exhibition as Medium*, June 1997] which I myself curated at the invitation of Hélène Agofroy and Pascal Brunard, professors at the École. Analogously, we can interpret the challenge posed by the exhibition in Valencia as the desire to define an alternative space in which another “representation” of the Spanish democratic transition could be experienced as History in suspension, in need of being reinitiated. In Marcelo Expósito’s apparatus, the transition thus goes from being a topic—the object of historical investigation—to being a project: the transition as a characteristic of a place, as a place of transit which becomes an installation when it is deconstructed. This place is therefore (as we said previously drawing on Alexander Kluge), the place of “practices,” the momentary non-place of a democratic public space yet to be invented. Marcelo Expósito’s method thus materialises the notion of transition as a historically determined snapshot of power relations, constituted and instituted by struggles for the hegemony of its own representation, all of which takes place in a space of inscription that—in line with a radically democratic political practice—would be open to perpetual deepening. These struggles for hegemony characterise democracy as a common place: a terrain of constant confrontation between instituted ideological forms and

---

4— Alexander Kluge, “On Film and the Public Sphere,” *New German Critique*, no. 24/25, Special Double Issue on New German Cinema, Autumn, 1981–Winter, 1982.

emergent counter-hegemonic strategies. For this, it is essential to rehabilitate the agonistic dimension of “conflict,” according to the definition of political practice that aims to make democratic values themselves hegemonic, as proposed by Ernesto Laclau and Chantal Mouffe—Expósito interviewed Mouffe in 1997 for the special issue of the magazine *Omnibus* that I edited for documenta X.

Thus, the device deployed in Valencia works as a metaphoric conjunction of a twofold institutional framework. Its former use, dedicated to the spectacle of violence, prolonged and pacified by social “control”—a metaphor for our present situation materialised by the system of television surveillance—is momentarily replaced by a series of “projections” that provide a sketch of the pure virtuality of a democratic space still to come, using quotes, images of activist assemblies, and critical films. This is capable of interrupting the immediacy of the present characterised by an enclosed feedback loop: apparently doomed to dead-end repetition. Filmed slightly in the “past,” the images shown in La Gallera’s surveillance room are dissociated from the official image which encloses a pacified present and restore a symbolic link with the history of the place, which is reinvested as a productive metaphor to liberate the virtuality of another representation of the present.

This interval—transition—prepared by this writing in *futur antérieur*<sup>5</sup> is situated in the present: the appropriation of the exhibition space by the viewer. It is a question of, as Walter Benjamin proposes in *The Author as Producer* (1936), “ensuring that the artist passes from the position of supplier of aesthetic goods to that of an agent actively contributing to the transformation of the existing ideological and cultural apparatus,” thus escaping the modernist framework that, following Benjamin H. D. Buchloh, encloses the artist as an isolated producer.<sup>6</sup> In line with the pioneering example of the installation put forth by Michael Asher as part of *Ambiente arte* at the Venice Biennale in 1976, the attempt to reconstitute a *use value* for *aesthetic practices* thus seems essential. This is notably the role of the consultation space at the heart of the exhibition in Valencia—whose use is

---

5—*Futur antérieur* as a French verbal tense would be English’s Future perfect, but the word play intended by the author is untranslatable.

6—Benjamin Buchloh, “Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art,” *Artforum*, September, 1983.

first superimposed on that of the old cockfights, secondly on the activist meetings organised before the opening in the same space and, thirdly, anticipates the debates to come in relation to projections on the large central screen—that is, to re-establish a “function” within the exhibition practice. As if the “image” of activist practice recorded on the black and white screen—deviating from its control function—were the model with which the viewer’s mental image of the consultation space’s function should be fused, rendering all the exhibition’s other projections intermediate mediations, as a series of ecstatic moments of a progressive awakening.

As with the Bilbao experience, the relationship to television is a fundamental underlying part of the Valencia apparatus: not only is the production of audiovisual “counter-narratives” almost always the starting point of the artist’s work, but the video *No haber olvidado nada* can be defined, in the words of Marcelo Expósito, as “a kind of response to how television has institutionalised a certain historical representation of the Spanish democratic transition.” However, the intentionality of the exhibition *El malestar en la libertad* almost literally responds to the requirement first expressed historically with the invention of radio, then of television—that is, as Raymond Williams stated, the creation of a “participatory democracy in which people have more and better chances to communicate.” Alexander Kluge’s television production is, certainly, another essential reference for Marcelo Expósito. Lastly, not only is video an omnipresent montage tool in the apparatus in La Gallera, but the remote surveillance circuit in particular, already constitutes a sort of local television in itself. On the other hand, the Bilbao and Valencia projects emerge from a concrete place of inscription, which was both the engine and receptacle, aiming to constitute a space of citizen reappropriation.

However, we could ask if the Bilbao experience—that chose to respond to the invitation to participate in a collective “exhibition” in the city’s public space by inventing a network of correspondents—could have had additional impact had it been relayed with the support of a local television channel. Because, in fact, that logic was an integral part of the project: its mode of reception inverted the usual presuppositions of any exhibition. Rather than summoning an indeterminate public to a given part of the city, the project’s coherence lied in facilitating decentralised access with the hope that any locally rooted public could access the video to use it as a tool of activation. The city itself was both the

object and the “subject” and “topic” of the investigation, through the constitution of a network of recipients representative of the local socio-cultural fabric. Upon the video, these recipients were presented with a story in which they were both the actors and the victims. Conversely, the recipients of La Gallera’s device are no longer (in any case no longer solely, nor primarily) the assorted characters—filmmakers, activists, filmed readers—who contributed to its development. While in the Bilbao project, the apparatus had an effective use value for its protagonists, in the exhibition in Valencia, it was a matter of an apparatus that facilitated a fundamentally symbolic practice for the viewer. In Valencia, by merging two paradigms, television and exhibition, the concrete efficacy of the Bilbao project becomes metaphorical: the possibility—to return to Alexander Kluge’s words—for a “type of public sphere which transforms and expands, thus increasing the chances of a public articulation of the experience.”



**NUEVA BABILONIA REVISITADA. RECONSTRUYENDO  
LA ESFERA PÚBLICA DEMOCRÁTICA**

**NEW BABYLON REVISITED. RECONSTRUCTING  
THE DEMOCRATIC PUBLIC SPHERE**

## **Narration de l'expérience. Pièce didactique à propos de l'exposition des identités**

## **Narración de la experiencia. Pieza didáctica sobre la exposición de las identidades**

## **Narration of the experience. Didactic Piece on the Exposition of Identities**

---

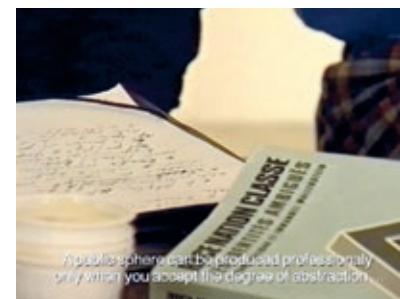
1996–1997

El proyecto se realizó a lo largo de un año bajo la forma de un seminario continuo de formación y un taller de producción con estudiantes de la École Supérieure des Beaux-Arts, Tours, Francia. Consistió en una experiencia colectiva de subjetivación alternativa, en un clima marcado por el eco de las movilizaciones sociales de 1995 contra las políticas de Estado neoliberales y el crecimiento de los conflictos en torno a lo que Étienne Balibar llamó “racismo de crisis”. El resultado práctico acabó siendo un video coral de larga duración, editado por Marcelo Expósito con la contribución de los y las estudiantes, que incorporaba materiales muy diversos, incluyendo los registros del prolongado proceso de trabajo.

---

The project was carried out over the course of a year in the form of a continuous training seminar and production workshop with students from the École Supérieure des Beaux-Arts, Tours, France. It consisted of a collective experience of alternative subjectivation, in a climate marked by the echo of the social mobilizations of 1995 against neoliberal state policies and the growth of conflicts around what Étienne Balibar named “crisis racism.” The practical result ended up being a long choral video, edited by Marcelo Expósito with contributions from the students, which incorporated very diverse materials, including the records of the extended work process.

COURTE PIÈCE DIDACTIQUE  
À PROPOS DU  
«RACISME DE CRISE»



Arriba—Top: Fotogramas—Stills

Abajo—Bottom: Vista de la instalación en la exposición colectiva *Politique des identités: l'exposition comme médium*, curada por—curated by Jean-Christophe Royoux, École Supérieure des Beaux-Arts, Tours, Francia—France, 1997

# **Entre sueños: hacia el nuevo cuerpo\***

---

Brian Holmes

\* Publicado originalmente como “Marcelo Expósito’s *Entre sueños. Towards the New Body*”, en *Open. Cahier on Art and the Public Domain*, núm. 17: *A Precarious Existence. Vulnerability in the Public Domain*, Ámsterdam, 2009, y en Brian Holmes, *Escape de Overcode. Activist Art in the Control Society*, WHW, Zagreb y Van Abbemuseum, Eindhoven, 2009.



A la izquierda—On the left, *Primero de Mayo (la ciudad-fábrica)*—First of May (The City-Factory), 2004. Vista de la instalación en la exposición colectiva—Installation view in the collective exhibition *All that Fits. The Aesthetics of Journalism*, curada por—curated by Alfredo Cramerotti, Quad Gallery, Derby, Reino Unido—United Kingdom, 2011. Foto—Photo: Graham Lucas Commons

Me disponía a abrir mi portátil para escribir este artículo y vi que me había llegado un correo electrónico con las últimas noticias de Grecia, donde noche tras noche los manifestantes se enfrentaron con la policía expresando su rabia por la muerte del joven Alexandros Grigoropoulos. Cuestiones sociales ingentes, tan ubicuas como invisibilizadas en todas partes, se vieron empujadas a la más candente actualidad de las calles por la bala que atravesó el corazón de aquel chico. El texto dice lo siguiente:

La juventud se está rebelando porque quiere vivir. Con cada uno de los significados de la palabra “vida”. Quieren vivir en libertad; quieren espacio para crear, emanciparse, jugar. No quieren pasar su adolescencia en jornadas de 12 horas de clases escolares y extracurriculares; sus primeros años de la edad adulta en la búsqueda inútil de un grado universitario, el pasaporte a un magnífico empleo de 800 al mes trabajando 48 horas por semana en una oficina aburrida [...] Ansiamos construir nuestro propio futuro autónomo [...] Cuando quieras vivir de veras, basta una chispa para que, instintivamente, ataques todo aquello que piensas que se interpone en tu camino.<sup>1</sup>

La política corrupta y la economía paralizada de Grecia son únicas, dicen los responsables de seguridad. Pero en Europa y en todo el mundo desarrollado la revolución neoliberal ha traído consigo condiciones precarias de vida y de trabajo a toda una generación. Mientras tanto, los centros de las ciudades se convirtieron en espectáculos rutilantes y los niveles de desigualdad disparados por las nubes sólo se consideraban desde el punto de vista de las élites. El fracaso del sistema financiero transnacional indica ahora que las condiciones “únicas” de Grecia se replicarán en un país tras otro. Como la vida misma, como el arte en su mejor expresión, la chispa del sur de Europa es algo que uno puede sentir en su propio cuerpo.

A medida que crece la tensión y estallan las manifestaciones, ¿cuántas instituciones establecidas tendrán el valor de explorar la obra de activistas-artistas que han trabajado directamente con los afectos, las aspiraciones y la autoorganización de esta generación precaria? Quienes quieran eliminar la brecha entre política y arte verán satisfecho su interés en la producción del

—

1— Anónimo, “The Revenge of Life”, 14 de diciembre de 2008.

videocreador español Marcelo Expósito, que ha llevado a cabo una evocación en varias piezas con el nombre de *Entre sueños*. A diferencia de los documentales convencionales, que esclarecen los hechos históricos, esta videografía registra los movimientos nacientes de la historia en los gestos y las historias o, mejor dicho, las imaginaciones de quienes intentan hacer su propia historia en las calles.

La serie comienza con *Primero de Mayo (la ciudad-fábrica)* (2004), un ambicioso videoensayo sobre la transformación de las condiciones de trabajo y de sus formas de organización en el norte de Italia, que culmina con la aparición del colectivo Chainworkers y la manifestación del EuroMayday en Milán. Después de estaertura bastante compleja, llega *La imaginación radical (carnavales de resistencia)* (2004), así como una tercera pieza, en coautoría con Nuria Vila (montadora de las tres obras) y titulada *Frivolidad táctica + Ritmos de resistencia* (2007).<sup>2</sup> En estos videos, un desplazamiento en la concepción filosófica de la relación entre capital/trabajo se articula con las formas emergentes de organización militante y con las prácticas históricas de edición audiovisual. Pero mientras se acometen los pasos de estos programas discursivos y formales, algo indecible sucede bajo la superficie: la búsqueda de un tipo de vida desconocido, que es capaz de hacer un turno de trabajo embrutecedor, bailar delante de la policía, moverse a golpe de click por laberintos digitalizados y cuidar de niñas y niños en un ritmo continuo. La búsqueda de un nuevo cuerpo.

## Ciudad-fábrica

La ambición de estos videos es la de ser activistas en su mensaje, mientras que actualizan las intrincadas historias de la expresión artística. De esta suerte, *Primero de Mayo (la ciudad-fábrica)* trata sobre la organización de los empleados de franquicias y los trabajadores y trabajadoras autónomos; pero comienza con palabras del escritor literario W. G. Sebald, una secuencia del clásico del cine mudo *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* y un corte en blanco y negro de Glenn Gould tocando el piano, también

---

2— Para la proyección y exposición de los videos véase <http://www.hamacaonline.net/autor.php?id=69>; para la descarga gratuita véase <http://www.archive.org/details/tacticalfrivolity>.

extrañamente mudo. Sólo unos momentos más tarde oímos el fraseo elegante de la interpretación de Gould, que parece orquestar los movimientos de una trabajadora temporal que cuida de unos niños en un centro comercial italiano. La pregunta central se formula en estos primeros segundos. Si el montaje cinematográfico de la década de 1920 trataba de desarrollar una banda sonora armoniosa para las relaciones sociales conflictivas de la ciudad industrial, entonces, ¿qué tipo de vínculo cabe esperar hoy entre las interpretaciones de artistas virtuosos y las rutinas minuciosamente prescritas de los trabajadores atrapados en los sistemas de producción de la metrópolis posindustrial?

El video muestra cortes documentales de la antigua planta de fabricación de Fiat, el Lingotto de Turín, con su espectacular circuito construido en el tejado, donde los compradores pueden probar un coche que llega directamente de la cadena de montaje. A continuación vienen escenas del mismo edificio transformado en un centro de conferencias y un complejo de ocio, un símbolo de la transición al trabajo comunicativo. La disciplina colectiva de la fábrica se ha visto volatilizada y transformada en la urdimbre y la trama de las relaciones económicas hiperindividualizadas. Llega el momento en que la trabajadora a tiempo parcial se apresura a continuar con las actividades en el parque infantil empresarial, persiguiendo a niñas y niños pequeños en coches de plástico importados de China. El consumismo aparece como un juego extenuante del que ni siquiera los guardianes conocen las reglas. Sin embargo, se está formando un sueño entre los juguetes y los globos: el viejo sueño izquierdista de que la expresión artística llegue a estar directamente activa en la lucha por la emancipación.

El filósofo Paolo Virno devuelve una voz nueva a ese sueño en extractos de una conferencia en la que describe la semejanza entre la performance virtuosa y el trabajo comunicativo. Ninguno de ellos produce un objeto y una obra acabados; ambos dependen de secuencias improvisadas interpretadas delante de un público. Sin embargo, lo mismo puede decirse de la política: el giro lingüístico y performativo de la economía tiende a disolver las fronteras entre trabajo, contemplación interna y acción política. La situación es confusa, pero aporta nuevos poderes al alcance de cada uno de nosotros. Virno habla enigmáticamente de una notación invisible, una partitura oculta: el potencial compatible de un *general intellect* que informa o incluso orquesta la actividad variopinta de la economía actual.

¿Acaso es esto un puro misticismo? El despertar de la vida en la metrópolis no parece estar guiada por el virtuosismo político, sino por procesos minuciosos de control: combinaciones de estudios de motivación, vigilancia en el lugar de trabajo, seducción individualizada y calificación crediticia por parte de los banqueros. Los directivos y los publicitarios manejan los hilos. Los activistas tienen que ocupar y socavar ese terreno. En unas secuencias fascinantes de la película, aparecen los fundadores del colectivo Chainworkers de Milán organizando una campaña inédita: una movilización de los empleados en trabajos de mierda que proveen de personal a tu supermercado, reparten tu correo, entregan tu pizza —y tocan tu música, organizan tu fiesta, acuerrucan a tu bebé y probablemente también escriben tus anuncios.

Chiara Birattati explora un banco de imágenes corporativas en la web, tratando de piratear la foto perfecta de un rockero tatuado de los centros sociales italianos. Encuentra una clasificando cajas en un almacén en una zona de aglomeración ex urbana. “¿Autónomos o precarios?”, se pregunta en el flyer que está diseñando. Alex Foti habla del deseo de organizar personas que nunca soñaron con un sindicato: los chavales con uniforme de empresa, los trabajadores y trabajadoras de las franquicias que crecieron leyendo cómics, consumiendo comida rápida y cultura estadounidense. La entrevista se corta para dar paso a las escenas de una acción sorpresa en un centro comercial enorme en cuya organización participó, un entorno en el que rigurosamente hablando no existe libertad de expresión o de asociación, el arquetipo de lo que Virno define como “publicidad infinita sin esfera pública”.

Las pancartas se despliegan de repente desde una planta superior; las octavillas surcan el reino de la mercancía. Un equipo de sonido portátil se abre paso entre la música ambiental con sonidos de rock duro y mensajes políticos, mientras que los activistas y las activistas aguantan a los fornidos vigilantes de seguridad y abren una ventana de posibilidad. Sorprendentemente, la acción dura una hora. El video termina en las calles de la ciudad, con las travesuras salvajes de la manifestación del Mayday precario en Milán, en la que se juntan trabajadores y trabajadoras eventuales para reivindicar mejores condiciones de trabajo. “Derechos o revueltas” dice el eslogan escrito en la camiseta de color rosa intenso de un manifestante. Sonríe tímidamente ante la cámara, luego nos echa una mirada franca y puntea con sus dedos las palabras escritas en su pecho.

Con el lanzamiento de las manifestaciones del EuroMayday en 2003 y 2004, los nuevos movimientos sociales empezaron a plantear la cuestión de la vida y el trabajo en el territorio urbano. En un entorno neoliberal desconcertante, en el que se despacha a los trabajadores por las aglomeraciones urbanas mediante órdenes digitales, los activistas usan las habilidades comunicativas para cambiar la partitura, interrumpir la orquestación de la vida cotidiana y hacer un movimiento positivo en la partida perpetuamente perdida que las corporaciones han impuesto a la población. Éste es el desafío de la emancipación en nuestra época: la autonomía popular y las “revueltas por derechos” dependen de las capacidades comunicativas de expresión precaria dentro del tejido fragmentado de la metrópolis.

### Ritmos turbulentos

Lo que los siguientes dos videos muestran es que en realidad la emancipación es un sueño consciente que pasa de generación en generación. “El cambio se produce primero en la imaginación”, se lee en la leyenda de apertura de *Frivolidad táctica + Ritmos de resistencia*. Un canto lejano resuena en el aire; luego una criatura extravagante aparece en la pantalla, vestida de plata y rosa con enormes alas, un plumero en su mano levantada y una máscara de gas que cuelga a su lado, haciendo piruetas delante de la policía. Corte para pasar a las imágenes en blanco y negro de marchas sufragistas, con las primeras feministas que se dirigen a la muchedumbre; luego otro corte para pasar al ocular de un kinetoscopio de finales del siglo XIX, a cuyo través vemos la imagen parpadeante de una mujer que interpreta una danza modernista de la mariposa en el escenario. Su vestido blanco suelto hace piruetas en el aire, trazando arabescos en tres dimensiones, mientras que un percusionista de samba interrumpe tu atención embelesada. Un, dos, tres: el ritmo atronador prepara la irrupción en el presente, en las calles.

Sirviéndose de estructuras discursivas más sencillas que *Primero de Mayo (la ciudad-fábrica)*, las siguientes dos obras de *Entre sueños* se sumergen en acontecimientos concretos: el Carnaval contra el capital del 18 de junio de 1999, y la invención de la estética de protesta del Pink Bloc durante la manifestación contra el Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Mundial (BM) en Praga el 26 de septiembre de 2000. *Frivolidad táctica +*

*Ritmos de resistencia*, sobre los que me detendré brevemente, combinan imágenes de video de los acontecimientos de Praga con entrevistas retrospectivas con quienes participaron en las protestas. Lo que revelan es hasta qué punto el deseo conscientemente expresado entra en los gestos colectivos que consiguen transmitir un mensaje político en las sociedades polarizadas de hoy.

Evolucionando bajo condiciones particularmente represivas, los movimientos sociales británicos inventaron las formas más eficaces de resistencia contra el control neoliberal. Sin embargo, como explica la activista Kate Evans, no se apoyaron en la violencia, sino en la provocación femenina. En la manifestación del Mayday convocada por Reclaim the Streets en Londres, en la que se esperaba que se aplicara la nueva Ley contra el terrorismo, “Rosie estaba allí, y llevaba ese disfraz ridículo, con ese diminuto biquini rosa y ese tocado y esos grandes faldones rosas, y tenía un plumero con el que hacía cosquillas a la policía”. Como aposita la propia Rosie: “Pensé: bueno, si me van a aplicar la legislación antiterrorista, entonces voy a ser probablemente la terrorista más ridícula habida y por haber”.

Kate cuenta el viaje a Praga en dos vehículos de alquiler, con un pasaje de once mujeres, dos hombres y grandes cantidades de materiales plateados y rosas. Las imágenes del centro de convergencia dan una idea de los preparativos con un grupo más amplio (compuesto sobre todo por personas de la Acción Global de los Pueblos) que formaron la “línea rosa”, uno de los tres distintos enfoques empleados para paralizar la cumbre del FMI/BM. La samba retumba en tus oídos, y en ese momento empieza otra serie de entrevistas, en las que se cuentan los orígenes de la música subversiva en las bandas de carnaval afrobrasileñas en la década de 1970. “Los ritmos que tocamos proceden del *candomblé*, así que en realidad se usaban para convocar deidades naturales”, explica Nicky. “En el momento en que hay un corte, la muchedumbre enloquece. Así que creo que hay algo verdaderamente potente en esos momentos y en esos cambios de ritmo”. Las manifestaciones de Praga en su conjunto operaron ese corte; quienes formaban parte del bloque rosa utilizaron la fuerza cautivadora de la sorpresa para entrar en el centro de conferencias, interrumpiendo las reuniones y lanzando un nuevo ciclo de protesta popular en Europa.

Kate Evans, que amamanta a su pequeño durante la entrevista, tiene muy claras las ambigüedades potenciales de sus

tácticas: “Tengo un pequeño problema con la idea de que las chicas lleven disfraces muy ligeros de ropa y los hombres no lo hagan”, explica, “porque no termina de quedarme claro qué tiene eso de liberador para las personas que no se dan cuenta de que pretende ser irónico”. Esta mirada feminista sobre la estética de la protesta precaria combina un enfoque enraizado y de acción directa con una rica exploración de los modos en que la movilización popular provoca cambios en la experiencia vivida.

Estos videos son directamente inspiradores para las personas que quieren poner sus cuerpos en juego, produciendo una nueva orquestación de gestos urbanos sin caer en las trampas tendidas por las autoridades y los medios de comunicación. Al mismo tiempo, trazan perspectivas que atraviesan un siglo. Quienes tengan interés en el arte de vanguardia podrían recordar la pregunta que escribe Peter Wollen en *El asalto a la nevera*: “¿Qué forma de movimiento corporal correspondería a un proceso de producción que ha mostrado una racionalidad diferente, transformada —y, por supuesto, una división de géneros y una sexualidad transformadas?”.<sup>3</sup> Marcelo Expósito y Nuria Vila han dado una respuesta. Es como si experimentos artísticos y activistas marginales del pasado hubieran vuelto a despertarse en el presente, pero con una encarnación mucho más amplia y profunda, entre las personas conscientes de la oposición abrumadora a la que ha de enfrentarse todo movimiento emancipatorio. Ahora el relevo pasa a una nueva generación. La película termina con ritmos de samba y una imagen de lente ocular de manifestantes disfrazados, y luego un corte a otra vetusta danza de la mariposa en el escenario. Esta vez los velos arremolinados están teñidos de un rosa eléctrico.

---

3— Peter Wollen, *El asalto a la nevera. Reflexiones sobre la cultura del siglo XX*, trad. de Cristina Piña Aldao, Madrid, Akal, 2006.

# ***Between Dreams: Toward the New Body***

---

Brian Holmes

Originally published as “Marcelo Expósito’s *Entre sueños. Towards the New Body*,” in *Open. Cahier on Art and the Public Domain*, no. 17: *A Precarious Existence. Vulnerability in the Public Domain*, Amsterdam, 2009, and in Brian Holmes, *Escape de Overcode. Activist Art in the Control Society*, whw, Zagreb and Van Abbemuseum, Eindhoven, 2009.



A la izquierda—On the left, *La imaginación radical (carnavales de resistencia)*—*Radical Imagination (Carnivals of Resistance)*, 2004; a la derecha—on the right, *Frivolidad táctica + Ritmos de resistencia*—*Tactical Frivolity + Rhythms of Resistance*, 2007. Vista de la instalación en la exposición colectiva—Installation view in the collective exhibition *L’Europe en devenir*, curada por—curated by Marius Babias, Centre Culturel Suisse, ccs, París—Paris, Francia—France, 2007. Foto—Foto: Marc Domage

Upon opening my laptop to write this essay I found an email text with the latest news from Greece, where night after night demonstrators had been facing off with the police, expressing their rage at the murder of the young Alexandros Grigoropoulos. Immense social issues, as pervasive as they are everywhere invisible, were thrust into the burning actuality of the streets by the bullet that pierced the boy's heart. The text says this:

The youth is revolting because they want to live. With every last one of the meanings of the word “life.” They want to live freely, they want space to create, to emancipate themselves, to play. They don’t want to spend their adolescence in 12 hour days of school and extra courses, their first adult years in the pointless chase of a university degree, the passport to a glorious 800 euro/48 hour a week job in a boring office ... We crave to construct our own, autonomous future ... When you really want to live, a spark is enough to make you instinctively attack anything that you think stands in your way.<sup>1</sup>

The corrupt politics and stagnant economy of Greece are unique, say the security officials. But in Europe and across the developed world, the neoliberal revolution has brought precarious working and living conditions to an entire generation. Meanwhile, city centers became glittering spectacles and skyrocketing levels of inequality were seen only from the viewpoint of the elites. The failure of the transnational financial system now suggests that the “unique” conditions of Greece will be duplicated in country after country. Like life itself, like art at its best, the spark from the south of Europe is something you can feel in your own body.

As the tension mounts and the demonstrations break out, how many mainstream institutions will have the courage to explore the work of activist-artists who have dealt directly with the affects, the aspirations and the self-organization of this precarious generation? All those willing to erase the divide between politics and art will find great interest in the production of the Spanish videomaker Marcelo Expósito, who has been carrying out a multi-part evocation of the new social struggles under the name *Entre sueños [Between Dreams]*. Unlike conventional documentaries establishing the historical facts, this videography records the

—

1— Anonymous, “The Revenge of Life,” Dec. 14, 2008.

nascent movements of history in the gestures and the stories, or indeed the imaginations, of those who attempt to make their own history in the streets.

The series opens with *First of May (The City-Factory)* (2004), a far-reaching video essay on the transformation of laboring and organizing conditions in northern Italy, culminating with the appearance of the Chainworkers collective and the EuroMayday parade in Milano. Following this rather complex overture is *Radical Imagination (Carnivals of Resistance)* (2004), as well as a third piece, co-authored with Nuria Vila (the editor of all three works) and entitled *Tactical Frivolity + Rhythms of Resistance* (2007).<sup>2</sup> In the videos, a shift in the philosophical conception of the capital/labor relation is articulated with the emergent forms of militant organization and with historical practices of audiovisual editing. But as these discursive and formal agendas are pursued, something unutterable is going on beneath the surface: the search for an unknown kind of life that can work a mind-numbing shift, dance in the face of the cops, click through computerized labyrinths and care for a child in one continuous rhythm. The search for a new body.

## **City-Factory**

The ambition of these videos is to be activist in their message, while actualizing the intricate histories of artistic expression. Thus *First of May (The City-Factory)* is all about organizing chain-store employees and freelance workers; but it begins with lines from the literary writer W.G. Sebald, a sequence from the silent-film classic *Berlin: Symphony of a Great City* and a black-and-white clip of Glenn Gould at the piano, also strangely mute. Only a few moments later do we hear Gould's elegantly phrased performance, which seems to orchestrate the movements of a temp worker watching over kids in an Italian mall. The central question is posed in these first few seconds. If the cinematic montage of the 1920s sought to develop a harmonious musical score for the clashing social relations of the industrial city, then what kind of link could we hope for today between the virtuoso performances

---

2—For screening and exhibition of the videos see <http://www.hamacaonline.net/autor.php?id=69>; for free download see <http://www.archive.org/details/tacticalfrivolity>.

of artists and the highly scripted routines of workers caught in the production systems of the post-industrial metropolis?

The video shows documentary clips of the former Fiat automobile plant of Lingotto, in Turin, with its spectacular racetrack on the roof where buyers could test drive a car rolling directly off the assembly line. Next come scenes of that same building transformed into a conference center and leisure complex, a symbol of the transition to communicative labor. The collective discipline of the factory has been vaporized into the omnipresent warp and weft of hyper-individualized economic relations. It is here that the temp girl rushes to keep up with the activities of the corporate playground, chasing toddlers on plastic cars imported from China. Consumerism appears as a debilitating game where even the guardians don't know the rules. Yet a dream is gathering amidst the toys and balloons: the old leftist dream that artistic expression could become directly active in the struggle for emancipation.

The philosopher Paolo Virno gives fresh voice to that dream in excerpts from a lecture where he describes the resemblance between virtuoso performance and communicational labor. Neither of them produces a finished object or work; both depend on improvisational sequences carried out before a public. Yet the same is true of politics: the linguistic and performative turn of the economy tends to dissolve the boundaries between labor, inner contemplation and political action. The situation is confusing, but it brings new powers into everyone's reach. Virno speaks enigmatically of an invisible notation, a hidden score: the sharable potential of a "general intellect" that informs or even orchestrates the multifarious activity of today's economy.

Is that sheer mysticism? Waking life in the metropolis appears to be guided not by political virtuosity but by fine-grained processes of control: combinations of motivational research, on-the-job surveillance, individualized seduction and credit assessment by the bankers. Managers and advertisers pull the strings. Activists have to occupy and undermine that terrain. Fascinating sequences of the film show the founders of the Chainworkers group in Milano mounting an unheard-of campaign: a mobilization of the shit-job workers who staff your supermarket, sort your mail, deliver your pizza—and play your music, host your party, cuddle your kids, probably write your advertising too.

Chiara Birattari clicks through a corporate image-bank, looking to pirate the perfect photo of a tattooed rocker from the squatted social centers. She finds one sorting boxes at a depot in

the exurban sprawl. “Autonomous, or precarious?” asks the flier she’s designing. Alex Foti recounts the desire to organize people who never dreamed of a union: the kids in the uniforms, the chain-store workers who grew up on comics and fast-food and American culture. The interview breaks up into scenes from a surprise action he helped coordinate in a giant mall—an environment strictly without freedom of speech or association, the archetype of what Virno calls “infinite publicity without a public sphere.”

Banners suddenly unfold on an upper floor; leaflets sail through the kingdom of the commodity. A portable sound system cuts through the muzak with strong rock and political talk, while activists hold off the burly security guards and open up a window of possibility. Amazingly, the action lasts an hour. The video ends on the city streets, with the wild antics of the precarious Mayday demonstration in Milano, gathering casual workers to protest for better conditions. “Rights or riots” is the slogan on a demonstrator’s bright pink shirt. He smiles self-consciously under the camera’s eye, then looks frankly at us, tapping the words on his chest.

With the launching of the EuroMayday parades in 2003 and 2004, the new social movements began raising the issues of life and labor on the urban territory. In a bewildering neoliberal environment where workers are dispatched through the urban sprawl by computerized orders, activists use communication skills to change the score, to disrupt the orchestration of daily life and make a positive move in the perpetually losing game that the corporations have imposed on the populace. This is the challenge of emancipation in our time: popular autonomy and “riots for rights” depend on the communicational capacities of precarious expression within the fractured tissue of the metropolis.

### **Swirling Rhythms**

What the next two videos show is that emancipation really is a waking dream, relayed across the generations. “Changes happen first in the imagination,” reads the opening caption of *Tactical Frivolity + Rhythms of Resistance*. A faraway chant resounds in the air, then an extravagant creature appears on the screen, dressed in silver and pink with enormous wings, a feather duster in her upraised hand and a gas mask dangling at her side, twirling in front of the police. Cut to black-and-white scenes of suffragette marches, with early feminists speaking to the crowd; then another

cut to the eyepiece of a turn-of-the-century kinetoscope, through which we see the flickering image of a woman performing a Modernist butterfly-dance on stage. Her flowing white dress swirls in the air, tracing arabesques in three dimensions, while a samba drummer cuts into your rapt attention. One... two... three: the thunderous beat prepares the break into the present, into the streets.

Using simpler discursive structures than *First of May*, the next two works of *Entre sueños* plunge into specific events: the Carnival against Capital of June 18, 1999, and the invention of the pink bloc protest aesthetic during the demonstration against the International Monetary Fund (IMF)/World Bank in Prague on September 26, 2000. *Tactical Frivolity + Rhythms of Resistance*, on which I'll briefly focus, combines video footage of the Prague events and retrospective interviews with the participants. What they reveal is how much consciously articulated desire goes into the collective gestures that succeed in transmitting a political message to today's polarized societies.

Evolving under particularly repressive conditions, British social movements invented the most effective forms of resistance against neoliberal control. Yet as activist Kate Evans explains, they did not depend on violence but on feminine provocation. At the Mayday demonstration held by London Reclaim the Streets in 2000, widely expected to mark the first application of the new Terrorism Act, “Rosie was there, and she was wearing this ridiculous costume, with this tiny pink bikini and this headdress and these big pink tails, and she had a feather duster and she was tickling the police.” As Rosie herself continues: “I thought, well, if I’m gonna be legislated into being a terrorist, then I might as well be the most ridiculous kind of terrorist there is.”

Kate recounts the journey to Prague in two travelers’ vehicles, filled with eleven women, two men and vast quantities of silver and pink materials. Scenes at the convergence center give a taste of the preparations with a larger group (mostly from the Peoples’ Global Action) who formed the “pink line,” one of three distinct approaches used to shut down the IMF/World Bank meetings. Samba echoes in your ears, and at this point another series of interviews begins, recounting the origins of the subversive music among Afro-Brazilian carnival bands in the 1970s. “The rhythms that we play originate from *candomblé*, so they’re actually used to call down deities of nature,” explains Nicky. “The moment a break happens, the crowd goes mad. So I think there is really something

powerful about those moments, and about those changes in rhythm.” The Prague demonstrations as a whole formed such a break; and members of the pink bloc used the disarming force of surprise to enter the conference center, closing the meetings and launching a new cycle of popular protest in Europe.

Kate Evans, breast-feeding her baby during the interview, is quite lucid about the potential ambiguities of her tactics: “I have a bit of a problem with the idea that girls wear very small costumes and dance and men don’t,” she explains, “because I don’t know exactly how liberating that is for people who don’t realize it’s meant to be ironic.” This feminist look at the precarious protest aesthetic combines a grounded, direct-action approach with a rich exploration of the ways that popular mobilization sparks changes in lived experience.

The videos are directly inspiring for people who want to put their bodies on the line, producing a new orchestration of urban gesture without falling into the traps laid by the authorities and the media. At the same time, they trace perspectives across a century. Those who are curious about vanguard art might remember Peter Wollen’s question in *Raiding the Icebox*: “What form of bodily movement would correspond to a process of production that displayed a different, transformed rationality—and, of course, a transformed gender division and sexuality?”<sup>3</sup> Marcelo Expósito and Nuria Vila have given one answer. It is as though marginal artistic and activist experiments of the past had reawakened in the present, but with a much broader and deeper embodiment, among people aware of the staggering opposition that any emancipatory movement faces. Now the relay will be passed to a younger generation. The film ends with samba rhythms and an eyepiece-view of costumed protesters, cutting to another antiquated butterfly-dance on stage. This time the swirling veils are tinted in electric pink.

---

3— Peter Wollen, *Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth-Century Culture*, Indiana, Indiana University Press, 1953, p. 56.



A la izquierda—On the left, *La imaginación radical (carnavales de resistencia)*—*Radical Imagination (Carnivals of Resistance)*, 2004; a la derecha—on the right, *No reconciliados (en proceso)*—*Not Reconciled (in progress)*, 2005. Vista de la exposición individual—View of the individual exhibition *La hipótesis imaginativa*, Fundació Espais d'Art Contemporani, Girona, España—Spain, 2005

# Gramática del éxodo: Paolo Virno y *Primero de Mayo (la ciudad-fábrica)*\*

---

Gerald Raunig

\* Fragmento de “The Heterogenesis of Fleeing”, en Stephen Zepke and Simon O’Sullivan (eds.), *Deleuze and Contemporary Art*, Edinburgh University Press, 2010.



Gerald Raunig & Marcelo Expósito, en—in *Ocupar, desbordar y cooperar. Encuentro de saberes sobre la nueva onda global*, 2013. Seminario organizado por—Seminar organised by Marcelo Expósito & Paula Cobo-Guevara, MACBA, Barcelona, España—Spain. Foto—Photo: mediacionartistica.org

Paolo Virno es un filósofo que principalmente se ocupa de la filosofía del lenguaje. Esta filosofía, al igual que la de Antonio Negri —aunque de manera menos obvia— surge también del trasfondo marxista de la teoría operaista y posoperaista italiana. Siendo joven en la década de los setenta, Virno fue miembro activo del grupo Potere Operaio y a causa de ello pasó tres años en prisión hasta que fue absuelto. A diferencia de Negri, Virno no tiene relaciones personales ni filiaciones teóricas con Gilles Deleuze y Félix Guattari, y su trabajo no muestra referencias explícitas a la línea francesa. Sin embargo, las resonancias entre las diferentes corrientes europeas de filosofía política, tal y como conformaron la parte final del siglo XX, aparecen también en los conceptos centrales de Virno.

Virno desarrolla muy pronto su propio concepto de fuga y éxodo, como resultado directo de sus experiencias en la *autonomia operaia* de los setenta. En septiembre de 1981 publicó el ensayo breve “El sabor de la abundancia”,<sup>1</sup> en el que claramente describe su concepto de éxodo. A partir de una imagen previamente descrita por Marx como la crisis del proceso de acumulación capitalista, la deserción de los trabajadores de la fábrica, Virno ofrece una interpretación sobre las dificultades de implementar el capitalismo en los Estados Unidos. Los bajos precios de las propiedades, una reserva de tierra casi inagotable y una situación de sobreabundancia permitieron una fuga masiva del trabajo bajo los amos del salario. De acuerdo con Virno, el culto a la movilidad que emergió en los setenta, el deseo de escapar de la falta de ambigüedad y la deserción de las fábricas constituyeron repeticiones de esta temprana crisis estadounidense del capitalismo: “El nomadismo, la libertad individual, la deserción y el sentimiento de abundancia alimentan el conflicto social contemporáneo”.<sup>2</sup> Ya en 1981, Virno concluye su ensayo sobre el éxodo con las siguientes frases, que se han mantenido como su “programa” hasta hoy:

La desobediencia y la fuga no son en ningún caso un gesto negativo que lo exima a uno de acción y responsabilidad. Al contrario, desertar significa modificar las condiciones dentro de las que se pone en juego el conflicto en vez de someterse a ellas. Y la

---

1— Paolo Virno, “Dell’Esodo”, en *Esercizi di esodo. Linguaggio e azione politica*, Verona, ombre corte, 2002, pp. 179-184.

2— *Ibid.*, p. 181.

construcción positiva de un escenario favorable exige más iniciativa que el choque con condiciones preestablecidas. Un “hacer” afirmativo califica la deserción, imprimiendo un gusto sensual y operativo en el presente. El conflicto se inicia a partir de lo que hemos constituido a través de la fuga para defender relaciones sociales y nuevas formas de vida, fuera de las cuales estamos ya creando una experiencia. A la antigua idea de huir para atacar mejor se le añade la certeza de que la lucha será más efectiva si uno tiene algo más que perder además de sus propias cadenas.<sup>3</sup>

En su libro más conocido, *Gramática de la multitud*, Virno regresa después de casi 20 años a la figura de la desobediencia (radical) y la fuga.<sup>4</sup> Describe, entre otras cosas, la migración de lo político desde la “esfera pública” hacia el ámbito de la producción. Explica la subsunción de los actos políticos por el proceso de trabajo y particularmente por el virtuosismo. En ello, Virno observa la premisa esencial de la producción contemporánea conectada con el surgimiento de un nuevo “sujeto” histórico-político: la multitud posfordista. Ciertamente, al leer *Gramática de la multitud*, puede quedar la impresión de que Virno, en contraste con el viejo Negri, está más interesado en la gramática que en la multitud. Su interés en cuestiones de la filosofía del lenguaje, y su énfasis en éste como una partitura indefinida, común a todos los humanos, confirma esta interpretación. Pero la cualidad continua de la escritura de Virno es conectar, mediante rupturas y puentes sorprendentes, estas cuestiones de lenguaje e intelecto, como una base transindividual para la cooperación y el *general intellect*, con componentes de la filosofía política.

En el libro más reciente de Virno, *El chiste y la acción innovadora*,<sup>5</sup> esta estrategia teórica de politizar la gramática lingüística se repite una vez más. Inicialmente, el libro ofrece una discusión básica de la “esencia”, “estructura” y “lógica” del chiste en relación con el surgimiento de la creatividad y la acción innovadora. El punto de partida del libro es el estudio de Freud

---

3— *Idem*.

4— Paolo Virno, *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2003.

5— Paolo Virno, *Motto di spirito e azione innovativa. Per una logica del cambiamento*, Turín, Bollati Boringhieri, 2005. Prólogo traducido por Marcelo Expósito. <http://transform.eipcp.net/transversal/0207/virno/es.html>.

sobre el chiste y su relación con el inconsciente, publicado en 1905. Virno considera este libro como un intento significativo de interpretar los diversos tipos de bromas de un modo casi botánico, y procede de una manera similar, aunque —como Deleuze y Guattari— a la vez estrictamente antifreudiana.

Pero Virno no se interesa en el chiste *per se*. Según él, el chiste es un diagrama de acción innovadora. En su gramática, cambios macrocósmicos de formas de vida son reflejados en miniatura. En extensas disquisiciones filosóficas, principalmente sobre Aristóteles, Wittgenstein y Carl Schmitt, Virno intenta exponer que el chiste es el que demuestra que el mundo se puede transformar y cómo puede ser cambiado. Y después de estas disquisiciones que, entre otras cosas, abordan la dificultad de aplicar una regla y su relación con la excepción y el estado de excepción, finalmente, y de manera sorprendente, regresa a dos de sus más conocidas figuras de *Gramática de la multitud*. En *El chiste y la acción innovadora*, estas figuras aparecen, en primer lugar, como dos tipos básicos de chistes. Para Virno, éstos son el uso múltiple y ambivalente de conceptos y dichos, por un lado, y la dislocación del significado, por el otro. Según él, todos los chistes, al igual que todas las tareas humanas, se nutren ya sea de una combinación inusual de elementos existentes o de una desviación abrupta para cambiar su forma de vida. En este contexto, los chistes se convierten en el microcosmos a través del cual experimentamos la combinación inesperada y el cambio de significado como la base de un cambio en las formas de vida. Son éstos los dos modos de *creatio continua* de conceptos a los que me refería al principio de este texto: la nueva combinación —la recomposición que conscientemente crea malentendidos e irritación— y la radical dislocación de conceptos de contextos familiares. Pero asimismo encontramos esta tipología básica a nivel macrosópico como innovación y éxodo, o, para retomar los conceptos claves de este texto, como invención y fuga, armamento y escape, ruptura y recomposición, destitución y práctica instituyente.

Virno escribe sobre el vínculo entre los chistes como dislocaciones y las más antiguas historias de éxodo: los recursos lógico-lingüísticos necesarios para encontrar una salida de Egipto son exactamente aquellos de los que se alimentan los chistes. Éstos se caracterizan por el aplazamiento y la dislocación, es decir, por una abrupta desviación respecto al eje del discurso. A nivel lingüístico, dicha desviación significa cambiar instantáneamente de

tema si una conversación se desarrolla como sobre unas vías de tren. En el ámbito político, se hace patente como una deserción colectiva, como un éxodo. Enfrentados a la cuestión de si deberían subordinarse o rebelarse abiertamente contra la dominación del faraón, los israelitas concibieron una posibilidad que nadie había considerado antes: *huir*. En vez de abordar el problema como una decisión entre alternativas dadas, el éxodo cambia el contexto en el que surgió el problema. Esto inaugura, según lo plantea Virno en *El chiste y la acción innovadora*, un camino lateral aún no inscrito en los mapas políticos existentes, transformando así la gramática misma que determina las opciones de elecciones concebibles:

El éxodo es la transmisión del procedimiento heurístico que los matemáticos llaman variaciones de datos a la práctica política. Al preferir factores secundarios o heterogéneos, gradualmente nos trasladamos de un problema específico, a saber, la cuestión de la sumisión o la insurrección, hacia un problema completamente diferente: ¿Cómo podemos emprender un movimiento de deserción y probar de manera simultánea formas de autogestión previamente impensables?<sup>6</sup>

Desde los primeros escritos políticos de Virno sobre el éxodo hasta la filosofía lingüística de sus recientes libros, reaparece esta figura deleuzeo-guattariana: hay una concatenación entre fuga y armamento, entre el movimiento de escapar, de desertar, de suspender, y el poder virtuoso, inventivo y constituyente de la recomposición social que emerge de nuevo en el marco del capitalismo posfordista.

---

6— *Ibid.*, p. 79. Sobre la crítica como suspensión y recomposición, véase Gerald Raunig, “¿Qué es la crítica? Suspensión y recomposición en las máquinas textuales y sociales”, en *transversal: the art of critique*, agosto, 2008, <https://transversal.at/transversal/0808/raunig/es>.

## Escapar de la ciudad como fábrica

*¿Qué partitura interpretan entonces los virtuosos de hoy en día? Propongo la siguiente respuesta: cada día los virtuosos contemporáneos (considerando el virtuosismo como una actividad sin una obra terminada, que necesita de un espacio público) [...] siguen esa específica y peculiar partitura que es el general intellect, todo el conjunto de habilidades intelectuales humanas.*

*Paolo Virno en Primero de Mayo (la ciudad-fábrica),*

de Marcelo Expósito

Con mucha intuición política y estética, Marcelo Expósito aborda la materialización del ensamblaje conceptual de Virno en su video *Primero de Mayo (La ciudad-fábrica)* (2004). El video hace una compleja introducción a la transformación desde el paradigma fordista de la fábrica hasta el paradigma posfordista del trabajo virtuoso, cognitivo y afectivo. Con el ejemplo de la fábrica de Fiat en Lingotto —antaño un orgulloso centro de producción de automóviles, ahora convertido en hotel y centro de conferencias, ejemplo de la *fabbrica diffusa*—, Expósito muestra, en detalladas y significativas imágenes, aquellas transformaciones de lo político y de los medios de producción descritas por Virno. En paralelo, a lo largo del video discurre una discusión sobre las formas de resistencia, desde huelgas hasta intervenciones en la ciudad como espacio de la fábrica posfordista, del sabotaje de la maquinaria a la figura del *hacker* trastocando la maquinaria de comunicación, de los huelguistas de la fábrica fordista a las prácticas contemporáneas de los Chainworkers y el movimiento EuroMayDay como renovación transnacional de la práctica política del Primero de Mayo.<sup>7</sup>

En el capitalismo posfordista, el trabajo se encamina cada vez más hacia una ejecución virtuosa sin producto. Exige un espacio que se estructura como el público. Exige la presencia de otros (lo que Hannah Arendt reconoció como la categoría básica de lo político), que uno se exponga a sí mismo ante la mirada de los otros y, como resultado, la cooperación y la comunicación se convierten en cualidades básicas del trabajo, así como el

---

7— Gerald Raunig, “El precariado monstruo”, en *transversal: processes of social recomposition*, marzo, 2007. <https://translate.eipcp.net/strands/02/raunig-strands02en6799.html?lid=raunig-strands02es>, y *A Thousand Machines: A Concise Philosophy of the Machine as Social Movement*, Nueva York, Semiotext(e), 2009.

virtuosismo y la performatividad se convierten en competencias intersubjetivas necesarias.<sup>8</sup> El ejemplo de Virno proviene del ámbito del virtuosismo en el sentido estricto y cotidiano: Glenn Gould odiaba tocar frente al público y por lo tanto se retraía al estudio de grabación. Por supuesto, dicho retramiento no era en modo alguno una simple retirada a la torre de marfil del artista. En su video, Marcelo Expósito muestra de manera asombrosa la práctica de Glenn Gould: el virtuosismo se da aquí como una suspensión de su apariencia como “artista ejecutante” y, al mismo tiempo, dentro del meticuloso trabajo de un nuevo agenciamiento del material en posproducción —suspensión y recomposición como las dos caras de una línea de fuga. Mientras que Gould rechazaba la reproducción de partituras dentro del negocio de los conciertos, se abocaba de manera más intensiva a un potencial nuevo agenciamiento de un determinado material en una partitura indefinida.

Pero esta línea de fuga ya no es competencia exclusiva del artista virtuoso, hoy también les pertenece a los virtuosos cotidianos contemporáneos de los que habla Virno. La fuga cotidiana desde la performatividad como representación y las armas de los nuevos agenciamientos sociales son también componentes implícitos en la descripción que hace Expósito del EuroMayDay. Si la fábrica se extiende por toda la ciudad, entonces “la ciudad es el nuevo centro de trabajo, el territorio que ha de ser subvertido y reorganizado por las nuevas fuerzas antagonistas”.<sup>9</sup> Y esta desterritorialización y reterritorialización ha ocurrido también en muchas ciudades desde mediados de esta década: a partir de 2004, como una acelerada variación de las prácticas del grupo Reclaim the Streets, un flujo de gente que baila, canta y pinta ha tomado muchos centros de ciudades europeas el Primero de Mayo. Recuperar las calles, muros y espacios sociales de la ciudad se da como una suspensión de las formas de protesta

---

8— Virno mismo especifica la noción de performatividad, principalmente en relación con el movimiento social contemporáneo al que también llama “performativo”. Véase “Un movimiento performativo”, en *transversal: precariat*, <https://transversal.at/trans-versal/0704/virno/it?hl=>. En este texto del año 2005, Virno analiza la cuestión de por qué el movimiento antiglobalización “no aglutinó de manera suficiente aquellas formas de lucha capaces de transformar el estado de trabajo precario, temporal y atípico en potencia política subversiva”. Para más sobre el virtuosismo, véase Isabell Lorey, “Virtuosos of Freedom”, en *transversal: creativity hypes*, <https://transversal.at/transversal/0207/lorey/en>.

9— Marcelo Expósito, *Primero de Mayo (la ciudad-fábrica)*, 2004.

tradicionales, y también como una recomposición de cuerpos y signos en un territorio donde la acción y la representación se desdibujan. De este modo, la difusión de lo artístico/virtuoso en la ciudad del capitalismo cognitivo contraataca: como los logos y escaparates del capitalismo corporativo, que unifican diferencialmente los centros de las ciudades, existen debido a la creatividad de múltiples trabajadores cognitivos en su calidad de virtuosos, el grado de creatividad —ejercida en trabajos precarios— se extiende ahora como un oponente sobre los logos y escaparates de la zona urbana de consumo: “Sobre los muros, los anuncios, las representaciones del Estado, los bancos o las grandes marcas, aparecen los nuevos signos que dan visibilidad al *precariato social* de la ciudad como sujeto social emergente”.<sup>10</sup>

Los trabajos en video de Marcelo Expósito actualizan este doble movimiento de fuga e invención (de buscar/encontrar el arma) que está presente en distintas variantes en Deleuze/Guattari, Negri y Virno, así como en las prácticas artístico-políticas de los últimos diez años. Los videos, sin embargo, no pueden ser simplemente entendidos como representación, sino que más bien muestran de manera empática las corrientes entrelazadas de la teoría y la práctica. Trazan una línea de fuga de las prácticas documentales convencionales (historiográficas, artísticas y activistas) y, al mismo tiempo, constituyen intervenciones de aquellas prácticas políticas que han abandonado la antigua figura de la oposición y separación entre la política y la estética.

---

10— *Idem*.

# Grammar of Exodus: Paolo Virno and *First of May (The City-Factory)*\*

Gerald Raunig

\* Fragment of "The Heterogenesis of Fleeing," in Stephen Zepke and Simon O'Sullivan (eds.), *Deleuze and Contemporary Art*, Edinburgh University Press, 2010.

## Öffentlichkeiten des Prekariats Screenings und Diskussion

**First of May. The City Factory**  
mit Marcelo Expósito, Barcelona und Gerald Raunig, eipcp

Donnerstag, 20. Jänner 2005, 19.00  
Public Netbase, Zwischenquartier  
1070 Wien, Burggasse 21

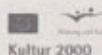
**Précarité/Precariedad/Precarietà/Prekarität/Precariteit**  
mit Lize De Clercq, Gianluca Saporito und Nicolas Denis, P2P Fightsharing, Rom

Freitag, 28. Jänner 2005, 19.00  
Depot  
1070 Wien, Breitegasse 3

**A la deriva, por los circuitos de la precariedad feminina**  
mit Cristina Vega und Maggie Schmitt, Precarias a la Deriva, Madrid und maiz, Linz

Freitag, 25. Februar 2005, 19.00  
Depot  
1070 Wien, Breitegasse 3  
Samstag, 26. Februar 2005, 19.30  
maiz  
4040 Linz, Hofgasse 11

Prekarität bestimmt zunehmend die Bedingungen, unter denen Menschen mit unterschiedlichen Hintergründen arbeiten und leben. Die Filme des spanischen Künstlers Marcelo Expósito, des Kollektivs P2P Fightsharing und der feministisch aktivistischen Gruppe Precarias a la Deriva zeigen neuere Versuche, der fremdbestimmten Prekarisierung mit den Mitteln von Kunst und Aktivismus zu begegnen und dem Begriff eine selbstbestimmte Wendung zu geben. "MayDay! MayDay! We are the precariat. We are hireable on demand, available on call, exploitable at will and fireable at whim. We have become skilful jugglers of jobs and contortionists of flexibility. But beware, we are agitating with a common strategy to share our flexights."



[www.eipcp.net](http://www.eipcp.net)  
[www.republicart.net](http://www.republicart.net)

Veranstaltungen des eipcp im Rahmen von republicart.  
In Kooperation mit Public Netbase, Depot und maiz.

Paolo Virno is a philosopher who mainly works on the philosophy of language. This philosophy, like that of Antonio Negri—although less obviously—also emerges from the Marxist background of Italian operaist and post-operaist theory. As a young man in the 1970s, Virno was active in the group Potere Operaio and spent three years in prison because of it, until his acquittal. Unlike Negri, Virno has no personal relations or theoretical filiations to Gilles Deleuze and Félix Guattari and his work shows no explicit references to the French line. Yet the resonances between the different European flows of political philosophy, as they shaped the late twentieth century, also appear in Virno's central concepts. Virno develops his own concept of flight and exodus very early, as a direct result of his experiences of the “autonomia” of the 1970s. In September 1981, he published the short essay “Il gusto dell'abbondanza,”<sup>1</sup> in which he clearly outlines his concept of exodus. Beginning from an image already described by Marx as the crisis of the capitalist accumulation process, the desertion of workers from the factory, Virno offers an interpretation of the difficulties of implementing capitalism in the United States. Low property prices, an almost inexhaustible reservoir of land and a situation of overabundance enabled a mass flight from work under the wage lords. According to Virno, the cult of mobility emerging in the 1970s, the desire to escape unambiguousness and the desertion from the factories were repetitions of this early American crisis of capitalism: “Nomadism, individual freedom, desertion and the feeling of abundance nourish the contemporary social conflict.”<sup>2</sup> Already in 1981, Virno concludes his essay about exodus with the following sentences, which have remained his “program” until today:

Disobedience and flight are not in any case a negative gesture that exempts one from action and responsibility. To the contrary, to desert means to modify the conditions within which the conflict is played instead of submitting to them. And the positive construction of a favorable scenario demands more initiative than the clash with prefixed conditions. An affirmative “doing” qualifies defection, impressing a sensual and operative taste on the present. The conflict is engaged starting from what we have

---

1— Paolo Virno, “The Taste of Abundance,” republished as “Dell’Esodo” in *Esercizi di esodo. Linguaggio e azione politica*, Verona, ombre corte, 2002, pp. 179-184.

2— Ibid., p. 181.

constituted through fleeing in order to defend social relations and new forms of life out of which we are already making experience. To the ancient idea of fleeing in order to better attack is added the certainty that the fight will be all the more effective if one has something else to lose besides one's own chains.<sup>3</sup>

In his most well-known book, *A Grammar of the Multitude*, Virno returns after almost 20 years to the figure of (radical) disobedience and flight.<sup>4</sup> He describes, among other things, the migration of the political from the “public sphere” into the realm of production. He explains the subsumption of political acts by the work process and particularly by virtuosity. In it, Virno sees the essential premise of contemporary production connected with the emergence of a new historical-political “subject”: the post-Fordist multitude. Certainly, upon reading *A Grammar of the Multitude*, the impression might arise that Virno, in contrast to the older Negri, is more interested in the grammar than in the multitude. His interest in questions from the philosophy of language, and his emphasis on language as an undefined score common to all humans, confirms this interpretation. But it is the continuous quality of Virno’s writing to connect, by surprising breaks and bridges, these questions of language and intellect, as a trans-individual basis for cooperation and “general intellect,” to components of political philosophy.

In Virno’s latest book, *Motto di spirito e azione innovativa. Per una logica del cambiamento* [Wit and Innovative Action],<sup>5</sup> this theoretical strategy of politicising linguistic grammar is repeated once again. Initially, the book offers a basic discussion of the “essence,” “structure” and “logic” of the joke in relation to the emergence of creativity and innovative action. The book’s starting point is Freud’s study of the joke and its relation to the unconscious, published in 1905. Virno sees this book as a significant attempt to interpret the various kinds of jokes in a quasi-botanical way and he proceeds in a similar, although—like Deleuze and Guattari—strictly anti-Freudian manner.

—

3— Idem.

4— Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*, New York, Semiotext(e), 2004, pp. 69–71.

5— Paolo Virno, *Motto di spirito e azione innovativa. Per una logica del cambiamento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.

But Virno is not interested in the joke per se. According to him, the joke is a diagram of innovative action. In its grammar, macrocosmic changes of life forms are mirrored in miniature. In extensive philosophical elaborations, mainly about Aristotle, Wittgenstein and Carl Schmitt, Virno tries to show that it is the joke that demonstrates that the world can be changed and how the world can be changed. And after these elaborations about, among other things, the difficulty of applying a rule and its relation to the exception and the state of exception, he finally and, quite surprisingly, returns to two of his most well-known figures from *A Grammar of the Multitude*. In *Wit and Innovative Action*, these figures appear, first of all, as two basic types of jokes. For Virno, these are the multiple, ambivalent use of concepts and sayings and the dislocation of meaning. According to Virno, all jokes, as well as all human undertakings, to change their form of life, nourish themselves either from the unusual combination of existing elements or from an abrupt deviation. In this context, jokes become the microcosm through which we experience the unexpected combination and shift of meaning as the basis of a change in forms of life. These are the two modes of *creatio continua* of concepts that I referred to at the beginning of this text: the new combination—the recomposition that consciously creates misunderstanding and irritation—and the radical dislocation of concepts from familiar contexts. But we find this basic typology on the macroscopic level as well, as innovation and exodus—or, to return to the key concepts of this text, as inventing and fleeing, weapon and flight, rupture and recomposition, destitution and constituent practice.

Virno writes about the link between jokes as dislocations and the oldest stories of exodus: the logical-linguistic resources needed to find a way out of Egypt are exactly those that jokes feed upon. These are characterised by deferral and dislocation, that is, by an abrupt deviation from the axis of the discourse. On a linguistic level, this deviation means instantly changing the subject if a conversation proceeds as if on train tracks. In the political field, it is actualised as a collective defection, as exodus. Confronted with the question of whether they should be subordinate or openly rebel against the pharaoh's domination, the Israelites invented a possibility no one had previously reckoned with: they flee. Instead of treating the problem as a decision between given alternatives, exodus changes the context this problem appeared in. This opens, Virno argues in *Wit*

*and Innovative Action*, a side road not yet inscribed onto existing political maps, and so changes the very grammar determining the options of thinkable choices:

Exodus is the transmission of the heuristic procedure mathematicians call data variations onto political practice. By preferring secondary or heterogeneous factors, we gradually move away from a specific problem, namely the question of submission or insurrection, to a completely different problem: How can we actualise a movement of desertion and simultaneously test forms of self-administration which previously were unthinkable?<sup>6</sup>

From Virno's first political writings on exodus to the linguistic philosophy of his recent books, this Deleuzeo-Guattarian figure reappears: there is a concatenation between flight and weapon, between the movement of fleeing, of deserting, of suspending and the virtuosic, inventive, constituent power of social recomposition that emerges anew in the setting of post-Fordist capitalism.

## To Escape the City as Factory

*So, what score are present-day virtuosos playing from? I suggest the following answer: every day, contemporary virtuosos (taking virtuosity as an activity without a finished work, in need of a public space) [...] are following that specific and peculiar score which is the general intellect, the whole ensemble of human intellectual abilities.*  
Paolo Virno in Marcelo Expósito's *Primero de Mayo (la ciudad-fábrica)* [*First of May (The City-Factory)*]

With a lot of political and aesthetic intuition, Marcelo Expósito approaches the actualization of Virno's conceptual assemblage in his video *Primero de Mayo (la ciudad-fábrica)*. The video makes

—

6—Ibid., p. 79. On critique as suspension and recomposition, see Gerald Raunig, “What is Critique? Suspension and Recomposition in Textual and Social Machines,” in Raunig and Ray (eds.), *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*, London, MayFlyBooks, 2009, pp. 113–130. <https://transversal.at/transversal/0808/raunig/en?hl=gerald%20raunig>.

a complex introduction to the transformation from the Fordist paradigm of the factory to the post-Fordist paradigm of virtuoso cognitive and affective work. With the example of the Fiat factory at Lingotto, once a proud center of automobile production and now a hotel and conference center and example of the *fabbrica diffusa*, Expósito shows, in meaningful and detailed images, those transformations of the political and of the means of production described by Virno. Parallel to this, a discussion of forms of resistance runs through the video, from strikes to interventions in the city as the space of the post-Fordist factory, from clogs thrown into the machinery to the figure of the hacker disrupting the machinery of communication, from the striking workers of the Fordist factory to the contemporary practice of the Chainworkers and the EuroMayday movement as a transnational renewal of the political practice of the First of May.<sup>7</sup>

In post-Fordist capitalism, labour increasingly develops toward a virtuoso performance without product. It demands a space that is structured like the public. It demands the presence of others, which Hannah Arendt recognised as the basic category of the political. It demands that one expose oneself to the gaze of others and, as a result, cooperation and communication become basic qualities of labour and virtuosity and performativity become necessary intersubjective competencies.<sup>8</sup> Virno's example comes from the field of virtuosity in the narrow, everyday sense: Glenn Gould hated to perform in front of the public and therefore retreated to the recording studio. Of course, this retreat was by no means a simple withdrawal to the artist's ivory tower. In his video, Marcelo Expósito shows Glenn Gould's practice in an astonishing way: virtuosity takes place here as a suspension of his appearance as a "performing artist" and, at the same time, within the meticulous work of a new arrangement of the material in

---

7—Gerald Raunig, "The Monster Precariat," <http://translate.eipcp.net/strands/02/raunig-strands02en.html> and *A Thousand Machines: A Concise Philosophy of the Machine as Social Movement*, New York, Semiotext(e), 2009.

8—Virno specifies the notion of performativity himself, mainly in relation to the contemporary social movement he therefore also calls "performative." See "Un movimento performativo," <https://transversal.at/transversal/0704/virno/?hl=it>. In this 2005 text, Virno analyses the question of why the anti-globalization movement "did not sufficiently bundle those forms of struggle which are able to change the state of precarious, temporary and atypical labour into subversive political potency." For more on virtuosity, see Isabell Lorey, "Virtuosos of Freedom," <https://transversal.at/transversal/0207/lorey/en?hl=it>.

post-production—suspension and recomposition as the two sides of a line of flight. Whereas Gould rejected reproducing scores within the concert business, he attended all the more intensively to a potential new arrangement of the given material in an undefined score.

But this line of flight is no longer the exclusive competence of the virtuosic artist, today it also belongs to the contemporary everyday virtuosos Virno speaks of. The everyday flight from performativity as representation and the weapons of the new (social) arrangements are also implicit components of Expósito's description of EuroMayday. If the factory spreads through the whole city, then "the city is the new space of labour, the territory to be subverted and reorganised by the new antagonist forces."<sup>9</sup> And this de- and reterritorialization has also happened in many cities from the middle of this decade: since 2004, like an accelerated variation of the practice of Reclaim the Streets, a stream of dancing, chanting, painting people rolls through many European city centers on the First of May. Reclaiming the city's streets, walls and social spaces occurs as a suspension of traditional protest forms and as a recomposition of bodies and signs in a territory where action and representation blur. In this way, the diffusion of the virtuosic/artistic into the city of cognitive capitalism fights back: as the logos and displays of corporate capitalism, which differentially unify city centers, exist due to the creativity of a multiplicity of cognitive workers as virtuosos, the score of creativity—exercised within precarious jobs—now spreads as an opponent over the logos and displays of the urban zone of consumption: "On the walls, the advertisements, the representations of the state, the banks or the big brands, appear the new signs that give visibility to the *precariato sociale* of the city as an emergent social subject."<sup>10</sup>

Marcelo Expósito's video works actualise this twofold fleeing and invention (of searching/finding the weapon) movement to be found in different variations in Deleuze/Guattari, Negri and Virno, as well as in the artistic-political practices of the last ten years. The videos however, cannot simply be understood as representation, they rather empathically depict the interwoven currents of theory and practice. They draw a line of flight from conventional

—

9— Marcelo Expósito, *Primero de Mayo (la ciudad-fábrica)*, 2004.

10— Idem.

documentary practices (historiographic, artistic and activist) and, at the same time, they are interventions into those political practices that have abandoned the old figure of the opposition and separation of politics and aesthetics.



**ENTRE SUEÑOS. GRAMÁTICAS EXPRESIVAS  
DE LOS MOVIMIENTOS SOCIALES**

**BETWEEN DREAMS. EXPRESSIVE  
GRAMMARS OF SOCIAL MOVEMENTS**

## **Primero de Mayo (la ciudad-fábrica)**

### **First of May (The City-Factory)**

---

2004

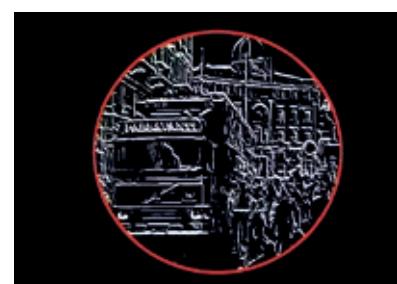
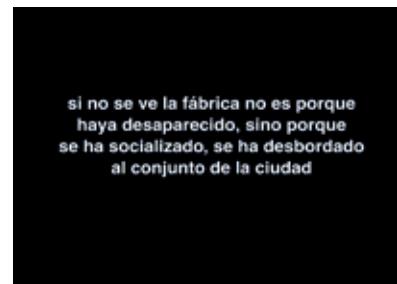
Producido para—Produced for 3 Berlin Biennale für Zeitgenössische Kunst, curada por Ute Meta Bauer—curated by Ute Meta Bauer, KW Institute for Contemporary Art, Berlín—Berlin, Alemania—Germany; con la ayuda de la—with the support of the International Biennale Big Torino, Turín—Torino, Italia—Italy, 2002.

[Cat. 24]

El video dialoga con el ensayo de Paolo Virno *Virtuosismo y revolución* (1990), donde se analizan las mutaciones del trabajo en el posfordismo, centrándose en el caso de las transformaciones experimentadas por el Lingotto, la planta histórica de producción automovilística de la Fiat en Turín, y la organización del MayDay —el Primero de Mayo del precariado— por el colectivo activista Chainworkers de Milán. La presencia de Glenn Gould sirve para reflexionar en torno a la figura del virtuoso como quintaesencia del trabajador o la trabajadora posfordista, así como sobre el montaje como técnica de ejecución artística.

---

The video dialogues with Paolo Virno's essay *Virtuosity and Revolution* (1990)—which analyses the mutations of labour in post-Fordism—and focuses on the changes that took place in Lingotto, Fiat's former automobile production plant in Turin, and on the organisation of MayDay—the First of May of the precariat)—by the Milan-based activist collective Chainworkers. In the video, the presence of Glenn Gould is used to reflect on the figure of the virtuoso performer as the quintessential post-Fordist worker, as well as the montage as a means of artistic execution.



## **La imaginación radical (carnavales de resistencia)**

### **Radical Imagination (Carnivals of Resistance)**

---

2004

Producido para la exposición colectiva—

Produced for the collective exhibition

*Spectacle, Pleasure Principle or The Carnavalesque?*, curada por—curated by Sönke Gau & Katharina Schlieben, Shedhalle, Zúrich—Zürich, Suiza—Switzerland.

[Cat. 25]

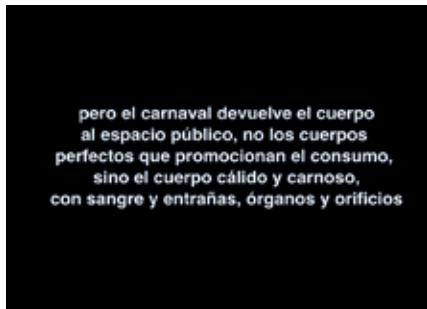
Video que recupera la experiencia del movimiento ecologista anticapitalista Reclaim the Streets, que fue clave en la invención de nuevas herramientas y gramáticas movimentistas en los años noventa, mediante sus ocupaciones radicales y creativas del espacio “público” de Londres y otras ciudades británicas. Este trabajo adapta las ideas expresadas por el lingüista ruso Mijail Bajtín en su libro *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (1941), para analizar con detalle la ocupación carnavalesca y finalmente la paralización de la City, el centro financiero de Londres, en una de las acciones centrales de la Jornada de Acción Global contra el Capital que tuvo lugar simultáneamente en numerosas ciudades del mundo el 18 de junio de 1999.

---

A video that captures the experience of the ecologist anticapitalist movement Reclaim the Streets, which played a key role in the construction of new movement tools and grammars in the nineties through radical, creative occupations of “public” space in London and other British cities. This piece adapts the ideas expressed by the Russian linguist Mikhail Bakhtin in his book *Rabelais and His World* (1941) to analyze the carnivalesque occupation and ultimate paralyzation of the City, London’s financial center, in one of the central actions of the Carnival Against Capital held in various cities around the world on June 18, 1999.



políticas que componían reclaim the streets



## **Frivolidad táctica + Ritmos de resistencia**

### **Tactical Frivolity + Rhythms of Resistance**

---

Marcelo Expósito & Nuria Vila

2007

[Cat. 27]

El video relata cómo los modos de protesta anarcofeministas y ecofeministas denominados por Reclaim the Streets “frivolidad táctica”, así como las prácticas de “samba activista” —inspiradas originalmente en los ritmos percusivos del carnaval utilizados por comunidades y movimientos de Brasil para reivindicar su identidad afrodescendiente—, literalmente viajaron a través de Europa para corporalizarse masivamente en septiembre del año 2000, cuando varios miles de activistas de todo el mundo que formaban parte del movimiento antiglobalización se reunieron en Praga para confrontarse con éxito a la cumbre del Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional, que se vio de esta manera interrumpida.

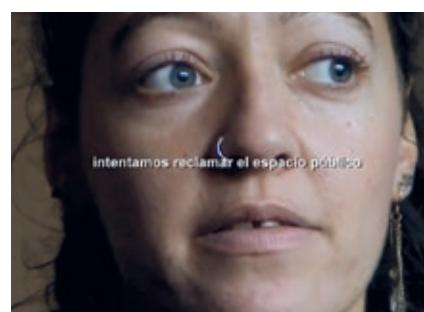
---

This video narrates how the anarchafeminist and ecofeminist forms of protest labeled by Reclaim the Streets as “tactical frivolity,” as well as the practices of “activist samba”—originally inspired by the percussive carnival rhythms used by Brazilian communities and movements to reclaim their African diasporic identity—literally traveled across Europe to be embodied en masse in September 2000, when thousands of activists from around the world travelled to Prague to successfully confront and interrupt the World Bank and International Monetary Fund summit.

todo cambio se prefigura  
en la imaginación



MÚSICA  
CUERPO  
POLÍTICA



additional texts

kate evans, notes from nowhere,  
barbara ehrenreich

additional music

ethel smith (march of the women) and  
discourses by emmeline pankhurst

thanks to sutton st. squat (london)

## **Léxico familiar: cambiar el mundo sin tomar el poder (retrato de John Holloway)**

### **Family Lexicon: Change the World without Taking Power (Portrait of John Holloway)**

---

2008

Producido para el simposio y la exposición colectiva—  
Produced for the symposium and the collective exhibition  
*Multiversity, ovvero l'arte della soversione* [Multiversidad,  
o el arte de la subversión]—*Multiversity, or The Art of  
Subversion*], curados por—curated by Marco Baravalle,  
SaLE Docks, Venecia—Venice, Italia—Italy.

[Cat. 28]

Se trata de un glosario de conceptos propuestos en el libro *Cambiar el mundo sin tomar el poder* (2002), explicados por su propio autor, John Holloway, durante una conversación grabada en Puebla. El video propone un contrapunto entre tales ideas y el análisis de las formas expresivas que caracterizaron la irrupción del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en Chiapas el 1 de enero de 1994.

---

This is a glossary of concepts contained in the book *Change the World Without Taking Power* (2002), explained by its author, John Holloway, during a conversation recorded in Puebla. The video proposes a counterpoint between these ideas and an analysis of the expressive forms that characterized the Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) uprising in Chiapas on January 1, 1994.

el interés revolucionario,



grito  
negatividad  
disonancia  
bidimensionalidad del grito  
nosotros  
poder  
poder-hacer  
poder-sobre  
el poder-hacer subordinado al poder-sobre  
el hacer como negatividad práctica  
anti-poder  
grietas  
resonancia  
como un volcán



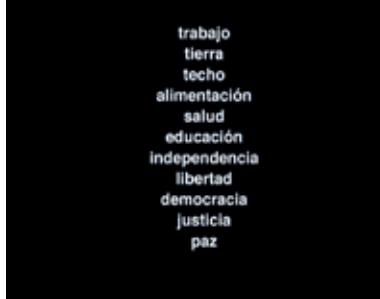
resonancia



en la madrugada del 1 de enero de 1994  
entra en vigor el tratado de libre comercio  
entre canadá, estados unidos y méxico.

4.500 combatientes del ejército  
zapista de liberación nacional  
toman siete municipios del estado  
de chiapas en el sureste mexicano:

Enero 1, 1994  
Porra Decima



convenciones nacionales  
aguascalientes  
caravanas y marchas  
consultas  
declaraciones y silencios  
encuentros continentales,  
intercontinentales e intergalácticos  
caracoles  
juntas del buen gobierno



john holloway / puebla 2 de noviembre de 2005

ernst bloch  
el principio esperanza das prinzip hoffnung  
gloria muñoz ramírez  
20 y 10 el fuego y la palabra  
john holloway  
cambiar el mundo sin tomar el poder

## No reconciliados (nadie sabe lo que un cuerpo puede)

## Not Reconciled (Nobody Knows What a Body Is Capable Of)

---

2009

Producido con la ayuda de—Produced with the support of Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz; American Center Foundation, Nueva York—New York, Estados Unidos—United States; Centro Cultural de España, Buenos Aires, Argentina y la—and the Beca de Artes Visuales del Ayuntamiento de Olot, España—Spain.

[Cat. 29]

Filmado en la Argentina, es una libre adaptación del libro *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el estado del duelo y la nueva internacional* de Jacques Derrida, y de *Hamletmaschine* del dramaturgo alemán Heiner Müller, una obra que fue puesta en escena en Buenos Aires por el grupo de teatro experimental El Periférico de Objetos en la segunda mitad de los años noventa, en el mismo año en que se constituyó la agrupación H.I.J.O.S. El video recorre los modos en que las prácticas del Siluetazo o de los grupos de arte activista Arte en la Kalle, Grupo de Arte Callejero (GAC) y Etcétera actualizan herramientas de las vanguardias artísticas históricas poniéndolas al servicio de los movimientos por los derechos humanos contra la impunidad de la última dictadura argentina.

---

Shot in Argentina, this video is a free adaptation of the book *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International* by Jacques Derrida and the play *Hamletmachine* by the German playwright Heiner Müller, which was performed in Buenos Aires by the experimental theater group El Periférico de Objetos in the late nineties, the same year that Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.) was founded. The video shows the ways in which the practices of the Siluetazo and activist art collectives such as Arte en la Kalle, Grupo de Arte Callejero (GAC) and Colectivo Etcétera updated tools from the avant-garde artistic tradition to put them at the service of human rights movements fighting against the impunity of the last dictatorship in Argentina.

pieza didáctica en cinco actos  
sobre algunas experiencias entre el arte  
la invención la creatividad etcétera  
y lo político en la argentina /

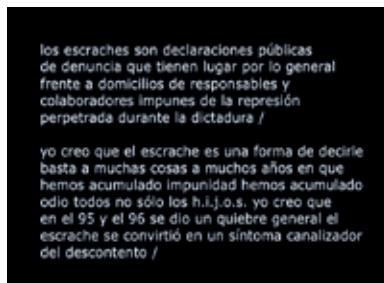


## KLUCIS EN EL BAUEN

COMPOSICIÓN COMO PRELUDIO



reinterpretamos para esta ocasión la puesta en escena del periférico de objetos a través de la música de throbbing gristle (*Journey through a body*) y del análisis fantasmático de jacques derrida en espectros de marx anteponemos un excuso hamlet en versión cinematográfica de celestino coronado /



## **143 353 (los ojos no quieren estar siempre cerrados)**

## **143 353 (The Eyes Don't Always Want to Be Shut)**

---

2010

Producido para la exposición—Produced for the exhibition *Principio Potosí—Potosí Principle*, curada por—curated by Alice Creischer, Max Jorge Hinderer & Andreas Siekmann, Museo Reina Sofía, Madrid, España—Spain, Haus der Kulturen der Welt, Berlín—Berlin, Alemania—Germany, Museo Nacional de Arte y Museo de Etnografía y Folklore, La Paz, Bolivia.

[Cat. 30]

El video propone una arqueología forense de algunas imágenes quintaesenciales para la conformación de la identidad nacional española, realizando un recorrido histórico a través de la iconografía de Santiago Matamoros y deteniéndose en la promulgación de la imagen como una herramienta para la lucha ideológica en manos de la Contrarreforma católica. Tiene otro epicentro en el trabajo cartelista de guerra de Josep Renau y en su caracterización de la producción de imágenes y de la gestión cultural como un campo de batalla político republicano y antifascista. Se cierra con una larga secuencia sobre una exhumación masiva de muertos de la Guerra Civil española y represaliados por el franquismo.

---

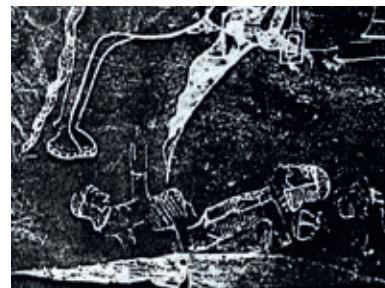
The video presents a forensic archaeology of some images that were quintessential in the shaping of Spanish national identity. It includes a historical journey through the iconography of Santiago Matamoros and looks at the promulgation of images as a tool for ideological struggle in the hands of the Catholic Counter-Reformation. It also revolves around Josep Renau's work as a designer of war posters and his description of the production of images and of cultural management as a Republican, anti-fascist battleground. The long final sequence is centered on a mass exhumation of victims of the Spanish Civil War and of Francoist repression.



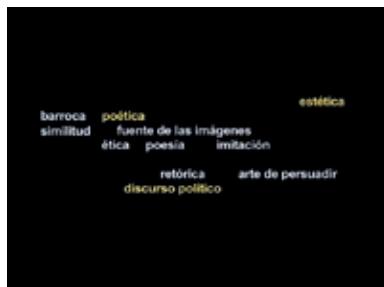
se establecía cómo las personas así desaparecidas serían trasladadas a campos de concentración donde se las identificaría con las letras NN al igual que las tumbas donde una vez eliminadas serían enterradas anónimamente la indicación NN le dio a las directivas su nombre secreto: decreto noche y niebla nacht und nebel-enrass una cita erudita de un pasaje de el oro del rin das rheingold la primera de las cuatro óperas que componen el ciclo el anillo del nibelungo de richard wagner



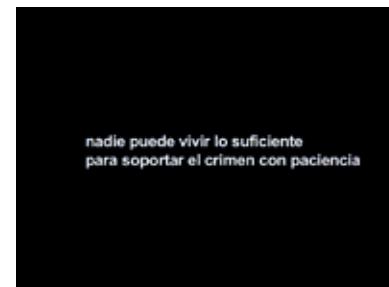
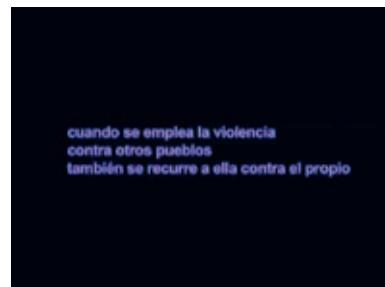
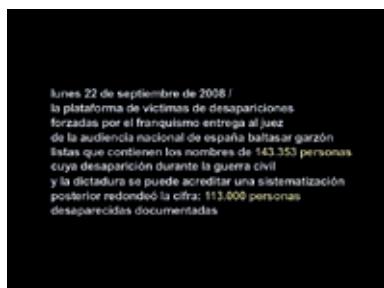
el obispo teodomiro y el rey de asturias alfonso II atribuyeron el sepulcro al apóstol santiago y desde ese mismo momento fue venerado la creencia popular en contra de la opinión ortodoxa consideraba a santiago el hermano del salvador aquí vemos un grabado de santiago con los rasgos de jesucristo reproducido en el libro de amérigo castro la realidad histórica de españa



en un instante  
in ictu oculi  
en un abrir y cerrar de ojos  
los muertos serán resucitados  
incorruptos y nosotros seremos  
transformados



felipe V el animoso rey entre 1700 y 1746 primer monarca borbón en españa aquí lo vemos caracterizado como santiago en un cuadro anónimo de mediados del siglo XVIII conservado en el museo nacional de arte de la paz bolivia



# Calidoscopio. Acerca de *No reconciliados*\*

Ana Longoni

\* Explico mi dilema al encarar la escritura de este texto: la sospecha de que un registro descriptivo/explicativo podría desarmar el efecto movilizador que me provoca ver *No reconciliados* (*nadie sabe lo que un cuerpo puede*) (algo así como sumergirme en un calidoscopio). A la vez, el ensamblaje complejo de la operación de montaje que se propone esta (autodefinida) “pieza didáctica” parece reclamar estas anotaciones al margen.

Publicado originalmente en Helena Chávez Mac Gregor (ed.), *Estética y violencia: necropolítica, militarización y vidas lloradas*, MUAC, UNAM, Ciudad de México, 2012.



Marcelo Expósito con su hijo Manuel desfilando con la columna de H.I.J.O.S. en la marcha del 24 de marzo, a los 40 años del golpe de Estado en Argentina—Marcelo with his son Manuel marching with H.I.J.O.S. in the demonstration on March 24, 40 years after the coup d'état in Buenos Aires, Argentina, 2016. Foto—Photo: Carolina Golder

Un documental antirrealista, un realismo antinaturalista: ante la paradoja que plantean estas fórmulas habitualmente antitéticas, ¿se puede hacer un film a la vez experimental y testimonial? ¿Existe una forma capaz de conjugar esos lenguajes que se consideraron oposiciones antitéticas en los debates estéticos de las izquierdas a lo largo del siglo XX, polarizadas en términos de realismo versus vanguardia o abstracción? ¿Se puede concertar un encuentro entre la frondosa complejidad de un dispositivo de representación con la intención de comunicabilidad de experiencias colectivas de carácter desbordante, multiplicador?

En *Entre sueños*, la serie de videos realizados por Marcelo Expósito desde 2004 (en la que *No reconciliados* es el cuarto título), se promueve esa rara confluencia como un punto de partida programático. Dicho en sus propios términos: se trata de “forzar un extrañamiento a la hora de enfrentarse a las imágenes de archivo, que están utilizadas de una manera fuertemente diferenciada del naturalismo del reportajismo o del documental militante. Por simplificarlo en una fórmula: realismo antinaturalista”.<sup>1</sup>

Por cierto, Expósito sostiene esa fórmula en la reactivación del legado de las vanguardias históricas, como es el caso de las experiencias radicales de politización del arte de las vanguardias rusas, y señala puentes invisibles, atrevidos pero sólidos entre movimientos ocurridos un siglo atrás, las prácticas recientes e incluso las futuras: “Cuando el arte de vanguardia tuvo que discutir abiertamente su funcionalidad política y afrontó su dimensión comunicativa, ya no discutiéndolas en el plano de los contenidos sino incorporándolas ‘estructuralmente’, hace casi un siglo, me parece que fue el momento en el que comenzó lo que ahora somos o lo que todavía podemos llegar a ser”.<sup>2</sup>

El presente continuo en el que ubica la reinvenCIÓN de la vanguardia (no completar sino comprender el proyecto de la vanguardia histórica, diría Hal Foster) está nutrido de nuevas experiencias políticas que desde los años ochenta vienen teniendo lugar en muchas partes del mundo. En ellas, la experimentación vanguardista no se lee como mero formalismo,

—

1— Marcelo Expósito, correspondencia con la autora, septiembre de 2009. A partir de ahora, todas las citas entrecerrilladas de Marcelo Expósito proceden de este intercambio.

2— Marcelo Expósito, “Entrar y salir de la institución: autovalorización y montaje en el arte contemporáneo”, *transversal: instituciones progresivas*, abril de 2007. <https://transversal.at/transversal/0407/exposito/es>.

sino que reverbera en el cuerpo, la subjetividad, los afectos. En la convicción de que la percepción extrañada transforma algunas cosas, Expósito no concibe su práctica como una forma de registro testigo o un distanciamiento meramente descriptivo, sino como puesta en acto. Los lenguajes políticos nuevos heredan de la vanguardia la aspiración de modelar situaciones intensas. Generar commoción, emoción, extrañeza, inquietud.

Estamos ante un planteamiento que no se reconoce en las fórmulas del cine militante ni en la convención del “arte político”, sostenidos en certezas ideológicas sin fisuras amparadas en mecanismos de naturalización y en la construcción de un “ellos” y un “nosotros” claramente delimitados y enfrentados. Apostando más bien a explorar de qué maneras complejas se configura el “nosotros” de los movimientos sin caer en una identidad esencializada, Expósito prefiere comparar sus intentos de construir “un artefacto analítico, con sus artificios retóricos y narrativos, con sus hipótesis”, destinado a “promover ‘representaciones’ de las nuevas formas de politización características del actual ciclo de protesta” con un fotomontaje de Gustav Klucis o alguna novela del escritor y militante autonomista italiano Nanni Balestrini.<sup>3</sup> Se trata, en síntesis, como explica el propio autor, de “pensar simultáneamente la representación de la acción política y la política de sus representaciones”.

Esta plataforma se posiciona, por otra parte, contra la habitual escisión entre la práctica artística y la producción teórica. Brian Holmes señala respecto de esta articulación: “en los videos, un cambio en la concepción filosófica de la relación capital/trabajo es articulada con las formas emergentes de la organización militante y con las prácticas históricas de la edición audiovisual”.<sup>4</sup> Desde esa articulación, Expósito entiende sus videos como “otra forma de contribuir a los procesos de mediación política y subjetiva de los movimientos, a la multiplicación de sus herramientas y modos de expresión”, que necesitan “tanto al *Manifiesto Comunista* (es decir: literatura de agitación, rápida, eficaz, para girar de mano en mano) como la *Critica de la*

—

3— Véase Nanni Balestrini, *Lo queremos todo* (1971), *Blackout* (1980), *Los invisibles* (1987), *La horda de oro* (con Primo Moroni, 1988), todas ellas publicadas por Traficantes de Sueños, Madrid, en 2006 y 2007.

4— Brian Holmes, “Entre sueños: hacia el nuevo cuerpo”, en esta publicación, pp. 156.

economía política (artefactos ‘de peso’, concebidos y realizados más para ser útiles a un ritmo más lento, el del pensamiento y la discusión)”. Sostiene además un uso táctico y coyuntural del circuito artístico: “es extremadamente relevante ser conscientes de que la ‘artisticidad’ de lo que se hace no es una identidad ni una condición esencial o dada de antemano: es una contingencia que puede responder a funciones tácticas o políticas, y cuya sanción como ‘obra’ se ha de disputar discursiva y materialmente al ‘sentido común’ del campo institucional mediante conflicto y negociación”.<sup>5</sup>

### **Pieza didáctica en cinco actos**

El video se define como “pieza didáctica”: una pretensión pedagógica nada facilista, en tanto los dispositivos de montaje y fragmentación a los que recurre tienden a afectar y dificultar cualquier intento de lectura lineal. La exigencia al espectador podría compararse al compromiso del propio cuerpo que supone la realización del Siluetazo o la participación en los escraches. *Nadie sabe lo que un cuerpo puede*, reza el subtítulo del video: sus límites pero sobre todo su posibilidad y su potencia. “El enunciado es siempre colectivo”, arenga enseguida *No reconciliados*.

El video está estructurado en actos o episodios cuya concatenación no se sostiene en ningún argumento lineal. Los dos primeros actos desarmen cualquier supuesto cómodo del espectador respecto a las convenciones de lo que puede hallar en el cine documental. De golpe, luego del fuerte desacomodamiento o desconcierto inicial del espectador, rotas las formas consabidas de cruce entre el arte y la política, el video transita a otra región e instala otro registro.

Los últimos tres actos presentan “casos no ejemplares”, que trabajan con base en una batería nutrida y miscelánea de testimonios, registros y documentos visuales (fotos, gráfica, material televisivo) en torno a “experiencias situadas para ser multiplicadas”: 1) el Siluetazo (la producción masiva de siluetas en representación de los 30 mil desaparecidos en medio de la III Marcha de la Resistencia convocada por las Madres de Plaza de Mayo a fines de la última dictadura argentina, en septiembre de 1983);

—

5— Marcelo Expósito, “Entrar y salir de la institución...”, *op. cit.*

2) los escraches (la modalidad de acción directa que idearon los H.I.J.O.S. para evidenciar socialmente la impunidad de los genocidas desde mediados de los años noventa) y el activismo artístico eclosionado en la última década (a través de los relatos del Grupo de Arte Callejero (GAC), Etcétera y Arte en la Kalle); 3) el Parque de la Memoria, monumento aún en construcción que recuerda a los desaparecidos y asesinados por el terrorismo de Estado,emplazado a orillas del Río de la Plata (que fue la anónima tumba de muchos de los secuestrados que eran arrojados allí durante los vuelos de la muerte).

El recorrido por estos acontecimientos, si bien extenso, no repone una historia lineal sino una aproximación polifónica y polimorfa. Queda mucho fuera, apenas insinuado o sugerido en este vasto collage que se niega a aplanar la complejidad e incluso la opacidad de cada acontecimiento en la inútil pretensión de un relato unívoco omniabarcador.

Quedan así planteadas en *No reconciliados* dos zonas que, a primera vista, podrían parecer escindidas o provenientes de artefactos distintos, y sin embargo guardan una articulación intensa y estrecha: ninguna cita o fragmento queda librado al azar. A los pasajes crípticos (enigmáticos como los sueños) siguen otros que nos relajan, nos dejan abandonarnos y dejarnos llevar en la convicción de que estamos entendiendo, que —de golpe— vuelve a desarticularse.

En esta constelación de citas de imágenes y de textos ensamblados, el principio constructivo vigente es, claramente, el montaje. Montaje de imágenes, escrituras, testimonios y circunstancias, experiencias y percepciones. Hay en Expósito clara conciencia de este recurso como eje de su poética/política:

Para mí, la invención más formidable que la vanguardia artística aporta en el siglo pasado a la cultura y a la política, es el montaje. Me refiero al montaje que, sea en Tucumán Arde, en Heiner Müller o en Alexander Kluge, no es un ejercicio de estilo que se pliega sobre sí, sino que constituye una herramienta para pensar, para pensar críticamente. Montar es, en este sentido, reunir cosas heterogéneas en un conjunto fragmentado “que resalta su discontinuidad estructural” destruyendo cierta ilusión de auto-coherencia y unidad de la forma y del discurso “sin renunciar por ello a la producción de sentido, cosas cuya colisión merece ser pensada” en un conjunto que a través de sí “remite a otro

lugar” [...] Casi todo el arte del que sigo aprendiendo consiste en construir, (re)estructurar, combinar, montar.<sup>6</sup>

La radicalidad de la operación de montaje de *No reconciliados* se evidencia en el trato que reciben los textos incorporados al video y que nunca funcionan como explicaciones o epígrafes, sino como otras imágenes: no hay autoría, ni puntuación, ni idioma fijo. La ruptura de la gramaticalidad en esta máquina de triturar el lenguaje no resta sentido sino que obliga a una atención redoblada e inevitablemente frustrada por no llegar a leerlo, a comprenderlo, a hilarlo todo. Las palabras, las ideas quedan inconclusas, en proceso, como recuerdos borroneados pero latentes. Cobran nuevo sentido hacia atrás o hacia delante por reverberación, por asociación inusitada, por decantación.

El lugar de enunciación se erige desde una cámara nunca neutra o distante de lo que está mostrando. No estamos ante un sujeto que se oculta detrás de un impersonal o un plural mayestático, sino un punto de vista implicado, lo que no significa desdibujado. Como escribe Holmes, “a diferencia de cómo los documentales convencionales establecen los hechos históricos, esta videografía registra los nacientes movimientos de la historia en los gestos y en los relatos, o de hecho en las imaginaciones, de quienes intentan hacer su propia historia en las calles”.<sup>7</sup>

### **La vanguardia como una fábrica a recuperar por sus trabajadores**

El primer acto de *No reconciliados* se abre con una tempestad. Desde una ventana del Bauen, emblemático hotel recuperado por sus trabajadores en pleno microcentro porteño, la cámara registra la lluvia incesante sobre los techos, balcones y azoteas, y más abajo la gente que se apresura a cruzar la avenida al ritmo del semáforo. De pronto, la imagen se fragmenta adoptando las formas en movimiento de uno de los cuadros realizados por Tomás Maldonado cuando lideraba el movimiento Arte Concreto Invención a mediados de la década de los cuarenta, en tiempos de su paso activo a las filas del Partido Comunista Argentino,

—

6— *Idem*.

7— Brian Holmes, *op. cit.*

interrumpido por su expulsión en 1948. A lo largo del video, el recurso de imaginería cubofuturista-constructivista se retoma, a veces a la inversa: planos geométricos se insertan en imágenes de Buenos Aires, insistiendo en el paralelo entre la dimensión constructiva del cuadro y las formas urbanas. Una referencia inequívoca a *La ciudad dinámica* (1919) de Klucis y su puesta en diálogo (ficticio y juguetonamente forzado) con la experiencia de la vanguardia concreta argentina, repolitizando su historia como un primer (y fallido) intento radical de conexión de vanguardia artística y vanguardia política al hilo de experiencias de politización del arte más recientes, a contrapelo de las lecturas canónicas que insisten en el devenir “estilo pictórico” del grupo y —en el caso de Maldonado— el pasaje al diseño como un abandono o renuncia al arte. En esa clave, las ideas de los concretos sobre el futuro del arte como superación de su estadio burgués, para pasar a ser un arte potencialmente realizable por y para todos, se recargan de sentido.

Esta conexión traza una historia secreta y hasta arbitraria, pero no por eso menos reveladora, que conecta con otras experiencias de socialización del arte y su desbordamiento hacia la acción política dentro de las “políticas visuales” del movimiento de derechos humanos en los años ochenta y noventa.

### **Más allá (acá) del mito**

La mirada de Marcelo Expósito con el “caso argentino” parte de un sostenido involucramiento (a la vez que una distancia dialógante) a lo largo de cuatro años de trabajo *in situ* (cuatro estancias cada vez más prolongadas en el país entre 2005–2008) y se sostiene en una profusa red de relaciones, afectos y activaciones. La lectura extraña(da) que inicia desde el Bauen se distancia rotundamente de la saga de versiones solidarias e incluso románticas (muchas de ellas en formato video) que se han producido sobre las fábricas recuperadas, los movimientos de desocupados y otras dimensiones de la revuelta argentina cuyo epicentro tuvo lugar los días 19 y 20 de diciembre de 2001. El carácter ejemplar (en cuanto a los efectos devastadores de las políticas neoliberales y a los nuevos movimientos sociales y los experimentos de organización que allí se visibilizaron) generó —hasta que se desplazó a otras geografías— la proliferación de versiones mistificadoras sobre la experiencia argentina. En ese contexto,

la decisión inesperada/insólita de sortear —entre los episodios considerados en *No reconciliados*— nada menos que la revuelta argentina del 2001 y 2002, y proponer una lectura que se remonta mucho más atrás y llega hasta el presente, se desplaza de ese lugar común sin desentenderse de explorar las condiciones que entonces eclosionaron.

### Soy y no soy

Desde su apertura, a lo largo de *No reconciliados* se citan con insistencia distintas y precisas reelaboraciones del drama shakespeareano que se alejan del dilema existencial y se proponen como incisivas interpelaciones en medio de contextos históricos convulsos en los que dominan la censura, el exilio o la impunidad. El video se abre con un pasaje del *Hamlet* de Grigori Kosintsev (1964) en el que Hamlet se enfrenta a la rompiente, igual que ocurre al inicio de *Die Hamletmaschine [Máquina Hamlet]* de Heiner Müller (1977): “Yo fui Hamlet. De pie a orillas del mar conversaba con la rompiente, BLA-BLA, a mis espaldas las ruinas [de Europa]”.<sup>8</sup> *Die Hamletmaschine* fue traducida y montada en Buenos Aires en 1995 por el grupo de teatro experimental Periférico de Objetos (el mismo año que surge la agrupación H.I.J.O.S., y la coincidencia se vuelve en la película todo un signo de época). Se suma la versión filmica de Celestino Coronado (1976), que empieza con el cuerpo de Hamlet yacente sobre una camilla o mesa sacrificial. Marcelo Expósito lo hace dialogar con el primer (y desconocido) filme hecho en Argentina en 1899: la operación (¿o la autopsia?) del Dr. Posadas sobre el cuerpo de un anónimo y maltratado paciente. La cámara queda en complicidad con la manipulación, el desaprensivo relleno y la sutura de un cuerpo, en una escena en la que la extrema racionalidad instrumental y científica se roza con la evocación de pesadilla de los cuerpos arrasados en la tortura. La imagen no sólo refiere claramente (por la disposición de los presentes y el lugar del espectador) a *La lección de anatomía del doctor Tulp* (1632), de Rembrandt; también anticipa la famosa foto tomada por Freddy Alborta del Che Guevara asesinado en Bolivia en 1967.

—

8— Véase Heiner Müller, *Máquina Hamlet*, traducción de Gabriela Massuh, Buenos Aires, Losada, 2008, p. 17.

Las cuestiones del desgarramiento de la identidad (quién es uno mismo desde el momento en que sabe que su padre ha sido asesinado por un complot político) y la figura perturbadora del espectro del padre desaparecido adquieren inevitables connexiones de asuntos aún lacerantes en el contexto argentino (y sospecho que en el español también, más cuando empieza a salir a la luz, entre las secuelas irresueltas de la represión franquista, la existencia de desaparecidos, tumbas colectivas de NN y cientos de niños apropiados para ser “bien criados” por familias falangistas). La perversa maquinaria del terrorismo de Estado en Argentina ocasionó miles de desaparecidos y asesinados NN, además de 500 niños y bebés apropiados a los que sus captores arrebataron la identidad. Los quiebres y ocultamientos de identidad, los desdoblamientos, el borramiento del nombre propio y del origen, son aquí no tanto dilemas existenciales como inaplazables urgencias políticas.

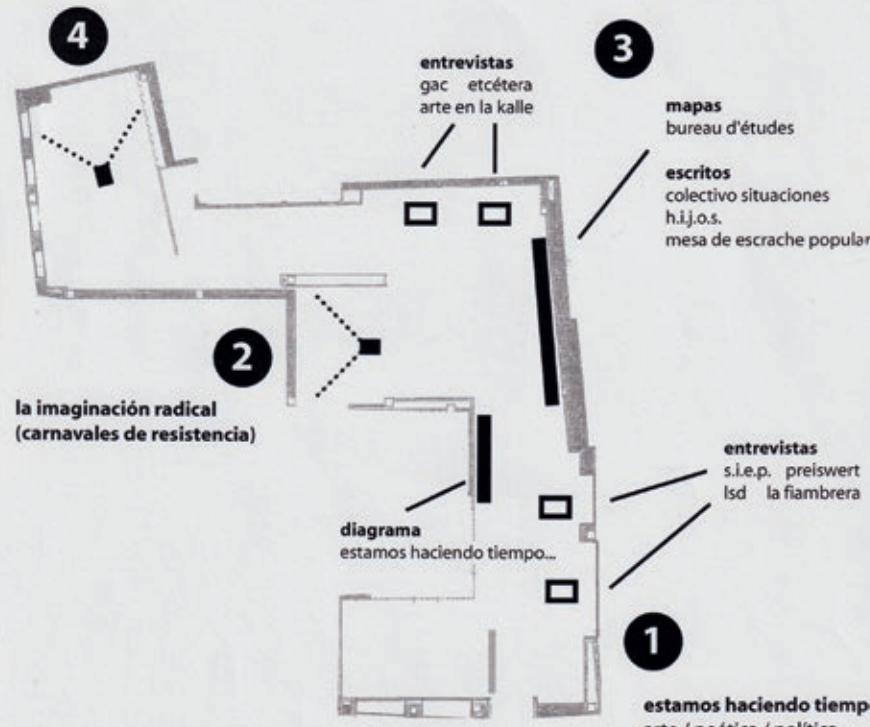
Justamente el acto sobre los escraches se cierra con el conmovedor discurso de una joven, Victoria Donda, que recuperó su identidad unos días antes del 24 de marzo de 2006 (trigésimo aniversario del último golpe militar en la Argentina). Ahora ella puede decir quiénes fueron sus padres y quiénes los asesinaron, y narra esa historia “pública” ante una multitud reunida ante la casa de Jorge Rafael Videla, el máximo responsable del genocidio. Los dilemas (individuales y colectivos) que enfrenta en la intimidad, sus titubeos y contradicciones, y los de otras decenas de jóvenes que han “recuperado” su identidad en las últimas décadas gracias a la infatigable y amorosa constancia e investigación de las Abuelas de Plaza de Mayo, ocupan el territorio escabroso y abismal desde el cual Hamlet se enfrenta a un mar hostil.

Como empezó, el video concluye (espectral y especularmente) con la imagen del Río de La Plata en medio de una tormenta, vivida en/vista desde el Parque de la Memoria. Ese demorado espacio, atravesado por polémicas e impugnaciones, muestra su estado de ruina e inacabamiento antes de haber sido inaugurado. Ya hay óxido en lo que aún no ha podido concluirse. Una precisa metáfora de aquello socialmente irresuelto. Lo insepulto.

# la hipótesis imaginativa

primero de mayo  
(la ciudad-fábrica)

no reconciliados  
arte colectivo  
e invención política  
en la argentina, años noventa  
(provisional, en proceso)



un proyecto de marcelo expósito octubre 2005

fundació espais d'art contemporani  
carrer pou rodó 7-9, 17004 girona tel. 972 20 25 30 espals@fundacioespais.com

# Kaleidoscope: On Not Reconciled\*

---

Ana Longoni

\* Let me make explicit this dilemma when setting out to write this text: the suspicion that a descriptive/explanatory register might disarm the mobilizing effect that watching *Not Reconciled* (*Nobody Knows What a Body Is Capable Of*) provokes in me (a bit like immersing myself in a kaleidoscope). At the same time, the complex assemblage of the montage put forward by this (self-defined) “didactic piece” seems to demand these marginal notes.

Originally published in Helena Chávez Mac Gregor (ed.), *Estética y violencia: necropolítica, militarización y vidas lloradas*, MUAC, UNAM, Mexico City, 2012.



Marcelo Expósito grabando *No reconciliados* (*nadie sabe lo que un cuerpo puede*)—recording *Not Reconciled* (*Nobody Knows What a Body is Capable of*), 2009. Hotel Bauen, Buenos Aires, Argentina. Foto—Photo: Verónica Iglesia

An anti-realist documentary, an anti-naturalist realism: given the paradox posited by these usually antithetical formulas, is it possible to make a film that is at once experimental and testimonial? Is there any form capable of combining languages that were regarded as antithetical oppositions in the aesthetic debates on the left throughout the twentieth century, polarised in terms of realism versus abstraction and the avant-garde? Is it possible to achieve an encounter between the luxuriant complexity of a representational device and the attempt to communicate collective experiences of an unbounded, abundant nature?

In *Entre sueños* [*Between Dreams*], the series of videos that Marcelo Expósito has been making since 2002 (of which *No reconciliados* [*Not Reconciled*] is the fourth installment), takes this unusual confluence as a programmatic starting point. In the filmmaker's own words, its aim is to "force an estrangement with regard to the archival images, which are used in a way that is sharply differentiated from the naturalism of reportage or the militant documentary. To simplify it in a formula: anti-naturalist realism."<sup>1</sup>

Incidentally, Expósito bases this formula on a recuperation of the legacy of historical avant-gardes, such as the experience of the radical politicisation of art in the Russian avant-garde, and points to invisible bridges—daring but solid—between movements that date back one hundred years, and recent and even future practises: "When avant-garde art had to debate openly its political function and face up to its communicative dimension, no longer debating these at the level of content but incorporating them 'structurally', almost a century ago now, I think that was the moment that marked the start of what we are now, or what we may still become."<sup>2</sup>

The present continuous in which Expósito situates the reinvention of the avant-garde (not completing, but comprehending the project of the historical avant-garde, as Hal Foster once said) is fuelled by new political experiences that have been taking place in many parts of the world since the eighties. In these, avant-garde

---

1— Marcelo Expósito, correspondence with the author, September 2009. From here on, all the quotes from Marcelo Expósito come from that exchange.

2— Marcelo Expósito, "Inside and Outside the Art Institution: Self-Valorization and Montage in Contemporary Art," in Gerald Raunig and Gene Ray (eds.), *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*, MayFly, London, 2006. <https://transversal.at/transversal/0407/expósito/en>.

experimentation is not read as mere formalism, but reverberates in the body, subjectivity, affects. On the conviction that estranged perception can transform certain things, Expósito does not conceive his practice as a form of recording/witnessing or a merely descriptive distancing effect, but as an acting out. These new political languages have inherited from the avant-garde the desire to give form to intense situations, to provoke shock, excitement, strangeness, unease.

This approach does not identify with the formulas of militant cinema or the conventions of “political art” based on solid, flawless ideological certainties, mechanisms of naturalization and the construction of a clearly differentiated and opposed “us” and “them.” More interested in exploring the complex ways in which the “us” of social movements is configured without falling into an essentialized identity, Expósito prefers to compare his efforts at constructing an “analytical artefact, which renders visible its rhetorical and narrative devices, its hypothesis,” designed to “promote representations of the new forms of politicisation characteristic of the current cycle of protest,” with one of Gustav Klutsis’s photomontages or a novel by the Italian writer and autonomist militant Nanni Balestrini.<sup>3</sup> It is, in short, a question of “thinking simultaneously the representation of political action and the politics of its representations.”

At the same time, this platform positions itself against the habitual split between artistic practise and theory production. Here, Brian Holmes notes that “in the videos, a shift in the philosophical conception of the capital/labor relation is articulated with the emergent forms of militant organization and with historical practises of audiovisual editing.”<sup>4</sup> Through this articulation, Expósito sees his videos as “another way of contributing to the processes through which movements model both politics and subjectivisation, to the multiplication of their tools and modes of expression,” which require “both the *Communist Manifesto* (that is: quick, effective, agitation literature, to be passed from hand to hand) and the *Critique of Political Economy* (‘weighty’ artefacts, conceived and produced more to be useful at the slower

---

3— See Nanni Balestrini, *Vogliamo tutto* (1971), *Blackout* (1980), *Gli invisibili* (1987) and *L'orda d'oro* (with Primo Moroni, 1988).

4— Brian Holmes, “Between Dreams: Toward the New Body,” in this publication, pp. 164.

pace, that of thought and discussion).” He also defends a tactical, contextual use of the art circuit: “It is extremely important to be aware that the ‘artisticness’ of what is made is not an identity or an essential or preestablished condition: it is a contingency that may respond to tactical or political functions, whose sanctioning as an ‘art work’ has to be disputed and challenged in discursive and material terms against the ‘common sense’ of the institutional field through conflict and negotiation.”<sup>5</sup>

### A Didactic Piece in Five Acts

The video is self-defined as a “didactic piece”: a pedagogical aspiration that is not in the least facile, inasmuch as its mechanisms of montage and fragmentation tend to affect and hamper any attempt at a linear reading. Its demands on the viewer could be compared to the commitment of the body itself in the production of the Siluetazo or participation in *escraches* [home demonstrations]. *Nadie sabe lo que un cuerpo puede* [*Nobody knows what a Body Is Capable Of*], the subtitle of the video, declares its limitations, but above all its potency and potentiality. “The statement is always collective,” *No reconciliados* doesn’t hesitate to inform us.

The video is structured into acts or episodes whose connections are not underpinned by any linear storyline. The first two acts undercut any comfortable supposition the viewer may have regarding the conventions of documentary film. Then, after an initial unease or discomfort is provoked in the viewer, having broken with the familiar forms of crossover between art and politics, the video suddenly shifts to another territory and adopts a different register.

The last three acts present “cases that should not be taken as exemplary,” operating through an abundant, assorted set of testimonies, recordings and visual documents (photos, graphs, broadcast material) based on “situated experiences...in order that they may multiply”: 1) the Siluetazo (the mass production of silhouettes representing the 30 000 disappeared at the Third Resistance March organised by the Mothers of the Plaza de Mayo in September 1983, toward the end of Argentina’s last

—

5— Marcelo Expósito, “Inside and Outside the Art Institution,” op. cit.

dictatorship); 2) *escraches* (a mode of direct action devised by the H.I.J.O.S. group to draw society's attention to the impunity—from the mid-nineties on—of those responsible for the genocide) and the art-activism that has emerged over the last decade (through the accounts of Grupo de Arte Callejero (GAC), Etcétera and Arte en la Kalle); 3) Parque de la Memoria, a still-unfinished monument in memory of the disappeared and all those murdered by state terrorism, located on the banks of the Río de la Plata, which is also the unmarked grave of many of those kidnapped, dropped into the river from death flights.

The exploration of these events, though extensive, does not recreate a linear history but instead adopts a polyphonic, polymorphous approach. A great deal is left out, only barely hinted at in this vast collage that refuses to reduce the complexity and even the opacity of events in a futile attempt at a univocal, all-encompassing narrative.

*No reconciliados* thus puts forward two zones that, at first glance, could seem to be schisms or derivations from different artifacts, but they nevertheless closely and intensely interact: no quote or fragment appears by chance. Cryptic passages (as enigmatic as dreams) are followed by others that calm us down and allow us to let go and surrender to the belief that we understand—a belief that is suddenly dismantled again.

In this constellation of quoted images and assemblages of texts, the construction principle is clearly that of montage. A montage of images, writings, testimonies and circumstances, experiences and perceptions. Expósito is fully aware of this resource as a pillar of his poetics/politics:

For me, the most momentous invention that the artistic avant-garde movements contributed in the last century to culture and to politics is montage. I'm referring to the montage that, whether in Tucumán Arde, Heiner Müller or Alexander Kluge, is not an exercise in style that folds over on itself but constitutes a tool for thinking, for thinking critically. In this sense, montage is bringing heterogeneous things together into a fragmented whole that "highlights its structural discontinuity," shattering the illusion of self-coherence and unity of the form and the discourse "without in so doing relinquishing the production of meaning, things whose collision deserves to be thought" as a whole that through itself "points to somewhere else." [...] Almost all of the art that

I continue to learn from consists in constructing, (re)structuring, combining, putting together.<sup>6</sup>

The radical nature of the montage in *No reconciliados* is evidenced by the treatment of the texts incorporated into the video, which never function as explanations or epigraphs, but as images in themselves: there is no set language, punctuation or authorship. The break with grammaticality in this language-grinding machine does not take away from meaning, but calls instead for redoubled attention, which is inevitably frustrated by the impossibility of reading, understanding or stringing everything together. Words and ideas are left incomplete, in progress, like blurred yet latent memories. They take on new meanings backward and forward, through echo, unexpected associations, decantation.

The place of enunciation is constructed by a camera that is never neutral or distant from what it is showing. This is not a subject that conceals itself behind impersonality or a royal “we,” but a point of view that is, itself, implicated—which does not mean that it has been obscured. As Holmes writes, “unlike conventional documentaries establishing the historical facts, this videography records the nascent movements of history in the gestures and the stories, or indeed the imaginations, of those who attempt to make their own history in the streets.”<sup>7</sup>

### **The Avant-Garde as a Factory to be Occupied by its Workers**

The first act of *No reconciliados* opens with a storm. From a window of the Bauen, an emblematic hotel self-managed by its workers in downtown Buenos Aires, the camera captures the incessant rain falling on roofs, balconies and terraces and the people below hurrying to cross the street to the rhythm of the traffic light. Suddenly, the image fragments, taking on the forms in motion of a Tomás Maldonado painting from his time as leader of the *Arte Concreto-Invención* group in the mid-forties, also the period of his active militancy in the Communist Party of Argentina, until his expulsion in 1948. The video repeatedly evokes the Cubo-Futurist/Constructivist imaginary, sometimes

—

6— Idem.

7— Brian Holmes, “Between Dreams,” op. cit.

in reverse: geometric planes are inserted into images of Buenos Aires, stressing the parallels between the constructive dimensions of painting and urban forms. This is an unmistakable reference to Klutsis's photomontage *The Dynamic City* (1919) and its (fictitious and playfully forced) dialogue with the experience of the Argentinean Concrete Art movement, repoliticizing its history as an early, failed attempt to connect the vanguards of art and politics, in line with more recent experiences of the politicisation of art and going against the tide of canonical readings that insist on the group's shift toward a "pictorial style" and—in the case of Maldonado—a turn to design as a withdrawal from or renunciation of art. Seen in this light, the concrete artists' ideas about the future of art—that it would transcend its bourgeois status to become an art that can potentially be produced by and for all—are reinvested with meaning.

This connection traces a secret and even arbitrary—but no less revealing—history that connects with other experiences of the socialisation of art and its spilling over into political action as part of the "visual politics" of the human rights movement in the eighties and nineties.

### **Beyond (Before) Myth**

Marcelo Expósito's perspective on the *Case of Argentina* springs from a sustained involvement (and a long-distance dialogue) over the course of four years of work in situ (four increasingly lengthy stays in the country between 2005 and 2008) and is supported by a rich network of relationships, affects and activities. The (e)strange(d) reading that he embarks upon from the Bauen is clearly differentiated from the host of sympathetic and even romantic versions (many of them in video format) of factory occupations, movements of unemployed workers and other aspects of the Argentinean revolt that had its epicenter on December 19 and 20, 2001. The exemplary character of this experience (in terms of the devastating effects of neoliberal policies and the new social movements and organizational experiments that it made visible) led to a proliferation of mythical versions of what had happened—at least until things moved on to other latitudes. In this context, the unexpected/unusual decision to avoid, among the episodes of *No reconciliados*, nothing less than the Argentinean revolt of 2001 and 2002 and to propose a reading

that goes back much further and continues up to the present shifts the narrative away from cliché while exploring the conditions that emerged at that time.

## I Am and Am Not

Right from the start, *No reconciliados* repeatedly quotes a variety of reworkings of the Shakespeare play that steer clear of the existential dilemma and present themselves as incisive interventions made in the midst of historic convulsions marked by censorship, exile and impunity. The video opens with an excerpt from Grigori Kozintsev's *Hamlet* (1964) in which Hamlet faces the surging waves, very like the start of Heiner Müller's *Die Hamletmaschine* [*Hamlet Machine*] (1977): "I was Hamlet. I stood on the shore and talked with the surf BLA-BLA, the ruins of Europe in the back of me."<sup>8</sup> *Die Hamletmaschine* was translated and staged in Buenos Aires by the experimental theater group Periférico de Objetos in 1995 (the same year that the H.I.J.O.S. group was founded, a coincidence that the film takes as a sign of the times). There is also Celestino Coronado's film version (1976), which starts with the body of Hamlet laid out on a mortuary table or sacrificial altar. Marcelo Expósito puts it into dialogue with the first (unknown) film made in Argentina in 1899: Dr Posada's operation (or autopsy?) on the body of an anonymous, poorly-treated patient. The camera is complicit with the manipulation, careless packing and suture of a body in a scene in which an extreme instrumental and scientific rationality comes very close to a nightmarish evocation of tortured bodies. The image is not only a clear reference to Rembrandt's *The Anatomy Lesson of Doctor Nicolaes Tulp* (1632) (in the arrangement of the subjects and the gaze of the observer), but also anticipates Freddy Alborta's famous photo of the dead Che Guevara in Bolivia in 1967.

The question of wounded identities (who am I once I learn that my father was murdered in a political conspiracy?) and the disturbing figure of the dead father's specter inevitably take on connotations that are still acutely painful in the Argentinean context (and in the Spanish context too, I suspect, all the more

—

8—Heiner Müller, "Hamlet Machine," in *Hamlet Machine and Other Texts for the Stage*, English translation by Carl Weber, paj Publications, 1984.

so as the existence of the disappeared comes to light among the unresolved aftereffects of Francoist repression, with mass graves and children kidnapped to be “properly brought up” by Falangist families). The perverse machinery of state terrorism in Argentina caused thousands to be disappeared or assassinated and 500 children to be kidnapped, their captors appropriating their identities. The wounding and concealment of identity, disassociation, erasure of one’s names and origins are here not so much existential dilemmas as political urgencies that can no longer be postponed.

The act of the video that deals with the *escraches* closes with a moving speech by a young woman named Victoria Donda, who recovered her identity a few days before March 24, 2006 (the thirtieth anniversary of the last military coup in Argentina). Now that she can say who her parents were and who murdered them, she tells this “public” story to a crowd gathered in front of the house of Jorge Rafael Videla, the general responsible for the genocide. The individual and collective dilemmas that she confronts in her personal life, her hesitations and contradictions and those of dozens of other young people who have “recovered” their identities in the last few years thanks to the unflagging, loving perseverance and investigations of the Grandmothers of the Plaza de Mayo occupy the scabrous and abysmal territory from which Hamlet confronts a sea of troubles.

The video ends as it began (spectrally and spectacularly) with an image of the Río de la Plata, experienced through/seen from Parque de la Memoria. This long-overdue space, shot through with controversies and disputes, is seen in its ruined and half-finished state before its inauguration. What has not yet been completed is already rusting. A precise metaphor for the socially unresolved. The unburied.

# ICA | Artists' Film Club

## *Not Reconciled (Nobody Knows What a Body is Capable Of)* (Marcelo Expósito, 127 min., 2009)

Followed by a conversation between  
Marcelo Expósito and John Jordan

Filmed in Argentina, *Not Reconciled (Nobody Knows What a Body is Capable Of)* is a free adaptation of German playwright Heiner Müller's drama *Hamletmachine* (1977), which was originally staged in Buenos Aires by the group El Periférico de Objetos in the late nineties. The film runs through several historical moments at which tools derived from the tradition of the aesthetic avant-gardes were put at the service of the social movement in Argentina, pausing to look at experiences like the *siluetazo* in the eighties. The film also considers the participation of political art collectives (Arte en la Kalle, Grupo de Arte Callejero [GAC] and Colectivo Etcétera) in the new Human Rights movements and in the practice of the *escrachos* (public actions that locate and publicly denounce unpunished collaborators in the massacre perpetrated by the last civil-military dictatorship in Argentina), which was initiated in the mid-nineties by the movement H.I.J.O.S. (Sons and Daughters [of Disappeared Detainees] for Identity and Justice, against Oblivion and Silence).

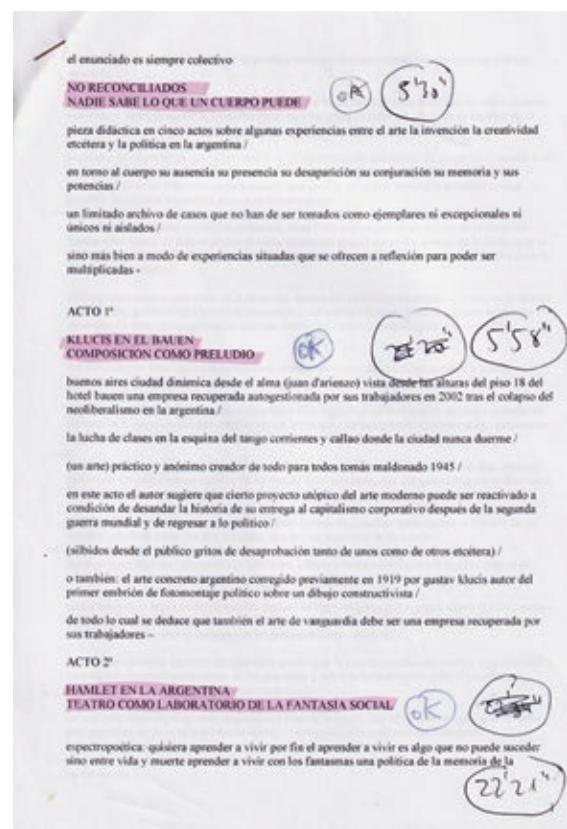
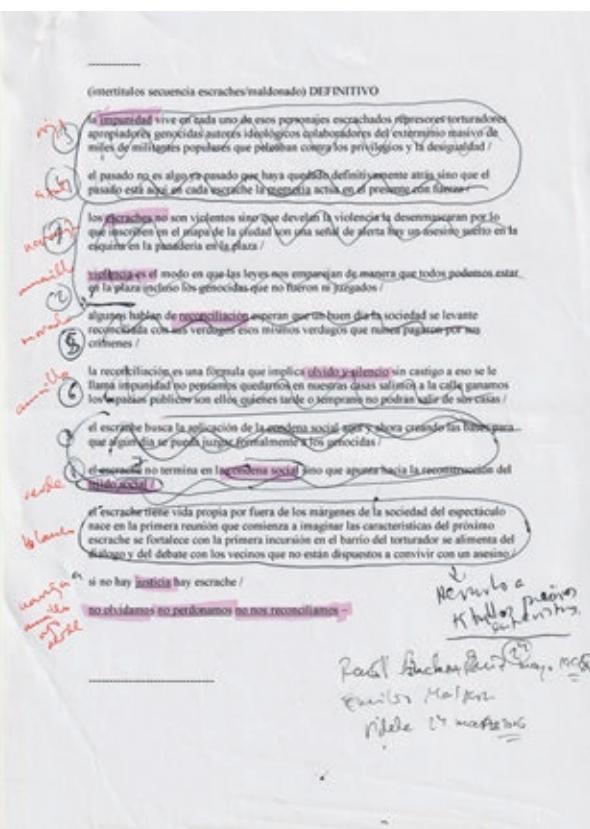
**Marcelo Expósito** teaches at Independent Studies Program (PEI), Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) and elsewhere. He forms part of the editorial team of the online magazine *transversal*, published by the Universidad Nómada and the Red Conceptualismos del Sur. Most recently, he has edited *Los nuevos productivismos / New productivism* (2010).

**John Jordan** was co-director of the interdisciplinary social practice art group Platform (1987-1995) and co-founder of the infamous direct action collective Reclaim the Streets (1995-2000). He co-edited the book *We Are Everywhere: The Irresistible Rise of Global Anticapitalism* (Verso, 2003) and had the foolish idea of the *Clandestine Insurgent Rebel Clown Army*. He is currently co-authoring a film-book which explores Utopian experiments in Europe with the Laboratory of Insurrectionary Imagination.

# Dissensus Communis. Espectropolíticas de la imagen en la obra de Marcelo Expósito\*

Luis Ignacio García

\* Publicado originalmente en *Errata# Revista de Artes Visuales*, nº 7:  
*Creación colectiva y prácticas colaborativas*, Bogotá, abril de 2012.



## **Des-obra y trabajo inmaterial**

La escena histórica que comenzamos a vivir tras el reflujo de las revueltas de 1968, la crisis del capitalismo bienestarista y los inicios de la recomposición neoliberal, fue diagnosticada de múltiples maneras. Las primeras interpretaciones en el ámbito político-cultural, allá en los primeros años ochenta, dejaron resonar de manera ubicua la palabra “posmodernidad”, aunque su uso no fuera en absoluto unívoco, sino múltiple, diversificado y hasta equívoco. Con todo, dos orientaciones generales tendieron a prevalecer. Por un lado, la orientación que, asociada al nombre de Jean-François Lyotard, planteaba como desafío fundamental del arte y del pensamiento, el problema del totalitarismo y de la complicidad de las formas modernas de lo político y de la razón con la violencia totalitaria. El legado terrible del siglo se cifraría en una palabra impronunciable: Auschwitz. Y la responsabilidad del arte consistiría en la presentación (negativa) de un impresen-table, en el hostigamiento de la representación como único modo de estar a la altura de la desmesura del horror concentracionario, emblema máximo del siglo XX, excluyente “objeto del siglo”. De un modo más o menos mediado, los debates contemporáneos sobre violencia e imagen, sobre la “irrepresentabilidad” del horror, en torno a las estéticas de lo sublime o al antimonumentalismo —discusiones centrales en la agenda de problemas sobre arte y memoria— remiten a aquellas tempranas formulaciones —muchas veces simplificadas— con que Lyotard pensó lo moderno como catástrofe.

Por otro lado, con intereses muy diversos y hasta contrapuestos, hubo otra orientación —vinculada inicialmente al nombre de Fredric Jameson— que procuró pensar la deriva de las artes en la nueva fase a partir de un cotejo con las transformaciones en las formas de acumulación capitalista y las consecuentes mutaciones en el mundo del trabajo. Se trataba de reconocer la lógica cultural del capitalismo tardío, ese régimen neoliberal que parecía exigir la fragmentación y deshistorización de la experiencia, en un proceso de masiva desafiliación del obrero tradicional en una nueva condición de flexibilidad laboral e incertidumbre creciente. La tarea en este contexto (en aparente inversión del gesto deconstructivo lyotardiano) parecía reclamar la recomposición de explicaciones totalizantes y la restitución del lazo social desintegrado. Desde los parámetros del denominado posobrerismo italiano, este nuevo escenario comenzaba

a ser pensado bajo la rúbrica del posfordismo, con la que se aludía sobre todo a las nuevas formas del trabajo en condiciones de capitalismo tardío, formas que acentuarían las dimensiones comunicativa, social, móvil e inmaterial del trabajo, frente al carácter mecánico, abstracto y estático del trabajo industrial fordista tradicional. En este contexto, la tarea parecía consistir en intervenir en las ambigüedades y virtualidades de la nueva situación: si el trabajador está expuesto a las incertidumbres de la flexibilización y la desafiliación, también participa ahora de la potencia social y tecno comunicativa del *general intellect*; si el imperio ha consumado la “subsunción real” de la vida en el capital, también ha preparado la potencia biopolítica de la “multitud”.

De este modo, puede sugerirse que ya desde los años ochenta se prepara el escenario de un cierto desencuentro, de un paralelismo que tiende a persistir hasta nuestros días en los debates sobre arte y política: por un lado, las estéticas de lo “sublime”, que cifran la politicidad del arte en el testimonio negativo de lo irre-presentable y la responsabilidad del artista en la insistencia en una negatividad tan insobornable como incomunicable; por otro lado, las estéticas “relacionales” o “artivistas”, que le apuestan al arte como instrumento en la reconstitución del lazo social en el horizonte neoliberal, y que apelan para ello a las potencias emancipatorias de las nuevas fuerzas de producción (material e inmaterial).

No es un azar que, en sus interpretaciones del arte político contemporáneo, Jacques Rancière trace una y otra vez un panorama tensado entre los polos de la estética de *lo sublime* y la estética *relacional*. Por razones que sería importante iluminar, la memoria del horror y las políticas del nuevo movimiento global han delimitado tareas que no siempre se tocaron. De hecho, podría sugerirse que una parte importante del proyecto intelectual de Rancière, aún en curso, apuesta a repensar lo moderno como un “régimen estético de las artes” en el que se mostraría la raíz común a la “política de la forma heterogénea” y la “política del devenir-vida del arte”, políticas del arte que remitirían a un mismo nudo estético-político surgido en el siglo XIX. Sin necesidad de asumir esta construcción, sí comparto el diagnóstico crítico de Rancière, sobre todo cuando plantea los atolladeros de cierto “giro ético” de la estética y la política contemporáneas, una tendencia que podríamos esquematizar en la siguiente fórmula: la estética de *lo sublime*, librada a su lógica, tiende a una visión apocalíptica de efecto despolitizador, del mismo modo que la estética *relacional*, por sí misma, diluye el conflicto en

un consensualismo ramplón que se limita a confirmar la presión social que en sus performances se escenifica. Y más allá de Rancière (y su pronunciado francocentrismo), las dictaduras latinoamericanas evidencian la estricta complicidad entre terrorismo de Estado y la implantación de un nuevo régimen neoliberal del capital, mostrándonos la importancia estructural de pensar los dilemas de la “representación del horror”, de la memoria del pasado traumático, de manera conjunta y articulada con los problemas de la disolución del lazo social, del arte relacional y la pregunta por las nuevas configuraciones de lo social. En estas líneas indagaré las alternativas y los ritmos de ese doble movimiento. Para hacerlo, no volveré a las respuestas de Rancière (ancladas no sólo en la cultura francesa como arquetipo excluyente, sino además en una nueva afirmación de la “distancia estética”, que poco se aviene con la situación contemporánea del arte), sino al modo en que estas dos series de problemas se articulan en el proyecto estético-político de Marcelo Expósito.

### Entre sueños y pesadillas

Los trabajos que suscitan estas reflexiones se instalan allí, en el cruce, en esa tierra de nadie que se extiende entre la política del sensible extrañado del experimentalismo que busca preservar lo inefable (de la imagen y su indescifrable mutismo), y la política del *sensus communis* que busca restablecer las potencias comunicativas (de la imagen y su elocuencia propagandística). Me refiero a *Entre sueños. Ensayos sobre la nueva imaginación política*, una serie de videos realizada por Expósito, dedicada “a retratar el ascenso del movimiento global contra la globalización neoliberal y los nuevos movimientos sociales metropolitanos”.<sup>1</sup> Estos “ensayos”, ya desde el impulso utópico de su título, parecen suponer una filosofía del sueño y de la imaginación colectivos como elementos constitutivos de la movilización política, vale decir, ni como meras ideologías a ser analíticamente esclarecidas, ni como meros instrumentos de registro o representación de lo sucedido en la historia (*ex post facto*), sino como

---

1— Todas las citas entrecomilladas sobre *Entre sueños* proceden de textos sobre la serie que me fueron enviados por su autor. Asimismo, todos los videos que lo componen pueden ser vistos en línea en la página web de la distribuidora: [www.hamacaonline.net/autor.php?id=69](http://www.hamacaonline.net/autor.php?id=69).

motores anticipatorios de la propia movilización política, como elementos de galvanización y modelamiento de la voluntad transformadora del colectivo. En estos videos se busca “promover ‘representaciones’ de las nuevas formas de politización características del actual ciclo de protesta”, pero haciéndolo desde “un punto de vista participante”, en el que la representación se plantea no ya como un reflejo descriptivo, sino más bien como otra forma de contribuir a los procesos de modelación política y subjetiva de los movimientos, a la multiplicación de sus herramientas y modos de expresión”. Esto último resulta fundamental para la concepción general de estos trabajos, no tanto por expresar la “implicación subjetiva” del autor de los videos en el proceso que intenta retratar, sino, más decisivamente, por proponer una concepción de la relación entre estética y política en la que sus fronteras tienden a la disolución, o, para decirlo con más precisión, según la cual de lo que se trata no es de preguntar por la posición de la obra “en relación al” movimiento global, sino “dentro de él” (cuestionándose así las propias fronteras de la “obra”, que tienden a disolverse en el proceso en virtud del cual se diseña). No se trata de un problema de “compromiso” subjetivo del artista, sino de la posición objetiva en el proceso social de producción (material e inmaterial). Este sutil deslizamiento —que Walter Benjamin nos enseñara a trazar como gesto distintivo de una estética materialista— está en la base de las principales decisiones políticas y formales de estos ensayos visuales.

El conjunto se compone, por ahora, de cinco videos, cinco capítulos de la serie: *Primero de Mayo (la ciudad-fábrica)* (2004), *La imaginación radical (carnavales de resistencia)* (2004), *Frivolidad táctica + Ritmos de resistencia* (2007), *No reconciiliados (nadie sabe lo que un cuerpo puede)* (2009) y *143 353 (los ojos no quieren estar siempre cerrados)* (2010). En los tres primeros prevalece un doble esfuerzo: por un lado, dar cuenta de las transformaciones del mundo del trabajo en el tránsito del fordismo al posfordismo y, por el otro, expresar el surgimiento de las nuevas formas de imaginación política que emergieron en ese tránsito, de la mano de la extensión del trabajo inmaterial requerido por el posfordismo. Los dos últimos trabajos son los más ambiciosos del conjunto. En ellos, aquellas hipótesis fundamentales sobre posfordismo y nuevas formas de resistencia, que estructuran todo el conjunto, se mantienen y se continúan desarrollando, pero se complejizan al ser entrelazadas con una densa tematización del problema del terror concentracionario,

del genocidio, del trauma histórico. La enorme potencia estético-política de estos dos videos surge, justamente, del modo en que *se atreven a anudar una sutil reflexión sobre el horror del siglo xx con una militante posición sobre la actualidad de los movimientos sociales y sus estrategias creativas de resistencia.*

Lo que hace tan estimulante la propuesta de estos dos trabajos es una operación doblemente provocativa. Primero, frente a los lugares comunes que prescriben que la experiencia límite de la violencia política, del terrorismo de Estado, de la desaparición forzada de personas, del genocidio, debería ser estéticamente elaborada según los parámetros de las estrategias negativas del silencio, el velo, el no mostrar, el nada-para-ver, las apelaciones al vacío y a la falta, a la irrepresentabilidad del horror, etcétera, se muestran las conexiones entre la denuncia de estos horrores y las estrategias festivas y carnavalescas de los nuevos movimientos sociales. Y a la vez, frente a la euforia inmanentista que querría ver en las multitudes globales al sujeto impoluto de la revolución por venir, se recuerda la proveniencia de las subjetividades neoliberales, que surgen del estigma siniestro del máximo terror civilizatorio que conoció la historia de occidente. Ante el mutismo reverencial de las “estéticas de lo sublime”, hace resonar, por ejemplo, las murgas irreverentes de los movimientos de derechos humanos; contra las complacencias consensuales de las “estéticas relacionales”, muestra, entre otras, la mancha siniestra y la trazapectral que el teatro posdictatorial ha sabido inscribir en nuestras sociedades. Provocación estética, a la vez que política, de situar en un mismo registro —de pensamiento, imagen y acción— el terror y la promesa, el sueño y la pesadilla. Estos videos reclaman pensar juntas las víctimas concentracionarias y las multitudes deseantes, la catástrofe y la utopía, las ruinas del siglo y los actuales ensayos de recomposición de sentido, y se comprometen en el delicado trabajo de ofrecer dispositivos formales que estén a la altura de una tarea tan compleja, la más urgente de nuestra actualidad política: enlazar la “potencia anamnética” del trabajo de la memoria postraumática con la “potencia militante” del trabajo inmaterial posfordista.

### **Exhumar/recuperar**

Los videos *No reconciliados* y *143 353* pueden ser pensados como las dos partes discontinuamente articuladas de un díptico

sobre la dialéctica de violencia y resistencia en la modernidad capitalista. El primero es filmado en la Argentina y recorre una serie de momentos clave de la historia del movimiento de derechos humanos, en los que se compenetraron con especial potencia y capacidad disruptiva estrategias artísticas y políticas de intervención pública. Este recorrido se traza en el ritmo sincopado de un video marcadamente experimental, que no ahorra extrañamientos ni opacidades. El segundo está centrado en España y propone una genealogía de ciertos arquetipos de la violencia colonial y de la violencia franquista, para culminar con una delicada reflexión sobre las incipientes (y tan demoradas) políticas de la memoria en ese país. Formalmente tampoco aquí se separan los recursos narrativos de las dramáticas cesuras históricas que se intentan pensar, dando por resultado un trabajo igualmente exigente y experimental. Considerados conjuntamente, ambos videos dialogan sobre la violencia criminal del imperialismo europeo, su continuidad en las formas del exterminio administrado en el siglo XX a escala global y los secretos vínculos entre los distintos movimientos de resistencia y reparación histórica a ambos lados del Atlántico. Todo ello en el *médium* del lenguaje visual y de una permanente reflexión plástica sobre sus propios procedimientos, recursos e historias.

En ambos casos se ensaya un doble movimiento. Por un lado, una operación de “exhumación”, esto es, un desenterramiento de restos humanos, un sacar a luz lo olvidado, una puesta en circulación de los fantasmas del pasado, esos que no pueden ser aquietados por ninguna política de “reconciliación”, esos que denuncian que lo común se asienta sobre una injusticia radical, sobre la desaparición, el asesinato, el exterminio. Por otro lado, un movimiento de “recuperación”, en el sentido que adquirió en la Argentina el movimiento de empresas y fábricas recuperadas por sus trabajadores en la crisis de las políticas neoliberales de desmantelamiento industrial, esto es, de la recuperación como empoderamiento, ocupación de lo público y reappropriación colectiva de los medios de producción. Esta tensión explica que estos videos estén atravesados, en un mismo gesto, por una oscura estética de *lo siniestro* y un militante rescate de la estética de la producción. Dos ejemplos: *No reconciliados* se propone como una “versión libre de *Hamletmachine* [Máquina Hamlet]” del dramaturgo alemán Heiner Müller, que —nos recuerda el video— a mediados de los años noventa fue puesta en escena en Buenos Aires por el grupo El Periférico de Objetos. Si el texto de

Müller por sí mismo es una pieza ominosa de principio a fin, en la que los espectros shakespearianos eran elevados a la segunda potencia (“Yo fui Hamlet”, decía el inquietante comienzo de la obra), la versión de El Periférico (fragmentariamente recuperada en el video en poderoso montaje con la música de *Journey Through a Body*, de Throbbing Gristle) pone sus recursos siniestros (muñecos, teatro de dobles, etcetcétera) para dar un resultado aún más oscuro y macabro. Ahora bien, inmediatamente el video enuncia, no sin ironía, su “género”: “Pieza didáctica en cinco actos”. Las “piezas didácticas” o *Lehrstücke*, fueron dispositivos de teatro experimental diseñados por Bertolt Brecht (maestro de Müller) en un momento clave de la elaboración de su estética materialista de los años veinte y treinta. E inmediatamente comienza el “Acto 1º: Klucis en el Bauen” (el Hotel Bauen es un tradicional hotel de Buenos Aires recuperado por sus trabajadores), en el que plantea la necesidad de recuperar la vanguardia concreta argentina a partir de una composición constructivista de imágenes visuales tomadas desde la terraza del Bauen. El siniestro *Hamletmaschine* en alianza con la vanguardia racionalista-constructivista local. Segundo ejemplo: en 143353 se “excavan” una serie de imágenes barrocas del poder como arquetipos de la violencia genocida. Se exploran tempranas imágenes de Santiago Matamoros (luego también “mataindios”, cuando su iconografía fue trasplantada a América), imágenes barrocas de la muerte y del tiempo, en la iconografía cadavérica de la *vanitas*. Desde esta excavación en el imaginario que acompañó el primer colonialismo capitalista, y a través de una reflexión sobre el sentido pedagógico y propagandístico que el arte pasó a tener en el periodo del barroco, somos trasladados (con la mediación de las pinturas cadavéricas de José Gutiérrez Solana) al pabellón español de la exposición internacional de 1937 en París y a la figura de su organizador, el joven Josep Renau, cartelista político heredero de las tradiciones rusas y alemanas del fotomontaje político. Así quedan enlazados el *memento mori* barroco, su macabra estética de la calavera y de la vanidad autodestructora del mundo, con la fantasía constructivista y técnica de la tradición del fotomontaje moderno. Entre ellos —como mediación sin mediación, como la mesa de disección de Lautréamont—, el trabajo con las ruinas y la vocación didáctica.

Expósito parece decirnos: no debemos separar la elaboración del trauma, el trabajo del duelo, el testimonio de las ruinas, del

legado de las vanguardias constructivistas y productivistas del siglo xx. ¿Cómo es esto posible? ¿Qué se nos está planteando aquí? Creo que estamos ante uno de los núcleos fundamentales de estos videos, ante la gramática con que nos proponen intervenir estética y políticamente en nuestra contemporaneidad: entre la ruina y los nuevos sentidos, entre la pérdida y la renovación de las formas, se instala la “gramática del montaje”, el principal legado de las vanguardias históricas que está siendo aquí recuperado. Es el montaje el dispositivo estructurante fundamental que nos permite a la vez hacernos cargo de la experiencia del trauma histórico y abrirnos a nuevas configuraciones posibles del sentido. La paralización ante la ruina, la melancólica fijación narcisista en el objeto perdido, es sin duda uno de los riesgos de nuestra época de revoluciones traicionadas, catástrofes civilizatorias y cuerpos desaparecidos. Y sin duda hay un momento de verdad en esta insistencia en lo fallido, sin la cual toda positividad se denuncia como mentira y como profanación de las víctimas. Pues también acecha en nuestra actualidad el riesgo simétricamente opuesto: la afirmación de la potencia plena de una multitud compacta dispuesta a instituir un nuevo orden a partir de las propias fuerzas productivas del capitalismo posfordista. La fijación en la pérdida puede conducir a la inercia nihilista del melancólico, tanto como su mera negación abre el camino a la tentación antropotécnica de la biopolítica y las fantasías totalitarias del “hombre nuevo”.

*No hay retorno de la catástrofe* —esa es la línea siniestra que ya no podremos cruzar—, *pues nos habita por dentro*, es lo contemporáneo como experiencia de la extimidad (*heimlich-unheimlich*). *Pero el desierto está allí para ser atravesado* —quedarnos en las ruinas es, también, otro modo de evitarlas—: estamos conminados a construir a partir de lo destrozado. No hay construcción sin destrucción, pero tampoco destrucción sin construcción: eso es, precisamente, el “montaje”. Esa es la herencia irrenunciable de las vanguardias (ya no sólo “históricas”), un legado que es, a su vez, un modelo del propio acto de “heredar” (y que complica la propia expresión “histórica”), una estructura de la significación que es también un poderoso dispositivo historiográfico.

## **La conjura**

El Acto 1º de *No reconciliados* muestra imágenes de la ciudad de Buenos Aires filmadas desde la terraza del tradicional y céntrico Hotel Bauen, una empresa recuperada por sus trabajadores (primero usurpada y, después de una serie de conflictos, organizada en una cooperativa de los trabajadores de manera democrática y autogestionaria) al calor de la profunda crisis que se inició en diciembre de 2001 y que desencadenó una oleada de protestas y la marcada repolitización de la sociedad argentina. El video, desde el comienzo, demarca un territorio de interrogación: ¿qué aspecto nos ofrece (la relación arte/política en) Buenos Aires *desde la perspectiva de una empresa recuperada?* Desde las alturas del Bauen, el video arenga en uno de sus textos-imágenes: “El arte de vanguardia es también una empresa que debe ser recuperada por sus trabajadores”. Y las imágenes de la ciudad porteña, tomadas en largos planos desde el Bauen, comienzan a descomponerse en montajes constructivistas que remiten a Klucis y al arte concreto argentino de Tomás Maldonado.

La operación es aquí modélica respecto a la dinámica de los videos de toda la serie, en los que se propone un permanente movimiento de deslizamiento y puesta en relación de lenguajes y formas de la política con lenguajes y formas de las artes, mostrando que entre ambos se plantea una relación de homología estructural —más allá del eventual compromiso subjetivo del artista o de la ingeniosa creatividad de algunos militantes. Y decir que la vanguardia es una fábrica que debe ser recuperada por sus trabajadores, si bien produce un efecto inicial casi lúdico de extrañamiento en el espectador, no deja, sin embargo, de remitir a hipótesis profundamente arraigadas en la tradición de las estéticas productivistas del siglo xx. El arte como fábrica o empresa (es decir, como parte de las fuerzas productivas de la sociedad), el artista como trabajador (es decir, ajeno a las taras idealistas del artista-creador que expresa su individualidad en su obra) y la politización del arte como expropiación de los medios de producción artística (más que como la canalización de “contenidos” izquierdistas en medios de producción monopolizados por el capital) son las definiciones clave de una estética materialista que se sintetiza con humor irónico en esta frase. Una estética que ya fue planteada con todo rigor y seriedad al menos desde las producciones de los constructivistas rusos y los trabajos teóricos conjuntos de Bertolt Brecht y Walter Benjamin en los años

veinte y treinta. Y si hablamos de Buenos Aires, es lógico que se invoque el arte concreto y la figura de Tomás Maldonado, el momento de las vanguardias locales que más claramente manifestó una vocación constructivista.

Sin embargo, este rescate guarda aún una dimensión más compleja, que conecta este comienzo productivista del video con las siguientes secuencias en que irrumpen lo “espectral” de un pasado irredento. Una dimensión en la que la “recuperación” es también “exhumación”, es decir, el empoderamiento productivista no deja de asumir una gramática espectral del desentierro de cadáveres. Para ser más precisos, deberíamos hablar de una verdadera “conjura de la vanguardia”. ¿Pero por qué conjura, exhumación? ¿De qué cadáver hablamos? Invocamos, por cierto, el cadáver de la vanguardia. Sabemos que su muerte ha sido proclamada, celebrada, lamentada, pero escasamente cuestionada. Sea como muerte paródica en la industria cultural, sea como muerte siniestra en el totalitarismo —fascista o estalinista—, la promesa de emancipación que se alojaba en las vanguardias ha sido declarada, reiteradamente, agotada. Este video propone, antes de explorar la anamnesis social contra el olvido de un trauma histórico, una “anamnesis estética”, en el ámbito de la cultura, del olvidado potencial de las vanguardias artísticas. Por supuesto, la elaboración del trauma impone una temporalidad que no es lineal ni causal, y una verdad que no es mimética ni representacional. “Exhumar” la vanguardia —otra víctima del totalitarismo (cultural)— es “actualizarla” bajo las lógicas no-lineales y no-representativas de la “anamnesis”.

Después del constructivista Acto 1º, el video se orienta hacia el problema de la imaginación social en la construcción de la memoria histórica, y la figura de Hamlet, leída por Jacques Derrida como paradigma de una “fantología”, sobrevuela las cuatro partes restantes (en las que asistimos a retratos distorsionados de las nuevas formas de resistencia emergentes durante el neoliberalismo). Sin embargo, la “espectropolítica” que se enuncia en ellas está ya presente desde el primer acto. “Klucis en el Bauen” es ya un Klucis espectral, al igual que Maldonado es un fantasma que retorna por sus derechos vulnerados (entre otros, por la propia trayectoria de Maldonado). Son espectros, y la lógica de la “conjura” de los espectros también vale para las vanguardias. En un pasaje del video en que se tematiza la experiencia del denominado Siluetazo (sobre la que luego volveré) se cita un pasaje de *Espectros de Marx*, de Derrida, en la que se

plantea el triple sentido de la palabra “conjuración”: *a) la conspiración* de quienes se comprometen solemnemente, mediante un juramento, a luchar contra un poder superior; *b) la encantación mágica* destinada a “evocar”, a hacer venir por la voz, a “convocar” un encanto o un espíritu, a hacer venir lo que no está ahí en el momento de la llamada; *c) el exorcismo mágico* que, por el contrario, tiende a expulsar el espíritu maléfico que habría sido llamado o convocado. Y bien, en este video asistimos a una “conjuración de las vanguardias” en este triple sentido: por un lado, participa de una conspiración global de todos aquellos que se comprometen a luchar contra el poder superior del capital; al hacerlo, evoca con las magias de una razón estética (más precisamente: del “montaje”) la voz silenciada de las vanguardias; pero, a la vez, no deja de haber una recuperación “selectiva” que es también un “exorcismo” de la complicidad de las vanguardias con los poderes que contribuyeron a su defeción. Así, en la misma figura de Tomás Maldonado se “evoca” su primera fase vanguardista, pero se “exorciza” la deriva que lo terminó poniendo al servicio del desarrollismo neocapitalista europeo de posguerra. Una operación, se sugiere, que sólo puede ser realizada por la conspiración de las fuerzas estético-políticas que, desde un presente de peligro, “citan” ese pasado, desmontan la historia (“destruyen” la continuidad entre la vanguardia política y la vanguardia entregada al capital) para reconfigurar tramas de sentido con elementos del pasado en función de las urgencias presentes.

De este modo, la recuperación de la fábrica de los sueños implica, también, una *anamnesis terapéutica de sus pesadillas*. La conspiración por venir camina al ritmo sincopado de la elaboración de un trauma del pasado; un ritmo que, no hay que olvidarlo, nos enseñaron a seguir, antes que nadie, las propias vanguardias.

## Modelos

Los videos de Expósito se proponen como parte de un proceso. No (sólo) del proceso creativo de su autor, sino del proceso de autoconstitución de las fuerzas colectivas de resistencia al capitalismo global en la actualidad. Guardan la promesa factográfica del documental y su anhelo de disolución en el proceso social general. Reflejo de la creatividad colectiva, se suman a

las prácticas colaborativas del movimiento, como podrían ser también las prácticas organizativas, la agitación, la gestión de recursos, la toma de la calle, la realización de una asamblea, etcétera. Así como el “escritor operante” de los años veinte (Sergei Tratiakov como modelo, pero también podría pensarse en prácticas ejemplares de las neovanguardias factográficas latinoamericanas, como el ahora famoso Tucumán Arde), se internó en los *koljoses* (o en el monte tucumano del norte argentino) y realizó una multiplicidad de tareas que desbordaban las del escritor tradicional, así también el *video-maker* del movimiento global viaja a cada rincón en que emerja un foco de resistencia a acompañar el proceso, con su cámara y también sin ella. Sin embargo, el artista de la actualidad no puede ya suscribir la “utopía de transparencia” que también se alojaba en el ideal factográfico. Por razones no sólo epistemológicas (la inmediatez es sencillamente imposible, reclamarla es ideología), sino sobre todo políticas: la imagen mediadora, la forma, “actúa”, tiene su propia eficacia, es un poderoso catalizador político, de modo que confiar en su mero “registro”, en un acceso supuesto como directo, implicaría apenas “confirmar” las con-figuraciones realmente existentes, perdiendo de vista la importancia decisiva, estratégica, de “experimentar con” las figuraciones alternativas de lo común, la especificidad del aporte posible de un trabajador inmaterial de las formas.

El “artista operante”, hoy como ayer, surge del proceso social, extrae de él sus materiales, trabaja con ellos, y también los devuelve al proceso social. Pero hoy ya no puede devolver un reflejo o una representación, como si estuviese por un lado el sujeto de la transformación ya constituido, por el otro el aparato de registro, y, como producto, la re-presentación en que aquel se complace en su autorreconocimiento. Es que *ya no hay sujeto previo, ya no hay registro y ya no hay representación*. Hay máquinas, modelos, dispositivos, archivos, diagramas, y ya no “sustancias” ni sus desdoblamientos trascendentales. Si el artista operante planteó su crítica al artista burgués que pretendía “expresar” su interioridad perturbada, ahora el “artista modelizante” —si se me permite la expresión— que lo sucede, se distancia de la pretensión de registrar las luchas sociales. Él trabaja con los propios dispositivos de producción de lo real, desentraña sus lógicas, ensaya sus funcionamientos, propone nuevos ensamblajes. No hay documento que no sea a la vez una interrogación por sus propias condiciones de producción. Tras

el fin de la confianza en el registro, no hay documentalismo que no requiera un trabajo reflexivo sobre sus propias operaciones formales, es decir, una suerte de documentalismo de segundo grado que hace estallar la distinción entre registro de lo real y experimentación formal. Y esto es clave por razones no meramente estéticas, pues el cruce entre la impronta documental y la apuesta experimental nos sitúa, a nivel formal, en la misma encrucijada que, en lo político, planteaba entre lo militante y lo anamnético. O para ser más preciso: el trastocamiento de la conciencia y la representación involucrado en la experiencia del trauma es asumido formalmente en el abandono de toda pretensión de transparencia representativa, y en el gesto permanentemente autorreflexivo sobre las condiciones de enunciación, sobre el dispositivo. Un buen ejemplo de esto es un pasaje de *143353* enteramente elaborado con imágenes documentales, donde una múltiple y cuantiosa diversidad de imágenes de archivo es tramada en una tupida condensación onírica, utilizando todos los recursos cinematográficos de la “dinamita de sus décimas de segundo”, desplegados en dirección caóticamente regresiva y en golpes de *flashback* en que la imagen documental ingresa a una máquina anamnética ajena a la causalidad, a la linealidad, a la transparencia: *pasaje al inconsciente óptico*.

Esta nueva situación replantea en su conjunto el problema de la creación colectiva. Si el artista operante denigraba el individualismo del artista burgués, permanecía sin embargo entrampado en la escisión burguesa entre individuo y comunidad. Pasar del “registro” al “modelo” implica también una nueva dialéctica entre singularidad y multiplicidad, ajena a la dicotomía entre *individuo aislado y comunidad de fusión*. Aquí se torna especialmente operativa la tantas veces malentendida propuesta brechtiana de sus *Lehrstücke* (invocada desde la enunciación de estos videos) no sólo porque muchas de las “piezas didácticas” que llegó a escribir Brecht tematizaban el problema de la tensión entre individualidad y lo común (de manera extrema y experimental en *La medida*), sino sobre todo porque, más allá de sus temas, las piezas didácticas eran *dispositivos experimentales de producción colaborativa de la subjetividad política*. Creadas por un individuo, estas piezas experimentales eran *modelos abiertos y transformables* de prácticas colaborativas de producción de lo común. Es decir, de algún modo se sitúan por detrás de la subjetividad, explorando y experimentando con sus propias condiciones de posibilidad.

Podría pensarse un contrapunto entre estos videos y películas clave del cine militante latinoamericano “factográfico”, como *La hora de los hornos* (1968), de Fernando Solanas y Octavio Getino, y se vería la diferencia decisiva entre un cine cuyo objetivo es la “concientización” de un sujeto político que se presupone — aunque con taras ideológicas que precisamente el “registro” de “hechos incontestables” vendría a disolver — y un cine cuyo objetivo ya no es la concientización a partir de la exposición clara y contundente de una realidad “verdadera” que falsearía otra realidad “ilusoria”, sino el trabajo mismo con las ilusiones que nos constituyen como sujetos (y los imaginarios en conflicto que instituyen lo social). Una vez que nos situamos más allá de la representación y de la conciencia (y sus respectivos desdoblamientos), las prácticas colaborativas cobran un sentido muy diverso, y la multiplicidad se entrelaza con la singularidad en una misma búsqueda de nuevos modelos de autoproducción política de la subjetividad, de *producción disensual de lo común*.

“El enunciado es siempre colectivo” se plantea en uno de los textos de *No reconciliados*, glosando a Deleuze y Guattari, quienes en su libro sobre Kafka y el “devenir menor” de la literatura sostenían: “Incluso cuando parece haber sido emitido por una singularidad solitaria como la del artista”. Se trata sin duda de una noción diversa de la creatividad colectiva, de la relación entre lo singular y lo múltiple, de la dinámica de imagen y dispositivo. No hay una imagen verdadera que funcione como ideal o patrón a ser imitado, sino una deriva singular que se propone para su expansión y multiplicación.

### **Historiografía diagramática, archivos mutantes**

Hay en juego en toda conjuración un desquiciamiento del tiempo. Y qué praxis más preparada que el cine para testimoniar y poner a prueba la eficacia de tal desquiciamiento. La materia del cine, antes que la imagen, es el propio tiempo. Y el lugar en que la fantología de las imágenes se encuentra con el *out of joint* del tiempo es, precisamente, el “montaje”: disposición acrónica de eventos que descoyuntan la organicidad de la historia, suspenden la continuidad de *crinos* y disponen los materiales de la historia para un nuevo montaje temporal: *preparan el acontecimiento*. La historia ya no como encadenamiento causal, ni como progreso lineal, ni como *magistra vitae*, ni, tampoco, como infernal eterno

retorno de lo mismo. La historia hecha de imprevisibles *trouvailles* de presente, pasado y futuro es la historia asediada por sus propios fantasmas, “ilocalizables” en la serie presente-pasado-futuro. Fantología del tiempo que es montaje de la historia como anacronismo y como ritmo interrumpido de la justicia. Entramado de conexiones inesperadas, esta historia discrónica es la historicidad de la historia como *kairós*, como oportunidad y ocasión propicia para la “acción política”. Esta historia del tiempo cinematográfico del montaje es, por sí misma, “política” (lo político como la historicidad de la historia, la ontología del espaciamiento, el *di-* del “disenso”).

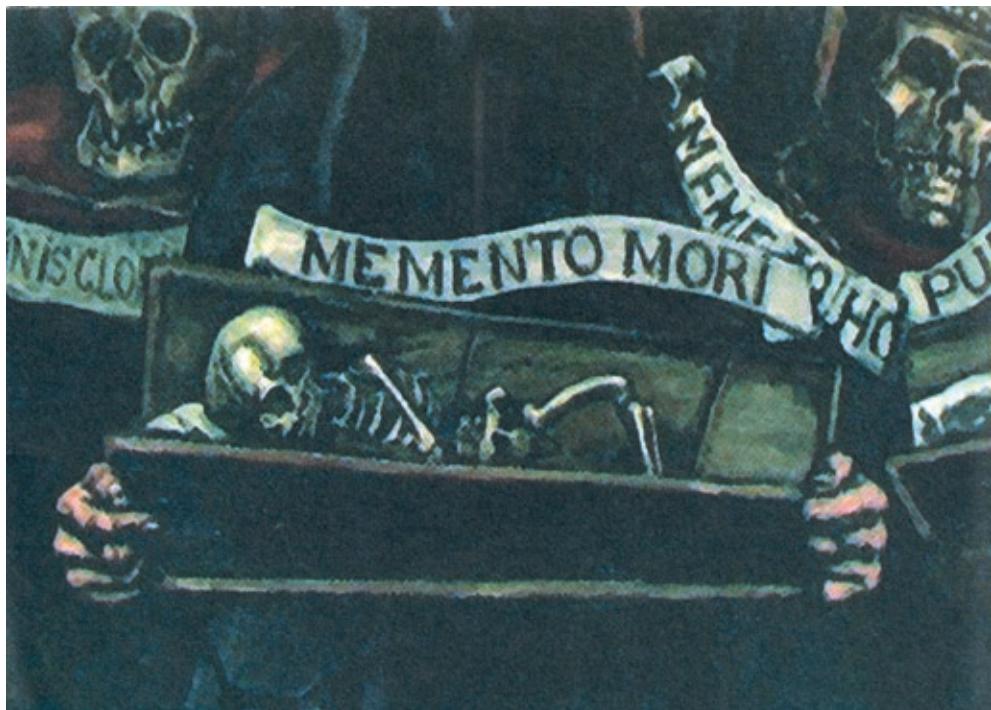
En algunos de sus textos críticos, Expósito se refiere a este procedimiento en términos de una “historia diagramática”. Este modo de concebir y construir la historia como un mapa policéntrico donde las jerarquías tradicionales entre centro y periferia, modelos dominantes y prácticas subalternas, se recombinan y reinterpretan.

La historiografía diagramática de estos ensayos visuales nos sitúa en un más allá del relato, de la continuidad integrada de un sentido, en la dirección de un *montaje de puntos de emergencia* (de la resistencia global). Esta historiografía del “azar objetivo” puede ser pensada como el tránsito del “relato al archivo”, es decir, del encadenamiento de sucesos en una totalidad integrada de sentido (la “sustancia” de la “tradición” como modelo de la relación con el pasado) al reagrupamiento de casos mediante el procedimiento del montaje (el “mapa policéntrico” de la “conjura” como esquema de la relación espectral entre pasado/presente /futuro). Como en las *Heterofonías* de Mauricio Kagel (que se dejan oír en *No reconciliados*), no se trata de componer sino de plantear condiciones, establecer bordes, abrir espacios en los que la interpretación pueda ser incesantemente renovada. Pero, al igual que en Kagel, ello no implica la mera disolución de la pieza, sino una forma disensual y heterológica de consistencia, dada no ya por la determinación de sus elementos, sino por la potencia de un marco lo suficientemente múltiple como para habilitar las interpretaciones más excesivas y desbordantes.

Se trataría entonces del diseño de dispositivos modulares a partir de elementos mínimos que garanticen la máxima movilidad y capacidad de refuncionalización. Máquinas proteicas que aquí me gustaría pensar en su carácter intrínsecamente transformable y adaptable a situaciones diversas, como “archivos mutantes” (nuevamente, “factografía” y “experimentalismo”,

el “documento” y su inscripción en un proceso vertiginoso de descentralización multiplicadora: pensar las afinidades entre el *Atlas Mnemosyne*, de Warburg; los *Documents*, de Bataille, y los *Passagens*, de Benjamin, como “archivos mutantes” en este preciso sentido).

Se ha diagnosticado reiteradas veces que nuestra época sufre de un “mal de archivo”, que tras el agotamiento de los impulsos utópicos que movilizaron la acción colectiva en la modernidad, las sociedades posttraumáticas volvieron su mirada hacia un pasado doloroso y difícil de elaborar, en una cultura de la memoria que viene a remplazar y cambiar el sentido de la militante cultura de la revolución de los siglos XIX y XX. Estos videos no son ajenos a esta época de catástrofes. A su modo, hacen archivos y participan de su “mal”. Pero lo hacen sin afán memorialista ni fetichismo del documento fiel. Los archivos son aquí *mapas policéntricos de la emergencia, máquinas de refuncionalización* (de brechtiana *Umfunktionierung*). El enlazamiento de documentalismo y experimentalismo es una estrategia posible de articulación, en la gramática del “disenso” (en la poética del “montaje”), de “memoria y revolución”: una memoria sin melancolías y una revolución no olvidada de sus ruinas; espectropolíticas de la conjuración: en los videos de Marcelo Expósito, los archivos mutantes atesoran los documentos del porvenir.



**143.353  
(LOS OJOS NO QUIEREN ESTAR  
SIEMPRE CERRADOS)**

Un video de Marcelo Expósito



En el marco del Simposio Internacional en Estética y  
Emancipación: Fantasma, Fetiche y Fantasmagoría.

*143.353 (los ojos no quieren estar siempre cerrados) — 143.353 (The Eyes Do Not Always Want to be Shut)*, 2010.

Folleto del estreno internacional de la versión monocanal—Brochure of the international premiere of the one-channel version, Simposio Internacional en Estética y Emancipación: Fetiche, Fantasma, Fantasmagoría, organized by—organised by Seminario Zona de Disturbio, MUAC, UNAM, Ciudad de México—Mexico City, México—Mexico

# **Dissensus Communis: Spectropolitics of the Image in the Work of Marcelo Expósito\***

---

Luis Ignacio García

\* Originally published in *Errata# Revista de artes visuales*, nº 7:  
*Creación colectiva y prácticas colaborativas*, Bogota, April, 2012.



143353 (*los ojos no quieren estar siempre cerrados*)—143353 (*The Eyes Don't Always Want to Be Shut*), 2010. Fotograma—Still [Cat. 30]

## Inoperativity and Immaterial Labour

The historical stage which we entered, following the ebb of the 1968 uprisings, the crisis of welfare capitalism and the beginning of the neoliberal recomposition has been diagnosed in many ways. The initial interpretations in the political-cultural field, back in the early eighties, ubiquitously repeated the word “postmodernity,” although its use wasn’t absolute or univocal, but rather multiple, diversified and even equivocal. All in all, two general orientations tended to prevail. On the one hand, the orientation associated with Jean-François Lyotard considered the problem of totalitarianism and the complicity of modern forms of politics and reason with totalitarian violence to constitute a fundamental challenge to art and thought. The century’s terrible legacy could be encoded in one unpronounceable word: Auschwitz. And art’s responsibility would consist of the (negative) presentation of something unpresentable, the disturbance of representation as the only form capable of responding to the excess of horror of the concentration camps, the greatest symbol of the twentieth century, the excluding “object of the century.” In a more or less mediated fashion, contemporary debates on violence and the image, on the “unrepresentability” of horror, on the aesthetics of the sublime and anti-monumentalism—central discussions on the agenda of problems regarding art and memory—take us back to those early formulations—often simplified—through which Lyotard conceptualized the modern as a catastrophe.

On the other hand, with very different and even opposing interests, there was another orientation—initially connected to Fredric Jameson—that sought to understand the drift in the arts in this new phase against the background of transformations in forms of capitalist accumulation and the consequent mutations in the world of labour. This was an attempt to understand the cultural logic of late capitalism, that neoliberal regime that seemed to demand the fragmentation and dehistoricization of experience in a process of mass disaffiliation from the traditional working class under new conditions of labour flexibility and growing uncertainty. In this context, the task (in an apparent inversion of the Lyotardian gesture of deconstruction) would seem to be one of demanding the recomposition of totalizing explanations and the restitution of a disintegrated social fabric. Through the framework of Italian *post-operaismo*, this new scenario began to be conceptualized under the rubric of post-Fordism, which particularly referred to

the new forms of labour found under the conditions of late capitalism, forms that emphasized the communicative, social, mobile and immaterial dimensions of labour, rather than the mechanical, abstract and static character of traditional Fordist industrial work. The task would then consist of intervening in the ambiguities and virtualities of this new situation: if the worker is exposed to the uncertainties of flexibilization and disaffiliation, they also now participate in the social and techno-communicative power of the general intellect; if the empire has consummated the “*real subsumption*” of life by capital, it has also prepared the biopolitical power of the “multitude.”

It can thus be argued that, since the 1980s, the ground has been laid for a certain misencounter, a parallelism that has persisted in debates on art and politics to this day. On the one hand, the aesthetics of the “sublime” codify the politics of art in giving negative testimony of the unrepresentable and the responsibility of the artist in the insistence on a negativity as incorruptible as it is incommunicable. On the other hand, “relational” and “artivist” aesthetics considers art to be an instrument for the reconstitution of social connections under neoliberalism, appealing to the emancipatory potential of new productive forces, both material and immaterial.

It’s not a coincidence that, in his interpretations of contemporary political art, Jacques Rancière keeps returning to an outlook torn between the poles of the *aesthetics of the sublime* and *relational aesthetics*. For reasons that are important to illuminate, the memory of horror and the politics of the new global movement have delimited tasks that do not always overlap. It could even be said that an important part of Rancière’s, still ongoing, intellectual project revolves around rethinking the modern as an “aesthetic regime of art” that reveals the common roots of the “politics of the heterogeneous form” and the “politics of the becoming-life of art,” politics that would refer back to a shared nineteenth century aesthetic-political node. Without necessarily adopting this construction, I share Rancière’s critical diagnosis, above all when it addresses the dilemmas of a certain “ethical turn” in contemporary aesthetics and politics, a trend that we could schematize with the following formula: *the aesthetics of the sublime*, freed to follow its own logic, tends toward an apocalyptic vision whose effect is depoliticizing, just as *relational aesthetics*, on its own, dilutes conflict into a vulgar consensualism that is limited to confirming the social pressure that it stages in its performances.

Beyond Rancière (and his pronounced Francocentrism), Latin American dictatorships revealed the strict complicity between State terrorism and the imposition of a new neoliberal regime, showing us the structural importance of jointly conceptualizing the dilemmas of the “representation of horror,” the memory of a traumatic past, in articulation with the problems of the dissolution of the social fabric, relational art and the question of new configurations of the social. Here I will explore the alternatives and rhythms of this double movement. I will not be returning to Rancière’s conclusions (anchored not only in French culture as an exclusive archetype, but also in a reaffirmation of “aesthetic distance,” which has little to do with the situation of contemporary art), but to the way in which these two sets of problems are articulated in the aesthetic-political project of Marcelo Expósito.

### **Between Dreams and Nightmares**

The pieces that provoked these reflections are located at a crossroads, in that no man’s land between the politics of the alienated sensibility—in a brechtian sense—of an experimentalism that seeks to preserve the ineffable (the image and its indecipherable silence) and the politics of the *sensus communis* that seeks to reestablish a communicative power (the image and its propagandistic eloquence). Here I’m referring to *Entre sueños. Ensayos sobre la nueva imaginación política* [Between Dreams: Essays on the New Political Imagination], a series of videos by Expósito “dedicated to portraying the rise of the global movement against neoliberal globalisation and the new metropolitan social movements.”<sup>1</sup> As the utopian impulse in their title seems to assume a philosophy of dreams and the collective imaginary as constitutive elements of political mobilization, it’s worth stating that these “essays” are neither mere exercises in ideology to be analytically examined nor mere instruments for recording or representing historic events (*ex post facto*), but are prefigurative motors of political mobilization itself, elements to galvanize and model the transformative will of the collective. These videos seek

—

1— All of the quotes regarding *Entre sueños* are taken from texts about the series, which were sent to me by his author. Likewise, all of the videos that form part of the series can be seen on the distributor’s website: [www.hamacaonline.net/autor.php?id=69](http://www.hamacaonline.net/autor.php?id=69).

to “bring about ‘representations’ of the new forms of politicisation that characterised the current protest cycle,” but to do so from a “‘participant’s point of view,’ where representation is no longer seen as a descriptive mirroring but rather as another way of contributing to the political and subjective processes that shape the movements, to multiplying its tools and modes of expression.” This last point is fundamental for the general conception of these pieces, not so much for expressing the subjective involvement of their author in the processes they aim to capture, but more decisively, for proposing a conception of the relationship between aesthetics and politics in which their borders tend to dissolve, or more precisely, according to which it’s not a question of determining the position of the piece “in relation to” the global movement, but “within it” (thus questioning the borders of the “work” itself, which tend to dissolve in the process for which it was designed). This is not a question of the artist’s subjective “commitment,” but of an objective position in the social process of (material and immaterial) production. This subtle slippage—which Walter Benjamin would teach us to trace as the distinctive gesture of a materialist aesthetic—is the basis of the political and formal decisions behind these visual essays.

The series is made up, for now, of five videos, five episodes: *Primero de Mayo (la ciudad-fábrica)* [First of May (The City-Factory), 2004], *La imaginación radical (carnavales de resistencia)* [Radical Imagination (Carnivals of Resistance), 2004], *Frivolidad táctica + Ritmos de resistencia* [Tactical Frivolity + Rhythms of Resistance, 2007], *No reconciliados (nadie sabe lo que un cuerpo puede)* [Not Reconciled (Nobody Knows What a Body Is Capable Of, 2009] and *143 353 (los ojos no quieren estar siempre cerrados)* [143 353 (The Eyes Don’t Always Want to Be Shut), 2010]. In the first three, a twofold endeavor prevails: to provide an account of the transformations in the world of work in the transition from Fordism to post-Fordism, and to express the rise of the new forms of political imagination that emerged in this transition, hand-in-hand with the expansion of immaterial labour required by post-Fordism. The last two pieces are the most ambitious: the foundational hypotheses regarding post-Fordism and new forms of resistance that structure the series as a whole are maintained and continue to be developed, but they are complicated by their interweaving with a problematization of the terror of concentration camps, genocide, historical trauma. The enormous aesthetic-political power of these two videos arises precisely from the

way in which they “dare to combine a subtle reflection on the horror of the twentieth century with a militant position regarding contemporary social movements and their creative strategies of resistance.”

What is so stimulating about the approach found in these two pieces is their doubly provocative operation. First, given the cliché argument that the limit experience of political violence, state terrorism, forced disappearances and genocide should be aesthetically elaborated according to negative strategies of silence, the veil, not showing, nothing-to-see-here, appeals to absence and the void, to the unrepresentability of horror, etc., they show the connections between the denunciation of these horrors and the festive, carnivalesque strategies of new social movements. At the same time, in the face of the immanentist euphoria that would like to see an unpolluted subject of the coming revolution in these global multitudes, these pieces evoke the origins of neoliberal subjectivities in the sinister stigma of the greatest civilizational terror in the history of the West. In opposition to the reverential silence of the *aesthetics of the sublime*, one hears, for example, the irreverent *murga* bands of human rights movements; against the consensual complacencies of *relational aesthetics*, one sees, among many other things, the sinister stain and spectral trace that the post-dictatorial theater has been able to inscribe on our society. It is both an aesthetic and a political provocation to situate terror and promise, dream and nightmare, in the same register—of thought, image and action. These videos demand that we concurrently conceptualize the victims of the concentration camps and the desiring multitudes, catastrophe and utopia, the ruins of the century and the current attempts at the recomposition of meaning, committing themselves to the delicate work of offering formal mechanisms that are able to carry out the most complex, urgent task of our contemporary politics: that of intertwining the “anamnetic power” of the work of post-traumatic memory with the “militant power” of post-Fordist immaterial work.

### **Exhume/Recover**

The videos *No reconciliados* and *143353* can be understood as the two discontinuously articulated parts of a diptych on the dialectic of violence and resistance in capitalist modernity. The first was filmed in Argentina and covers a series of key moments

in the history of the country's human rights movement, which are intertwined with the special power and disruptive capacity of artistic and political strategies of public intervention. This history is traced to the syncopated rhythm of a markedly experimental video that doesn't hold back in terms of alienation or opacity. The second is centered on Spain, putting forth a genealogy of certain archetypes of colonial and Francoist violence, culminating in a delicate reflection on the country's incipient (and rather delayed) politics of memory. Formally, it also makes no separation between its narrative mechanisms and the dramatic historical caesura they reflect on, resulting in a demanding, experimental piece. Taken together, these videos produce a dialogue about the criminal violence of European imperialism, its continuity in the forms of extermination administered on a global scale in the twentieth century and the secret ties between different movements of resistance and historical reparations on both sides of the Atlantic through the medium of visual language and a constant artistic reflection on their own procedures, resources and histories.

In both cases, there is a double movement. On the one hand, there is an operation of "exhumation"—that is, of unearthing human remains—bringing to light what has been forgotten, putting into circulation the specters of the past, those who cannot be stilled by any politics of "reconciliation," who denounce the fact that the common rests on a radical injustice, on disappearance, assassination, extermination. On the other hand, there is a movement of "recovery" in the meaning that the term acquired in Argentina with the movement of factories and businesses recovered by their workers during the crisis of neoliberal policies and industrial dismantlement: recovery as empowerment, occupation of public goods and collective reappropriation of the means of production. This tension explains how these videos are marked, in the same gesture, by a dark aesthetics of the sinister and a militant revival of the aesthetics of production. We can point towards a couple of examples: *No reconciliados* presents itself as a "free adaptation of Hamletmachine" by the German playwright Heiner Müller, which—the video reminds us—was performed in Buenos Aires in the mid-nineties by the theater group El Periférico de Objetos. If Müller's text, in itself, is an ominous piece from beginning to end, in which the Shakespearean specters are elevated in importance ("I was Hamlet," the work disturbingly begins), the El Periférico's version (recovered in fragments in a powerful montage set to the music of *Journey Through a Body*

by Throbbing Gristle) utilizes sinister tools (dolls, doubles, etc.) to give even darker and more macabre results. Now, the video enunciates, not without irony, its “genre”: “A didactic piece in five acts.” The “didactic pieces,” or *Lehrstücke*, was a form of experimental theater designed by Bertolt Brecht (Müller’s teacher) in a key moment in the elaboration of his materialist aesthetic in the twenties and thirties. And then Act 1 begins: “*Klutsis at the Bauen*” (the Hotel Bauen is an iconic Buenos Aires hotel recovered by its workers), which puts forward the necessity of reviving Argentina’s Concrete Art movement through a constructivist composition of visual images captured from the terrace of the Bauen. The sinister *Hamletmachine* has allied itself with the local rationalist-constructivist avant-garde. A second example: in 143353, a series of baroque images of power is “excavated” as archetypes of genocidal violence, exploring early images of Santiago Matamoros (later *Mataindios*, when his iconography was transplanted to the Americas), baroque images of death and time, the cadaveric iconography of the vanitas. From this excavation of the imaginary that accompanied capitalism’s first colonial adventure, and through a reflection on the pedagogical and propagandistic meaning that art came to have during the baroque period, we jump forward (mediated by José Gutiérrez Solana’s cadaveric paintings) to the Spanish Pavilion at the 1937 Exposition Internationale in Paris and the figure of its organizer, the young Josep Renau, a designer of political posters inspired by the Russian and German traditions of political photomontage. And so the baroque memento mori, with its macabre aesthetics of the skull and the world’s self-destructive vanity, is thus intertwined with the constructivist fantasy and technique of the modern tradition of photomontage. Between them—as an unmediated mediation, as on Lautréamont’s dissection table—lies work in the ruins and the didactic vocation.

Expósito seems to be telling us that we should not separate the elaboration of trauma, the work of mourning, the testimony of ruins, from the legacy of the twentieth century constructivist and productivist avant-garde. How is this possible? What is he suggesting to us here? I think that here we are seeing one of the fundamental nuclei of these videos, the grammar with which he suggests that we aesthetically and politically intervene in our contemporary world: between the ruins and new meanings, between loss and the renovation of forms, there is the “grammar of montage,” the principal legacy of the historic avant-garde being

revived here. Montage is the fundamental structuring mechanism that allows us to take on the burden of the experience of historical trauma while also opening ourselves up to new possible configurations of meaning. Paralysis in the face of ruin, the melancholic, narcissistic fixation on the lost object, is surely one of the risks of our era of betrayed revolutions, civilizational catastrophes and disappeared bodies. And there's surely a moment of truth in this insistence on failure, without which all positivity can be denounced as a lie and a profanation of the victims. However, a diametrically opposed threat is also lurking these days: the affirmation of the full power of a compact multitude capable of instituting a new order based on the productive forces of post-Fordist capitalism. A fixation on loss can lead to the nihilistic inertia of melancholy, just as its mere negation can open the way to the anthropotechnic temptations of the biopolitical and totalitarian fantasies of the “new man.”

*There's no coming back from the catastrophe—that is the sinister line we will no longer be able to cross—as it lives inside us, the contemporary as the experience of extimacy (*heimlich-unheimlich*). But the desert is there to be crossed—staying in the ruins is, also, another way of avoiding them—we are called upon to build on what has been destroyed.* There is no construction without destruction, but neither is there destruction without construction: that is precisely the “montage.” That is the inalienable heritage of the avant-garde (not just in its historical aspect), a legacy that is, in turn, a model of the act itself of “inheriting” (and which complicates the expression “historical”), a structure of meaning that is also a powerful historiographic device.

## The Conjunction

Act 1 of *No reconciliados* shows images of the city of Buenos Aires, filmed from the terrace of the iconic, centrally-located Hotel Bauen, a business recovered by its workers (first occupied and then, after a series of conflicts, organised into a democratic, self-managed cooperative) in the heat of the deep crisis that began on December 2001, unleashing a wave of protests and the marked re-politicization of Argentinean society. The video, right from the start, delimits a territory of interrogation: what view does (the relationship between art and politics in) Buenos Aires offer us *from the perspective of a recovered business?* From

the heights of the Bauen, the video harangues us in one of its image-texts: “Avant-garde art is also an enterprise that must be recovered and self-managed by its workers.” The images of the port city, filmed in long shots from the Bauen, then begin to break down into constructivist montages that evoke Klutsis and the Argentinean concrete artist Tomás Maldonado.

The operation here can be taken as exemplary of the dynamic of all the videos in the series, which propose a constant slippage and juxtaposition of political languages and forms with artistic languages and forms, revealing that they share a structural homology—one that goes beyond the occasional subjective commitments of the artist or the creative genius of certain militants. Declaring that the avant-garde is a factory that should be recovered by its workers, while it produces an initial, almost playful effect of alienation in the spectator, nevertheless refers to a deeply-rooted hypothesis in the tradition of twentieth century productivist aesthetics. Art as a factory or corporation (part of the productive forces of society), the artist as worker (unconnected to the idealism of the artist-creator expressing their individuality through their work) and the politicization of art as the expropriation of the means of art production (rather than the channeling of leftist “content” through means of production monopolized by capital) are the key definitions of the materialist aesthetic synthesized in that phrase with ironic humor. This is an aesthetic that has been advanced at least since the productions of the Russian constructivists and the joint theoretical work of Bertolt Brecht and Walter Benjamin in the twenties and thirties. In the context of Buenos Aires, it’s logical to invoke Concrete Art and the figure of Tomás Maldonado, the moment in which the local avant-garde most clearly manifested a constructivist vocation.

Nevertheless, this revival also contains a more complex dimension, one that connects the productivist beginning of the video with its following sequences, in which the “spectral” of a disconcerting past burst through. A dimension in which “recovery” is also “exhumation,” in which productivist empowerment takes on the spectral grammar of the unearthing of bodies. To be more precise, we should be talking about a *conjuration of the avant-garde*. But why conjuration, exhumation? What corpse are we talking about? We are invoking, of course, the corpse of the avant-garde. We know that its death has been proclaimed, celebrated and lamented, but rarely questioned. Whether in a parodic death in the culture industry, or a sinister death under

totalitarianism—fascist or Stalinist—the promise of emancipation found in the avant-garde has been repeatedly declared to have been exhausted. Before exploring social anamnesis against the forgetting of a historic trauma, this video proposes an *aesthetic anamnesis*, in the field of culture, of the forgotten potential of the artistic avant-garde. Of course, the elaboration of trauma imposes a temporality that is neither linear nor causal and a truth that is neither mimetic nor representational. To “exhume” the avant-garde—another victim of (cultural) totalitarianism—means “updating it” through the nonlinear and non-representational nature of “anamnesis.”

After the constructivist Act 1, the video orients itself around the problem of the social imagination in the construction of historical memory, and the figure of Hamlet, read by Jacques Derrida as a paradigm of “hauntology,” floats through the four remaining sections (in which we witness distorted portraits of the new forms of emergent resistance under neoliberalism). Nevertheless, the “spectropolitics” that they enunciate is present from the first act. “Klutsis at the Bauen” is already a spectral Klutsis, just as Maldonado is a phantom that has returned to claim rights that have been threatened (occasionally because of his own later career). These are specters, and the logic of the “conjuration” of specters also applies to the avant-garde. In a section of the video dealing with the experience of the Siluetazo, there is a quotation from Derrida’s *Specters of Marx* that analyzes the triple meaning of the word “conjuration”: a) the conspiracy of those who solemnly promise, by means of an oath, to struggle against a higher power; b) the magical incantation destined to “evoke,” to bring forth with the voice, to “convoke” a charm or a spirit, that is “not there” at the moment of the appeal; c) the magical exorcism that, on the contrary, tends to expel the evil spirit which would have been called up or convoked. In this video, we witness a “conjuration of the avant-garde” in this triple sense: it participates in a global conspiracy of all those committed to fighting against the higher power of capital; when doing so, it evokes the magic of aesthetic reason (more precisely: that of montage), the silenced voice of the avant-garde; at the same time, this is a “selective” revival that is also an “exorcism” of the avant-garde’s complicity with the powers that contributed to its defection. And so the figure of Tomás Maldonado is “evoked” in his early, avant-garde period, but is “exorcised” of his later evolution in which he put his talents at the service of postwar European neocapitalist

development. An operation, it is suggested, that can only be performed through a conspiracy of aesthetic-political forces that, from a present in danger, “cite” this past, dismantling history (“destroying” the continuity between the political vanguard and the avant-garde given over to capital) to reconfigure fabrics of meaning with elements of the past at the service of the urgent needs of the present.

The *recovery of the dream factory* thus also implies a *therapeutic anamnesis of its nightmares*. The coming conspiracy walks to the syncopated rhythm of working through the trauma of the past, a rhythm that, we must not forget, has taught us to follow, before anyone else, the avant-garde itself.

## Models

Expósito’s videos are made as part of a process. Not (just) the creative process of their author, but also the process of the self-constitution of collective forces of resistance to global capitalism in the contemporary era. They maintain the factographic promise of the documentary and its desire to dissolve itself in the general social process. A reflection of creative collectivity, they join the movement’s collaborative practices, such as organization, agitation, resource management, occupation of the streets, assemblies, etc. Just as the “operative writer” of the twenties (Sergei Tratyakov is a model, but we could also think of the early practices of the Latin American factographic neo-avant-garde, as in the now-famous Tucumán Arde [*Tucumán Is Burning*]) ended up on the kolkhoz (or in the mountains of Tucumán in northern Argentina) and engaged in a variety of tasks beyond those that traditionally fell to a writer, so too the videographer of the global movement travels to each corner of the world in which a foco of resistance emerges in order to accompany the process with (and without) his or her camera. But the contemporary artist can no longer subscribe to the “utopia of transparency,” one that could also be found in the factographic ideal, for reasons that are not only epistemological (immediacy is simply impossible and demanding it is ideological), but, above all, political: the mediating image or form “acts,” it has its own efficacy and is a powerful political catalyst. Trusting that it is a mere “record,” a supposedly direct access, would imply “confirming” actually existing configurations, losing sight of the decisive, strategic

importance of “experimenting with” alternative configurations of the common, the specificity of the possible contributions of an immaterial worker of forms.

The “operative writer,” today as yesterday, arises from the social process, uses it as raw material, works with it and gives back to it. Nowadays, one can no longer give back a reflection or a representation, as if there were an already-constituted subject of transformation on the one hand and the recording device on the other, with the product being a representation of a subject that is satisfied by recognizing itself. *There is no longer a prior subject, there is no longer a record and there is no longer representation.* There are machines, models, devices, files and diagrams, rather than “substances” or their transcendental unfoldings. If the operative artist critiqued the bourgeois artist who aimed to “express” their disturbed interiority, now the “modeling artist”—if I can be allowed the expression—who succeeds them, distances themselves from the pretension of registering social struggles. They work with the very same apparati of the production of the real, unraveling their logics, testing their functioning, proposing new assemblages. There is no document that is not also an interrogation of the conditions of its production. After faith in the record has died, there is no documentation that does not require reflection on its own formal operations, a type of second-level documentation that shatters the distinction between the record of the real and formal experimentation. This is key for reasons that are not merely aesthetic, as the intersection between the documentary impression and the experimental venture situates us, at a formal level, at the same intersection between the militant and the anamnetic in the political. Or, to be more precise: the disruption of consciousness and representation involved in the experience of trauma is formally assumed in the abandonment of all pretense to representative transparency and in a permanent gesture of self-reflection on the conditions of enunciation, on the apparatus. One good example of this is a passage from 143353 that is entirely elaborated with documentary images, where a multiple, diverse number of archival images are strung together into a heavy, oneiric condensation, using all cinematographic methods of the “dynamite of its tenths-of-a-second,” deployed in a chaotically regressive direction, with bursts of flashbacks in which the documentary image becomes an anamnetic machine beyond causality, linearity, transparency: *a passage to the optical unconsciousness.*

This new situation, as a whole, makes us reconsider the problem of collective creation. If the operative artist despised the individualism of the bourgeois artist, they were still nevertheless trapped in the bourgeois division between the individual and the community. Shifting from the “record” to the “model” further implies a new dialectic between singularity and multiplicity, one that has little to do with the dichotomy between the *isolated individual and the community of fusion*. Here, the oft-misunderstood Brechtian *Lehrstücke* (directly invoked in these videos) takes on special relevance, not only because many of these “didactic pieces” were written to problematize the tension between individuality and the common (taken to an experimental extreme in *The Measures Taken*), but also because, beyond their themes, they were written as *early experimental apparatus for the collaborative production of political subjectivity*. Created by an individual, these experimental pieces were open, transformable “models” of collaborative practices for producing the common. One could say that they somehow lie behind subjectivity, exploring and experimenting with their own conditions of possibility.

One could imagine a counterpoint between these videos and “factographic” militant Latin American cinema, such as *La hora de los hornos [The Hour of the Furnaces]*, 1968 by Fernando Solanas and Octavio Getino, which would reveal a decisive difference between a cinema that seeks to *raise the consciousness* of an assumed political subject—albeit with ideological baggage that would be dissolved by the *record of incontestable facts*—and a cinema whose objective is not to raise consciousness through the clear, conclusive exposition of a “true” reality that would disprove another, “illusory” reality, but to work with the illusions themselves that constitute us as subjects (and the conflicting imaginaries that institute the social). Once we situate ourselves beyond representation and consciousness (and their respective developments), collaborative practices take on a sense of diversity, multiplicity intertwining with singularity in a shared search for new models of the political self-production of subjectivity, of the *dissensual production of the common*.

“The statement is always collective” argues one of the onscreen texts in *No reconciliados*, quoting Deleuze and Guattari, who, in their book on Kafka and the becoming “minor” of literature, continue: “even when it seems to be emitted by a solitary singularity like that of the artist.” This is doubtlessly a divergent notion of collective creativity, of the relationship between the

singular and the multiple, of the dynamic of image and device. There is no true image that serves as an ideal or a pattern to be imitated, but a singular development that is put forward to be expanded and multiplied.

## **Diagrammatic Historiography, Mutant Archives**

A disjoining of time is at stake in any conjuration, and what praxis is better suited to witnessing and testing the efficacy of this disjoining than cinema? The object of cinema, even more than the image, is time itself. And where the hauntology of images encounters the out-of-jointness of time is in “montage”: the achronic arrangement of events that undermines the organicity of history, that suspends the continuity of *chronos* and that makes use of the raw materials of history for a new temporal montage: *laying the ground for the event*. History is no longer a causal chain, nor linear progress, nor *magistra vitae*, nor the infernal, eternal return of the same. A history made of unpredictable *trouvailles* of the present, past and future is a history besieged by its own specters, “unlocalizable” in the present-past-future series. The hauntology of time is a montage of history as anachronism and the interrupted rhythm of justice. Interwoven with unexpected connections, this dischronic history is the historicity of history as *kairos*, as an opportunity and propitious occasion for “political action.” This history of the cinematographic time of montage is, in itself, “political” (the political as the historicity of history, the ontology of spacing, the *di-* of dissent).

In some of his critical texts, Expósito refers to this procedure in terms of a “diagrammatic history,” a way of conceiving and constructing history as a polycentric map in which the traditional hierarchies between the center and the periphery, dominant models and subaltern practices, are recombined and reinterpreted.

The diagrammatic historiography of these visual essays situates us beyond the narrative, the integrated continuity of meaning, in the direction of a *montage of points of emergence* (of global resistance). This historiography of “objective chance” can be understood as the transition from the “narrative” to the “archive,” from the chain reaction of events in a comprehensive totality of meaning (the “substance” of “tradition” as a model relationship with the past) to the regrouping of cases through

montage (the *polycentric map of conjuration* as a blueprint for the spectral relationship between past, present and future). As in Mauricio Kagel's *Heterophonies* (which we can hear in *No reconciliados*), this is not about composition but about establishing conditions, defining borders, opening up spaces in which interpretations can be incessantly renewed. As in Kagel's work, this does not imply the mere dissolution of the piece, but a dissensual, heterological form of consistency not determined by its elements, but by the potential of a sufficiently diverse framework to make room for the most excessive, uncontainable interpretations. It would thus be a question of designing modular mechanisms based on minimal elements that guarantee maximal mobility and capacity for refunctionalization. Protean machines that I would like to consider, in their intrinsically transformable character, adaptable to a variety of situations, as "mutant archives" (once again, "factography" and "experimentalism," the "document" and its inscription in a vertiginous process of multiplying decentralization: consider the affinities between Warburg's *Mnemosyne Atlas*, Bataille's *Documents* and Benjamin's *The Arcades Project* as "mutant archives" in this precise sense).

Our epoch has been diagnosed countless times as suffering from "archive fever," in which, following the exhaustion of the utopian drives that mobilized collective action during modernity, post-traumatic societies turned to a painful past, one difficult to work through, in a culture of memory that has come to replace and change the meaning of the militant culture of revolution of the nineteenth and twentieth centuries. These videos are no strangers to this time of catastrophes. In their own way, they archive and participate in its "disease." But they do so without a desire to memorialize, nor a fetishism of the faithful document. Archives here are *polycentric maps of emergence, machines of refunctionalization* (the Brechtian *Umfunktionierung*). The interweaving of the documentary with experimentalism constitutes a possible strategy of articulation, the grammar of "dissent" (in the poetics of "montage"), of *memory and revolution*: memory without melancholy and a revolution that has not forgotten its ruins; a spectropolitics of the conjuration: in Marcelo Expósito's videos, mutant archives treasure the documentation of things to come.



**SINFONÍAS DE LA CIUDAD GLOBALIZADA.  
CONTRAGEOGRAFÍAS DEL NEOLIBERALISMO**

**SYMPHONIES OF THE GLOBALISED CITY.  
COUNTER-GEOGRAPHIES OF NEOLIBERALISM**

## **Octubre en el norte: temporal del noroeste**

### **October in the North: Storm from the Northwest**

---

1995

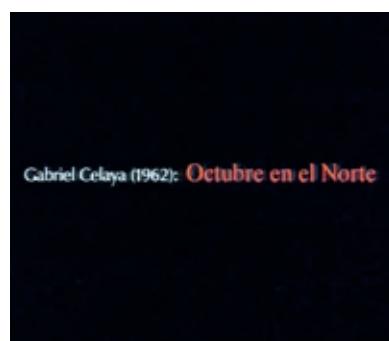
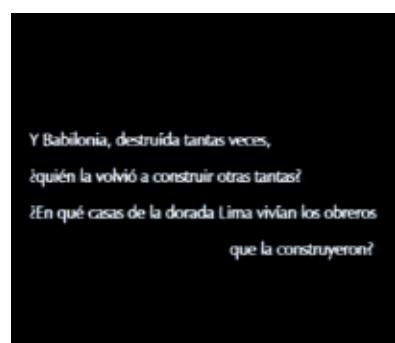
Producido para la exposición—Produced for the exhibition *punte... de pasaje*, curada por—curated by Corinne Diserens, Bilbao. Con la colaboración de—With the collaboration of Instituto Francés, Bilbao; Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, Bilbao; Centro de Imagen y Nuevas Tecnologías, Vitoria y—and Filmoteca Vasca, San Sebastián, España—Spain.

[Cat. 31]

El video consiste en una caudalosa “sinfonía urbana” sobre el desmantelamiento de la histórica zona industrial de Vizcaya. Fue grabado a lo largo de un año, registrando el cataclismo de las transformaciones vertiginosas y los prolegómenos del tránsito a una nueva ciudad posindustrial, y pone en contraste el levantamiento de la arquitectura del futuro Museo Guggenheim con las colosales perforaciones extractivas producidas durante décadas en Las Encartaciones, un territorio también histórico, cuna del movimiento obrero vasco de finales del siglo XIX.

---

The video consists of a mighty “urban symphony” about the dismantling of the historic industrial zone of Vizcaya. It was recorded over the course of a year, registering the upheaval of the vertiginous transformations and the introduction of transit to a new postindustrial city, contrasted the raising of the architecture of the future Guggenheim Museum with the colossal extractivist perforations carried out for decades in Las Encartaciones, a territory that is also historic as the cradle of the Basque labor movement of the late nineteenth century.



## **Sinfonía de la ciudad globalizada nº 1 Valparaíso**

### **Symphony of the Globalised City no. 1 Valparaíso**

---

2010

Producido por—Produced by Foundation for Arts Iniciatives,  
Nueva York—New York; Centro de Residencias para Artistas  
Contemporáneos (CRAC), Valparaíso, Chile.

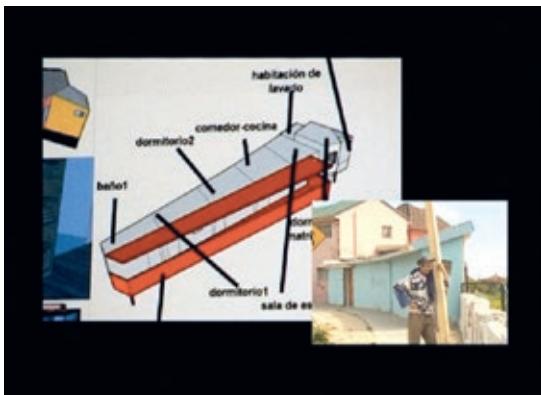
[Cat. 32]

Es un trabajo que exploró el estado de las resistencias sociales y populares a las políticas privatizadoras y destructoras de la idiosincrasia, la memoria y las formas de vida locales de la ciudad portuaria chilena. El recuerdo de los movimientos devastados por la dictadura, la transformación de la subjetividad obrera, la desaparición de la bohemia portuaria, la violencia de la especulación inmobiliaria, la agresividad de la planificación tecnocrática contra la ciudad autoconstruida, el imaginario empresarial poblado de *malls* y las técnicas de gobierno de la ciudadanía al servicio de la turistificación, son las problemáticas que esta obra trataba.

---

This work explored the social and popular resistances to privatization policies, so destructive to the local idiosyncrasies, memory and forms of life of the Chilean port city. The memory of the movements that were devastated by the dictatorship, the transformation of proletarian subjectivity, the disappearance of its maritime bohemia, the violence of real estate speculation, the aggression of technocratic planning against a self-built city, the entrepreneurial imaginary of shopping centers and the techniques of the government to put the citizenry at the service of touristification were some of the problems this piece dealt with.

éste es el capítulo primero  
del vídeo que hemos realizado  
sobre los actuales cambios  
procesos sociales e  
incertidumbres de valparaíso  
inspirados por la legendaria  
película de **joris ivens**  
filmada en 1962



la bohemia porteña  
convertida en tópico de  
la **alegría** latinoamericana  
es el objeto de **deseo**  
**imposible** que muestran  
las **políticas** del **turismo**



## **Sinfonía de la ciudad globalizada nº 2 Bilbao**

### **Symphony of the Globalised City no. 2 Bilbao**

---

2012

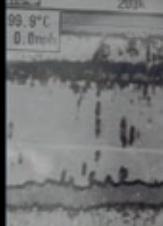
Producido por—Produced by Bizkaia Bilbao Arte eta Kultura (BIZBAK), Universidad del País Vasco (EHU/UPV), Bilbao, España—Spain.

[Cat. 33]

Diecisiete años después de *Octubre en el norte: temporal del noroeste* (1995), el autor regresó a Bilbao para actualizar aquel trabajo, realizando la *Sinfonía de la ciudad globalizada nº 2 Bilbao* como una gran obra épica en cinco movimientos de casi cinco horas de duración total que revisa el estado de las mismas cuestiones: la reconversión neoliberal de la economía y los modos de producción, la transformación de las figuras clásicas del trabajo fabril en la era de la precarización y la flexibilidad laboral posfordistas, el significado urbanístico de la construcción del Museo Guggenheim o la necesidad de recuperar la memoria borrada o tergiversada de los movimientos obreros y las formas de vida populares.

---

Seventeen years after *October in the North (Storm from the Northwest)*, the artist returned to Bilbao to update the piece, creating *Symphony of the Globalised City no. 2 Bilbao*, an epic in five movements, nearly five hours in total, which explores the same questions: the neoliberal reconversion of the economy and mode of production, the transformation of the classic figure of factory work in the era of post-Fordist precarization and flexible labor, the urbanistic significance of the construction of the Guggenheim Museum and the need to recover the erased or distorted memory of labor movements and working class forms of life.



ahora 2012 diecisiete años después  
regresamos a bilbao para observar  
el estado actual  
de este proceso de transformación



acero vidrio baldosas hormigón serán  
los materiales de los rascacielos  
apilados en la estrecha isla  
edificios de mil ventanas  
surgen resplandecientes  
pirámide sobre pirámide  
blancas nubes encima de la tormenta  
john dos passos manhattan transfer



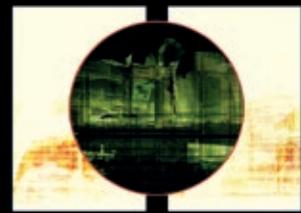
que el trabajo tome la palabra

mucho movimiento  
incluso llevándolo  
hasta la brutalidad  
lászlo moholy-nagy  
dinámica de la  
gran ciudad



el arte como  
experimentación política institucional  
se opone a la  
estetización de la política  
por las instituciones  
que encubren  
intereses económicos de clase

el neoliberalismo opera como  
un mecanismo sistemático  
de apropiación privada  
de todo aquello que es público  
o de los bienes comunes



la fábrica de signos  
en el capitalismo semiótico

partimos de amézola  
para adentrarnos entre  
los barrios de irala y rekalde  
nos alejamos de la regenerada  
zona de abandoibarra  
para ascender a los históricos  
barrios obreros y migrantes  
del sur de bilbao los lugares  
por donde jamás  
transita el turismo



las instituciones políticas públicas  
han dejado de ser  
mediadoras en el conflicto  
entre los intereses del capital privado  
y aquello que es de interés  
o de propiedad común

ahora lo público delega  
sus funciones  
se pone de parte o se identifica  
abiertamente con el capital privado



destruir la memoria  
de las luchas populares  
por sus entornos de vida  
permite modelar  
nuevas sociedades jerarquizadas  
con relaciones monetarizadas  
y conflictos regulados por la élites

# **Country Europa: gobernar fronteras permeables\***

---

Isabell Lorey

\* Publicado originalmente en *Country Europa. Un proyecto de foto-escritura de Marcelo Expósito y Verónica Iglesia*, Manifesta 8, Murcia y Steirischer Herbst, Graz, 2010–2011 y en *transversal, art/knowledge: overlaps and neighboring zones*, marzo de 2011.



Nuestro hijo Manuel, aún en gestación, catego-  
rizado desde antes de nacer, junto con su madre  
latinoamericana, como sujetos peligrosos.

Our son Manuel—still in the womb, before he  
was born—and his Latin American mother are  
categorized as threatening individuals.

Marcelo Expósito & Verónica Iglesia, *Country Europa*, 2010. Detalle del proyecto para—  
Detail of the project for Manifesta 8 – the European Biennial of Contemporary Art, Murcia,  
España—Spain. Foto—Photo: Emiliana Miguelez

La lógica hegemónica de la seguridad necesita de la limitación de un terreno, porque sin una amenaza de la que protegerse pierde su legitimidad. El terreno está compuesto por un espacio, en el cual nunca se permite la estancia de la misma manera a todo el mundo y, junto a él, una comunidad que se define a través de la pertenencia. Esta colectividad, nunca homogénea, se constituye por medio de desigualdades entre quienes pertenecen a dicha colectividad y por medio de la relación de éstos con quienes entran en ella (con frecuencia sólo de forma temporal). Las desigualdades surgen mediante la distribución del trabajo, así como a través de la heterogeneidad de los derechos. Uno de los régimenes centrales que tiene como resultado jerarquizaciones y clasificaciones que se expresan en múltiples relaciones de gradación es la frontera.<sup>1</sup> Las fronteras son siempre permeables y porosas: tanto las de Europa como las de una cárcel o una urbanización con control de acceso. Entre otras cosas, en la medida en que la frontera se caracteriza siempre por la imposibilidad de cerrarla, no existe una seguridad total. A través de la regulación y del control de la frontera permeable se produce una inseguridad permanente que sirve para proteger la seguridad de la comunidad: la precarización se convierte en un mecanismo de gobierno, con el cual se regula a las poblaciones de diferentes maneras.<sup>2</sup>

La seguridad es imposible y la permeabilidad de las fronteras ha crecido en la modernidad capitalista occidental porque el control de la circulación de personas y mercancías nunca es completo. Es por ello que la atención política se centra en la regulación y el control del cruce de fronteras, para legitimar mecanismos de seguridad que afectan a personas en circulación a quienes se construye como portadoras de una diferencia peligrosa. Sin embargo, en vez de proteger, en un sentido estricto, de quienes son peligrosos, este modo regulador de gobierno se centra en estrategias preventivas: se trata de prever las tácticas flexibles y contingentes que servirían para cruzar las fronteras. La flexibilidad y la contingencia del control de la frontera es, entre

---

1— Sabine Hess y Bernd Kasperek (eds.), *Grenzregime. Diskurse, Praxen, Institutionen in Europa*, Berlín-Hamburgo, 2010.

2— Isabell Lorey, “Gouvernementale Prekarisierung”, en Isabell Lorey, Roberto Nigro y Gerald Raunig (eds.), *Inventionen I: Gemeinsam. Prekär. Potentia. Kon-/Disjunktion. Ereignis. Transversalität. Queere Assemblagen*, Zúrich, 2011, pp. 72-86. <http://eipcp.net/transversal/0811/lorey/en>.

otras cosas, una violenta reacción a la flexibilidad de la migración, que puede entrelazarse con las prácticas del viaje.<sup>3</sup>

El proyecto *Country Europa*, de Marcelo Expósito y Verónica Iglesia desarrolla y actualiza esta compleja temática.<sup>4</sup> Es más: estos dos “productores de conocimiento” inscriben su proyecto artístico constitutivamente en la crisis y en los procesos de transformación de las relaciones capitalistas actuales y de las lógicas de seguridad y precarización. A la par, ofrecen en su práctica artístico-crítica una línea de fuga, en la que el conocimiento sobre la frontera que el proyecto presenta se contrapone a las actuales estrategias de disolución de fronteras que ponen en práctica las instituciones artísticas.

En noviembre de 2009, Expósito e Iglesia fueron invitados a la Bienal Europea de Arte Contemporáneo Manifesta 8, celebrada un año después en Murcia, España. Se les propuso que desarrollaran una pequeña intervención artística en colaboración con los presos de la cárcel de Murcia. La respuesta de los artistas —tal y como escriben en su publicación *Country Europa*— fue ampliar el proyecto de manera sustancial y no limitarse a la cárcel como típico espacio segregado y fortificado. Al mismo tiempo, rechazaron la lógica de explotación que a las instituciones de arte les gusta practicar en colaboración con los no artistas: el “resultado” del taller de fotografía colaborativo con los presos no había de prepararse simplemente como un proyecto fotográfico dentro de una exposición que consumir, objetualizar y, por lo tanto, exponer a la mirada del público. Además, los presos debían recibir una remuneración por el taller, porque en ese momento estaban trabajando para el negocio del arte. Esta exigencia no sólo coloca la dinámica de la precarización en la lista de prioridades dentro de los proyectos en los que las instituciones artísticas se abren al espacio social, sino que a su vez, tematiza los propios proyectos artísticos precarios y, por lo tanto, la transformación general del trabajo en las relaciones postfordistas de producción.

---

3— Sabine Hess y Vassilis Tsianos, “Ethnographische Grenzregimeanalysen. Eine Methodologie der Autonomie der Migration”, en *Grenzregime. Diskurse, Praxen, Institutionen in Europa*, op. cit., pp. 243-264.

4— *Country Europa* forma parte del proyecto *creating worlds* [crear mundos], y se desarrolló en el marco de Manifesta 8, como una práctica colaborativa con el Chamber of Public Secrets (CPS), el grupo de internos-participantes, la organización no gubernamental Paréntesis, el equipo de Manifesta 8 y el diseñador Sergio Braguinsky “elsebra”.

El proyecto resultó en un libro, al que se puede acceder como caja de herramientas con una configuración visual y escrita.<sup>5</sup> Consiste en un ensamblaje de, por un lado, diferentes lógicas securitarias y regímenes de fronteras contemporáneos y, por otro lado, de la precarización del trabajo y de la vida que se deriva de éstos. Iglesia y Expósito incluyen sus propias experiencias de cruce de fronteras en este ensamblaje, evidenciando así un conjunto estructural complejo de (in)seguridad que se reconfigura constantemente a través de movimientos, movimientos de personas. Ese conjunto estructural se manifiesta, y al mismo tiempo se pone en cuestión en el proyecto, en sus modos de producción de subjetividad.

Este ensamblaje artístico de conocimiento deja claro que no existe ninguna posición intacta fuera del actual entrelazamiento de seguridad y precarización, ninguna posición con la que poder asumir una perspectiva de observador distanciado en un proyecto de investigación o una exposición. El primer viaje a la cárcel de Murcia supuso el acercamiento a un régimen de fronteras en una localización segregada de alta seguridad, que en aquel momento aún no revela las cámaras de vigilancia, pero que ya transmite a los visitantes la impresión de ser vistos como en un panóptico. La documentación hay que presentarla por adelantado, los equipos para el taller de fotografía pasan por un examen meticoloso, se producen varios controles antes de que se pueda entrar con el coche y luego andando. En efecto, una cárcel, se podría decir. Nada fuera de lo común en este lugar. Sin embargo, antes siquiera de poder acceder por primera vez a esta área de alta seguridad, había que entrar en España. Volver a entrar, porque la colaboración entre Expósito e Iglesia ya implica, debido a sus diferentes nacionalidades, movimientos de viaje entre Europa y Latinoamérica, entre España y Argentina, movimientos que también exploran las posibilidades de migración y que están sometidos a una lógica postcolonial para quienes no disponen de pasaporte europeo.

El campo del arte, con un funcionamiento global, está basado en la circulación potencialmente ilimitada, sin fronteras, de la creatividad y del conocimiento, así como de los individuos. Sin embargo, las limitaciones y los controles, a los que principalmente todos los artistas que no proceden del “norte global”

—

5— El libro puede descargarse en: <https://marceloexposito.net/country-europa/>.

están expuestos, con sus cuerpos como objeto, rara vez se plantean en los discursos sobre el arte internacional y apenas aparecen en las propias obras artísticas. La precarización de la existencia, el miedo y la experiencia de violencia que evoca el régimen de fronteras español en este caso específico, forman por lo general parte de los movimientos migratorios transnacionales, las residencias precarias y las relaciones de trabajo.

Incluso después de estancias reiteradas, de carácter privado y también relacionadas con el trabajo, la artista que entra en el país con pasaporte argentino sigue necesitando un permiso escrito de la policía española, para el cual es preciso presentar, entre otras cosas, los siguientes documentos:<sup>6</sup> certificado del registro de empadronamiento de su ciudad de origen, una copia compulsada de un pasaporte válido, una declaración escrita que indique dónde y con quién piensa estar la persona en España, una declaración de compromiso del anfitrión donde éste se responsabilice del comportamiento adecuado de la persona que entra en el país, una declaración por la cual la persona se compromete a no aceptar o buscar un empleo, un compromiso de no hacer ningún daño al país de destino, fotos personales que puedan constituir una prueba fidedigna de que la relación entre la visitante y el anfitrión existe desde hace tiempo, etcétera.

Aunque la ciudadana latinoamericana logre recopilar todos los papeles y documentos a tiempo y presentar la solicitud de entrada en la Unión Europea (UE) —un proceso que supone más de un mes de papeleo, así como gastos que ascienden a alrededor de 200 euros—, no existe ninguna garantía de que al final se le permita acceder al territorio. En última instancia, es la policía española la que decide, en el momento de cruzar la frontera, si se autorizará o no la entrada. Los controles son contingentes y se ejecutan con flexibilidad.

La contingencia quiso que a la artista con pasaporte argentino le hicieran señas en el aeropuerto español de destino para salir de la cola de ciudadanos extracomunitarios, con el fin de someterla a un control y a un disciplinamiento especiales. Ya asignada dentro del montón de aquellos señalados como desprovistos de ciudadanía de la UE y, por lo tanto, categorizados y clasificados como otros potencialmente peligrosos, fue objeto de un

---

6— Marcelo Expósito y Verónica Iglesia (eds.), *Country Europa*, 2010. [http://marceloexpósito.net/pdf/countryeuropa1\\_introducción.pdf](http://marceloexpósito.net/pdf/countryeuropa1_introducción.pdf), p. 11.

interrogatorio adicional en el control especial contingente que varios agentes de policía realizaron a unos pocos sobre el motivo de la estancia y la carta de invitación del anfitrión. A estas pocas personas no se les permitió recoger su equipaje de la cinta transportadora, ni hacer una llamada de teléfono para, por lo menos, transmitir algún mensaje a quienes les esperaban a la salida de la zona de frontera y, por lo tanto, en la entrada al “país receptor”. Durante más de dos horas, no estuvo claro si se les permitiría pasar. A lo largo de todo este tiempo, se impuso el autocontrol entre quienes entraban en el país para que, en el imprevisible momento de la decisión sobre su peligrosidad potencial, nada contribuyera a que se les considerase después de todo un peligro y se les deportara.

La lógica postcolonial inherente a esta violencia de selección policial no sólo se da en el momento de cruzar la frontera de Latinoamérica a España. El movimiento del viaje se superpone con la regulación de la migración y, por lo tanto, con la experiencia de la contingencia del estar expuesto a este tipo de precarización legal y mental. No obstante, este régimen de fronteras no es meramente represivo. El control represivo forma parte de un régimen de fronteras flexible que utiliza tácticas acordes con la lógica de la soberanía, entre otras, para regular una circulación en las fronteras porosas que, bajo la forma de la migración, resulta necesaria para la supervivencia de la comunidad política que hay que proteger.

Pero el poder contingente de decisión que tiene la policía no procede exclusivamente del principio de soberanía. El régimen de fronteras europeo nunca consiste en el aislamiento completo frente a la migración, sino que constituye más bien un proceso de incorporación paso a paso, que por lo general exige la subordinación de la fuerza de trabajo no europea que se precisa. La regulación de la frontera permeable produce procesos de inclusión jerarquizada, lo cual tiene como consecuencia nada menor una diferenciación del estatus legal de los inmigrantes.<sup>7</sup>

Desde una perspectiva demográfica o, más bien, desde una perspectiva biopolítica, la permeabilidad de la frontera se convierte inmediatamente en una cuestión de “supervivencia”. En lugar de proteger a un colectivo existente, la frontera contribuye

---

7— Paolo Cuttitta, “Das europäische Grenzregime: Dynamiken und Wechselwirkungen”, en Sabine Hess y Bernd Kasparek (eds.), *Grenzregime. Diskurse, Praxen, Institutionen in Europa*, op. cit., pp. 23-42.

a la producción de una población heterogénea.<sup>8</sup> La población europea se está reduciendo drásticamente, lo cual hace que resulte cada vez menos razonable proteger y fortificar poblaciones supuestamente autóctonas frente a otros peligrosos. Por motivos económicos y sociopolíticos, cada uno de los Estados nación europeos, así como la UE en su conjunto, se ven cada vez menos capaces de mantener siquiera la prosperidad alcanzada “por sí mismos”. Esta Europa necesita la inmigración para su existencia.<sup>9</sup> La Comisión de Justicia, Libertad y Seguridad de la UE lo formuló de forma inequívoca en otoño de 2007: con una tasa de natalidad en constante decrecimiento, la UE necesita 20 millones de inmigrantes durante los próximos veinte años.<sup>10</sup>

Cuando los máximos responsables de la seguridad europea recibieron esta información, España tenía una tasa de reproducción biopolítica de 1.37 “nacimientos por mujer en edad de procrear”, una media en absoluto tranquilizadora, porque la capacidad reproductiva de la población española se basaba ya en una frontera permeable: una quinta parte de las mujeres en edad de procrear contabilizadas no eran españolas, ya que se numeraban todos los alumbramientos de mujeres con residencia “legal” en España durante al menos dos años. Para incrementar esta tasa biopolítica, en otoño de 2007, el gobierno presidido por Zapatero introdujo el llamado cheque bebé de 2500 euros por cada nacimiento o adopción legal en territorio español. Esta bonificación pudo solicitarse hasta finales de 2010: en ese momento, el mismo gobierno volvió a retirar el cheque bebé, dentro de un paquete global de austeridad para eliminar la deuda del Estado.

Sin embargo, esta bonificación por bebé nacido aún estaba en vigor cuando Verónica Iglesia entró en España para realizar el proyecto *Country Europa* en la cárcel de Murcia. Llevaba en su vientre un potencial ciudadano español por línea paterna. A la entrada, se la clasificó como un “Otro” posiblemente

---

8— Ver también William Walters, “Mapping Schengenland. Denaturalizing the Boder”, en *Society and Space*, núm 5, 2002, pp. 561-580.

9— Sin embargo, dentro del régimen migratorio europeo, la ilegalización y la falta de derechos que la acompañan se consideran cada vez más como una fase inevitable en el largo camino hacia una posible legalización e “integración” (Cfr. Paolo Cuttitta, “Das europäische...”, *op. cit.*, p. 29).

10— Comisión de las Comunidades Europeas, *Hacia una política de integración común, comunicación de la Comisión al Parlamento Europeo, el Consejo, el Comité Económico y Social Europeo y el Comité de las Regiones*, COM, Bruselas, 2007, p. 780.

amenazador, expuesto a la valoración policial contingente de su grado de peligrosidad. Dentro de la lógica del régimen migratorio y de fronteras español, como mujer embarazada, se convertía en un *pharmakon* para la precaria bioseguridad nacional.<sup>11</sup> Su cuerpo pasaba a ser una dosis farmacológica que la policía debía valorar, decidiendo si podía clasificarse de tóxica y peligrosa para la comunidad nacional, de manera que correspondía deportarla, o si cabía juzgarla de potencialmente curativa y medicinal, una dosis que se toma (y absorbe) para garantizar la supervivencia española y, en último término, también europea. Esta dinámica de frontera biopolíticamente inmunizadora es variable y depende de la dosis de otro domesticable, así como de la dosis mixta necesaria respectivamente de puesta en peligro y seguridad de una población para hacer que cada individuo siga siendo gobernable y, en último término, para impedir la revuelta.

Una de las fotos centrales de *Country Europa* muestra el vientre embarazado de Iglesia, sobre el que se puede leer “peligro” en letras negras.<sup>12</sup> A finales de 2010, pocas semanas después de que la foto se publicara en internet, empezaron a aparecer adaptaciones fotográficas, tanto en un periódico español como en uno argentino, para ilustrar artículos en relación con el fin de la bonificación por bebé nacido en España. Sobre el vientre, con un embarazo muy avanzado, se puede ver escrito a mano en letras negras: “Objetivo: parir antes del 31 [de] D[iciembre]”.<sup>13</sup> ¿Tiene esto que ver con la ambivalencia mediatisada del *pharmakon* biopolítico? ¿O con el robo de ideas y con el plagio? En todo caso, las adaptaciones pueden entenderse como un ejemplo de cómo las ideas circulan por el mundo y pueden (re)apropiarse, en contraposición con la libertad de movimiento limitada de los individuos clasificados como peligrosos; pueden

---

11— El *pharmakon* simboliza la inmunización biopolítica, constituida a través de la segregación del “Otro” peligroso dentro de una parte integrable y otra no integrable, y se basa en la permeabilidad del régimen de fronteras. Sobre el desarrollo de esta dominación protectora atravesada por dinámicas de inmunización. Véase Isabell Lorey, *Figuren des Immunen. Elemente einer politischen Theorie*, Zúrich, 2011, pp. 260-281.

12— Véase <http://brianholmes.files.wordpress.com/2010/09/exposito2.png> y Expósito e Iglesia, y *Country Europa*, op. cit., pp. 16-17.

13— Dicha foto apareció en el artículo “Objetivo: parir antes del 31-D”, publicado en el diario español *El Mundo* y replicado en el diario argentino *Clarín*, diciembre de 2010. [https://www.clarin.com/mundo/Carrera-Espana-dar-luz-termine\\_0\\_S1E-MwOTvml.html](https://www.clarin.com/mundo/Carrera-Espana-dar-luz-termine_0_S1E-MwOTvml.html).

interpretarse como un ejemplo de la ambivalencia entre la creatividad que circula libremente y la circulación de las personas, regulada en términos restrictivos.

En el gobierno de las fronteras permeables de Europa, se inscriben racismos culturales que se manifiestan dentro del territorio de las comunidades bajo la forma de una criminalización latente y duradera y de una subordinación evidente de las personas inmigrantes. En la UE, estos moldes de orden se corresponden cada vez más claramente con el gobierno neoliberal, a través de la desigualdad social y de una inseguridad que pasa a normalizarse. Parece que más de la mitad de las personas que tienen que presentarse ante los tribunales son aquellas que se han visto, cada vez más, en relaciones de vida y trabajo extremadamente precarias y que manifiestan, de diferentes maneras, contraconductas no conformistas frente al orden económico actual de obediencia y segregación.<sup>14</sup> El número creciente de infracciones penales y sentencias judiciales, no sólo en Estados Unidos, sino en algunos lugares de Europa, puede interpretarse como un síntoma de la batalla policial preventiva contra la revuelta para establecer una “seguridad interna”, que también necesita una precariedad inducida políticamente para su propia legitimación.

En el ensamblaje de *Country Europa*, Iglesia y Expósito forman una concatenación visual de imágenes exteriores del edificio de la cárcel de Murcia con otras fotos de urbanizaciones con control de acceso argentinas, conocidas comúnmente como *countries*. Este tipo de áreas residenciales de alta seguridad simbolizan, no sólo en la Argentina neoliberal de la década de 1990, un nuevo componente de la lógica securitaria cada vez más global que impregna lo social, una lógica que está basada en la segregación del espacio y en la jerarquización de las personas que circulan, así como en precarizaciones de gran alcance. En estos planes, con frecuencia muy hipotecados, de propiedad privada y estilos de vida privilegiados de la clase alta y de la clase media, las fronteras deben seguir siendo permeables para instaurar la seguridad y garantizar la reproducción. Dentro de una lógica biopolítica farmacológica, los residentes intentan

---

14— Para Estados Unidos, véase Loïc Wacquant, *Punishing the Poor. The Neoliberal Government of Social Insecurity*, Chesham, 2009; para París, con un análisis diferente, Judith Revel, “Vom Leben in prekären Milieus (oder: Wie mit dem nackten Leben abschließen?)”, traducción al alemán de Birgit Mennel, en *Grundrisse. Zeitschrift für linke Theorie und Debatte*, núm. 32, 2009, pp. 36-45.

protegerse potencialmente, en concreto, de las mismas personas que contratan como personal de seguridad, que se ocupan de sus hogares, cuidan de sus hijos, cruzan las fronteras y atraviesan el terreno para otros servicios. Los privilegiados tienen potencialmente miedo de los subordinados, con frecuencia trabajadores precarios sin los cuales el barrio privado ni siquiera funcionaría.<sup>15</sup>

En el marco de este ensamblaje de dinámicas securitarias y de relaciones de vida y trabajo precarias, desarrollar un taller de fotografía colaborativo con presos de la cárcel de Murcia, a condición de que los participantes —hombres y mujeres que no por casualidad eran en su mayor parte inmigrantes de origen latinoamericano y de Europa del Este— recibieran una remuneración por su trabajo, constituía una intervención provocadora desde distintos puntos de vista. No sólo porque en la cárcel no se permiten transacciones monetarias. Los honorarios tuvieron que transferirse a una especie de “cuenta” de cada uno de los presos participantes. Los honorarios cubrían también el uso de los derechos de imagen (regulados por contrato), un acuerdo en absoluto habitual en este tipo de proyectos de arte colaborativo. Por supuesto, la pequeña suma de tres dígitos no dejaba de ser simbólica, en particular porque los honorarios debían pagarse del presupuesto limitado de *Country Europa*, que también cubría los honorarios de los artistas.

Aun así, *Country Europa* contextualiza y problematiza de esta manera las prácticas actuales en la bienalización del sistema de arte global y, por lo tanto, también la apertura de las instituciones artísticas al campo social. En este marco, la permeabilidad de las fronteras del sistema del arte también tiene una función, pues consiste en la incorporación dosificada de protagonistas sociales “auténticos” y excitantemente peligrosos alejados del campo del arte para incrementar el capital económico y simbólico. En esta incorporación específica al campo del arte, el campo social es el *pharmakon*, una medicina estimulante dentro de la lógica de (in)seguridad de la inmunización biopolítica que va mucho más allá del campo del arte.

—

15— Expósito e Iglesia, *Country Europa*, *op. cit.*, pp. 32-39.

# **Country Europa: Governing Permeable Borders\***

Isabell Lorey

\* Originally published in *Country Europa. A photo-text project by Marcelo Expósito and Verónica Iglesia*, Manifesta 8, Murcia y Steirischer Herbst, Graz, 2010–2011 and in *transversal, art/knowledge: overlaps and neighboring zones*, March 2011.



Marcelo Expósito & Verónica Iglesia, *Country Europa*, 2010. Detalles del libro del proyecto para—Details of the book for the project for Manifesta 8 – the European Biennial of Contemporary Art, Murcia, España—Spain. Reimpreso para la exposición colectiva—Reprinted for the collective exhibition Zweite Welt, curada por—curated by WHW, Steirischer Herbst, Graz, Austria, 2011

The hegemonic logic of security requires the delimitation of a terrain, because without a threat to protect against, it loses its legitimization. The terrain comprises a space, being in which is never permitted to everyone in the same way, and, with this, a community that defines itself through belonging. This collective, which is never homogeneous, is constituted through inequalities: among those who belong, as well as in relation to those who come into it—often only temporarily. Inequalities emerge through the distribution of labour as well as through the heterogeneity of rights. One of the central regimes resulting in hierarchisation and categorisation into multiple relations of gradations is the border.<sup>1</sup> Borders—those of Europe as well as those of a prison or a gated community—are always permeable and porous because, among other things, the border is always characterised by the impossibility of closing it, there is no complete security. Through the regulation and control of a permeable border, permanent insecurity is produced for the community to be protected: precarisation becomes an instrument of governing with which populations are regulated in different ways.<sup>2</sup>

In Western capitalist modernity, the impossibility of security and the permeability of borders have grown out of the control of the circulation of people and commodities, which is never complete. The political focus is therefore on the regulation and control of border crossings to legitimate security mechanisms with respect to those circulating, who are constructed as dangerously different. Instead of strictly guarding against those who are dangerous, however, this regulatory manner of governing focuses on preventive strategies: the anticipation of flexible, contingent tactics of crossing borders. The flexibility and contingency of border control tactics are, among other things, a violent reaction to the flexibility of migration, which can intertwine with the practice of traveling.<sup>3</sup>

---

1— Sabine Hess and Bernd Kasparek (eds.), *Grenzregime. Diskurse, Praxen, Institutionen in Europa*, Berlin-Hamburg, 2010.

2— Isabell Lorey, “Gouvernementale Prekarisierung,” in Isabell Lorey, Roberto Nigro and Gerald Raunig (eds.), *Inventionen I: Gemeinsam. Prekär. Potentia. Kon-/Disjunktion. Ereignis. Transversalität. Queere Assemblagen*, Zürich, 2011, pp. 72-86. <https://transversal.at/transversal/0811/lorey/de?hl=Gouvernementale%20Prekarisierung>.

3— Sabine Hess and Vassilis Tsianos, “Ethnographische Grenzregimeanalysen. Eine Methodologie der Autonomie der Migration,” in *Grenzregime*, op.cit., pp. 243-264.

This thematic complex is developed and actualized in the project *Country Europa* by Marcelo Expósito and Verónica Iglesia,<sup>4</sup> who have constitutively inscribed their artistic project onto the crisis and transformation processes of current capitalist relations and logics of security and precarisation, providing a line of flight in their critical art practice in which the collectively produced border-knowledge presented therein is compared with art institutions' current strategies of dissolving borders.

In November 2009, Iglesia and Expósito were invited to the European contemporary art biennale Manifesta 8, which took place one year later in Murcia, Spain. It was proposed that they develop a small artistic intervention in cooperation with the inmates of the Murcia penitentiary. The artists' response—as they wrote in their publication *Country Europa*—was to substantially expand their project and not limit themselves to the penitentiary as a classically segregated and secured space. At the same time, they rejected the logic of exploitation that art institutions tend to practice in cooperation with non-artists: the “result” of the collaborative photo workshop with prison inmates was not simply prepared as a photographic project in an exhibition to be consumed, objectified and exposed to the gaze of viewers. In addition, the inmates were to be paid for the workshop, as they would be working for the art business. This demand not only puts on the agenda the dynamics of precarisation in the projects in which art institutions are opened up to social space, but also thematises the precarious art projects themselves and thus the general reformation of labour in post-Fordist relations of production.

This project resulted in a book, which is accessible as both a visual and text-based tool.<sup>5</sup> It is an assemblage of various contemporary security logics and border regimes and the precarisation of labour and life that arise from them. Iglesia and Expósito write their own experiences of crossing borders into this assemblage so that a complex structural (in)security ensemble becomes evident, perpetually reconfiguring itself through movements,

—

4— *Country Europa* is part of the project *creating worlds* and was developed in a collaborative practice which—according to the artists' project-website—involved the Chamber of Public Secrets (CPS), the group of inmate-participants, the non-governmental organization Paréntesis, the Manifesta 8 team and the designer Sergio Braguinsky (elsebra).

5— The book *Country Europa* can be downloaded at: <https://marceloexposito.net/country-europa/>.

movements of people, in which the ensemble manifests itself in a subjectifying manner and is challenged at the same time.

This assemblage of artistic knowledge makes it clear that there is no untouched position outside the current interweaving of security and precarisation, no position from which a distanced observer perspective could be assumed in a research project or an exhibition. The first drive to the Murcia penitentiary approaches a border regime in a segregated high-security location that does not reveal the surveillance cameras at that moment, but already conveys to visitors the impression of being panoptically seen. Documents must be submitted ahead of time, the equipment for the photo workshop is meticulously examined, several points of control must be passed before it is possible to drive and then walk on. Indeed, a penitentiary. Nothing out of the ordinary here. Before they were even able to enter this high security area at all, however, it was first necessary to enter Spain. To reenter Spain, due to their different citizenships, Expósito and Iglesia's intervention implied movements between Europe and Latin America, between Spain and Argentina, movements that also probe the possibilities of migration, which is subject to a postcolonial logic for those with no European passport.

The globally-operating art field is based on the potential unboundedness of creativity, knowledge and individuals. However, the limitations and controls to which nearly all the artists who do not come from the Global North are exposed as embodied subjects are rarely brought up in international art discourses and are barely reflected in artworks themselves. The existential precarisation, fear and experience of violence that the Spanish border regime evokes, in this specific case, are generally part of transnational migrations and precarious residences and working conditions.

Even after repeated private and work-related stays, the artist entering the country with an Argentinian passport still needs written permission from the Spanish police, for which the following documents, among other things, have to be presented:<sup>6</sup> an excerpt from the census record of one's city of origin, a notarized copy of a valid passport, a written statement indicating where and with whom the person plans to stay in Spain, a declaration from

---

6— Marcelo Expósito and Verónica Iglesia (eds.), *Country Europa*, 2010, [http://marceloexpósito.net/pdf/countryeuropa1\\_introducción.pdf](http://marceloexpósito.net/pdf/countryeuropa1_introducción.pdf).

the host assuming responsibility for the proper behaviour of the person entering the country, an agreement not to take or seek employment, an agreement to cause no harm to the destination country, personal photos reliably documenting that the relationship between the visitor and the host has existed for a longer period of time, etc.

Even if Latin American citizens manage to collect all these papers and documents in time and submit an application for entry into the European Union (EU)—a process that means more than a month of paperwork as well as costs adding up to about 200 euros—there is no guarantee that they will actually be permitted to enter European territory. Ultimately, the Spanish police decide at the moment of crossing the border whether entry will be permitted or not. Controls are contingent and are carried out flexibly. Contingency decreed that the artist with the Argentinian passport at the Spanish airport was waved out of the customs line for non-EU citizens and subjected to special control and discipline. Already assigned to the crowd of those counted as lacking EU citizenship and thus categorised and classified as a potentially dangerous other, additional questioning took place in the contingent interrogation by several police officers asking about the reason for entering the country and the letter of invitation from the host. These few are not permitted to pick up their luggage from the conveyor belt nor to even make a phone call to get a message to those waiting at the exit of the border area, and thus at the entrance to the “host country.” For over two hours, it remained unclear whether entry would be granted. During this time, self-control took place among those entering the country, so that in the unforeseeable moment of decision regarding their potential dangerousness, they would do nothing that could make them be seen as a danger and thus be deported.

A postcolonial logic is not only inherent to this violence of police selection at the moment of crossing the border from Latin America to Spain. The movement of travel overlaps with the regulation of migration and thus the experience of contingent exposure to this kind of legal and mental precarization. However, this border regime is not repressive in itself, the contingent power of decision of the police cannot be described through sovereignty alone. Indeed, this repressive control is part of a flexible border regime that uses sovereign-logical tactics, among others, to regulate circulation across porous borders on which migration is necessary to the survival of the political community to be secured.

But the contingent power of decision that the police have does not come exclusively from the principle of sovereignty. The European border regime is never about complete isolation from migration, but is rather a process of step-by-step incorporation that generally demands the subordination of a necessary non-European labour force. The regulation of the permeable border produces hierarchised inclusion processes, implying, not least of all, a differentiation of the legal status of immigrants.<sup>7</sup>

From a demographic, or rather biopolitical perspective, the permeability of the border becomes a question of “survival.” Rather than securing an existing collective, the border contributes to the production of a heterogeneous population.<sup>8</sup> The European population is shrinking dramatically, which is why it seems less and less reasonable to protect and secure purportedly autochthonous populations against a dangerous other. For economic and sociopolitical reasons, individual European nation-states, as well as the EU as a whole, increasingly see themselves as no longer capable of maintaining their prosperity “on their own.” Europe existentially needs immigration.<sup>9</sup> This was unmistakably formulated in Autumn 2007 by the EU Commission for Justice, Freedom and Security: with a consistently falling birth rate, the EU needs 20 million migrants over the next twenty years.<sup>10</sup>

When this news was announced to the highest level of European security officials, Spain had a birth rate of 1.37 “births per woman of child-bearing age”—by no means a reassuring average, even though the reproductive capacity of the Spanish population is already based on the permeable border: one fifth of child-bearing women counted were not Spanish, since all the

---

7— Paolo Cuttitta, “Das europäische Grenzregime: Dynamiken und Wechselwirkungen,” in Sabine Hess and Bernd Kasparek (eds.), *Grenzregime. Diskurse, Praxen, Institutionen in Europa*, op. cit., pp. 23–42, pp. 28–30.

8— William Walters, “Mapping Schengenland: Denaturalizing the Border,” in *Society and Space*, no. 5 (2002), pp. 561–580.

9— Nevertheless, illegalisation and the associated lack of rights are increasingly regarded in the European migration regime as an inevitable stage along the long way to a possible legalisation and “integration” (Cfr. Cuttitta, “Das europäische Grenzregime...,” op.cit., p. 29).

10— The Commission of the European Communities, *Towards a Common Integration Policy*, Communication from the Commission to the European Parliament, the Council, the European Economic and Social Committee and the Committee of the Regions, Brussels, COM, 2007.

births corresponded to women who have been residing “legally” in Spain for at least two years. To further increase this birth rate, in Autumn 2007, Zapatero’s administration introduced a so-called baby bonus of 2500 euros for every legal birth or adoption in Spanish territory. This bonus could be claimed until the end of 2010, when the baby bonus was withdrawn by the same administration as part of a comprehensive austerity package to eliminate the national debt.

This baby bonus was still in effect, however, when Verónica Iglesia entered Spain for the *Country Europa* project at the Murcia penitentiary. She was pregnant with a potential patrilinear Spanish citizen. Upon entry, she was categorised as a possibly threatening “Other,” exposed to the contingent police evaluation of her degree of dangerousness. Under the logic of the Spanish border and migration regime, as a pregnant woman, she became a *pharmakon* for the nation’s precarious biosecurity.<sup>11</sup> Her body became a pharmakological dose to be assessed by the police, one that could either be classified as toxic and dangerous for the national community and deported, or one that is assessed as potentially healing and medicinal, which is taken in (and over) to secure Spanish and, ultimately, European survival. This biopolitically-immunising border dynamic is variable and depends on the dose of the domesticable other, as well as on the respectively-necessary mixed dose of the endangerment and security of a population, in order to keep each individual governable and, ultimately, to prevent revolt.

One of the central photos of *Country Europa* shows Iglesia’s pregnant belly, on which *peligro* [danger], can be read in black letters.<sup>12</sup> A few weeks after the photo was put on the Internet in late 2010, photographic adaptations of it started showing up in both Spanish and Argentinian newspapers to illustrate articles relating to the end of the Spanish baby bonus. On one extremely pregnant belly, handwritten black letters can be seen announcing:

—

11— The *pharmakon* stands for “biopolitical immunisation,” which is constituted through the segregation of the dangerous other into an integrable and a non-integrable part and is based on the permeability of a border regime. On the development of this immunisation dynamic for securing domination, see Isabell Lorey, *Figuren des Immunen. Elemente einer politischen Theorie*, Zürich, 2011, pp. 260–281.

12— <http://brianholmes.files.wordpress.com/2010/09/exposito2.png> and Expósito and Iglesia, *Country Europa*, op. cit., pp. 16–17.

“Goal: Give birth before 31 D[ecember].”<sup>13</sup> Does this have to do with the mediatized ambivalence of the biopolitical *pharmakon*? Or with stealing ideas and plagiarism? These adaptations can be understood, in any case, as an example of ideas that circulate around the world and can therefore be (re)appropriated, in contrast to the limited freedom of movement of individuals classified as dangerous; they can be read as an example of the ambivalence between freely-circulating creativity and the restrictively regulated circulation of persons.

Cultural racisms are inscribed in the governance of the permeable borders of Europe, which manifest themselves within the territory of communities as a lasting, latent criminalization and as an obvious subordination of migrants. In the EU, these patterns of order increasingly correspond to neoliberal governance through social inequality and normalized insecurity. It appears that an above-average number of people appearing in court are those who increasingly find themselves in extremely precarious living and working conditions, and who evince a variety of nonconformist counterreactions to the current economic order of obedience and segregation.<sup>14</sup> The rising number of criminal offenses and court sentences, not only in the United States, but also in some places in Europe, can be read as symptoms of the preventive police battle against revolt and to establish “internal security,” which also needs politically-induced precarity for its own legitimisation.

In their assemblage of *Country Europa*, Iglesia and Expósito form a visual concatenation of outside views of the penitentiary building in Murcia with pictures of Argentinian gated communities, popularly known as *countries*. These kinds of high-security residential areas symbolize, and not only in the neoliberal Argentina of the 1990s, a further component of the increasingly global security logic that permeates the social, a logic based on the segregation of space, the hierarchisation of circulating persons and far-reaching precarisation. In these often

—

13— The photo appeard in the article “Objetivo: parir antes del 31-D,” published in the Spanish newspaper *El Mundo* and replicated on the Argentinian newspaper *Clarín*, December, 2010. [https://www.clarin.com/mundo/Carrera-España-dar-luz-termine\\_0\\_S1E-MwOTvml.html](https://www.clarin.com/mundo/Carrera-España-dar-luz-termine_0_S1E-MwOTvml.html).

14— For the case of the United States, see Loïc Wacquant: *Punishing the Poor: The Neoliberal Government of Social Insecurity*, Chesham 2009, for a differentiated analysis of the case of Paris, Judith Revel: “Vom Leben in prekären Milieus (oder: Wie mit dem nackten Leben abschließen?),” German translation by Birgit Mennel, in *Grundrisse. Zeitschrift für linke Theorie und Debatte*, no. 32, 2009, pp. 36–45.

highly-indebted arrangements of private property and the privileged lifestyles of the middle and upper classes, borders must remain permeable to establish security and guarantee reproduction. In a pharmacological-biopolitical logic, the residents specifically seek to potentially protect themselves from the very people they hire as security personnel, who take care of their households, look after their children and cross borders and pass over terrain for other services. The privileged are potentially afraid of the subordinated, often precarious labourers who keep the private neighborhood running.<sup>15</sup>

Within the framework of this assemblage of security dynamics and precarious working and living conditions, conducting a collaborative photo workshop with inmates in the Murcia penitentiary on the condition that the participants—not coincidentally, mostly immigrants of Latin American and Eastern European origin—should be paid for their work was a provocative intervention in several respects. No monetary transactions are permitted in prison and so the fee had to be transferred to a kind of “account” for each of the participating inmates. This fee also covered the—contractually-regulated—use of image rights, an agreement that is by no means conventional in these kinds of collaborative art projects. Of course, the small three-digit sum remained symbolic, especially since the fees had to be paid from the limited budget for *Country Europa*, which also covered the artists’ fees.

*Country Europa* contextualizes and problematizes current practices in the biennialization of the global art system and, thus, the opening of art institutions to the social field. Here, the permeability of borders also provides a dosed incorporation of excitingly dangerous and “authentic” social protagonists, remote from the field of art, to increase its economic and symbolic capital. In this incorporation, specific to the art field, the social field is the *pharmakon*, a revitalising medicine within the (in)security logics of biopolitical immunisation, going far beyond the field itself.

---

15— Expósito and Iglesia, *Country Europa*, op. cit, pp. 32–39.



Private negotiations, for most groups, have already run counter to the original purpose, without any apparent increase in trust. But, as we have seen, exactly how it is achieved by different teams of negotiators can set communication theory at odds with functional theory. In this stage, which is the negative of the other, the two theories diverge sharply. The former says that the parties will be more likely to trust each other when they negotiate in private; the latter says that the parties will be less likely to trust each other when they negotiate in private.

of the existence of each of this party through the following process of homology? What is the source form of these types of racial segregation? Is it about the homogenization and increase in the level of discrimination and the range of control? How do these effects contribute to the formation of racial bias and racial segregation, and what are the outcomes, and the symbolic representation of potentially segregated population groups?

*Discrete Change* is an original study reporting the issue of security management, and their implementation in five forms of spatial analysis and border systems, of below and above ground requirements. It does not only contribute to the theory of transportation and security management, but also to the theory of control and the way that is informed by the international comparative perspectives. Between the theory of risk and the calculation of probabilities and credibility, and the empirical measurement of the border regime, Discrete Change.

probability-accessible outcome of the informed, which may give preference to outcomes with less influence on probability-accessible, whereas others refuse more those changes from their previous positions. The second hypothesis concerns the effect of the frame on the responses to the images we presented. We expect that the positive responses to the images will be higher for the informed than for the uninformed subjects, as well as for the subjects with a higher level of knowledge. In addition, we expect that the informed subjects will have a more conservative hypothesis of specific diagnosis (both diseases) as compared to the uninformed. In our discussion, we will also consider the assessment of people from medical and non-medical groups, as well as the comparison between them. In addition, we will compare the responses of those who were deeply informed, i.e., those

Organisational knowledge is structured more around following recommendations while collaborative action are prioritised to a greater extent. The recommendations are more likely to be used in situations where there is a clear link between the problem to which they are addressed and the solution. We believe that 'recommendation' lies in the underlying assumption that the problem can be solved by applying existing knowledge. We also believe that the lack of a clear sign of 'recommendation' corresponds to organisational knowledge that is less structured and less prone to become a source of reference for subsequent decisions and becoming more and more vague.



**DISCURSOS PLEBEYOS. LA  
ELABORACIÓN PAULATINA DEL  
PENSAMIENTO MIENTRAS SE HABLA**

**PLEBEIAN DISCOURSES. THE  
GRADUAL PRODUCTION OF  
THOUGHTS WHILST SPEAKING**

## **Discursos plebeyos (2016–2019)**

## **Plebeian Discourses (2016–2019)**

---

2019

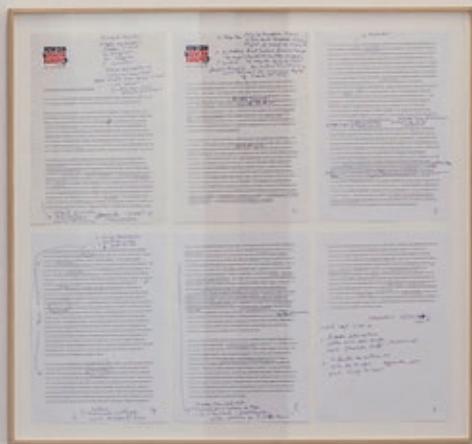
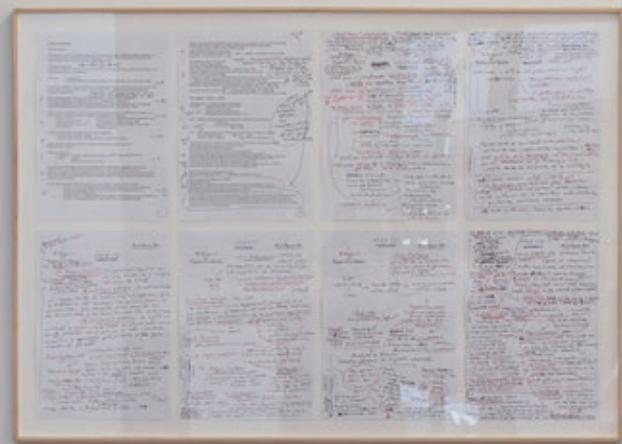
[Cat. 34]

Serie de 23 piezas compuestas por discursos anotados y escrituras diagramáticas de intervenciones públicas realizadas en Roma, Baiona, Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Santiago de Compostela, Bogotá, Sevilla, Fuerteventura, Ciudad de México, Valparaíso, Recife, Santiago de Chile y Londres.

---

A series of 23 pieces made up of annotated speeches and diagrammatic writings from public interventions in Rome, Baiona, Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Santiago de Compostela, Bogotá, Seville, Fuerteventura, Mexico City, Valparaíso, Recife, Santiago de Chile, and London.

Página opuesta—Opposite page: *1968 como interrupción (Sevilla, 2018)*—*1968 as Interruption (Seville, 2018)*; *La función de la cultura en la crisis de Europa (Roma, 2016)*—*The Function of Culture in the European Crisis (Rome, 2016)*. De la serie *Discursos plebeyos (2016–2019)*—From the series *Plebeian Discourses (2016–2019)*. Vista de la exposición individual—View of the individual exhibition *Las imágenes toman la palabra*, galería àngels barcelona, Barcelona, España—Spain, 2020. Foto—Photo: Maya Venkova



## 1968 como interrupción.

Marcelo Expósito.

Conferencia en el curso *Transformaciones: arte y estética desde 1960 / XII Edición: 1968, resonancias y perspectivas*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC), Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla (CICUS), Sevilla, 10 de octubre de 2018.

1968 como significante.

*relacionar con lo otr*

Kristin Ross: 1968 y sus vidas posteriores. Desenterrar las potencias de 1968 por debajo de sus olvidos y sus relatos historiográficos y sociológicos.

- 1 1968 como      1. Constelación  
                      2. Leer diagramáticamente un ciclo histórico a través de otros, unos resonando en otros → 9

W. Benjamin: Detener el flujo de la Historia de la dominación mediante un golpe violento que lo interrumpe, cristalizando una imagen monárquica que revela, que desvela una verdad tras la realidad naturalizada. Fognazos, iluminaciones.

*Shklovski: Arte como antífisis 1917*  
*Tinianov: Noción de construcción 1923*

- 2 Brecht: distanciamiento, dialéctica: identificación (flujo) / extrañamiento (interrupción). Formalismo lingüístico ruso (Shklovski, Tinianov), extrañamiento, construcción.  
La realidad, naturalizada, no explica su funcionamiento por sí misma ni permite acceder a la verdad de manera inmediata (sin mediación). Se deben aplicar procedimientos para desvelar, revelar.

→ 10

1968 como crítica (práctica) de la teología moderna y revolucionaria. La Historia con un continuo que avanza hacia su culminación. Puntos de llegada o de apertura a una nueva era.

→ 11

- 3 Asalto a los cielos      Toma de la Universidad de Nanterre Movimiento 22 marzo  
Asalto a la Bastilla 1789      vs.      Toma del Teatro del Odeón 16 mayo 1968  
Asalto Palacio de Invierno 1917      Boicot al Festival de cine de Cannes 18 mayo 1968  
Tomas del poder      Momentos epifánicos

1968 como interrogación del poder como un lugar, centralizado:

→ 10

- 4 1. Descentralizar, distribuir el poder.  
2. El poder como un sistema de relaciones que vertebría la vida cotidiana.

Raoul Vaneigem: Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones 1967.  
Politizar la vida cotidiana.

- 5 1968 como crítica del:  
1. Capitalismo avanzado, global (tercermundismo) *antimperialismo*  
2. Estado burgués      estalinista, socialismo de Estado → 8

Pluralidad de las identidades políticas, desplazamiento de las identidades asignadas (Kristin Ross).

1968 convertido en un elemento de la teología histórica, objeto cosificado de la sociología.

6 1968 como un golpe violento que detiene, que interrumpe, que detiene para desvelar una verdad (el poder) detrás de la realidad naturalizada del Estado y del capital. Cristaliza, detiene, extraña. Para hacer entender, iluminar, desvelar, revelar...

NO RECONCILIACIÓN. Principio repetido en el cine moderno / surgido al calor de 1968.

- 7 1. Principio estético: la articulación de materiales heterogéneos en una técnica diferente al montaje de continuidad, enfatizando por el contrario su diversidad, incluso sus contradicciones y antagonismos. → 11  
2. Principio político: la negativa radical a reconciliarse con el presente, así como un pasado con el que no se han ajustado cuentas y por lo tanto sigue gobernando el presente. → 12

1

- Straub / Huillet: Machorka Muff (1963), Nicht Versöhnt (No reconciliados, 1965), Anna M. Bach (1968).  
 Heinrich Böll: Diario de la capital (Dr. Murke, 1958), Billar a las nueve y media (1959).  
 Living Theater: Antígona (1967) / Brecht: Antígona (1948).  
 Kluge: artistas bajo la carpa del circo (1968).  
 Kluge/Negt: Esfera pública proletaria (1972) → 1968 → Habermas: Esfera pública burguesa (1962).  
 Kluge/Reitz: In Gefahr und Grossster... (1974).

ver 5

Eric Hobsbawm: Historia del siglo XX

Giovanni Arrighi: El largo siglo XX

David Harvey: Historia del neoliberalismo

Negrí / Guattari: Nuevos espacios de libertad, verdades nómadas (1985)

Boltanski / Chiapello: El nuevo espíritu del capitalismo (la crítica artista) (1999)

Enzo Traverso: La guerra civil europea

Lazzato / Eric Alliez: Guerra y capital (acumulación primitiva, guerras de clase, de género, anticoloniales...)

→ Deleuze / Guattari: máquinas de guerra. Anti-Edipo (1972), Mil mesetas (1980).

Josep Fontana: Siglo de la revolución. Tiempos revueltos (1968-1974) → contrarrev., restauración, crisis.

Wallerstein / Arrigui / Hopkins: movimientos antisistémicos globales: 1848 1917 1968 1989

Huelgas en Francia 1989, huelga general en España 14D 1988

Años 10-30 Años 60-70 Años 90-2000 Gerald Raunig: mil máquinas 1917 1968 2000s

2011 onda global: 15M, Occupy, Movs. estudiantiles Chile, Colombia...

1999: Boltanski / Chiapello vs. Seattle

1997 documenta X → Nodos, móndadis, contelaciones.

1967 1968 Glauber Rocha Tierra en Trance Brasil

Godard La Chinoise Francia

Straub / Huillet 1965-1968 Alemania

Joseph Beuys Wide White Space Nueva York

1967 Marcuse: El fin de la Utopía (Universidad Libre de Berlin). Desarrollo técnico:

1. Destrucción

2. Emancipación arte + técnica

trabajo + juego

1965 Helio Oiticica Museo de Arte Moderno Rio de Janeiro, Cerro Mangueira, Parangolés

Provos Amsterdam, nozmen

ver 2

Constant La Nueva Babilonia

Augusto Boal Teatro del Oprimido

1 enero 1994 Tratado libre comercio América del Norte TLCAN/NAFTA globalización neoliberal

4.500 rebeldes zapatistas insurgentes, 7 municipios Chiapas

San Cristóbal de las Casas Balcón de Gobierno

Declaración de Guerra al Gobierno y al Ejército Federal Mexicanos:

"Nosotros hoy decimos basta! Somos los verdaderos portadores de nuestra nación".

Grito de Dolores, Cura Miguel Hidalgo en el balcón de la Parroquia, Independencia México 6 sept 1810

Matanza de Tlatelolco, Masacre Plaza Tres Culturas más de 200 asesinados 2 octubre 1968

Matanza Cholula Hernán Cortés 5.000-6.000 indígenas asesinados 1519

El Grito película Leobardo López Arrechíte (UNAM) Movimiento Estudiantil Mexicano, Tlatelolco

Finaliza con inauguración Juegos Olímpicos México 12 de octubre (1968)

Bolívar Echeverría (Univ. Libre Berlin / UNAM)

Ilusiones de la Modernidad (1995) ↔ Modernidad y mestizaje 1994 EZLN

1492 Descubrimiento América 12 de octubre

1992 Quinto Centenario

1994 EZLN 68 + indigenismo, interrupción tratado libre comercio (globalización neoliberal)

1997 dX poéticas/políticas una historia social y política del siglo XX a través de la historia del arte

1999 Seattle movimiento global contra la globalización neoliberal

"Y si son 50 años del 68, que no sean libros y pláticas su conmemoración, sino lucha. Tal vez se abrirán entonces las tumbas, y quienes murieron volverán a caminar, y los desaparecidos aparecerán. Y ese ejército que en todos los rincones del mundo emergirá, no traerá armas de fuego ni bombas, ni ingenios militares. Traerá algo más mortífero, más letal, más poderoso: traerá memoria, y traerá historia" (Mensaje del Subcomandante Galeano [Marcos] desde San Cristóbal de las Casas, 25 de abril de 2018).

(2)

1)

Secuencia de imágenes para la conferencia 1968 como interrupción, MUAC, 10/11/2018.

1. El Presidente electo Andrés Manuel López Obrador conmemorando la matanza de Tlatelolco, Plaza de las Tres Culturas, México DF, 2 de octubre de 2018.
2. Manifestación estudiantil en la UNAM, México, 1968, mostrada en la exposición Gráfica del 68, MUAC, 2018.
3. Gráfica militante estudiantil, mostrada en la exposición Gráfica del 68, MUAC, 2018. 2018
4. Pieter Brueghel el Viejo, El combate entre don Carnal y doña Cuaresma, 1559. 1559
5. Colectivo Sociedad Civil y ciudadanía peruana, acción Lava la bandera, Perú, sept-nov de 2000. 2000
6. Arde! Arte, acción La bala bandera, Plaza de Mayo, Buenos Aires, 9 de julio de 2002. 2002
7. Primera ejecución de El siluetazo, Plaza de Mayo, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1983. 1983
8. Inauguración de Tucumán Arde en la CGT de los Argentinos, Rosario, 3 de noviembre de 1968. 1968
9. Alzamiento zapatista, lectura de la Declaración de guerra al Gobierno y al Ejército federal mexicanos desde el balcón del Palacio Municipal de San Cristóbal de las Casas, 1 de enero de 1994. 1994
10. Masacre de Tlatelolco, Plaza de las Tres Culturas, México DF, 2 de octubre de 1968. 1877
11. Félix Parra, Matanza de Cholula por Hernán Cortés [1519], 1877. 1519
12. Gráfica militar estudiantil contra los Juegos Olímpicos de México, inaugurados el 12 de octubre de 1968. 1992
- 13-14. Dos imágenes de las tareas de montaje de la exposición #NoMeCansaré en el MUAC. 1992
15. Manifestación #YoSoy132, México, 2012. 1994
16. Marcha zapatista recorriendo en silencio San Cristóbal de las Casas, 21 de diciembre de 2012. 2012
17. Represión policial en San Salvador Atenco, 4 de mayo de 2006. 2006



01 amio tlateleco  
2018.jpg



02 manifestación  
unam 1968.jpg



03 grafica 1968  
muac.jpg



04 brueghel el  
viejo 1559.jpg



05 perú lava la  
bandera 2000.jpg



06 arde arte la bala  
bandera 2002.jpg



07 el siluetazo  
1983.jpg



08 tucumán arde  
1968.jpg



09 ezln 1994.jpg



10 tlatelolco  
1968.jpg



11 matanza  
cholula 1519.jpg



12 grafica anti jijo  
1968.jpg



13 no me cansaré  
muac 2018.jpg



14 no me cansaré  
muac 2018.jpg



15 yosoylez  
2012.jpg



16 marcha  
zapatista 2012.jpg

1968  
1969  
1970  
1971  
1972  
1973  
1974  
1975  
1976  
1977  
1978  
1979  
1980  
1981  
1982  
1983  
1984  
1985  
1986  
1987  
1988  
1989  
1990  
1991  
1992  
1993  
1994  
1995  
1996  
1997  
1998  
1999  
2000  
2001  
2002  
2003  
2004  
2005  
2006  
2007  
2008  
2009  
2010  
2011  
2012  
2013  
2014  
2015  
2016  
2017  
2018

2002

Arde! Arte → Colectivo  
mural 2000

↑

↓

cole

2000

cole

2001

cole

2002

cole

2003

cole

2004

cole

2005

cole

2006

cole

2007

cole

2008

cole

2009

cole

2010

cole

2011

cole

2012

cole

2013

cole

2014

cole

2015

cole

2016

cole

2017

cole

2018

cole

2019

cole

2020

cole

2021

cole

2022

cole

2023

cole

2024

cole

2025

cole

2026

cole

2027

cole

2028

cole

2029

cole

2030

cole

2031

cole

2032

cole

2033

cole

2034

cole

2035

cole

2036

cole

2037

cole

2038

cole

2039

cole

2040

cole

2041

cole

2042

cole

2043

cole

2044

cole

2045

cole

2046

cole

2047

cole

2048

cole

2049

cole

2050

cole

2051

cole

2052

cole

2053

cole

2054

cole

2055

cole

2056

cole

2057

cole

2058

cole

2059

cole

2060

cole

2061

cole

2062

cole

2063

cole

2064

cole

2065

cole

2066

cole

2067

cole

2068

cole

2069

cole

2070

cole

2071

cole

2072

cole

2073

cole

2074

cole

2075

cole

2076

cole

2077

cole

2078

cole

2079

cole

2080

cole

2081

cole

2082

cole

2083

cole

2084

cole

2085

cole

2086

cole

2087

cole

2088

cole

2089

cole

2090

cole

2091

cole

2092

cole

2093

cole

2094

cole

2095

cole

2096

cole

2097

cole

2098

cole

2099

cole

2100

cole

2101

cole

2102

cole

2103

cole

2104

cole

2105

cole

2106

cole

2107

cole

2108

cole

2109

cole

2110

cole

2111

cole

2112

cole

2113

cole

2114

cole

2115

cole

2116

cole

2117

cole

2118

cole

2119

cole

2120

cole

2121

cole

2122

cole

2123

el grito filón movimiento mexicano matanza cholula 1519  
los héroes lipes  
Arteficio  
cooperativas  
Tlaltecolco

A causa en  
intercambio y guerra  
fuego y complicitas  
Jesús González de Olmedo  
y 12 oct 1968

reconstrucción  
América / 1967  
1992 / 1968  
1992 / quinto centenario

EN 1994  
d X 1997  
Seattle 1999

Algunos  
renacer 1994  
tratado de libre comercio

América del NORTE

4.700 combatientes muertos  
7 municipios Chiapas  
Radicó el Ejército  
perímetro de  
Silencio en Zapatista  
Casa: Declaración  
de guerra al sistema  
al ejército federal  
mexicano. "Nuestros  
hoy decimos basta muertos  
lo verdadero portadore  
de nuestro dolor".

grito de Morelos Poco  
independencia mexicana

16 sept 1810 don Miguel Hidalgo  
Real en Parroquia Dolores

Hasta guerra entre Nueva Granada  
EN 1994 Modernidad mestizaje

1968 (6) florean cultos  
S. 5.000 - 6.000 indígenas

Marcelo Esposito Ruiz  
DIPUTADO Bº BARCELONA

descubrimiento de Católico Raúl

1997 (Jean-F. Chevrier)

Nómadas, migraciones, urbanizaciones

Blanqui Rodka Tierra en France  
Godard La Chirivie Francia  
Strauss / Thiriet 1965 - 1968 Alemania  
Joseph Beuys Wide white Space Werk

1967 Marca la fin de la Utopía  
Universidad Libre de Berlín

destacados  
intervención  
emancipación  
técnico  
Arte + técnica  
trabajo + juego

Negri / Guattari 1985  
"el comunismo está marcado por  
palabra la infancia porque  
indica la liberación del trabajo  
creación colectiva"  
(mediante amor)

Bordighera / Chiruelo 1999  
(Kirstin Ross: "el reencuentro  
de antiguos liguistas en los  
valles del norte")

1968 → Neoliberalismo

matacán Majacote Plata

Tlaltecolco Tras el terror

2 oct 1968

20 de 203 asesinados

(Paco Iglesia Tachit)

29.08)

Bolívar Echeverría

Casa de la Universidad 1995

## **La pandemia en germinal. Una elegía global de la cuarentena. Parte 1: Los cuerpos que faltan**

### **The Pandemic in Germinal. A Global Elegy to the Quarantine. Part 1: The Bodies that are Missing**

---

2020

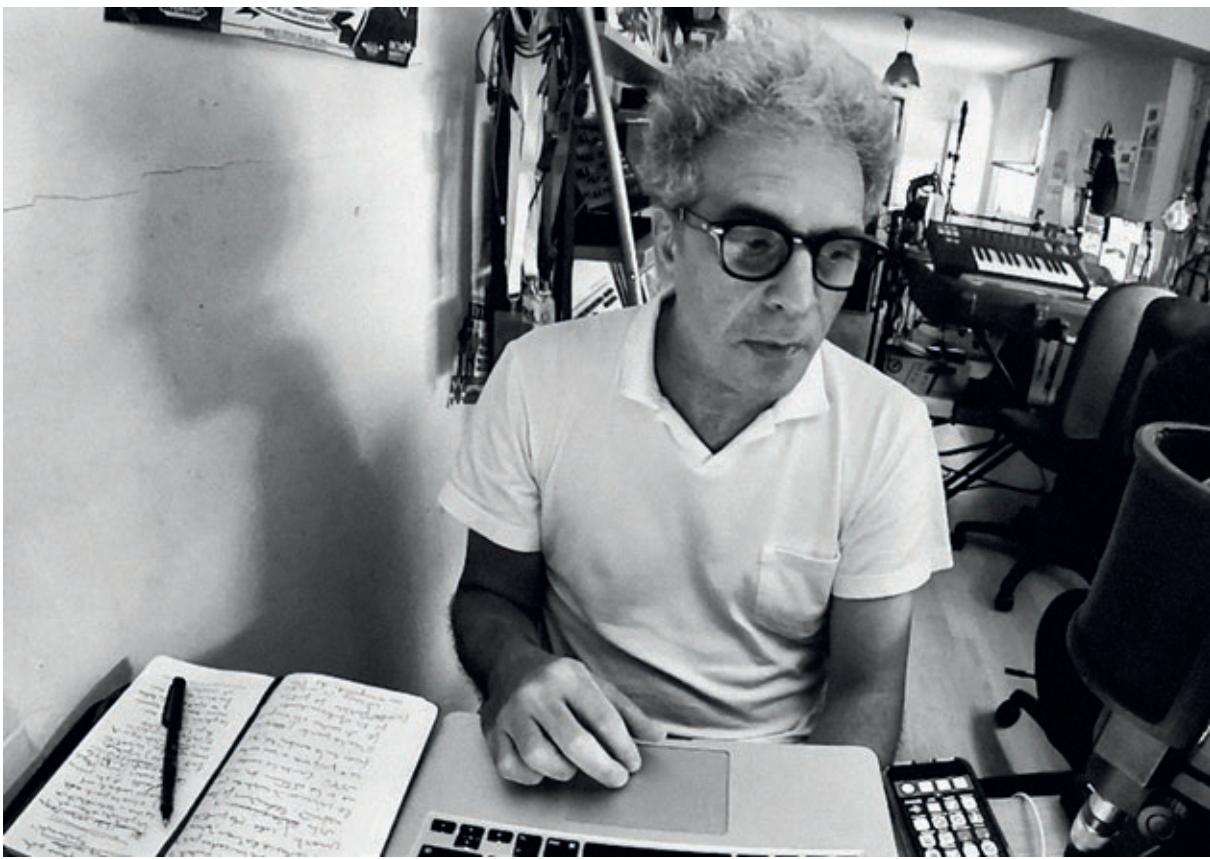
Producida para el—Produced for the Festival Iberoamericano de Teatro (FIT) de Cádiz en colaboración con—In collaboration with El Aleph—Festival de Arte y Ciencia, UNAM, y con la participación de la—and with the participation of galería àngels barcelona, y las revistas—and the magazines *CTXT & La Maleta de Portbou, Nodal (Noticias de América Latina y el Caribe) & L'Internationale Online*.

[Cat. 37]

Se trata de una “obra sonora escénica” concebida para ser reproducida en salas de cine o de teatro a oscuras. El proyecto general toma como punto de partida conversaciones con intelectuales, artistas o activistas residentes en varias ciudades del mundo y que forman parte de las redes de relaciones en las que participa Marcelo Expósito. Las conversaciones de esta primera parte se realizaron con Franco Bifo Berardi, Manuel Borja-Villel, Helena Maleno, Ana Longoni, Nelly Richard, Suely Rolnik, Cuauhtémoc Medina, Yanis Varoufakis y Daniela Ortiz.

---

It is a “theatrical sound piece” created to be played to audiences in darkened cinemas or theatres. The overall project revolves around a series of conversations with intellectuals, artists, and activists living in various cities around the world, who are part of Marcelo Expósito’s network of relations. The conversations in this first part feature Franco Bifo Berardi, Manuel Borja-Villel, Helena Maleno, Ana Longoni, Nelly Richard, Suely Rolnik, Cuauhtémoc Medina, Yanis Varoufakis, and Daniela Ortiz.



Marcelo Expósito editando la pieza sonora escénica—editing the theatrical sound piece *La pandemia en germinal. Una elegía global de la cuarentena*—*The Pandemic in Germinal. A Global Elegy to the Quarantine*, 2020. Tesla Radio, Málaga—Malaga, España—Spain. Foto—Photo: Andrés Garachana



En la fotografía se muestra al público dispuesto según los protocolos anticovid, antes de ser apagadas las luces para asistir a la reproducción de la obra a oscuras. Se colocaron sobre el escenario nueve sillas vacías enfrentadas al público, una silla por cada una de las personas cuyas conversaciones se reproducen en la obra.

*La pandemia en germinal. Una elegía global de la cuarentena. Parte 1: Los cuerpos que faltan—The Pandemic in Germinal. A Global Elegy to the Quarantine. Part 1: The Bodies that are Missing*, 2020. Estreno en el—Premiere at the Festival Iberoamericano de Teatro (FIT), Cádiz—Cádiz, España—Spain. Foto—Photo: Gerardo Sanz



The photograph shows the audience seated according to anti-COVID protocols before the lights were switched off, ready to listen to the piece in darkness. Nine empty chairs were placed on the stage facing the audience, one for each of the people whose conversations form part of the piece.

# 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

[Cat. 38]

Se trata de una obra gráfica realizada con motivo de la exposición *Nueva Babilonia. Designar o no un trabajo como arte es una decisión táctica*, producida ex profeso por la Fundación Luis Seoane con la colaboración de La Virreina Centre de la Imatge y el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC). Compuesta de 13 láminas impresas fotográficamente y serigrafiadas, este proyecto está inspirado por las series históricas de Francisco de Goya, *Los desastres de la guerra* (1810–1815); Pablo Picasso, *Songe et mensonge de Franco [Sueño y mentira de Franco]* (1937); Luis Seoane, *13 estampas de la traición* (1937) y Josep Renau, *Declaración de principios del Gobierno de la República Española*, popularmente conocida como *Los 13 puntos de Negrín* (1938). Todas estas obras se produjeron con el objetivo de ofrecer un retrato contundente de su época en crisis, oscilando entre la deformación carnavalesca, el realismo popular, la representación onírica y la declaración programática. *Dulces sueños de una vida mejor* incorpora también un tejido de citas y referencias que van de Max Aub a Sigmund Freud, Sor Juana Inés de la Cruz y Guy Debord, explorando asimismo cómo los sueños han sido tanto una constante iconográfica y metafórica en la cultura barroca hispana como un campo de reflexión general en el psicoanálisis, la filosofía política y el arte de vanguardia desde finales del siglo XIX durante todo el siglo XX. El filósofo alemán Ernst Bloch pensó originalmente dar el título de *Sueños de una vida mejor* a su gran obra *El principio esperanza*, que comenzó a escribir en 1938 tras exiliarse de Alemania huyendo del nacionalsocialismo.

el autor de dulces sueños de una vida mejor ha intentado imitar la forma incoherente aunque aparentemente lógica de los sueños todo puede ocurrir todo es posible erosímil tiempo espacio no existen sobre una insignificante base de realidad la imaginación nataje nuevas dibujos mezcla de recuerdos vivencias puras invenciones absurdas improvisaciones los personajes se escinden se multiplican se doblan se desdoblan se evaporan se condensan desaparecen se reúnen pero sobre todos ellos hay una conciencia la del soñador generalmente en los sueños hay más dolor que alegría recorre esta vacilante narración un aire de melancolía de compasión con todo lo vivo el sueño libertad se comporta a menudo como verdugo pero cuando más fuerte es la tortura se presenta el despertar y reconcilia al sufriente con la realidad que por muy siniestra que pueda ser sin embargo en ese instante es un placer comparada con los dolorosos sueños ni que decir tiene que esta serie no habla tanto del pasado proyectado hacia atrás congelado en el tiempo sino del pasado en ruinas que se mira hacia atrás con pavor mientras se avanza de espaldas empujados por el huracán de la modernización el pasado que pesa como una pesadilla sobre la conciencia de los vivos que se sabía cerrado cuestionado acorralado de una vez por todas pero su autoridad retrospectiva ha colapsado ahora junto con la crisis global del neoliberalismo que sobrede-terminó una transición democrática española que impuso sobre la memoria antifascista y antifranquista la silenciosa paz de las cunetas como una pesada segunda lápida se debe dejar constancia también de que esta obra ha sido realizada bajo la influencia de el principio esperanza la trilogía filosófica de ernst bloch comenzada a escribir en 1938 durante su exilio huyendo del nacionalsocialismo destinada a pensar sobre los motivos de la derrota de las ideologías revolucionarias sobre el decadentamiento de las clases populares hacia una subjetivación fascista ~~que~~ pensó como primer tema para su obra sueños de una vida mejor las principales citas incomprendidas en esta obra y las lecturas que la inspiran son las siguientes max Aubé laterrito mágico campo de almendros crímenes ejemplares sor juana inés de la cruz primero sueño James Joyce finnegans wake georgina sabat de rivers el sueño de sor juana inés de la cruz rocio olivares corrille sobre el quimérico eclipse del primero sueño la astronomía de sor juana luis de górgora en el sepulcro de la duquesa de ferma garcilafo de la vega élogios supercio leonardo de argensola al sueño lope de vega oh libertad preciosa august strindberg ett drömspel comedia onírica traducción de francisco j uriz alfred jarry ubú rey heiner müller traumtext textotrauma textosueño traducción de sergio santiago madariaga ernst bloch el principio esperanza traducción de felipe gonzález vicent wilin buitrago arias sueños de una vida mejor la ontología blochiana del noch-nicht-sein y su recuperación en términos del cuidado del mundo walter benjamin sobre el concerto de historia theodor w adorno sueños traducciones de alfredo larrosa sigmund freud la interpretación de los sueños virgilio la eneida homero la odisea jorge luis borges siete noches guy debord la sociedad del espectáculo aullidos en favor de sade traducción de maldejo para el archivo situacionista hispano alejandro jodorowsky y marianne costa la vida del tarot en cuanto a la producción de esta obra dulces sueños de una vida mejor cabe constatar que la edición fotográfica general ha corrido a cargo de verónica iglesia las impresiones fotográficas han sido realizadas por gerardo dell'oro el diseño gráfico por todojunto mientras que alfredo larrosa estuvo a cargo de las impresiones serigráficas sobre papel canson edition extra blanco de 250 gramos suministrado por ato merengazzo papeles esta obra se ha realizado en buenos aires durante los meses de marzo a mayo de 2021 con la producción de la fundación luis seoane de a coruña y la colaboración de la virreina centre de la imatge de barcelona y el museo universitario de arte contemporáneo muac de ciudad de méxico las dos imágenes que se superponen en la lámina número trece al final de esta obra dulces sueños de una vida mejor son las siguientes un fotograma extraído de mi filmación de la exhumación de la enorme tesa común en que se convirtió el cementerio anónimo de caídos republicanos y brigadistas internacionales junto con represaliados asesinados por el franquismo a los pies del monasterio de uclés exhumación llevada a cabo por la asociación para la recuperación de la memoria histórica armh alrededor de 2007 y la carta número trece la muerte el arcano xiii del tarot de marsella reconstruido por alejandro jodorowsky si te das prisa me alcanzarás si frenas te alcanzaré si danzas tranquilamente te acompañare si te pones a girar danzaré contigo soy tu sombra interior la que ríe detrás de la ilusión que llamas realidad hago de la destrucción un proceso de extremo esplendor lo que llamas la vida se torna danza de ilusiones no hay diferencia entre la materia y el sueño

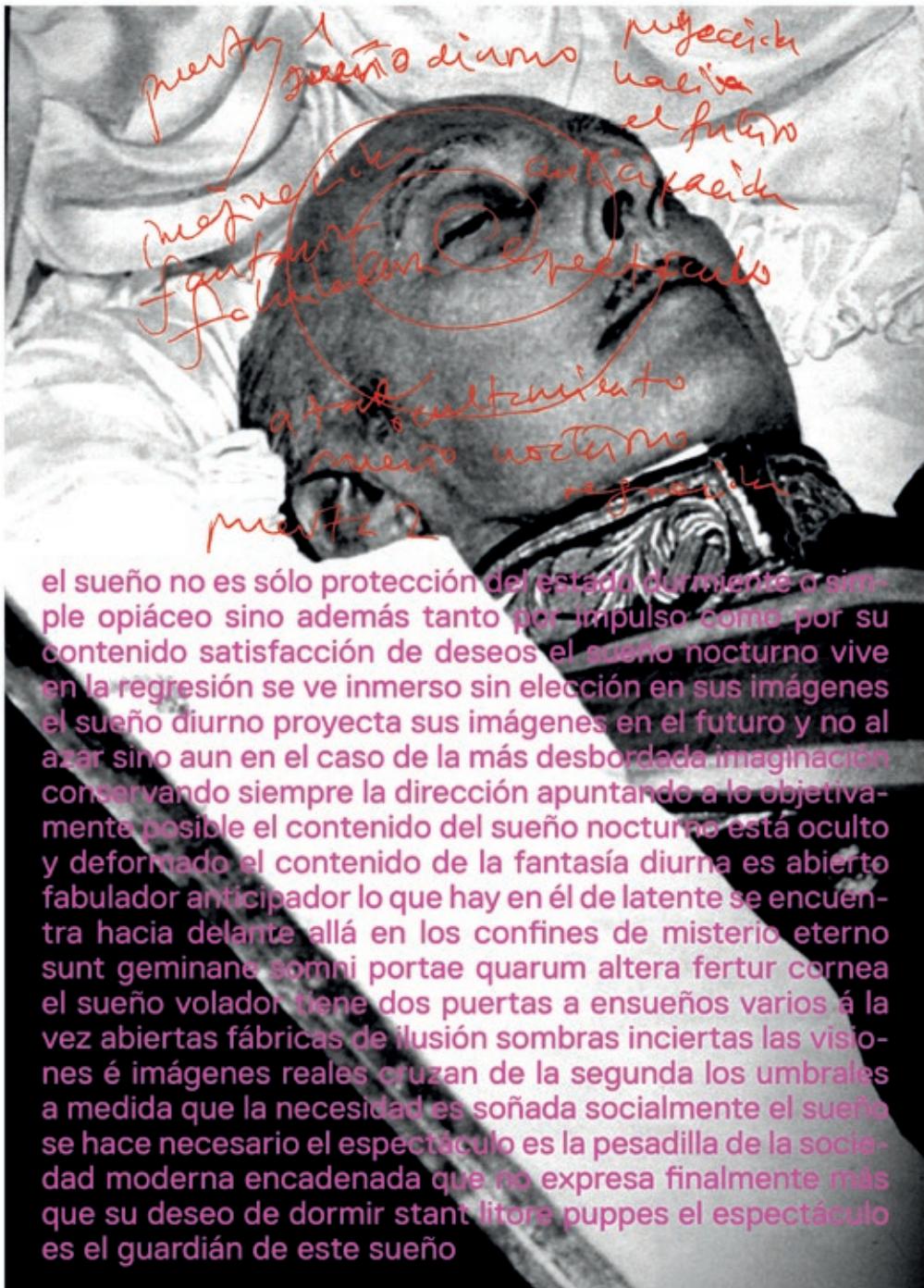
# Sweet Dreams of a Better Life: Historiographic Lies, Ethical Betrayals and Political Disasters Committed by the Spectacle of a Neoliberal, Monarchical Democratic Regime against a Historical Memory That Resists Sleeping in the Peace of the Ditches

---

2021

[Cat. 38]

This is a graphic work made ex profeso for the exhibition *Marcelo Expósito. New Babylon: Whether or Not to Appoint a Work as Art Is a Tactical Decision*, produced by the Fundación Luis Seoane, in collaboration with the La Virreina Centre de la Imatge and the Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC). Composed of 13 panels covered with photographic and screen prints, this project was inspired by the historic series by Francisco de Goya, *Los desastres de la guerra* [*The Disasters of War*] (1810–1815); Pablo Picasso *Songe et mensonge de Franco* [*The Dream and Lie of Franco*], (1937); Luis Seoane, *13 estampas de la traición* [*Thirteen Pictures of Treason*] (1937) and Josep Renau *Declaración de principios del Gobierno de la República Española* [*Statement of Principles of the Government of the Spanish Republic*], popularly known as *Los 13 puntos de Negrín* [*Negrín's Thirteen Points*] (1938). All of these works were produced with the goal of offering a forceful portrait of their epoch in crisis, oscillating between carnivalesque distortion, popular realism, oneiric representation and programmatic declaration. *Dulces sueños de una vida mejor* also incorporates a tapestry of quotations and references that range from Max Aub to Sigmund Freud, Sor Juana Inés de la Cruz to Guy Debord, exploring how dreams have been an iconographic and metaphorical constant in the culture of the Hispanic Baroque and a field of general reflection in psychoanalysis, political philosophy and avant-garde art since the end of the nineteenth century and throughout the twentieth. The German philosopher Ernst Bloch originally considered the title *Dreams of a Better Life* for his monumental work *The Principle of Hope*, which he began writing during his exile in 1938, after fleeing National Socialism.



el sueño no es sólo protección del estado durmiente o simple opiáceo sino además tanto por impulso como por su contenido satisfacción de deseos el sueño nocturno vive en la regresión se ve inmerso sin elección en sus imágenes el sueño diurno proyecta sus imágenes en el futuro y no al azar sino aun en el caso de la más desbordada imaginación conservando siempre la dirección apuntando a lo objetivamente posible el contenido del sueño nocturno está oculto y deformado el contenido de la fantasía diurna es abierto fabulador anticipador lo que hay en él de latente se encuentra hacia delante allá en los confines de misterio eterno sunt geminane somni portae quarum altera fertur cornea el sueño volador tiene dos puertas a ensueños varios á la vez abiertas fábricas de ilusión sombras inciertas las visiones é imágenes reales cruzan de la segunda los umbrales a medida que la necesidad es soñada socialmente el sueño se hace necesario el espectáculo es la pesadilla de la sociedad moderna encadenada que no expresa finalmente más que su deseo de dormir stant litore puppes el espectáculo es el guardián de este sueño

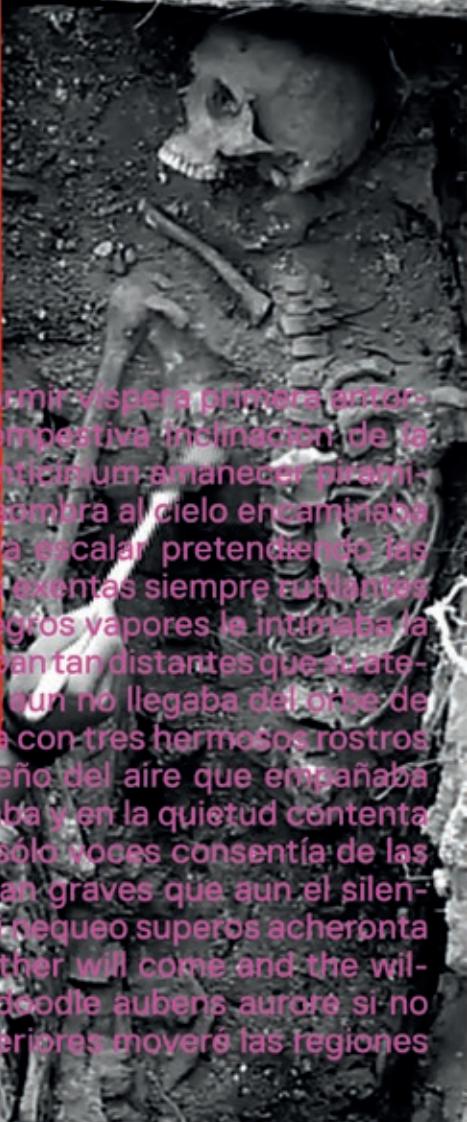


estos que ves ahora deshechos malvados furiosos aplaudidos sin afeitar sin lavar coquitos viejos cansados mordiéndose hechos un asco destrozados son sin embargo no lo olvides nunca pase lo que pase son la mejor de España los únicos que de verdad se han alzado sin nada con sus manos contra el fascismo contra los militares contra los poderosos por la sola justicia cada uno a su modo a su manera como han podido sin que les importara su comodidad su familia su dinero estos que ves españoles rotos derrotados hacinados heridos soñolientos medio muertos esperanzados todavía en escapar son no lo olvides la mejor del mundo no es hermoso pero es lo mejor del mundo no lo olvides nunca hijo no lo olvides

## XIII



se hace de noche tiempo de dormir vispera primera antorcha primero suspira noche intempestiva inclinación de la  
 medianoche canto del grito contumium amanecer piramidal  
 funesta de la tierra nacida sombra al cielo encaminaba  
 de vanos obeliscos pura aluya escalar pretendiendo las  
 estrellas si bien sus luces Malas exentas siempre futilantes  
 la tenebrosa guerra que con negros vapores le intimaba la  
 pavorosa sombra fugitiva purificaban tan distantes que su ate-  
 zado cenó al superior convexo aun no llegaba del orbe de  
 la diosa que tres veces hermosa con tres hermosos rostros  
 ser ostenta quedando solo dueño del aire que empañaba  
 con el aliento denso que exhalaba y en la quietud contenta  
 de imperio silencioso sumisas sólo noches consentía de las  
 nocturnas aves tan obscuras tan graves que aun el silen-  
 cio no se interrumpia flectere si nequeo superos acheronta  
 movebo the time of lying together will come and the wil-  
 dering of the night till cockedoodle aubens aurore si no  
 puedo inclinar los poderes superiores moveré las regiones  
 infernales



# Semblanza

---

## Marcelo Expósito

Puertollano, España, 1966

Artista, docente y crítico cultural. Ha expuesto su trabajo con regularidad en muestras colectivas como Aperto, XLV Biennale di Venezia (1993), Antagonismos, MACBA (2001), 3 Berlin Biennale für Zeitgenössische Kunst (2004), L'Europe en devenir, Centre Culturel Suisse, CCS, París (2007), A World Where Many Worlds Fit, VIII Taipei Biennial (2008), Principio Potosí, Museo Reina Sofía, Madrid (2010), Manifesta 8 Bienal Europea de Arte Contemporáneo, Murcia (2010), Zweite Welt, Steirischer Herbst, Graz (2011), Bienalsur, Buenos Aires (2017 y 2021) o el Festival Iberoamericano de Teatro (FIT), Cádiz (2020). El Festival Internacional de Cine FICUNAM 11, Ciudad de México (2021) le ha dedicado recientemente una retrospectiva.

Ha publicado una veintena de títulos como (co)autor o (co)editor, entre los que se cuentan *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (2001), *Los nuevos productivismos* (2010), *Walter Benjamin, productivista* (2013), *Conversación con Manuel Borja-Villel* (2015) y *Discursos plebeyos* (2019), así como monografías sobre Chris Marker (2000), Pere Portabella (2001) y Tucumán Arde (2015). Sus escritos han sido incluidos asimismo en numerosos catálogos, monografías y libros colectivos como *Destruir... o deconstruir. Textos sobre Gordon Matta-Clark* (Ediciones Universidad de Salamanca, 2000), *Desacuerdos*

1 y 2. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español (MACBA, 2005), *SITAC VII: Sur, Sur, Sur, Sur...* (PAC, 2009), *Coloquios. El arte en diálogo y tensión con las transformaciones sociales y culturales del mundo contemporáneo* (Trienal de Chile, 2009), *Playgrounds. Reinventar la plaza* (Museo Reina Sofía, 2014), *Estética y emancipación: fantasma, fetiche y fantasmagoría* (Siglo xxi, 2014), *Textos para uma história da arte socialmente comprometida* (Sistema Solar/Documenta, 2019), *The Idea of the Avant-Garde and What it Means Today* (Intellect Books, 2019) y *Art and Social Change: A Critical Reader* (Museo de Arte de São Paulo y Afterall, 2021).

Su trabajo como editor se remonta a principios de la década de 1980, cuando impulsó proyectos colectivos como la editora de música experimental *Necromicón*. En 2003 fue cofundador de la revista *Brumaria. Prácticas artísticas, estéticas y políticas*, de la que también fue coeditor hasta 2007, año en que el proyecto fue elegido para formar parte de la red internacional *documenta 12 magazines*. Ha sido miembro de redes de investigación artística y militante como la Universidad Nómada, la Red Conceptualismos del Sur y el european institute for progressive cultural policies (eippcp), en donde formó parte del colectivo editorial de la revista *online multilingüe transversal* (2006–2011), para

la que también tradujo al castellano cerca de un centenar de artículos y ensayos especializados.

Como docente, participó en la fundación del Programa de Estudios Independientes (PEI) del MACBA (2006), y de forma más extensa ha ejercido la enseñanza de manera regular u ocasional en numerosas instituciones académicas de Europa y América Latina como la Facultat de Humanitats de la Universitat Pompeu Fabra (UPF) y la Escola Elisava de Barcelona, la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM) en Cuenca, la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) en Argentina o Campus Expandido del MUAC. Ha impartido asimismo un gran número de clases, seminarios y talleres en espacios y organizaciones culturales independientes de Europa y América Latina como Talleres de la QUAM, Sabadell; Centro de Investigaciones Artísticas, Buenos Aires; La Curtiduría, Oaxaca o Lugar a dudas, Cali.

Como activista y político, ha participado en movimientos sociales por la radicalización democrática desde hace tres décadas y ejerció los cargos de secretario del Congreso de los Diputados y diputado en las Cortes Generales españolas (2016–2019).

# Biographical Sketch

---

## Marcelo Expósito

Puertollano, Spain, 1966

An artist, teacher and cultural critic, Marcelo Expósito has regularly exhibited his work in collective exhibitions such as *Aperto*, Venice Biennale (1993); *Antagonismos*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA (2001); 3 Berlin Biennale für Zeitgenössische Kunst (2004); *L'Europe en devenir*, Centre Culturel Suisse, CCS, Paris (2007); *A World Where Many Worlds Fit*, VIII Taipei Biennial (2008); *Potosí Principle*, Museo Reina Sofía, Madrid (2010); *Manifesta 8* European Biennial of Contemporary Art, Murcia (2010); *Zweite Welt*, Steirischer Herbst, Graz (2011); *Bienalsur*, Buenos Aires (2017 and 2021) and the Festival Iberoamericano de Teatro (FIT), Cádiz (2020). The 11<sup>th</sup> FICUNAM International Film Festival (2021), held in Mexico City, has recently organised a retrospective of his work.

He has (co)authored or (co)edited around 20 titles like *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (2001), *Los nuevos productivismos* (2010), *Walter Benjamin, productivista* (2013), *Conversación con Manuel Borja-Villel* (2015) and *Discursos plebeyos* (2019), as well as monographs on Chris Marker (2000), Pere Portabella (2001) and Tucumán Arde (2015). His writings have also been included in numerous catalogs, monographs and anthologies, such as *Destruir... o deconstruir. Textos sobre Gordon Matta-Clark* (Ediciones

Universidad de Salamanca, 2000), *Desacuerdos 1 y 2. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* (MACBA, 2005), *SITAC VII: South, South, South, South...* (PAC, 2009), *Coloquios. El arte en diálogo y tensión con las transformaciones sociales y culturales del mundo contemporáneo* (Trienal de Chile, 2009), *Playgrounds. Reinventing the Square* (Museo Reina Sofía, 2014), *Estética y emancipación: fantasma, fetiche y fantasmagoría* (Siglo xxi, 2014), *Textos para uma história da arte socialmente comprometida* (Sistema Solar/Documenta, 2019), *The Idea of the Avant-Garde and What it Means Today* (Intellect Books, 2019) and *Art and Social Change: A Critical Reader* (Museu de Arte de São Paulo and Afterall, 2021).

His publishing work goes back to the 1980s, when he promoted collective projects such as the experimental music label *Necronómico*. In 2003, he cofounded the magazine *Brumaría. Prácticas artísticas, estéticas y políticas*, which he coedited until 2007, the year in which the project was selected to form part of the international network *documenta 12 magazines*. He has been part of artistic and militant research networks such as the Universidad Nómada, Red Conceptualismos del Sur and the european institute for progressive cultural policies (eipcp), where he formed part of the editorial

collective of the multilingual online magazine *transversal* (2006–2011), for which he also translated nearly a hundred specialized articles and essays into Spanish.

As an educator, he participated in the founding of the Programa de Estudios Independientes (PEI) at MACBA (2006) and, more broadly, he has alternately taught on a regular or occasional basis at many academic institutions in Europe and Latin America, such as the Facultat de Humanitats at the Universitat Pompeu Fabra (UPF) and the Escola Elisava in Barcelona, the Facultad de Bellas Artes at the Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM) in Cuenca, the Facultad de Ciencias Sociales at the Universidad de Buenos Aires (UBA) and the Universidad Nacional de La Plata (UNLP) in Argentina, as well as the MUAC's Campus Expandido. He has also given a great number of classes, seminars and workshops in independent cultural spaces and organizations such as Talleres de la QUAM, Sabadell; Centro de Investigaciones Artísticas, Buenos Aires; La Curtiduría, Oaxaca and Lugar a dudas, Cali.

As an activist and politician, he has participated in social movements for the radicalization of democracy for three decades and has served as secretary of the Congress of Deputies and deputy in the Cortes Generales españolas (2016–2019).

# Catálogo

## Catalog

La clasificación de los materiales se corresponde con las secciones de la exposición, y dentro de ellas, las obras se ordenan cronológicamente. Todas las obras son cortesía del autor y de la galería Àngels Barcelona, excepto en los casos indicados.

—  
The classification of the materials corresponds to the sections of the exhibition, within them, the works are in chronological order. All pieces are courtesy of the author and Àngels Barcelona gallery unless otherwise indicated.

### I. UNA MEMORIA INTERESANTE. PRIMEROS PROTOTIPOS SOBRE HISTORIA, MEMORIA E IDENTIDAD

#### AN INTERESTING MEMORY. EARLY PROTOTYPES ON HISTORY, MEMORY AND IDENTITY

##### 1. *La historia, como siempre se ha oído*—History, As It Has Always Been Heard, 1988/2021

Instalación. 2 fotografías enmarcadas, yunque y libros—Installation. 2 framed photos, anvil, and books  
Fotografías—Photos. 170 x 120 x 10 cm c/u—each  
Medidas variables—Variable dimensions

##### 2. *La confusión de los ámbitos*—The Confusion of Boundaries, 1988

Video  
9' 50"

##### 3. *Escenas en una biblioteca*—Scenes in A Library, 1988–1990/2021

24 fotografías y texto—photos, and text  
40 x 30 x 5 cm—each

##### 4. *Sin título (1939–1989: una memoria interesante)*—Untitled

##### (1939–1989: An Interesting Memory), 1989

Díptico fotográfico en cajas de luz—Photographic diptych in light boxes  
160 x 100 x 20 cm c/u—each

##### 5. *Sin título (1939–1989: hambre de la época)*—Untitled (1939–1989: Hunger of Our Times), 1989/2021

Díptico fotográfico en cajas de luz—Photographic diptych in light boxes  
160 x 100 x 20 cm c/u—each

##### 6. *Lo mejor que puedo (un posible sin futuro)*—The Best I Can (A Possibility without Future), 1990

Video  
17'

##### 7. *Los libros por las piedras*—Stones for Books, 1990–1991/2021

5 fotografías y texto—photos, and text  
40 x 50 x 5 cm c/u—each

##### 8. *Diderot Encyclopedia the Complete Illustrations (Incomplete)* [Ilustraciones de la Encyclopédie de Diderot. Edición completa (incompleta)], 1989/2021

Fotografía enmarcada—Framed photo  
50 x 40 x 5 cm

### II. LOS DEMONIOS FAMILIARES. CONTRAIMÁGENES DEL FASCISMO

#### — FAMILIAR DEMONS. COUNTER-IMAGES OF FASCISM

##### *Los demonios familiares—Familiar Demons*, 1990–1994

Trilogía de videos—Video trilogy  
20'

##### 9. *Los libros por las piedras*—Stones for Books, 1990–1991

6'

##### 10. *Tierra prometida—Promised Land*, 1992

6'

##### 11. *Combat del somni [Combate del sueño—Dream Combat]*, 1994

8'

##### 12. *Los cuadernos de guerra o ligeramente descontextualizado—The War Contact Notebooks, or Slightly out of Context*, 1994/2021

6 dípticos fotográficos enmarcados y texto—photographic diptychs and text  
65 x 55 x 5 cm cada pieza—each piece

##### 13. **Marcelo Expósito, Joseantonio Hergueta**

*La tierra de la madre—The Mother's Land*, 1994

Video

21'

##### 14. **Marcelo Expósito, Arturo Fito Rodríguez, Gabriel Villota**

*No haber olvidado nada—Not Having Forgotten Anything*, 1997

Video

53'

##### 15. *El año en que el futuro acabó (comenzó)—The Year in Which the Future Ended (Began)*, 2007

Video

12'

### III. EL PRECIO DEL PROGRESO. CONTRAHISTORIAS Y CRÍTICAS DE LA MODERNIZACIÓN

#### — THE PRICE OF PROGRESS. COUNTER-HISTORIES AND CRITIQUES OF MODERNISATION

**16. Le prix du progrès [El precio del progreso—The price of Progress], 2021**

5 paneles de documentación sobre los siguientes “proyectos específicos”—panels of documentation on the following “specific projects”

*La historia, como siempre se ha oido—History, As It Has Always Been Heard*, 1988

*Le prix du progrès [El precio del progreso—The Price of Progress]*, 1989–1990

*Les représentants du peuple [Los representantes del pueblo—The Representatives of the People]*, 1990

*El monumento de la cultura occidental—The Monument to Western Culture*, 1990

*Les urnes de l'honor [Las urnas del honor—The Urns of Honour]*, 1990

*Nire aitaren etxea/El altar de la raza [La casa de mi padre—My Father's Home/The Altar of the Race]*, 1990

*¿Necesitamos ruinas recientes?—Do We Need Recent Ruins?*, 1991

*50 000 víctimas—50 000 Victims*, 1991

*La conquista del paraíso—The Conquest of Paradise*, 1992

*Feliz cumpleaños, Francisco Franco—Happy Birthday, Francisco Franco*, 1993

*Case Stories. A Research [Estudios de caso. Una investigación]*, 1993 (en colaboración con—In collaboration with Renée Turner)

*Los cuadernos de guerra o ligeramente descontextualizado—The War Contact Notebooks, or Slightly out of Context*, 1994

*Felices sueños, Francisco Franco—Happy Dreams, Francisco Franco*, 1994

**17. Les représentants du peuple [Los representantes del pueblo—The**

*Representatives of the People]*, 1990  
Carpeta de trabajo—Folder of work  
34 × 29 × 7 cm

**18. Nire aitaren etxea/El altar de la raza [La casa de mi padre—My Father's Home/The Altar of the Race], 1990**

Carpeta de trabajo—Folder of work  
35 × 30 × 7.5 cm

**19. Les urnes de l'honor [Las urnas del honor—The Urns of Honour], 1990**

Documentos de trabajo originales para la instalación  
Dimensiones variables—Variable dimensions  
Cortesía de—Courtesy of Teresa Blanch Malet

**20. 50 000 víctimas—50 000 Victims, 1991**

Carpeta de trabajo—Folder of work  
35 × 30 × 7.5 cm  
Cortesía de la colección—Courtesy of the collection Censored, Barcelona

**21. Tierra prometida/La conquista del paraíso—Promised Land/The Conquest of Paradise, 1992**

Carpeta de trabajo—Folder of work  
33.5 × 29.5 × 8.5 cm

**22. Les urnes de l'honor [Las urnas del honor—The Urns of Honour], 1990/2021**

Instalación. 3 tumbas simuladas.  
Madera, fotografía e iluminación—  
Installation. 3 simulated graves.  
Wood, photo, and lighting  
176 × 110 × 48 cm

**IV. NUEVA BABILONIA REVISITADA. RECONSTRUYENDO LA ESFERA PÚBLICA DEMOCRÁTICA**

**NEW BABYLON REVISITED.  
RECONSTRUCTING THE  
DEMOCRATIC PUBLIC SPHERE**

**23. Nueva Babilonia—New Babylon, 2021**

Diagrama sobre pared con documentación de actividades—Diagram on wall with documentation of activities 1982–2021

Técnica mixta—Mixed media  
800 × 300 cm

**V. ENTRE SUEÑOS. GRAMÁTICAS EXPRESIVAS DE LOS MOVIMIENTOS SOCIALES**

**BETWEEN DREAMS. EXPRESSIVE GRAMMARS OF SOCIAL MOVEMENTS**

**24. Primero de Mayo (la ciudad-fábrica)—First of May (The City-Factory), 2004**

Instalación—Installation  
Video. 70'  
Mapa pintado sobre muro—Map painted on wall. Medidas variables—  
Variable dimensions

**25. La imaginación radical (carnavales de resistencia)—Radical Imagination (Carnivals of Resistance), 2004**

Video  
60'

**26. Estamos haciendo tiempo. Arte/política/poética y práctica colectiva en España—We are Killing Time. Art/Politics/Poetics and Collective Practice in Spain, 2005**

Serie de videos—Video series

75' 30"

L.S.D.  
15' 25"

Preistwert  
12' 15"

S.I.E.P.  
13' 10"

- La Fiabrera (insumisión y zapatismo)—La Fiabrera (Civil disobedience and Zapatism)**  
15'
- La Fiabrera (Sevilla)—La Fiabrera (Seville)**  
19' 40"
- 27. Marcelo Expósito, Nuria Vila**  
*Frivolidad táctica + Ritmos de resistencia—Tactical Frivolity + Rhythms of Resistance*, 2007  
Video  
39'
- 28. Léxico familiar: cambiar el mundo sin tomar el poder (retrato de John Holloway)—Family Lexicon: Change the World Without Taking Power (Portrait of John Holloway)**, 2008  
Video  
28'
- 29. No reconciliados (nadie sabe lo que un cuerpo puede)—Not Reconciled (Nobody Knows What a Body Is Capable Of)**, 2009  
Video  
127'
- 30. 143 353 (los ojos no quieren estar siempre cerrados)—143 353 (The Eyes Don't Always Want to Be Shut)**, 2010  
Videoinstalación de dos canales.  
Proyección en bucle—Two-channel video installation. In loop  
Video. 120'
- VI. SINFONÍAS DE LA CIUDAD GLOBALIZADA. CONTRAGEOGRAFÍAS DEL NEOLIBERALISMO**  
—  
**SYMPHONIES OF THE GLOBALISED CITY. COUNTER-GEOGRAPHIES OF NEOLIBERALISM**
- 31. Octubre en el norte: temporal del noroeste—October in the North: Storm from the Northwest, 1995**  
Video  
92'
- 32. Sinfonía de la ciudad globalizada nº 1 Valparaíso—Symphony of the Globalised City No. 1 Valparaíso, 2010**  
Video compuesto por 7 capítulos—  
Video composed of 7 chapters  
145'
- 33. Sinfonía de la ciudad globalizada nº 2 Bilbao—Symphony of the Globalised City No. 2 Bilbao, 2012**  
Video compuesto por 5 movimientos—  
Video composed of 5 movements  
285'
- VII. DISCURSOS PLEBEYOS. LA ELABORACIÓN PAULATINA DEL PENSAMIENTO MIENTRAS SE HABLA**  
—  
**PLEBEIAN DISCOURSES. THE GRADUAL PRODUCTION OF THOUGHTS WHILST SPEAKING**
- 34. Discursos plebeyos (2016–2019)—Plebeian Discourses (2016–2019), 2019**  
23 piezas enmarcadas con documentos impresos anotados y escrituras diagramáticas—Annotated printed documents, and diagrammatic writings, framed  
Dimensiones variables—Variable dimensions
- La función de la cultura en la crisis de Europa (Roma, 2016)—The Function of Culture in the European Crisis (Rome, 2016)*  
*El comunismo de la gente común (Roma, 2017)—The Communism of the Common People (Rome, 2017)*  
*Nosotras, las mayorías sociales de Europa (Roma, 2017)—We the Social Majority in Europe (Rome, 2017)*  
*Se asesina a un pueblo (Roma, 2017)—A People Is Murdered (Rome, 2017)*  
*¿Qué significa hoy la seguridad en el mundo? (Baiona, 2017)—What Is the Meaning of Security in the World Today? (Baiona, 2017)*  
*Cantemos con Chile en el baile de los communes (Barcelona, 2017)—Sing with Chile in the Dance of the Commons (Barcelona, 2017)*  
*Momentos plebeyos en el Congreso de los Diputados (Madrid, 2018)—Plebian Moments in the Congress of Deputies (Madrid, 2018)*  
*Proteger la cabeza del poeta (Madrid, 2018)—Protect the Head of the Poet (Madrid, 2018)*  
*Cuidarnos al recordar: la memoria como un bien común (Buenos Aires, 2018)—We Care for Ourselves by Remembering: Memory as a Common Good (Buenos Aires, 2018)*  
*Un nuevo marco de relaciones políticas con Marruecos (Madrid, 2018)—A New Framework for Political Relations with Morocco (Madrid, 2018)*  
*Políticas de la amistad (Madrid, 2018)—The Politics of Friendship (Madrid, 2018)*  
*Dudas razonables sobre la gestión europea de las crisis humanitarias (Madrid, 2018)—Reasonable Doubts on the European Management of Humanitarian Crises (Madrid, 2018)*  
*Fascismo y liberalismo, nunca más (Madrid, 2018)—Fascism and Liberalism, Never Again (Madrid, 2018)*

<p><i>La noche oscura de Europa</i> (Santiago de Compostela, 2018)—<i>The Dark Night of Europe</i> (Santiago de Compostela, 2018)</p> <p><i>Construir una comunidad no neoliberal</i> (Bogotá, 2018)—<i>Building a Non-Neoliberal Community</i> (Bogota, 2018)</p> <p><i>1968 como interrupción</i> (Sevilla, 2018)—<i>1968 as Interruption</i> (Seville, 2018)</p> <p><i>Defender un puñado de tierra</i> (Fuerteventura, 2018)—<i>Defending a Fistful of Land</i> (Fuerteventura, 2018)</p> <p><i>1968 como interrupción</i> (México, 2018)—<i>1968 as Interruption</i> (Mexico City, 2018)</p> <p><i>El viento que impulsa el oleaje de las ciudades sin miedo</i> (Valparaíso, 2018)—<i>The Wind That Drives the Waves of Fearless Cities</i> (Valparaiso, 2018)</p> <p><i>Todo lo que debemos a las mujeres trabajadoras migrantes</i> (Barcelona, 2018)—<i>All We Owe to Women Migrant Workers</i> (Barcelona, 2018)</p> <p><i>Defendamos la vida sobre esta tierra en trance</i> (Recife, 2019)—<i>Defend Life on This Earth Entranced</i> (Recife, 2019)</p> <p><i>Un largo ciclo constituyente contra el neoliberalismo</i> (Santiago de Chile, 2019)—<i>A Long Constituent Cycle Against Neoliberalism</i> (Santiago, 2019)</p> <p><i>La presencia de todo lo que está ausente</i> (Londres, 2019)—<i>The Presence of All That Is Missing</i> (London, 2019)</p> <p><b>35. XX Marcha del orgullo LGBTIQ, Buenos Aires, 5/11/2011—XX LGBTIQ Pride March, Buenos Aires, 11/5/2011, 2019</b></p> <p>Fotos enmarcadas y texto—framed photos and text 44 x 123 x 4 cm</p>	<p><b>36. Manifestación de la huelga global feminista, Barcelona, 8/3/2018—Demonstration During the Global Feminist Strike, Barcelona, 3/8/2018, 2019</b></p> <p>Fotos enmarcadas y texto—framed photos and text 44 x 123 x 4 cm</p>	<p><i>la razón abra lo que el mármol cierra</i>—reason opens up that which marble closes</p> <p><i>ni siquiera nuestros muertos están seguros</i>—not even our dead are safe</p> <p><i>entrando en el mundo de los sueños</i>—entering the world of dreams</p> <p><i>el sueño es negro como la muerte</i>—dream as black as death</p> <p><i>imagen espantosa sueño cruel libertad preciosa</i>—fearful image cruel dream precious freedom</p> <p><i>matad a quien duerme</i>—kill whoever sleeps</p> <p><i>el espectáculo es el guardián de este sueño</i>—the spectacle is the guardian of sleep</p> <p><i>vivimos como niños perdidos nuestras aventuras incompletas</i>—we are living like lost children our adventures incomplete</p> <p><i>soñolientos medio muertos esperanzados</i>—drowsy half-dead hopeful</p> <p><i>moveré las regiones infernales</i>—i will move the infernal regions</p>
<p><b>37. La pandemia en germinal. Una elegía global de la cuarentena. Parte 1: Los cuerpos que faltan—The Pandemic in Germinal: A Global Elegy to the Quarantine. Part 1: The Bodies that are Missing, 2020</b></p> <p>Obra sonora escénica compuesta por una introducción y tres actos—A theatrical sound piece with an introduction and three acts 125'</p> <p><b>38. 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—Sweet Dreams of a Better Life: Historiographic Lies, Ethical Betrayals and Political Disasters Committed by the Spectacle of a Neoliberal, Monarchical Democratic Regime against a Historical Memory That Resists Sleeping in the Peace of the Ditches, 2021</b></p> <p>13 paneles de papel de gráfica con impresiones fotográficas y serigráficas—graph paper panels with photographic prints and screen prints 76 x 56 cm c/u—each</p> <p><i>dulces sueños de una vida mejor</i>—sweet dreams of a better life <i>imitando la forma de los sueños</i>—imitating the form of dreams <i>una constelación saturada de tensiones</i>—a constellation saturated with tensions</p>		

# Créditos de la exposición

## Exhibition Credits

LVCI · La Virreina Centre de la Imatge  
CIC · Casa Iberoamérica de Cádiz  
MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo  
FLS · Fundación Luis Seoane

**Curaduría—Curatorship**  
Cuauhtémoc Medina · MUAC, IIE  
Valentín Roma · LVCI

**Coordinación de la exposición—**  
Exhibition Coordination  
Patricia García · LVCI  
Ana Jiménez · LVCI  
Virginia Roy Luzarraga · MUAC

**Edición fotográfica—Photo Edition**  
Verónica Iglesia

**Edición gráfica—Graphic Edition**  
Todojunto

**Restauración de videos—Video restauration**  
Nao Cinematografica  
Films 59

**Asistente curatorial—Curatorial Assistance**  
Víctor Martínez · LVCI

### INSTITUT DE CULTURA DEL AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

Tenencia de Alcaldía de Cultura,  
Educación, Ciencia y Comunidad—  
**Tenantry Mayor of Culture,  
Education, Science and Community**  
Joan Subirats  
Instituto de Cultura de Barcelona |  
Gerente—Chief  
Mònica Mateos

Tejido Cultural | Directora—Director  
Anna María Ramírez

Centres de Artes Visuales |  
Responsable—Head  
Rosa Morlà

### LA VIRREINA CENTRE DE LA IMATGE

**Director**  
Valentín Roma

Administración—Administration  
Begoña Zarrias

**Comunicación y prensa—Media**  
Laia Carbonell  
Matías Rossi  
Prensa ICUB

### CONSEJO DE EDICIONES Y PUBLICACIONES DEL AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

Jordi Martí Grau  
Joan Subirats Humet  
Marc Andreu Acebal  
Gemma Arau Ceballos  
Àgueda Bañón Pérez  
Marta Clari Padrós  
Núria Costa Galobart  
Laura Pérez Castaño  
Jordi Rabassa Massons  
Joan Ramón Riera Alemany  
Pilar Roca Viola  
Edgar Rovira Sebastià  
Anna Giralt Brunet

Directora de Comunicación—  
Director of Communication  
Àgueda Bañón

Directora de Servicios Editoriales—  
Director of Editorial Services  
Núria Costa Galobart

### CASA DE IBEROAMÉRICA DE CÁDIZ

**Alcalde de Cádiz**  
José María González Santos

**Presidente de la Sociedad Cádiz 2012, S.A.**  
Francisco M. Cano López

**Concejala de Cultura y Fiestas**  
Lola Cazalilla Ramos

**MUSEO UNIVERSITARIO  
ARTE CONTEMPORÁNEO**

**Producción museográfica—**

Installation Design  
Joel Aguilar

Salvador Ávila Velazquillo

Triana Jiménez

Rafael Milla

Cecilia Pardo

**Programas públicos—Public**

Programs

Julio García Murillo

Beatriz Servin

**Colecciones—Registrar**

Julia Molinar

Juan Cortés

Claudio Hernández

Elizabeth Herrera

**Vinculación—Development**

Gabriela Fong

María Teresa de la Concha

Carolina Condés

Alexandra Peeters

Rebeca Richter

**Comunicación—Media**

Ekaterina Álvarez

Francisco Domínguez

Ana Xanic López

Vanessa López

Ana Cristina Sol

**Curador en jefe—Chief Curator**

Cuahtémoc Medina

**PATRONATO FONDO DE ARTE  
CONTEMPORÁNEO, A.C.**

**PATRONOS—TRUSTEES**

**Presidente—Chair**

Gilberto Borja Suárez

**Vicepresidente—Vice-Chair**

Arturo Talavera Autrique

**Secretaria—Secretary**

Marta M. Mejía

**Tesorera—Treasurer**

Maribel González de Danel

Alfonso de Angoitia Noriega

María Teresa Borja de Rodríguez

Nicolás Carrancedo Ocejo

Juan Ignacio Casanueva Pérez

Raymundo del Castillo González

Andrés Gómez Martínez

Alfredo Harp Helú

Aimée Labarrere Álvarez

Eugenio Madero Pinson

María de las Nieves Fernández

Lulú Ramos Cárdenas de Creel

Jesús Rodríguez Dávalos

**PATRONOS HONORARIOS—HONORARY  
TRUSTEES**

Patrick Charpenel Corvera

Gerardo Estrada Rodríguez

Licio Antonio Minvielle Lagos

José Ignacio Rubio Hidalgo

**Coordinadora Ejecutiva—Executive  
Coordinator**

Graciela de la Torre

**Rector | UNAM**

**Presidente Honorario—Honorary**

Chairman

Enrique Luis Graue Wiechers

**Representante—Rector**

Representative

María Teresa Uriarte Castañeda

**Capítulo Colección Diseño**

**Moderno y Contemporáneo**

**Mexicano—Modern and**

Contemporary Mexican Design

Collection

**Titular—Appointee**

Alonso de Garay Montero

Alejandro Legorreta González

**Capítulo Centro de**

**Documentación Arkheia—Arkheia**

Documentation Center Collection

**Titular—Appointee**

Manuel Santiago Escobedo Conover

## **FUNDACIÓN LUIS SEOANE**

### **Presidenta—Chair**

Inés Rey García  
Alcaldesa de A Coruña

### **Vicepresidente—Vice-Chair**

Xosé Díaz Arias de Castro

### **VOCALES—SPOKESPERSON**

Conselleiro Cultura, Educación y  
Ordenación Universitaria de la Xunta  
de Galicia | **Asesor—Advisor**  
Román Rodríguez González

### **Universidad de A Coruña | Rector**

Julio Abalde Alonso

### **Real Academia Galega |**

**Presidente—Chair**  
Víctor Fernández Freixanes

### **Asociación de Amigos del Museo de Belas Artes de A Coruña |**

**Presidente—Chair**  
Pedro Vasco Conde

Roberto Coira Andrade  
Manuel Gallego Jorreto  
Agar Ledo Arias  
Iago Martínez Durán  
Iria-Friné Rivera Vázquez  
Xavier Seoane Rivas  
Manuel Vilariño

### **Directora—Director**

Silvia Longueira Castro

### **Comunicación y biblioteca—Media and Library**

Emma Fernández Castro

### **Documentación y conservación—**

Documentation and Conservation  
Carmela Montero García

### **Administración—Administration**

Pía Rego López

## Agradecimientos

## Acknowledgements

La Virreina Centre de la Imatge, la Casa de Iberoamérica de Cádiz, el Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC; y la Fundación Luis Seoane agradecen a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la exposición *Marcelo Expósito. Nueva Babilonia: designar o no un trabajo como arte es una decisión táctica.*

La Virreina Centre de la Imatge, the Casa de Iberoamérica de Cádiz, the Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, and the Fundación Luis Seoane, wish to thank the people and institutions whose generous assistance made possible the exhibition *Marcelo Expósito. New Babylon: Whether or Not to Appoint a Work as Art Is a Tactical Decision.*

Manuel Expósito Iglesia, María de los Ángeles Expósito, Rafael Flores, Xabier Gonzalez, Alfredo Larrosa, Laura Lopresti, Josep Maria Soler, Andrés Noarbe, Mariam Ortega, Gerardo dell'Oro, Pasqual Otal, Quico Peinado, Francesco (Pantxo) Salvini, Mariela Scafati y—and Jordi Vidal Amorós.

Galería àngels barcelona, Còpialab, FICUNAM y—and SISMARCS.

**Marcelo Expósito. Nueva Babilonia: designar o no un trabajo como arte es una decisión táctica** se terminó de formar en septiembre de 2021 en Periferia Taller Gráfico. Para su composición se utilizaron las familias tipográficas Jungka y Space Mono.

—  
**Marcelo Expósito. New Babylon: Whether or Not to Appoint a Work as Art is a Tactical Decision** was designed by Periferia Taller Gráfico on September, 2021. Typeset in Jungka and Space Mono.

# **UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**Dr. Enrique Luis Graue Wiechers**  
Rector—Rector

**Dr. Leonardo Lomelí Vanegas**  
Secretario General—General Secretary

**Dr. Luis Agustín Álvarez-Icaza Longoria**  
Secretario Administrativo—Administrative Secretary

**Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa**  
Secretario de Desarrollo Institucional—Secretary  
of Institutional Development

**Lic. Raúl Arsenio Aguilar Tamayo**  
Secretario de Prevención, Atención y Seguridad Universitaria—  
Secretary of University Prevention, Attention and Security

**Alfredo Sánchez Castañeda**  
Abogado General—General Council

## **COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL** **DEPARTMENT OF CULTURAL AFFAIRS**

**Dr. Jorge Volpi Escalante**  
Coordinador—Coordinator

**Mtra. Amanda de la Garza Mata**  
Directora General de Artes Visuales · MUAC—General Director,  
Visual Arts · MUAC

*Nueva Babilonia: designar o no un trabajo como arte es una decisión táctica* es una exposición que procura no vulnerar la heterogeneidad del trabajo de Marcelo Expósito a lo largo de casi cuatro décadas. En su obra resulta inseparable la concepción teórica y la materialización formal, valiéndose de referentes no solamente estéticos sino también críticos, filosóficos, literarios, dramatúrgicos, historiográficos o políticos, traducidos en modelos de producción artística que incorporan una dimensión pedagógica. Su repertorio de intervenciones públicas incluye desde acciones políticas hasta el documentalismo y la elaboración de (contra)narraciones, procurando siempre actualizar las invenciones de las vanguardias artísticas históricas.

—

*New Babylon: Whether or Not to Appoint a Work as Art Is a Tactical Decision* is an exhibition that aims to avoid flattening the heterogeneity of Marcelo Expósito's work over the past nearly four decades. The theoretical conception and its formal materialization are inseparable in his work, which makes use of references that are not just aesthetic, but also critical, philosophical, literary, dramaturgical, historiographical and political, translated into models of artistic production that incorporate a pedagogical dimension. His repertoire of public interventions includes political actions, documentarism and the elaboration of (counter)narratives, always procuring to update the inventions of the historic artistic avant-gardes.

—

**La Virreina Centre de la Imatge**

11.06.2021–26.09.2021

[ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/es](http://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/es)

**Casa de Iberoamérica**

18.10.2021–08.01.2022

[casadeiberoamerica.es](http://casadeiberoamerica.es)

**MUAC**

09.04.2022–16.10.2022

[muac.unam.mx](http://muac.unam.mx)

**Fundación Luis Seoane**

29.04.2022–18.09.2022

[fundacionluisseoane.gal](http://fundacionluisseoane.gal)



PATRONATO  
MUAC



[LA VIRREINA]  
CENTRE  
DE LA IMATGE



FUNDACIÓN  
LUIS SEOANE