Trascrizione del podcast SON[I]A #419 di Radio Web MACBA

Marcelo Expósito



Marcelo Expósito intervistato da Radio Web MACBA (RWM) per il programma *En crisis #4. Reflexiones sobre un momento crítico* (In crisi #4. Riflessioni su un momento critico), al Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Barcellona, 10 luglio 2013. Ph: Gemma Planell.

Uno sciopero della produzione nel campo della cultura

Durante l'ultima intervista che mi hai fatto nel 2013, nel calore dei potenti movimenti cittadini contro gli autoritarismi, ho voluto fare una specie di provocazione, dicendo che si dovrebbe organizzare uno sciopero nel campo della produzione culturale. Questo non significa che dovremmo smettere di fare, ma vorrei proporre di usare gli strumenti sperimentali delle arti per produrre qualcos'altro e contribuire a una ricostruzione culturale dall'interno della crisi, in linea con i movimenti cittadini contro la crisi del neoliberismo che proponevano e propongono una ricostruzione della democrazia. In sostanza, tirando le somme di quella che è stata una caratteristica fondamentale delle lotte delle piazze indignate del 2011, che avevano investito settori sociali molto ampi, bisognerebbe cessare di mettere al servizio di un mercato basato sul precariato le nostre competenze e impiegarle invece nella produzione di qualcosa di contrario a queste forme di sfruttamento della forza lavoro e dell'intelletto collettivo. Questo spiega la gigantesca potenza espressiva dei movimenti del 2011, in particolare del 15-M spagnolo: la rifunzionalizzazione degli strumenti e delle capacità creative, deviate verso la ricostruzione della democrazia. Mi è sembrato che il campo della cultura dovesse fare una riflessione specifica su questo, su come mettere in campo gli strumenti, le capacità, i saperi della cooperazione per produrre qualcosa di diverso da ciò che convenzionalmente consideriamo le nostre opere d'arte. Nello stesso modo in cui il 15-M aveva immaginato una sorta di ricostruzione sociale e politica generale, dovremmo utilizzare queste capacità collettive in una direzione diversa per proporre dinamiche che non siano sfruttatrici, estrattiviste e letali per la vita sociale. Perciò, quando mi hai proposto di fare questa intervista, ho detto, beh benissimo, in particolare perché la vedo come un ulteriore momento di riflessione dopo quella abbiamo realizzato nel 2013. Abbiamo dialogato dopo la crisi del 2007-2008, dopo la rivolta del 2011 e parlarne ora, dopo la crisi del COVID, e dopo quello che sta succedendo con i movimenti femministi, antirazzisti e anticoloniali nel periodo post-pandemico sembra un buon momento per recuperare alcuni argomenti, iniziando ad affermare che ciò che stiamo vivendo dal 2007 in poi non si tratta di un susseguirsi di diverse crisi, ma di diversi epicentri di un'unica crisi sistemica ancora in corso.



Marcelo Expósito, *15-M en Madrid: la noche de los toldos, 2011* (15-M a Madrid: la notte dei tendoni, 2011), fotografia della serie *Fotoescrituras (2011-2019) (Dedicado a Allan Sekula)* [(Fotoscritture (2011-2019) (Dedicato ad Allan Sekula)], 2020. Questa serie è stata esposta per la prima volta nella sua interezza nella mostra *Macchine del dissenso*, a cura di Marco Scotini, Parco Arte Vivente (PAV), Torino, 2023. La versione esposta al PAV è stata acquisita dalla Collezione Nazionale di Fotografia della Generalitat de Catalunya, ed è attualmente conservata nella collezione permanente del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). Per questo motivo, Radio Web MACBA ha dedicato un monografico a quest'opera dal titolo *FONS ÀUDIO #59 Marcelo Expósito* (26.06.2024), che costituisce un pezzo supplementare di questa trascrizione italiana.

Radio Web MACBA (RWM): Marcelo Expósito è artista, critico culturale, editore, traduttore, e ha ricoperto le cariche di Segretario del Congresso e deputato del Parlamento spagnolo tra il 2015 e il 2019. La sua ricerca riordina e aggiorna le procedure sensibili delle avanguardie storiche, portando al presente la radicalità emancipatrice, insurrezionale e autodeterminata delle lotte della tradizione della modernità. Mezzi espressivi come la fotografia, la scrittura, la conversazione e le interviste attraversano la sua pratica, collegando momenti fugaci ed epidermici con i fili storici della resistenza. Di fronte alla sovrapposizione delle crisi attuali, in cui il neoliberismo declina verso forme recrudescenti di fascismo, Expósito sperimenta la vicinanza ai materiali e alla memoria tattile delle lotte per salvaguardare procedure di guarigione e di restituzione di fronte alla violenza che affrontiamo quotidianamente. In questo podcast parliamo con Marcelo Expósito di scala e dimensioni, di oratori (come genere non solo musicale), metodologie artistiche, immaginazione politica ed erbari. Parliamo di salti costituzionali che ampliano la nostra possibilità di ascolto e ci ricordano, dal sud, il diritto della terra, del fiume e della montagna; e guardiamo al processo attraverso il quale la ricombinazione di leggi e accordi preesistenti aggiorna preziose procedure costruttive e rivitalizza, in un nuovo scenario di decomposizione storica, modi di vita non fascisti.

Italia, un laboratorio politico

EXPÓSITO: Per ovvi motivi si dice, e io stesso lo condivido, che l'Italia sia stata per decenni un grande laboratorio politico. È un paese che ha prefigurato grandi trasformazioni su scala europea con modelli che, dopo essere stati sperimentati in Italia, sono stati ripresi su scala globale, ne è un esempio il fascismo. Ma anche il berlusconismo,

che è fondamentalmente la prefigurazione di un'alleanza storica tra il neoliberismo e la rilegittimazione del fascismo, perché vorrei ricordare che è letteralmente questo che è stato il berlusconismo. L'Italia è una repubblica creata dopo l'esperienza di Mussolini nel secondo dopoguerra e nel suo fondamento sembrava che ci fosse un consenso politico unanime che intendeva mettere in quarantena il funzionamento normalizzato del fascismo, e non doveva ovviamente trattarsi semplicemente di un fenomeno limitato a quel periodo storico. Calandoci nella realtà è poi un'altra cosa sapere come funzionavano le viscere della democrazia italiana, ma almeno c'era un consenso formale che definiva che questa repubblica era costituzionalmente basata su principi antifascisti, poichè l'antifascismo era uno dei pilastri fondanti della Costituzione. Quello che ha fatto il berlusconismo è rompere questo consenso e dire no, è perfettamente possibile arrivare al governo facendo alleanze politiche con i neofascisti, non solo con i nostalgici del mussolinismo, ma anche con chi evidentemente difende anche nell'oggi un progetto politico che è più legato al fascismo storico che a una democrazia fondata sull'antifascismo, anche se si trattava di una motivazione costituente paradossale proporre un antifascismo che non rompesse con il capitalismo. Ora siamo in grado di vederlo più chiaramente: all'epoca, Berlusconi era ridicolo da guardare, sembrava una eccentricità italiana, ma non lo era. Era una prefigurazione di ciò che sarebbe accaduto nell'evoluzione del neoliberismo nel momento della sua crisi. Maurizio Lazzarato lo aveva capito molto presto e dichiarato in un testo pubblicato già nel 1994: *Strategie dell'imprenditore politico*, dove sosteneva che il berlusconismo era un progetto di sperimentazione politica con nuove forme di dominio e subordinazione, e non solo una pagliacciata o un demone reazionario.

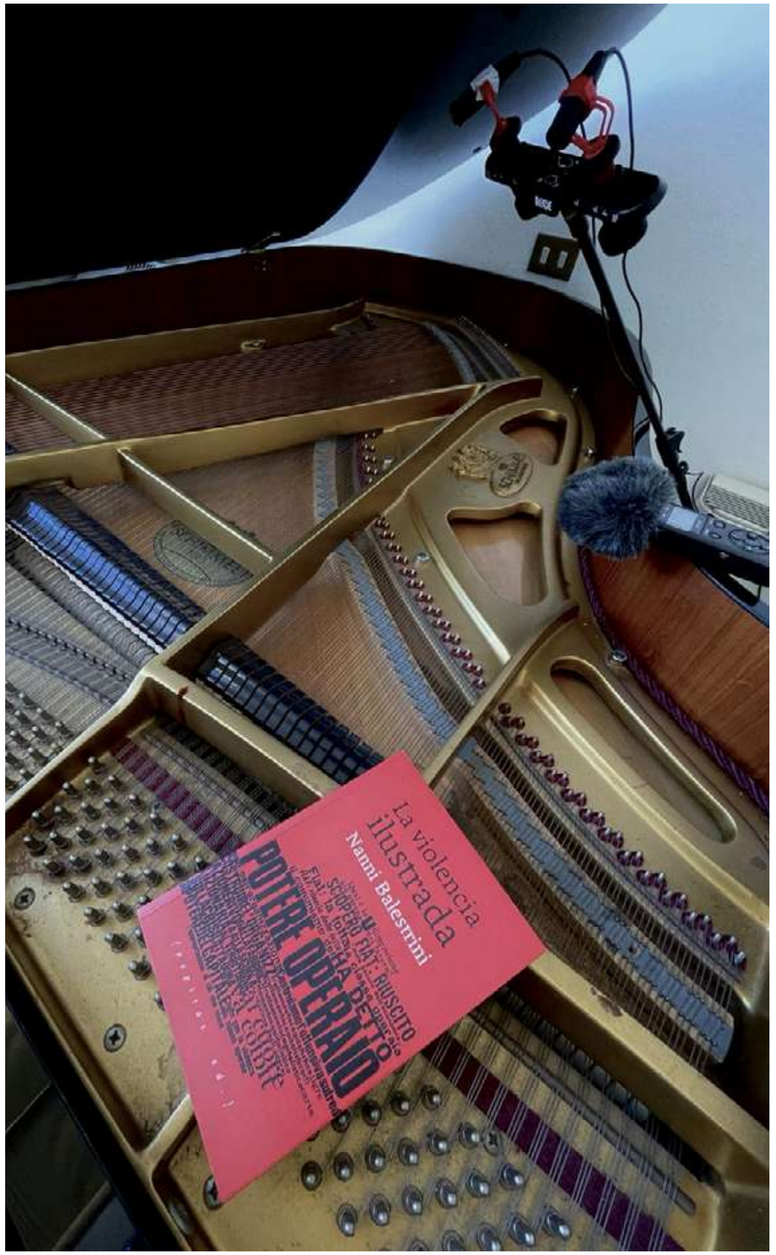
Ora possiamo vederlo meglio, non è vero? Ora stiamo molto più attenti a cosa si nasconde dietro l'eccentricità di un Bolsonaro, o di un Trump, o di un Milei, in ambito spagnolo non facciamo nomi perché non sappiamo ancora cosa potrebbe palesarsi. Una cosa che è stata dimostrata negli ultimi anni è che la situazione in cui ci troviamo può sempre peggiorare, può sempre emergere qualcosa di apparentemente più eccentrico e, in fondo, più terrificante di quello che stiamo vivendo. Quindi non facciamo nomi per non sfidare la sorte. Ma è vero che ora siamo in una posizione nella quale possiamo osservare che il berlusconismo è stato un esperimento che ha anticipato ciò che sta accadendo oggi su scala globale, *mutatis mutandis*, in molti modi diversi. Ed è indiscutibile che l'Italia sia stata un grande laboratorio sotto tutti questi aspetti, ma è importante ricordare che non è stata solo fucina di esperienze autoritarie, è stata anche un importante laboratorio politico di altrettante esperienze contro-autoritarie.

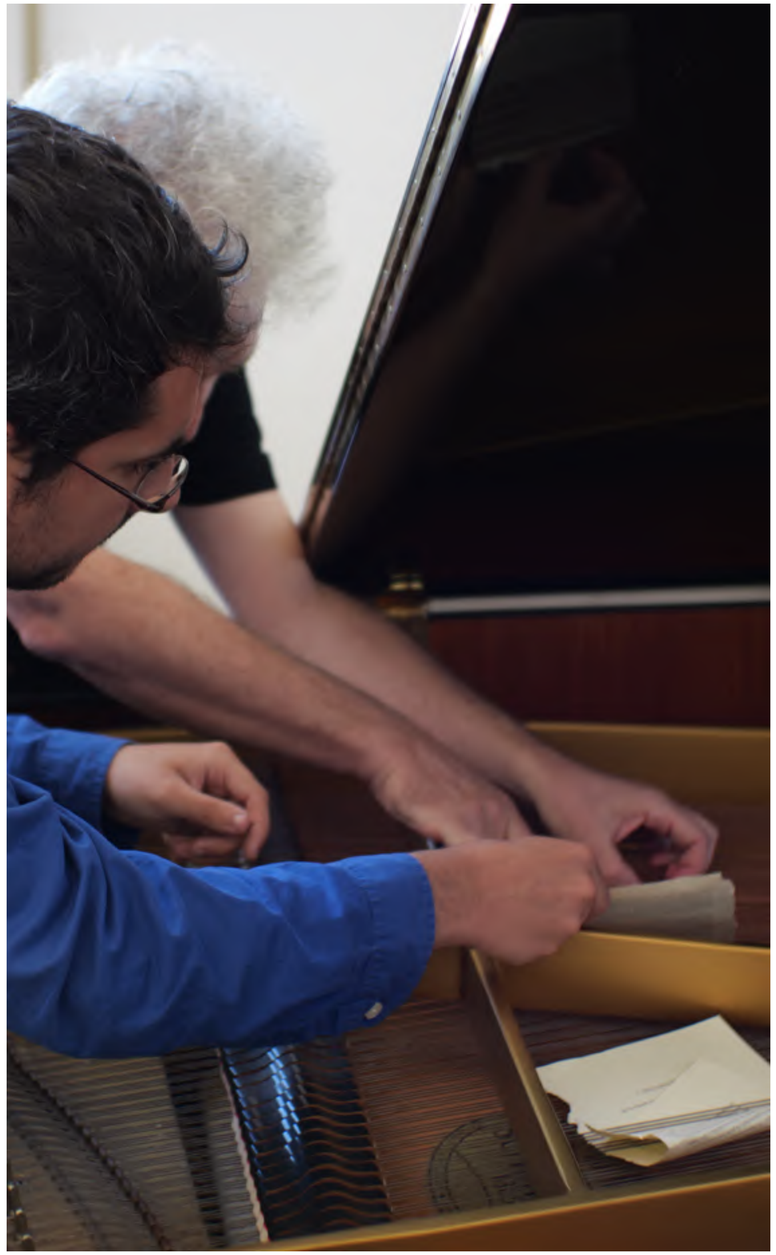


Toni Negri (al centro) con Marcelo Expósito e Carlos Prieto del Campo (traduttore ed editorie abituale di Negri in spagnolo, a sinistra) nell'ufficio di Expósito al Parlamento spagnolo, Congreso de los Diputados, Madrid, 2016. Ph: Andrea Conte.

Mi spiego meglio. C'è un bellissimo piccolo testo di Toni Negri intitolato *La differenza italiana* (2005). In questo testo, Negri dice che il grande contributo dell'Italia alla storia della filosofia del XX secolo è il pensiero della differenza. Per pensiero della differenza intende non solo il femminismo della differenza, ma anche l'autonomia dei lavoratori, l'operaismo, inteso come un modo di fare convergere le riflessioni femministe sulla differenza sessuale (che Negri esemplifica in Luisa Muraro, una delle fondatrici nel 1975 della Libreria delle Donne di Milano) con l'autodeterminazione della forza lavoro (essemplificata in Mario Tronti, che ha fondato il pensiero dell'operaismo italiano con il suo imponente libro del 1966, *Operai e capitale*). In termini storici, questo testo di Toni è molto importante perché all'epoca c'era una spaccatura molto forte tra settori legati all'autonomia operaia e al femminismo autonomo. Il femminismo in Italia è stato separatista per ragioni storiche che negli anni Settanta erano perfettamente comprensibili ed è molto importante che Negri operi una rilettura storica del pensiero dell'autonomia operaia, chiamandolo anche pensiero della differenza, perché questo significa riconoscere l'autorità intellettuale, storica e politica del femminismo italiano degli anni Settanta. Quindi è importante affermare che l'Italia è anche un enorme laboratorio di pensieri della differenza, cioè pensieri di autodeterminazione, di forme di soggettività in rivolta che non solo propongono un programma di cambiamento, non solo chiedono allo Stato, al padrone, al maschio, al capitale, all'azienda ma che pensano alla propria autodeterminazione come soggettività e come motore della produzione e riproduzione sociale. Quindi ribadisco che l'Italia è stata per molto tempo, nei decenni che vanno dagli anni '50 agli anni '70, un grande laboratorio del pensiero della differenza e di pratiche politiche di autodeterminazione.

Perché mi interessa questa particolarità italiana? Sappiamo cosa ha fatto fino all'ultimo studente della classe assemblearia di Joseph Beuys alla Kunstakademie di Düsseldorf, conosciamo quasi fino all'ultimo film realizzato dall'ultimo studente di cinema nel maggio francese del '68 e New York e la California sono al centro di tutti gli immaginari controculturali globali. Ma del lungo '68 italiano si conosce in realtà molto poco o ancora non abbastanza. Basta guardare l'incredibile quantità di informazioni contenute nell'ultimo libro di Jacopo Galimberti: *Images of Class: Operaismo, Autonomia and the Visual Arts (1962-1988)* (2022) per evidenziare che ci sono tremende gerarchie geopolitiche nell'elaborazione delle storiografie globali delle arti e delle pratiche politiche radicali, gerarchie che dobbiamo riconsiderare.





↦

Con il compositore Hugo Gómez-Chao, preparazione di un brano per pianoforte preparato con pagine tratte da *La violenza illustrata* di Nanni Balestrini, per l'opera sonora di Marcelo Expósito *L'Appeso*, come parte del progetto *Commenti sulla violenza illustrata*, Academia de España, Roma, 2023. Ph: Marcelo Expósito (sinistra) e di Andrés Chinowski Garachana (destra).

Commenti sulla violenza illustrata

Nel 2022-2023, essendo in residenza all'Accademia di Spagna a Roma, ho lavorato ad un progetto intitolato *Commenti sulla violenza illustrata*, che partiva dagli scritti di Nanni Balestrini per poi prendere diverse ramificazioni. Quando quindici anni fa i libri di Nanni come *La violenza illustrata* iniziarono ad essere ri-pubblicati anche in spagnolo, ricordo di aver avuto diverse conversazioni con lui riguardanti alcuni problemi associati a questa ristampa.

La violenza illustrata è un libro del 1976 che consiste nel trasporre la realtà della violenza sistemica presente in Italia nella seconda metà degli anni Settanta, nel formato di un romanzo sperimentale. In un momento in cui i media parlavano insistentemente della violenza dei movimenti sociali, della violenza operaia, della violenza studentesca, Nanni ha voluto parlare della differenza tra le diverse forme di violenza. Quella che usualmente viene definita dallo Stato e altri poteri come violenza, è spesso una forma di rivendicazione, di autoaffermazione soggettiva dei lavoratori e degli studenti, che non possiamo definire violenza ma difesa di un territorio di autodeterminazione di fronte alla violenza sistemica, che è violenza strutturale su larga scala e che non sempre si manifesta in modo del tutto visibile. Dal punto di vista della sua costruzione, *La violenza illustrata* è un libro brutale ed allo stesso tempo estremamente sofisticato, scritto come gran parte dell'opera di Nanni attraverso il metodo del *cut-up*. Nanni era un lettore molto attento di William Burroughs, e ha scritto un libro che è una specie di macchina scritturale che attraversa la vertigine della situazione politica del tempo. Nelle nostre conversazioni Nanni mi diceva che aveva alcune preoccupazioni, per esempio aveva il presentimento che la ripubblicazione, la traduzione, la ricircolazione di questo romanzo del '76 lo mostrasse come un oggetto di un'altra epoca, sia in termini di contenuto, perché si parla della violenza contro i movimenti italiani nati dopo il '68, sia per le procedure di scrittura che potevano essere considerate una sorta di esperimento datato. Quello era un romanzo sperimentale e non si scrivono più molti romanzi del genere. Quindi mi disse: mi piacciono le riedizioni, ma puoi aiutarmi a trovare un modo per trasporre questo romanzo al presente? voleva pubblicare qualcosa nell'oggi che avesse lo stesso sguardo premonitore. Nanni si riferiva al possibile scatenamento di una violenza sistemica come risultato della crisi del neoliberismo e delle sfide poste dai movimenti anti-neoliberisti che si stavano opponendo al sistema di potere globale neoliberista tra la fine degli anni Novanta e l'inizio degli anni Duemila.



Registrazione della voce di Franco Bifo Berardi a Bologna per l'opera sonora di Marcelo Expósito *L'Appeso*, come parte del progetto *Commenti sulla violenza illustrata*, prodotto durante la residenza di Expósito presso l'Accademia di Spagna a Roma, 2023. Ph: Andrés Chinowski Garachana.



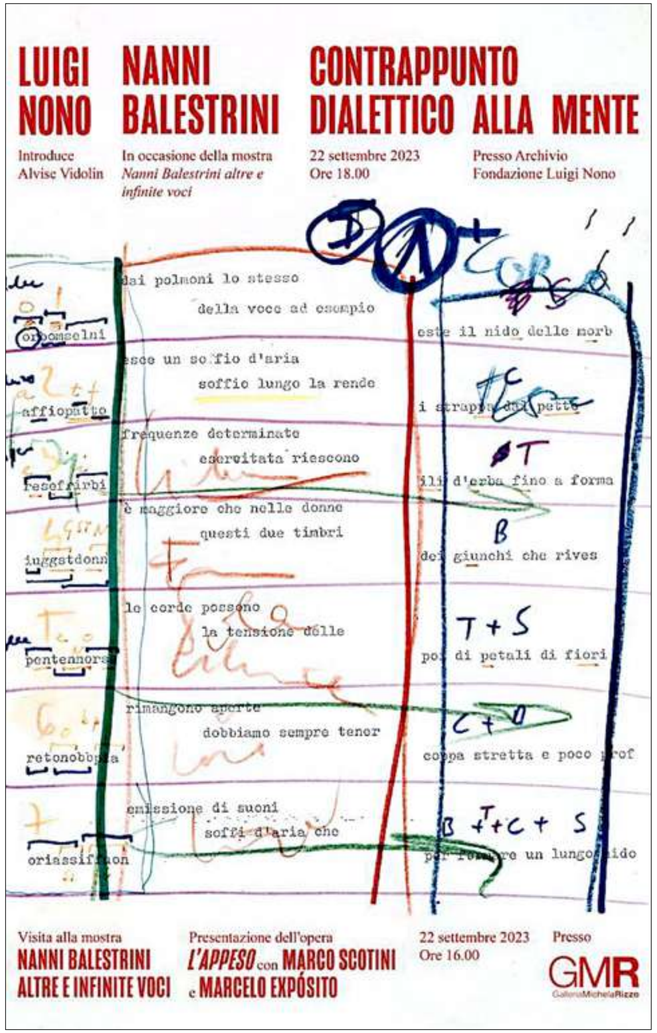
L'Appeso, libro e disco vinile di Marcelo Expósito come parte del progetto *Commenti sulla violenza illustrata*, prodotto durante la residenza di Expósito presso l'Accademia di Spagna a Roma, pubblicato da *G33G Records*, Barcelona, 2023, e distribuito in Italia da *Soundohm*. È possibile ascoltarlo anche su *Bandcamp*. Ph: Marcelo Expósito.

Per tornare all'idea dell'Italia come laboratorio: in Italia nel 2001 il berlusconismo ha scatenato una violenza che non si vedeva in Europa dagli anni Sessanta, parliamo della violenza esercitata nei confronti del contro-vertice di massa che si opponeva alla riunione dei paesi del G-8 a Genova, che ha condotto all'assassinio politico di Carlo Giuliani, un giovane anarchico italiano. In Italia era piuttosto evidente che ciò che aveva caratterizzato il berlusconismo non è era l'eccentricità che ci faceva ridere, ma un'alleanza forgiata molti anni prima, che normalizzava il ritorno del fascismo nel sistema politico italiano, e che ovviamente ha portato in seguito all'esercizio della violenza di Stato con modalità che, come ho già detto, non si vedevano in Europa con tanta virulenza dai tempi delle

repressioni degli anni ‘60 e ‘70. Tali episodi prefiguravano il clima che si sarebbe creato in seguito con la guerra al terrorismo dichiarata da George W. Bush dopo gli attentati dell’11-S, tutto questo risultava molto evidente in Italia e Nanni era stato in grado di intuirlo. Da qui nasceva la sua volontà di riuscire a realizzare qualcosa di equivalente a ciò che era stato il suo romanzo *La violenza illustrata* del 1976, per cercare di comprendere cosa stava accadendo in Italia nel presente degli anni 2000.

Quelle vecchie conversazioni con Balestrini mi hanno portato a pensare che dobbiamo rendere visibile la sopravvivenza della validità storica di certe procedure al di là delle forme che queste procedure sperimentali producono. Questo può essere compreso attraverso un testo che continua a essere un caposaldo fondamentale e che può essere considerato parte dell’Antico Testamento della teoria critica, che è *L’autore come produttore* (1934) di Walter Benjamin. Ciò che Benjamin suggerisce, discutendo con altri autori socialisti che erano più legati all’ideologia estetica del naturalismo, è che la chiave per la politicizzazione di un’arte che si radicalizza in un momento di crisi epocale, è l’invenzione di tecniche e di modi costruttivi che non sono solo tecniche per la produzione di opere d’arte, ma soprattutto modi di organizzazione sociale e di produzione di modelli di vita non fascisti attraverso strumenti artistici. Questo ci costringe a leggere la storia dell’arte da un punto di vista diverso e in opposizione alla narrativa dominante che ha raccontato la storia dell’arte come una storia delle forme estetiche. Quello che dobbiamo realizzare è una ricostruzione genealogica delle tecniche, dei modi costruttivi, da cui emergono le forme artistiche, che ci porti a pensare la pratica politica dell’arte non solo attraverso il suo contenuto, non solo per l’invenzione delle forme, ma come una serie di procedure che consistono, in primo luogo, nell’individuare quali sono i problemi epocali e le rispettive crisi. È oltretutto importante saper porre le domande giuste per riuscire in questa identificazione, perché spesso individuiamo problemi partendo dalle domande sbagliate. Formulare le domande giuste e dedurre quali dovrebbero essere le risposte sotto forma di metodi costruttivi e tecniche di produzione, è da lì che emergono le forme, forme che non sono solo opere d’arte, ma forme di vita, forme di relazione sociale costruite anch’esse in maniera artistica. Ma ciò che possiamo rielaborare in ogni nuovo momento storico, in ogni nuova situazione, non sono le forme ma sono le tecniche, secondo il termine di Benjamin. In che modo un romanzo come *La violenza illustrata* può fungere da modello che può essere riattivato oggi come tecnica costruttiva e come modo di produzione? Questa è la domanda a cui ho cercato di rispondere con il mio progetto *Commenti sulla violenza illustrata*, per il quale ho potuto contare sulla partecipazione puntuale di Franco Bifo Berardi e che faceva riferimento anche ad altre figure come a quella del compositore veneziano Luigi Nono. Secondo me, bisogna soprattutto dedurre la tecnica, il modo di costruzione, la matrice sperimentale di opere storiche come *La violenza illustrata* per produrre qualcosa di “formalmente altro” nel presente.





↥

Anteprima del libro-disco di Marcelo Expósito, *L’Appeso*, nell’ambito della mostra *Nanni Balestrini. Una e infinite voci*, a cura di Marco Scotini, Galleria Michela Rizzo, con la collaborazione della Fondazione Archivio Luigi Nono, Venezia, 2023.

↤

Vista generale di *Commenti sulla violenza illustrata*, mostra di Marcelo Expósito nell’ambito dell’esposizione *Proccesi 150*, Academia de España, Roma, 2023. Ph: Marcelo Expósito.

Macchine del Dissenso

La mostra *Macchine del dissenso — Dai Social Forum alla Giustizia Climatica* si è svolta nel 2023, presso il PAV Parco Arte Vivente, un'istituzione italiana che si trova a Torino. Il programma espositivo del parco è diretto da un curatore italiano con cui ho un rapporto stretto da anni, Marco Scotini. *Macchine del dissenso*, titolo che Marco ha ripreso in parte dal filosofo attivista Gerald Raunig, consisteva in una mostra bipersonale mia e di Oliver Ressler, un collega austriaco più giovane di me, che ha radicato la sua ricerca documentaristica sperimentale, militante e artistica, nel clima del movimento antiglobalizzazione all'inizio degli anni Duemila. Il PAV ha una storia molto interessante e potrebbe essere definito come il grande progetto finale della traiettoria artistica e biografica dell'artista italiano Piero Gilardi, che è tristemente scomparso una settimana prima dell'inaugurazione della mostra. Piero Gilardi è un esempio molto chiaro di quanto abbiamo detto sull'Italia come laboratorio di sperimentazione e in realtà credo che il suo operato sia ancora troppo poco riconosciuto. Gilardi è uno degli ideatori dell'arte povera italiana, ed è uno dei pochi poveristi che ha deciso di non seguire la linea commerciale, galleristica, istituzionale, ma ha scelto di sviluppare un'applicazione del concetto di arte povera verso pratiche che oggi riconosciamo vicine all'ecologia politica o addirittura alla giustizia climatica, un esempio di questo è che Gilardi è stato strettamente legato ai movimenti NoTAV. Sembra provato, secondo studi piuttosto recenti, che Gilardi sia stato uno dei grandi ispiratori e addirittura promotori di *When Attitudes Become Form*, la celebre mostra del 1968 che segnò una svolta nella concezione contemporanea della curatela e diede fama internazionale ad Harald Szeemann, dal quale Gilardi prese le distanze per divergenze riguardanti l'ideologia estetica della mostra, o meglio, per divergenze sul modo di costruirla: Gilardi avrebbe voluto che fosse una mostra rappresentativa non di opere e di lavori artistici individuali, ma dell'intreccio di reti internazionali e pratiche artistiche segnate dal fermento delle insurrezioni del 1968. Di conseguenza, il PAV è evidentemente un dispositivo che non solo realizza esposizioni, ma che favorisce anche diversi tipi di interazione con i soggetti locali, con istituzioni pedagogiche e educative dei dintorni, con i bambini delle scuole, con le persone che fanno parte delle comunità limitrofe.

All'interno dell'istituzione un'esperienza molto interessante è stata progettata dagli artisti Andrea Caretto e Raffaella Spagna, che a partire dal 2021 hanno realizzato un erbario con le piante che crescono in questa terra che in passato è stata fortemente inquinata dall'attività dell'industria automobilistica, perché il PAV è stato costruito in un'area che per decenni è stata parte dell'indotto produttivo della FIAT. Una terra che è stata rigenerata perché la vita possa ricominciare a crescere nella periferia della città. Tutte queste caratteristiche del PAV mi hanno incuriosito molto quando Marco mi ha proposto di realizzare questa mostra.





Videostills di Marcelo Expósito, *Primero de Mayo (la ciudad-fábrica) / First of May (The City-Factory)* [(Primo Maggio (la città-fabbrica)], originariamente prodotto per la 6. Biennale di Berlino per l'arte contemporanea, a cura di Ute Meta Bauer, 2004; regolarmente esposto presso il *Disobedience Archive* a cura di Marco Scotini dal 2005. Presente anche in formato video-installazione nella mostra *Macchine del dissenso*, a cura di Marco Scotini, Parco Arte Vivente (PAV), Torino, 2023. Può essere visualizzato sul sito web del distributore *Hamaca*.

Due erano i motivi principali: il primo è che avevo realizzato il mio video *Primo Maggio (la città-fabbrica)* nel 2004 filmando le trasformazioni del Lingotto di Torino, per raccontare, attraverso i saggi di Paolo Virno e l'attivismo del collettivo milanese Chainworkers, la transizione verso forme di produzione postfordiste e le condizioni di lavoro precario. Il video è stato prodotto per la terza Biennale d'arte contemporanea di Berlino, curata da Ute Meta Bauer, dove Marco lo vide per la prima volta e da lì è diventato parte della prima mostra del *Disobedience Archive*. In questo senso, mostrare *Primo Maggio (la città-fabbrica)* al PAV,

significava stabilire un collegamento tra le lotte contro la precarietà del lavoro e della vita che hanno avuto luogo nel decennio a cavallo del 2000 subito dopo il movimento antiglobalizzazione, con un importante epicentro a Milano e Torino, e le successive lotte per la giustizia climatica che oggi sono altrettanto importanti in Italia grazie alla presenza di gruppi come Ultima Generazione. Il PAV era il luogo ideale per realizzare questa operazione simbolica.

Il secondo motivo è che da un po' di tempo pensavo di creare una serie di opere basate sugli erbari di Rosa Luxemburg; quindi, approfittando dell'esistenza dell'erbario del PAV e le sua vocazione sociale e pubblica, abbiamo creato un'opera che ho intitolato *Erbario della differenza italiana (dopo Toni Negri, Luisa Muraro e Mario Tronti)*, che è servita anche da attivatore per un *workshop di produzione collettiva di erbari diagrammatici* curato da AEF/PAV, i cui risultati sono poi confluiti all'interno dell'erbario di Caretto e Spagna. Era un momento molto delicato perché il workshop è stata la prima attività pubblica e collaborativa svolta al PAV dopo la scomparsa del suo fondatore e questa perdita aveva ovviamente avuto un forte impatto emotivo sul team che lavorava nell'istituzione. In tutti questi sensi, la mostra *Macchine del dissenso* è stata molto importante per me perché mi ha permesso di creare un ponte tra il mio lavoro artistico e militante dei primi anni 2000 e le tipologie di progetti a cui sto lavorando attualmente.





↦

Viste parziali del contributo di Marcelo Expósito alla mostra *Macchine del dissenso*, a cura di Marco Scotini, Parco Arte Vivente (PAV), Torino, 2023. Viste parziali del contributo di Marcelo Expósito alla mostra *Macchine del dissenso*, a cura di Marco Scotini, Parco Arte Vivente (PAV), Torino, 2023. Sopra*: Erbario della differenza italiana (dopo Toni Negri, Luisa Muraro e Mario Tronti)*, 2023; sotto: *Foto- scritture (2011-2019) (Dedicato ad Allan Sekula)*, 2020. Ph: Marcelo Expósito.

La memoria delle insurrezioni del '68

Sempre nel 2023, è scomparso all'età di quasi 100 anni Gianfranco Baruchello, che purtroppo non sono riuscito a intervistare. Quest'ultimo rappresentava in Italia il legame storico dell'avanguardia di Marcel Duchamp, di cui era amico, con la partecipazione degli artisti italiani del post-68 alla militanza radicale degli anni Settanta; Gianfranco aveva un rapporto molto stretto con l'area dell'autonomia operaia italiana. La cosa interessante è che alcune di queste esperienze nell'ambito dell'autonomia, sia militanti che artistiche, dopo la repressione scatenatasi a partire dal 1978, hanno avuto ramificazioni che sono confluite nell'ecologia politica. Il caso di Gilardi non è isolato; mentre lavoravo a Roma, ho scoperto che diverse importanti iniziative cooperative in città (alcune delle quali mi sono state presentate da Amélie Aranguren, del gruppo Campo Adentro, mia collega residente all'Accademia di Spagna) erano state fondate da ex membri di Lotta Continua. Ed è noto che Baruchello acquistò un terreno alla periferia di Roma e per diversi anni sviluppò un progetto di utopia cooperativa, artistica e agricola che chiamò Agricola Cornelia (1973-1981). Come dicevo, la scomparsa di Gilardi e Baruchello è avvenuta proprio nell'anno in cui ho maggiormente lavorato in Italia, anno in cui è morto anche Tronti, che al momento della suo decesso era senatore del Parlamento italiano, ed è scomparso anche Franco Rotelli, che era il direttore del Centro di salute mentale di Trieste, l'epicentro della sperimentazione antipsichiatrica contro la disciplina delle istituzioni di salute mentale in Italia; Rotelli è stato il grande erede di Franco Basaglia, nome principale con cui si sono identificati i movimenti di rinnovamento anti-psichiatrico contro le istituzioni tradizionali che si occupavano di salute mentale. Questa sperimentazione ha anche avuto una enorme ripercussione in Sud America dopo una serie di

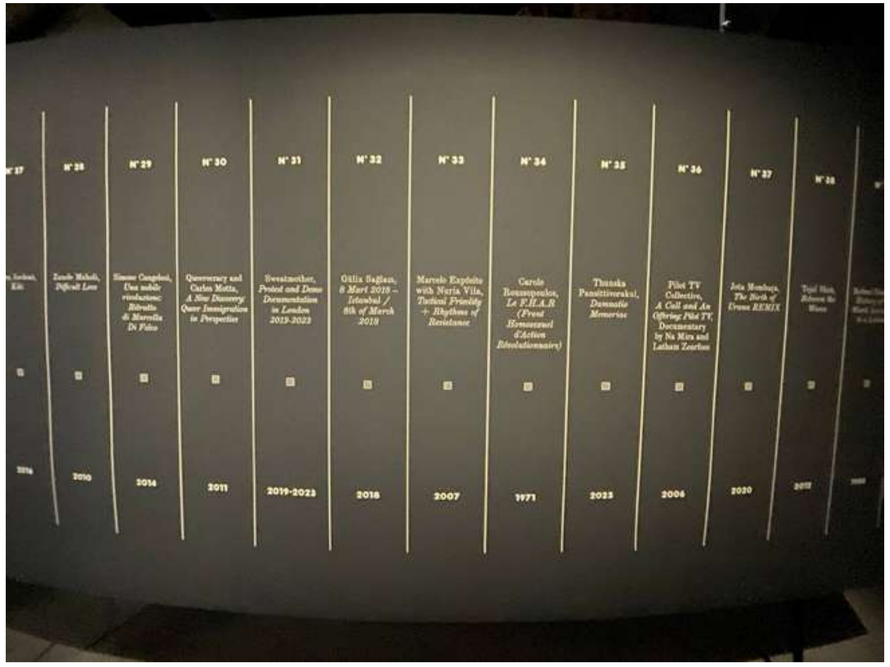
conferenze che Basaglia ha tenuto in Brasile tra gli anni 1977 e 1978.

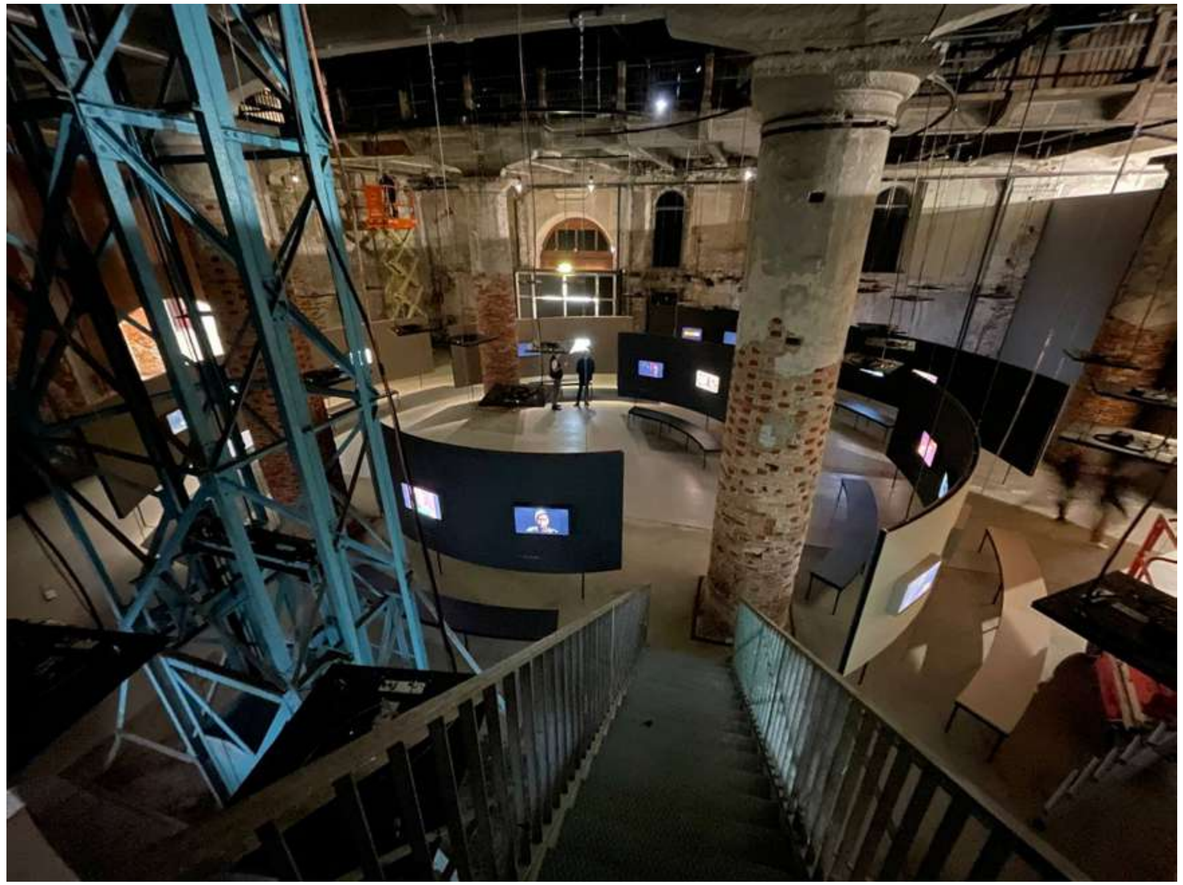
Il problema emotivo della scomparsa di una generazione di militanti che sono stati, per così dire, i nostri riferimenti e in alcuni casi persino i nostri mentori ha colpito non solamente la mia generazione ma tutte quelle a venire. Mi è stato impossibile dissociare la loro scomparsa da un problema che è molto evidente in Italia e che si sta espandendo in tutta Europa: c'è un rapporto tra la normalizzazione e la naturalizzazione di discorsi, pratiche politiche e violenze di stampo fascista e la difficoltà che abbiamo nel presente di aggiornare, attualizzare, riportare ad oggi e reinventare le insurrezioni che hanno avuto luogo intorno alle rivoluzioni italiane, europee e mondiali del '68. La scomparsa fisica di persone chiave che hanno avuto un ruolo di primo piano nelle pratiche radicali degli anni '60 e '70 aggrava ulteriormente questo problema.

Se accettiamo l'ipotesi che l'Italia sia oggi un laboratorio di questo doppio fenomeno globale: la naturalizzazione del fascismo e la negazione (anche in un senso psicoanalitico) delle insurrezioni del '68, non ci resta che parlare della difficoltà che anche il pensiero progressista europeo incontra oggi nel valutare la gravità evidente di questa situazione italiana. Per dirla senza mezzi termini, sono scioccato nel sentire opinioni secondo cui, da quando Fratelli d'Italia è salito al potere, il governo Meloni non è stato così radicale e che fortunatamente le sue posizioni politiche sono state attenuate dal pragmatismo. Poco prima del mio arrivo a Roma, il governo Meloni aveva promosso un dibattito sulla possibilità di revocare retroattivamente i diritti di maternità alle madri non biologiche delle coppie lesbiche. Evidentemente questo non è facile da fare perché contravviene un milione di convenzioni internazionali sottoscritte dallo Stato italiano, ma il semplice fatto che lo abbia promosso implica già la normalizzazione di una possibile violenza autoritaria sulla vita. Quindi il problema non è solo quello di ripulire direttamente la storia del fascismo e della violenza neofascista attuali, il pericolo risiede anche nella facilità con cui il divenire fascista della crisi neoliberista impone alcuni dibattiti che dovrebbero essere superati, all'interno di un quadro stabile di riconoscimento dei diritti democratici, e la cui messa in discussione stabilisce invece le condizioni in cui la violenza simbolica, istituzionale e fisica può essere simultaneamente esercitata sulla vita di determinati soggetti. Il problema è che quando certi dibattiti si impiantano in una società, questo implica di fatto una forma di violenza, perché questo significa che si è arrivati all'accettazione collettiva di un certo grado di legittimità di ciò che il fascismo incarna. C'è una cosa che ha detto Jean-Luc Godard del '68, con il suo modo provocatorio di porre le cose, che era allo steso tempo sempre molto preciso: alcune persone pensano che la democrazia consista nell'organizzare un programma televisivo in cui si ha un presentatore che ha alla sua sinistra un ebreo che ha perso tutta la sua famiglia ad Auschwitz e alla sua destra un nazista in uniforme. Bene, facciamo un dibattito rispettoso, ognuno ha cinque minuti per esprimere la sua opinione e non pestiamoci i piedi... Ma come può essere democrazia questa?, come può un uomo che ha subito la violenza dell'Olocausto avere una discussione ragionevole a parità di condizioni con un altro che ha partecipato all'operazione di annientamento di massa ad Auschwitz? Il paradosso storico che colpisce questo esempio godardiano è che oggi troviamo un esempio simile nel modo in cui il genocidio di Gaza commesso dallo Stato di Israele viene presentato molte volte come un "dibattito"... Quando si tratta di stabilire equidistanza tra pratiche di odio e difesa della vita, ecco dove risiede il fascismo del nostro tempo. E il problema non è di facile soluzione perché il pensiero progressista tende generalmente a credere che le pratiche d'odio siano l'opposto della modernità europea, eccezioni storiche all'Europa democratica. Quando, in realtà, ogni nuova apparizione del fascismo è l'altra faccia dell'Illuminismo o il suo sinistro doppio.

Il '68 è stato un evento storico complesso e ambivalente in termini di rapporto con la modernità: una sorta di esacerbazione delle tradizioni emancipatrici moderne e allo stesso tempo una forte contestazione delle sua ragione strumentale, dove, ad esempio, le richieste di radicalizzazione democratica si sono incontrate con i movimenti di emancipazione anticoloniali. Quindi, noi dobbiamo muoverci oggi un'altra volta all'interno di queste ambivalenze per dire che l'unico contributo possibile dell'Europa non deve essere inevitabilmente Il dilemma tra la naturalizzazione del fascismo o l'autoaffermazione acritica della modernità, ma di contribuire a rafforzare la radicalità delle lotte emancipatorie che in alcuni casi si iscrivono, seppur in modo contraddittorio, anche nella tradizione della modernità, riconoscendo inoltre che questa radicalizzazione non può aver luogo se al centro della scena non vi sono le storie di emancipazione storicamente negate o addirittura violate dal sistema capitalista-patriarcale-coloniale moderno. In questo senso, quanto più saremo in grado di far rivivere, di portare al presente quella memoria delle lotte insurrezionali intorno a quello che genericamente chiamiamo '68, credo che tanta più forza, tanta più potenza, tanta più energia, tanto più coraggio, tanti più strumenti, tanta più immaginazione politica avremo per affrontare quello che sta accadendo in questo momento che credo sia nella testa di tutti. Tutto il lavoro che ho svolto mentre vivevo a Roma nel 2022-2023 ruotava intorno a queste premesse.







Disobedience Archive: The Zoetrope, a cura di Marco Scotini, nella Biennale Arte, a cura di Adriano Pedrosa, Arsenale, Venezia, 2024. Ph: Biennale Arte Venezia.

Disobedience Archive

Credo che la programmazione di Marco Scotini al PAV, in cui Oliver e io abbiamo esposto con la mostra *Macchine del dissenso*, sia chiaramente legata a un progetto che lui porta avanti da più di venti anni e che all'epoca della sua nascita non era ancora stato capito del tutto, un progetto curatoriale che consiste nella costituzione di un archivio di film e video riguardanti la disobbedienza sociale. Il *Disobedience Archive* (l'Archivio della Disobbedienza) venne presentato a Berlino nel gennaio 2005. In quel momento, l'archivio di Scotini riuniva molti nomi che sarebbero diventati noti solo in seguito, come Hito Steyerl o Harun Farocki e si apriva anche ad altri tipi di pratiche come quelle del Grupo de Arte Callejero (GAC) argentino e, soprattutto, considerava la relazione tra pratiche documentarie sperimentali di vario tipo, incorporando materiali prodotti da attivisti come ad esempio l'archivio di immagini che la rete globale Indymedia stava raccogliendo in quel periodo per fornire prove nei processi giudiziari legati alla repressione statale contro i movimenti No-Global coinvolti durante le giornate di Genova 2001. *Disobedience Archive* è stato esposto poi in molti luoghi del mondo, all'MIT a Boston, a Raven Row a Londra, al Castello di Rivoli a Torino, al Bildmusset di Umeå, nella monumentale mostra *Forms of Resistance. Artists and the Desire for Social Change from 1871 to the Present* (2007) al Van Abbemuseum di Eindhoven o alla 17a Biennale di Istanbul (2023), dove è stato incluso dalla curatrice Ute Meta Bauer. Fu il luogo dove lo vide per la prima volta Adriano Pedrosa, motivo per cui decise di includerlo nella sezione ufficiale della 60ma Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia nel 2024, contesto che diede all'archivio il maggiore impatto internazionale fino ad oggi, e per il quale Scotini progettò un dispositivo che chiamò *The Zoetrope*.

Disobedience Archive è senza dubbio uno dei progetti artistico-politici più importanti a cui ho mai preso parte, per cui sono molto grato di questo a Marco. L'archivio assume una forma diversa ogni volta che viene presentato e consente di sollevare problematiche e tensioni differenti, inerenti alle relazioni tra arte, documentario, corporeità, politica e attivismo. Ciò che mi piace di *Disobedience* è il modo in cui Marco, insieme al suo team di collaboratori, articola pratiche molto diverse tra loro in modo de-gerarchizzato, al di fuori di categorie tematiche, stilistiche, temporali o formali crea connessioni trasversali, trans-storiche e intersezionali tra le opere di Daniela Ortiz, Ursula Bienmann, Angela Melitopoulos, Pedro Lemebel, Black Audio Film Collective, Cinéastes Pour Les Sans-Papiers, María Galindo/Mujeres Creando, Carlos Motta, Seba Calfuqueo, tra le tante. Ad esempio, a Venezia, nel dispositivo *Disobedience* installato all'Arsenale, il video *Tactical Frivolity + Rhythms of Resistance* (Frivolezza tattica + Ritmi di resistenza) — che ho realizzato nel 2007 insieme a Nuria Vila (un'antropologa attivista e giornalista femminista nota anche come Nuria Alabao) che individua le pratiche di disobbedienza rosa, definite anche "frivolezza tattica", che erano nate all'interno del movimento anti-globalizzazione, tra le pratiche di azione diretta messe in atto negli anni Novanta dal movimento ambientalista anticapitalista Reclaim the Streets a Londra e il controvertice contro la Banca Mondiale a Praga nel 2000 —, era situato tra un video di Güliz Sağlam sulla manifestazione femminista e LGTBIQ+ dell'8 marzo 2018 a Istanbul e un documento storico registrato dalla documentarista e attivista femminista lesbica Carole Roussopoulos sulla partecipazione del Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire (F.H.A.R.) alla manifestazione del 1° maggio 1971 a Parigi. Mi sembra evidente che questa congiunzione di elementi ponga un'alleanza trans-storica e trans-geografica tra le disobbedienze sessuali in questo momento attuale, in cui la violenza dell'estrema destra contro i femminismi e anche i discorsi di odio transfobico sono in aumento. Alcuni lamentano che *Disobedience Archive* sia così vasto da non poter essere visto appieno in ogni mostra in cui viene esposto. Io preferisco che Marco mantenga la natura architettonica del progetto come spazio pubblico temporaneo, in cui ciò che conta davvero sono le interconnessioni articolate specificamente per ogni nuova situazione, che il pubblico stesso può dedurre spostandosi fisicamente da uno schermo all'altro, sebbene non scelga sempre di guardare le opere video per intero.



Videostill di Marcelo Expósito e Nuria Vila (Alabao), *Frivolidad táctica + Ritmos de resistencia / Tactical Frivolity + Rhythms of Resistance* (Frivolezza tattica + Ritmi di resistenza), 2007. Esposto regolarmente negli ultimi anni presso il *Disobedience Archive*, a cura di Marco Scotini, nelle loro formalizzazioni di Venezia (Biennale), Stoccolma (Kunsthal Charlottenburg) e Buenos Aires (Fundación Proa). Può essere visualizzato sul sito web del distributore *Hamaca*.

Costituzione spagnola del 1978 riscritta con il metodo cut-up alla maniera di Pierre Menard

Il libro *Constitución española de 1978 reescrita por el método cut-up a la manera de Pierre Menard* (Costituzione spagnola del 1978 riscritta con il metodo cut-up alla maniera di Pierre Menard, 2022) nacque da una battuta. Tra il 2015 e il 2019 sono stato deputato al Parlamento spagnolo, il Congresso dei deputati; in particolare, ho fatto parte di un organo istituzionale che in Spagna è denominato Mesa del Congreso (Ufficio di presidenza del Congresso) e che opera come governo parlamentare. Ciò significa che ho svolto compiti parlamentari proprio nel periodo in cui si è verificata la transizione dalle piazze indignate del 15-M del 2011 alle istituzioni dello Stato. Ho raccontato questo processo e tutta la mia esperienza in due libri, che per il momento sono stati pubblicati solo in spagnolo: *Discursos plebeyos. La toma de la palabra y de las instituciones por la gente común* (Discorsi plebei. La presa della parola e delle istituzioni da parte della gente comune, 2019), con una prefazione di Chantal Mouffe, e più recentemente *Interrupciones y movimientos. El arte politizado en la crisis del neoliberalismo* (Interruzioni e movimenti. L'arte politicizzata nella crisi del neoliberismo, 2024), con una prefazione di Nelly Richard. Tutti i movimenti di insurrezione popolare che hanno avuto luogo in molte parti del mondo intorno al 2011 hanno messo al centro, in vari modi, la necessità di un processo costituente. E quando dico in vari modi, intendo dire che a volte è stata avanzata la richiesta letterale di redigere una nuova costituzione scritta, quello che nel linguaggio costituzionalista viene definito come una costituzione formale; ma, più in generale, il ciclo globale del 2011 proponeva, a partire dall'impatto della crisi finanziaria, un cambiamento nella costituzione materiale delle nostre società. Perché la governance neoliberista durante la crisi del neoliberismo stava imponendo di fatto, attraverso le politiche di austerità, un profondo cambiamento delle nostre costituzioni. Il movimento globale del 2011 può quindi essere interpretato in questo modo: di fronte al cambiamento costituente che le istituzioni finanziarie e i governi neoliberisti stavano imponendo di fatto, i movimenti cittadini incarnavano il desiderio di un altro processo costituente orientato verso una radicalizzazione democratica. Da qui, ad esempio, lo slogan delle piazze indignate in Spagna: ¡*Democracia real, ya!*

Ciò è avvenuto in modo particolare nel caso della Spagna, perché alla crisi economica si è rapidamente sovrapposta una crisi del sistema politico che era nato durante la transizione democratica spagnola (iniziata dopo la morte del dittatore Francisco Franco nel 1975), e una parte importante di questa crisi politica si è incarnata nel processo sovranista e indipendentista della Catalogna. La storia è la seguente: il movimento 15-M nasce nel maggio 2011 e, nel bel mezzo di una terribile crisi economica e sociale, la Troika invia una lettera di ammonimento al presidente del governo spagnolo José Luis Rodríguez Zapatero, intimandogli di adeguarsi alle politiche di austerità che venivano imposte a tutto il Sud Europa. La risposta di Zapatero fu quella di promuovere nel settembre 2011 una riforma dell'articolo 135 della Costituzione spagnola attraverso il Parlamento, e fu così che l'austerità acquisì in Spagna una natura costituzionale che significava soprattutto anteporre il pagamento del debito (che i movimenti sociali consideravano illegittimo) a qualsiasi tipo di investimento nelle politiche sociali. Il risultato di questa costituzionalizzazione dell'austerità fu incalcolabile in termini di sofferenza dei cittadini. Credo che l'impatto dell'opposizione dei cittadini nelle istituzioni spagnole sia stato elevato, anche se non sono state ottenute certe modifiche attese, come l'avvio di un processo costituente formale attraverso il parlamento. Nel 2022 è stata allestita una grande retrospettiva del mio lavoro al Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) di Città del Messico e, contemporaneamente, Cuauhtémoc Medina e Virginia Roy mi hanno proposto di realizzare una mostra personale parallela al Centro Culturale di Spagna in Messico (CCEMx). In quel momento ho pensato: sono così stanco di discutere se sia possibile o meno modificare la Costituzione spagnola, che la riscriverò interamente a modo mio da solo senza dipendere da nessuno. È stata questa battuta a dare origine all'opera *Costituzione spagnola del 1978 riscritta con il metodo cut-up alla maniera di Pierre Menard*.





Marcelo Expósito, *Constitución española de 1978 reescrita por el método cut-up a la manera de Pierre Menard* (Costituzione spagnola del 1978 riscritta con il metodo cut-up alla maniera di Pierre Menard), libro d'artista originariamente prodotto per la mostra di Expósito *Primero sueño y tormenta* (Primo sogno e tempesta), a cura di Cuauhtémoc Medina e Virginia Roy, Centro Cultural de España en México (CCEMx), Città del Messico, 2022. Nella pagina precedente: libro d'artista, Ph: Cristina Paoli (Periferia). Sopra: installazione dell'opera nella mostra *Primero sueño y tormenta*, Ph: Marcelo Expósito.

Il cut-up

A quel tempo continuavo a lavorare al Congresso, ma non più come parlamentare, bensì come consulente della terza vicepresidenza del Parlamento. Una sera, nel mio ufficio, ho applicato il metodo del *cut-up* a uno degli strumenti principali con cui lavora un parlamentare: il libro che contiene la Costituzione spagnola e il Regolamento della Camera. Ho tagliato manualmente con le forbici l'intera Costituzione, ho mescolato i pezzi di carta e ho estratto da quella pila di fogli i ritagli uno per uno a caso, ri-ordinandoli linearmente. Ho trascritto questa ricombinazione a mano per ore, iniziando un pomeriggio, continuando per tutta la notte e finendo a mezzogiorno del giorno successivo, come una *durational performance* senza pubblico. Ecco perché si chiama *alla maniera di Pierre Menard*: la mia opera finale contiene esattamente le stesse parole, numeri e segni di punteggiatura del testo di riferimento, proprio come Jorge Luis Borges raccontava che lo scrittore immaginario Pierre Menard scrisse letteralmente l'intero *Don Chisciotte*, ma in questo caso attraverso la mediazione del *cut-up*, che Brion Gysin ha scoperto involontariamente quando viveva a Parigi con William Burroughs. L'idea chiave che Burroughs ha sviluppato in particolare è che la differenza tra il *cut-up* e le tecniche della decostruzione linguistica dadaista si basa sul fatto che il dadaismo applica una distruzione della sovra-codifica del linguaggio della borghesia. Esiste un'interpretazione comune secondo cui la decomposizione del linguaggio operata dal dadaismo attraverso la sua poesia, le sue azioni o i suoi collage, si basa su una sorta di gioco distruttivo, a metà tra l'infantile e l'anarchico. Non sono d'accordo con questa interpretazione, perché il dadaismo non portava avanti una distruzione generalizzata del linguaggio, ma in particolare dei linguaggi sovracodificati della borghesia, che con il suo autoritarismo aveva portato alla distruzione dell'umanesimo. Ciò che il dadaismo scompone sono i linguaggi nazionalisti, militaristi, mercantilisti, conformisti, perché il dadaismo nasce a Zurigo per mano di espatriati e disertori, persone colpite fisicamente, mentalmente e spiritualmente dalla catastrofe della prima guerra mondiale.

Burroughs spiegava che — oltre al modello dadaista — il *cut-up* funziona in due altri modi. In primo luogo, libera i significati latenti di un linguaggio codificato, come una sorta di psicoanalisi dei testi che fa emergere il latente. Quando si ricostruisce, attraverso il *cut-up*, un reportage, una notizia o qualsiasi opera giornalistica da un mezzo di comunicazione standard si liberano significati che vi sono contenuti o nascosti. E inoltre, e questa è la parte più sfuggente di ciò che Burroughs propone, il *cut-up* ha anche una funzione prefigurativa: proietta qualcosa nel futuro, proietta qualcosa in avanti. Il *cut-up* è allo stesso tempo una psicoanalisi applicata ai linguaggi codificati ed è anche una sorta di visione prefigurativa. Ho pensato che applicando il *cut-up* alla Costituzione spagnola, avremmo potuto liberare i significati latenti contenuti in essa e prefigurare qualcosa per il futuro, che va oltre la formalità e la materialità concreta del testo sottoposto a ricostruzione.

Oratorio per una Costituzione della Terra

Mi piace applicare queste tecniche — che, come spiegavo prima, sono tecniche che ho ripreso dall'arsenale storico delle avanguardie e delle neoavanguardie — ai progetti a cui sto lavorando attualmente. Ed è per questo che ognuno di essi nasce da questi processi di scrittura, che spaziano dal manoscritto agli appunti scritti su testi preesistenti, passando per la costruzione di diagrammi, proseguendo con la ricombinazione di frammenti di altri testi preesistenti, e arrivando alla ricostruzione completa, nello stile di Pierre Menard, di testi come la Costituzione spagnola. Dalla riflessione su queste procedure e queste metodologie, nasce *Oratorio para una Constitución de la Tierra* (Oratorio per una Costituzione della Terra), che è il progetto che ha dato origine all'opera generale che ho presentato alla XVI Bienal de Cuenca (Ecuador) nel 2023, curata da Ferran Barenblit, che mi ha chiesto esplicitamente se potessi realizzare una nuova opera trasponendo in Ecuador questa pratica di scrittura legislativa sperimentale. Questa Costituzione della Terra si basa sulla ricombinazione di frammenti eco-costituzionali provenienti delle costituzioni vigenti in Ecuador e Bolivia, ma anche dalla proposta di Costituzione cilena respinta con un plebiscito nel 2022, una Costituzione che è stata rifiutata, che non sarà messa in pratica, ma che sarà sicuramente un grande modello storico come la prima Costituzione del XXI

secolo strutturata rigorosamente su principi anti-patriarcali, plurinazionali, indigenisti e anticoloniali. Conteneva anche dei frammenti di due bozze, due proposte costituzionali per la Terra, scritte da due importanti giuristi europei. Uno è Luigi Ferrajoli, giurista italiano legato alla tradizione del garantismo giuridico, e l'altro è il giurista spagnolo José Antonio Martín Pallín. La ricomposizione di testi che dà origine a *Oratorio per una Costituzione della Terra* includeva anche testi di attiviste, militanti, teoriche del femminismo nero, ecofemministe, provenienti dall'America Latina e dall'Europa: Verónica Gago, Luci Cavallero, Silvia Federici, Françoise Vergès, Isabell Lorey, Berta Cáceres o Denise Ferreira da Silva.

Il *Oratorio para una Constitución de la Tierra* è un'opera di scrittura molto frammentata, nata per essere letta dal vivo da quattro voci femminili. In Ecuador, durante l'inaugurazione della Biennal de Cuenca, si è tenuta una splendida performance con le voci di Iza Cristina de Aguiar (Mama Yama), una donna afrodiscendente, organizzatrice comunitaria originaria del Brasile; Adele Pesántez Beltrán, una donna trans; Tatiana Vásquez Parra, una giovane donna nota per essere un'attivista dell'ultima ondata femminista globale, così come è emersa anche in Ecuador; e Nelly Alexandra Puma, artista di arti viventi di origine indigena. E tutte e quattro ne hanno effettuato alcune interpretazioni consecutive per piccoli gruppi nell'edificio dell'ufficio de la Gobernación de Azuay, che a sua volta è un edificio che oggi è la sede del potere pubblico locale, essendo stato per cento anni la sede del Banco de la Azuay, il principale istituto finanziario della regione per tutto il XX secolo, fallito durante la crisi ecuadoriana del 98-99 e diventato di proprietà pubblica fino ad essere, e lo è tuttora, l'edificio del Comune. Quindi, in quell'edificio che è stato la sede storica del potere finanziario nella regione di Azuay, attualmente sede del potere politico pubblico in città, abbiamo fatto questo intervento dell'*Oratorio para una Constitución de la Tierra, per capire cosa si sarebbe attivato, come se stessimo facendo una sorta di stregoneria, non so come chiamarla...*

Per complicare ulteriormente la situazione, questo testo costituzionale era presentato in forma di oratorio, un genere musicale vocale che si sviluppa nel periodo del barocco europeo. Quando vivevo a Roma ho lavorato molto sulla forma dell'oratorio, che prima di essere una forma musicale era un modo di organizzarsi attorno alla lettura delle Sacre Scritture, creando una sorta di *agencement* tra testo-corpo-voce molto simile ad altre forme di organizzazione come l'assemblea politica, i gruppi di autocoscienza o la comunità di sostegno reciproco, quando ruotano attorno all'espressione pubblica della parola o alla lettura dal vivo di un testo. Perché dare alla Costituzione della Terra questa forma? Si potrebbe pensare: cosa ci fa un oratorio cantato in America Latina? Beh, naturalmente, si può considerare che ciò che accade con un oratorio sia lo stessa cosa che può accadere con qualsiasi costituzione latinoamericana che risponde ai modelli legislativi della tradizione della modernità europea ma che, tuttavia, spinge questa forma oltre le sue origini liberali, perché il costituzionalismo latinoamericano è stato centrale proprio nello sviluppo dei diritti sociali o ecosociali e, più recentemente, nell'approccio molto più radicale su cosa potrebbero essere i diritti degli ecosistemi terrestri come soggetto di diritto. Il fiume ha dei diritti? Non dovrebbe esistere solo il diritto di un popolo di godere delle acque del proprio territorio, ma le acque stesse sono soggetto di diritto. Che diritti ha la montagna di non essere perforata per estrarne il contenuto? Questo solleva interrogativi di grandi proporzioni che emergono all'inizio del XXI secolo e aprono agli scenari successivi della crisi del neoliberismo capitalista che stiamo ad oggi attraversando.



Marcelo Expósito, *Oratorio para una Constitución de la Tierra* (Oratorio per una Costituzione della Terra), libro d'artista pubblicato dalla XVI Bienal de Cuenca (Ecuador), a cura di Ferran Barenblit, 2023. Ph: todojunto.net.



Marcelo Expósito, *Oratorio para una Constitución de la Tierra* (Oratorio per una Costituzione della Terra), annuncio dell'attivazione in diretta da Adele Pesántez Beltrán, Nelly Alexandra Puma, Tatiana Vasquez Parra e Iza Cristina de Aguiar (Mama Yama), nell'opening della XVI Bienal de Cuenca (Ecuador), a cura di Ferran Berenblit, Edificio de la Gobernación de Azuay, antiguo Banco del Azuay, 2023. Ph: Marcelo Expósito.

Storia naturale del debito

Si trattava pertanto di un intervento nel palazzo del Comune di Cuenca, sede storica del Banco de la Azuay, entrato in crisi nel 1998-99. In quella crisi ecuadoriana si prefigurava la crisi argentina del 2001, e senza dubbio anche la crisi che dopo ha devastato l'Europa meridionale a seguito dello scoppio della bolla finanziaria globale. Si è trattato di crisi tipicamente neoliberiste, in cui una crisi economica e finanziaria fa crollare l'intera struttura di paesi sotto forma di crisi del debito, e il peso ricade chiaramente sui meno responsabili, su coloro che, a loro volta, avevano sofferto prima lo sviluppo del neoliberismo. Al piano terra di quel Comune, si conservava ancora la cassetta di sicurezza del Banco del Azuay; non è più in uso, ma è ancora lì. Mi è venuto in mente di creare, come parte del mio intervento alla XVI Biennale di Cuenca, un'opera sulla dollarizzazione, che è il segno più aggressivo e allo stesso tempo naturalizzato delle conseguenze della crisi in Ecuador. La perdita della capacità di emettere una propria moneta è precisamente il sintomo di una completa perdita di sovranità economica. Quindi mi è sembrato che proprio nel momento in cui uno degli epicentri del dibattito sul cambiamento politico in Argentina accaduto con l'elezione di Milei a presidente era la possibilità di passare alla dollarizzazione che non si era verificata durante la crisi del 2001, fare qualcosa su quel tema poteva dare risonanza alla questione. Questo è il motivo per il quale esistono due versioni di quest'opera sul debito e le crisi neoliberiste: questa prima che abbiamo realizzato in Ecuador e la seconda, che è stata una iterazione prodotta per l'Argentina, e che abbiamo realizzato nell'ambito della mia mostra personale *Monumentos de historia y entropía parcialmente enterrados* (Monumenti di storia ed entropia parzialmente sepolti), che ha avuto luogo nel Parque de la Memoria di Buenos Aires nel 2024. Quindi l'opera si intitola *Historia natural de la deuda* (Storia naturale del debito) in riferimento al libro di W.G. Sebald *Storia naturale della distruzione*. Nel titolo c'è una contraddizione: Come può esistere una storia naturale del debito se l'economia è un artificio, un'invenzione umana? Si potrebbe creare un'altra storia naturale, de-naturalizzando la normalizzazione dei processi economici neoliberisti e in particolare delle loro crisi.

Questa *Historia natural de la deuda* consiste in una struttura modulare di 10 dittici di banconote, organizzati disponendo le banconote sul fronte e sul retro. Nella prima versione, ci sono 10 banconote da 1 dollaro e 10 banconote in sucre, l'ex moneta nazionale ecuadoriana, in ordine crescente da 1. Su queste banconote sono intervenuto sia sul fronte che sul retro. Sul fronte di solito appare il volto di una figura di spicco della nazione, Washington o Lincoln nel caso dei dollari statunitensi, e di altre figure di spicco ecuadoriane sulle banconote in sucre, qui ho prodotto manoscritti con uno schema diagrammatico di idee tratte da pensatori/pensatrici, filosofi/e e attivisti/e, principalmente provenienti da tutto il continente americano – defunti – che potrebbero essere importanti per riflettere su una storia naturale de-naturalizzante del debito. I movimenti anticoloniali e i movimenti femministi e antimperialisti propongono una concezione più ampia di questa idea: Chi deve a chi? Cosa è dovuto e a chi è dovuto? Questa è la risposta dal femminismo argentino: Il debito è con noi. Mi sembra che c'è anche qualcosa che si lega ai movimenti per la giustizia climatica: Cosa dobbiamo alle generazioni future? E se pensiamo più in termini vicini alle cosmovisioni indigene, parliamo anche di ciò che è dovuto ai soggetti che non vivono più fisicamente ma che continuano a essere qui con noi. Perché in queste domande c'è anche la necessità di pensare alla coesistenza tra i corpi che esistono materialmente, i corpi che sono stati e i corpi che devono ancora venire. Quindi, pensare a una comunità politica in termini storici al di fuori della ragione strumentale moderna significa pensare a un'esistenza in cui i tempi si sovrappongono e, di conseguenza, anche i corpi coesistono oltre la loro mera materialità. L'opera *Historia natural de la deuda* è realizzata a partire da tutto questo.

Ci sono, quindi, scritte diagrammatiche sul fronte delle banconote — dove solitamente compaiono i grandi eroi della nazione — a partire da figure che non sono più fisicamente con noi come Bolívar Echeverría, Gloria Anzaldúa, René Zavaleta, Una Marson, Aníbal Quijano, María Lugones, Lélia Gonzalez, Audre Lorde, Enrique Dussel y Pedro Lemebel. Sul retro delle banconote è presente una sorta di intervento pittorico, che ricorda l'espressionismo astratto, realizzato attraverso la combinazione di oro estratto in Sudafrica, lavorato in Germania, esportato e acquistato a New York e portato in Ecuador e cacao ecuadoriano non lavorato, cioè nella fase precedente alla sua commercializzazione e, soprattutto, alla sua esportazione, perché, come sappiamo, un motore dell'economia ecuadoriana è l'esportazione del cacao, un prodotto indigeno di Abya Yala, che con la colonizzazione viaggiò in Europa e che prima era stato un modello di scambio nelle economie, se così vogliamo chiamarle, delle comunità indigene locali. Nella versione argentina del progetto, abbiamo utilizzato: argento ("plata" è il termine popolare argentino con cui si indica il denaro in generale) en una soluzione di litio, un metallo primario che storicamente è stato utilizzato per il trattamento dei sintomi maniaco-depressivi (di uso molto diffuso per la medicina psichiatrica in Argentina; mi è sembrato che fosse un farmaco adatto alla bipolarità del peso argentino, scosso dagli alti e bassi dell'inflazione), e che ora è una materia prima al centro dell'interesse del neo-estrattivismo globale, soprattutto per quanto riguarda gli interessi che suscita il Triangolo del Litio situato tra Argentina, Bolivia e Cile.

Quindi, le banconote sul retro sono sovrascritte da una miscela di quell'oro che viaggia nella globalizzazione, perché

Il *gold standard* è stato per molto tempo uno standard internazionale e lo strumento principale per la misurazione dell'equilibrio del rapporto tra valute nazionali nell'economia capitalista, e il cacao, che lo era prima della globalizzazione. L'opera mi sembra che abbia avuto un funzionamento interessante perché, essendo stata installata nella cassetta di sicurezza della vecchia banca in Ecuador, fallita nel 99, è un'opera che apparentemente è praticamente matematica nella sua struttura, ma quando entri nella cassetta succede qualcosa di strano, perché, sebbene una cassetta di sicurezza in una banca è una specie di fortezza, allo stesso tempo si tratta di una banca scomparsa, non vi si conserva più nulla di valore che si conservava una volta, e quando ti avvicini all'opera e alle banconote, leggere la lettera scritta a mano con quelle strutture di pensieri e idee organizzate diagrammaticamente, estratte dagli scritti di queste persone, e inoltre ognuno degli interventi con l'oro e il cacao genera diversi schemi visivi, quasi come se fossero quadri astratti. Ti costringeva ad avvicinarti per vedere i dettagli e come si sovrapponevano sulla superficie di una banconota, che è una cosa che nessuno nota più. Una banconota circola e tu quasi non la osservi, lì eri costretto ad avvicinarti per guardare, ma non era solo l'intervento sulla carta e non era solo una facciata e poi l'altra, quando ho ripercorso tutto il giro di quel pezzo, sia gli argentini che gli ecuadoriani hanno sicuramente notato che generava un certo shock vedere i peso che potrebbero presto scomparire e i sucre che non circolano più, nessuno li conserva nemmeno più, i giovanissimi, alcuni non li avevano mai visti, e le persone più anziane evocavano inevitabilmente l'impatto che la dollarizzazione ha avuto sulla loro economia domestica, sui loro rapporti di lavoro... Era una cosa strana, perché generava una specie di rapporto quasi emotivamente caldo con una banconota, ma in realtà non era con la banconota, era con l'evocazione di un momento precedente a una crisi che ha avuto un impatto, che ha generato inevitabilmente una grande devastazione nelle economie non solo nazionale ma anche domestiche e familiari. Nel complesso, *Historia natural de la deuda* è un'opera fantasmagorica — nel senso letteralmente marxista che considera la merce come una fantasmagoria, ma anche in altri sensi non economicistici — che evoca tutta una serie di presenze incorporee.





Marcelo Expósito, *Historia natural de la deuda* (Storia naturale del debito), vista generale della installazione nella XVI Bienal de Cuenca (Ecuador), a cura di Ferran Barenblit, Edificio de la Gobernación de Azuay, antica cassetta di sicurezza del Banco del Azuay, 2023. Ph: Ricardo Bohórquez.

Il problema della scala: biennalizzazione, musealizzazione e fierizzazione dell'arte

Chiunque abbia ricevuto una buona formazione artistica sa che uno dei problemi centrali è quello della scala. Voglio dire, se qualcosa è di piccole dimensioni, non bisogna fargli occupare l'intero museo, e se deve occupare un'intera piazza, non può essere minuscolo. Questo è un problema fondamentale nella pratica artistica: il rapporto tra la natura di un concetto e la scala che deve adottare. Questo è fondamentalmente un problema che oggi è fortemente sottovalutato, a mio avviso, dalla distorsione prodotta nella pratica artistica dai fenomeni di museificazione e biennalizzazione. È molto positivo che il tuo lavoro circoli a livello internazionale in così tanti contesti e questo è essenziale per costruire sia la tua carriera, sia per praticare una sperimentazione che possa rispondere ad un'altra natura relazionale o cooperativa. Ma c'è sempre un

problema: il processo di museificazione, biennalizzazione e mercificazione dell'arte contemporanea porta inevitabilmente a mettere le immagini che si producono, i propri oggetti, in competizione visiva con altri. Quindi, tendi a fare cose che, prima di tutto, si impongono non solo sull'opera della persona che ti sta accanto ma si impongono soprattutto sullo spettatore. Trovo spaventosa questa competizione tra artisti per avere successo nell'economia dell'attenzione attraverso l'esagerazione delle dimensioni delle opere d'arte, così come trovo ridicola la miniaturizzazione di qualsiasi progetto artistico che necessita di una dimensione propria affinché possa trovare posto nel salotto di un collezionista attraverso la mediazione di una fiera d'arte.

Ci sono una serie di pratiche interessanti che però nella loro conformazione sono di un autoritarismo atroce; a mio parere, non si può essere autoritari oggi nelle forme espressive artistiche, perché ciò favorisce il rapporto fascista tra i soggetti. Mi sembra evidente che oggi si stiano naturalizzando forme artistiche di relazione autoritaria con il soggetto spettatore. La creazione di certe sensazioni forti, dove lo spettatore è sopraffatto dall'esperienza che sta vivendo, questo non può essere normalizzato, perché questo è un disastro per l'attuale condizione della soggettività, le persone soffrono già abbastanza violenza e abbastanza imposizione, non solo macropolitica, ma fondamentalmente micropolitica, e devono essere generati processi che non siano solo antidoti alle tendenze del neoliberismo in crisi, antidoti del neofascismo, ma dobbiamo anche generare procedure che siano curative, riparatrici di quella violenza che si sperimenta quotidianamente nella soggettività. Dobbiamo prestare attenzione al fatto che i movimenti femministi globali, antirazzisti, anticoloniali, per la giustizia climatica e i movimenti indigeni, ciò che fondamentalmente propongono è di costruire una cultura della cura. L'arte con le sue pratiche deve farsene carico, bisogna prestare attenzione politica a questo problema, e i processi di museificazione, biennalizzazione e fairizzazione dell'arte non la favoriscono.

Nel mio caso, qual è la soluzione che ho trovato al problema di aumentare la scala di processi o progetti che sono originariamente di scala quasi microfisica? Perché è così che intendo la pratica di applicare manualmente un *cut-up*, intervenire su banconote con scrittura manoscritta o costruire un erbario: come pratiche quasi microfisiche, che richiedono una economia dell'attenzione focalizzata sul dettaglio. Come muoversi tra quello che ha a che fare con la dimensione corporea del tattile, e quello che dovrebbe adottare dimensioni che non siano semplicemente piccole se non persino invisibili? Come si articolano queste diverse scale? Nel mio caso, realizzando progetti che si espandono attraverso l'articolazione di tante piccole cose. Non voglio che una cosa minuscola diventi gigantesca, piuttosto, desidero che le cose acquisiscano un'altra scala materiale attraverso l'articolazione di più elementi, in modo tale che, anche in un'installazione di grandi dimensioni, quando ci si avvicina, si favorisca una relazione di intimità. È quello che mi piace fare ora: realizzare installazioni dove, anche se occupano un museo o una sala espositiva intera, il pubblico non possa sentirsi sopraffatto in nessun modo. Si tratta di produrre emozioni sia sensibili che intellettuali che stimolino il soggetto dandogli la forza di superare il fascismo. Ognuno può trovare la soluzione che desidera, ma io sostengo che questo sia oggi un problema fondamentale.

L'intervista, un processo relazionale

Credo di fare il tipo di arte che faccio perché anche la mia testa funziona così, pensa alle grandi scale politiche anche attraverso le cose che richiedono un certo grado di concentrazione, di intimità tattile, epidermica, ravvicinata, ed è anche per questo che insisto sempre di più sui procedimenti conversazionali. Ho imparato molto su come mettere in pratica le procedure dialettiche in questo periodo di crisi, attraverso a un progetto molto ramificato che ho realizzato a partire dalla pandemia e che ho intitolato genericamente *La pandemia en germinal* (La pandemia in germinale). Anche in un video che sto quasi finendo di montare, dopo un processo durato più o meno tre anni, con quasi 30 interviste fatte a donne in Cile, Argentina e varie città dello stato spagnolo, la materia prima non sono propriamente le interviste intese in senso contenutistico, le interviste sono invece la documentazione di un processo relazionale. In questo senso, mi sento molto vicino a quello che fate su Radio Web MACBA. Quello che si ascolta nelle vostre interviste è una raccolta di registrazioni documentarie di situazioni intime. Chi sta ascoltando in questo momento non può vederci ma siamo qui nell'auditorium del MACBA, seduti a un tavolino con una tovaglia molto carina, con dei graziosi motivi geometrici marroni e gialli. Stiamo prendendo una tazza di tè, prendendo appunti in silenzio mentre ci ascoltiamo l'un l'altra. C'è un pasticcino qui per ingerire un po' di zucchero, perché le interviste durano due o tre ore, e poi vengono riassunte. Alcuni libri. Vi alzate, prendete una tazza di tè, poi andate a prendere dell'acqua. Sembra sciocco raccontare tutto questo, ma quello che fate voi è una tecnica, una metodologia, un modo di costruire la relazione. Quindi, qualcuno escogita una modalità di organizzazione, una tecnica da cui deriva una forma, e penso che questa idea di costruire situazioni in cui si produce un tipo di intimità sia fondamentale, una relazionalità curativa. È una pratica che viene da tempi passati, anche da molto più lontano, che possiamo attualizare nell'oggi, perché sì, è molto importante affrontare politicamente il fascismo, ma ciò che è veramente vitale è produrre modi di vita non fascisti. Questo è l'antidoto, questa è la chiave se si vuole fare un esercizio di libertà, sia artistica che di reinvenzione politica della democrazia che

decostruisce pratiche autoritarie, imponenti, competitive, di fronte allo spettatore, di fronte ad altri compagni, uomini e donne e altre identità dissidenti. In questo senso non stiamo creando ciò che il ‘68 richiedeva? Modi di vita non fascisti.



Marcelo Expósito, *La pandemia en germinal. Conversaciones sobre un mundo en cuarentena* (La pandemia in germinale. Conversazioni su un mondo in quarantena), serie di podcasts con Suely Rolnik, Yanis Varoufakis, Daniela Ortiz, Ana Longoni, Nelly Richard, Helena Maleno, Manuel Borja-Villel e Franco Bifo Berardi, un progetto per El Aleph - Festival de Arte y Ciencia, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) e Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), Città di Messico, tenuto online durante la pandemia e realizzato con la collaborazione di Rubén Coll, 2020. È possibile ascoltarlo integralmente sul sito web di *El Aleph*.

PAV Parco Arte Vivente
parcoartevivente.it/macchine-del-dissenso

Radio Web MACBA (RWM), 17 gennaio 2025
rwm.macba.cat/es/podcasts/sonia-419

Marcelo Expósito in conversazione con Verónica Lahitte, Antonio Gagliano e Anna Ramos

Sceneggiatura e produzione audio: Verónica Lahitte e Antonio Gagliano

Trascrizione e traduzione italiana: Alessandra Messali

Design: Henri Kutsar

↳ re-imagine-europe.eu

Finanziato dall'Unione europea. Le opinioni espresse appartengono, tuttavia, al solo o ai soli autori e non riflettono necessariamente le opinioni dell'Unione europea o dell'Agenzia esecutiva europea per l'istruzione e la cultura (EACEA). Né l'Unione europea né l'EACEA possono esserne ritenute responsabili.

Co-funded by the European Union