

## MARCELO EXPÓSITO



*El año en que el futuro acabó (comenzó)*, 2007  
Video, 12'

Sèrie «Los demonios familiares»

*Los libros por las piedras*, 1990-1991  
Video, 5'40"

*Tierra prometida*, 1992  
Video, 5'47"

*Combat del somni*, 1994  
Video, 7'54"



## JUAN VICENTE ALIAGA / MARCELO EXPÓSITO

Qüestionari de Juan Vicente Aliaga, respost per Marcelo Expósito per al catàleg de l'exposició «Ejercicios de Memoria», Centre d'Art la Panera, Lleida, 26/01/2011 – 24/04/2011

Benvolgut Juan Vicente, gràcies per la invitació a participar en l'exposició i per la tramesa d'aquest qüestionari. Em prenc la llibertat de redactar una introducció per explicar amb quin ànim em dispo a respondre'l, tocat per l'emoció. Avui, 20 de setembre de 2010, a Buenos Aires —des d'on t'escric— les Abuelas de la Plaza de Mayo han fet pública la identificació del nét recuperat número 102. L'última dictadura civicomilitar argentina (1976–1983) va mantenir segrestades —al·legant motius polítics— dones embarassades a les quals van fer desaparèixer després de donar a llum forçadament en centres clandestins de detenció, i els seus fills i filles van ser donats il·legalment i secreta en adopció a famílies col·laboradores amb el règim. La tasca incansable de les mares d'aquelles dones i d'aquells homes desapareguts —mares i pares de nadons nascuts sota segrest i tortures— va duent lentament, però sense pausa, a la identificació i la recuperació d'aquests néts. A Espanya, se sap ara que la dictadura civicomilitar franquista va segrestar i va donar en adopció il·legal nadons, nens i nenes en un nombre que pot rondar la xifra de 30.000. Encara

## JUAN VICENTE ALIAGA / MARCELO EXPÓSITO

Cuestionario de Juan Vicente Aliaga, respondido por Marcelo Expósito para el catálogo de la exposición «Ejercicios de Memoria», Centre d'Art la Panera, Lleida, 26/01/2011 – 24/04/2011

Estimado Juan Vicente, gracias por la invitación a participar en la exposición y por el envío de este cuestionario. Me tomo la libertad de redactar una introducción para explicitar con qué ánimo me dispongo a responderlo, tocado por la emoción. Hoy, 20 de septiembre de 2010, en Buenos Aires —desde donde te escribo— las Abuelas de Plaza de Mayo han hecho pública la identificación del nieto recuperado número 102. La última dictadura cívico-militar argentina (1976–1983) mantuvo secuestradas —alegando motivos políticos— a mujeres embarazadas a quienes hicieron desaparecer después de dar a luz forzadamente en centros clandestinos de detención, siendo sus hijos e hijas dados ilegal y secretamente en adopción a familias colaboradoras con el régimen. La tarea incansable de las madres de esas mujeres y esos hombres desaparecidos —madres y padres de bebés nacidos bajo secuestro y torturas— va llevando lentamente, pero sin pausa, a la identificación y recuperación de esos nietos. En España, se sabe ahora que la dictadura cívico-militar franquista secuestró y dio en adopción ilegal a bebés, niños y niñas en un número que puede rondar la cifra de 30.000. Todavía debe de haber viejitos que caminan por nuestro país ignorando que nacieron de

deu haver-hi vellets que caminen pel nostre país ignorant que van néixer de mare i pare segrestats, torturats, fets desaparèixer. 30.000 és el nombre de detinguts–desapareguts que va provocar la dictadura argentina. El nombre de desapareguts per l'última dictadura espanyola en els primers anys del règim supera la xifra de 100.000 casos documentats actualment.

Al mateix temps que les Abuelas segueixen recuperant néts, a l'Argentina dels últims anys s'està donant una experiència inèdita en el món contemporani: no només s'està jutjant amb certa sistematicitat els responsables directes i col·laboradors de la repressió dictatorial, sinó que a més molts d'aquests judicis estan adoptant la forma de causes no individuals, sinó col·lectives, de manera que tals processos —que aquí anomenen macrocauses— adquireixen el caràcter d'enjudiciaments per crims col·lectius contra la humanitat (vegeu <http://www.hijos-capital.org.ar/>). Assistir a les audiències públiques de qualsevol d'aquests judicis, escoltar les declaracions de les víctimes de la repressió, així com les d'altres especialistes, expressades públicament —amb la presència de repressors i col·laboradors de la dictadura—, és una grandiosa i irremplaçable lliçó humana, històrica i política. Una experiència de resubjectivació col·lectiva commocionant. No és estrany que sigui de l'Argentina d'on pot provenir l'impuls que condueixi finalment que es puguin sospesar en seu judicial, en un futur, les responsabilitats derivades de la repressió franquista, intensa en els anys de l'autarquia, i ininterrompuda fins a la mort del dictador genocida el 1975 i fins i tot en anys posteriors per la pervivència de l'aparell repressiu durant la transició a la democràcia. A l'Argentina, el lema del moviment social dels fills i filles

madre y padre secuestrados, torturados, hechos desaparecer. 30.000 es el número de detenidos–desaparecidos que provocó la dictadura argentina. El número de desaparecidos por la última dictadura española en los primeros años del régimen supera la cifra de 100.000 casos actualmente documentados.

Al mismo tiempo que las Abuelas siguen recuperando nietos, en la Argentina de los últimos años se está dando una experiencia inèdita en el mundo contemporáneo: no solamente se está juzgando con cierta sistematicidad a los responsables directos y colaboradores de la represión dictatorial, sino que además muchos de esos juicios están adoptando la forma de causas no individuales, sino colectivas, de manera que tales procesos —que aquí llaman macrocausas— adquieren el carácter de enjuiciamientos por crímenes colectivos contra la humanidad (ver <http://www.hijos-capital.org.ar/>). Asistir a las audiencias públicas de cualquiera de estos juicios, escuchar las declaraciones de las víctimas de la represión, así como las de otros especialistas, expresadas públicamente —con la presencia de represores y colaboradores de la dictadura—, es una grandiosa e irremplazable lección humana, histórica y política. Una experiencia de resubjetivación colectiva conmoviente. No es extraño que sea de la Argentina de donde pueda provenir el impulso que conduzca finalmente a que se puedan sopesar en sede judicial, en un futuro, las responsabilidades derivadas de la represión franquista, intensa en los años de la autarquía, e ininterrumpida hasta la muerte del dictador genocida en 1975 e incluso en años posteriores por la pervivencia del aparato represivo durante la transición a la democracia. En la Argentina, el lema del movimiento social de los hijos e hijas de desaparecidos, formado en la década de 1990, fue:

de desapareguts, format a la dècada de 1990, va ser: «No oblidem. No perdonem. No ens reconciliem». El lema de l'actual moviment de recuperació de la memòria històrica a Espanya, format majoritàriament per néts de represaliats pel franquisme, és: «Veritat. Justícia. Reparació». L'interrogant que m'interessa plantejar aquí és: quines formes hauria d'adoptar en la pràctica artística contemporània l'assumpció d'aquests principis d'irreconciliació amb el passat genocida i d'exigència de justícia?

**Quina va ser la teva primera incursió en un exercici de memòria que contemplés algun aspecte de la història política de l'Estat espanyol, i particularment de la Guerra Civil i la dictadura franquista?**

**Pots trobar un fil conductor entre el teu treball i el d'altres artistes amb contingut crític i polític que van treballar durant el període franquista (Equipo Crónica, Estampa Popular...)?**

Si la pregunta es refereix als meus exercicis de memòria inicials com a artista, els meus primers treballs que tracten la memòria històrica espanyola daten de finals de la dècada de 1980; el gruix del meu treball durant la primera meitat dels noranta consisteix a exercitar aquesta memòria fent ús d'eines d'intervenció en l'esfera pública (mitjançant la realització i disseminació de vídeos, cartells, postals, escrits o intervencions d'art públic crític). Entre 1990 i 1994 vaig realitzar una bateria de projectes d'instal·lacions en espais expositius, intervencions fora d'ells; els principals es podria dir que van ser: *Les urnes de l'honor* (Sala Montcada, Barcelona, 1990), entorn de les tombes d'Ascaso, Durruti i Ferrer Guardia; *Nire aitaren etxea / El altar de la raza* (Bideoaldia i Museo de

«No olvidamos. No perdonamos. No nos reconciliamos». El lema del actual movimiento de recuperación de la memoria histórica en España, formado mayoritariamente por nietos de represaliados por el franquismo, es: «Verdad. Justicia. Reparación». El interrogante que me interesa plantear aquí es: ¿qué formas habría de adoptar en la práctica artística contemporánea la asunción de tales principios de irreconciliación con el pasado genocida y de exigencia de justicia?

**¿Cuál fue tu primera incursión en un ejercicio de memoria que contemplase algún aspecto de la historia política del Estado español, y particularmente la Guerra Civil y la dictadura franquista?**

**¿Puedes encontrar un hilo conductor entre tu trabajo y el de otros artistas con contenido crítico y político que trabajaron durante el periodo franquista (Equipo Crónica, Estampa Popular...)?**

Si la pregunta se refiere a mis iniciales ejercicios de memoria como artista, mis primeros trabajos que tratan la memoria histórica española datan de finales de la década de 1980; el grueso de mi trabajo durante la primera mitad de los noventa consiste en ejercitar esa memoria haciendo uso de herramientas de intervención en la esfera pública (mediante la realización y disseminación de vídeos, carteles, postales, escritos o intervenciones de arte público crítico). Entre 1990 y 1994 realicé una batería de proyectos de instalaciones en espacios expositivos, e intervenciones fuera de ellos; los principales se podría decir que fueron: *Les urnes de l'honor* (Sala Montcada, Barcelona, 1990), en torno a las tumbas de Ascaso, Durruti

San Telmo, Donostia, 1990), sobre el conflicte civil a Euskadi en els prolegòmens de la Guerra Civil; *La conquista del paraíso* (Centro Reina Sofía, Madrid, 1992), contra les celebracions del Cinquè Centenari i sobre l'execució de Salvador Puig Antich el 1974; *Los cuadernos de guerra, o ligeramente fuera de contexto* (Sala Parpalló, València, 1994), a partir de fotografies fetes per Robert Capa i Gerda Taro durant la Guerra Civil espanyola, i *La tierra de la madre* (1994), un vídeo amb Joseantonio Hergueta sobre els «nens de la guerra» exiliats a la Unió Soviètica durant la Guerra Civil.

No és senzill poder transmetre a la sensibilitat actual que difícil i repelenc resultava en aquells anys tractar en l'àmbit de l'art contemporani espanyol qüestions com la seqüència històrica que comprèn el període republicà, la Guerra Civil, el franquisme i la Transició. Només recordo un grapat de companys i companyes de generació —i alguns altres més joves, ja entrats els anys noranta— amb els quals compartia aquesta motivació; n'apunto alguns noms: María Ruido, Gabriel Villota, Fito Rodríguez, Pedro G. Romero, Rogelio López Cuenca, Carmen Navarrete, Ana Navarrete, Virginia Villaplana, Preiswert, Agustín Parejo School... No recordo que fóssim gaires més. Pel que fa a les generacions prèvies, noms de referència per a mi en aquest ordre de coses van ser: Francesc Torres, Francesc Abad, Antoni Muntadas, Pere Portabella, Basilio Martín Patino.

**A què es deu que la producció artística sobre temps passats sigui tan escassa a Espanya i que l'existent s'hagi produït molt després dels fets ocorreguts (cop**

y Ferrer Guardia; *Nire aitaren etxea / El altar de la raza* (Bideoaldia y Museo de San Telmo, Donostia, 1990), sobre el conflicto civil en Euskadi en los prolegómenos de la Guerra Civil; *La conquista del paraíso* (Centro Reina Sofía, Madrid, 1992), contra las celebraciones del Quinto Centenario y sobre la ejecución de Salvador Puig Antich en 1974; *Los cuadernos de guerra, o ligeramente fuera de contexto* (Sala Parpalló, Valencia, 1994), a partir de fotografías tomadas por Robert Capa y Gerda Taro durante la Guerra Civil española, y *La tierra de la madre* (1994), un vídeo con Joseantonio Hergueta acerca de los «niños de la guerra» exiliados en la Unión Soviética durante la Guerra Civil.

No es sencillo poder transmitir a la sensibilidad actual cuán difícil y a contrapelo resultaba en aquellos años tratar en el ámbito del arte contemporáneo español cuestiones como la secuencia histórica que abarca el periodo republicano, la Guerra Civil, el franquismo y la Transición. Sólo recuerdo un puñado de compañeros y compañeras de generación —y algunos otros más jóvenes, ya entrados los años noventa— con quienes compartía esa motivación; aventuro unos pocos nombres: María Ruido, Gabriel Villota, Fito Rodríguez, Pedro G. Romero, Rogelio López Cuenca, Carmen Navarrete, Ana Navarrete, Virginia Villaplana, Preiswert, Agustín Parejo School... No recuerdo que fuéramos muchos más. En lo que respecta a las generaciones previas, nombres de referencia para mí en este orden de cosas fueron: Francesc Torres, Francesc Abad, Antoni Muntadas, Pere Portabella, Basilio Martín Patino.

**¿A qué se debe que la producción artística sobre tiempos pasados sea tan escasa en España y que la existente se haya producido mucho después de los hechos acaecidos (golpe**

**d'estat feixista, violència revolucionària, dictadura i repressió...), sobretot a partir dels anys noranta?**

**Quin paper ha exercit la institució art i els seus diferents dispositius i agents (museus, centres d'art, comissaris, crítics, historiadors universitaris...) a l'Estat espanyol a l'hora de recuperar allò conegut com a memòria històrica? En quina mesura són responsables d'una certa amnèsia?**

Es deu òbviament al paper ambivalent que el creixement del sistema institucional de l'art ha jugat en l'Espanya del postfranquisme. A ningú no se li escapa com el foment del sistema institucional de l'art va ser un instrument central per al projecte de modernització social posat en funcionament a través de la nova governabilitat —dirigida fonamentalment pel Partit Socialista— de la dècada de 1980. Aquestes estratègies institucionals van fomentar una pràctica de l'art que abundava en un sentit comú que afirmava la necessitat de donar per clausurat el període franquista per poder obrir-nos a un nou intent històric de modernització. Es parla moltes vegades de com l'amnèsia va ser imposada a Espanya durant la transició a la democràcia. Discrepo d'aquesta interpretació. L'abandonament de la discussió entorn de la història immediatament anterior es va produir mitjançant un exercici literal de governamentalitat que va conduir a l'hegemonia d'un tipus d'«amnèsia-de-si», internalitzada voluntàriament pels subjectes.

Es pot arribar a entendre i justificar perfectament que una generació jove decidís, just a la sortida del franquisme, abandonar les pràctiques d'oposició militar anteriors —sobretot quan el procés de transició democràtica va començar a adquirir molt rà-

**de estado fascista, violencia revolucionaria, dictadura y represión...), sobre todo a partir de los años noventa?**

**¿Qué papel ha desempeñado la institución arte y sus distintos dispositivos y agentes (museos, centros de arte, comisarios, críticos, historiadores universitarios...) en el Estado español a la hora de recuperar lo conocido como memoria histórica? ¿En qué medida son responsables de cierta amnesia?**

Se debe obviamente al papel ambivalente que el crecimiento del sistema institucional del arte ha jugado en la España del postfranquismo. A nadie se le escapa cómo el fomento del sistema institucional del arte fue un instrumento central para el proyecto de modernización social puesto en marcha a través de la nueva gobernabilidad —dirigida fundamentalmente por el Partido Socialista— de la década de 1980. Esas estrategias institucionales fomentaron una práctica del arte que abundaba en un sentido común que afirmaba la necesidad de dar por clausurado el periodo franquista para poder abrirnos a un nuevo intento histórico de modernización. Se habla muchas veces de cómo la amnesia fue impuesta en España durante la transición a la democracia. Discrepo de esa interpretación. El abandono de la discusión en torno a la historia inmediatamente anterior se produjo mediante un ejercicio literal de gubernamentalidad que condujo a la hegemonía de una suerte de «amnesia-de-sí», internalizada voluntariamente por los sujetos.

Se puede llegar a entender y justificar perfectamente que una generación joven decidiera, justo a la salida del franquismo, abandonar las prácticas de oposición militante anteriores —máxime cuando el proceso de transición democrática empezó a adquirir muy rápida-

pidament derives burocràtiques i verticals, antimovimentistes—, per desplegar més aviat experiments de reconfiguració subjectiva que passaven per l'alliberament en el domini de la subjectivitat i les contraconductes sexuals, culturals, etc., en el moment present. Aquest és, em sembla, el sentit i el valor que té el sorgiment de corrents contraculturals i *underground* a les grans ciutats espanyoles immediatament després de la mort del dictador o en els primers anys de l'anomenada Transició —cosa que s'ha acabat concretant de manera extremadament reduccionista i banalitzada amb l'etiqueta de les «movidas». Les contracultures de la segona meitat dels anys setanta a Espanya van ser crucials per desentumir la personalitat rígida modelada pels llargs anys de dictadura militar —incloent-hi la personalitat rígida de les pràctiques militars antifranquistes més ortodoxes. Però aquest abandonament de la pràctica política en la seva explicitud militant va acabar redundant en una revolució contracultural postmoderna de tall conservador en què, durant els anys vuitanta, la construcció d'un sistema institucional de l'art va jugar un paper fonamental a l'hora d'assenyar-hi un determinat sentit comú: el joc lúdic sense altres justificacions, la negació de la profunditat i l'èmfasi sobre la superfície, l'individualisme creatiu, el «presentisme» com una militància del moment actual mancat de perspectives històriques o de projectes polítics substancials eren les monedes de canvi més rendibles a l'hora de mantenir-se actius en el sistema artístic local. La personalitat flexible sorgida de les contracultures va passar a ser la protagonista privilegiada del *mainstream* liberal de la conservadora revolució postmoderna i postfordista que va modificar la societat espanyola als anys vuitanta. Fora d'això, aquests processos van estar en sincronia relativa amb el que

mente derivas burocráticas y verticales, antimovimentistas—, para desplegar más bien experimentos de reconfiguración subjetiva que pasaban por la liberación en el dominio de la subjetividad y las contraconductas sexuales, culturales, etc., en el momento presente. Ése es, me parece, el sentido y el valor que tiene el surgimiento de corrientes contraculturales y *underground* en las grandes ciudades españolas inmediatamente después de la muerte del dictador o en los primeros años de la llamada Transición —lo que se ha venido a concretar de manera extremadamente reduccionista y banalizada con la etiqueta de las «movidas». Las contraculturas de la segunda mitad de los años setenta en España fueron cruciales para desentumecer la personalidad rígida moldeada por los largos años de dictadura militar —incluyendo la personalidad rígida de las prácticas militantes antifranquistas más ortodoxas. Pero ese abandono de la práctica política en su explicitud militante acabó redundando en una revolución contracultural postmoderna de corte conservador en la que, durante los años ochenta, la construcción de un sistema institucional del arte jugó un papel fundamental a la hora de asentar un determinado sentido común: el juego lúdico sin mayores justificaciones, la negación de la profundidad y el énfasis sobre la superficie, el individualismo creativo, el «presentismo» como una militancia del momento actual carente de perspectivas históricas o de proyectos políticos sustanciales, eran las monedas de cambio más rentables a la hora de mantenerse activos en el sistema artístico local. La personalidad flexible surgida de las contraculturas pasó a ser la protagonista privilegiada del *mainstream* liberal de la conservadora revolución postmoderna y postfordista que modificó la sociedad española en los años ochenta. Por lo demás, estos procesos estuvieron en sincronía relativa con lo que sucedía

succeïa —amb una àmplia diversitat de particularitats— en gairebé tots els països del nostre àmbit geopolític.

Vaig analitzar la derivació que van tenir aquests processos en el sistema de l'art dels anys noranta en un text publicat el 2002: «El arte: lo real, lo político: retornos» ([http://marceloexposito.net/pdf/exposito\\_retornos.pdf](http://marceloexposito.net/pdf/exposito_retornos.pdf)).

**Portes molt de temps immers en l'exploració d'algunes de les imatges que el franquisme va utilitzar amb finalitat doctrinària i propagandística. Concretament fas ús de *Raza* (1941), dirigida per Sáenz de Heredia a partir d'un guió que va escriure amb pseudònim el mateix Franco, i també d'*Alba de América* (1951), de Juan de Orduña. Com s'insereixen aquests dos exemples en l'estructura de «Los demonios familiares» (1990–1994), una sèrie de tres vídeos el títol de la qual cita un llibre de Manuel Vázquez Montalbán?**

**En la primera part de «Los demonios familiares», titulada *Los libros por las piedras*, es fonen tres situacions que en principi semblen heteròclites i paradoxals. Superposades sobre una làpida d'un soldat caigut a Maastricht durant la Segona Guerra Mundial, desfilen imatges de refugiats espanyols en una situació penosa, creuant la frontera francesa, i de fons se sent un cant religiós de dones pakistaneses. Com es pot entendre aquesta condensació filmica i sonora que s'entrecrua i que remet a contextos culturals i històrics diferents?**

Considero aquesta sèrie per la qual em preguntes un prototipus experimental del treball que desenvolupo actualment. Cadascun d'aquests vídeos breus es planteja

—con una amplia diversidad de particularidades— en casi todos los países de nuestro ámbito geopolítico.

Analicé la derivación que en el sistema del arte de los años noventa tuvieron esos procesos en un texto publicado en 2002: «El arte: lo real, lo político: retornos» ([http://marceloexposito.net/pdf/exposito\\_retornos.pdf](http://marceloexposito.net/pdf/exposito_retornos.pdf)).

**Llevas mucho tiempo inmerso en la exploración de algunas de las imágenes que el franquismo utilizó con finalidad doctrinaria y propagandística. Concretamente haces uso de *Raza* (1941), dirigida por Sáenz de Heredia a partir de un guió que escribió bajo pseudónimo el mismo Franco, y también de *Alba de América* (1951), de Juan de Orduña. ¿Cómo se insertan estos dos ejemplos en la estructura de «Los demonios familiares» (1990–1994), una serie de tres vídeos cuyo título cita un libro de Manuel Vázquez Montalbán?**

**En la primera parte de «Los demonios familiares», titulada *Los libros por las piedras*, se funden tres situaciones que en principio parecen heteróclitas y paradójicas. Superpuestas sobre una lápida de un soldado caído en Maastricht en la Segunda Guerra Mundial, desfilan imágenes de refugiados españoles en penosa situación, cruzando la frontera francesa, y de fondo se oye un canto religioso de mujeres pakistaníes. ¿Cómo se puede entender esta condensación filmica y sonora que se entrecruza y que remite a contextos culturales e históricos distintos?**

Considero esta serie por la que me preguntas un prototipo experimental del trabajo que desarrollo actualmente. Cada uno de esos vídeos breves se plantea un problema formal

un problema formal central al voltant del qual gira un petit experiment narratiu i de muntatge, sempre a partir de la combinació de materials visuals i sonors, l'heterogeneïtat d'origen dels quals és emfasitzada en el resultat final, que consisteix en un petit artefacte que explora la possibilitat d'activar un tipus de reflexió memorística que no passi per les formes narratives hegemòniques, sinó més aviat per: 1) els mecanismes d'elaboració característics del son (condensació, desplaçament...), a partir d'una aplicació lliure de reflexions provinents de la teoria filmica (per exemple, les de Christian Metz sobre el cinema com a significant imaginari), i 2) l'activació de l'inconscient òptic de les imatges i d'altres materials d'arxiu.

Pel·lícules com les que esmentes van ser sòlids artefactes de propaganda en el seu moment, que la memòria col·lectiva espanyola havia decidit reprimir o negar —en el sentit més psicoanalític. Pensava, llavors, que la configuració subjectiva d'una societat que havia viscut quaranta anys sota una dictadura civicomilitar assassina i genocida, d'un cos individual i col·lectiu que havia travessat un règim de terrorisme d'Estat instal·lat en la vida quotidiana de la població durant dècades, no podia abandonar-se així com així, d'una dècada per l'altra. Els processos psíquics individuals i col·lectius no es cancel·len sense més ni més per decisió taxativa. El cos subjectiu pot ser diferent en el present, però duu incorporades inscripcions, capes i fins i tot esquinçalls de pells visibles d'aquell altre que va ser. «Los demonios familiares» van constituir el meu modest experiment particular de com es podia reactivar la memòria de la repressió, però també de les resistències, a partir de com podrien haver quedat latents en l'inconscient col·lectiu i inscrites en els residus documentals de l'art i de

central en cuyo alrededor gira un pequeño experimento narrativo y de montaje, siempre a partir de la combinación de materiales visuales y sonoros, cuya heterogeneidad de origen es enfatizada en el resultado final, que consiste en un pequeño artefacto que explora la posibilidad de activar un tipo de reflexión memorística que no pase por las formas narrativas hegemónicas, sino más bien por: 1) los mecanismos de elaboración característicos del sueño (condensación, desplazamiento...), a partir de una aplicación libre de reflexiones provenientes de la teoría filmica (por ejemplo, las de Christian Metz sobre el cine como significante imaginario), y 2) la activación del inconsciente óptico de las imágenes y otros materiales de archivo.

Películas como las que mencionas fueron sólidos artefactos de propaganda en su momento, que la memoria colectiva española había decidido reprimir o negar —en el sentido más psicoanalítico. Pensaba, en aquel entonces, que la configuración subjetiva de una sociedad que había vivido cuarenta años bajo una dictadura cívico-militar asesina y genocida, de un cuerpo individual y colectivo que había atravesado un régimen de terrorismo de Estado instalado en la vida cotidiana de la población durante décadas, no podía abandonarse así como así, de una década para otra. Los procesos psíquicos individuales y colectivos no se cancelan sin más por decisión tajante. El cuerpo subjetivo puede ser diferente en el presente, pero lleva incorporadas inscripciones, capas e incluso jirones de pieles visibles de aquello otro que fue. «Los demonios familiares» constituyeron mi modesto experimento particular de cómo reactivar la memoria de la represión, pero también de las resistencias, a partir de cómo pudieran haber quedado latentes en el inconsciente colectivo e inscritas en los

la cultura. Però el seu afany era més aviat antireportatgista, i documental només de manera problemàtica: buscava operar produint —mitjançant tècniques de muntatge «d'atraccions», buscant una altra cosa diferent de la continuïtat argumental— tant identificació o reconeixement d'aquestes imatges per part de l'espectador, com també estranyament i inquietud.

En el cas de *Los libros por las piedras*, per exemple, aquesta juxtaposició que assenyalava del so d'un ritual religiós pakistanès amb imatges d'arxiu espanyoles dels anys trenta evidenciava la relació més d'estranyament que d'identificació de l'espectador contemporani amb imatges d'una història suposadament «nostra» —com són les del penós exili un cop acabada la Guerra Civil. Una explicació més detallada d'aquesta sèrie de vídeos, de les seves matèries primeres i dels seus mecanismes operatius es troba aquí: <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=245>.

**Utilitza una foto de Salvador Puig Antich, al costat d'una altra de Heinz Chez, executats per garrot vil el 1974, a *Tierra prometida* (1992), la segona secció de «Los demonios familiares». Lluís Llach va pensar en ell en la seva cançó «I si canto trist», el 1974. Joan Brossa també va tenir present Puig Antich quan va concebre *El convidat* (1986–1990). El 2006 es va estrenar la pel·lícula *Salvador*, de Manuel Huerca. Què fa tan atractiu el jove militant català?**

Suposo que Puig Antich ha servit durant molt de temps (en el camp militant, en la historiografia acadèmica d'esquerra, en certes àrees de la cultura popular) com a metonímia dels crims d'un règim els aparells del qual van fer concessions democratit-

residuos documentales del arte y de la cultura. Pero su afán era más bien antireportajista, y documental sólo de manera problemática: buscaba operar produciendo —mediante técnicas de montaje «de atracciones», buscando otra cosa diferente de la continuidad argumental— tanto identificación o reconocimiento de esas imágenes por parte del espectador, como también extrañamiento e inquietud.

En el caso de *Los libros por las piedras*, por ejemplo, esa yuxtaposición que señala del sonido de un ritual religioso paquistaní con imágenes de archivo españolas de los años treinta evidenciaba la relación más de extrañamiento que de identificación del espectador contemporáneo con imágenes de una historia supuestamente «nuestra» —como son las del penoso exilio tras el fin de la Guerra Civil. Una explicación más pormenorizada de esta serie de vídeos, sus materias primas y sus mecanismos operativos, se encuentra acá: <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=245>.

**Utilizas una foto de Salvador Puig Antich, junto a otra de Heinz Chez, ejecutados por garrote vil en 1974, en *Tierra prometida* (1992), la segunda sección de «Los demonios familiares». Lluís Llach pensó en él en su canción «I si canto trist», en 1974. Joan Brossa también tuvo presente a Puig Antich cuando concibió *El convidat* (1986–1990). En 2006 se estrenó la película *Salvador*, de Manuel Huerca. ¿Qué hace tan atractivo al joven militante catalán?**

Supongo que Puig Antich ha servido durante mucho tiempo (en el campo militante, en la historiografía académica de izquierda, en ciertas áreas de la cultura popular) como metoni-

zadores a canvi d'impunitat retrospectiva —entre altres coses. Suposo que això significava el signe «Puig Antich» també per a mi: una metonímia de la repressió franquista exercida sobre la declinació que els projectes revolucionaris «seixantavuitistes» van adoptar al nostre territori. Em sembla que el conjunt d'exemples que plantejes pot servir per reflexionar sobre com, al voltant d'un mateix referent, es poden efectuar exercicis de reivindicació i/o de recuperació de la memòria històrica ben diversos, fins i tot antagonics entre si. Actualment, el moment que travessem penso que és un altre i requereix altres modes de simbolització: les estratègies han de passar ara per fer visibles de manera indefugible el volum i la complexitat de l'aparell repressiu i genocida de la dictadura, així com la pervivència ramificada dels seus efectes materials, simbòlics, subjectius, en lloc de singularitzar símbols individuals ascendits al valor de metàfores generalitzades. Restituïr la integritat moral a les víctimes singulars de la dictadura només pot fer-se deixant d'abstreure-les, de desconnectar-les de la densitat d'un procés polític i històric estructuralment criminal, evitant així tant una representació idealitzada de la memòria de les resistències com una exculpació tranquil·litzadora del paper jugat per diverses instàncies de la societat espanyola durant l'última dictadura.

**El període denominat de «la Transició espanyola» s'ha transmès idealitzat a les generacions més joves com un procés que va despertar admiració a l'estranger ateses les dificultats de la jove democràcia espanyola. En *El año en que el futuro acabó (comenzó)* (2007) parteixes del 1977, data de les primeres eleccions**

mia de los crímenes de un régimen cuyos aparatos hicieron concesiones democratizadoras a cambio de —entre otras cosas— impunidad retrospectiva. Eso supongo que significaba el signo «Puig Antich» también para mí: una metonimia de la represión franquista ejercida sobre la declinación que los proyectos revolucionarios «sesentayochistas» adoptaron en nuestro territorio. Me parece que el racimo de ejemplos que planteas puede servir para reflexionar acerca de cómo en torno a un mismo referente se pueden efectuar ejercicios de reivindicación y/o de recuperación de la memoria histórica bien diversos, incluso antagonicos entre sí. En la actualidad, el momento que atravesamos pienso que es otro y requiere otros modos de simbolización: las estrategias han de pasar ahora por visibilizar de manera insoslayable el volumen y la complejidad del aparato represivo y genocida de la dictadura, así como la pervivencia ramificada de sus efectos materiales, simbólicos, subjetivos, en lugar de singularizar símbolos individuales ascendidos al valor de metáforas generalizadas. Restituïr la integritat moral a las víctimas singulares de la dictadura sólo puede hacerse dejando de abstraerlas, de desconectarlas de la densidad de un proceso político e histórico estructuralmente criminal, evitando así tanto una representación idealizada de la memoria de las resistencias como una exculpación tranquilizadora del papel jugado por diversas instancias de la sociedad española durante la última dictadura.

**El periodo denominado de «la Transición española» se ha transmitido idealizado a las generaciones más jóvenes como un proceso que despertó admiración en el extranjero dadas las dificultades de la joven democracia española. En *El año en que el futuro acabó (co-***

**en període democràtic (vigilades de prop per l'exèrcit), i retrocedeixes a les raons i les imatges que donen sentit a com es va dur a terme la Transició a base d'amnèsia i oblits... Podries estendre't sobre les teves motivacions per qüestionar la Transició?**

La denominada «Transició espanyola» està sobrevalorada tant a favor com en contra. Davant la creació d'una representació idealitzada d'aquest procés polític, social, econòmic, institucional, històric, s'han anat escoltant cada vegada més veus crítiques. Però aquesta crítica funciona moltes vegades tàcitament com a discurs exculpador de la incapacitat actual per part de nombroses instàncies acadèmiques, partidistes, polítiques, movimentistes, artístiques, culturals..., per induir modificacions estructurals profundes del present. Sembla que la Transició va clausurar tant la possibilitat de parlar de les responsabilitats del passat repressiu com la pertinència d'enfocar també de manera autocrítica les nostres pròpies mancances presents. Per no parlar d'aquesta tendència a culpar la Transició de ser la barrera històrica malvada que ens impediria el retorn a un origen mític democràtic idealitzat —si us plau, prou de republicanisme de vestir! Avui dia tendeix a ser més aviat matisat en la meua crítica: no em sembla que resulti profitós sobre-codificar la «Transició» com a responsable de totes les nostres mancances actuals; en canvi, sí que em sembla que resulta imprescindible sotmetre-la a un exercici de dissecció rigorós que esmicoli detalladament per què i com es va produir i quins efectes ha produït al seu torn.

Pel que fa a mi, et donaré una dada biogràfica. Vaig complir la majoria d'edat l'any en què vaig sortir del meu lloc de naixement per començar a viure a Madrid, el 1984.

**menzó) (2007) partes de 1977, fecha de las primeras elecciones en periodo democrático (vigiladas de cerca por el ejército), y retrocedes en pos de las razones y las imágenes que dan sentido a cómo se llevó a cabo la Transición a base de amnesia y olvidos... ¿Podrías extenderte al respecto de tus motivaciones para cuestionar la Transición?**

La denominada «Transición española» está sobrevalorada tanto a favor como en contra. Frente a la creación de una representación idealizada de ese proceso político, social, económico, institucional, histórico, se vienen escuchando cada vez más voces críticas. Pero esa crítica funciona muchas veces tácitamente como discurso exculpatorio de la incapacidad actual por parte de numerosas instancias académicas, partidistas, políticas, movimentistas, artísticas, culturales..., para inducir modificaciones estructurales profundas del presente. Parece que la Transición clausuró tanto la posibilidad de hablar de las responsabilidades del pasado represivo como la pertinencia de enfocar también de manera autocrítica nuestras propias carencias presentes. Por no hablar de esa tendencia a culpar a la Transición de ser la barrera histórica malvada que nos impediría el retorno a un origen mítico democrático idealizado —¡por favor, basta de republicanismo de guardarropía! Hoy día tiendo a ser más bien matizado en mi crítica: no me parece que resulte provechoso sobre-codificar la «Transición» como responsable de todas nuestras carencias actuales; en cambio, sí me parece que resulta imprescindible someterla a un ejercicio de disección riguroso que desmenuce pormenorizadamente por qué y cómo se produjo y qué efectos ha producido a su vez.

Vaig viure les mobilitzacions contra l'ingrés d'Espanya a l'OTAN promogut pel primer govern de Felipe González. Com sabem, el referèndum proposat pel govern va trencar el país en dues parts iguals, i els que hi estàvem en contra vam perdre per molts pocs vots, enfront l'exercici superb de manipulació i xantatge a l'opinió pública conduït pel primer president d'un govern d'esquerra o progressista a Espanya des de feia mig segle. Va ser la primera vegada que la meua generació va poder votar i l'últim cop que molts de nosaltres vam votar, fins molts anys després. Vam decidir fer-nos abstencionistes actius, al mateix temps que participàvem de la reconstrucció de la política de moviments durant els anys noranta. Llavors se'ns va revelar ben clar què podíem esperar de la sobreinstitucionalització de la política, que a Espanya ha tingut segrestat el signe «democràcia» durant dues dècades, i què havíem de fer per contrarestar-la. Aquesta articulació entre crítica de les institucions i política de moviments que la meua generació va experimentar temptativament durant els anys noranta va tardar un temps a començar a donar-se en l'àmbit de les pràctiques artístiques; però, afortunadament, va acabar, així mateix, succeïnt. La recuperació de la memòria històrica compleix un paper central en aquests processos d'articulació.

**Hi ha veus que indiquen que som en temps d'excessos i de saturació de memòria. A 143.353 (los ojos no quieren estar siempre cerrados), un vídeo del 2010 el títol del qual al·ludeix a la xifra de desapareguts a les fosses cavades pel règim franquista, reprens la qüestió de la memòria i la inscrius en un recorregut transhistòric, amb imatges d'obres, esdeveniments i espais que parlen**

En lo que a mí respecta, te daré un dato biográfico. Cumplí la mayoría de edad el año en que salí de mi lugar de nacimiento para comenzar a vivir en Madrid, en 1984. Viví las movilizaciones contra el ingreso de España en la OTAN promovido por el primer gobierno de Felipe González. Como sabemos, el referéndum propuesto por el gobierno quebró el país en dos partes iguales, y quienes estábamos en contra perdimos por muy pocos votos, frente al soberbio ejercicio de manipulación y chantaje a la opinión pública conducido por el primer presidente de un gobierno de izquierda o progresista en España desde hacía medio siglo. Fue la primera vez que mi generación pudo votar y la última vez que muchos de nosotros votamos, hasta muchos años después. Decidimos hacernos abstencionistas activos, al tiempo que participamos de la reconstrucción de la política de movimientos durante los años noventa. Se nos reveló bien claro entonces qué podíamos esperar de la sobreinstitucionalización de la política, que en España ha tenido secuestrado el signo «democracia» durante dos décadas, y qué teníamos que hacer para contrarrestarla. Esa articulación entre crítica de las instituciones y política de movimientos que mi generación experimentó tentativamente durante los años noventa tardó un tiempo en comenzar a darse en el ámbito de las prácticas artísticas; pero, afortunadamente, acabó asimismo por suceder. La recuperación de la memoria histórica cumple un papel central en esos procesos de articulación.

**Hay voces que indican que estamos en tiempos de excesos y saturación de memoria. En 143.353 (los ojos no quieren estar siempre cerrados), un vídeo de 2010 cuyo título alude a la cifra de desaparecidos en las fosas cavadas por el régimen franquista, retomas la cuestión**

**d'aquella Espanya imperial i colonial tan afecta a Franco. És una obra de gran riquesa visual i conceptual, però així mateix nodrida de complexitat. Com s'entrelliguen les referències a la iconografia de l'apòstol sant Jaume (àlies «Matamoros»), les imatges del *Guernica* i l'exhumació d'una fossa a Uclés (Conca)?**

S'entrelliguen aplicant a les representacions visual exactament dos dels procediments posats en funcionament per l'actual moviment de recuperació de la memòria històrica a Espanya: l'excavació i l'exhumació. És un projecte que es proposa observar quines capes es revelen, quins indicis emergeixen mitjançant aquests procediments si els apliquem a algunes imatges que històricament han estat tramades amb o han operat com a instrument de projectes polítics de signe divers. Són dues les grans negacions històriques que bloquegen la consciència psicosocial espanyola, i ambdues estan relacionades constitutivament amb un genocidi: la llarga colonització d'Amèrica i el franquisme. Constitueixen l'ampli arc històric que caracteritza un enclavament com el nostre, en què sempre han estat aixafats o han resultat insuficients successius processos modernitzadors, reformistes o revolucionaris.

L'exhumació de la gegantina fossa comuna d'Uclés va tenir lloc als peus del monestir, seu històrica de l'orde dels Cavallers de Santiago; l'edifici va ser utilitzat com a presó per a represaliats polítics, on van morir o van ser assassinades 316 persones entre el 1940 i el 1943. El vídeo comença juxtaposant l'aparició d'un cadàver anònim —exhumat amb gran esforç per un jove també desconegut— i les visites multitudinàries a l'exuberant —i presumpta— tomba a la Catedral compostel·lana de l'apòstol

**de la memoria y la inscribes en un recorrido transhistórico, con imágenes de obras, acontecimientos y espacios que hablan de esa España imperial y colonial tan afecta a Franco. Es una obra de gran riqueza visual y conceptual, pero asimismo nutrida de complejidad. ¿Cómo se engarzan las referencias a la iconografía del apóstol Santiago (alias «Matamoros»), las imágenes del *Guernica* y la exhumación de una fosa en Uclés (Cuenca)?**

Se engarzan aplicando a las representaciones visuales exactamente dos de los procedimientos puestos a funcionar por el actual movimiento de recuperación de la memoria histórica en España: la excavación y la exhumación. Es un proyecto que se propone observar qué capas se revelan, qué indicios emergen mediante esos procedimientos si los aplicamos a algunas imágenes que históricamente han estado tramadas con o han operado como instrumento de proyectos políticos de diverso signo. Dos son las grandes negaciones históricas que bloquean la conciencia psicosocial española, y ambas están relacionadas constitutivamente con un genocidio: la larga colonización de América y el franquismo. Constituyen el amplio arco histórico que caracteriza a un enclave como el nuestro, en el que siempre han sido aplastados o han resultado insuficientes sucesivos procesos modernizadores, reformistas o revolucionarios.

La exhumación de la gigantesca fosa común de Uclés tuvo lugar en los pies del monasterio, sede histórica de la orden de los Caballeros de Santiago; el edificio fue utilizado como cárcel para represaliados políticos, donde murieron o fueron asesinadas 316 personas entre 1940 y 1943. El vídeo comienza yuxtaponiendo la aparición de un cadáver anónimo —exhumado con gran esfuerzo por un joven también desconocido— y las visitas multitudinarias

sant Jaume, sant patró d'Espanya, guia i braç executor de la reconquesta cristiana, assot d'infidels des de la reconquesta exercida contra els moros fins als temps de la colonització americana perpetrada contra els indígenes. El *Guernica* de Pablo Picasso, simplificant, constitueix un dels nodes al voltant dels quals pivota en el vídeo la disputa sobre el signe polític i el valor històric diferent (potenciador o despotenciador) amb què pot ser recuperada una mateixa icona. El relat visual del vídeo es troba resumit en el text que l'acompanya (ver: <http://marceloexposito.net/entresuenos/143353>).

Per paradoxal que sembli, estic d'acord que la proliferació de memòries, records, relats i representacions del passat pot conduir a una saturació de l'exercici crític. Però d'aquesta constatació no n'ha de derivar la necessitat de deixar de pensar el passat. Més aviat es tractaria de multiplicar i fer més complexes les eines analítiques i crítiques que inventem per estudiar-lo, essent sempre conscients que aquest passat no és mai un fet tancat i clausurable, sinó que és el lloc en què s'allotgen les potències que s'efectuen —per dreta o per esquerra— en el present.

a la exuberante —y supuesta— tumba en la Catedral compostelana del apóstol Santiago, santo patrón de España, guía y brazo ejecutor de la reconquista cristiana, azote de infieles desde la reconquista ejercida contra los moros hasta los tiempos de la colonización americana perpetrada contra los indígenas. El *Guernica* de Pablo Picasso, por simplificar, constituye uno de los nodos alrededor de los cuales pivota en el vídeo la disputa sobre el signo político y el diferente valor histórico (potenciador o despotenciador) con que puede ser recuperado un mismo icono. El relato visual del vídeo se encuentra resumido en el texto que lo acompaña (ver: <http://marceloexposito.net/entresuenos/143353>).

Por paradójico que parezca, estoy de acuerdo en que la proliferación de memorias, recuerdos, relatos y representaciones del pasado puede conducir a una saturación del ejercicio crítico. Pero de esa constatación no se debe derivar la necesidad de dejar de pensar el pasado. Más bien se trataría de multiplicar y complejizar las herramientas analíticas y críticas que inventamos para estudiarlo, siendo siempre conscientes de que ese pasado no es nunca un hecho cerrado y clausurable, sino que es el lugar donde se alojan las potencias que se efectúan —por derecha o por izquierda— en el presente.