

Marcelo Expósito

La creatividad y la imaginación como origen del proceso de institución social

Radical y colectivo

MARIA DOMENE

La exhibición del arte como manufactura daba lugar al esclarecimiento de su naturaleza no misteriosa, y por tanto a la liberación de las manifestaciones estéticas o mercantiles que sobre él se operaban. El arte volvía a la normalidad de una vida anormal, una vida mecanizada y alienada... En esta operación arraigaba una verdad: que el arte es trabajo colectivo, que su materia es trabajo abstracto. En la deshumanización del trabajo se realizaba también el arte: tal era el destino del género humano explotado". Este fragmento de una vieja carta de Toni Negri sobre el arte colectivo desperta preguntas relacionables con la exposición de Marcelo Expósito, aunque esta muestra no cita al italiano sino que se remite a Castoriadis desde su título *La hipótesis imaginativa*, en sus reflexiones sobre cómo la imaginación radical y la creatividad social y colectiva son el motor de la acción política y de la institución de una nueva sociedad.

Primero de mayo (la ciudad-fábrica) (2004), primer capítulo de la serie de vídeos (en proceso) *Entre sueños*, trata la relación histórica entre ciudad moderna y capitalismo industrial, relación ejemplificada en el caso Fiat-Turín, exponente de la manera en que la vieja fá-

La deconstrucción del territorio estético tradicional convive con un esfuerzo de producción atractivo

brica se desborda al conjunto de la ciudad produciendo relaciones sociales en la esfera pública, valores y lenguaje. El vídeo retrata al grupo Chainworkers, que desarrolla acciones colectivas en la ciudad de Milán con la voluntad de intervenir sobre/desde la precariedad laboral de los jóvenes que son al mismo tiempo objeto de explotación y objetivos de consumo de las grandes marcas y cadenas comerciales. Es uno de los casos de las nuevas formas de activismo social, desidentificadas de la manera de actuar de la izquierda política tradicional, atravesadas por nuevas condiciones estructurales como son la precariedad o la crisis del espacio público. Tal y como reza el final de la cinta, algunas de estas prácticas buscan "reivindicar los derechos que permitan el control de su propia flexibilidad y movilidad, el autogobierno del trabajo y del tiempo de vida". Una lucha por los nuevos derechos "que no es sólo la lucha de los que habitan en los márgenes, sino una lucha multitudinaria en una era de desestabilización globalizada".

De la misma forma, el vídeo *La imaginación radical (carnavales de resistencia)* (2004), segundo capítulo de la serie,

propone una visita a los orígenes de las más recientes formas *carnavalescas* de protesta colectiva, ejemplificadas en la ocupación y paralización del centro financiero de Londres que organizó, entre otros, el colectivo británico Reclaim the Streets, mediante una combinación de movimientos de diversa tradición política que reflataron en los años 90 la idea de la acción directa a través de las *street parties*, un intento de protesta que evitaba formas tradicionales de reclamar: esas donde la protesta se convertía en un ritual de recorrido lineal y homogéneo del espacio público, sin más efectos, o en una suerte de martirologio del cuerpo contra las fuerzas de seguridad. La *street party*, explica el vídeo, prefiguraba su propio mundo imaginado en el mismo momento de la protesta: una prefiguración que tenía que ver fundamentalmente con el placer de la rebelión a la hora de reclamar y producir un nuevo tipo de espacio público.

Completan la exposición dos casos de estudio (también en proceso) de las relaciones entre arte y política en las últimas décadas, proponiendo un seguimiento de diversos ejemplos de prácticas artístico-políticas de carácter colectivo, colaborativo y cooperativo. *Estamos haciendo tiempo* (2005-...) incluye un peculiar tipo de entrevistas en vídeo a grupos como SIEP, Preiswert, LSD y La Fiambrera. Casos mediante los que se intenta abordar las relaciones entre arte, poética y política en el Estado español desde la contrarrevolución cultural de los años ochenta. *No reconciliados*



(2005-...) nos ofrece retratos de colectivos argentinos como el Grupo de Arte Callejero, Etcétera y Arte en la Kalle, que iniciaron, al final de los 90, un tipo de prácticas artísticas de carácter explícitamente radical, colectivo y público, vinculados a los nuevos movimientos argentinos por la reconstrucción de la historia buscando ligar la memoria de los *desaparecidos* con las necesidades de una nueva generación política a través de la exigencia de justicia por los crímenes de la última dictadura militar.

La deconstrucción del territorio estético tradicional, tan presente en esta muestra, convive con un esfuerzo de producción atractivo al que, en apariencia, no nos tiene acostumbrados el trabajo de Expósito. Esta exposición nos confronta a un tipo de trabajo conceptual y cargado de contenidos, pero totalmente limpio de documentación accesoria y embrollante, un dispositivo de exposición *didáctico* (con citas a la vanguardia soviética o que revisa modelos brechtianos) donde la apariencia del montaje resulta seductora y nos invita a explorar vericuetos por los que discurren los vínculos entre las prácticas artísticas y las nuevas prácticas políticas y activistas. |

Marcelo Expósito
La hipótesis imaginativa
FUNDACIÓ ESPAIS GIRONA

C. Pou Rodó, 7-9
Tel. 972-20-25-30
www.fundacioespais.com
Hasta el 22 de octubre

Imagen de la exposición de Marcelo Expósito

Entrevista Es uno de los creadores del nuevo realismo, aunque aún poco conocido entre nosotros. Lo entrevistamos en su casa de Nueva York, ciudad donde vuelve a exponer

En el mundo de Pearlstein

JOSEP SEGÚ

Philip Pearlstein (Pittsburgh, 1924) es el artista de su generación que inicia en solitario el retorno visual al mundo del cuerpo humano. Amigo y contemporáneo de Andy Warhol, Alex Katz, Larry Rivers, Al Held... comienza de su carrera el año 1955 en la Tanager Gallery de Nueva York como expresionista abstracto y su pintura evoluciona hacia el realismo. Fascinado por la experiencia visual, es uno de los creadores del nuevo realismo norteamericano contemporáneo en un momento en que el crítico Clement Greenberg intentaba imponer el arte abstracto como único camino de creación. Las composiciones de Pearlstein resultan extrañas al espectador puesto que se inician desde un punto concreto de la tela y crecen hasta llegar a los bordes de la misma. Cabezas y extremidades seccionadas, objetos cortados. Un resultado impactante.

Actualmente, Philip Pearlstein preside la American Academy of Arts and Letters y expone su trabajo más reciente en la galería Betty Cuninghame de Nueva York. *Cultura/s* habla con él en su estudio en pleno Hell's Kitchen, West Side de Manhattan, donde él y su esposa Dorothy viven desde 1982 y su casa en Highlake, Vernon.

En Estados Unidos, sesenta y tres museos, algunos más en Sudamérica y Europa poseen obra suya. ¿Cómo explica que en nuestro país su trabajo sea casi desconocido? Los catalanes viajamos...

Que la obra este expuesta o no depende del director del museo y de las exposiciones temporales. En el MoMa, el Whitney y el Metropolitan mis obras no siempre están expuestas. En Europa pasa lo mismo, en el Ludwig de Colonia o en la Berlín Nationalgalerie, o el Museo de Arte Moderno de Sintra, Portugal... nunca sé si mis telas están colgadas o no lo están.

¿Qué quisiera explicar sobre su obra que los críticos todavía no hayan explicado o hayan malinterpretado?

El nuevo realismo es un estilo intelectual, de investigación, no es una mera ilustración. Nunca he dejado de explicarlo. Hace muchos años que trato de aclarar este tema, al parecer problemático, pero no llego a solucionarlo.

Usted afirma que los artistas americanos no conocen a los clásicos pero usted ha pasado largos periodos de su vida en Italia...

La diferencia entre los pintores europeos y los americanos reside principalmente en que los primeros tienen una formación que incluye a los clásicos y los segundos no. Mi educación artística estuvo basada en el arte abstracto. En el año 1955 me inicié en el expresionismo abstracto influido por De Kooning, pero necesitaba un área nueva donde poder

investigar a mi manera y encontré en el realismo un estilo que me permitía experimentar. Mi tesis sobre Picabia me dio la oportunidad de estudiar exhaustivamente las vanguardias. Picabia pasó por todas, impresionismo, cubismo, surrealismo, el futurismo italiano, dadaísmo... y en 1955 publicó el primer libro sobre Apollinaire. Antes de él, en América nadie había escrito sobre las vanguardias. Picasso hizo el mismo camino pero unos años más tarde. Excepcionalmente, yo pasé mucho tiempo en Italia durante la segunda guerra mundial como soldado y vi mucha pintura en Nápoles, Roma, Milán, Venecia. Podíamos entrar en lugares que después han permanecido cerrados al gran público. Después volví con la beca Fulbright del 56 al 59 y finalmente con la residencia en la American Academy de Roma el año 1982, sin embargo cuando empecé a trabajar como pintor abstracto intenté olvidar toda esta información.

Cuando uno descubre su trabajo no puede evitar relacionarlo con el de Lucian Freud.

Lucian Freud y yo hemos estado marcados por las secuencias fotográficas de Edward Muybridge. Su influencia sobre el arte moderno todavía no ha sido suficientemente reconocida. Él destruyó la perspectiva renacentista, el punto de vista único, y empezó a mirar las cosas desde puntos de vista múltiples. Sin embargo los críticos nunca lo han tenido verdaderamente en cuenta. A principios de los 60 empieza propiamente mi investigación en este campo. Más tarde, casi simultáneamente, Lucian Freud hizo algo parecido en Europa, aunque su obra tiene un trasfondo psicológico, quizá siguiendo la tradición familiar, yo en cambio pretendo ser radicalmente objetivo aunque no siempre lo consiga.

Usted no pinta secuencias de movimiento sino imágenes estáticas, pero el conjunto de su obra puede considerarse una secuencia del cuerpo humano en distintas posiciones. Quizás.

A pesar de la constancia temática, noto una evolución en su obra desde el año 1993 en el que yo trabajaba en su taller.

Los objetos que empezaron siendo simples elementos compositivos abstractos adquieren progresivamente más importancia. Lo hago para que los historiadores del arte estén ocupados intentando encontrar significados ocultos ¡ja, ja, ja!

Tal vez los tengan! Es difícil de justificar la presencia insistente de gárgolas, marionetas, leones, avestruces, velas...

Cuando murió Picabia publiqué un artículo en el que explicaba que él y Duchamp trataban temas muy similares.