

a Brief History of the Future

pàgina. 3 Català
page. 111 English
página. 219 Castellano

Sonia Fernández Pan, Basel Abbas & Ruanne Abou-Rahme, Iván Argote
& Pauline Bastard, Lúa Coderch, Boris Groys, Raimundas Malauskas,
Cristina de Middel, Regina de Miguel, Agnieszka Polska, Jaron Rowan



Proyecto de comisariado
BCN producció'14

Publicación:
a Brief History of the Future

Edita:
Institut de Cultura de
l'Ajuntament de Barcelona

Textos:
Basel Abbas & Ruanne Abou-Rahme
Iván Argote & Pauline Bastard

Lúa Coderch
Sonia Fernández Pan

Boris Groys
Raimundas Malašauskas
Cristina de Middel

Regina de Miguel
Agnieszka Polska
Jaron Rowan

Traducciones y correcciones:
Gemma Deza Guil

Diseño Gráfico:
O-D-D (Oficina De Disseny)

Impresión:
Gràfiques Ortells

Depósito legal:
B.25362-2014

© Edición 2014
Institut de Cultura de Barcelona
© textos: de los autores
© imágenes: de los autores
www.bcn.cat/lacapella
www.bcn.cat/barcelonallibres

Agradecimientos:
Al equipo de La Capella.
A cada uno de los entrevistados.
A Diego Bustamante, Gemma
Deza Guil, Luis Fernández, Oriol
Fontdevilla, Katy Hetzeneder, Neill
Higgins, Lluís Nacenta, Ania Nowak,
María Nieves Pan, Alex Reynolds,
Marc Serra, Ariadna Serrahima,
Adrià Sunyol, Kentaro Terajima.

Institut de Cultura
Ajuntament de Barcelona

Teniente alcalde de
Cultura, Conocimiento,
Creatividad e Innovación:
Jaume Ciurana

Gerente del Área de
Cultura, Conocimiento,
Creatividad e Innovación:
Marta Clari

Dirección de Promoción
de los sectores culturales

Director de la Virreina
Centre de la Imatge:
Llucià Homs

Director de la Capella:
Oriol Gual i Dalmau

Consejo administración ICUB

Presidente: Jaume Ciurana i Llevadot

Vicepresidente: Gerard Ardanuy i Mata

Vocales: Francina Vila i Valls,
Guillem Espriu Avedaño, Angeles
Esteller Ruedas, Isabel Ribas Seix,
Pius Alibek, Montserrat Vendrell i
Rius, Elena Subirà Roca, Josep M.
Montaner i Martorell, Miquel Cabal
i Guarro, Maria del Mar Dierssen
i Soto, Daniel Giralte-Miracle
Rodríguez, Ramon Massaguer i
Meléndez, Arantxa García Terente.

Consejo de ediciones

Presidente: Jaume Ciurana i Llevadot

Vocales: Jordi Martí i Galbis,
Jordi Joly Lena, Vicente Guallart
Furió, Àngel Miret Serra, Marta Clari
Padrós, Miquel Guiot Rocamora,
Marc Puig Guàrdia, Josep Lluís Alay
y Rodríguez, José Pérez Freijo,
Pilar Roca Viola.

a Brief History of the Future

Sonia Fernández Pan

Índice

- 225 **El futuro, tácticas de proximidad
con algo que todavía no existe**
Sonia Fernández Pan
- 235 **Entrevistas por Sonia Fernández Pan**
- 236 **Basel Abbas & Ruanne Abou-Rahme**
La reinención radical de nuestro presente
- 246 **Iván Argote & Pauline Bastard**
Enviar mensajes al futuro
- 258 **Lúa Coderch**
El deseo, su tránsito y el objeto
- 270 **Boris Groys**
La contingencia de lo impredecible
- 278 **Raimundas Malašauskas**
Tiempo añadido
- 286 **Cristina de Middel**
Reescribir con imágenes
- 298 **Regina de Miguel**
El paradigma, colapso y agenciamiento
- 312 **Agnieszka Polska**
Estados de eternidad
- 318 **Jaron Rowan**
Ejercicios de especulación desde lo material

El futuro, tácticas de proximidad con algo que todavía no existe

De pequeña quería ser muchas cosas cuando fuese mayor. Vistas en perspectiva y desde la deontología social, puede que demasiadas. Si es cierto que la memoria no nos engaña, recuerdo que cambiaba de opinión con respecto a mi posible futuro con una facilidad pasmosa. Pasmosa en relación a lo mucho que nos cuesta desear situaciones arriesgadas o disparatadas a medida que crecemos, no tanto en relación a esa veleidad propia de la infancia. Supongo que entonces no estaba tan mal visto ser infiel a las propias decisiones y creencias como ahora, cuando uno ya es adulto o debería serlo. Dentro de toda aquella lista de deseos para el futuro, la imaginación tampoco era tan libre como ella misma se presenta en sociedad. A fin de cuentas, cuando nos preguntan qué queremos ser de mayores, siempre contestamos con alguna palabra que remite a un oficio o a una profesión. Y dentro de estos, a alguno que conozcamos de cerca o del que hayamos oído hablar. A casi nadie se le ocurre desear ser, por ejemplo, un planeta, un color o un árbol a sus treinta años.

Pues bien, mi lista de objetivos para el futuro contenía los siguientes oficios: astronauta, cajera de supermercado, arqueóloga, peluquera, piloto de aviones de caza, veterinaria, astrónoma (solía confundirlo con astróloga y los profesores se reían de mí), albañil, pintora, matemática y, ya cerca de la adolescencia,

vampiro. Más que anhelar ser vampiro, fantaseaba con la posibilidad de elegir una edad permanente, así como decidir el momento de mi muerte. Esta suerte de eternidad-rejuvenecida-pero-limitada a día de hoy me lleva a pensar en un proyecto ruso de 1922, el de los Bio-Cósmicos Inmortalistas, quienes sí poseían un juicio maduro a la hora de reclamar un deseo utópico propio de la ciencia-ficción en un momento en el que esta apenas era un presagio de la literatura por venir.

Analizado desde un futuro que también caducará, este inventario de profesiones era el síntoma de una ausencia: la de las jerarquías profesionales dentro de una sociedad en la que las profesiones aportan capital simbólico, a veces de manera compensatoria, y establecen una distribución de las clases sociales de acuerdo con este valor atribuido. Recuerdo también que mis padres tenían en casa una enciclopedia para niños –cuando las enciclopedias todavía eran respetables y útiles– con un volumen específico dedicado a los posibles oficios en etapa adulta. Cada entrada de la enciclopedia tenía varios símbolos, entre ellos uno que indicaba si las profesiones eran aptas para hombres o si lo eran para mujeres. Mientras que había varias que, como niña, me estaban vetadas, los niños solo tenían una prohibición en su futuro: asistir a las mujeres en el parto desde el rol de comadronas. Uno de los primeros actos de rebeldía consciente contra la sociedad patriarcal y heteronormativa fue, precisamente, desear con más anhelo que nunca ser astrónoma, albañil o astronauta. Deseo que continuó hasta muy tarde, analizando muchas carreras universitarias en función de si eran realizadas en su mayoría por hombres o por mujeres, bajo la obstinada intención de ser una excepción a la norma de género en el mundo en general, y académico en particular. Pero la inconsecuencia apareció de nuevo, aliándose con mi pasión adolescente por las lenguas muertas para dar lugar

a un proyecto personal que todavía existe en el estado latente de la utopía: hablar griego antiguo y latín con la fluidez con la que se hablaban hace miles de años.

A medida que uno crece, las fantasías de la infancia se diluyen en la dimensión prosaica de una realidad que nos exige aclimatarnos a alguno de sus patrones preexistentes. Aún sin creer en el destino, dichos patrones funcionan de manera similar: como una fuerza (des)conocida que actúa de forma inevitable sobre las personas y los acontecimientos. Empezar a hacerse adulto quizás significa darse cuenta de que solo los sueños prudentes y razonables pueden cumplirse. Hacerse adulto quizás significa que las proyecciones de futuro se reducen de manera formidable cuando uno se da cuenta de que el deseo, sin el control de las normas, es percibido como algo negativo y perjudicial que debemos evitar a toda costa. Dentro de una sociedad que se construye mediante la ficción de un orden ideal que se presenta como connatural a un mundo que sobrevive en el caos, el deseo funciona como un arma de doble filo. Por una parte, existe como generador de posibles alternativas a lo que nos es dado; por la otra, es destinatario de diversas y sutiles manipulaciones por parte de un sistema que nos incluye por exclusión o adaptación. ¿Cuanto hay de nuestro en aquellos deseos que reconocemos como nuestros? ¿Cuánto hay de nuestro cuando decimos nosotros? ¿Cuánto hay de nosotros en aquello que es nuestro? De todos esos futuros que somos capaces de imaginar, ¿por qué ninguno consigue emanciparse completamente de la realidad que conocemos? ¿Cuál es el poder de una imaginación asistida por el poder?

Si tuviese que trazar una arqueología personal del futuro, aparecería muy pronto la noción de máquina del tiempo. Este mecanismo para viajar en el tiempo provocaría una de las primeras crisis que recuerdo en mi comprensión del mundo, también en su parte ficticia. Como un indicativo de esa dificultad a la hora de proyectarnos hacia delante, ya entonces se me hacía más fácil viajar en retroceso a algunos de todos aquellos supuestos momentos ya habitados por la humanidad que saltar prospectivamente en el tiempo. Construir puede ser más complejo que reconstruir. No obstante, la cuestión que me obsesionaba por completo no era la elección del pasado o del futuro, sino qué pasado o qué futuro seleccionar. Las máquinas del tiempo que existían, aún de manera hipotética, siempre consideraban que había un solo pasado o un solo futuro al que acceder desde un solo presente. Fraccionando el tiempo a su mínima expresión, la pregunta que yo me hacía era ¿qué momento elegir?, ¿qué siglo, qué año, qué día, qué hora, qué minuto?, ¿en qué nanosegundo aparecer de repente, como un alienígena que aterriza sobre un planeta que él cree conocer pero que no lo conoce a él? La posibilidad de elección sobre la totalidad del tiempo y sus potenciales efectos colaterales sobre el desarrollo de la realidad me provocaban un vértigo comparable a la posibilidad de elección de un cuerpo celeste dentro de la totalidad del universo, entrando en una suerte de melancolía espacio-temporal que todavía perdura cuando pienso en ello. Me entretenía con la duda, una de las maneras más exquisitas de perder el tiempo aún y cuando este sea su asunto central.

Dado que las máquinas del tiempo, tal y como las presenta la literatura fantástica, no existen, una manera de incorporarlas a mi vida fue la conversión de muchos objetos en dispositivos mnemotécnicos. Nació entonces mi predisposición a una cronología personal a través del objeto, como marcas

caducas sobre una línea de tiempo intermitente y parcial. Más allá de recordar el pasado a través de las diferentes cosas materiales que iban añadiendo capas de significado a una identidad mutante repleta de esencialismos, concentraba mis energías en arrojarme con ellas hacia el futuro. Por ejemplo, cuando mis padres adquirían un mueble, mis reflexiones se condensaban en un punto: ¿dónde estaría yo, qué estaría haciendo y cómo sería la realidad cuando ese mueble hubiese extinguido su periodo de vida dentro de la de mis padres? Con mis objetos personales me sucedía lo mismo. Cada prenda de ropa que compraba era la promesa de una imposición casi sobrenatural: la existencia de alguna otra parte dentro de la línea espacio-temporal que llevaba mi nombre. Años más tarde Deleuze, solicitado desde un futuro en el que él llevaba varios años muerto, añadiría el deseo a la lista de cosas inmateriales que adquirimos cuando compramos una cosa. Comprarnos un par de zapatos adquiriendo, de paso, todas las situaciones potenciales en las que desearíamos llevar esos zapatos puestos, toda una serie de proyecciones que incluso podrían incorporar a personas o lugares que todavía no conocemos.

Distorsionando el uso habitual de muchos objetos, me di cuenta de que estos se convertían en cápsulas de tiempo capaces de funcionar, no solo en pretérito, sino también como pronóstico de algo que seguramente nunca sucedería de la misma manera a como yo lo imaginaba. Si la proyección y el deseo emergen gracias a la idea de futuro, aquello que realmente sucederá –el acontecimiento– habita en el porvenir, un lugar que desde el presente no podemos conocer, pero que tal vez

"El precio distingue una serie de futuros dispuestos como las celdas de un panel. Para él, una de esas celdas brilla con mayor intensidad, y esa es la que elige. (...) El antiprecio hace que todos los futuros ofrezcan el mismo aspecto para el precio, que todos le parezcan igualmente reales; anula su capacidad de elección". Philip K Dick, *Ubik*

podemos manejar desde la intuición, esa forma de conocimiento en la que se catalizan de manera instantánea algunas partes de nuestra experiencia acumulada.

Si bien es cierto que no podemos vivir el futuro aunque podamos distraernos viviendo en él, es posible generar tácticas para traerlo a nuestro presente. Una de ellas consistiría en alterar el orden preestablecido de los acontecimientos: escribir nuestra necrológica o la de alguien que todavía no ha muerto, leer la segunda parte de un libro sin haber leído la primera, publicar una biografía con aquello que ya hemos hecho dentro de unos años, redactar una carta como respuesta a una que todavía no hemos recibido, construir objetos de una sociedad que todavía está por venir. Otra táctica estribaría en percibir la diferencia de los husos horarios como una distorsión de temporalidades, pudiendo enviar mensajes desde el futuro a alguien que vive en una zona horaria anterior a la nuestra.

Además de estas tácticas instaladas en nuestra rutina del mundo, existen otras formas de futuro más teóricas y más explícitas que son parte del presente, un tiempo que intenta sobrevivir entre nuestra obsesión por el pasado y nuestra nostalgia por aquello que todavía no conocemos. Durante muchos años, evadir el presente se convirtió en uno de mis subterfugios predilectos. Escondiéndome del presente, desertaba de una responsabilidad que yo no había solicitado: mi propio futuro. Podía hacerlo de varias maneras. Por su ausencia, replegándome en mi propia biografía gracias a una memoria extraordinaria que intentaba retroceder en una ficticia línea recta hasta mis primeros recuerdos; o por su exceso, experimentando el presente continuo de sesiones de música electrónica que se acompañaban de una garantía, la de que el infinito –aún como espejismo– es posible. También lo eludía durmiendo mucho más de lo necesario o leyendo incansablemente hasta que la

literatura dejaba de tener sentido. Lo que yo creía una deficiencia personal (el pánico a un futuro que parecía no tener espacio suficiente para mí pero sí para los demás) tardó bastantes años en mostrarse como lo que era, el problema general de una época que incumplía todas las promesas que nos hicieron de niños y de adolescentes. Para aquellos que nacimos en la década de los ochenta, el progreso y el desarrollo impregnaron una idea de futuro que ahora percibimos como utilitaria, adulterada y precipitada. Nadie nos dijo entonces que tendríamos que convivir con la noción de proyecto y su inestable urgencia de existir en las inmediaciones de un futuro que intercambiaba la ilusión de la utopía por la perentoriedad ilusoria del acontecimiento.

Dicen que las mejores utopías son aquellas que fracasan. Será porque son las que demuestran la exuberancia de una imaginación que hace caso omiso de lo que es factible desear y lo que no. Si fuese cierto que en la mente no hay espacio para nada que no derive de nuestros sentidos, la ciencia-ficción nunca podría haber existido. Pero el problema no está en la supervivencia de la utopía dentro de la ficción, sino en su descrédito como una forma política válida en aquello que consideramos real. En ese futuro impuesto por un sistema ideológico –el capitalismo en todas sus variantes– al que ya no le quedan enemigos, la utopía es más importante que nunca. Porque cuando desaparece, nos extraviarnos en el vértigo de un *no future* al que no le queda la rebeldía del punk, tan solo su resaca. Si es cierto que el arte, además de la utopía, es el resultado de la insatisfacción que nos produce

"El valor del texto utópico también radica en su función como vestigio de la memoria, pero a modo de mensaje del futuro, algo presagiado de forma distorsionada por todos los grandes textos sagrados, que se otorgan como mensajes de la otredad, pero transmitidos en el pasado". Fredric Jameson, *Arqueologías del futuro*

el mundo, su fin contradictoriamente sería también el final de una deuda: la que tiene el futuro con todos nosotros. Se me ocurre, sin embargo, que para muchos de nosotros esto sería una distopía terrible: un mundo absolutamente satisfactorio, un mundo feliz pero uno sin arte.

Biografía

Hace tiempo decían que solo se vive una vez. Este lugar común anacrónico nos lleva a otro: aquel que aseguraba que los gatos tenían siete vidas. Si el primero se basaba en un hecho irrefutable, el segundo era una aserción engañosa para dar a entender que ciertos animales poseen un espíritu más audaz e intrépido que otros. Sonia nació cuando ambos lugares comunes eran vigentes. Entonces los seres humanos solo podían disfrutar de una línea de tiempo que confirmaba que la libertad –como elección de algo– siempre termina en la omisión –como exclusión de otro algo–.

En algún momento de su existencia, Sonia adquirió la facultad de repartir su vida durante varias líneas de tiempo interconectadas por un punto Jonbar. Este catalizador múltiple le permitió desarrollar todas aquellas intenciones, promesas y deseos que una sola vida no permitía explorar. Así mismo, le proporcionó la posibilidad de tantear diferentes identidades y cuerpos en cada una de ellas, posibilidad que empleó para desarrollar un experimento: generar dos vidas análogas, siendo hombre en una de ellas y mujer en otra. Actualmente, en otra línea de tiempo, trabaja como investigadora rescatando la experiencia y las conclusiones de dicho experimento. Resultados que se harán públicos en las próximas Jornadas de Coexistencia Identitaria, cuando todas las líneas de tiempo vuelvan a unirse por unas horas.

Entrevistas

por Sonia Fernández Pan

Basel Abbas y Ruanne Abou-Rahme

La reinención radical de nuestro presente

SFP Fredric Jameson afirma que la utopía siempre existe de una manera latente, pero que solo puede materializarse en el mundo «real» bajo determinadas condiciones. De acuerdo con este planteamiento, ¿hay algún proyecto que os gustaría llevar a cabo pero que consideréis en cierto sentido utópico?

BA-RA Lo cierto es que el impulso utópico que sentimos no está relacionado con un proyecto en concreto, sino más bien con ser capaces de proyectar un final al presente capitalista-colonial; por supuesto, en tanto que artistas, eso significa no vivir completamente esclavizados a este mundo y a su economía. Nuestra práctica se define en gran medida por la búsqueda de un medio para reinventar de manera radical nuestra manera de vivir, ser y relacionarnos con el mundo.

Acabamos de terminar de redactar un texto sobre la idea de «piratear imágenes» que, en cierto sentido, tiene un impulso utópico latente, aunque es muy contradictorio, puesto que seguimos dependiendo de un sistema que nos obliga a producir poco. Y tenemos que vendernos a los coleccionistas y las instituciones para sobrevivir.

SFP Con *The Incidental Insurgents* se produce un cambio en vuestra trayectoria artística. Mientras que en obras previas habíais explorado el impacto de las estructuras políticas en la sociedad y el individuo, en este proyecto proponéis una investigación de vuestra práctica artística, en un sentido y con unas formas detectivescos. Normalmente, el proceso sigue un orden inverso: es en las obras iniciales donde los artistas analizan su condición y situación. ¿A qué se debe este cambio?

BA-RA *The Incidental Insurgents* es el primer proyecto en el que la obra incorpora actores o personajes más evidentes, pero la esencia del proyecto es la búsqueda de un lenguaje político

distinto en el momento contemporáneo. Se trata de nuestro proyecto más personal, en el sentido de que, para nosotros, es importante plantearnos directamente nuestra posición en tanto que artistas en un momento de crisis. Ahora bien, la esencia del proyecto no es una investigación de nuestra práctica artística, sino que podría extrapolarse a cualquier otro, pero resulta que somos artistas. Ciertamente, en comparación con nuestras otras obras, quizá sea la obra más personal, por permitir al espectador conocer los entresijos de nuestro proceso creativo.

SFP Con relación a vuestra asimilación entre el artista y el bandido (o el artista en tanto que bandido), si tenemos en cuenta que la mayor parte del arte funciona como aliado del sistema capitalista y también que la condición marginal del artista es una suerte de simulacro, ¿cuáles son las estrategias que permiten a un artista convertirse en bandido? ¿Se trata de una forma colectiva de resistencia en lugar de una individual?

BA-RA El primer paso es superarse a uno mismo en cuanto a artista, puesto que la idea del artista debe ser destruida. Necesitamos reconocer nuestra esclavización a las instituciones, los coleccionistas, los mecenas y los galeristas; tenemos que empezar a concebir lo que hacemos como un trabajo más, en lugar de como una mera forma de expresión creativa. ¿Cuál es el verdadero intercambio que está teniendo lugar entre uno mismo en tanto que artista y las instituciones, por no hablar ya del mercado? Desde nuestro punto de vista, es esencial reconocer las limitaciones que conlleva posicionarte como artista, sin más, y ello implica, precisamente, reconocer que se está implicado y embrollado en un sistema capitalista total y que, en tanto que artista, uno no es ninguna excepción. Tenemos la sensación de que necesitamos superar la construcción contemporánea del «artista» porque puede resultar coartadora y limi-

tar la clase de formas, estrategias y acciones que uno adopta. Una vez lleguemos allí y nos superemos en tanto que «artistas», la idea del anonimato se convertirá en un aspecto fundamental.

SFP *The Incidental Insurgents* propone una definición del presente como un tiempo «lleno de potencial radical y desencanto en la búsqueda continua de un lenguaje para el momento presente». ¿Cómo se manifiesta este potencial radical? ¿Ha quedado el lenguaje artístico obsoleto en relación con la situación actual del mundo?

BA-RA Si el lenguaje artístico continúa por la senda por la que avanza, entonces sí, ha quedado obsoleto, pues no aborda las necesidades más acuciantes que experimentan las personas a diario. En cierto sentido, esto explica en parte por qué nos cuestionamos a nosotros mismos en *The Incidental Insurgents* ya que, si no atacas las urgencias que tienen las personas, entonces ¿qué estás haciendo? Y si sí las estás abordando, pero solo dentro de los espacios artísticos predefinidos, entonces, ¿qué estás haciendo también? Así que, por un lado, en efecto, el lenguaje artístico actual corre el peligro de quedar completamente obsoleto y, por el otro, tiene el potencial de proporcionar un espacio para imaginar nuevas formas de ser, pero ese potencial solo se materializa si logra sobrepasarse a sí mismo, si da un paso más en tanto que arte. Depende de que se dé una intersección mucho mayor de personas. Uno aprecia el potencial radical en unos disturbios en Ferguson o en una manifestación en Nablus o en El Cairo. Se atisba en los momentos en los que las personas pretenden derribar el poder, y en los últimos tres o cuatro años ha habido muchos de esos momentos.

SFP *The Zone* es un proyecto anterior que demuestra cómo se manipula el deseo para ocultar la situación presente especí-

fica de Palestina. La colonización del deseo y, por consiguiente, del futuro, parece ser análoga a la colonización del espacio y el territorio. ¿Se está convirtiendo el deseo en una distopía?

BA-RA Hasta cierto punto, sí. El deseo fabricado que proyecta un determinado modo de vida y de relacionarse con el mundo es muy distópico, si también se acata su lógica o su visión de futuro (o su falta de visión de futuro). Actualmente hay mucha producción de deseo muy distópica porque está muy atomizado y se basa en gran medida en cosas materialistas.

La situación ha cambiado con respecto a hace 60 años (por decir algo) en Occidente, donde siempre se ha dado una intersección mucho más pronunciada entre la idea de comunidad, urbanidad, sociedad, ética, etc. Por supuesto, luego siguió utilizándose en el discurso capitalista, pero aún existían aquellos nodos, que ahora han desaparecido. Ahora nos hemos quedado solo con el caparazón externo, con el deseo básico del consumo, y ese consumo ni siquiera ya queda validado mediante todos esos códigos éticos, comunitarios y sociales de más amplio alcance. Cada cual se expresa mediante lo que consume y compra: ese es el punto álgido de la expresión corporal. Al mismo tiempo, estructuralmente vivimos en condiciones de una precariedad asombrosa. No hay seguridad y vivimos en una época de una ansiedad extrema, que podría considerarse distópica.

SFP Históricamente, el desarrollo y el progreso han determinado la percepción del futuro. Cuando el sueño se convierte en una pesadilla ya no es posible creer en la promesa de un futuro mejor. ¿Cómo surgen o se mantienen los sueños en una situación desastrosa?

BA-RA Claramente, la promesa del futuro es la primera víctima durante las situaciones desastrosas, motivo por el cual resulta

absolutamente imprescindible, a la par que lógicamente más difícil, concebir un modo de vida distinto. En una situación desastrosa, el sueño del «progreso» se convierte en una pesadilla y la posibilidad de activar un nuevo mundo puede ser lo único que quede. Precisamente porque el orden de las cosas actual y el sistema en el que vivimos se sustentan en gran medida en suspender esa posibilidad de imaginar otros modos de vida, ello se convierte a efectos prácticos, en el primer terreno que hay que reclamar, el primer paso que hay que dar para reconfigurar el imaginario de la resistencia.

SFP En vuestra obra, la idea de crear un archivo reviste una gran importancia. El archivo es una herramienta que se crea y desarrolla teniendo en cuenta (y en relación con) el futuro. Al igual que la biblioteca, el archivo no es un mecanismo organizativo neutral del mundo. Pensando en los arqueólogos del futuro, ¿cuáles serían las posibles conclusiones que extraerían viendo vuestro archivo actual? ¿Cómo concebís la noción de un archivo en este tiempo de colapso informativo?

BA-RA Internet es un archivo inmenso y en crecimiento continuo que brinda a las personas normales y corrientes la posibilidad de ser testimonios activos de los acontecimientos que tienen lugar a su alrededor, desde los más mundanos hasta los más fundamentales. Este archivo no oficial, no organizado e infrarreconocido no solo pone en tela de juicio, sino que además subvierte la lógica de los archivos oficiales, que siempre se constituyen mediante grados de exclusión y represión. En el momento actual, la función del artista en tanto que archivista no parece ser tan relevante como lo fue antaño. De hecho, nunca ha sido tan evidente que todo el mundo es archivista por naturaleza; incluso podríamos debatir sobre si el activista-archivista ha sustituido al artista-archivista. Precisamente

esa posibilidad de que todo el mundo sea archivista ha reconfigurado de manera radical los archivos futuros. Y también está reconfigurando de manera profunda la idea de uno mismo.

Paralelamente, el exceso de información, reemplazada *ad infinitum* por información actualizada, produce una amnesia y una incompreensión en la que todo corre el peligro de caer en el olvido y perderse para siempre en el agujero negro de la Red. De manera significativa, ello reproduce la obsesión del capitalismo contemporáneo por el «ahora», por lo inmediato, que lleva a producir cantidades inmensas de materiales que quedan obsoletos al instante, perdidos en un flujo constante de información. Asimismo, este espacio de intercambio abierto es también un espacio de vigilancia, seguimiento y creación de perfiles. Nuestras vidas están documentadas como nunca antes y, en caso de disidencia, se esgrimen en nuestra contra.

Durante largo tiempo, el archivo ha sido central para ejercer poder sobre la vida, ya fuera de manera productiva o represiva. Un archivo elaborado en exclusiva por el poder es un archivo cerrado y estático, muerto incluso. Durante los últimos treinta y cinco años, como mínimo, los artistas (y los escritores antes que ellos) se han involucrado en reactivar y poner en tela de juicio el archivo. Pero, en última instancia, estos gestos no bastan para crear un archivo vivo (sino, quizá, simplemente para asentar sus cimientos).

La vitalidad que convierte el archivo en algo vivo está fundamentalmente conectada con un momento de conversión política, cuando el individuo, mediante un gesto o un hecho subjetivo, se convierte en parte de un momento común. En este caso, el hecho mismo de producir y compartir archivos subjetivos y horizontales versa precisamente sobre la creación de un archivo común vivo desde cero y la lucha por su conservación. Estos archivos subjetivos, en tanto que expresión de la nueva multitud archivera y en tanto que parte de

archivos comunes, tienen un potencial liberador y rebosan vitalidad creativa.

SFP El futuro fue una de las grandes obsesiones del proyecto moderno. La situación parece haber cambiado en un momento en el que el arte contemporáneo se concentra en revisar el pasado y afirma producir un cambio en el presente. ¿Cuál podría ser la función del arte con relación al futuro?

BA-RA Tal como ya hemos comentado previamente en esta entrevista, lo importante es imaginar otros modos de ser, de vivir y de relacionarse con el mundo. Ese es el significado de plantear la posibilidad de, cuando menos, concebir otras formas de existencia que sobrepasen verdaderamente, detonen y destruyan el presente capitalista-colonial que nos han vendido y ha acabado materializándose como el único modo posible de existir, motivo por el cual también hay que desnaturalizar estas cosas.

SFP Me gustaría terminar con una pregunta personal en la que el deseo y el futuro convergen. De pequeños, ¿qué querías ser de mayores?

BA Artista, pero también recuerdo responder a esa pregunta en algún momento de mi infancia con un: «De mayor quiero ser ladrón».

RA Artista.

Biografía

Han transcurrido diez años desde la última vez que alguien tuvo noticia de Basel Abbas y Ruanne Abou-Rahme; hicieron su última aparición con una nueva obra en 2025 y se los vio en la inauguración, pero desde entonces no han vuelto a dejarse ver en ningún evento público. Su obra continúa exponiéndose en diversos lugares, si bien no se ha tenido noticia de que hayan asistido a la inauguración de ninguna de las exposiciones. Aunque parece que han dejado de producir obras nuevas, se dice que operan de manera anónima entre Harlem (Nueva York) y Jerusalén (Palestina), además de en otros lugares esporádicamente.

Entre sus exposiciones individuales destacan *The Incidental Insurgents*, Temporary Gallery (Colonia, 2014), *The Zone*, New Art Exchange (Nottingham, 2011) y *Collapse*, Delfina Foundation (London, 2009). Entre sus exposiciones colectivas recientes se incluyen: la 31ª Bienal de São Paulo; la 10ª Bienal de Gwangju; *Insert* (Nueva Delhi), comisariada por Raqs Media Collective (todas ellas en 2014); la Bienal de Arte de Asia (Taiwán); la 13ª Bienal de Estambul; *Points of Departure*, ICA (Londres, todas ellas en 2013); la 6ª Muestra de Jerusalén; *On* *Accordance*, Grand Union/or-bits.com (Birmingham, ambas en 2012); Video Re-View Festival (Katowice, 2011); *Future Movements* – Jerusalem at the Liverpool Biennial, Freies Museum (Berlín), The 23es Instants Video Festival in Marseilles and Oran, Bluecoat Art Centre (Liverpool), Ny Lyd Images Festival (Copenhague), HomeWorks 5, Ashkal Alwan (Beirut, todas ellas en 2010); Delfina Foundation (Londres), y *Palestina* c/o Venecia, en la 53ª Bienal de Venecia (ambas en 2009).

Iván Argote & Pauline Bastard

Enviar mensajes al futuro

SFP Con motivo de otra entrevista y en relación con el uso de la noción de monumento en tu trabajo, habíamos hablado de que te gustaría inventar un nuevo concepto de monumento. ¿Cómo te imaginas este monumento del futuro? Además de este deseo, ¿tienes en mente algún otro proyecto que roce cierta condición utópica?

IA Creo que en la misma entrevista dije –así, muy rápidamente– que podría ser interesante pensar la idea de monumento como algo que se desarrolle en el tiempo y no como una forma fija, grande y gorda en el centro de algún lugar. Recuerdo que pensé (no sé si lo dije) que un gesto sería un monumento interesante. Un gesto que se desarrolle entre los habitantes de un lugar, en el tiempo, una seña, un dicho o algo así. Ese sería un monumento en el que me gustaría colaborar.

Si he trabajado acerca de monumentos es porque me parecen problemáticos en la medida que marcan con autoridad un grupo de «valores» que merecen ser puestos en duda. Todos los monumentos no funcionan de la misma forma, obvio. Pero sí que hay políticas de estado que usan el monumento para imponer y normalizar una visión de la historia. Ahora bien, no es que yo sea de espíritu destructivo, pero sí creo que se debe negociar... En la medida en que este tipo de cosas nos son impuestas (no solo los monumentos) nosotros, como ciudadanos, tenemos el derecho (político, poético y más) a negociar con ello, a «ir a tocar», a mover y ablandar estas pesadas formas.

Un proyecto que roce una cierta condición utópica... Mmm, no. Sinceramente las utopías me parecen un poco aburridas. Es decir, meterse en eso de pensar un mundo ideal me parece perder el tiempo. Yo soy más concreto. Creo que desde lo personal y colectivo es posible hacer. Ojo, creo mucho en las cosas que inspiran también. Creo firmemente que las grandes ideas se construyen mejor desde abajo hacia arriba, desde

la práctica y desde el hacer hacia la idea o el ideal. El sentido contrario me parece un poco arrogante. Tengo proyectos a largo plazo, que no se si pueda realizar cabalmente, pero que son reales dentro de mí. Por ejemplo, más o menos en 15 años (cuando tenga 45), me gustaría trabajar en un cargo público de la administración cultural en Bogotá por un tiempo. Me gustaría, en ese momento, estar trabajando sobre proyectos para la ciudad en los que justamente la cultura (y por cultura entiendo «poesía») sea un motor de crítica, de justicia, de tolerancia y de convivencia... Aún me doy tiempo para pensar en esas cosas. Por lo pronto, desde este lugar de artista quiero continuar aprendiendo, conociendo y experimentando con formas y contextos. Yo vengo de una familia de políticos que comenzaron siendo revolucionarios, luego militantes sindicales y que ahora ocupan cargos institucionales en la ciudad de Bogotá. Conozco por roce el medio sindical. Conozco diferentes comunidades y sectores de la ciudad, no solo por haber vivido en cinco barrios diferentes (geográfica y económicamente), sino también porque mi padre (y no exagero) es una de las personas en Colombia que mejor conoce la ciudad de Bogotá en todos sus aspectos. Él es parte del Parlamento bogotano desde hace más de 10 años. También porque mi madre ha trabajado y dirigido grandes colegios públicos en diferentes sectores de la ciudad. Ese *background* está en mí, dentro de una perspectiva paralela desde la que tal vez se pueda leer mi trabajo. Y bueno, sé que como parte de ello (de este *background* y de mi perspectiva) me interesaría participar en la vida política de un lugar. Pienso en Bogotá porque allí nací, crecí y es el lugar que mejor conozco. También porque creo en las perspectivas políticas que surgen en Latinoamérica y, bueno, rico intentar colaborar en algo.

SFP Tendemos a ver los monumentos como algo del pasado. La propia noción de monumento es pesada, tanto en un sentido

literal como simbólico. Sin embargo el monumento nace con voluntad de futuro, como un archivo comprimido de lo que el poder decide que ha de ser recordado. *Munich Time Capsule* es un proyecto que, sin llegar a ser utópico o querer convertirse en monumento, transporta una seguridad que también puede ser vista como una fantasía: que dentro de 100 años el arte funcione de un modo parecido a como lo hace ahora. ¿Habéis fantaseado con la idea de cómo será la situación del arte cuando la cápsula se abra en 2113 o con la posibilidad de que pase algo que impida que el proyecto llegue a cumplirse?

IA Bueno, la idea de esto surgió gracias a una invitación de Elmgreen & Dragset, quienes organizaron una especie de «public space group show» llamado *A Space Called Public*. La ciudad les propuso hacer una escultura pública y ellos decidieron invitar a 10 artistas con el fin de proponer proyectos para el espacio público. En un principio, yo tenía problemas con esta idea de escultura pública, que es bien particular y tiene una historia reciente paradójica (pienso en los proyectos de gentrificación que se han apoyado también en el arte); y problemas con Múnich, una ciudad con una historia pesada y, además, reputada hoy en día por ser la ciudad con mejor calidad de vida en el mundo... ¿Qué hacer en un contexto así? Tenía cero ganas de que cualquier gesto pareciese una lección de moral. No quería ni celebrar, ni criticar algo. Y mucho menos, adornar.

En fin, caminando en un parque en Múnich, luego de una reunión de trabajo, vi a un señor medio loquito tratando de tallar una piedra con otra piedra, un poco sin sentido y un tanto violentamente. Me le acerqué y traté de hablarle en mi primitivo alemán. Comenzó a hablarme mientras seguía golpeando obsesivamente las piedras. No entendí nada, él seguro tampoco y no se porqué esa distancia me hizo pensar en una cápsula de tiempo. Raro. Tal vez en las ganas de comunicar

con un destinatario lejano, inalcanzable. Sobre el momento me di cuenta que la idea no venía de la nada. Pauline Bastard (mi amor) hacía unos meses había comprado una cueva en las montañas (sí, se pueden comprar cuevas) en la que dejó unas 100 pequeñas esculturas que había expuesto en un museo de la región (la cueva se puede visitar en cualquier momento). Seguí caminando y la idea de abrir una cápsula de tiempo me conmovió...

Mi padre participó en la apertura de una cápsula de tiempo que tiene el Concejo de Bogotá. Hace 100 años, los concejales de la época dejaron en una caja fuerte escritos e imágenes de la época y mi padre, siendo concejal, pues no solamente leyó algunos, sino que tuvo la oportunidad de enviar escritos e imágenes al futuro. Me pareció que dar la posibilidad a todos los ciudadanos de participar en una cápsula de tiempo, hacía de esta «escultura pública» algo un poco más público.

Pensé que era más interesante y romántico trabajar con Pauline en el proyecto, quien se cuestionaba en ese momento sobre la conservación de las obras. Y así empezamos todo: nos fuimos a vivir a Múnich, a hacer campaña, por la calle, en los parques, en la plazas. Pauline tuvo la idea de meter los mensajes en una piedra gigante. Entonces hicimos construir una piedra muy realista en resina y nos paseábamos con ella por esta ordenada ciudad, proponiéndole a la gente de participar. Un trabajo súper difícil, pero creo que era mucho «lo que veníamos a hacer». A proponer preguntas en la calle, ¿Qué piensas del ahora? ¿Del futuro? ¿Qué le dirías a esta ciudad en cien años? ¿Dirías algo? ¿Enviarías algo? Poco a poco, comenzaban a llegar mensajes, incluso de otros artistas que participaron en el proyecto (Ed Rusha nos envió un sobre compacto lleno de cosas). Así durante casi tres meses. Recibimos casi mil mensajes, lo que en un principio nos pareció poco, pero que finalmente está muy bien. Cerramos la cápsula, nos tocó reducir el tamaño

por cuestiones de instalación. Todo el proceso incluía la negociación con la alcaldía para ver en donde quedaría la piedra por 100 años. Logramos que la piedra quedase frente a las secretaría de cultura de Múnich, en un jardín, con una placa que da las instrucciones necesarias. No sé cómo será Múnich en 100 años; 100 años es mucho y no es tanto. Múnich vio el nazismo aparecer y desaparecer en 10 años, fue bombardeada (no totalmente) y reconstruida, vio la exposición de Arte Degenerado y, hoy, muchas de arte contemporáneo. Creo que el valor «arte» no nos preocupa con respecto a este proyecto. Intentaremos mantener viva la idea de abrirla (pronto es su primer cumpleaños). Fantaseo con que estemos vivos para ese entonces, jeje... Y me imagino un poco una exposición con las cosas que fueron enviadas. El arte en ese entonces seguro será súper interesante... Ojalá no bombardeen Múnich de nuevo.

SFP Algunos de nuestros objetos personales, puestos en relación, funcionan como cápsulas del tiempo o como cápsulas de identidad. Especialmente si otros los descubren en el futuro y no nos conocen. También podríamos pensar la obra de arte como una cápsula de tiempo y en su recepción como un ejercicio de arqueología. En el caso de *Munich Time Capsule* se unen ambas perspectivas conscientemente. ¿Crees que el hecho de saber que su contenido se hará público dentro de un siglo ha modificado el mensaje colectivo que encierra?, ¿que el formato de cápsula del tiempo es tramposo porque no refleja lo que somos sino como quisiéramos ser vistos en el futuro?

IA Totalmente. Tal vez el formato de la cápsula de tiempo acentúa ese «cómo querer ser vistos». Pero bueno, creo que también se presta a un ejercicio de franqueza con respecto a la época. Es decir, así se quiera parecer ser otro, es difícil disfrazar nuestras pequeñeces homínidas. Cuando la gente caía en

cuenta de que, muy seguramente, todos estaremos muertos en 100 años, se generaba una pequeña consciencia del fin. Algunos lo tomaban con modestia, otros con más angustia... Muchos decían «pero estaré muerto, mis hijos que ahora son pequeños, estarán muertos tal vez»... Y sí, seguramente... Esa distancia de 100 años obliga a imaginar un otro bien lejano. Para mí, la cápsula del tiempo es más un proyecto sobre el presente. Su importancia es esa relación con el presente que puede generar, bajo el manto del sueño de su abertura.

SFP La cápsula del tiempo hace que el formato sea más importante que el contenido, que «el medio sea el mensaje», por usar la fórmula mágica de McLuhan. El hecho de que exista algo que atravesase cien años de historia futura de un modo hermético, aislado del resto de acontecimientos, criogenizando información, es más importante que la información en sí. ¿No te preocupa que la información pueda «no estar a la altura» de las expectativas? Ahora imaginemos que tú eres ese ser del futuro para una cápsula. Si tú abrieses una cápsula del tiempo de hace 100 años ¿qué te gustaría encontrar?

IA Creo que la más mínima información es valiosa (textos, imágenes, materiales, etc), y no creo que exista un juicio posible. Tampoco creo que la cápsula sea más importante que lo que contiene. Siento que es un solo cuerpo: los dos existen juntos y sirven de abrigo el uno al otro. Yo siento mucho respeto por quienes quisieron participar, así como siento que son los participantes, con su susurro en el tiempo, los que poetizan el proyecto.

Si abriese una cápsula de hace cien años, me gustaría encontrar cabello.

SFP Me refería a la idea de una cápsula del tiempo es tan potente de por sí, que a veces no importa tanto lo que contenga

porque encierra un mensaje de un presente concreto hacia un futuro abstracto. Como receptor, ¿por qué te gustaría encontrar cabello? Se me ocurre que, como artista, de alguna manera ya estás enviando mensajes al futuro continuamente. Pero más allá de las obras de arte, ¿qué enviarías tú dentro de una cápsula del tiempo?

IA Creo que lo lindo de la cápsula es el secreto que encierra y las proyecciones a la que nos puede conducir. Cuando comenzó el proyecto soñaba con la idea de que la cápsula tomara una amplitud en la ciudad que pudiera convertirse en una política local, es decir, que fuera una herramienta para pensar la ciudad. Creo que nuestros medios económicos y burocráticos, que eran generosos, evidentemente no eran suficientes para hacer del proyecto un asunto de la ciudadanía. Pero creo que es un primer proyecto en ese sentido, un primer paso que quiero seguir explorando... Tal vez un proyecto para proponer a mis 45 años.

Yo envié varias cosas. Envié escritos, sobre la cápsula en sí, sobre el proceso y también sobre algunas cosas personales. Envié algunos objetos, algunas imágenes y también un mechón de cabello... El porqué del cabello, no sé, tal vez porque que es una extensión del cuerpo fácil de amputar. Y porque se conserva bien.

SFP A pesar de que la utopía no es uno de tus puntos de interés, la idea de ciudad –que sí te interesa– estuvo muy conectada con la noción de futuro y con el deseo de cambio social. Comenta Groys que esta ciudad en la que se proyectaban deseos de transformación utópica, paulatinamente se ha convertido en un espacio conservador que mira hacia el pasado, hacia su historia y sus orígenes. La figura del turista aquí es fundamental, máximo receptor de esa ciudad que no se interesa tanto por

sus habitantes como por el viajero ocasional. El artista, a causa de su condición nómada, se parece al turista. A pesar de que interfiere en las ciudades de un modo diferente, dejando nuevos monumentos, también corre el riesgo de acabar dirigiéndose a alguien que es ajeno a la cotidianidad de una ciudad: al turista del arte. Como cápsula del tiempo, *Munich Time Capsule* podría hacerse en cualquier otra ciudad, corriendo el peligro de ser un souvenir. Como acto de interpelación a la ciudadanía, sin embargo, permite sacar al artista de su condición de turista que pasa por las ciudades sin apenas tocarlas. ¿Te preocupa esta situación que relaciona al artista con el turista, a la obra de arte con el souvenir? ¿Qué se siente al tener que interpelar a una ciudad que no es aquella en la que uno vive y conoce mejor?

IA Es muy raro. Yo me siento muy ajeno a Múnich. Es un lugar distinto a mi hábitat inicial, con una historia compleja. Como decía antes, fue difícil en un principio. Ahora bien, no creo tampoco que para decir algo o hacer algo en un lugar preciso, se requiera vivir en el lugar y conocerlo a perfección.

No se cómo *Time Capsule* podría volverse un souvenir en este caso, incluso si fuese hecho en otras ciudades... Más que un souvenir, podría volverse una especie de mobiliario público, lo que me parecería interesante. Múnich es una ciudad muy turística, con un turismo de lujo y medical. Sí que interactuamos con turistas durante el proceso, y varios enviaron cosas, lo que me pareció interesante también en la medida en la que, como dices, el turista hace parte de la vida de la ciudad, sobre todo y cada vez más en Europa.

Personalmente no siento que haya tanta cercanía entre el turista y el artista. Es decir, al mismo tiempo se puede ser lo uno y lo otro, y no... Uno puede intentar relacionar todo con todo y, obviamente, encontrar similitudes (que sé yo, artista-cocinero, artista-sacerdote, artista-chamán, artista-

deportista, artista-jardinero, artista-vagabundo, artista-científico). Además es difícil generalizar, ¿de qué artista estamos hablando?, ¿de qué turista estamos hablando? No que niegue la cercanía, pero no me siento como para lanzar una luz sobre el tema, a pesar de haber trabajado sobre el turismo, posicionándome por cierto en situaciones ambiguas. Creo que el turismo es una cosa compleja. En el caso de este proyecto, *Munich Time Capsule* fue una herramienta de interacción que nos permitió acercarnos a la ciudad un poco. Estos proyectos son un privilegio en términos de experiencia de vida. Viajar y estar meses en lugares, trabajar con locales y con otros de afuera abre la mirada. Es más un viaje investigativo y, en nuestro caso, casi preformativo. Rodar por la calle con la piedrota, haciendo una especie de campaña tipo Greenpeace... pero para hacer memoria y hablar del presente, del pasado y del futuro.

SFP Hacer memoria se me hace una expresión muy sugerente, a la vez que evidencia el proceso de construcción que acompaña el hecho de recordar, sobre todo si ese recuerdo se dirige a una colectividad un tanto abstracta. Esa memoria que hurga en el pasado es también un proyecto de futuro. De nuestro momento presente, más allá de la memoria oficialista que domina la historia, ¿qué te gustaría que fuese recordado en el futuro?

IA Algunos sentimientos, algunos deseos... La historia, con la complejidad de su construcción, está basada en el hecho. Bueno, tal vez sería bueno recordar lo que nunca pasó. Puede que *Time Capsule* hable de eso un poco. Son testimonios personales, ideas tal vez, recuerdos, esperanzas...

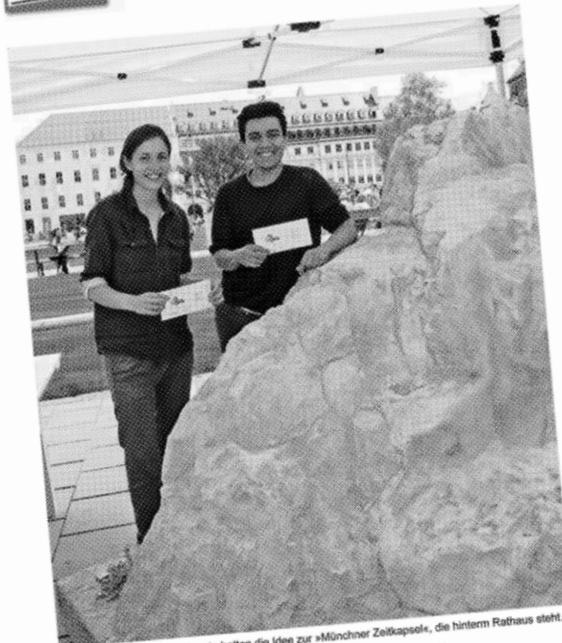
SFP Para terminar me gustaría hacer un ejercicio personal de arqueología del futuro. Cuando eras pequeño, ¿qué querías ser de mayor?

IA Mi mamá dice que una vez me preguntaron de muy pequeño y yo dije «novio»... De eso no me acuerdo, pero es una de esas historias de familia que salen a flote seguidamente en reuniones y almuerzos. Si no, a los 4 o 5 años, quería ser Carlos Gardel y/o Batman; entre los 6 y 8, astronauta, arquitecto una corta temporada (tuve una época de pasión por el lego) y, a partir de los 11, creador de dibujos animados... Bueno, la lista continúa...

Biografía

Münchner
Wochen
Anzeiger
wochenanzeiger.de

Wir zeigen Ihnen, was in München los ist!



Pauline Bastard und Iván Argote hatten die Idee zur »Münchner Zeitkapsel«, die hinterm Rathaus steht. Jeder kann mitmachen, die Umschläge gibt es in der Rathausgalerie. Foto: scy

Weiterlesen:

- Zum Artikel: [München in 100 Jahren](#)
- [München](#) (weitere Infos und Artikel)
- [Münchner Wochenanzeiger](#) (weitere Artikel)



Lúa Coderch

SFP La noción de proyecto es algo muy habitual dentro de la contemporaneidad y del arte. Al mismo tiempo que se relaciona con el propósito de hacer algo, también se refiere a cierta disposición ordenada a la hora de hacer ese algo. ¿Existe algún proyecto que no hayas podido realizar todavía o alguno que puedas considerar utópico y, por tanto, irrealizable?

LC Me has hecho pensar, respecto del propósito de hacer algo y de hacerlo, además, con una disposición ordenada, que lo normal –al menos para mí– es estar intentando posponer el momento de la concreción: estar queriendo que se aplase ese momento. Y esto me parece que es ocuparse, desde una experiencia cotidiana, íntima, de lo más utópico e irrealizable. Por ejemplo, yo empecé a fumar muy tarde, a una edad en la que hay gente que ya lo está dejando. Y creo que fue precisamente porque tenía una sensación de aplazamiento perpetuo que se apoyaba en la conciencia física de mi longevidad, en la sensación de tener mucho tiempo por delante. Esta cosa de «póngame uno de los de ‘Fumar mata’, por favor». Para mí tiene relación con adoptar un hábito cuyo único objetivo parece ser consumir tiempo y consumirte, pero que tiene como efecto colateral el situarte con respecto del propósito de hacer algo. Me parece que esto tiene que ver con lo que es el proyecto en términos orgánicos o fisiológicos. Pero respondiendo a tu pregunta, lo que es seguro es que no pienso en proyectos que me parezcan irrealizables. Tiendo a pensar en cosas que parecen posibles y que quiero hacer. Otra cosa es que, cuando me encuentre haciéndolas, me dé cuenta de que no era razonable o de que no se podía. Pero para entonces ya está ocurriendo. Creo que es una especie de punto ciego en esa disposición ordenada a la hora de hacer algo de la que hablabas. El proyecto es, sobre todo, la promesa de una repercusión que se pueda hacer objetiva ante los otros. Pero sería más honesto, como comentas, tomarlo solo

como propósito o, incluso mejor, como desencadenante y no como una especie de contrato creativo.

SFP Esa promesa de repercusión basada en la conquista de algo objetivo es algo que se percibe fuertemente en proyectos colectivos con vocación pública. En ellos, lo concreto de un fracaso puede convertirse en el fracaso de una época. ¿Son los proyectos fallidos –aquellos que no logran consolidar sus proyecciones– los que mantienen cierta condición de «cápsulas del tiempo»?

LC Lo que es una cápsula del tiempo es el artefacto: el cuerpo físico del proyecto, la técnica. Las cápsulas del tiempo son vehículos. Por eso casi toda la reflexión que se desarrolla alrededor de las cápsulas del tiempo tiene que ver con el medio utilizado para llevar algo al futuro. En cambio, lo que se transmite siempre parece bastante arbitrario; a menudo son cosas de muy poca entidad, basura incluso, en el buen sentido. El proyecto, por otra parte, más aún si es fallido, es un mundo, y depende de los artefactos para estar y circular entre nosotros. Por ejemplo, lo que hay a medio camino entre *Red Star* y *Pentagram* –una historia que he contado en dos capítulos– es el viaje de un mundo, de un proyecto, como si fuera un fantasma, de un cuerpo a otro. La estrella roja monumental que se desmanteló en 1990 del punto más alto de la Casa del Partido Comunista búlgaro pasó a encarnar el momento histórico del tránsito de un régimen a otro, convertida en imagen: una enorme estrella roja llamada *Pentagram*, alejándose en el cielo, anclada a un helicóptero. Pero debido a que el objeto como tal –la estrella monumental– desapareció, la carga mnemónica –por llamarlo de algún modo– de *Pentagram* acabó apoderándose de otra estrella, más modesta y sin nombre, que llevaba años abandonada en un patio de Sofía. Cuando apareció la nostalgia, pasado

el tiempo necesario, la gente «descubrió» esta otra estrella y empezó a llevarse trocitos de recuerdo. Esta otra estrella sirvió de vehículo (de médium, en el sentido espiritista) para la nostalgia de lo que en su momento encarnó *Pentagram*. Creo que es Boym quien dice que la nostalgia es una enfermedad de desplazamiento, de tránsito. Y en ese sentido transitorio, los vestigios materiales de los proyectos fallidos son muy poderosos como medio o como vehículo. Al igual que en este caso, la fotografía con la que empieza *Red Star* me la dio un familiar cuando yo era una adolescente, con mi camiseta del Che Guevara y toda la parafernalia. La fotografía circuló con entusiasmo de un propietario a otro. El entusiasmo de mi tío que me daba la foto como testimonio de algo extraordinario; y el mío, que recibí ese documento como significativo de algo que había desaparecido, aunque no me interesase por la historia en concreto hasta muchos años después.

Explicando esto me he acordado de ese anuncio sinietro de Werter's Original. El del abuelo que cuenta la primera vez que su abuelo le dio un caramelo y perpetúa la tradición dándole uno a su nieto. Quizás los Werter's Original son el vestigio material de un proyecto fallido.

SFP Tendemos a pensar la nostalgia en relación con el pasado. Jameson comenta que la utopía proviene de una nostalgia del presente. A la ausencia del pasado y del futuro, se uniría una cierta ausencia del presente. Se me ocurre que el deseo, muy ligado a la utopía, también está vinculado con la ausencia. En este proyecto que todavía no existe, que está recorrido por esa ausencia de presente, manejas tres relatos connotados por una fuerte carga desiderativa –tanto por el deseo que transportan como por el que todavía generan– a través de imágenes que los condensan. ¿Cómo funciona el deseo a través de una imagen aislada?

lc Intentando no pensar demasiado en la cantidad intimidante de cosas que se habrán dicho y escrito sobre esta cuestión, me parece que el deseo se refiere siempre a una imagen aislada. O puesta en el abismo de su falta o su ausencia, como dices. Yo te mostré tres imágenes aisladas, tres documentos. Uno es la fotografía que ya he descrito, una gran estrella de cinco puntas (roja, pero la fotografía es en blanco y negro) alejándose en un helicóptero; el segundo es también una fotografía, de 1969, donde se muestra la maqueta del World Trade Center cuando el edificio todavía se estaba construyendo; y por último, un carrete sin revelar de fotos hechas durante una misión espacial rusa en 1985. Si a ese deseo del que hablabas le añades además la nostalgia (que podría ser el deseo aplicado al terreno de la memoria o de la historia), pienso que los relatos que se condensan en esos tres documentos se desean como en una especie de *après-coup* colectivo. Es decir, con la sensación de no haber tenido todavía tiempo suficiente para haberlos deseado. Ahora ya son pretéritos sin haberse cumplido del todo o, al menos, no como se creía que iban a ser. ¿Puede ser?

Se me ocurre que seguir deseando esos relatos, con las fijaciones propias de nuestro tiempo, los convierte en unos zombis. De los tres documentos que te mostré cuando empezamos a hablar de *El Futuro*, ¿cuál es el que más deseas tú?

sfp Tu lista de zombies históricos –capitalismo, comunismo y carrera espacial– me hace pensar, volviendo a mi adolescencia tardía, en otros zombies culturales. Mientras la mayor parte de mis amigos practicaban con orgullo ese descrédito del presente que les tocaba vivir en materia musical, elogiando con afectación y nostalgia la música del pasado y su bohemia psicodélica, yo me adentraba en la música electrónica pensando en lo afortunada que me sentía por poder ver a Aphex Twin en directo. Este deseo de pertenencia al «ahora» me hizo

interesarme por vosotros, los artistas de mi generación, y pensar el pasado como un sitio al que acudir de vez en cuando, cuando el presente me lo pide.

Queda mal decirlo porque no está bien visto elegir capitalismo sobre comunismo en nuestro ámbito cultural, que se pretende de izquierdas, pero cuando vi la imagen de las Torres Gemelas me quedé fascinada. Luego la giré e incluía un texto lleno de deseo de autosuperación nacional y mundial a través de la arquitectura. Y por un momento eché de menos sentir como legítimo eso que menospreciamos: el desarrollo y el progreso. El ir hacia delante sin la responsabilidad de mirar hacia atrás. Supongo que algo parecido se siente con la carrera espacial, donde no hay fracasos públicos y queda mucha *terra ignota* por explorar. De hecho me sorprende la actitud colonialista en todo lo que tiene qué ver con el universo, como si no hubiésemos aprendido nada del imperialismo. ¿Cuál de los tres relatos deseas tú más?

lc Sí, entiendo lo que dices. Tampoco cambiaría a otro tiempo. Quizás a otro lugar, pues a mí la carrera espacial me ha interesado más bien poco (quizás precisamente por lo que dices, porque es un ámbito donde no existen propiamente los fracasos colectivos, lo cual puede ser sintomático de su importancia real, ¿no?). Pero como documento, el que más deseo es el carrete. Igual porque ahora mismo es el que me plantea un dilema mayor y, por lo tanto, lo tengo en mente. Explico ahora por qué. Primero, el objeto, es una cápsula de aluminio con las inscripciones que hablan de datos sobre su producción: la nave en la que viajó, el programa del que formaba parte, la cámara con que se tomaron las fotos, el tipo de carrete... Luego, supuestamente contiene un rollo sin revelar de fotografías de la Tierra tomadas desde el espacio. Ver la Tierra desde el espacio. Creo que por muchas fotos que hayamos visto de este

tipo, eso todavía es algo. También el hecho de que el carrete sea una potencia (la posibilidad de revelarlo o no revelarlo, las imágenes que contendrá, si realmente hay algo allí dentro, y si finalmente hay unas fotografías, ¿serán esas imágenes mejores que la expectativa? Y, en todo caso, el hecho de revelar unas imágenes que fueron tomadas hace tantos años por una gente que no conocemos, aunque sepamos quienes son y aunque esas fotos vayan a ser la cosa menos subjetiva posible). Pero creo que lo que más me gusta con diferencia es que este documento y este relato ponen en marcha una serie de reacciones subjetivas y emotivas en todas las personas con las que he hablado de ello, todo reacciones que comparto: la incredulidad, la curiosidad, la sospecha, etc. Me sorprende que, en general, todo el mundo cree que es más valioso conservar el rollo sin revelar, por temor a que se eche a perder la historia. Eso más o menos es lo que pensé cuando lo encontré. El carrete lo compre por *ebay*. Me costó 114€. Lo digo porque es una pregunta que normalmente aparece. Y pensé, «bueno, quizás sea un fraude» pero, de ser así, de todos modos estaría comprando una historia. La otra pregunta que aparece siempre es «¿y qué vas a hacer?». La verdad es que no lo sé. Por ahora estoy postergando el problema.

SFP Si me hubieses preguntado qué objeto deseo más –y no qué relato– te hubiese respondido el carrete. Sin revelar, uniéndome a la opinión general de todos aquellos a quienes planteas la disyuntiva. Creo que en nuestra negativa a revelarlo hay un miedo al fracaso, sobre todo si va unido a la carrera espacial, donde nos imaginamos que siempre suceden cosas interesantes y no esa probablemente más que aburrida vida que llevan los astronautas en una estación. El cine ha contribuido a ello. Un carrete de fotos sin revelar es una cápsula del tiempo, es la promesa de un contenido, de un relato, de un deseo. La mayor parte de objetos que compramos, conllevan la adquisición de

un deseo. ¿Qué objeto, de los que tienes o hayas tenido, está connotado con más fuerza por algún deseo personal?

LC



SFP Mentiría si negase que, al ver esta imagen, aparece en mí el deseo de preguntarte cómo se relacionan los dos objetos que muestra contigo y con tu historia personal del deseo. A este deseo que desconozco (el tuyo) se une otro (el mío): las ganas de saber qué es algo más allá de lo que este algo es capaz de manifestar. Sin embargo, prefiero contenerme. Expresar un deseo que, en el fondo, no quiere ser cumplido para seguir existiendo. Esta situación me recuerda a lo que sucede con ese carrete cuando algunos preferimos que no sea revelado. ¿Es el cumplimiento del deseo su defunción? Puede que esta idea solo sirva para respaldar nuestra cobardía. Como cuando no nos mudamos a otra ciudad sugestionados bajo la creencia de que dejará de gustarnos si lo hacemos. O como cuando no queremos que las utopías se desarrollen por miedo a que se parezcan a ciertas predicciones de la ciencia-ficción...

LC El deseo cumplido ingresa, seguro, en otra dimensión. No sé si muere, pero supongo que en cierto modo se vuelve invisible, como el agua para los peces. Puede volver a aparecer, pero

para ello deberá parecernos un poco diferente. Se me ocurre que nos relacionamos con el futuro a través de su interfaz, una superficie de contacto que está formada por todas las cosas del futuro: todas las sensaciones, emociones e interacciones entre nosotros y el futuro. El futuro como tal no es accesible y, aun así, tenemos su sabor, su tacto, etc. Ahora mismo me parece como si el futuro fuera algo más sensitivo y emotivo que no una proyección. Diría también que las cosas futuristas ya no remiten más al futuro, sino al pasado por medio de la nostalgia. Porque son la forma que reconocemos, en tanto cultura, de pensar el futuro.

SFP Esa nostalgia que comentas en relación al futuro me hace pensar en la música electrónica. En aquellas sonoridades de hace años, entonces experimentales, que todavía siguen transportando la promesa de algo que nunca sucedió. Podríamos considerar la música como una interfaz temporal que usamos para atravesar diferentes tiempos a la vez. También para permanecer en algún presente continuo más de lo habitual, antes de volver a ser expulsados a la evidencia del pasado y a la contingencia del futuro. ¿Crees que es posible interactuar con el futuro a través de la música o que esta idea es simplemente un lugar confortable, un tópico que –al ser compartido por muchos– nos hace sentirnos menos solos en nuestra incompreensión del tiempo? Todavía me sorprende como el sentir ciertas cosas no pasa necesariamente por entenderlas.

LC Creo que sí, que es posible. Pero, itú sabes mucho más de esto! Tú dices que harían falta varias líneas de tiempo paralelas para explotar al límite todas y cada una de nuestras pasiones. Y te refieres a ganar otra relación con la música, por ejemplo. Estoy de acuerdo con eso. Pero hay otra parte de tu argumento por la que realmente apostararía: la parte en la que mencionas la

posibilidad de sentirnos menos solos. Y no lo digo por la compañía, que también, sino porque no se me ocurre un futuro que no pase por los demás. Para mí toda idea de futuro ha venido siempre encarnada en alguien, en las ganas de «ser más como» o «estar más con» alguien. Esto también funciona en negativo, ¿no? Creo que era Woody Allen quien le recomendaba a un niño que no escuchara lo que le decían sus profesores, que simplemente los observara, como individuos, y que sacara de eso la conclusión de si debía o no debía hacerles caso. El recuento de nuestra afinidad, pasión o aborrecimiento por individuos concretos o grupos de personas es como una arqueología de esas líneas de tiempo paralelas que necesitamos o hemos creído necesitar a lo largo de la vida. ¿Se te ocurre alguien a quien quisieras conocer? Solo pregunto, ino hace falta que contestes!

SFP De repente entiendo que se hace muy difícil pensar en futuro porque no podemos saber quién estará con nosotros en él. Como cuando viajamos a una ciudad de la que no tenemos apenas información y somos incapaces de imaginar qué haremos o qué tipo de personas encontraremos allí. La falta de expectativas permite a las situaciones adquirir cierta condición extraordinaria. La presencia de otros, nuestros cómplices, en el futuro es un argumento que no había tenido en cuenta hasta ahora y que te agradezco mucho. La decepción asociada a la expectativa hace que no quiera conocer a nadie en concreto desde que dejé una adolescencia que no termina de irse nunca. Me gusta conocer a desconocidos porque ellos me demuestran que hay toda una realidad que no pasa por nuestra imaginación y a la que solo accedemos gracias a la experiencia del encuentro. La expectativa por cumplir me parece un buen lugar para lanzarte una última pregunta, retrocediendo a la infancia y a su abundante dosis de deseo. Lúa, ¿qué querías ser de mayor cuándo eras pequeña?

Creo que en el futuro podría aprovechar las cosas que he aprendido para dedicarme profesionalmente al crimen. Hace poco he descubierto que tengo lo que en criminología se llama conciencia forense, que es la capacidad de trabajar una escena para que sea leída por los demás de un modo que no le incrimine a uno. Una alternativa: me he acordado de la tía anciana del narrador de *En busca del tiempo perdido*. La señora es muy vieja y está enferma; vive postrada en su cama porque está muy débil. Pero entre sopa y sopa fabula con la idea de que se incendie la casa, de que ocurra una gran desgracia que la lleve finalmente a salir de su habitación, cosa que sabe que le haría mucho bien, pero que no hará como no sea, como en su sueño, en una situación de fuerza mayor. Se imagina, además, el asombro de los demás al verla salir por su propio pie de la casa en llamas, con una energía que solo ella sabe que todavía tiene. Me gusta mucho esta cosa apocalíptica como horizonte de futuro que te hace sacar lo mejor de ti. En mi caso, creo que quisiera el porvenir de un Robinson o un MacGyver, una vida en la que una ocurrencia o la habilidad para hacer algo pueda significar la diferencia entre vivir o morir.

Boris Groys

SFP Algunos proyectos utópicos se basan en la idea de que con el tiempo podrán realizarse, mientras que otros se inscriben en el ámbito puramente especulativo de la ciencia-ficción. En tu opinión, ¿cuál es, si es que crees que hay alguno, el proyecto utópico más interesante de nuestros tiempos? ¿Tienes algún proyecto irrealizado que podría calificarse de utópico?

BG Todo proyecto utópico guarda relación con la planificación y el control. Presupone nuestra capacidad de predecir y conformar el futuro. Sin embargo, yo tiendo a concebir el futuro como algo impredecible e incontrolable, un lugar en el que nuestros planes y utopías se derrumban.

SFP En *Manifestos de la inmortalidad* hablas sobre los inmortalistas biocosmistas, quienes en 1922 reclamaron el derecho a una existencia permanente para los humanos mediante la inmortalidad, la resurrección y el rejuvenecimiento. Además, exigían libertad para moverse en un espacio cósmico, en contraposición con los derechos humanos defendidos por la Revolución Francesa. Por otro lado, estaba el Instituto de Transfusiones de Sangre, fundado y dirigido por Aleksandr Bogdanov, quien creía que la sangre de los jóvenes tenía efectos rejuvenecedores en los ancianos. ¿Qué permitió la emergencia de tales proyectos en aquella época? ¿Cómo los recibió la sociedad, por un lado, y la casta política, por el otro?

BG A la sazón había una fuerte esperanza en la capacidad de controlar el futuro. Además, el Estado socialista planteaba una posibilidad de movilizar a toda la sociedad para alcanzar un objetivo único y común. La única pregunta era: ¿qué tipo de objetivo debía ser? La inmortalidad se antojaba un objetivo muy seductor para todo el mundo, pero, por supuesto, solo desde una perspectiva distante.

SFP En varias ocasiones has afirmado que una de las peculiaridades del arte es su proyección en el futuro. De acuerdo con este planteamiento, parecería que el arte formula una promesa: la promesa de una cierta eternidad. Y en cierto modo, esta idea también ampararía la autonomía de la obra de arte, pues ésta debe ser capaz de ser elocuente por sí misma en el futuro. ¿Viaja la obra de arte a través del tiempo? ¿Es capaz de transportar su biografía? ¿Dónde radica la memoria de la obra de arte?

BG Bueno, es una pregunta complicada. La obra de arte tiene la posibilidad de sobrevivir al tiempo de su creación. En este sentido, también sobrevive el significado que el contexto histórico en el que se originó le atribuye. El futuro la dotará de otros muchos significados, distintos y heterogéneos. A mi modo de ver, puede considerarse que una obra tiene éxito histórico si consigue asimilar todos estos significados.

SFP Si concebimos el archivo como el instrumento que configura el arte contemporáneo para los tiempos venideros, ¿cuál es la responsabilidad de la crítica de arte con relación al futuro?

BG No considero que el papel de la crítica de arte revista especial importancia en este sentido. La formación del archivo artístico es el resultado de demasiados factores: económicos, políticos e incluso militares. Y la suerte también juega un papel esencial. Ahora bien, la crítica de arte puede desempeñar un rol relevante en la interpretación de ese archivo artístico y, en consecuencia, en su situación en el contexto de la cultura en su conjunto.

SFP Una de las características de nuestro tiempo es el uso excesivo del prefijo «post-». A la par que arrastra los conceptos a lo largo del tiempo, también demuestra una incapacidad por

superar dichos conceptos y, tal vez, una falta de valor para crear otros nuevos. ¿Es posible salir de la posmodernidad o va a durar *para siempre*?

BG Creo que la posmodernidad se acabó hace ya mucho tiempo... Si es que existió alguna vez. Sin embargo, el uso del «post-» sigue presente, es cierto. El «post-» tiene una función importante: alude a experiencias comunes a toda la sociedad, experiencias que unen a las personas. Hablamos de un momento posterior al 11-S o a la Guerra Fría o incluso a la aparición de Internet. Eso nos brinda la posibilidad de aludir a una experiencia común, de hallar un terreno común.

SFP El futuro es algo que está por venir. Vivimos en el tiempo presente, que denominamos «contemporáneo», o al menos creemos hacerlo. Teniendo esto presente, ¿no es el futuro la mayor de las utopías, algo que no puede ocurrir porque solo podemos experimentar *la aquí y el ahora*? ¿Somos prisioneros del tiempo presente?

BG No, no lo somos. Incluso aunque vivamos en el presente, sabemos que este presente se desvanecerá en un momento dado, que todo fluye y todo cambia. Este conocimiento crea una distancia entre nosotros y nuestra contemporaneidad. Por eso somos capaces de mirar el presente desde fuera... y crear arte contemporáneo.

SFP El proyecto moderno fue un proyecto orientado al futuro con una marcada inclinación por el rechazo del pasado y de la tradición. Podríamos decir ahora que la modernidad se ha convertido en una especie de tradición del arte contemporáneo. Me vienen a la mente todos los artistas, las obras de arte y las teorías consagradas a revisar, analizar y criticar la moder-

nidad. ¿Es el pasado el principal proyecto artístico del futuro? ¿Es el fracaso del proyecto moderno de lograr sus objetivos la causa de un cierto descrédito del futuro, también en el arte?

BG Bueno, yo diría que en la actualidad tenemos más respeto por el futuro. No creemos que sea tan fácil controlarlo y diseñarlo. De manera que seguimos relacionándonos con el futuro, pero de una forma más abierta y cautelosa.

SFP Has afirmado que ser contemporáneo significa estar «con el tiempo» en lugar de «en el tiempo». ¿Cuál es la función del arte en el seno de la noción de contemporaneidad?

BG Vivimos en la contemporaneidad, pero en realidad no la conocemos. Nuestra contemporaneidad está globalizada, pero nosotros solo atisbamos una pequeña parte de ella. La escena del arte globalizada brinda al artista la posibilidad de superar su perspectiva provincial y contemplar el mundo contemporáneo en su totalidad.

SFP Simon Critchley afirma que «tenemos que resistirnos a la noción y a la ideología del futuro, que es siempre el último as en la manga de los relatos capitalistas del progreso». El futuro se percibe como un tiempo contingente que no podemos controlar, aunque el régimen capitalista parece confiar en él, a la par que pone en peligro el presente. ¿Hemos perdido el futuro bajo la ideología capitalista?

BG En efecto, estoy de acuerdo en que el futuro es impredecible. Es algo que la planificación capitalista pasa por alto, pero tampoco la planificación socialista y las utopías modernas y vanguardistas parecen tenerlo en cuenta.

SFP Hay numerosas prácticas artísticas que intentan, con mayor o menor éxito, dejar que sea el espectador quien articule el posible significado de la narración contenida en la pieza. En ocasiones aflora en nosotros una cierta pasividad al percibir que el esfuerzo no merece la pena y que no llegaremos a ningún sitio. En este caso, la pasividad guarda relación con la frustración, y la frustración, desde mi punto de vista, no tiene nada que ver con la indiferencia. ¿Consideras cierta la opinión extendida de que el espectador contemporáneo es pasivo?

BG El espectador es pasivo por definición. Sin embargo, las obras de arte interesantes tienen el potencial de espolear al espectador a abandonar esta posición pasiva y convertirse en artista. O de hacer una revolución. O de cambiar su vida.

SFP La frase de Beuys «Todo el mundo es artista» es tan célebre como premonitoria de la situación actual. Hoy en día, muchos de nosotros tenemos acceso a los medios del arte, pero ¿significa eso que todos podemos ser artistas?

BG Bueno, Beuys se refería a que cualquier actividad económica podía entenderse como una práctica artística. Para él, «la noción expandida de la economía coincide con la noción expandida del arte». Pero yo diría que el arte es una oportunidad para actuar contra la economía, contra la racionalidad, contra uno mismo y contra los propios intereses. Ocurre que, como es sabido, pese a que todo el mundo tiene delante tal oportunidad, no todo el mundo la aprovecha.

SFP Uno de los debates más importantes del arte moderno y contemporáneo, la relación entre arte y política, desempeña un papel capital en nuestro trabajo. Históricamente, el arte ha estado relacionado con la esfera de representación y, por

consiguiente, se ha concebido como el antagonista de lo que podemos denominar «realidad». ¿Se está convirtiendo el arte en un espacio compensatorio en el que los artistas han asumido la responsabilidad de hacer lo que debería estarse haciendo en otros ámbitos de la esfera pública?

BG Vivimos en un mundo en el que las mayorías son relevantes en economía y política. Esa es la esencia de la democracia. Sin embargo, el arte proporciona un escenario en el que es posible formular planteamientos políticos, sociales y morales sin necesidad de apelar a la mayoría y, pese a ello, conseguir un apoyo mayoritario. La política y el arte operan en el mismo espacio público, pero el arte es libre de muchas de las restricciones que constriñen a la política. Un político tiene que ganarse el apoyo de las masas. El artista es soberano, aunque el ámbito de su soberanía sea restringido.

SFP Me gustaría concluir con una pregunta personal. Tiene que ver con la imaginación y su estrecha relación con los modos de producción de cada época. De niño, ¿qué querías ser de mayor?

BG Quizá te sorprenderá saberlo, pero de niño quería hacer exactamente lo que hago ahora: escribir textos sobre arte y cultura.

Boris Groys nació en 1947 en Berlín Este. En Leningrado, donde realizó sus estudios secundarios, estudió también Filosofía y Matemáticas en la Universidad de Leningrado. Tras un periodo como profesor asistente, se mudó a Moscú para enseñar lingüística en la Universidad de Moscú. En 1981 Groys abandonó la URSS para mudarse a la República Federal Alemana. Entre 1988 y 1994 fue profesor asistente de filosofía en el Instituto Filosófico de la Universidad de Muenster (Alemania) donde obtendría su doctorado en Filosofía en 1992. Entre 1994 y 2009 enseñó estética, historia del arte y teoría de los medios en el HfG y el ZKM de Karlsruhe. Profesor global distinguido en la Facultad de Arte y Ciencia de Nueva York entre 2005 y 2009, actualmente es profesor titular de Estudios Rusos y Eslavos en la NYU. Desde 2009 trabaja también como investigador senior en la Academia de Diseño de Karlsruhe. Filósofo, ensayista, crítico de arte, comisario y autor de numerosos libros, el trabajo de Groys mantiene un diálogo constante con pensadores del siglo XX como Derrida, Deleuze, Baudrillard o Benjamin.

Raimundas Malašauskas

SFP Tengo la intuición de que esta entrevista será bastante distinta de las demás. Sin embargo, me gustaría empezar de un modo parecido. ¿Hay algún proyecto que te gustaría llevar a cabo, pero consideras en cierto sentido utópico?

RM Me pregunto qué te hace pensar que esta entrevista será distinta de las demás. Pero intuyo que no tenemos tiempo para contestarlo, así que supongo que tendrás razón.

El otro día, Heidi Ballet me preguntó qué me gustaría ser en términos de unidades de medida del tiempo. «A mí me gustaría ser una hora», dijo ella. «A mí me gustaría ser tiempo añadido», fue lo primero que me vino a la cabeza.

Últimamente me gusta fantasear con organizar una bienal en un gran transatlántico. Pero supongo que la fantasía no es lo mismo que la utopía y que un transatlántico tampoco lo es. Sin embargo, como nunca he estado en un crucero, se me antoja una especie de utopía.

SFP Me gustaría rescatar una pregunta que nos formulaste hace un tiempo y formulártela ahora a ti. ¿Has escrito tu obituario? ¿Puedes decirme qué decía?

RM Decía: «No es la primera vez, ni será la última».

SFP ¿Por qué eres cronodisléxico? ¿Cómo lo descubriste?

RM «Cronodislexia» fue un término que, en un momento dado, me resultó interesante utilizar para describir temporalidades desiguales, saltos en el tiempo, lapsos y ambientes transversales. Pero no creo que sea un término acertado, por mucho que yo experimente los síntomas que acabo de mencionar, porque toma el habla como modelo y, por ende, reduce el tiempo a la experiencia lingüística. Estoy seguro de que

quienes experimentan dislexia en el habla estarían de acuerdo con esta crítica.

SFP Si pudiéramos ser turistas en el tiempo, ¿en qué tiempo, pasado o futuro, te gustaría pasar un fin de semana? ¿Y en cuál te gustaría pasar un año?

RM Pasar un año en un fin de semana o un fin de semana en un año sería un logro genial. Con eso me bastaría.

SFP En una ocasión dijiste que «ya no queda tiempo para experimentar el futuro». No obstante, tengo la sensación de que en la «cultura del proyecto» actual vivimos de manera permanente en el futuro. Vivimos aguardando el momento en el que nuestros proyectos se materialicen. También nos gusta pensar que el siguiente bar será mejor que el bar en el que estamos ahora. ¿Se ha convertido el futuro inmediato en un viaje de ansiedad?

RM El futuro es un viaje, y no solo el nuestro (me refiero a los humanos). Me gusta cómo habla Reza Negarestani acerca de ello al afirmar que el futuro revisa y modifica constantemente su origen y, por consiguiente, cambia de manera radical. Para ser honesto, no me preocupa demasiado la falta de futuro ahora mismo. Está adoptando todas las modalidades posibles: previsto, imprevisto, conocido y desconocido.

SFP La tecnología ha sido un aliado importante de los futuros imaginados. Con la invasión tecnológica actual que vivimos en nuestras vidas cotidianas, en ocasiones pienso que la hemos convertido en un obstáculo para experimentar el tiempo. Ya nunca esperamos a nadie mirando la calle porque nuestro foco de atención es la pantalla de nuestros *smartphones*. Además, tenemos miedo de «perder el tiempo» (o de no ocuparlo),

porque tiende a provocar aburrimiento. Sin embargo, el aburrimiento es un modo excepcional de experimentar el tiempo. Se me ocurre una posible utopía cuyo título ya existe (o cuyo título ya conocemos): «En busca del tiempo perdido». ¿Por qué, si realmente queremos experimentar el tiempo, estamos evitándolo constantemente?

RM Yo, sinceramente, creo que las personas experimentan una gama de tiempo mucho más amplia que la mera instantaneidad. Quizá el mundo tecnológico del que hablas rija en gran medida en el mundo occidental. Pero yo recuerdo que, cuando estuve en Cuba hace unos cuantos años, de repente descubrí maneras completamente distintas de pasar el tiempo, por ejemplo, en una espera muy larga en concreto.

SFP La música electrónica lleva implícita (o, al menos, solía hacerlo) una búsqueda del futuro. Tenía que ser la música del futuro. Y ahora es la música del pasado, pese a seguir evocando un futuro que no ha llegado a materializarse. ¿Qué canción o qué estilo de música utilizas para viajar al futuro?

RM Probaría con la música tradicional.

SFP Deleuze afirmó que cuando una mujer (y supongo que también un hombre) se compra un vestido, en realidad no se está comprando solo ese vestido, sino todas las situaciones futuras en las que lo llevará puesto. ¿Qué objeto que hayas adquirido te ha hecho proyectarte más en el futuro?

RM Mis tacones.

SFP La ciencia-ficción (y también la Biblia) ha generado muchos apocalipsis. Casi todos ellos son trágicos y plantean

problemas existenciales. Sin embargo, hay uno divertido, casi banal. Me refiero a *El restaurante del fin del mundo* de Douglas Adam. ¿Cómo imaginas un posible apocalipsis?

RM Creo que el apocalipsis sucede en todo momento, lo que ocurre es que no está distribuido de una manera uniforme, por parafrasear a W. Gibson.

SFP Siguiendo con la idea del «fin del mundo»: imagina que la humanidad hubiera desaparecido, pero no sus objetos ni su cultura. En un momento determinado, exploradores procedentes de otra galaxia aterrizan en nuestro planeta. Son alienígenas inteligentes. ¿Qué te gustaría que encontraran primero? Y si solo hubieran quedado en la Tierra obras de arte, ¿cuál te gustaría que encontraran?

RM ¿Quizá Internet? Y toda la obra de Tino Sehgal en directo.

SFP ¿Qué consejo le darías al futuro?

RM Ya he dado consejos al futuro en el pasado y imira lo que ha ocurrido! Así que esta vez permíteme que me refrene de hacerlo.

SFP Me gustaría remontarme al pasado, a aquellos ejercicios de la escuela en los que tenías que rellenar los espacios en blanco. La diferencia es que entonces teníamos que escribir «la respuesta correcta» y ahora puedes responder lo que quieras:

¿El futuro es...?

¿Es el futuro...?

Debido al futuro...

¿Por qué el futuro...?

El futuro puede...

¿Podría el futuro...?

SFP El trece parece un buen número para poner fin a una entrevista. Y me gustaría concluir ésta igual que la empecé, con una pregunta común a todas las entrevistas incluidas en este libro. De pequeño, ¿qué querías ser de mayor?

RM Cocinero en un barco.



Biografía

Absorbiendo y absorbido por todo lo que lo rodeaba, Raimundas Malašauskas podría haberse dejado llevar fácilmente por el lado más oscuro de su naturaleza imaginativa. Por suerte, tenía una segunda naturaleza, sin duda más pragmática, que desarrolló en toda su plenitud a comienzos de la veintena. Fue una experiencia importante, que no viene a cuento mencionar aquí, la que le permitió poner distancia de esa visión del mundo tal vez demasiado familiar y desplegar un modo de pensamiento más independiente. Merced a tal distanciamiento, logró entender y refrenar las tendencias ultrasensibles que había mostrado durante su infancia. Se abrió entonces una nueva dinámica para Raimundas, quien descubrió ser el catalizador de un movimiento espiral de múltiples influencias, intereses y talentos. Fue una energía frenética y mutable que su pareja remodeló y canalizó. Esta persona, que resultó ser muy benéfica para Raimundas, marcó su destino.

Raimundas fue capaz de surfear en esta ola de apoyo que lo condujo a discernir con calma sus principales talentos y a sacarles provecho. Tales rditos comportaron un nuevo entendimiento de sí mismo, o más bien la falta de este, que desembocó en una crisis de la mediana edad bastante tibia. Su entorno, de hecho, siempre le sirvió de apoyo y le resultó muy estimulante, tanto que posiblemente no tuvo suficiente tiempo para vivir una crisis más profunda. En cualquier caso, aquel fue un tiempo de cesiones muy necesario, del cual regresó con una mayor capacidad de realización. Su vida afectiva floreció cuando se sintió libre para explorar los cabos más sutiles que abarcaban todos los aspectos de su vida y trabajo. Raimundas se enriqueció hasta el final de su vida, que terminó donde comenzó.

Cristina de Middel

SFP Dos de las entrevistas que realiza Hans Ulrich Obrist para *A Brief History of New Music* comienzan con una pregunta instalada en la utopía y en aquello no realizado todavía. Me parece una buena manera de empezar esta entrevista, tanto por la similitud de formato de este proyecto como por su relación tangencial con la noción de futuro. ¿Existen proyectos que no hayas realizado? ¿Proyectos utópicos, que sean demasiado inabarcables como para ser realizados?

CM En principio, casi todo lo que me imagino es bastante posible de realizar. Cuando trabajas con fotografía solo tienes que manejar el lado bidimensional que está en frente de la cámara. En este plano bidimensional es muy fácil crear algo. A este respecto, la pintura y el dibujo han creado cosas increíbles. Con la cámara también se pueden crear cosas increíbles y totalmente utópicas. A la hora de producir imágenes creo que no hay límites. A la hora de crear proyectos utópicos, pues incluso se pueden llevar a cabo ideas un tanto absurdas.

Desde hace bastante tiempo y como una especie de homenaje al absurdo, se me ocurre que podría recorrer todos los pueblos de España por orden alfabético. Es más, estos homenajes al absurdo son una manera de salirse un poco de ese esquema basado en la intención y en el resultado, de salir de la lógica de «hago esto para conseguir esto otro». Es entonces cuando ocurren cosas muy divertidas y totalmente inesperadas que hacen aparecer los proyectos que a mí me gustan. Por ejemplo, en abril de 2014 estuve en Los Ángeles con motivo del festival Paris Photo. Me quedé sola y decidí alquilar un coche con apenas nada más que un mapa. El primer día, mientras conducía, pensaba «voy hacia allá». Cuando, por la noche, miré el mapa de nuevo, encontré un pueblo en Arizona que se llamaba Why. Estuve conduciendo tres días hasta que por fin llegué a «Por Qué», que resultó ser un pueblo con cuatro casas y poco más. No estaba ahí

Reescribir con imágenes

la respuesta que buscaba, así que me volví. Sin embargo, en el camino encontré una historia muy bonita, que será el proyecto que haga en 2015, entre México y EE.UU.

SFP *Los Afronautas* es un proyecto que se ha hecho muy célebre y que, de alguna manera, tiene una vida autónoma con respecto a la tuya. De hecho, quizás se te haga aburrido tener que volver una y otra vez sobre este proyecto a medida que pasa el tiempo y tus intereses están en otra parte. Si la carrera espacial y la utopía forman parte del código genético de la ciencia-ficción, ¿cuáles crees que han sido los factores determinantes para el éxito y la gran acogida de *Los Afronautas*?

CM Los factores han sido varios. Por un lado, hay una parte de éxito de mercado ligada al hecho de que el libro apareciese justo en el momento en el que el foto-libro estaba en su mayor auge, también en España, adonde apuntaban muchas miradas. Tuve también mucha suerte porque cayó en manos de Martin Parr, una especie de gurú del fotolibro, que le dio mucha publicidad y, además yo no estaba en España, sino fuera. Si algo se vuelve famoso en Londres o EE.UU. se vuelve famoso en el resto del mundo.

Por otro lado, creo que el tema de *Afronautas* es un tema positivo con un punto de originalidad. Estamos acostumbrados a consumir imágenes de África que no tienen nada que ver con la que yo estaba ofreciendo. Todos tenemos una imagen idealizada –a través del cine– y no tan idealizada –a través de los periódicos– de lo que es África. Todos hemos consumido un mismo cliché sobre África desde hace años, ese gran continente desconocido y peligroso al que no nos atrevemos a ir porque la gente o bien se muere o se matan entre ellos... También sucede que a todo el mundo le gusta la ciencia-ficción y que todos tenemos cierta conexión con el cosmos. ¿Qué persona no se ha

parado en algún momento a mirar las estrellas y habrá pensado «qué pequeños somos»? Juntar dos temas que alimentan la curiosidad y los sueños produjo un cóctel que estaba bien equilibrado y que gustó a mucha gente. Personas que no saben de fotografía –por ejemplo, mi madre, que no entendía bien lo que yo venía haciendo– entendieron muy bien el proyecto. Supongo que también hay una cuestión estética, un tanto nostálgica y de los años sesenta. Para muchos, las fotos se parecen a *Hipstamatic*, aunque en mi caso sea una referencia directa a mi álbum de fotos familiar. Juntando todos estos elementos creé mi propia biblioteca visual: cómo me imagino que es la ciencia-ficción, cómo me imagino que es África y cómo me imagino que sería un reportaje de los años sesenta.

SFP El fotoperiodismo entiende la fotografía desde una condición documental que ha sido puesta en crisis en los últimos años. Quizás dicha crisis deriva de que, así como hemos asumido la transformación de la fotografía, la noción de documento que se sigue manejando está férreamente atada a «aquello que ha sucedido» y a una supuesta neutralidad del documento. Incluyo aquí una pequeña digresión al pensar en Eva Illouz, quien para llevar a cabo un análisis sociológico del amor en Occidente, se apoya en conocidos ejemplos de la literatura del siglo XIX, afirmando su condición como documentos culturales en los que es posible rastrear toda una manera hegemónica de entender el amor y las relaciones de pareja. Estos documentos, en cuanto literatura, estarían vinculados a la imaginación del escritor y esta, a su vez, a un imaginario que no es independiente de su época. Es aquí donde veo también una dimensión documental en *Los Afronautas*. Quizás no tanto de la historia que relatan, como de la herencia contemporánea de dicha historia a través de tu reconstrucción de un hecho específico que podría haber tenido lugar en los años 60. ¿Crees posible

un cambio en el paradigma de documento? ¿Un uso del documento en relación con la imaginación y no tanto con lo que entendemos como realidad?

CM Yo creo que sí. De hecho, estamos avanzando hacia ahí. Sucede algo parecido a lo que sucede con las leyes físicas: no se puede someter un objeto a una presión o a una fuerza sin que se deforme o sin que se vea afectado. Nos han metido tantas imágenes por la misma vía, diciendo siempre lo mismo, que esto ha deformado la manera en la que, en teoría, nosotros las deberíamos consumir. Ante la imagen de un niño desnutrido, nuestra reacción es ayudar a ese niño o querer salvar determinados países, usando la imagen como catalizador de un cambio. Esto, que viene sucediendo desde hace treinta años, se ha transformado. El efecto de esa foto ya no es el mismo. Ahora las estrategias son mucho más similares a la publicidad que al documentalismo, como puede verse en las campañas de Médicos Sin Fronteras, donde ya no se enseñan fotos de lo que pasa en esos sitios.

Mirando hacia atrás, el cine ha ido mucho más rápido que la fotografía. Cuando se proyectó la primera película, con aquel tren entrado en una estación, los espectadores se levantaron con miedo al creer que ese tren los iba a atropellar. Desde este momento hasta películas como *Alien* u *2001: Odisea del espacio*, el desarrollo de la audiencia a la hora de entender la imagen ha cambiado mucho. Ciertamente es que la industria del cine es mucho más potente que la de la imagen fija, donde hemos estado más parados. En vez de promover un desarrollo de la imagen de acuerdo con su potencial narrativo, nos hemos entretenido en decidir si la fotografía es arte o no. Precisamente, para mí, lo interesante está justo en esa zona gris que existe entre lo artístico y lo documental. En fotografía se tiende a subestimar al espectador, más aún en prensa periodística. Mi mayor frus-

tración al trabajar en prensa era esa relación tan poco dinámica entre el titular y la foto, que han de ser idénticos. ¿Por qué no podemos alterar esa relación entre texto e imagen? La otra frustración viene de los editores, de una maquinaria tan grande y tan compleja como la de los medios de comunicación en la que la voz de un fotógrafo no es nada.

SFP *Los Afronautas* reconstruye un sueño del pasado varias décadas más tarde, creando imágenes de algo que no llegó a suceder. ¿Qué opinas de la posibilidad de usar la fotografía para construir el futuro y no tanto el pasado? ¿Podría existir tal cosa como un fotoperiodismo del futuro?

CM Aquí entraríamos en otro debate: qué es la fotografía y qué no es la fotografía. El mismo debate entre lo analógico y lo digital quizás ahora se dé entre lo real y lo virtual. Lo real entendido como aquello a lo que le has hecho una foto gracias a un proceso físico y óptico de captura –no tanto como lo verdadero– o lo virtual como aquello que genera una realidad por ordenador. Sin estar en contra, yo aquí me hago mis preguntas. Para mí, la fotografía –al menos con este nombre– va a ser siempre una captura de algo que está enfrente de la cámara. Que lo hayas construido o arreglado no es importante, pero algo tiene que estar delante de una cámara o de una herramienta de captura de imagen. Yo no sé si la fotografía, en ese sentido, puede captar el futuro. Podría usar las especulaciones de los fotógrafos y, quizás, ilustrar visiones o predicciones que tengan los expertos, reconstruyéndolas. La fotografía, por desgracia o no, está siempre actuando en pasado: desde el momento que tomas la foto funciona hacia atrás en el tiempo, no hacia delante. Aunque puede que dentro de unos años me arrepienta de hacer dicho esto.

De la misma manera que un escritor puede escribir una obra de ciencia-ficción, el fotógrafo también puede escribir

acontecimientos, creando delante de la cámara una realidad que sea exacta a ellos. Si dentro de un periódico tienes varias familias literarias a nivel de escritura, a nivel fotográfico solo existen una o dos: el retrato, dentro de lo documental, y la ilustración, dentro de la fotografía editorial y en relación con un tema. Ojalá con la fotografía llegue a suceder lo mismo que con la literatura.

SFP Alguna vez has comentado que «vamos a volver locos a los arqueólogos del futuro». Esta frase se relaciona con una idea con la que especulo frecuentemente: la interpretación en el futuro de todo aquello que producimos sin la interpretación que nosotros –o nuestra época– le hemos dado. Comprobar si es cierto que las cosas pueden hablar por sí mismas, entre ellas las imágenes. Aún estrechamente relacionada con su presente, la fotografía –como documento, como el archivo– siempre se proyecta hacia el futuro. También hacia quienes no pueden estar ahí, donde sí ha estado el fotógrafo. ¿Hablan las imágenes por ellas mismas? ¿Podrán esos arqueólogos del futuro descifrarlas sin conocer la historia de su recepción?

CM Si los arqueólogos de ese futuro que vendrá son buenos arqueólogos, no intentarán describir nuestra civilización con dos o tres textos que encuentren en un ejemplar de prensa. Una vez hayan superado el *shock* de poder entender lo que son, por ejemplo, las esculturas de rotonda en España, supongo que tendrán en cuenta la sociedad tan compleja en la que ahora vivimos. Aprenderán también a poner matices a todas nuestras opiniones. Se verán tan desbordados de información para analizar que quizás se vuelven a su planeta y no quieren ni intentarlo. Con esta broma me refiero a que hay tanta información que es tan contradictoria entre sí, tantas versiones, que me parecería lógico que se echasen atrás en su misión.

Si lo piensas bien, qué fácil lo tienen los arqueólogos del presente que han de descifrar la piedra Rosetta, pues es solo un elemento y no una cantidad desbordante de *terabytes* de información, libros, esculturas y... rotondas. Es más, se me ocurre que quizás entiendan por qué hemos terminado como civilización.

Esta idea en torno a una arqueología del futuro apareció con una amiga con la que estoy haciendo una versión reducida de aquel proyecto utópico que te comentaba al principio. Quisiéramos hacer un proyecto de arqueología del futuro, imaginando que aterrizan sobre la Tierra unos extraterrestres que, como material a descifrar, solo tienen esas características rotondas de España.

SFP Hay cierta nostalgia por el pasado en nuestra época. Lo demuestran los continuos revivals y una creciente actitud retro. La fotografía también parece sufrir una nostalgia estética, sobre todo aquella que es amateur y producimos diariamente. Lo viejo, cuando se vuelve antiguo, también se vuelve elegante. En tu opinión, ¿a qué se debe esta actitud nostálgica?

CM Yo me considero una privilegiada por estar viviendo en este tiempo. Es uno de los tiempos más interesantes que hemos visto. Nunca ha estado la raza humana tan expuesta a la complejidad como lo está ahora mismo. Entiendo que exista esta nostalgia que comentas, sobre todo con respecto a la fotografía y desde esa manera en la que nuestros padres nos hacían fotos durante nuestra infancia. En cierto modo, uno quiere recrear y generar los documentos que le hacen sentir bien cuando los ve. Me parece lógico y correspondiente a un tipo de ciclo vital el hecho de querer imitar a nuestros padres, repitiendo sus logros. El álbum familiar es uno de estos logros, algo que consideramos que ellos hicieron bien. Es por ello que, ahora, la gente con hijos hace muchísimas fotos, casi siempre usando filtros con

estética retro. Supongo que quieren que ese hijo, cuando tenga 16 años y vea sus propias imágenes, tenga un recuerdo estéticamente bonito de su propia infancia. Lo que ya no podemos es saber es si, para entonces, esta estética será todavía válida o, por el contrario, será percibida como «cutre».

SFP Pesa sobre el artista, también sobre el fotógrafo, una demanda de que cambie las cosas. De mejorar el mundo, posiblemente revelando sus defectos. De que una imagen consiga todo aquello que no se consigue por otros medios. Le pedimos a la imagen que tenga un efecto sobre lo real cuando opera en el campo de lo representacional. ¿Cómo sientes tú esta demanda de acción sobre la realidad?

CM El problema que yo veo en esta demanda que se le hace a la imagen documental es que está basada en una estrategia que ya no sirve. El vínculo que hay entre la imagen y la reacción que ésta produce ha cambiado. Aunque lo sigamos usando, no funciona. Hay que actualizar el sistema operativo de la imagen porque no funciona o no responde. Dicha demanda está, además, basada en el sentimiento de culpa. Cuando nos enseñan una foto de un campo de refugiados en Somalia, nos convierten en culpables de la situación.

Si me apuras –y quizás me estoy metiendo en un terreno pantanoso–, diría que el fotoperiodista que va a ciertos lugares ofrece un punto expiatorio, indicándonos al resto lo que hemos de hacer. Esto, que yo sentí personalmente, me hizo dejar mi trabajo como reportera documental. Se me ocurre que si uno quiere ayudar a alguien o mejorar una situación concreta, ir a un lugar, hacer una fotografía, intentar venderla, intentar que alguien la vea y luego intentar que otros reaccionen como uno piensa es una estrategia un tanto débil y floja. Para cambiar las cosas hay otras herramientas, de acción directa. Es por ello

que frecuentemente me molesta del fotoperiodismo esa actitud «salvapatrias» o de «superhéroe» que ofrecen muchos fotoperiodistas, quienes finalmente se están gastando el dinero en una cámara y en un viaje sin saber si esa foto será publicada o no. Con el añadido de que a las personas fotografiadas se les dice que una foto les ayudará a mejorar su situación. Si, por ejemplo, esa foto se presenta a un concurso, también es una mala estrategia. En todo caso, hay que publicarla, incluso gratis, para que esa función que uno tiene se cumpla y se cierre un círculo. La fotografía ya no sirve para denunciar una realidad. Sirve más un vídeo de *Youtube* para conocer lo que sucede en el mundo que muchos periódicos.

SFP Volviendo a *Los Afromautas*, a la carrera espacial en la que la meta es Marte, el optimista sueño de Edward Makuka parece más vivo que nunca. El proyecto holandés *Mars One* tiene como primera misión establecer una colonia humana permanente en Marte en 2025. El proyecto de Makuka pretendía situar a África dentro de una carrera espacial dominada por dos potencias: EE.UU. y la URSS. *Mars One* es un proyecto occidental por convocatoria abierta a cualquiera que esté interesado y que asuma que no hay viaje de vuelta. Ambos proyectos, como toda la carrera espacial son sintomáticos de cómo nuestra relación con el espacio exterior es una relación territorial colonialista. A mí me sorprende que nadie se cuestione si tenemos derecho o no a asumir que otros planetas nos pertenecen. No sé qué opinas tú al respecto...

CM No estaba al tanto de este proyecto, aunque sí del interés creciente por Marte. Yo siempre he sido muy escéptica con respecto a la conquista de la Luna. Soy incluso defensora de que fue Kubrick el que lo reconstruyó todo. Me imagino también que pudo haber sido el Departamento de Contabilidad

de la NASA el que apostó por el menor coste de una puesta en escena. Yo no pierdo la perspectiva de lo pequeños que somos en el Universo y del poco ruido que hacemos a pesar de todas las bombas que tiramos. Por ejemplo, se coloca un robot en Marte, y ocupa todas las portadas de los periódicos y, en una columna más pequeña, dentro de la misma página, otra noticia dice que se han descubierto cuarenta galaxias más. Entiendo que lo primero es un logro, pero quizás habría que relativizarlo. Se me hace más interesante sobrevivir aquí, en la Tierra, que buscar otros lugares que estropear.

SFP En la exposición *El futuro no espera* algo que se apunta es cómo nuestra imaginación está sujeta a los condicionantes de producción de cada época. Es por ello que me gustaría terminar esta entrevista con una pregunta que nos han hecho a todos y que está relacionada con la anterior afirmación. ¿Qué querías ser de mayor cuándo eras pequeña?

CM La verdad es que, si te referes a un oficio, yo no me he proyectado en ninguno cuando era niña. Nunca he querido ser astronauta, ni policía, ni bombero, ni política, ni jefa, ni reina, ni princesa. Lo que te sí te puedo decir es que siempre me he visto en el futuro como una señora mayor en el campo, con muchos libros, un caballo y dos perros. Es más, creo que voy muy bien encaminada para ello.

Esta cuestión nos haría entrar en el sistema educativo, en cómo nos obliga a encasillarnos y tomamos una decisión por el resto de nuestras vidas basada en un aprendizaje centrado en la memoria y no en el razonamiento. Durante la infancia, no hay nadie que nos pregunte con honestidad y sin condicionantes qué es lo que nos gustaría ser o cómo nos vemos de mayores. Y que nos ayude realmente a conseguirlo.

Cristina de Middel es fotógrafa. En su obra investiga la relación ambigua de la fotografía con la verdad. Su trabajo, donde fusiona las prácticas de la fotografía documental y conceptual, invita al público a cuestionarse el lenguaje y la veracidad de la fotografía en tanto que documento y juega con reconstrucciones y arquetipos que desdibujan la frontera entre realidad y ficción. Tras una carrera de éxito como fotoperiodista, durante la cual trabajó para diarios españoles y organizaciones gubernamentales como Médicos Sin Fronteras y la Cruz Roja española, De Middel se sintió decepcionada con el fotoperiodismo y su confianza en el consumo de imágenes "auténticas" y de las falsedades que las acompañan. Distanciándose de la mirada fotoperiodística, en 2012 De Middel produjo la serie aclamada por la crítica *The Afraunauts*, en la que, mediante reconstrucciones escenografiadas de extrañas narrativas, exploraba la historia de un programa espacial fracasado llevado a cabo en la Zambia de la década de 1960. La obra de De Middel demuestra que la ficción puede funcionar como tema fotográfico tanto como los hechos reales y subraya con ello que la expectativa de que la fotografía siempre hace referencia a la realidad es errónea. De Middel ha expuesto ampliamente en todo el mundo y ha recibido multitud de premios y nominaciones, incluidos entre ellos el PhotoFolio Arles 2012, el Deutsche Börse Prize, POPCAP'13 y el Infinity Award concedido por el International Center of Photography de Nueva York. De Middel vive y trabaja en Londres.

Regina de Miguel

El paradigma, colapso y agenciamiento

SFP Me gustaría comenzar partiendo de la utopía, una noción estrechamente vinculada al deseo. Sin embargo, apuntando hacia un lugar sobre el que tú trabajas, las utopías –como el deseo– no son inocentes. Hay muchos condicionantes que las producen o las hacen posibles. ¿Cuál es el proyecto utópico que más te ha impresionado hasta el momento? ¿Tienes algún proyecto personal que podrías considerar utópico?

RM Mi interés en trabajar sobre el impulso utópico y el devenir futuro se sitúa, tal y como anticipas, en su carácter de espacio de conflicto inherente a la planificación o proyección de los deseos, miedos y esperanzas, tanto individuales como colectivos.

Las «tecnologías futuristas» (los tiempos mítico-religioso, las prospecciones científicas...) en la elaboración de estas representaciones se han probado agotadas, así como las metodologías para su estudio han sido tratadas tan solo de manera preliminar. Más que las ciencias históricas, la mejor herramienta para analizar críticamente estas proyecciones, ha venido siendo la ciencia ficción. Esta ha formado parte de mi trabajo, no en cuanto afirmación o mero receptáculo imaginativo, sino en cuanto tecnología que hace evidente nuestra dificultad presente a la hora de lidiar con la otredad.

Es complicado pensar en la idea de utopía individual o colectiva sin hacer un replanteamiento profundo de los principios que la constituyen. El problema parece situarse así en la ontología occidental, antropocéntrica y moderna. La misma creación del concepto «futuro» como parámetro de observación pertenece a unas circunstancias específicas que no guardan relación con las experiencias de civilizaciones anteriores a la nuestra, en las que no existía un tiempo futuro lineal, progresivo y homogéneo, por otro lado comparable en la actualidad con la fragmentación del tiempo y el espacio en mundos virtuales.

Un impulso utópico posible, en mi opinión, de ningún modo será realizado desde procesos individuales. El momento actual exige en primer lugar, una descolonización del pensamiento hegemónico y, en segundo lugar, un desplazamiento de los ejes regularizadores del saber.



Future My Love, Maja Borg, 2012

SFP El futuro, tanto en la ciencia-ficción como en su versión «real», establece una relación de dependencia mutua con la tecnología. Podríamos decir, parafraseando a Gabriel Celaya, que la «tecnología es un arma cargada de futuro». ¿En qué consistiría esa repoblación de las tecnologías que comentas?

RM La consideración primera de la tecnología, como ese conjunto de políticas, habilidades y estrategias puestas en marcha para la fabricación de máquinas y artefactos (materiales e inmateriales) que resuelvan deseos y necesidades humanas, proviene de una tradición de pensamiento científico que ha tratado de explicarnos el mundo con la voluntad de dominarlo, basado en un afán de conquista y la fe en un progreso sin límites dirigido al alcance de la «verdad absoluta».

Esa correspondencia que mencionas entre tecnología y futuro se advierte en la necesidad de formularlos conjuntamente. En *Arqueologías del futuro*, Jameson afirma que, del mismo modo que la figura mitológica de la Quimera está conformada por fragmentos de lo que ya existe (cabeza de león, cuerpo de cabra, cola de serpiente), nuestra capacidad para imaginar el futuro se ha visto sujeta a los modos de producción y condicio-

nes materiales del presente. El desmontaje de ese esquema es la laboriosa e interesante tarea que nos concierne.



Quimera

Curiosamente, en el mismo poema de Celaya que tomas para la construcción de tu aforismo también encontramos pistas:

*Quisera darles vida, provocar nuevos actos,
y calculo por eso con técnica qué puedo.*

SFP ¿Cuáles serían esas perspectivas ocultas o invisibilizadas que comentas, con relación a la producción de conocimientos y saberes?

RM Todas aquellas cosmologías que han quedado en los márgenes, paradigmas disidentes, relegados o reprimidos de manera intencionada, infinitas formas de existencia hasta ahora no concebidas desde la tradicional y nada ingenua separación entre naturaleza y cultura.

Es justo en este momento de colapso sistémico que precisamos atender estas rupturas históricas y omisiones de contenido para comprender la necesidad de desembarazarnos del tradicional esquema aplicado a las actividades tecnológicas.

Estas consideraciones nos llevan a desterrar la distinción entre los saberes, así como las perspectivas de poder desde donde éstos han sido generados. Desde ahí es que podríamos afirmar entonces que la labor de dar forma e informar no es una actividad o privilegio exclusivamente humano, sino algo

que le sucede a todos los seres existentes, tanto a los vivos como a los artificiales. Todos ellos son poseedores de una realidad psíquica específica.

Por ejemplo, la astrobiología es una nueva ciencia que emerge teniendo que enfrentarse a una de las grandes cuestiones de la filosofía: ¿qué es la vida? En su propia génesis contiene la siguiente aporía: aunque sabemos que la vida está compuesta por partículas y que de sus múltiples combinaciones surgen nuestros pensamientos y conciencia, como humanos solo somos capaces de observar ciertas formas de vida, todas ellas en la Tierra, y por tanto, éstas son las únicas que podemos reconocer.



SFP Tu última afirmación me hace pensar irremediablemente en un texto que uno de tus proyectos (*Nouvelle Science Vague Fiction*) me hizo descubrir. Me refiero a *Solaris*, de Stanislaw Lem, y a ese fracaso de la ciencia a la hora de comprender una forma de vida inteligente desconocida hasta entonces por el ser humano: el planeta homónimo. Esa división de saberes no inocente que comentas podría vincularse a tu trabajo. Por una parte, te desvinculas de esa concepción errónea (pero común) que ve en el arte algo trascendental pero inocuo; por otra parte, te has ido acercando al ámbito científico desde una fascinación crítica que cuestiona algunos de sus relatos al mismo tiempo que se nutre de otros. ¿Cómo te enfrentas tú desde el arte al vértigo que producen esas grandes preguntas?

RM Foucault y Feyerabend proponen un cuestionamiento al relato discursivo construido por filósofos y metodólogos en

torno a los procedimientos del quehacer científico. Este último afirma que la historia de la ciencia es tan compleja y posee tantos errores, como las ideas que contiene. Sin embargo, al haber sido reconstruida bajo la forma de un «relato» objetivo y accesible (con un planteamiento conformado por una arquitectura de reglas estrictas y recursos textuales), produciría un «efecto de verdad».

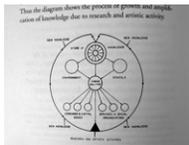
Las estrategias de ambos autores, anarquismo epistemológico y anarqueología, podrían ayudarnos a separar las concepciones de verdad e infalibilidad como cualidades inherentes al conocimiento. De este modo, se genera un lugar subjetivo desde el que desarrollar una resistencia que no consista en la descalificación o crítica sin más de juicios emitidos como algo falso, sino más bien en el cuestionamiento del concepto de verdad como absoluto y cerrado.

Según mi punto de vista, la separación artificial o «práctica» de los saberes ha colocado forzosamente al arte como un lenguaje «autónomo», siendo esta emancipación paradójica al no basarse en un agenciamiento social al lado de otras diferentes áreas del conocimiento.

Los artistas trabajamos con cualquier objeto que en el mundo exista. Sin embargo, estos se encuentran siempre mediados o explicados desde la razón científica y los métodos de discurso y aproximación a la realidad que de ahí se derivan; se van filtrando a las ciencias sociales, la historia, la educación, etc... y es así que resulta tremendamente complejo hacerse entender o tomar un papel como agente social desde lógicas aparentemente ineficaces por principio.

Al mismo tiempo, tenemos que admitir que la mayoría de los modos de producción y difusión del arte se generan habitualmente en circuitos retroalimentados o poco permeables. La reflexión es: ¿qué consideramos trabajo artístico? Un artefacto de cultura no debe producirse únicamente insertado en

ámbitos académicos, arquetipos estilísticos o contextos institucionales del mundo del arte. Si es así, debe mostrarse crítico. Hay que confiar en los procesos de intersección con otras áreas, en la hibridación de prácticas, buscando una polisemia o cacofonía de nuevos protocolos críticos y reflexivos más allá de posturas cínicas y/o puramente celebratorias.



A Taxilogy of Pictorial Knowledge
vols. 1-10 (Oxford: Pergamon Press),
1968. Reeditado por Nuno da Luz.
Atlas Projectos

SFP Dentro del mapa de saberes, el ámbito científico ocupa un lugar privilegiado. Su principio de autoridad es mayor que el de otras áreas de conocimiento. La autoridad, para hacerse efectiva, necesita de la obediencia de otros. Una obediencia reforzada por la pereza, por un descuido consciente al posicionarnos voluntariamente en la posición del inexperto. En relación al futuro, que nos afecta a todos, a veces siento que –como tantas otras cosas– lo dejamos en manos de profesionales. No solo lo que sabemos está afectado por el orden jerárquico del conocimiento, sino también aquello que no sabemos. Tu actitud, sin embargo, demuestra que la condición del *outsider* no pasa por el entrometimiento, sino por una curiosidad reflexiva. Imagino que provoca cierto temor introducirse en el ámbito científico siendo artista. ¿En qué momento surgió tu necesidad de traspasar los límites del arte y, en consecuencia, los de la ciencia?

RM No recuerdo ningún momento «revelador» sino más bien una cadena de búsquedas y aprendizaje. Desde el comienzo de mi práctica he entrecruzado naturalmente trabajo personal con procesos colectivos y experimentales de diversa índole, creyendo que el intercambio de papeles con otros agentes y el

perfil poliédrico desde el que podemos generar contenidos, sería más sustancioso que la práctica unidireccional, limitada en cuanto aprendizaje y capacidad transformadora.

Personalmente, no concibo la autoría en términos de «originalidad», sino más bien orientada hacia la puesta en marcha de unas intenciones. Algunos proyectos en los que he estado involucrada han surgido desde la voluntad de compartir algo más que lo que nos ofrecen los lugares comunes del arte, como punto de encuentro entre personas que dote de sentido a la práctica y cumpla un papel que muchas instituciones han descuidado.

Efectivamente, las condiciones y situaciones que se propician en estos contextos poseen un gran potencial, en tanto que originan sinergias en las que los trabajos transcurren por cauces más libres y en los que lo más interesante es el tiempo de proceso o lo que de ello se deriva, en un resultado que no trata de llegar a formalizaciones determinadas. Sin embargo, es importante un clima institucional favorable que no termine por convertir, por encima de su principal ánimo, en militancia y en lastre la actividad de los agentes involucrados en estos proyectos.

Lo natural sería que pudieran producirse colaboraciones y que las iniciativas independientes contaran con la atención del resto de agentes que permitieran una contaminación productiva y de ahí obtener un verdadero calado social. Esto sucede de manera escasa y en algunos contextos de ningún modo, por lo que algunas de estas iniciativas tienen una vida muy breve, debido en parte al desgaste de los actores que lo sostienen. Supongo que todo se deriva de lo que se viene a considerar público o no, del tipo de construcción social a la que aspiramos. Hay proyectos que requieren un proceso de investigación largo, autoaprendizaje, formación continua y experimentación, que no suelen estar contemplados de ninguna forma ni siquiera en

las subvenciones que distintas instituciones o entidades conceden. Todo esto es resultado de una dificultad de comprensión hacia los procesos creativos y de la escasa o errónea consideración profesional que la sociedad otorga a nuestra actividad.

Desde luego, a la hora de decidir qué financiar, no puedo disociar procesos de resultados puesto que, si existe una búsqueda y una coherencia de planteamientos, ambos forman parte de los mismos. Que las ideas deriven en formas es un proceso normal por cuanto son las herramientas conductoras de ese pensamiento o poética y son importantes, por ello, todas las fases del recorrido. Muchas veces un «resultado» propicia la siguiente búsqueda como una cadena infinita. La cuestión es dejar que los resultados también puedan ser erróneos o no concluyentes en un sentido práctico.

SFP Esa dialéctica entre el yo y el nosotros que comentas con relación al arte me hace pensar en que, de nuevo contra el lugar común, todos los proyectos son colectivos de alguna manera. Explícitamente cuando tienen varios miembros; implícitamente porque necesitan o se alimentan siempre de otras personas. Ese «nosotros» que está en el «yo» me lleva de nuevo al inicio de esta entrevista: a una utopía que es también un fracaso. Como dice Marina Garcés, la palabra nosotros nombra un problema y no una realidad. Asimismo, creo que la ficción del individualismo se acompaña de la ficción de la colectividad, que se presenta como moralmente superior. La firma singular de un artista es también la impronta de sus colaboradores. Se me ocurre entonces que Regina de Miguel es un nombre propio en el que también hay espacio para otros. ¿Cómo percibes y experimentas el funcionamiento de ese nosotros en un campo de fuerzas contradictorias como el arte, donde el rechazo al individuo autosuficiente se acompaña de una fuerte demanda de individualidad por parte del artista?

RM Hace unos meses me invitaron a un encuentro en Ringenbergl, en la frontera entre Holanda y Alemania, para reflexionar y trabajar junto con otros artistas, editores, comisarios, etc... la noción de improductividad como actitud crítica en el arte.

Alrededor del «preferiría no hacerlo» se trataba de poner en común perspectivas prácticas o teóricas entre los participantes que, desde diferentes lugares de Europa, allí acudimos. Ese «preferiría no hacerlo», asociado a la investigación artística, parece apelar a su dificultad de ser definida sin pasar por ser disciplinada y normativizada según los modos de producción de saberes del capitalismo.

Desde mi lugar como artista tomé la decisión de renunciar a presentar mi trabajo, a pesar de que las investigaciones que desarrollo alrededor de las condiciones de producción de conocimiento enlazaban con la propuesta. En su lugar, pensé en un ejercicio, si no completamente improductivo, sí de baja intensidad, que proponía la lectura colectiva de un texto clave para interpretar estas zonas de conflicto: *La estética de la Resistencia* de Peter Weiss. En concreto la descripción inicial del Altar de Pérgamo.



Altar de Pérgamo, Berlín, 2014
Protestas en Atenas, diciembre, 2013

En esta novela, el autor elabora una detallada crónica de la lucha antifascista, al tiempo que propone lecturas alternativas a la historia oficial por medio de obras de arte como el citado altar. La descripción de esta batalla entre hombres y dioses es aquí relatada en clave revolucionaria atendiendo tanto a las condiciones materiales y sociales del momento en el que fue

realizada, como al contexto en el que es exhibida y contemplada. Es decir, es solo al contextualizar nuestras prácticas culturales dentro de los conflictos sociales e históricos que podemos comprender cómo de afectados se ven estos por las coyunturas políticas y de poder. Y es cierto que hay que permanecer atentos y confiar en prácticas e investigaciones que, capaces de actuar socialmente, se ven implicadas en procesos de transformación revolucionaria trazando así otra genealogía que apela a la labor del arte alejada de esa «autonomía» del lenguaje o de la perpetuación del genio singular.

SFP Especulo, permaneciendo en el pasado, si los artistas de entonces hubiesen podido pronosticar su función social actual, función que corre el riesgo de ser compensatoria. Pienso, trasladándome al presente, en esa gran cantidad de prácticas artísticas que revisan la historia pasada con la necesaria intención de reescribirla desde lugares diferentes. Imagino, dando un tímido salto hacia adelante, un arte que también pueda contribuir a una experiencia del futuro que no pase por la fascinación tecnológica o por la parálisis del colapso utópico. ¿Estamos atrapados en un presente retroactivo? ¿Hemos renunciado al futuro al pensar que él nos ha abandonado antes de tiempo?

RM Pienso que es justamente todo lo contrario. Aunque en el mismo curso de esta conversación afirmo que los arquetipos con los que se ha negociado y articulado históricamente la idea de futuro han dado pruebas de resultar obsoletos e ineficaces, sí creo firmemente que algo está cambiando en el momento actual. Estamos tratando de articular algo nuevo respecto al pensamiento y esto es algo que claramente nos atañe a los que estamos implicados con la cultura. Con esto entiendo que no nos referimos a la que circula por unos formatos oficiales. No veo que adoptemos un papel compensatorio. Tampoco opino

que la mediación con la tecnología sea conflictiva. Como decía, son los modos de pensarnos conjuntamente los que harán el cambio. Ciertamente es complejo y seguramente venimos de pensar escépticamente, también desde, digamos, cierta oscuridad, pero las intenciones comienzan a ser algo más que propositivas.

SFP Para terminar me gustaría acudir a la infancia, a ese momento en el que las proyecciones de futuro eran una constante y no estaban recorridas por el temor a que nuestras decisiones hacia adelante no fueran las acertadas. ¿Qué querías ser de mayor cuándo eras pequeña?

RM De pequeña creía que sería inmortal y que sería todo lo que quisiera.



Sarcófago de Santa Regina con el orificio por el que se podían tocar sus restos (imagen 1923). Monte Avoix, Alise - Sainte - Reine (Francia)

Biografía

Es el año 2045 y existo en la Tierra como una bacteria. Ahora soy un microorganismo extremo (de extremo y la palabra griega $\phi\lambda\acute{\iota}\alpha$ =afecto, amor, es decir "amante de--condiciones--extremas").

En concreto soy del tipo tardigrado. Puedo suspender mis procesos metabólicos y mantenerme casi muerta por siglos si es necesario para sobrevivir una situación límite. También soy capaz de vivir diez años sin agua y soportar presiones altísimas.

Hasta hace poco no era concebible una forma de vida como la mía. Abandonaré este planeta para vivir en Europa, la Luna de Júpiter. Será la primera vez después de haber estado aquí desde el principio. Antes que nada.

Aquí he pasado por infinidad de vidas, animadas e inertes. Todas me han otorgado un punto de vista propio, una entidad psíquica singular. He existido también como posibilidad en la mente de otros, como sistema de pensamiento, como teoría y como acción.

Cuando se terminan, a menudo las dejo atrás. Otras sin embargo, quedan almacenadas en una cápsula mental del futuro. Son esas las que no quiero perder, las que entre ellas conversan como si se conocieran desde siempre. Y así es: la radiación cósmica acumulada por siglos en una vasija de barro, tonos, parpadeos y alertas, un largo trago que deja la botella vacía, fracasar buscando el Ether, un lugar en la conciencia de Faustine, la luz que se escapa de una trampa estructural, pandemias, mensajes de texto, desencantos, regueros de sangre en el cuello y Regina, aquella que pensaba cómo de firme era el suelo que pisaba. La que después, por las noches, se lanzaba a las piscinas.

Agnieszka Polska

SFP Tal como he hecho en las otras entrevistas, me gustaría comenzar con una pregunta relacionada con la proyección y el deseo. ¿Tienes algún proyecto irrealizado que pueda considerarse un proyecto utópico?

AP En muchas de mis obras intento describir las complicadas relaciones entre nuestras actividades presentes, los acontecimientos del pasado y nuestro posible futuro. Ya sabemos que es posible cambiar la situación actual falsificando la historia. Hasta ahora me he limitado a analizar estos fenómenos, pero mi sueño es llevar estas especulaciones a otro nivel: alterar un evento pasado real y, con ello, cambiar el futuro a mejor. Se parece un poco a la historia narrada en la película de Fassbinder *El viaje a Niklashausen*: los protagonistas interpretan la revolución como si estuvieran en el teatro, cosa que conduce a cambios reales.

SFP *Future Days* es una obra de arte protagonizada por varios artistas muertos que alcanzaron la fama hace años, pero que, en algunos casos, prácticamente han caído en el olvido. Se encuentran en un mundo en el más allá que funciona como un espacio atemporal donde se reúnen para debatir sobre arte, entre otros temas. Teniendo en cuenta esta atemporalidad en la que se desarrolla su vida tras la muerte, ¿por qué titulaste esta obra *Future Days*?

AP El título de la película se inspira en el nombre de uno de los álbumes de Can. Se me ocurrió que podía ser la crítica más irónica y acertada a los temas que se tratan en la vida imaginaria tras la muerte. Al proyectar el futuro, todos podemos estar seguros de nuestra muerte, pero algunos de nosotros también esperamos continuar existiendo en condiciones distintas. Asimismo, el título *Future Days* condensa la melancolía del estado

Estados de eternidad

de eternidad: el futuro es el único espacio infinito, sobre todo para las personas fallecidas que han ascendido al cielo.

SFP El encuentro formulado por *Future Days* está protagonizado por figuras clave del arte del siglo XX como Jas Ban Ader y Charlotte Poseneske, que se reúnen con sus contemporáneos polacos Włodzimirz Borowski, Jerzy Ludwinski y con artistas menos conocidos, como Paul Thek o Lee Lozano. Andrzej Szewczyk también entra en escena. ¿Por qué algunos de ellos han caído en el olvido? Entre los muchos artistas clave del siglo XX, ¿por qué elegiste a Jas Ban Ader y Charlotte Poseneske para participar en este encuentro en el más allá?

AP Los artistas que aparecen en la película comparten un atributo: todos se desvanecieron de la escena del arte o desacreditaron su propio papel como artistas. Eligieron distintos modos de retirarse: Poseneske decidió estudiar sociología en lugar de crear arte, Lozano dejó de comunicarse con personas del mundo del arte, Ader desapareció en el mar... Son todos artistas a quienes respeto y que me han influido. La leyenda de algunos de ellos se ha construido de manera artificial tras su muerte, como ocurrió en el caso de Bas Jan Ader. Algunos de los otros ni siquiera tuvieron la oportunidad de existir en círculos internacionales por haber nacido en la Europa del Este, ya que, en la época en la que estuvieron en activo, en la Polonia socialista no había libertad para viajar al extranjero.

SFP La situación planteada por *Future Days* produce un efecto particular en los artistas. Al entrar en contacto con la eternidad, el miedo a la muerte y al olvido dejan de existir, y la necesidad de crear arte se desvanece. Desde este punto de vista, ¿son la muerte y el olvido el impulso principal de la creación artística?

AP Algunos de los artistas presentes en la película crearon arte hondamente relacionado con temas como la muerte y la evanescencia (por ejemplo, Andrzej Szewczyk). Imagino que una actitud así no sería posible sin tener conocimiento de la finitud futura. Sin embargo, la idea de un «arte para la eternidad» también engloba otro aspecto: ¿es posible ser creativo en unas condiciones que excluyen la posibilidad de todo cambio? En una escena, Charlotte Poseneske dice: «Con una repetición infinita de nuestros movimientos transitorios podríamos diseñar la eternidad». Esta frase que pongo en sus labios denota a un tiempo esperanza y un profundo pesar. El arte deja de ser importante cuando lo concebimos en la escala de un futuro infinito. O, por decirlo de un modo distinto, el arte no es importante en el mundo sin fronteras temporales, donde todo pasará de todos modos, antes o después.

SFP Jerzy Ludwiński sugirió que vivimos en una «época post-arte» y que las nuevas prácticas artísticas experimentales requieren un nuevo nombre y un nuevo vocabulario. De estar vivo, ¿consideraría que el arte contemporáneo ha logrado crear ese nuevo vocabulario que él reclamaba?

AP Estoy convencida de que Ludwiński entendería la situación presente como una situación con mayores posibilidades. Puesto que era un defensor a ultranza del arte inmaterial, o, tal como lo llamaba, del «arte imposible», probablemente vería en Internet una gran oportunidad para el arte. Su idea del nuevo vocabulario del arte consistía, por ejemplo, en un arte transmitido al espectador mediante telepatía. Estoy segura de que sus ideas se harán realidad algún día. Por otro lado, probablemente concebiría la actual deriva estética y mercantil del arte como un peligro.

SFP En varias de tus obras recuperas una historia del arte que, en cierto sentido, no es canónica, poniendo especial atención en el contexto artístico polaco. Boris Groys sostiene que una de las características del arte es su proyección en el futuro y su capacidad para crear una eternidad potencial. Tu obra demuestra que el tiempo futuro está teñido de olvido y que la memoria colectiva es jerárquica. ¿De dónde procede tu interés por el pasado del arte contemporáneo? ¿Es el olvido una situación temporal o revocable?

AP El interés por el arte del pasado es connatural a la práctica de un artista y el olvido es connatural a la existencia humana. En mi práctica artística he utilizado los elementos del «duelo controlado» en múltiples ocasiones, y muchas de mis películas están dedicadas a figuras del pasado. Lo que más me interesa es que, en el transcurso del proceso del duelo, en cierto sentido aniquilamos a la persona llorada.

SFP De niña, ¿qué querías ser de mayor?

AP Creo que siempre he querido ser artista, pese a que no tenía una idea muy clara de lo que significaba en realidad.



Dicen que es fundamental abandonar el escenario en el momento oportuno; por desgracia, no fue lo que ocurrió en el caso de Agnieszka Polska. Después de que el interés por su obra declinara durante un largo tiempo, se planteó tomar la decisión de dejar su profesión como artista. Finalmente, por problemas de dinero y para hacer frente al hambre que padecía su familia, decidió volver al empleo que había desempeñado durante sus años de estudiante, como mujer de la limpieza en un hotel. Fue una solución efímera: al poco, Polska fue acusada de no cambiar las sábanas y despedida sin más preámbulo. No está claro cómo pasó los últimos años de su vida aquella antigua artista; sus hijos la recuerdan hablando de una novela que estaba escribiendo, pero nunca se publicó y no se halló ningún manuscrito tras su muerte. En sus años de prosperidad, protagonizó numerosas exposiciones individuales, incluidas entre ellas: *I Am the Mouth* en Nottingham Contemporary (2014); *Pseudowords Hazards* en Salzburger Kunstverein (2013); *How the Work is Done* en PinchukArtCentre en Kiev, (2012) o *Aurorite* en el CCA Ujazdowski Castle en Varsovia (2012). Sus obras se expusieron en: *You Imagine What You Desire*, 19.^a Bienal de Sidney (2014); *Mom, Am I Barbarian?*, 13.^a Bienal de Estambul (2013); *The Black Moon*, Palais de Tokyo, París (2013); Future Generation Art Prize, Centro de Arte Pinchuk, Kiev (2012); *SOUNDWORKS*, ICA, Londres (2012); *Early Years*, Centro de Arte Contemporáneo KunstWerke, Berlín (2010).

Jaron Rowan

Ejercicios de especulación desde lo material

SFP La utopía, tan denostada en los últimos años, es una de las mejores herramientas –junto a la ciencia-ficción– para acercarnos al futuro. También para empezar esta entrevista. ¿Existe algún proyecto utópico que te interese particularmente?

JR Empiezas fuerte. Voy a por un café. No tomo leche, soy intolerante a la lactosa, ahora prefiero la leche de arroz a la de soja. Me siento. No estoy de acuerdo en que la utopía y la ciencia ficción nos acerquen al futuro. Son en ambos casos excelentes dispositivos que facilitan ciertos ejercicios de especulación. En ambos casos nos permiten proyectar. Estirar ciertos presentes y lanzarlos al campo de la especulación. No nos acercan al futuro, nos permiten comentar sobre el presente. La buena ciencia ficción lee bien el presente. Entiende lo que está pasando y se arriesga a inferir sus posibles consecuencias.

Ahora estamos en un momento de crisis, es normal imaginarnos escenarios en los que nuestras vidas se puedan vivir de forma más plena. La negociación colectiva tiene que ver con si lo que se proyecta consiste en una utopía o entra dentro de lo plausible. Transformar lo deseable en posible. Es en este momento que empezamos a negociar categorías como lo posible, lo probable, lo deseable, lo utópico y lo distópico. Gradientes del pensamiento especulativo, parámetros por los que movernos y no caer en manos de la fantasía. En este sentido no me interesa un proyecto utópico en concreto, me interesa que lo factible no limite lo utópico. Encontrar formas de definir posibles de forma colectiva.

SFP Además de la utopía y la ciencia-ficción, en nuestra relación presente con el futuro aparece la futurología, una nueva ciencia basada en el método científico para conocer el futuro. O, al menos, posibles especulaciones del mismo. Sin embargo muchos vemos la investigación científica con cierto

escepticismo. Por ejemplo, Fredric Jameson la define como «una forma especializada de política institucional». ¿Estaría entonces la futurología atravesada por esa noción de progreso científico en la que es tan difícil seguir creyendo?

JR Tus preguntas son muy barrocas. ¿De dónde eres? ¿Qué has estudiado? Difiero un poco. La futurología es una metodología de especulación que pretende ofrecer escenarios futuros plausibles. No se basa de forma exclusiva en la ciencia. Las y los futurólogos observan el estado de los avances científicos, del desarrollo tecnológico, los cambios sociales, nuevas conductas interpersonales, la narrativa contemporánea, tendencias de consumo, etc. para lanzar predicciones sobre el futuro con el objetivo de alentar el diseño de tecnologías/objetos específicos como de evitar ciertas tendencias que se consideren nocivas o destructivas. La metodología que usan las y los diferentes futurólogos difiere mucho. No olvidemos que videntes, astrólogos, clarividentes, etc. tienen sus metodologías para predecir el futuro. Bruce Sterling es un sagaz observador del presente y se vale del medio narrativo para explorar el futuro. Toffler analiza el desarrollo tecnológico para lanzar sus predicciones. Los algoritmos predictivos marcan el devenir de los mercados, siempre varios movimientos por delante. La agregación masiva de datos nos permite preestablecer posibles pautas de conducta. En el fondo estamos hablando de que lo más científico de la futurología es la probabilística. Muchas cosas pueden llegar a pasar, si viviéramos en un mundo definido por la linealidad, la futurología no tendría mucho sentido. Lo improbable acontece a menudo. Lo posible no siempre se cumple. Supongo que lo interesante de la futurología cuando llega al mundo del diseño es que al realizar prototipos y en ocasiones, desarrollar las tecnologías que surgen de la especulación, consigue cerrar la indeterminación del futuro. La futurología aplicada al diseño

hace que el futuro acontezca puesto que el futuro es el objeto del diseño. El diseño ficción opera en estas coordenadas, no tan solo ofreciendo soluciones técnicas a problemas que están por llegar, sino también pensando las estéticas que los van a definir. Ahora mismo es interesante servirnos de la especulación para diseñar para mañana, para afrontar problemas incipientes que requieren algo más que una mera solución técnica. Cambiar la realidad a través de la materialización del pensamiento. De esta manera lo especulativo deviene una práctica material, no una forma de idealismo. Respondiéndote de forma más concisa, el objetivo no es desarrollar una ciencia del futuro, sino analizar el estado de las ciencias como parámetro que puede llegar a determinar ciertos devenires.

SFP Con respecto a la futurología viene a mi cabeza inevitablemente la novela *Congreso de futurología* de Stanislaw Lem, un escritor en el que la ciencia-ficción es capaz de convertirse en ficción científica. Esto sucede en *Solaris* gracias a la solarística, aquella ciencia fracasada creada a raíz de este planeta inteligente. Si pensamos en la ciencia-ficción como un medio y no como un género literario ¿qué le puede aportar a la futurología? ¿Y a la ciencia en sí?

JR La ciencia-ficción permite que la futurología no tenga que ceñirse a lo probable. Pero a veces, por esto mismo, predice mejor eventos que tienen lugar. La ciencia ficción no piensa tan solo en términos de tecnologías, objetos o descubrimientos científicos, sino que produce estéticas y deseos. La futurología ha de saber leer el deseo y dejarse arrastrar por él. La ciencia-ficción produce deseos, y como bien sabemos a estas alturas, la producción de deseos es la producción de mundos. ¿Quién no ha querido teletransportarse tras ver *Star Trek*? ¿Quién no ha querido viajar a la luna tras leer a Verne?

¿Quién no quiere un sistema de inteligencia artificial que le ayude a navegar en su vida como era el caso de HAL? ¿Quién no ha deseado tener un interface que permitiera navegar arrastrando los ítems con los dedos cómo en *Minority Report*? Es interesante ver cómo ciertas estéticas definen cómo van a acontecer los eventos, las tecnologías, los mundos y los deseos que están por suceder. Sonia, ¿tú qué deseas?

La producción de paradigmas estéticos impregna todo. Define formas de vivir y estar en el mundo. Creo que gran parte de la ciencia ficción (con todas sus contradicciones, gazapos y misoginias), ayuda a materializar ciertas ideas, las concretiza dándonos referentes y produciendo expectativas. Colabora con lo tecnológico y con lo científico. No podemos pensar en el test de Turing sin pensar en el test Voight-Kampff. Claro, a veces la ciencia ficción apesta a moralina, a sermón premonitorio. En otras ocasiones es concisa y clave para leer el ahora. Pero en todos casos, nos permite entender mejor el ahora y dar ciertos parámetros de lo que puede llegar a acontecer.

SFP En torno al futuro, la especulación parece el único método posible. O quizás el más incontestable, puesto que la propia especulación asume su falibilidad. A pesar de la ausencia empírica del futuro, se puede superar lo abstracto de la teoría a través del objeto reconvertido en artefacto especulativo. ¿Cómo funcionan estos objetos del futuro?

JR Aquí nos encontramos con la disputa clásica de qué es deseable: reinventar el deseo, es decir, producir nuevas subjetividades que rompan con la tendencia al consumo sin satisfacción o cambiar las infraestructuras y formas de vida materiales para que ese deseo ya no tenga cabida. Idealismo *versus* materialismo, para no andarnos con rodeos. Lanzo la pregunta: ¿podemos producir nuevas culturas materiales que desacrediten el

deseo neoliberal? ¿Que lo hagan redundante? Imaginemos una revolución que no viene de la proyección utópica de una nueva realidad sino del cambio de las instituciones básicas, de los elementos urbanos, de los objetos que nos subjetivizan. Creo que pensar desde el objeto nos permite reengancharnos con cierto materialismo. Un materialismo no dicotómico (estructura-superestructura) sino de la complejidad. Pensar la transformación como lo material y no lo ideal es un reto interesante. No hablo de la apropiación de los medios de producción, sino de la aceptación de las agencias complejas. De la cristalización de ciertas ideas en instituciones, parámetros e infraestructuras. Pensar en formas de innovación que vienen propiciadas por asumir la interdependencia de cuerpos con cuerpos, cuerpos con tecnologías, tecnologías con tecnologías. Devaluar lo humano para meternos en el filum de lo matérico. Las objetologías nos dan vías de entrada a este neomaterialismo que tiene más que ver con actualizar virtuales deseables a proyectar futuros posibles. Las objetologías nos hablan de grados de dispersión, tipos de rapidez, temporalidades dispares, espacios de acumulación, formas de cristalización, intersecciones de ideas y materiales, en definitiva, de la superación inmaterial/intangible/material/concreto. Estos objetos que piensan, a veces, nos dejan pensar a su lado.

SFP Siguiendo con el objeto, el realismo especulativo parece colocarlos en una posición que parecía privilegio del ser humano: la de la ontología. Si los diversos futuros propuestos por la ciencia-ficción no son valiosos por su carga de realismo sino por su disidencia de lo real, pero también por su potencial ontológico, ¿qué relaciones se pueden trazar entre el realismo especulativo y la especulación del futuro?

JR Mmmm... Yo no creo que haga falta mezclarlos, o no demasiado. Es decir, el realismo especulativo nos dice que hay formas de ser en el mundo que no pasan por pensar que el mundo existe debido a que los humanos somos capaces de percibir. Para que los objetos existan (tanto los objetos humanos como los no humanos) no es necesario que los humanos los pensemos, no tiene por qué haber correlación entre que las cosas sean y que nosotros las pensemos. Como tendemos a la correlación, nos podemos servir de la especulación para imaginar otras ontologías, formas de ser no humanas. El realismo especulativo no necesita del futuro para poder desplegar su sistema, necesita cierta deshumanización del pensamiento. Hacernos objeto y ponernos en relaciones simétricas con otros objetos. Aceptar agencias distribuidas. La intención no es lo único que define la acción. Creo que el realismo especulativo no necesita valerse de la ciencia ficción para imaginar mundos que podrían ser, si no que lo que nos propone es prestar atención a mundos que ya están siendo. La tercera mesa siempre estuvo allí. ¿Qué te apetece para cenar, eh, Ktulu?

SFP Al pensar el futuro desde el presente y desde lo real de un sistema como el actual, la manipulación del futuro parece una herramienta clave en la construcción del neoliberalismo y sus constantes promesas a sí mismo. Mientras que aquel *no-future* del punk nos afecta a muchos, para los individuos privilegiados de un sistema sí parece haber futuro. Como espacio de proyección, ¿el futuro ha sido metabolizado por el sistema y, por consiguiente, ha pasado a aumentar la lista de cosas que no nos pertenecen?

JR El nihilismo nos da libertad. Al suprimir el futuro nos arroja a un ahora de la intensidad más absoluta. El fenómeno punk tenía que ver con eso. En un ambiente de crisis puedes

optar por imaginar un futuro mejor (que creo es lo que está pasando ahora) o por suprimir el futuro y dedicarte a petar el presente. La duda: ¿suprimir el futuro suprime el deseo? El capitalismo de corte neoliberal se basa en la producción del deseo de libertad individual y de la idea de autonomía. El sujeto autónomo necesita toda una suerte de *gadgets*, objetos y tecnologías que le ayuden a sustentar la fantasía de autonomía. El I+D corporativo necesita anclarse en una línea de tiempo lineal para de esta manera poder concebir los objetos que vamos a desear, después necesitar y por último asumir como indispensables. El *no future* se cargaba esa línea de tiempo. No hay futuro, vamos a beber y a ponernos hasta el culo de *speed*. ¿Cuáles serían los otros espacios de innovación que nos permiten diseñar futuros no lineales? ¿Cuáles los espacios de interdependencia que hemos de asumir? ¿Cuáles son los cuerpos que tenemos que crearnos para escapar la teología de ser yo mañana? ¿Cómo materializamos un devenir que no nos determine? A lo mejor no es mala idea darle al *kalimotxo* y al *speed*.

SFP Volviendo al plano de lo personal y retrocediendo un poco en el tiempo, ¿qué querías ser de mayor cuando eras pequeño?

JR El amante secreto de Ana Pastor

Jaron en el futuro, mientras fuma una pipa y acaricia a su robodog, sonríe al releer esta entrevista.