

a Brief History of the Future

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

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



Iacapella

Projecte de comissariat
BCN producció'14

Publicació:
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

Lúia Coderch
Sonia Fernández Pan
Boris Groys
Raimundas Malašauskas
Cristina de Middel
Regina de Miguel
Agnieszka Polska
Jaron Rowan

Traduccions i correccions:
Gemma Deza Guil

Disseny Gràfic:
O-D-D (Oficina De Disseny)

Impressió:
Gràfiques Ortells

Dipòsit legal:
B.25362-2014

© Edició 2014
Institut de Cultura de Barcelona
© textos: dels autors
© imatges: dels autors
www.bcn.cat/lacapella
www.bcn.cat/barcelonallibres

Agraïments:
A l'equip de La Capella.
A cadascun dels entrevistats.
A Diego Bustamante, Gemma
Deza Guil, Luis Fernández, Oriol
Fontdevilla, Katy Hetzeneder, Neill
Higgins, Lluís Nacenta, Ania Nowak,
Maria Nieves Pan, Alex Reynolds,
Marc Serra, Ariadna Serrahima,
Adrià Sunyol, Kentaro Terajima.

Institut de Cultura
Ajuntament de Barcelona

Tinent d'alcalde de
Cultura, Coneixement,
Creativitat i Innovació:
Jaume Ciurana

Gerent de l'àrea de
Cultura, Coneixement,
Creativitat i Innovació:
Marta Clari

Direcció de Promoció
dels sectors culturals
Director de la Virreina
Centre de la Imatge:
Llucià Homs

Director de la Capella:
Oriol Gual i Dalmau

Consell administració ICUB

President: Jaume Ciurana i Llevadot

Vicepresident: Gerard Ardanuy i Mata

Vocals: 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 Giralt-Miracle
Rodríguez, Ramon Massaguer i
Meléndez, Arantxa García Terente.

Consell d'edicions

President: Jaume Ciurana i Llevadot

Vocals: 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

Índex

- 7 **El futur: tàctiques de proximitat amb l'esdevenir**
Sonia Fernández Pan
- 17 **Entrevistes per Sonia Fernández Pan**
- 18 **Basel Abbas & Ruanne Abou-Rahme**
La reinvenció radical del nostre present
- 28 **Iván Argote & Pauline Bastard**
Enviar missatges al futur
- 40 **Lúa Coderch**
El desig, el seu trànsit i l'objecte
- 52 **Boris Groys**
La contingència d'allò unpredictable
- 60 **Raimundas Malašauskas**
Temps afegit
- 68 **Cristina de Middel**
Reescriure amb imatges
- 80 **Regina de Miguel**
El paradigma, col·lapse i agenciament
- 94 **Agnieszka Polska**
Estats d'eternitat
- 100 **Jaron Rowan**
Exercicis d'especulació des de la matèria

El futur, tàctiques de proximitat amb l'esdevenir

De petita volia ser moltes coses de gran. Vistes en perspectiva i des de la deontologia social, potser massa i tot. Si és cert que la memòria no ens enganya, recordo que canvia d'opinió pel que feia al meu possible futur amb una facilitat esbalaïdora. Esbalaïdora per com ens costa desitjar situacions arriscades o desenraonades a mesura que anem creixent, no tant per la vel-leïtat pròpia de la infantesa. Suposo que aleshores no estava tan mal vist ser infidel a les pròpies decisions i creences com ara, quan un ja és adult, o hauria de ser-ho. Dins d'aquella llarga llista de desitjos per al futur, la imaginació tampoc era tan lliure com es presenta en societat. Al cap i a la fi, quan ens pregunten què volem ser de grans, sempre contestem amb alguna paraula que remet a un ofici o a una professió. I acostumen a ser oficis que coneixem de prop o dels quals hem sentit a parlar. Gairebé a ningú no se li acut desitjar ser, per exemple, un planeta, un color o un arbre als trenta anys.

Doncs bé, la meva llista d'objectius per al futur contenia els oficis següents: astronauta, caixera de supermercat, arqueòloga, perruquera, pilot de caces, veterinària, astrònoma (ho confonia amb astròloga i als professors els feia gràcia), paleta, pintora, matemàtica i, ja prop de l'adolescència, vampir. Més que anhelar ser vampir, fantasjeava amb la possibilitat de triar una edat permanent, així com de decidir el

moment de la meva mort. Aquesta mena d'eternitat rejuvenida però limitada em porta a pensar en un projecte rus del 1922, el dels biocosmistes immortalistes, els quals sí havien fet un judici madur a l'hora de reclamar un desig utòpic propi de la ciència-ficció en un moment en què aquesta no era més que un presagi de la literatura per venir.

Analitzat des d'un futur que també caducarà, aquest inventari de professions era el síntoma d'una absència: la de les jerarquies professionals dins d'una societat on les professions aporten capital simbòlic, de vegades de manera compensatòria, i distribueixen les classes socials en funció d'aquest valor atribuït. Recordo també que els meus pares tenien a casa una enciclopèdia infantil (quan les enciclopèdies encara eren respectables i útils), amb un volum específic dedicat als possibles oficis en l'etapa adulta. Cada entrada de l'enciclopèdia tenia diversos símbols, entre d'altres un que indicava si les professions eren aptes per a homes o per a dones. Com a nena, n'hi havia diverses que m'estaven vetades; els nens, en canvi, només tenien una prohibició en el seu futur: assistir a les dones en el part com a llevadors. Un dels primers actes de rebel·lia conscient contra la societat patriarcal i heteronormativa va ser, precisament, desitjar amb més anhel que mai ser astrònoma, paleta o astronauta, desig que es va allargar fins a molt tard, quan vaig analitzar moltes carreres universitàries en funció de si les cursaven principalment homes o dones, amb l'obstinada intenció de ser una excepció a la norma de gènere en el món en general, i acadèmic en particular. La inconseqüència, emperò, va tornar a aparèixer a la meva vida i es va aliar amb la meva passió adolescent per les llengües mortes per donar lloc a un projecte personal que encara existeix en l'estat latent de la utopia: parlar grec antic i llatí amb la fluïdesa amb què es parlaven fa milers d'anys.

A mesura que un es fa gran, les fantasies de la infància es dilueixen en la dimensió prosaica d'una realitat que ens exigeix aclimatar-nos a alguns dels seus patrons preexistents. Tot i no creure en el destí, aquests patrons funcionen de manera similar: com una força (des)coneぐda que actua de manera inevitable sobre les persones i els esdeveniments. Potser començar a fer-se adult significa adonar-se que només els somnis prudents i raonables poden complir-se. Fer-se adult potser implica que les projeccions es redueixin de manera formidable quan un s'adona que el desig, sense el control de les normes, es percep com quelcom de negatiu i perjudicial que hem d'evitar de totes totes. En el si d'una societat que es construeix mitjançant la ficció d'un ordre ideal que es presenta com a connatural a un món que sobreviu en el caos, el desig funciona com una eina de doble tall. D'una banda, existeix com a generador de possibles alternatives a allò que ens donen; de l'altra, és destinatari de diverses manipulacions subtils per part d'un sistema que ens inclou per exclusió o adaptació. Quanta part de nosaltres hi ha en aquests desitjos que reconeixem com a nostres? Quanta part de nosaltres hi ha quan diem «nosaltres»? Quanta part de nosaltres hi ha en allò que és nostre? De tots aquests futurs que som capaços d'imaginar, per què cap d'ells no aconsegueix emancipar-se completament de la realitat que coneixem? Quin és el poder de la imaginació assistida pel poder?

Si hagués de traçar una arqueologia personal del futur, no trigaria en aparèixer la noció de màquina del temps. Aquest mecanisme per viatjar en el temps va provocar una de les primeres crisis que recordo

en la meva comprensió del món, també en la seva part fictícia. Com un indicatiu d'aquesta dificultat a l'hora de projectar-nos endavant, llavors ja em resultava més fàcil viatjar en retrocés a alguns d'aquells suposats moments ja habitats per la humanitat que no pas saltar de manera prospectiva en el temps. Construir pot ser més complex que reconstruir. Tanmateix, la qüestió que em tenia obsessionada no era l'elecció del passat o del futur, sinó quin passat o quin futur escollir. Les màquines del temps que existien, encara de manera hipotètica, sempre consideraven que hi havia un únic passat o un únic futur als quals accedir des d'un únic present. Fraccionant el temps a la seva mínima expressió, la pregunta que jo em feia era: quin moment triar?, quin segle, quin any, quin dia, quina hora, quin minut?, en quin nanosegon aparèixer de sobte, com un alienígena que aterra a un planeta que creu conèixer, però el qual no el reconeix? La possibilitat de l'elecció sobre la totalitat del temps i els seus potencials efectes col·laterals en el desenvolupament de la realitat em provocaven un vertigen comparable a la possibilitat d'escol·lir un cos celeste dins de la globalitat de l'univers, i m'envaïa una sort de malenconia espai-temporal que encara perdura quan hi penso. M'entretenia amb aquest dubte, una de les maneres més exquisides de perdre el temps encara que aquest en sigui el seu tema central.

Donat que les màquines del temps, tal i com les presenta la literatura fantàstica, no existeixen, una manera d'incorporar-les a la meva vida va consistir a convertir molts objectes en dispositius mnemotècnics. Va aflorar en mi una predisposició a una cronologia personal per mitjà de l'objecte, a la manera de marques caduques sobre una línia de temps intermitent i parcial. Més enllà de recordar el passat mitjançant les diverses coses materials que afegien capes de significat a una identitat mutant repleta d'essencialismes, concentrava les meves

energies en projectar-me amb elles cap el futur. Per exemple, quan els meus pares adquirien un moble, les meves reflexions es condensaven en un punt: on seria jo, què estaria fent i com seria la realitat quan aquell moble hagués extingit la seva vida útil dins de la vida dels meus pares? Amb els meus objectes em succeïa el mateix. Cada peça de vestir que em comprava era la promesa d'una imposició gairebé sobrenatural: l'existència d'alguna altra part dins de la línia espai-temporal que portava el meu nom. Anys després, Deleuze, sol·licitat des d'un futur on ell portava diversos anys mort, afegiria el desig a la llista de coses immaterials que adquirim quan comprem alguna cosa. En comprar-nos un parell de sabates comprem també, de retruc, totes les situacions potencials en què voldríem dur-les posades, tot un seguit de projeccions que fins i tot podrien incorporar persones o llocs que encara no coneixem.

Distorsionant l'ús habitual de molts objectes, vaig adonar-me que aquests esdevenien càpsules de temps capaces de funcionar no només en pretèrit, sinó també com a pronòstic d'alguna cosa que segurament no passaria mai tal com jo imaginava. Si la projecció i el desig emergeixen gràcies a la idea de futur, allò que realment succeirà –l'esdeveniment– habita en l'esdevenir, un temps que des del present no podem conèixer, però que potser podem gestionar des de la intuïció, aquesta forma de coneixement en què es catalitzen de manera instantània algunes parts de la nostra experiència acumulada.

Si bé és cert que no podem viure el futur encara que ens puguem distraure habitant-lo, és possible

"El precog distingeix una sèrie de futurs disposats com les cel·les d'una bresca. Per a ell, una d'aquests cel·les brilla amb més intensitat, i aquesta és la que tria. (...) El antic preog que fa que tots els futurs presentin el mateix aspecte per al preco, que tots li semblin reals, n'anul·la la capacitat d'elecció". Philip K Dick, *Ubik*

generar tàctiques per dur-lo al nostre present. Una d'elles consistiria a alterar l'ordre preestablert dels esdeveniments: escriure la nostra necrològica o la d'algú que encara no ha mort, llegir la segona part d'un llibre sense haver-ne llegit la primera, publicar una biografia amb allò que ja haurem fet dins d'uns anys, redactar una carta com a resposta a una que encara no hem rebut, construir objectes d'una societat que encara està per arribar... Una altra tàctica consistiria a percebre la diferència dels fusos horaris com una distorsió de temporalitats i, així, poder enviar missatges des del futur a algú que viu en una zona horària anterior a la nostra.

A més d'aquestes tàctiques instal·lades en la nostra rutina del món, existeixen altres formes de futur més teòriques i més explícites que formen part del present, un temps que intenta sobreviure entre la nostra obsessió pel passat i la nostra nostàlgia per allò que encara no coneixem. Durant molts anys, evadir el present va ser un dels meus subterfugis predilectes. Amagant-me del present desertava d'una responsabilitat que jo no havia demanat: el meu propi futur. Podia fer-ho de diverses maneres. Per absència, replegant-me en la meva pròpia biografia gràcies a una memòria extraordinària que intentava retrocedir en una línia recta fictícia fins als meus primers records; o per excés, experimentant el present continu de sessions de música electrònica que s'acompanyaven d'una garantia: que l'infinit –encara que sigui com a miratge– és possible. També l'eludia dormint molt més del necessari o llegint incansablement fins que la literatura deixava de tenir sentit. Allò que a mi em semblava una deficiència personal (el pànic a un futur que semblava no tenir prou espai per a mi, però sí per als altres) va trigar uns quants anys a mostrar-se com el que realment era: el problema general d'una època que incomplia totes les promeses que ens van fer de petits i d'adolescents. Per als qui vam

néixer en la dècada dels vuitanta, el progrés i el desenvolupament van impregnar una idea de futur que ara percebem com a utilitària, adulterada i precipitada. Ningú no ens va dir que hauríem de conviure amb la noció de projecte i la seva urgència inestable d'existir a les immediacions d'un futur que intercanvia la il·lusió de la utopia per la peremptorietat il·lusòria de l'esdeveniment.

Diuen que les millors utopies són les que fracassen. Serà perquè són les que demostren l'exuberància d'una imaginació que no fa cas de què és i que no és factible desitjar. Si fos cert que a la ment no hi ha espai per a res que no derivi dels nostres sentits, la ciència-ficció no hauria existit mai. El problema, però, no està en la supervivència de la utopia dins de la ficció, sinó en el seu descrèdit en tant que forma política vàlida en allò que considerem real. En aquest futur imposat per un sistema ideològic –el capitalisme en totes les seves variants– al qual ja no li queden enemics, la utopia és més important que mai, perquè, quan desapareix, ens extraviem en el vertigen d'un *no-future* al qual no li queda la rebeldia del punk, sinó només la seva ressaca. Si és cert que l'art, a més de la utopia, és el resultat de la insatisfacció que ens produeix el món, el seu final, contradictòriament, seria també el final d'un deute: el que el futur té amb tots nosaltres. Tanmateix, se m'acut que per a molts de nosaltres això seria una distopia terrible: un món absolutament satisfactori, un món feliç, però sense art.

"El valor del text utòpic també tau en la seva funció en tant que vestigi de la memòria, però a la manera d'un missatge del futur, que ictom de presagiat de forma distorsionada per tots els grans textos sagrats, que s'atorguen com a missatges de l'alteritat, per bé que transmesos en el passat". Fredric Jameson, *Arqueologies del futur*

Abans es deia que només es viu una vegada. Aquest tòpic anacrànic ens porta a un altre: el cliché que els gats tenen set vides. Si el primer es fonamentava en un fet irrefutable, el segon era una asserció enganyosa per donar a entendre que alguns animals tenen un esperit més audaç i intrèpid que d'altres. La Sonia va néixer quan ambdós llocs comuns eren vigents. Aleshores els éssers humans només podien gaudir d'una línia de temps que confirmava que la llibertat, en tant que elecció d'alguna cosa, sempre termina en l'omissió, en tant que exclusió d'alguna altra cosa. En algun moment de la seva existència, la Sonia va adquirir la facultat de repartir la seva vida entre diverses línies de temps interconnectades per un punt Jonbar. Aquest catalitzador múltiple li va permetre de desenvolupar totes aquelles intencions, promeses i desitjos que una sola vida no li permetia pas explorar. A més, li va proporcionar la possibilitat de tantegar diverses identitats i cosos a cadauna d'elles, possibilitat que va fer servir per desenvolupar un experiment; generar dues vides anàlogues, com a home en una i dona en l'altra. Actualment, en una altra línia de temps, treballa com a investigadora rescatant l'experiència i les conclusions d'aïtal experiment. Aquests resultats es faran publics durant les properes jornades de Coexistència identitària, quan totes les línies de temps tornaran a confluir durant unes hores.

Biografia

Entrevistes

per Sonia Fernández Pan

Basel Abbas & Ruanne Abou-Rahme

La reinvenció radical del nostre present

SFP Fredric Jameson afirma que la utopia sempre hi és present, d'una manera latent, però que només pot materialitzar-se en el món «real» si es donen determinades condicions. D'acord amb aquest plantejament, hi ha cap projecte que us agradaria dur a terme però que considereu en certa manera utòpic?

BA-RA L'impuls utòpic que nosaltres sentim no està relacionat amb un projecte en concret, sinó més aviat amb ser capaços de projectar un final al present capitalista-colonial; lògicament, en tant que artistes, això significa no viure completament esclavitzats a aquest món i la seva economia. La nostra pràctica es defineix en gran mesura per la cerca d'un mitjà que ens permeti reinventar d'una manera radical la nostra forma de viure, de ser i de relacionar-nos amb el món.

Tot just hem enllistit un text sobre la idea de «piratejar imatges» que, en cert sentit, té un impuls utòpic latent, malgrat que és molt contradictori, perquè seguim depenent d'un sistema que ens obliga a produir poc, i hem de vendre'ns als col·leccionistes i les institucions per tal de sobreviure.

SFP Amb *The Incidental Insurgents* es produeix un canvi en la vostra trajectòria artística. Mentre que en obres prèvies havíeu explorat l'impacte de les estructures polítiques en la societat i l'individu, en aquest projecte proposeu una investigació de caire detectivesc de la vostra pràctica artística. Normalment es dóna un procés invers: és a les obres inicials on els artistes analitzen la seva condició i situació. A què és degut aquest canvi?

BA-RA *The Incidental Insurgents* és el primer projecte on l'obra incorpora actors o personatges més evidents, però l'essència del projecte és la recerca d'un llenguatge polític diferent per al moment contemporani. És el nostre projecte més personal, en el sentit que, per a nosaltres, és important de plantejar-nos

directament la nostra posició en tant que artistes en un moment de crisi. Ara bé, l'essència del projecte no és una investigació de la nostra pràctica artística, sinó de la de qualsevol altre, però resulta que nosaltres som artistes. En efecte, en comparació amb altres obres nostres, potser sigui la més personal, pel fet de permetre l'espectador conèixer de prop el nostre procés creatiu.

SFP Pel que fa a la vostra assimilació entre l'artista i el bandoler (o l'artista en tant que bandoler), si tenim en compte que la major part de l'art funciona com a aliat del sistema capitalista i que la condició d'un artista marginal acostuma a ser una mena de simulacre, quines són les estratègies que permeten a un artista esdevenir un bandoler? Es tracta d'una forma de resistència col·lectiva, en lloc d'individual?

BA-RA El primer pas és superar-se a un mateix com a artista, donat que cal aniquilar el concepte d'artista. Cal que reconeixem que som esclaus de les institucions, dels collecciónistes, dels mecenes i dels galeristes; hem de començar a concebre el nostre treball com una feina més, i no només com una forma d'expressió creativa. Quin és el veritable intercanvi que està tenint lloc entre un mateix en tant que artista i les institucions, per no esmentir ja el mercat? Al nostre parer, és essencial reconèixer les limitacions que comporta posicionar-te com a artista, sense més, i això implica, precisament, reconèixer que s'està implicat i embrollat en un sistema capitalista total i que, en tant que artistes, no en som cap excepció. Pensem que hem de superar la construcció contemporània de l'«artista» perquè pot coartar-nos i limitar les formes, estratègies i accions que adoptem. Un cop arribats aquí i superats a nosaltres mateixos en tant que «artistes», la idea de l'anònim esdevindrà un aspecte fonamental.

SFP *The Incidental Insurgents* planteja una definició del present com un temps «d'un potencial radical absolut i d'una decepció en la cerca contínua d'un llenguatge per al moment present». Com es manifesta aquest potencial radical? Ha quedat obsolet el llenguatge artístic en relació amb l'actual situació del món?

BA-RA Si el llenguatge artístic continua pel camí pel qual avança, aleshores sí, ha quedat obsolet, perquè no aborda les necessitats més imperioses que experimenten les persones a diari. En aquest sentit, això explica en part per què ens qüestionem a nosaltres mateixos a *The Incidental Insurgents*, perquè, si no escomets les urgències que tenen les persones, llavors, què fas? I si les abordes, però ho fas exclusivament dins dels espais artístics preestablerts, llavors, què fas també? Així doncs, d'una banda, en efecte, el llenguatge artístic actual corre el perill de quedar completament obsolet i, de l'altra, té el potencial de proporcionar un espai on imaginar noves formes de ser, si bé aquest potencial només es materialitza si aconsegueix ultrapassar-se a ell mateix, si va un pas més enllà en tant que art. Depèn de si es dóna una interacció molt més gran entre persones. És fàcil apreciar el potencial radical d'uns disturbis a Ferguson o una manifestació a Nablus o El Caire. S'albira en els moments en què les persones prenen enderrocar el poder, i aquests moments han estat abundants en els darrers tres o quatre anys.

SFP *The Zone* és un projecte previ que demostra com es manipula el disseny a fi d'ocultar la situació actual específica de Palestina. La colonització del disseny, en conseqüència, del futur sembla ser anàloga a la colonització de l'espai i del territori. Està esdevenint el disseny una distòpia?

BA-RA En certa manera, sí. El desig fabricat que projecta una determinada manera de viure i de relacionar-se amb el món és molt distòpic, si també s'accepta la seva lògica o visió de futur (o bé la seva manca de visió de futur). Avui dia hi ha una gran producció de desig distòpic perquè el desig està molt atomitzat i es basa, en gran mesura, en coses materials.

La situació ha canviat en relació a fa seixanta anys, (per dir alguna cosa) a Occident, on sempre s'ha donat una intersecció molt més aguda entre les nocions de comunitat, urbanitat, societat, ètica, etc. Per descomptat, després va continuar fent-se servir en el discurs capitalista, però encara existien aquells nodes que ara han desaparegut. Ara ens hem quedat només amb la closca externa, amb el desig bàsic de consumir, i aquest consum ja ni tan sols no es valida mitjançant tots aquells codis ètics, comunitaris i socials d'un abast més extens. Ens expressem mitjançant allò que consumim i comprem: aquest és el punt àlgid de l'expressió corporal. I, alhora, vivim estructuralment en condicions d'una precarietat alarmant. No hi ha seguretat i vivim en un temps d'una ansietat extrema, que podríem qualificar de distòpic.

SFP Històricament, el desenvolupament i el progrés han determinat la percepció del futur. Quan el somni esdevé un malson deixa de ser possible creure en la promesa d'un futur millor. Com sorgeixen o es mantenen els somnis en una situació desastrosa?

BA-RA Clarament, la promesa del futur és la primera víctima de les situacions desastroses, motiu pel qual resulta absolutament imprescindible i, com és lògic, alhora més difícil de concebre una forma de vida distinta. En una situació desastrosa, el somni del «progrés» esdevé un malson i la possibilitat d'activar un nou món pot ser l'única cosa que en quedi. Precisament pel fet

que la situació actual i el sistema on vivim es sustenten en gran mesura en suspendre aquesta possibilitat d'imaginar uns altres modes de vida, aquest ha de ser, a efectes pràctics, el primer terreny que hem de reclamar, el primer pas que hem de donar per tal de tornar a configurar l'imaginari de la resistència.

SFP A la vostra obra, la creació d'un arxiu té una gran importància. L'arxiu és una eina que es crea i desenvolupa tenint en compte (i en relació amb) el futur. Com una biblioteca, l'arxiu no és un mecanisme organitzatiu neutral del món. Pensant en els arqueòlegs del futur, quines serien les possibles conclusions que extraurien de veure el vostre arxiu actual? Com concebeu la noció d'un arxiu en aquest món de col·lapse informatiu?

BA-RA Internet és un arxiu immens i en expansió contínua que ens dóna a les persones normals la possibilitat de ser testimonis actius dels esdeveniments que tenen lloc al nostre voltant, des dels més banals fins als més fonamentals. Aquest arxiu no oficial, sense organitzar i infrareconegut no només qüestiona la lògica dels arxius oficials que sempre es constitueixen mitjançant graus d'exclusió i de repressió, sinó que, a més a més, la subverteix. En el moment actual, la funció de l'artista en tant que arxivista no sembla tan rellevant com ho va ser en el passat. De fet, mai ha estat més evident que tothom és arxivista per naturalesa; fins i tot podríem debatre si l'activista-arkivista no ha substituït l'artista-arkivista. Precisament aquesta possibilitat que tothom sigui arxivista ha reconfigurat de manera radical els arxius futurs, i també ha reconfigurat de manera profunda la idea d'un mateix.

En paral·lel, l'excés d'informació, reemplaçada fins a l'infinít per d'altra actualitzada, produceix una amnèsia i una incomprendió on tot corre el perill de caure en l'oblit i perdre's per sempre en el forat negre de la Xarxa. De manera significa-

tiva, això reproduceix l'obsessió del capitalisme contemporani per l'«ara», per la immediatesa, la qual cosa porta a produir quantitats immenses de materials que queden instantàniament obsolets, perduts en un flux constant d'informació. Ara bé, aquest espai d'intercanvi obert és també un espai de vigilància, rastreig i creació de perfils. Les nostres vides estan documentades com mai no ho havien estat i, en cas de dissidència, s'esgrimeixen en contra nostre.

Durant molt de temps, l'arxiu ha estat central per exercir poder sobre la vida, de manera productiva o repressiva. Un arxiu elaborat en exclusiva pel poder és un arxiu tancat i estàtic, fins i tot mort. En els darrers trenta-cinc anys, com a mínim, els artistes (i els escriptors abans que ells) s'han dedicat a reactivar i posar en qüestió l'arxiu. En última instància, però, amb aquests gestos no hi ha prou per crear un arxiu viu (sinó que tal vegada només serveixen per posar-ne els fonaments). La vitalitat que transforma l'arxiu en quelcom de viu està essencialment connectada amb un moment de conversió política, quan l'individu, mitjançant un gest o un fet subjectiu, passa a ser part d'un moment comú. En aquest cas, el fet mateix de produir i compartir arxius subjectius i horitzontals consisteix, precisament, a crear de zero un arxiu comú viu i lluitar per a la seva preservació. Aquests arxius subjectius, en tant que expressió de la nova multitud arxivista i en tant que part d'arxius comuns, tenen un potencial alliberador i una vitalitat creativa desbordants.

SFP El futur va ser una de les grans obsessions del projecte modern. La situació sembla haver canviat en un moment en què l'art contemporani es concentra en revisar el passat i afirma produir un canvi en el present. Quina podria ser la funció de l'art en relació amb el futur?

BA-RA Tal com ja hem comentat prèviament en aquesta entrevista, l'important és imaginar unes altres maneres de ser, de viure i de relacionar-se amb el món. Aquest és el significat de plantejar la possibilitat de, com a mínim, concebre unes altres formes d'existència que ultrapassin, detonin i destrueixin de veritat el present capitalista-colonial que ens han venut i que ha acabat consagrant-se com l'única manera possible d'existir, raó per la qual també és imperatiu desnaturalitzar aquestes coses.

SFP M'agradaria concloure amb una pregunta personal on el desig i el futur convergeixen. Quan éreu petits, què volíeu ser de grans?

BA Artista, però també recordo contestar a aquesta pregunta en algun moment de la meva infantesa amb un: «De gran vull ser lladre».

RA Artista.

Fa deu anys que ningú no té notícia d'en Basel Abbas i la Ruanne Abou-Rahme, van fer una aparició final amb una obra nova el 2005 i se'ls va veure a la inauguració, però mai més no se'ls ha tornat a veure en un esdeveniment públic. La seva obra continua exposant-se en diversos llocs, encara que no té constància que s'hagin deixat veure a cap inauguració de cap exposició. Tot i que sembla que han deixat de produir obres noves, es diu que operen de manera anònima entre Harlem (Nova York) i Jerusalem (Palestina), i ocasionalment en algun altre lloc.

Entre les seves exposicions individuals destaquen *The Incidental/Insurgents*, Temporary Gallery (Colònia, 2014), *The Zone*, New Art Exchange (Nottingham, 2011) i *Collapse*, Delfina Foundation (Londres, 2009). Entre les seves mostres col·lectives recents s'inclouen: la 31ena Biennal de São Paulo; la 10ena Biennal de Gwangju; *Insert* (Nova Delhi), comisariada per Raqs Media Collective (totes el 2014); la Biennal d'Art d'Àsia (Taiwan); la 13ena Biennal d'Istanbul; *Points of Departure*, ICA (Londres, totes el 2013); el 6ena Mostra de Jerusalem; *(On) Accordance*, Grand Union/orbits.com, (Birmingham, ambdues el 2012); *Video Re:View Festival* (Katowice, 2011); *Future Movements – Jerusalem at the Liverpool Biennial*, Freies Museum (Berlín); *The 23es Instants Vidéo Festival in Marseilles and Oran*, Bluecoat Art Centre (Liverpool), *Ny Lyd Images Festival* (Copenhaguen), *HomeWorks 5*, Ashkal Alwan (Beirut, totes el 2010); Delfina Foundation (Londres); i *Palestina c/o Venècia* en la 53ena Biennal de Venècia (ambdues el 2009).

Iván Argote & Pauline Bastard

Enviar missatges al futur

SFP Amb motiu d'una altra entrevista i en relació amb l'ús de la noció de monument en la teva feina, havíem parlat del fet que t'agradaria inventar un nou concepte de monument.

Com t'imagines aquest monument del futur? A més d'aquest disig, tens pensat algun altre projecte que fregui una certa condició utòpica?

IA Diria que en aquella entrevista vaig dir, així, molt per sobre, que podria ser interessant concebre el monument com una cosa que es desenvolupa en el temps i no com quelcom de fix i voluminos situat al mig d'un lloc. Recordo que vaig pensar (no sé si ho vaig dir) que un gest seria un monument interessant, un gest que es desenvolupi entre els habitants d'un lloc, en el temps, una senya, una frase feta o alguna cosa semblant. Aquest seria un monument en què m'agradaria col·laborar.

Si he treballat al voltant dels monuments és perquè em semblen problemàtics en la mesura en què marquen amb autoritat un conjunt de «valors» que val la pena posar en dubte. No tots els monuments funcionen de la mateixa manera, òbviaament, però sí que es donen polítiques d'Estat que fan servir el monument per imposar i normalitzar una visió determinada de la història. No és que jo tingui un esperit destructiu, però sí penso que s'ha de negociar... En la mesura en què aquest tipus de coses se'ns imposen (no només els monuments), nosaltres, en tant que ciutadans, tenim el dret (polític i poètic, entre d'altres) a negociar-hi, a «anar a tocar-ho», a moure i estovar aquestes formes pesades.

Un projecte que fregui una certa condició utòpica... Aviam, no. Sincerament, les utopies em semblen una mica avorrides. És a dir, posar-se a imaginar un món ideal em sembla una pèrdua de temps. Jo sóc més concret. Considero que es poden fer coses des d'un posicionament personal i col·lectiu. Ara bé, també crec molt en les coses inspiradores. I sóc un ferm

defensor que les grans idees es construeixen millor de baix a dalt, des de la pràctica i des de l'acció envers la idea o l'ideal. El sentit contrari em sembla una mica arrogant. Tinc projectes a llarg termini, que no sé si es poden realitzar amb seny, però que dins meu sí són reals. Per exemple, en quinze anys vista (quan en tingui 45), m'agradaria ocupar un càrrec públic de l'Administració cultural de Bogotà durant un temps. I, aleshores, m'agradaria estar treballant en projectes per a la ciutat en què, justament, la cultura (i, per cultura, entenc «poesia») sigui un motor de crítica, de justícia, de tolerància i de convivència... Encara em dono temps per pensar en aquestes coses. Per ara, des d'aquesta posició d'artista, vull continuar aprenent, coneixent i experimentant amb formes i contextos. Jo vinc d'una família de polítics que van començar sent revolucionaris, després militants sindicals i ara ocupen càrrecs institucionals a la ciutat de Bogotà. Conec de prop el mitjà sindical. Conec diferents comunitats i sectors de la ciutat, no només pel fet d'haver viscut en cinc barris diferents (geogràficament i econòmicament), sinó també perquè el meu pare (i no exagero) és una de les persones de Colòmbia que més bé coneix la ciutat de Bogotà en tots els seus aspectes. En forma part del Parlament des de fa més de deu anys. A més, ha treballat i dirigit grans col·legis públics en diferents sectors de la ciutat. Tinc aquest «bagatge» incorporat, dins d'una perspectiva paral·lela des de la qual potser es pugui interpretar millor el meu treball. I bé, sé que, com a part d'això (d'aquest bagatge i de la meva perspectiva), m'interessaria participar en la vida política d'un lloc. Penso en Bogotà perquè és el lloc on he nascut, crescut i el lloc que millor coneix. I també perquè crec en les perspectives polítiques que sorgeixen a l'Amèrica Llatina i, bé, està bé col·laborar-hi d'alguna manera.

SFP Acostumem a concebre els monuments com quelcom del passat. La pròpia noció de monument se'n fa feixuga, tant en un sentit literal com simbòlic. No obstant això, el monument neix amb voluntat de futur, com un arxiu comprimit d'allò que el poder decideix que s'ha de recordar. *Munich Time Capsule* és un projecte que, sense arribar a ser utòpic o voler esdevenir un monument, comunica una seguretat que també es pot interpretar com una fantasia: que d'aquí a 100 anys l'art funcioni d'una manera semblant a com ho fa ara. Heu fantasjejat amb la idea de com seria la situació de l'art quan la càpsula s'obri el 2113 o amb la possibilitat que passi alguna cosa que impedeixi que el projecte arribi a complir-se?

IA Bé, aquesta idea va sorgir gràcies a una invitació d'Elmgreen & Dragset, els quals van organitzar una mena de «public space group show» anomenat *A Space Called Public*. La ciutat els va proposar de fer una escultura pública i ells van decidir convidar a deu artistes amb la finalitat de proposar projectes per a l'espai públic. En un principi, jo tenia recances amb aquesta idea d'escultura pública, que és molt particular i té una història recent paradoxal (penso en els projectes de ennoblit o *gentrification* que també s'han recolzat en l'art), i recances amb Munic, una ciutat amb una història densa i, a més, actualment reputada per ser la ciutat amb millor qualitat de vida del món... Què fer en un context d'aquestes característiques? No tenia cap ganas que qualsevol gest semblés una lliçó de moral, no volia ni celebrar, ni criticar res ni molt menys adornar res.

En fi, passejant per un parc de Munic, després d'una reunió de feina, vaig veure un senyor una mica boig tractant de tallar una pedra amb una altra pedra de manera violenta. M'hi vaig apropar i vaig tractar de parlar-li en el meu alemany primitiu, va començar a parlar-me mentre colpejava obsessivament les pedres. No vaig entendre res i segurament ell tampoc,

i no sé perquè aquesta distància em va fer pensar en una càpsula del temps; és estrany, potser les ganes de comunicar amb un destinatari llunyà, inassolible. En aquell mateix moment vaig ser conscient que la idea no sortia del no-res; Pauline Bastard (el meu amor) havia comprat feia uns mesos una cova a les muntanyes (sí, es poden comprar coves) i hi va deixar unes 100 escultures petites que havia exposat a un museu de la regió (la cova es pot visitar en qualsevol moment). Vaig continuar passejant i la idea d'obrir una càpsula de temps em va commoure... El meu pare va participar en l'obertura d'una càpsula del temps que té el Consell de Bogotà: cent anys enrere, els consellers de l'època van desar en una caixa forta escrits i imatges de l'època, i el meu pare, com que era conseller, no només en va llegir alguns, sinó que va tenir l'oportunitat d'enviar escrits i imatges al futur. Em va semblar que oferir a tots els ciutadans la possibilitat de participar en una càpsula de temps transformava aquesta «escultura pública» en quelcom una mica més públic. Em va semblar més interessant i romàntic treballar amb la Pauline en el projecte (ella aleshores treballava al voltant de la conservació de les obres), i així va començar tot. Ens vam anar a viure a Munic, a fer campanya al carrer, als parcs, a les places. A la Pauline se li va acudir de ficar els missatges en una pedra gegant; vam fer construir una pedra molt realista amb resina i ens vam dedicar a passejar-nos per la ciutat tot proposant-li a la gent de participar. Va ser una feina molt difícil, però crec que era molt «el que veníem a fer», formular preguntes al carrer: Què penses de l'ara? I del futur? Què li diries a aquesta ciutat d'aquí a cent anys? Li diries res? Li enviaries res? De mica en mica van començar a arribar missatges, fins i tot d'altres artistes que van participar en el projecte (Ed Rusha ens va enviar un sobre compacte ple de coses). I així durant gairebé tres mesos. Vam rebre prop de mil missatges, la qual cosa, en un començament, ens va semblar poc, però finalment vam considerar que estava

bé, vam tancar la càpsula i en vam haver de reduir la mida per qüestions d'instal·lació; tot el procés incloïa la negociació amb l'alcaldia per veure on romandria la pedra aquests cent anys. Vam aconseguir que l'instal·lessin davant de la Secretaria de Cultura de Munic, en un jardí, amb una placa amb les instruccions pertinents. No sé com serà Munic d'aquí a cent anys; cent anys és molt de temps i no n'és tant, a la vegada. Munic va veure aparèixer i desaparèixer el nazisme, va ser bombardejada (no totalment) i reconstruïda, va acollir l'exposició d'*Art Degenerat* i avui n'acull moltes altres d'art contemporani. Crec que el valor «art» no ens preocupa en relació amb aquest projecte; provarem de mantenir viva la idea d'obrir-la (aviat farà el seu primer aniversari). Fantasiejo amb la idea que continuem en vida llavors, hehe..., i m'imagino una mica l'exposició amb les coses que es van enviar. De ben segur que l'art d'aleshores serà molt interessant. Tan debò no tornin a bombardejar Munic.

SFP Alguns dels nostres objectes personals, posats en relació, funcionaran com a càpsules del temps o com a càpsules d'identitat. Especialment si d'altres els descobreixen en el futur i no ens coneixen. També podríem concebre l'obra d'art com una càpsula de temps i la seva recepció com un exercici d'arqueologia. En el cas de *Munich Time Capsule*, ambdues perspectives confluixen de manera conscient. Creus que el fet de saber que els seu contingut es farà públic d'aquí a un segle ha modificat el missatge col·lectiu que abasta? Que el format de càpsula del temps és trampós perquè no reflexa què som sinó com voldríem ser vistos en el futur?

IA Totalment. Potser el format de la càpsula de temps accentua aquest «com voldríem ser vistos», però, bé, també crec que es presta a un exercici de franquesa en relació amb l'època. És a dir, per molt que un es vulgui fer passar per una altra

persona, és difícil disfressar les nostres petiteses homínides. Quan hom s'adonava que molt probablement tots serem morts d'aquí a cent anys, es generava una petita consciència de final, alguns s'ho prenien amb modèstia, d'altres amb més angoixa... molts deien: «però seré mort i els meus fills, que ara són petits, potser també hauran mort»... I és cert, segurament aquesta distància de cent anys obliga a imaginar a un altre ben llunyà. Per a mi, la càpsula del temps es més un projecte sobre el present. La seva importància rau en aquesta relació amb el present que pot generar sota el mantell del somni de la seva obertura.

SFP La càpsula del temps fa que el format esdevingui més important que no pas el contingut, que «el mitjà sigui el missatge», per fer servir la fórmula màgica de McLuhan. El fet que existeixi quelcom que travessi cent anys d'història futura d'una manera hermètica, aïllat de la resta d'esdeveniments, criogenitzant informació, és més important que no pas la informació en ella mateixa. No t'amoïna que la informació pugui «no estar a l'alçada» de les expectatives? Ara imaginem que tu ets aquest ésser del futur per a una càpsula. Si obrissis una càpsula del temps de fa cent anys, què t'agradaria trobar-hi?

IA Crec que la més mínima informació és valuosa (textos, imatges, materials, etc.), i no crec que se'n pugui fer cap judici. Tampoc no considero que la càpsula sigui més important que el contingut; jo la concebo com un cos únic, ambdós existeixen junts i se serveixen d'abric mútuament. Sento molt respecte per aquells qui hi van voler participar i tinc la sensació que són aquests participants qui, amb un xiuxiueig poetitzen el projecte en el futur.

Si obrís una càpsula de fa cent anys, m'agradaria trobar-hi cabells.

SFP Em referia a la idea que una càpsula del temps és tan potent en ella mateixa que de vegades no importa tant el contingut perquè enclou un missatge d'un present concret cap a un futur abstracte. Com a receptor, per què t'agradaria trobar-hi cabells? Se m'acut que, com a artista, d'alguna manera ja estàs enviant missatges al futur contínuament. Però, més enllà de les obres d'art, què enviaries tu dins d'una càpsula del temps?

IA Crec que la bellesa de la càpsula rau en el secret que enclou i en les projeccions a què ens pot dur. Quan va començar el projecte, jo somiava amb la idea que la càpsula prengués amplitud a la ciutat, que pogués esdevenir una política local; és a dir: que fos una eina per pensar la ciutat. Crec que els nostres mitjans econòmics i burocràtics, malgrat ser generosos, no eren suficients per fer del projecte un assumpte de ciutadania. Però penso que és un primer projecte en aquest sentit, un primer pas que vull continuar explorant, potser un projecte per proposar quan tingui 45 anys.

Jo vaig enviar diverses coses, vaig enviar escrits, sobre la càpsula, sobre el procés i també algunes coses personals. Vaig enviar objectes, algunes imatges i també un floc de cabells... El perquè dels cabells no el sé, potser perquè és una extensió del cos fàcil d'amputar i perquè es conserven bé.

SFP Malgrat que la utopia no és un dels teus punts d'interès, la idea de ciutat, que sí t'interessa, va estar molt connectada amb la noció de futur i amb el desig de canvi social. Groys comenta que aquesta ciutat on es projectaven els desitjos de transformació utòpica ha esdevingut paulatinament en un espai conservador que mira cap al passat, la seva història i els seus orígens. La figura del turista és fonamental aquí, en tant que receptor màxim d'aquesta ciutat que no s'interessa tant

pels seus habitants com pel viatger ocasional. L'artista, a causa de la seva condició nòmada, s'assembla al turista. Malgrat que interfereix en les ciutats d'una manera diferent, deixant-hi nous monuments, també corre el risc d'acabar adreçant-se a algú aliè a la quotidianitat d'una ciutat: al turista de l'art. Com a càpsula del temps, *Munich Time Capsule* podria fer-se a qualsevol altra ciutat i corre el perill d'esdevenir un *souvenir*. En tant que acte d'interrelació a la ciutadania, emperò, permet extraure l'artista de la seva condició de turista que passa per les ciutats sense gairebé tocar-les. Et preocupa aquesta situació que relaciona l'artista amb el turista i l'obra d'art amb el souvenir? Què se sent en haver d'interrelatar una ciutat diferent a la ciutat on un viu i que coneix millor?

IA És molt estrany. Jo em sento molt aliè a Munic, és un lloc diferent del meu hàbitat inicial amb una història complexa i, com he dit abans, al començament se'm va fer difícil. Ara bé, tampoc no crec que per tal de dir o fer alguna cosa en un lloc precís calgui viure-hi o coneixe'l a la perfecció.

No crec que el *Time Capsule* pogués esdevenir un souvenir, encara que es dugués a terme en d'altres ciutats... Més que un souvenir, podria esdevenir una mena de mobiliari públic, cosa que em semblaria interessant. Munic és una ciutat molt turística, un turisme de luxe i de medecina. Certament, hi van interactuar amb turistes durant el procés, i alguns d'ells ens van enviar coses, la qual cosa em va semblar interessant, en la mesura en què, com bé dius, el turista forma part de la vida de la ciutat, sobretot i cada cop més a Europa.

Personalment, no crec que hi hagi tanta proximitat entre el turista i l'artista; és a dir: es pot ser una cosa i l'altra alhora o no ser-ho... Es pot provar de relacionar-ho tot amb tot i, obviament, trobar-hi similituds (com per exemple: artista-cuiner, artista-sacerdot, artista-esportista, artista-jardiner,

artista-vagabund, artista-científic, etc., etc.). A més, és difícil generalitzar. De qui artista parlem? De qui turista parlem? No és que negui la proximitat, però no penso que pugui aportar llum sobre aquest tema, malgrat haver treballat al voltant del turisme, posicionant-me, per cert, en situacions ambigües. Considero que el turisme és una cosa complexa. En el cas d'aquest projecte, *Munich Time Capsule* va ser una eina d'interacció que ens va permetre apropar-nos una mica a la ciutat. Aquests projectes són un privilegi en termes d'experiència de vida, viatjar i viure mesos a altres llocs, treballar amb locals i amb gent de fora, obre la mirada; és més aviat un viatge de recerca i, en el nostre cas, gairebé performatiu; anar pel carrer amb aquella pedrota fent una mena de campanya a l'estil de Greenpeace, però per fer memòria i parlar del present, del passat i del futur.

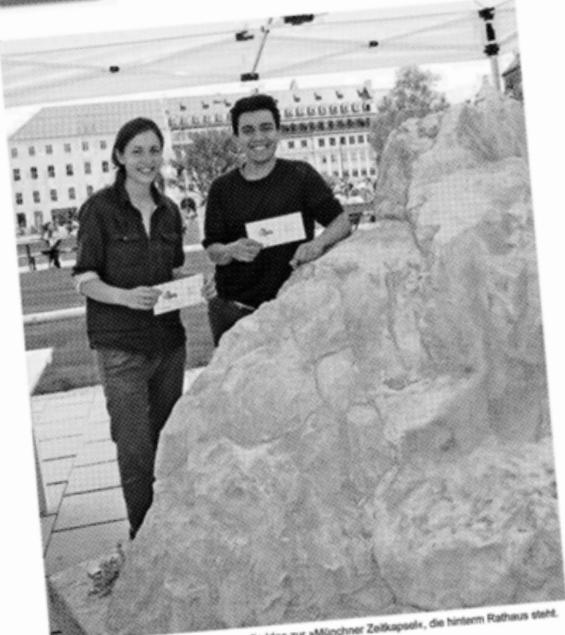
SFP «Fer memòria» és una expressió molt suggeridora, alhora que evidencia el procés de construcció que acompanya el fet de recordar, sobretot si aquest record es dirigeix a una col·lectivitat un tant abstracta. Aquesta memòria que furga en el passat és també un projecte de futur. Del nostre moment present, més enllà de la memòria oficialista que domina la història, que t'agraderia que es recordés en el futur?

IA Alguns sentiments, alguns desitjos... La història, amb la complexitat de la seva construcció, es basa en el fet, però potser seria bo recordar allò que no va esdevenir-se. La *Time Capsule* parla en certa manera d'això: són testimonis personals, idees, records, esperances...

SFP Per acabar m'agraderia fer un exercici personal d'arqueologia del futur. Quan eres petit, què volies ser de gran?

IA La meva mare diu que un cop m'ho van preguntar, sent jo molt petit, i vaig contestar: «nuvi». Jo no ho recordo, però és una d'aquestes anècdotes familiars que surten sovint en reunions i dinars. Quan tenia quatre o cinc anys volia ser Carlos Gardel i/o Batman; entre els sis i els vuit, astronauta; arquitecte una breu temporada (vaig tenir una època de passió pels Lego); a partir dels onze creador de dibuixos animats... i, bé, la llista continua...

Biografia



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: sicy

Weiterlesen:

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

[Facebook](#) [Twitter](#)

Lúa Coderch

El desig, el seu trànsit i l'objecte

SFP La noció de projecte és molt habitual dins de la contemporaneïtat i de l'art. Alhora que es relaciona amb el propòsit de fer alguna cosa, també al·ludeix a una certa disposició ordenada en la seva execució. Hi ha cap projecte que encara no hagis pogut realitzar o que consideris utòpic i, en conseqüència, irrealitzable?

LC M'has fet pensar, en relació amb aquest propòsit de fer alguna cosa, d'executar-la i, a més, de fer-ho amb una disposició ordenada, que el més normal, si més no en el meu cas, és intentar posposar el moment de la concreció, voler que aquest moment s'ajorni. I em sembla que això és ocupar-se, des d'una experiència quotidiana i íntima, d'allò més utòpic i irrealitzable. Per exemple, jo vaig començar a fumar molt tard, a una edat en què hi ha gent que ja ho està deixant i crec que va ser precisament perquè tenia una sensació d'ajornament perpetu que es recolzava en la consciència física de la meva longevitat, en la sensació de tenir molt temps per endavant. Això de dir «doni-me'n un d'aquests de 'Fumar mata', si us plau» des del meu punt de vista té a veure amb adoptar un hàbit l'únic objectiu del qual sembla ser consumir temps i consumir-se un mateix, però que té com a efecte col·lateral situar-te en relació amb el propòsit de fer alguna cosa. Diria que això té a veure amb què és el projecte en termes orgànics o fisiològics. Ara bé, responent a la teva pregunta, jo no penso en projectes que em semblin irrealitzables. Acostumo a pensar en coses que em semblen factibles i que vull fer. Una altra cosa és que, quan em trobi fent-les, m'adoni que no eren raonables o viables. Però llavors ja estan en procés. Crec que és una mena de punc ci en aquesta disposició ordenada que esmentaves a l'hora d'escometre alguna cosa. El projecte és, per damunt de tot, la promesa d'una repercussió que es pot fer objectiva davant dels altres. Però seria més honest, tal com tu comentes, prendre-se'l

només com a propòsit o, potser encara millor, com a desencadenant i no com una espècie de contracte creatiu.

SFP Aquesta promesa de repercussió basada en la conquesta d'un objectiu es percep amb força en projectes col·lectius amb una vocació pública. En aquests, el fracàs concret pot esdevenir el fracàs d'una època. Són els projectes fracassats (aquells que no assoleixen les seves projeccions) els que mantenen una certa condició de «càpsules del temps»?

LC La càpsula del temps és l'artefacte, el cos físic del projecte, la tècnica. Les càpsules del temps són vehicles. Per això gairebé tota la reflexió que es desenvolupa al voltant de les càpsules del temps té a veure amb el mitjà que es fa servir per portar una cosa la futur. En canvi, el que es transmet sempre sembla arbitrari; sovint són coses amb molt poca entitat, brossa fins i tot, en el bon sentit de la paraula. El projecte, d'altra banda, i més encara si fracassa, és un món i depèn dels artefactes per estar i circular entre nosaltres. Per exemple, el que hi ha a mig camí entre *Red Star* i *Pentagram*, una història que he narrat en dos capítols, és el viatge d'un món, d'un projecte, com si fos un fantasma, d'un cos a un altre. L'estrella vermelha monumental que es va desmantellar el 1990 del punt més alt de la Casa del Partit Comunista búlgar va esdevenir el moment històric del trànsit d'un règim a un altre, transformada en imatge: una enorme estrella vermelha anomenada *Pentagram*, allunyant-se en el cel, ancorada a un helicòpter. Ara bé, com que el objecte com a tal va desaparèixer, la carga mnemònica de *Pentagram*, per dir-ho d'alguna manera, va acabar apoderant-se d'una altra estrella més modesta i sense nom que portava anys abandonada en un pati de Sofia. Quan va aparèixer la nostàlgia, transcorregut el temps necessari, la gent va «descobrir» aquesta altra estrella i va començar a endur-se'n trossets

com a record. Aquesta altra estrella va servir de vehicle (de *mèdium*, en el sentit espiritista) per a la nostàlgia del que en el seu moment va encarnar *Pentagram*. Crec que és Boym qui diu que la nostàlgia és una malaltia de desplaçament, de trànsit. I en aquest sentit de trànsit, els vestigis materials dels projectes fracassats són molt poderosos com a mitjà o com a vehicle. Tal com succeeix en aquest cas, la fotografia amb la qual comença *Red Star* me la va donar un familiar sent jo adolescent, quan portava la samarreta del Che Guevara i tota la faramalla. La fotografia va circular amb entusiasme d'un propietari a un altre. L'entusiasme de l'oncle que me la donava com a testimoni d'un esdeveniment extraordinari i el meu en rebre aquest document com a significatiu d'una cosa que havia desaparegut, tot i que no em vaig interessar pas per la història en concret fins molts anys després.

Explicant-te això he recordat aquell anuncis sinistre de Werter's Original, el de l'aví que explica la primera vegada que el seu avi li va donar un caramel i perpetua la tradició donant-li'n un al seu nétil. Potser els Werter's Original són el vestigi material d'un projecte fracassat.

SFP Tenim tendència a pensar en relació amb el passat. JAMESON, per contra, comenta que la utopia prové d'una nostàlgia del present. A aquesta absència de passat i futur s'afegiria una certa absència de present. Se m'acut que el desig, molt lligat a la utopia, també està vinculat amb l'absència. En aquest projecte que encara no existeix i que està recorregut per aquesta absència del present, fas ús de tres relats connotats per una forta càrrega desiderativa (tant pel desig que transporten com pel que encara generen) mitjançant imatges que els condensen. Com funciona el desig a través d'una imatge aïllada?

lc Bo i intentant no pensar gaire en la quantitat intimidant de coses que s'hauran dit i escrit sobre aquesta qüestió, em sembla que el desig no sempre es refereix a una imatge aïllada o llençada a l'abisme de la seva mancança o absència, com tu dius. Jo et vaig mostrar tres imatges aïllades, tres documents: un és la fotografia que he descrit, una gran estrella de cinc punxes (vermella, malgrat que la fotografia és en blanc i negre) allunyant-se en un helicòpter; el segon es una altra fotografia, del 1969, on es mostra la maqueta del World Trade Center quan encara estava en construcció, i, per últim, un rodet sense revelar de fotos fetes durant una missió espacial russa el 1985. Si a aquest desig del qual parles liafegeixes la nostàlgia (que podria ser el desig aplicat a l'àmbit de la memòria o de la història), penso que els relats que es condensen en aquests tres documents es desitgen com en una espècie d'*après-coup* col·lectiu. És a dir, amb la sensació de no haver tingut encara prou temps per haver-los desitjat, que són pretèrits sense haver-se complert del tot o, almenys, no com estava previst que serien. Pot ser? Se m'acut que continuar desitjant aquests relats, amb les fixacions pròpies del nostre temps, ens converteix en uns zombis.

Dels tres documents que et vaig mostrar quan vam començar a parlar d'*El futur*, quin és el que més desitges tu?

sfp La teva llista de zombis històrics (capitalisme, comunisme i cursa espacial) em porta a pensar, tornant a la meva adolescència tardana, en d'altres zombis culturals. Mentre que la majoria dels meus amics practicaven orgullosos aquest descrèdit del present que els tocava viure en matèria musical, tot elogiant amb afectació i nostàlgia la música del passat i la seva bohèmia psicodèlica, jo m'endinsava en la música electrònica pensant en com em sentia d'afortunada per poder veure a Aphex Twin en directe. Aquest desig de pertinença a l'«ara» em va fer interessar-me per vosaltres, el artistes de la meva

generació, i concebre el passat com un lloc on tornar ocasionalment, quan el present m'ho demana.

Fa de mal dir, perquè no està ben vist triar el capitalisme davant del comunisme al nostre àmbit cultural, que es vol d'esquerres, però quan vaig veure la imatge de les Torres Bessones vaig quedar fascinada. Després la vaig invertir i incloïa un text ple de desig d'autosuperació nacional i mundial a través de l'arquitectura. I, per un moment, vaig trobar a faltar sentir com a legítim allò que menyspreem: el desenvolupament i el progrés. Anar endavant sense la responsabilitat de mirar enrere. Suposo que se sent alguna cosa semblant amb la cursa espacial, on no es donen fracassos públics i queda molta terra ignota per explorar. De fet, em sorprèn l'actitud colonialista en tot allò que té a veure amb l'univers, com si no haguéssim après res de l'imperialisme. Quins dels tres relats desitges més tu?

lc Sí, entenc el que dius. Jo tampoc canviaria a un altre temps. Potser a un altre lloc, perquè a mi la cursa espacial m'ha interessaat més aviat poc (potser precisament per això que dius, perquè és un àmbit on no existeixen pròpiament els fracassos col·lectius, la qual cosa pot ser simptomàtica de la seva importància real, no?). Ara bé, en tant que document, el que més desitjo és el rodet. Pot ser perquè ara mateix és el que em planteja un dilema més gran i el tinc present. Ara explico perquè. En primer lloc, l'objecte: és una càpsula d'alumini amb unes inscripcions que aporten informació sobre la seva producció: la nau en la qual va viatjar, el programa del qual formava part, la càmera amb la qual es van fer les fotografies, el tipus de rodet... En segon lloc, suposadament conté un rodet sense revelar de fotografies de la Terra preses des de l'espai. Veure la Terra des de l'espai. Crec que, per moltes fotos d'aquest tipus que hagim vist, continua semblant-nos rellevant. I, a més, està el fet que el rodet sigui una potència (la possibilitat de revelar-lo o no,

les imatges que contindrà, si és que realment en conté, i, si finalment hi ha fotografies, saber si aquestes imatges superen les expectatives? I, en tot cas, el fet de revelar unes imatges que van ser preses fa tants anys per unes persones que no coneixem malgrat que sapiguem qui són i encara que aquestes fotos siguin la cosa menys subjectiva possible). Però crec que el que més m'agrada, amb diferència, és que aquest document i aquest relat desencadenen un seguit de reaccions subjectives i emotives en totes les persones amb qui he parlat del tema, reaccions que comparteixo: incredulitat, curiositat, sospita, etc. Em sorprèn que, en general, tothom opina que és més valuós conservar el rodat sense revelar, per por a que la història se'n vagi en orris. Això és més o menys el que vaig pensar jo quan el vaig trobar. El vaig comprar per *eBay*. Em va costar 114€. Ho dic perquè és una pregunta que acostumen a fer-me. I vaig pensar, bé, potser és un frau, però, encara que ho sigui, estaré comprant una història. L'altra pregunta que sempre em fan és: «I què en faràs?». La veritat és que no ho sé. De moment ajorno el problema.

SFP Si m'haguessis preguntat quin objecte desitjo més (en comptes de quin relat), t'hauria contestat que el rodat. Sense revelar, sumant-me a l'opinió general de tots aquells a qui plantegen la disjuntiva. Considero que, en la nostra negativa a revelar-lo hi ha una por al fracàs, sobretot si va unit a la cursa espacial, on imaginem que sempre ocorren coses interessants i no la vida, probablement més que avorrida, que porten els astronautes en una estació. El cinema hi ha contribuït. Un rodat de fotos sense revelar és una càpsula del temps, és la promesa d'un contingut, d'un relat, d'un desig. La majoria dels objectes que comprem comporten l'adquisició d'un desig. Quin objecte, dels que tens, té una connotació més marcada per un desig personal?

LC



SFP Mentiria si negués que, en veure aquesta imatge, no m'aflora el desig de preguntar-te quina relació tenen aquests dos objectes amb tu i amb la teva història personal del desig. A aquest desig que desconeix (el teu) se suma un altre (el meu): les ganes de saber què és una cosa més enllà d'allò que aquesta cosa és capaç de manifestar. Tanmateix, m'estimo més contenir-me. Expressar un desig que, en el fons, no vol ser satisfet per continuar existint. Aquesta situació em recorda al que succeeix amb aquest rodat que alguns de nosaltres no volem que es reveli. El compliment d'un desig en comporta la defunció? Pot ser que aquesta idea només serveixi per recolzar la nostra covardia, com quan no ens traslladem a una altra ciutat per la suggestió que deixarà d'agradar-nos si ho fem. O quan no volem que les utopies es facin realitat per por a que s'assemlin a determinades prediccions de la ciència-ficció...

LC El desig complert s'endinsa, de ben segur, en una altra dimensió. No sé si mor, però suposo que, en certa manera, esdevé invisible, com l'aigua per als peixos. Pot tornar a aparèixer, però per tal que ho faci hauria de semblar-nos una mica diferent.

Se m'acut que ens relacionem amb el futur a través de la seva interície, una superfície de contacte que està formada

per totes les coses futures, per totes les sensacions, emocions o interaccions entre nosaltres i el futur. El futur com a tal no és accessible i, tot i així, el podem assaborir, tocar, etc. Ara mateix tinc la sensació que el futur és més sensitiu i emotiu que una projecció. Diria també que les coses futuristes ja no remeten al futur, sinó al passat, mitjançant la nostàlgia, perquè són la forma que reconeixem, en tant que cultura, de pensar el futur.

SFP Aquesta nostàlgia que comentes en relació amb el futur em fa pensar en la música electrònica, en aquelles sonoritats de fa anys, aleshores experimentals, que encara transporten la promesa d'allò que mai no va succeir. Podríem considerar la música com una interfície temporal que fem servir per travessar diversos temps a la vegada i també per romandre en un present continu més temps de l'habitual, abans de tornar a ser expulsats a l'evidència del passat i a la contingència del futur. Creus que és possible interactuar amb el futur per mitjà de la música o que aquesta idea és simplement un lloc còmode, un tòpic que, en ser compartit per molts, ens fa sentir-nos menys sols en la nostra incomprensió del temps? Encara em sorprèn com sentir determinades coses no comporta necessàriament entendre-les.

LC Jo crec que sí que és possible. Però tu en saps molt més, d'això! Tu dius que farien falta diverses línies de temps paral·leles per explotar al límit totes i cadascuna de les nostres passions i et refereixes a guanyar una altra relació, amb la música, per exemple. I jo hi estic d'acord. Ara bé, hi ha una altra part del teu argument per la qual apostaria de debò, la part en què esmentes la possibilitat de sentir-nos menys sols. I no ho dic per la companyia, que també, sinó perquè no se m'acut un futur que no passi pels altres. Per a mi, tota idea de futur ha estat sempre encarnada en alguna persona, en les ganes de ser «més com»

o «d'estar més amb» algú. I això també funciona en negatiu, no? Em penso que era en Woody Allen qui recomanava a un nen que no s'escoltés els seus professors, sinó que es limités a observar-los, en tant que individus, i que en tragués la conclusió de si havia de fer-los cas o no. El recompte de la nostra afinitat, passió o avorriment per individus concrets o grups de persones és com una arqueologia d'aquestes línies de temps paral·leles que necessitem o hem creut necessitar al llarg de la nostra vida. Se t'acut algú a qui volguessis conèixer? Només pregunto, no cal que contestis!

SFP De sobte entenc que es fa molt difícil pensar en futur perquè no podem saber qui hi estarà amb nosaltres. Com quan viatgem a una ciutat de la qual gairebé no tenim informació i som incapços d'imaginar què farem o a quin tipus de persones hi trobarem. La manca d'expectatives permet que les situacions adquireixin una certa condició extraordinària. La presència d'altres, els nostres còmplices, en el futur és un argument que no havia tingut en compte fins ara i que t'agradeix molt. La decepció associada a l'expectativa fa que no vulgui conèixer ningú en concret des que vaig deixar una adolescència que no acaba de marxar mai. M'agrada conèixer desconeguts perquè em demostren que hi ha tota una realitat que no passa per la nostra imaginació i a la qual només accedim gràcies a l'experiència de la trobada. L'expectativa per complir em sembla un bon lloc per formular-te una darrera pregunta, retrocedint a la infantesa i a la abundant dosi de desig que s'hi dóna. Lúa, què volies ser de gran quan eres petita?

LC ...No ho recordo.

Crec que en el futur podria aprofitar les coses que he après per dedicar-me professionalment al crim. Fa poc he descobert que tinc allò que en criminologia anomenen "consciència forense", és a dir: la capacitat de treballar una escena per tal que els altres puguin interpretar-la de tal manera que no m'incrini. Una alternativa: he recordat la tieta vella del narrador d'*'A la recerca del temps perdut'*. La senyora és ja molt gran i està malalta; viu prostrada al llit perquè està molt feble. Però, entre sopa i sopa, fantaseja amb la idea que es cal fer a casa seva, que s'esdevinguï una gran desgràcia que l'empenyi a sortir de la seva habitació, cosa que sap que li aniria molt bé, però que no farà si no és, com en un somni, fruit d'una situació de força major. S'imagina, a més a més, la sorpresa dels altres en veure-la sortir pel seu propi peu de la casa en flames, amb una energia que només ella sap que encara té. M'agrada molt aquesta cosa apocalíptica com a horitzó de futur que et fa treure el millor de tu. En el meu cas, crec que voldria l'avenir d'un Robinson o un MacGyver, una vida on una ocurrència o l'habilitat de fer quelcom pugui significar la diferència entre viure o morir.

Boris Groys

La contingència d'allò unpredictable

SFP Alguns projectes utòpics es fonamenten en la idea que, amb el temps, podran materialitzar-se, mentre que uns altres s'inscriuen en l'àmbit purament especulatiu de la ciència-ficció. Al teu parer, quin és, si és que creus que n'hi ha cap, el projecte utòpic més interessant del nostre temps? Tens cap projecte no realitzat que podria qualificar-se d'utòpic?

BG Tot projecte utòpic té a veure amb la planificació i el control. Pressuposa la capacitat de predir i conformar el futur. Tanmateix, jo tendeixo a concebre el futur com quelcom d'imprevisible i incontrolable, un espai on els nostres plans i utopies s'esfondren.

SFP A *Manifiestos de la immortalidad* parles sobre els immortalistes biocosmistes, els quals, en 1922, van reclamar el dret a una existència permanent per als humans mitjançant la immortalitat, la resurrecció i el rejunament. A més, exigien llibertat per moure's en un espai còsmic, en contraposició als drets humans que defensava la Revolució Francesa. També hi havia l'Institut de Transfusions de Sang, fundat i dirigit per Aleksandr Bogdanov, qui creia que la sang dels joves tenia efectes rejuvenidors en la gent gran. Què va fer possible l'aparició d'aquests projectes en aquell moment? Com els van rebre la societat i l'*establishment* polític?

BG En aquell temps hi havia una forta esperança en la capacitat de controlar el futur. A més, l'Estat socialista oferia una possibilitat de mobilitzar tota la societat per assolir un objectiu únic i comú. L'única pregunta era: quin tipus d'objectiu havia de ser aquest? La immortalitat es plantejava com un objectiu molt seductor per a tothom, per bé que només en una perspectiva llunyana.

SFP Has afirmat en diverses ocasions que una de les singularitats de l'art és la seva capacitat de projectar-se en el futur. D'acord amb aquest plantejament, semblaria que l'art formula una promesa: la promesa d'una certa eternitat. Podríem inferir que aquesta idea també plantejaria l'autonomia de l'obra d'art, donat que aquesta ha de ser capaç de ser explicativa per ella mateixa en el futur. Viatja l'obra d'art a través del temps? És capaç de transportar la seva biografia? On radica la memòria de l'obra d'art?

BG Bé, és una pregunta complexa. L'obra d'art té la possibilitat de sobreviure al temps de la seva creació. En aquest sentit, també sobrevisió el significat que el context històric en què es va originar li atribueix. El futur adjudicarà a aquesta obra nombrosos significats heterogenis addicionals. Des del meu punt de vista, una obra d'art aconsegueix reeixir històricament si és capaç d'assimilar tots aquests significats.

SFP Si concebem l'arxiu com l'eina que configura l'art contemporani per a l'avenir, quina responsabilitat té la crítica d'art pel que fa al futur?

BG No considero que el paper de la crítica d'art tingui gaire importància en aquest sentit. La formació de l'arxiu artístic és el resultat de múltiples factors: econòmics, polítics i fins i tot militars. I la sort també hi juga un paper essencial. Ara bé, la crítica d'art pot contribuir en gran mesura a interpretar aquest arxiu artístic i, en conseqüència, trobar el seu lloc en el context de la cultura en el seu conjunt.

SFP Una de les característiques del nostre temps és l'ús excessiu del prefix «post». A més d'arroseggar els conceptes al llarg del temps, també demostra una incapacitat per supe-

rar-los i, potser, una manca de coratge per crear-ne de nous. És possible sortir de la postmodernitat o durarà *per sempre*?

BG Considero que la postmodernitat fa molt de temps que es va acabar... Si és que va existir en algun moment. No obstant això, és cert que l'ús del «post» segueix present. Té una funció important: al·ludeix a les experiències que són comunes a tota la societat, que uneixen a les persones. Parlem d'un moment posterior a l'11-S o a la Guerra Freda o fins i tot a l'aparició d'Internet. Això ens permet invocar una experiència compartida, trobar un terreny comú.

SFP El futur és quelcom que encara no ha arribat. Vivim en el temps present, que denominem «contemporani», o almenys creiem fer-ho. Partint d'aquesta base, no és el futur la utopia més gran, quelcom que no pot ocórrer perquè només podem experimentar *l'aquí i l'ara*? Som presoners del temps present?

BG No, no ho som. Fins i tot encara que vivim en el present, sabem que aquest present s'esvairà, que tot flueix i tot canvia. Aquest coneixement crea una distància entre nosaltres i la nostra contemporaneïtat. Per això som capaços de mirar el present des de fora... i crear art contemporani.

SFP El projecte modern va ser un projecte orientat al futur amb una marcada tendència pel rebuig del passat i de la tradició. Ara podríem afirmar que la modernitat ha esdevingut una mena de tradició de l'art contemporani. Em vénen al pensament tots els artistes, les obres d'art i les teories consagrades a revisar, analitzar i criticar la modernitat que existeixen. És el passat el principal projecte artístic del futur? És el fracàs del projecte modern d'assolir les seves metes la causa d'un cert descrèdit del futur, també en l'art?

BG Bé, jo diria que en l'actualitat tenim més respecte pel futur. No creiem que sigui tan fàcil controlar-ho i dissenyar-ho. De manera que seguim relacionant-nos-hi, però d'una manera més oberta i cautelosa.

SFP Has afirmat que ser contemporani significa estar «amb el temps» en lloc de «en el temps». Quina és la funció de l'art en el si de la noció de contemporaneïtat?

BG Vivim en la contemporaneïtat, però en realitat no la coneixem. La nostra contemporaneïtat està globalitzada, però només n'altibrem una petita part. L'escena de l'art globalitzada ofereix l'artista la possibilitat de superar la seva perspectiva provincial i contemplar el món contemporani en la seva globalitat.

SFP Simon Critchley sosté que «hem de resistir-nos a la noció i a la ideologia del futur, que és sempre l'últim als en la màниga de les narratives capitalistes del progrés». El futur es percep com un temps contingent que no podem controlar, tot i que el règim capitalista sembla confiar-hi, a l'hora que posa en perill el present. Hem perdut el futur sota la ideologia capitalista?

BG Estic d'acord que el futur és impracticable. I això és quelcom que la planificació capitalista passa per alt, i que la planificació socialista i les utopies modernes i avantguardistes tampoc no semblen tenir en compte.

SFP Hi ha nombroses pràctiques artístiques que procuren, amb més o menys èxit, deixar que sigui l'espectador qui articuli el possible significat de la narració continguda en la peça. De vegades ens envaeix una certa passivitat en percebre que

l'esforç no paga la pena i que no n'extraurem res. En aquest cas, la passivitat guarda relació amb la frustració, i la frustració, al meu parer, no té res a veure amb la indiferència. Considera certa la creença estesa que l'espectador contemporani és passiu?

BG L'espectador és passiu per definició. Tanmateix, les obres d'art interessants tenen el potencial d'esperonar-lo a abandonar aquesta postura passiva i esdevenir artista. O d'encetar una revolució. O de canviar de vida.

SFP La frase de Beuys «Tothom és artista» és tan famosa com premonitòria de la situació actual. Avui molts de nosaltres tenim accés als mitjans de l'art, però significa això que tots podem ser artistes?

BG Bé, Beuys es referia al fet que qualsevol activitat econòmica podia entendre's com una pràctica artística. Ell defensava que «la noció expandida de l'economia coincideix amb la noció expandida de l'art». Jo, en canvi, diria que l'art és una oportunitat per actuar contra l'economia, contra la racionalitat, contra un mateix i contra els seus propis interessos. No obstant això, és evident que malgrat que tothom té al davant aquesta oportunitat, no tothom l'aprofita.

SFP Un dels debats més rellevants de l'art modern i contemporani, la relació entre art i política, té un paper cabdal en el nostre treball. Històricament, l'art ha estat relacionat amb l'esfera de la representació i, per tant, s'ha concebut com l'antagonista d'allò que podem denominar «realitat». Està esdevenint l'art un espai compensatori on els artistes han assumit la responsabilitat de fer el que hauria d'estar-se fent en altres àmbits de l'esfera pública?

BG Vivim en un món en què les majories són rellevants en economia i política. Aquesta és l'essència de la democràcia. Per la seva banda, l'art proporciona un escenari en el qual és possible formular actituds polítiques, socials i morals sense necessitat d'apel·lar a la majoria i, malgrat això, aconseguir un suport majoritari. La política i l'art operen en el mateix espai públic, però l'art és lliure de moltes de les restriccions que limiten la política. Un polític ha de guanyar-se el suport de les masses. L'artista és sobirà, malgrat que l'àmbit de la seva sobirania sigui restringit.

SFP M'agradaria conoure amb una pregunta personal. Té a veure amb la imaginació i la seva estreta relació amb els modes de producció de cada època. Quan eres petit, què volies ser de gran?

BG Potser et sorprendrà, però volia fer exactament el que faig: escriure textos sobre art i cultura.

Biografia

Boris Groys va néixer el 1947 al Berlín de l'Est. A Leningrad, on va cursar els estudis secundaris, va estudiar també Filosofia i Matemàtiques a la Universitat de Leningrad. Després d'un període com a professor adjunt, es va traslladar a Moscou, on va impartir Lingüística a la Universitat de Moscou. El 1981, Groys va abandonar la URSS i es va instal·lar a la República Federal d'Alemanya. Entre el 1988 i el 1994 va ser professor adjunt de Filosofia a l'Institut Filosòfic de la Universitat de Münster (Alemanya), on es va doctorar en Filosofia el 1992. Entre el 1994 i el 2009 va ensenyar Estètica, Història de l'Art i Teoria dels Mitjans al HfG i el ZKM de Karlsruhe. Professor global distingit per la Facultat d'Art i Ciència de Nova York entre els anys 2005 i 2009, en la actualitat és catedràtic d'Estudis Russos i Eslaus a la NYU. Des del 2009 treballa, a més, com a investigador sénior a l'Acadèmia de Disseny de Karlsruhe. Filòsof, assajista, crític d'art, comissari i autor de nombrosos llibres, el treball de Groys manté un diàleg continu amb pensadors del segle XX com són Derrida, Deleuze, Baudrillard o Benjamin.

Raimundas Malašauskas

Temps afegit

SFP Intueixo que aquesta entrevista serà prou diferent de la resta. Tanmateix, m'agradaria començar-la d'una manera semblant. Hi ha cap projecte que t'agradaria dur a terme, però que consideres en cert sentit utòpic?

RM Em pregunto què et porta a pensar que serà una entrevista diferent, però suposo que no tenim temps per comentar-ho, així que dono per bo que tens raó.

L'altre dia, la Heidi Ballet em va preguntar què m'agradaria ser en termes d'unitats de temps. «A mi m'agradaria ser una hora», em va dir ella. «Doncs a mi m'agradaria ser temps afegit», va ser el primer que se'm va ocórrer.

Darrerament m'agrada fantasiejar amb la idea d'organitzar una biennal en un gran creuer transatlàntic. Suposo, però, que la fantasia no és el mateix que la utopia, i que tampoc no ho és un transatlàntic. Ara bé, com que jo mai no he anat de creuer, em sembla una mena d'utopia.

SFP M'agradaria rescatar una pregunta que ens vas fer fa un temps i plantejar-te-la a tu ara. Has escrit el teu obituari? Què hi deies?

RM Deia: «No és la primera vegada, ni serà l'última».

SFP Per què ets cronodislèxic? Com ho vas descobrir?

RM «Cronodislèxic» va ser un terme que, en un moment determinat, em va resultar interessant per descriure temporalitats desiguals, salts en el temps, lapses i ambients transversals. Tot i així, no considero que sigui un terme encertat, malgrat que jo experimenti els símptomes que acabo de descriure, perquè pren la parla com a model i, en conseqüència, redueix el temps a l'experiència lingüística. Estic convençut que els

qui experimenten dislèxia en parlar estarien d'acord amb aquesta crítica.

SFP Si poguéssim ser turistes en el temps, en quin temps passat o futur t'agradaria passar un cap de setmana? I en quin t'agradaria passar-hi un any?

RM Passar un any en un cap de setmana o un cap de setmana en un any seria tota una fita. Amb això ja em donaria per satisfet.

SFP Una vegada vas dir que «ja no queda prou temps per experimentar el futur». Tanmateix, jo tinc la sensació que, en la «cultura dels projectes» actual, vivim instal·lats de manera permanent en el futur. Vivim esperant el moment en què els nostres projectes es materialitzin. També ens agrada pensar que el bar següent serà millor que el bar on som ara. Ha esdevingut el futur immediat un viatge d'ansietat?

RM El futur és un viatge, i no només el nostre (em refereixo als éssers humans). M'agrada com en parla en Reza Negarestani en afirmar que el futur revisa i modifica de manera constant el seu origen i, en conseqüència, canvia de manera radical. Si he de ser sincer, no em preocupa gens la manca de futur ara mateix. Està adoptant totes les modalitats possibles: previst, imprevist, coneigut i desconegut.

SFP La tecnologia ha estat un aliat important dels futurs imaginats. Amb la invasió tecnològica actual que experimentem a la vida quotidiana, de vegades tinc la sensació que l'hem convertida en un obstacle per experimentar el temps. Ja no esperem mai ningú mirant el carrer, perquè el nostre focus d'atenció és la pantalla dels nostres smartphones. A més,

tenim por de «perdre el temps» (o de no ocupar-lo), perquè això tendeix a avorrir-nos. Ara bé, l'avorriment és una manera excepcional d'experimentar el temps. Se m'acut una possible utopia el títol de la qual ja existeix (o com a mínim ens sona): «A la recerca del temps perdut». Per què, si el que de veritat volem és experimentar el temps, l'evitem constantment?

RM Sincerament, jo crec que les persones experimenten un ventall de temps molt més ampli que no pas la mera instantaneïtat. Potser el món tecnològic del qual parles impera en gran mesura al món occidental, però jo recordo que, quan vaig estar a Cuba fa uns anys de sobte vaig descobrir maneres completament diferents de passar el temps, com ara esperant algú una estona molt llarga.

SFP La música electrònica porta implícita (o, com a mínim, abans ho feia) la persecució del futur. Havia de ser la música del futur. I ara és la música del passat, malgrat que continua evocant un futur que no ha arribat a materialitzar-se. Quina cançó o quin estil musical fas servir per viatjar al futur?

RM Provaria amb la música tradicional.

SFP Deleuze va afirmar que quan una dona (i suposo que també un home) es compra un vestit, en realitat no s'està comprant només aquest vestit, sinó totes les situacions futures on el portarà posat. Quina ha estat la cosa que has comprat que més t'ha fet projectar-te en el futur?

RM Les meves sabates de taló alt.

SFP La ciència-ficció (i també la Bíblia) ha generat molts apocalipsis. Gairebé tots ells són tràgics i plantegen problemes

existencials. N'hi ha un, però, de divertit, fins i tot banal.
Em refereixo a *The Restaurant at the End of the Universe* del Douglas Adam. Com imagines un possible apocalipsi?

RM Sóc del parer que l'apocalipsi es continu, però no està distribuït d'una manera uniforme, per parafrasejar en W. Gibson.

SFP Seguint amb aquesta idea de «la fi del món», imagina que la humanitat hagués desaparegut, però no així els seus objectes ni la seva cultura. En un moment donat, exploradors provinents d'una altra galàxia aterren al nostre planeta. Són alienígenes intel·ligents. Què t'agradaria que trobessin primer? I, si només hagueren quedat a la Terra obres d'art, quina t'agradaria que trobessin?

RM Potser Internet. I l'obra sincera del Tino Sehgal en directe.

SFP Quin consell donaries al futur?

RM Ja he donat consells per al futur al passat i mira quin ha estat el resultat! Si m'ho permets, aquesta vegada m'abstindré de fer-ho.

SFP M'agradaria remuntar-me al passat, a aquells exercicis de l'escola on havíem d'emplenar els buits en blanc. La diferència rau en què aleshores havíem d'escriure «la resposta correcta» i ara pots contestar el que vulguis:

El futur és...?

És el futur...?

A causa del futur...

Per què el futur...?
El futur pot...?
Podria el futur...?

SFP El tretze sembla un bon número per concloure una entrevista. I m'agradaria acabar aquesta tal com l'he començada, amb una pregunta comuna a totes les entrevistes. Quan eres petit, què volies ser de gran?

RM Cuiner en un vaixell.

Mentre absorbia i quedava absent per tot allò que l'envoltava, Raimundas Malalauskas podria haver-se deixat arrossegar fàcilment per la cara més fosca de la seva naturalesa imaginativa. Per sort, tenia una segona naturalesa, sens dubte més pragmàtica, que va desenvolupar plenament als vint-i-pocs anys. Va ser una vivència rellevant, que no val la pena esmentar aquí, la que li va permetre posar distància d'aquesta visió del món potser massa familiar i perseguir una manera de pensar més independent. Aquest distanciament li va permetre d'entendre i contenir les tendències ultrasensibles de què havia donat mostra durant la seva infantesa. Llavors es va obrir tota una nova dinàmica per al Raimundas, qui va descobrir que era el catalitzador d'un moviment espiral de múltiples influències, interessos i talents. Va ser una energia frenètica i mutable que la seva parella va remodelar i canalitzar. Aquesta persona, que va resultar ser molt beneficiosa per al Raimundas, va marcar el seu destí.

El Raimundas va ser capaç de surfejar aquesta onada de recolzament que el va conduir a discernir amb calma els seus talents principals i treure'n profit. Aital profit va comportar un nou entendiment d'ell mateix, o més aviat una manca d'aquest, que va desembocar en una crisi de mitjana edat prou sencera. El seu entorn, de fet, sempre el va recolzar i el va estimular molt, tant que possiblement no va tenir prou temps per viure una crisi més profunda. En qualsevol cas, aquell va ser un temps de cessions molt necessari, al qual va seguir un altre amb una capacitat de realització potenciadra. La seva vida afectiva va florir quan es va sentir lliure per explorar les vies més subtils que abastaven tots els aspectes de la seva vida i feina. En Raimundas va continuar enriquint-se fins al final de la seva vida, que va concloure on va començar.



Cristina de Middel

CM

Reescriure amb imatges

SFP Dues de les entrevistes que fa Hans Ulrich Obrist per a *A Brief History of New Music* comencen amb una pregunta instal·lada en la utopia i en quelcom que encara no s'ha esdevingut. Em sembla una bona manera d'encetar aquesta entrevista, tant per la similitud del format d'aquest projecte com per la seva relació tangencial amb la noció de futur. Tens cap projecte per realitzar? Projectes utòpics, que siguin massa inabastables per dur-los a terme?

CM En principi, gairebé tot el que m'imagino és bastant factible de realitzar. Quan treballles amb la fotografia només has de gestionar el costat bidimensional que està davant de la càmera. I en aquest pla bidimensional és molt senzill crear alguna cosa. En aquest sentit, la pintura i el dibuix han creat coses increïbles. Amb la càmera també és possible crear coses increïbles i totalment utòpiques. Crec que no hi ha límits a l'hora de produir imatges. I que tampoc hi ha projectes utòpiques, donat que es poden dur a terme fins i tot idees absurdes.

D'un temps ençà i com una mena d'homenatge a l'absurd, se m'acut que podria recórrer tots els pobles d'Espanya per ordre alfabètic. Aquests homenatges a l'absurd em permeten sortir-me una mica de l'esquema basat en la intenció i el resultat, sortir de la lògica de «faig això per aconseguir allò altre». Aleshores se m'acuden coses molt divertides i totalment inesperades que fan aparèixer els projectes que a mi m'agraden. Per exemple, l'abril de 2014 vaig estar a Los Angeles amb motiu del festival París Photo. Em vaig quedar sola i vaig decidir de llogar un cotxe amb gairebé res més que un mapa. El primer dia, mentre conduïa, pensava «vaig cap allà». Quan a la nit vaig tornar a mirar el mapa, vaig trobar un poble a Arizona que es deia Why. Vaig conduir tres dies fins arribar finalment a «Per què», que va resultar ser un poblet amb quatre cases i poca cosa més. No hi vaig trobar la resposta que buscava, així que vaig tornar-me'n.

Al camí, però, vaig ensopegar amb una història molt maca que serà un projecte que faré el 2015, entre Mèxic i els EUA.

SFP *Els Afronautes* és un projecte que s'ha fet molt cèlebre i que, d'alguna manera, té una vida autònoma de la teva. De fet, potser se't faci avorrit haver de parlar-ne un i altre cop a mesura que passa el temps i els teus interessos s'encaminen cap a un altre lloc. Si la carrera espacial i la utopia formen part del codi genètic de la ciència-ficció, quins creus que han estat els factors determinants per a l'èxit i la magnífica acollida de *Els Afronautes*?

CM Els factors han estat variats. D'una banda, hi ha una part d'èxit del mercat lligada al fet que el llibre aparegués just en el moment en què el fotolibre es trobava al seu punt àlgid, i a més a Espanya, on apuntaven moltes mirades. D'altra banda, vaig tenir molta sort perquè va caure en mans de Martin Parr, una mena de guru del fotolibre, qui li va donar molta publicitat, i, a més a més, jo no vivia a Espanya, sinó fora. I si alguna cosa es posa de moda a Londres o els EUA, es posa de moda a la resta del món.

D'altra banda, crec que el tema dels *Afronautes* és un tema positiu amb un punt d'originalitat. Estem acostumats a consumir imatges de l'Àfrica que no tenen res a veure amb les que jo oferia. Tots tenim una imatge idealitzada (a través del cine) i no tan idealitzada (a través dels diaris) de com és l'Àfrica. Portem anys consumint un mateix clixé sobre l'Àfrica, aquest gran continent desconegut i perillós on no ens atrevim a anar perquè la gent o bé es mor o es maten entre ells... A més, està el fet que a tothom li agrada la ciència-ficció i que tots tenim una certa connexió amb el cosmos. Qui no s'ha aturat en algun moment a mirar les estrelles i ha pensat «Mira que som petits!»? Ajuntar dos temes que alimenten la curiositat i els somnis va

generar un còctel ben equilibrat que va agradar a molta gent. Persones que no entenen de fotografia, com per exemple la meva mare, que no acabava d'entendre què estava fent jo, van comprendre molt bé el projecte. Suposo que hi ha també una qüestió estètica, una certa nostàlgia dels anys seixanta. A moltes persones les fotos els recorden a *Hipstamatic*, tot i que en el meu cas fan referència directa al meu àlbum de fotos familiar. Combinant tots aquests elements vaig crear la meva pròpia biblioteca visual: com imagino jo que és la ciència-ficció, com imagino que és l'Àfrica i com imagino que seria un reportatge dels anys seixanta.

SFP El fotoperiodisme entén la fotografia des d'una condició documental que travessa una crisi en els darrers anys. Potser aquesta crisi es deriva del fet que, així com hem assumit la transformació de la fotografia, la noció de document que es continua tenint està fermament lligada al «succés» i a una suposada neutralitat del document. Incloç aquí una petita digressió en invocar l'Eva Illouz, qui, a fi de dur a terme una anàlisi sociològica de l'amor a Occident, recorre a exemples coneguts de la literatura del segle XIX i afirma així la seva condició com a documents culturals on és possible rastrejar una manera hegemònica d'entendre l'amor i les relacions de parella. Aquests documents, en tant que literatura, estarien vinculats a la imaginació de l'escriptor i aquesta, al seu torn, a un imaginari que no és independent de la seva època. És aquí on detecto també una dimensió documental a *Els Afronautes*, potser no tant per la història que relaten com per l'erència contemporània d'aquesta història a través de la reconstrucció que has fet d'un fet específic que podria haver tingut lloc als anys seixanta. Veus possible un canvi en el paradigma de document; un ús del document en relació amb la imaginació, i no tant amb allò que entenem com a realitat?

CM Jo crec que sí. De fet, estem avançant en aquesta direcció. S'assembla una mica a com es comporten les lleis físiques: no es pot sotmetre un objecte a una pressió o a una força sense que es deformi o en resulti afectat. Ens han inoculat tantes imatges per la mateixa via, dient sempre el mateix, que això ha deformat la manera en què, en teoria, les hauríem de consumir. Davant la imatge d'un nen desnudit, la nostra reacció és ajudar aquest nen o voler salvar determinats països, fent servir la imatge com a catalitzador d'un canvi. Això, que succeeix de fa trenta anys ençà, s'ha transformat. L'efecte d'aquesta fotografia ja no és el mateix. Ara les estratègies son molt més similars a la publicitat que no pas al documentalisme, com pot apreciar-se a les campanyes de Metges Sense Fronteres, on ja no s'ensenyen fotos del que passa en aquests llocs.

Mirant enrere, el cinema ha anat molt més ràpid que la fotografia. Quan es va projectar la primera pel·lícula, amb aquell tren entrant en una estació, els espectadors es van aixecar amb por en creure que anava a atropellar-los. Des d'aquell moment fins a pel·lícules com *Alien o 2001: una odissea de l'espai*, l'evolució de l'audiència a l'hora d'entendre la imatge ha canviat molt. És cert que la indústria del cinema és molt més potent que no pas la de la imatge fixa, on hem estat més aturats. En comptes de promoure un desenvolupament de la imatge d'acord amb el seu potencial narratiu, ens hem entretingut en decidir si la fotografia és art o no. Precisament, al meu parer, el seu principal interès potser rau en aquesta zona grisa que existeix entre l'art i el documental.

En fotografia es tendeix a subestimar l'espectador, i més encara a la premsa periodística. La meva frustració més gran quan treballava en premsa era la relació tan poc dinàmica que hi havia entre el titular i la foto, que han de ser idèntics. Per què no podem alterar aquesta relació entre text i imatge? L'altra frustració ve dels editors, d'una maquinària tan gran i tan com-

plexa com la dels mitjans de comunicació on la veu del fotògraf no existeix.

SFP *Els Afronautes* reconstrueix un somni del passat diverses dècades després, creant imatges d'un fet que no va arribar a tenir lloc. Què opines de la possibilitat de fer servir la fotografia per construir el futur i no tant el passat? Podria existir alguna cosa semblant a un fotoperiodisme del futur?

CM Aquí entrariem en un altre debat: què és i què no és la fotografia? El debat entre la fotografia analògica i la digital ara s'està donant entre allò real i allò virtual, entenent com allò real allò a què has fet una foto mitjançant un procés físic i òptic de captura (que no és el mateix que la veritat) i allò virtual com la generació d'una realitat per ordinador. Sense estar-hi en contra, jo em formulo les meves preguntes en relació amb aquest tema. Per a mi, la fotografia, almenys amb aquest nom, sempre serà una captura d'alguna cosa que està davant de la càmera. Que ho hagis construït o arreglat no és rellevant, però ha d'estar davant de la càmera o d'una eina de captura d'imatge. Jo no sé si la fotografia, en aquest sentit, pot captar el futur. Podria fer servir les especulacions dels fotògrafs i, potser, il·lustrar visions o prediccions que tinguin els experts, tot reconstruint-les. La fotografia, sortosament o malauradament, sempre actua en el passat: des del moment en què fas la foto funciona enrere en el temps, mai endavant. Malgrat que potser d'aquí a uns anys hauré de penedir-me d'haver dit això.

De la mateixa manera que un escriptor pot escriure una obra de ciència-ficció, el fotògraf també pot escriure esdeveniments, creant davant de la càmera una realitat idèntica a aquests. Dins d'un diari tens diverses famílies literàries a nivell d'escriptura, però a nivell fotogràfic només n'existeixen una o dues: el retrat, dins de la part documental, i la il·lustra-

ció, dins de la fotografia editorial i temàtica. Tan debò amb la fotografia passi el mateix que amb la literatura!

SFP Alguna vegada has comentat que «tornarem bojos els arqueòlegs del futur». Aquesta frase es relaciona amb una idea amb la qual especulo de manera freqüent: la interpretació en el futur de tot allò que produïm sense la interpretació que nosaltres (o la nostra època) li hem donat. Comprovar si és cert que les coses poden parlar per elles mateixes, incloent-hi les imatges. Encara estretament relacionada amb el seu present, la fotografia, en tant que document, igual que l'arxiu, sempre es projecta envers el futur. I també envers aquelles persones que no eren on era el fotògraf. Parlen les imatges per elles mateixes? Podran aquests arqueòlegs del futur desxifrar-les sense conèixer la història de la seva recepció?

CM Si els arqueòlegs de l'avenir són bons arqueòlegs, no intentaran pas descriure la nostra civilització amb dos o tres textos que trobin en un exemplar de premsa. Un cop hagin superat el shock d'entendre què són, per exemple, les escultures de rotonda a Espanya, suposo que tindran en compte la societat tan complexa on vivim. Aprendran també a matisar totes les nostres opinions. Es veuran tant desbordats d'informació per analitzar que potser tornaran al seu planeta i renunciaran a ni tan sols intentar-ho.

Amb aquesta broma vull dir que hi ha tanta informació contradictòria, tantes versions d'una mateixa cosa, que em semblaria lògic que descartessin la seva missió. Si ho penses bé, què fàcil ho tenen els arqueòlegs del present, que han de desxifrar la Pedra de Rosetta, que només és una cosa i no una quantitat desbordant de terabytes d'informació, llibres, escultures i... rotondes. És més, se m'acut que potser entendran per què ens hem extingit en tant que civilització.

Aquesta idea al voltant d'una arqueologia del futur va sortir amb una amiga amb qui estic fent una versió reduïda del projecte utòpic que et comentava al començament. Voldríem fer un projecte d'arqueologia del futur, imaginant que aterren a la Terra uns extraterrestres que, com a material per desxifrar, només tenen aquestes rotundes tan característiques d'Espanya.

SFP El nostre temps es caracteritza per una certa nostàlgia pel passat. Així ho demostren els continus revivals i l'actitud retro cada cop més estesa. La fotografia també sembla patir una nostàlgia estètica, sobretot la fotografia amateur que produïm diàriament. Quan la vellesa dóna pas a l'antiguitat esdevé elegant. En la teva opinió, a què és deguda aquesta actitud nostàlgica?

CM Jo em considero una privilegiada per viure en aquesta època. És una de les èpoques més interessants que s'han vist. La raça humana mai ha estat tan exposada a la complexitat com ho està ara. Entenc que es doni aquesta nostàlgia que commentes, sobretot amb respecte a la fotografia i per la forma com els nostres pares ens feien fotos en la nostra infantesa. En certa manera, un vol recrear i generar els documents que el fan sentir bé quan se'ls mira. Em sembla lògic i coherent amb un tipus de cicle vital el fet de voler imitar els nostres pares i repetir les seves fites, les coses que considerem que van fer bé. Per aquest motiu, ara la gent amb fills fa moltíssimes fotos, gairebé sempre fent servir filtres amb una estètica retro. Suposo que volen que aquest fill, quan tingui 16 anys i vegi les seves pròpies imatges, tingui un record estèticament bonic de la seva infància. El que no podem saber és si llavors aquesta estètica seguirà sent vàlida o, ans al contrari, es percebrà com a «cutre».

SFP Pesa sobre l'artista, i també sobre el fotògraf, l'exigència que canviï les coses, que millori el món, possiblement revelant-ne els defectes, que una imatge aconsegueixi tot allò que no s'aconsegueix per altres mitjans. Demanem a la imatge que tingui un efecte sobre la realitat quan opera en l'àmbit de la representació. Com perceps tu aquesta demanda d'acció sobre la realitat?

CM El problema que veig en aquesta demanda que es fa a la imatge documental és que es basa en una estratègia que ja no funciona. El vincle existent entre la imatge i la reacció que provoca ha canviat. Encara que el continuem fent servir, no funciona. Cal actualitzar el sistema operatiu de la imatge perquè no funciona o no respon. Aquesta demanda, a més, es fonamenta en el sentiment de culpa. Quan ens mostren una fotografia d'un camp de refugiats de Somàlia, ens converteixen en culpables de la situació.

Si m'apures, i potser m'estic endinsant en un terreny pantanós, diria que el fotoperiodista que va a determinats llocs ofereix un punt expiatori en indicar a la resta de persones què hem de fer. Això, que jo vaig viure en primera persona, em va fer deixar la meva feina com a reporter documental. Penso que, si un vol ajudar algú o millorar una situació concreta, anar a un lloc, fer una fotografia, intentar vendre-la, intentar que algú la vegi i després intentar que d'altres hi reaccionin com un pensa és una estratègia feble i fluixa. Hi ha altres eines per canviar les coses, eines d'acció directa. Per aquest motiu acostuma a molestar-me aquesta actitud «salvapàtries» o de «superheroï» del fotoperiodisme que ofereixen molts reporters documentals, qui, al cap i a la fi, s'estan gastant els diners en una càmera i en un viatge sense saber si la fotografia es publicarà o no. Amb l'afegit que a les persones fotografiades se'ls hi diu que la foto les ajudarà a millorar la seva situació. Si, per

exemple, aquesta foto es presenta a un concurs, també és una mala estratègia. En qualsevol cas, s'ha de publicar, encara que sigui gratis, per tal que aquesta funció que té s'acompleixi i es tanqui el cercle. La fotografia ha deixat de servir per denunciar una realitat. És més útil un vídeo de *Youtube* per saber què està passant al món que molts diaris.

SFP Tornant a *Els Afronautes*, a la cursa espacial on la meta és Mart, el somni optimista d'Edward Makuka sembla més viu que mai. El projecte holandès *Mars One* té com a primera missió establir una colònia humana permanent a Mart el 2025. El projecte de Makuka pretenia situar l'Àfrica dins d'una cursa espacial dominada per dues potències, els EUA i la URSS. *Mars One* és un projecte occidental per convocatòria oberta a qualsevol que hi estigui interessat i que assumeixi que no hi ha viatge de tornada. Tots dos projectes, com tota la cursa espacial, son simptomàtics del fet que la nostra relació amb l'espaï exterior és una relació territorial colonialista. A mi em sorprèn que ningú no es qüestiona si tenim dret o no a assumir que els altres planetes ens pertanyen. No sé que n'opines tu, al respecte d'això...

CM No coneixia aquest projecte, encara que sí estic al dia de l'interès creixent per Mart. Jo sempre he estat molt escèptica pel que fa a la conquesta de la Lluna. Fins i tot defenso que va ser Kubrick qui ho va reconstruir tot. També m'imagino que potser va ser el Departament de Comptabilitat de la NASA qui va a apostar pel cost més baix d'una posada en escena. Jo no perdo la perspectiva de com som de petits en relació a l'Univers i del poc soroll que fem malgrat la quantitat de bombes que llancem. Per exemple, es col·loca un robot a Mart i ocupa les primeres planes de tots els diaris i, en una columna més petita, a la mateixa pàgina, una altra notícia informa que s'han

descobert quaranta galàxies més. Entenc que el primer fet és una fita, però potser s'hauria de relativitzar. Em sembla més interessant sobreviure aquí, a la Terra, que no pas buscar altres llocs per fer-los malbé.

SFP A l'exposició *El futur no espera*, s'apunta al fet que la nostra imaginació està subjecta als condicionants de producció de cada època. Per aquest motiu m'agradaria concluir aquesta entrevista amb una pregunta que ens han fet a tots i que està relacionada amb l'affirmació anterior. Què volies ser de gran quan eres petita?

CM La veritat és que, si et refereixes a un ofici, jo no m'havia projectat en cap quan era una nena. Mai he volgut ser astronauta, ni policia, ni bomber, ni política, ni cap d'una empresa, ni reina ni princesa. Ara bé, sí et puc dir que sempre m'he vist en el futur com una senyora gran al camp, amb molts llibres, un cavall i dos gossos. És més, diria que vaig molt ben encaminada.

Aquesta qüestió em portaria a parlar del sistema educatiu i de com ens obliga a encasellar-nos i prendre una decisió per a la resta de les nostres vides que prenem basant-nos en un aprenentatge centrat en la memòria i no en el raonament. Durant la infància, ningú no ens pregunta de manera honesta i sense condicionants què ens agradarà ser o com ens veiem de grans. I ningú no ens ajuda de veritat a aconseguir-ho.

Biografia

Cristina de Middel es fotògrafa. A la seva obra investiga la relació ambigua de la fotografia amb la veritat. La seva feina, on fusiona les pràctiques de la fotografia documental i conceptual, convvida l'espectador a questionar-se i llenguatge i la veracitat de la fotografia en tant que document i juga amb reconstruccions i arquetips que desdibuixen la frontera entre la realitat i la ficció. Després de fer carrera amb èxit com a fotoperiodista treballant per a diaris espanyols i organitzacions no governamentals com ara Metges Sense Fronteres i la Creu Roja espanyola, De Middel es va sentir decebuda amb el fotoperiodisme i la seva confiança en el consum d'imatges "auténtiques" i de les falsedats que lesacompanyen. Prencent distància de la mirada fotoperiodística, l'any 2012 De Middel va produir la sèrie aclamada per la crítica *The Astronauts*, on, mitjançant reconstruccions escenogràfades de narratives estranyes, explorava la història d'un programa espacial fracassat que es va dur a terme a la Zàmbia dels anys seixanta del segle XX. L'obra de De Middel mostra que la ficció pot funcionar com a tema fotogràfic tant com els fets reals i subratlla que l'expectativa que la fotografia sempre fa referència a la realitat és equivocada. De Middel ha exposat extensament a tot el món i ha rebut multitud de premis i nominacions, com ara el PhotoFolio Arles 2012, el Deutsche Börse Prize, POPCAP i l'Infinity Award que concedeix l'International Center of Photography de Nova York. De Middel viu i treballa a Londres.

Regina de Miguel

SFP M'agradaria començar partint de la utopia, un concepte estretament vinculat al disig. Voldria, però, apuntar cap a un aspecte sobre el qual tu treballeres: les utopies, com el disig, no són innocents. Són molts els condicionants que les generen o les possibiliten. Quin és el projecte utòpic que més t'ha impressionat fins ara? Tens algun projecte personal que podries considerar utòpic?

RM El meu interès per treballar al voltant de l'impuls utòpic i l'avenir se situa, tal i com bé anticipes, en el seu caràcter d'espai de conflicte inherent a la planificació o la projecció dels desitjos, de les pors i de les esperances, tant individuals com col·lectius.

Les «tecnologies futuristes» (els temps mítico-religiosos, les prospeccions científiques...) han demostrat haver quedat obsoletes per elaborar aquestes representacions, mentre que les metodologies per al seu estudi s'han tractat només de manera preliminar. Més que les ciències històriques, la millor eina per analitzar amb un esperit crític aquestes projeccions ha estat la ciència-ficció. Aquesta ha format part del meu treball, no tant com a afirmació o simple receptacle imaginatiu, sinó com a tecnologia que fa paleta la dificultat actual a l'hora de bregar amb l'alteritat.

És complicat pensar en la idea d'utopia individual o col·lectiva sense fer-se un replantejament profund dels principis que la constitueixen. El problema sembla situar-se així en l'ontologia occidental, antropocèntrica i moderna. La creació mateixa del concepte «futur» en tant que paràmetre d'observació pertany a unes circumstàncies específiques que no guarden relació amb les experiències de civilitzacions anteriors a la nostra, on no existia un temps futur lineal, progressiu i homogeni, d'altra banda comparable en l'actualitat amb la fragmentació del temps i l'espai en mons virtuals.

En la meva opinió, en cap cas s'activarà un impuls utòpic possible amb processos individuals. El moment actual exigeix, en primer lloc, una descolonització del pensament hegemonic i, en segon lloc, un desplaçament dels eixos regularitzadors del coneixement.



Future My Love, Maja Borg, 2012

SFP El futur, tant a la ciència-ficció com a la seva versió «real», estableix una relació de dependència mútua amb la tecnologia. Podríem dir, parafrasejant Gabriel Celaya, que la «tecnologia és un arma carregada de futur». En què consistiria aquesta repoblació de les tecnologies que esmentes?

RM La primera consideració de la tecnologia, en tant que conjunt de polítiques, habilitats i estratègies posades en marxa per a la fabricació de màquines i artefactes (materials i immaterials) que resolguin necessitats i desitjos humans, prové d'una tradició de pensament científicista que ha tractat d'explicar-nos el món amb la voluntat de dominar-lo, basant-se en un afany de conquesta i en la fe en un progrés il·limitat dirigit a abastar la «veritat absoluta».

Aquesta correspondència que esmentes entre tecnologia i futur s'adverteix en la necessitat de formular-los de manera conjunta. A *Arqueologías del futuro*, Jameson afirma que, de la mateixa manera que la figura mitològica de la Quimera està conformada per fragments d'éssers que ja existeixen (cap de lleó, cos de cabra i cua de serpent), la nostra capacitat per imaginar el futur ha estat subjecta als modes de producció i a les

condicions materials del present. Desmuntar aquest esquema ha de ser la nostra tasca, una tasca laboriosa i interessant.



Quimera

Curiosament, al mateix poema de Celaya que prens per a construir el teu aforisme, en trobem pistes:

*Quisiera darles vida, provocar nuevos actos,
y calculo por eso con técnica qué puedo.
(Voldria donar-los vida, provocar nous actes
i a talfi calculo amb la tècnica què puc.)*

SFP Quines serien aquestes perspectives ocultes o invisibles que comentes en relació amb la producció de coneixements?

RM Totes aquelles cosmologies que han quedat als marges, paradigmes dissidents, relegats o reprimits de manera intencionada, infinites formes d'existència fins ara no concebudes des de la separació tradicional i gens ingènua entre natura i cultura.

Precisament en aquest moment de col·lapse sistèmic ens cal atendre aquestes ruptures històriques i omissions de contingut per tal d'entendre la necessitat de desempallegar-nos de l'esquema tradicional aplicat a les activitats tecnològiques.

Aquestes consideracions ens porten a desterrar la distinció entre els coneixements, així com les perspectives de poder des d'on han estat generats. A partir d'aquest punt podríem afirmar que la tasca de donar forma i informar no és una activitat o un privilegi exclusivament humà, sinó quelcom que s'esdevé a tots els éssers existents, tant vius com

artificials. Tots ells tenen una realitat física específica. Per exemple, l'astrobiologia és una nova ciència que emergeix havent-se d'enfrontar a una de les grans qüestions de la filosofia: què és la vida? Conté, en la seva pròpia gènesi, l'aporia següent: tot i que sabem que la vida està composta per partícules i que de les seves múltiples combinacions sorgeixen els nostres pensaments i la nostra consciència, en tant que éssers humans només som capaços d'observar determinades formes de vida, totes elles terrestres i, en conseqüència, aquestes són les úniques que som capaços de reconèixer.



SFP La teva darrera afirmació em porta a pensar, irremediablement, en un text que vaig descobrir amb un dels teus projectes (*Nouvelle Science Vague Fiction*). Em refereixo a *Solaris*, d'Stanislaw Lem, i a aquest fracàs de la ciència a l'hora de comprendre una forma de vida intel·ligent desconeguda fins aleshores per l'ésser humà: el planeta homònim. Aquesta divisió de sabers que comentes podria vincular-se al teu treball. D'una banda, et desvincules d'aquesta concepció errònia (però comuna) que veu en l'art quelcom de transcendental però innocu i, de l'altra, t'has anat apropiant a l'àmbit científic des d'una fascinació crítica que qüestionava alguns dels seus relats a l'hora que es nodreix d'uns altres. Com t'enfrontes tu des de l'art al vertigen que produeixen aquests grans interrogants?

RM Foucault i Feyerabend qüestionen el relat discursiu construït per filòsofs i metodòlegs al voltant dels procediments de l'afir científic. El darrer afirma que la història de la ciència

és tan complexa i conté tants errors com ara idees. Tanmateix, pel fet d'haver estat reconstruïda sota la forma d'un «relat» objectiu i accessible (amb un plantejament conformat per una arquitectura de regles estrictes i recursos textuais), produiria un «efecte de veritat».

Les estratègies de tots dos autors, anarquisme epis-temològic i anarqueologia, podrien ajudar-nos a separar les concepcions de veritat i infal·libilitat com a qualitats inherents al coneixement. D'aquesta manera es genera un espai subjectiu des d'on desenvolupar una resistència que no consisteixi només en desqualificar o criticar com falsos judicis emesos, sinó més aviat en qüestionar el concepte de veritat com a quelcom absolut i tancat.

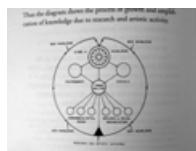
Des del meu punt de vista, la separació artificial o «pràctica» dels sabers ha col·locat forçosament l'art com un llenguatge «autònom», una emancipació que resulta paradojal, donat que no es basa en una absorció social al costat d'altres àrees del coneixement.

Els artistes treballem amb qualsevol objecte que existeixi al món. No obstant això, aquests objectes sempre s'expliquen des de la raó científica i els mètodes de discurs i aproximació a la realitat que se'n deriven: es van filtrant a les ciències socials, la història, l'educació, etc..., motiu pel qual resulta tremendament difícil entendre o prendre un paper com a agent social des de lògiques aparentment ineficaces per principi.

Simultàniament, hem d'admetre que la majoria dels modes de producció i difusió de l'art es generen habitualment en circuits retroalimentats o poc permeables.

La reflexió és: què considerem un treball artístic? Un artefacte de cultura no ha de produir-se únicament inserit en àmbits acadèmics, arquetips estilístics o contextos institucionals del món de l'art. En aquest cas, ha de mostrar-se crític. Hem de confiar en els processos d'intersecció amb d'altres

àrees, en la hibridació de pràctiques i la cerca d'una polisèmia o cacofonia de nous protocols crítics i reflexius més enllà de postures cíniques i/o purament celebratòries.



A Taxiology of Pictorial Knowledge
vols. 1-10 (Oxford: Pergamon Press),
1968. Reeditat per Nuno da Luz.
Atlas Projectos

SFP Dins del mapa del saber, l'àmbit científic ocupa un lloc privilegiat. El seu principi d'autoritat és més gran que el d'altres àrees de coneixement. Per tal de fer-se efectiva, l'autoritat requereix l'obediència per part d'altri, una obediència reforçada per la mandra, per un descuit conscient en posicionar-nos voluntàriament en la posició de la persona inexperta. En relació amb el futur, que ens afecta a tots, de vegades penso que, com tantes altres coses, ho deixem en mans de professionals. I no només allò que sabem es veu afectat per l'ordre jeràrquic del coneixement, sinó també allò que no sabem. La teva actitud, en canvi, demostra que la condició de *l'outsider* no passa pas per l'entremetiment, sinó per una curiositat reflexiva. Imagino que provoca una certa por endinsar-se en l'àmbit científic sent artista. En quin moment va aflorar la teva necessitat d'ultrapassar els límits de l'art i, en conseqüència, els de la ciència?

RM No recordo cap moment «revelador», sinó més aviat una cadena de recerques i aprenentatges. Des del començament de la meva pràctica he entrecreuat de manera natural el treball personal amb processos col·lectius i experimentals de caire divers, guiada pel convenciment que l'intercanvi de papers amb d'altres agents i el perfil polièdric des del qual podem generar continguts seria més substancials que no pas la pràctica unidireccional en quant a aprenentatge i capacitat transformadora.

Personalment, no concebo l'autoria en termes d'«originalitat», sinó més aviat orientada envers la posada en marxa d'unes intencions. Alguns projectes en què he estat involucrada han sorgit de la voluntat de compartir quelcom més que el que ens ofereixen els llocs comuns de l'art com a punt de trobada entre persones, quelcom que doni sentit a la pràctica i faci una funció que moltes institucions han descuidat.

Efectivament, les condicions i situacions que es propicien en aquests contextos tenen un gran potencial, pel fet d'originar sinèrgies en què els treballs transcorren per vies més lliures i on allò més interessant és el temps de procés o allò que se'n deriva, en un resultat que no pretén arribar a formalitzacions determinades. No obstant això, és important que es doni un clima institucional favorable que no acabi per transformar, ultrapassant el seu ànim principal, en militància i llast l'activitat dels agents involucrats en aquests projectes.

El més natural seria que es poguessin produir col·laboracions i que les iniciatives independents comptessin amb una atenció de la resta d'agents que possibilités una contaminació productiva i, a partir d'aquí, arribar veritablement a la societat. Això gairebé mai succeeix i en alguns contextos no passa mai, motiu pel qual aquestes iniciatives tenen una vida molt breu, degut en part al desgast dels actors que les sostenen. Suposo que tot es deriva de què és considera públic o no, del tipus de construcció social a la qual aspirem.

Hi ha projectes que requereixen un procés de recerca llarg, autoaprenentatge, formació contínua i experimentació, que no acostumen a contemplar-se de cap de les maneres, ni tan sols a les subvencions que concedeixen diverses institucions o entitats. Tot això és resultat d'una comprensió dels processos creatius i de la consideració professional escassa o errònia que la societat atorga a la nostra activitat. Per descomptat, a l'hora de decidir què finançar, no puc dissociar els processos

dels resultats, ja que, si es dóna una cerca i una coherència de plantejaments, tots dos formen part del mateix. El fet que les idees esdevinguin formes és un procés normal, pel simple fet que són les eines conductores d'aquest pensament o poètica i, per tant, totes les fases del recorregut són rellevants. Moltes vegades, un «resultat» propicia la cerca següent com una cadena infinita. La qüestió és deixar que els resultats també puguin ser erronis o no concloents en un sentit pràctic.

SFP Aquesta dialèctica entre el jo i el nosaltres que comentes en relació amb l'art em duu a pensar en el fet que, de nou contràriament al clixé, tots els projectes són en certa manera col·lectius. Explícitament, quan tenen diversos membres i, implícitament, perquè necessiten o es nodreixen sempre d'altres persones. Aquest «nosaltres» que està al «jo» em porta de nou a l'inici d'aquesta entrevista: a una utopia que és també un fracàs. Com diu la Marina Garcés, la paraula «nosaltres» anomena un problema, i no una realitat. També sóc del parer que la ficció de l'individualisme s'acompanya de la ficció de la col·lectivitat, que es presenta com a moralment superior. La signatura singular d'un artista és també l'empremta dels seus col·laboradors. Se m'acut que Regina de Miguel és un nom propi on també hi ha espai per a d'altres. Com perceps i experimentes el funcionament d'aquest «nosaltres» en un camp de forces contradictòries com l'art, on el rebuig a l'individu autosuficient s'acompanya d'una forta demanda d'individualitat per part de l'artista?

RM Fa uns mesos em van convidar a un seminari a Rinnenberg, en la frontera entre Holanda i Alemanya, per reflexionar i treballar amb d'altres artistes, editors, comissaris, etc... al voltant de la noció de la improductivitat com a actitud crítica en l'art. Partint del posicionament «m'estimaria més no fer-ho», es tractava de posar en comú perspectives pràctiques

i teòriques entre els participants vinguts des de diversos punts d'Europa. Aquest «m'estimaria més no fer-ho», associat a la recerca artística, sembla apel·lar a la dificultat de definir-la sense disciplinar-la ni normativitzar-la segons els modes de producció de coneixement del capitalisme.

Des de la meva posició com a artista vaig prendre la decisió de renunciar a presentar la meva obra, malgrat que les recerques que desenvolupó al voltant de les condicions de producció de coneixement enllaçaven amb la proposta. En lloc d'això vaig concebre un exercici, si no completament imprudentiu, sí de baixa intensitat, que proposava la lectura col·lectiva d'un text clau per interpretar aquestes zones de conflicte: *L'estètica de la resistència* de Peter Weiss. En concret, vam llegir la descripció inicial de l'Altar de Bèrgam.



Altar de Pèrgam, Berlín, 2014.
Protestes a Atenes, desembre, 2013

En aquesta novel·la, l'autor elabora una crònica detallada de la lluita antifeixista, alhora que proposa lectures alternatives a la història oficial per mitjà d'obres d'art com ara aquest altar. La descripció d'aquesta batalla entre homes i déus es relata en clau revolucionària, parant atenció tant a les condicions materials i socials del moment en què fou realitzada com al context on s'exhibeix i és contemplada.

És a dir: que només en contextualitzar les nostres pràctiques culturals dins dels conflictes socials i històrics podem comprendre en quina mesura es veuen afectades per les conjuntures polítiques i de poder. I és cert que s'ha d'estar atent i confiar en pràctiques i recerques que, per ser capaces d'actuar socialment, es veuen implicades en processos de transformació

revolucionària i tracen així una altra genealogia que apel·la a la feina de l'art allunyada d'aquesta «autonomia» del llenguatge o de la perpetuació de la genialitat singular.

SFP Especulo, sense moure'm del passat, sobre si els artistes d'aleshores van poder pronosticar la seva funció social actual, una funció que corre el risc de ser compensatòria. Penso, tot traslladant-me al present, en la gran quantitat de pràctiques que revisen la història passada amb la intenció necessària de reescriure-la des de perspectives diferents. Imagino, donant un tímid salt endavant, un art que també pugui contribuir a una experiència del futur que no passi per la fascinació tecnològica o per la paràlisi del col·lapse utòpic. Estem atrapats en un present retroactiu? Hem renunciat al futur en creure que ens havia abandonat abans de temps?

RM Penso que és justament tot el contrari. Malgrat que en aquesta conversació afirmo que els arquetips amb què s'ha negociat i articulat històricament la idea de futur han donat mostres d'estar obsolets i ser ineeficients, estic fermament convençuda que alguna cosa està canviant en el moment actual. Estem tractant d'articular quelcom de nou en relació amb el pensament i això és una cosa que ens afecta clarament a tots els qui participem en la cultura (i no em refereixo a la cultura que circula per uns formats oficials). No veig que adoptem pas un paper compensatori. I tampoc no opino que la mediació amb la tecnologia sigui conflictiva. Tal com deia, són els modes de pensar-nos conjuntament els que propiciaran el canvi. En efecte, és complex i venim d'un pensament escèptic, i també d'una certa obscuritat, però, les intencions comencen a ser més que propositives.

SFP Per finalitzar, m'agradaria remuntar-me a la infantesa, a aquell moment en què les projeccions de futur eren una constant i no estaven recorregudes per la por a què les nostres decisions envers el futur no fossin encertades. Què volies ser de gran quan eres petita?

RM De petita creia que seria immortal i que podria ser tot allò que volgués.



Sarcòfag de Santa Regina amb l'orifici per el que es podien tocar els seus restes. (imatge de 1923). Monte Auox, Alise - Sainte - Reine (França)

És l'any 2045 i existeixo a la Terra en forma de bactèria. Ara sóc un microorganisme extremòfil (d'"extrem" i el terme grec φύλιο = afecte, amor; és a dir: "amant de condicions extremes").

En concret, sóc del tipus tardigrad. Puc suspendre els meus processos metabòlics i mantenir-me gaiebè morta durant segles, si cal, per tal de sobreviure a una situació límit. També sóc capaç de viure deu anys sense aigua i de suportar pressions altíssimes. Fins fa poc no era conceivable una forma de vida com la meva.

Abandonaré aquest planeta per viure a Europa, la lluna de Júpiter. Serà la primera vegada després d'haver estat aquí des del començament. Abans que res.

Aquí he passat per infinitat de vides, animades i inertes. Totes elles m'han atorgat un punt de vista propi, una entitat psíquica singular. He existit també com una possibilitat en la ment d'altri, com un sistema de pensament, com a teoria i com a acció.

Quan aquestes vides s'acaben, sovint les deixo enrere. D'altres, en canvi, queden emmagatzemades en una càpsula mental del futur. Són aquestes les que no vull perdre, les que conversen entre elles com si es coneguessin de sempre. I així és: la radiació còsmica acumulada durant segles en un atuell de fang, tons, parpellejos i alertes, un glop llarg que deixa buida l'ampolla, fracassar buscant l'èter, un lloc en la consciència de Faustine, la llum que s'escapa d'una trampa estructural, pandèmies, missatges de text, desencants, regueres de sang al coll i Regina, aquella qui pensava com de ferm era el terra que trepitjava, la mateixa que després, les nits, es capbussava a piscines.

Agnieszka Polska

Estats d'eternitat

SFP Tal como he fet a les altres entrevistes, m'agradaria començar amb una pregunta relacionada amb la projecció i el desig. Tens algun projecte no realitzat que pugui considerar-se utòpic?

AP A moltes de les meves obres intento descriure les complicades relacions que es donen a les nostres activitats presents, els esdeveniments del passat i el nostre possible futur. Sabem que és possible canviar la situació actual falsificant la història. Fins ara m'he limitat a analitzar aquest fenòmens, però el meu somni es dur aquestes especulacions a un altre nivell: alterar un esdeveniment real i canviar el futur a millor. S'assembla una mica a la història narrada a la pel·lícula de Fassbinder *El viatge a Niklashausen*: els protagonistes interpreten la revolució com si fossin al teatre, la qual cosa comporta canvis reals.

SFP *Future Days* és una obra d'art protagonitzada per diversos artistes morts que van assolir la fama fa anys, però que, en determinats casos, pràcticament han caigut en oblit. Es troben a l'inframón, a un altre món que funciona com a espai intemporal on es reuneixen per debatre sobre art, entre d'altres temes. Tenint en compte aquesta atemporalitat en què es desenvolupa la seva vida després de la mort, per què vas titular l'obra *Future Days*?

AP El títol de la pel·lícula s'inspira en el nom d'un dels àlbums de Can. Se'm va acudir que podia ser la crítica més irònica i encertada als temes que es tracten a la vida imaginària després de la mort. Quan projectem el futur, tots sabem que morirem, però alguns de nosaltres esperem continuar existint en unes condicions diferents. A més, el títol *Future Days* condensa la melancolia de l'eternitat: el futur és l'únic espai infinit, en particular per als difunts que han pujat al cel.

SFP La trobada que formula *Future Days* està protagonitzada per figures clau de l'art del segle XX, com en Jas Ban Ader y la Charlotte Posenenske, les quals es reuneixen amb els seus contemporanis polonesos Włodzimierz Borowski i Jerzy Ludwinski i amb artistes menys reconeguts com ara en Paul Thek o en Lee Lozano. Andrzej Szewczyk també entra en escena. Per què alguns d'ells han caigut en oblit? Entre els molts artistes clau del segle XX, per què vas seleccionar en Jas Ban Ader y la Charlotte Posenenske per participar en aquesta trobada en l'inframón?

AP Els artistes que surten a la pel·lícula comparteixen un atribut: tots es van esvair de l'escena de l'art o van desacreditar el seu propi paper com a artistes. Van triar maneres diferents de retirar-se: Posenenske va decidir estudiar sociologia en comptes de crear art, Lozano va tallar la comunicació amb les persones vinculades amb el món de l'art, Ader va desapareixer al mar... Tots són artistes a qui respecto i que m'han influenciat. La llegenda d'alguns d'ells s'ha construït de manera artificial després de la seva mort, tal com va ocórrer en el cas del Bas Jan Ader. Alguns dels altres ni tan sols no van tenir l'oportunitat d'existir en cercles internacionals pel fet d'haver nascut a l'Europa de l'Est, ja que, a l'època en què van estar actius, a la Polònia socialista no hi havia llibertat per viatjar a l'estrange.

SFP La situació que planteges a *Future Days* produceix un efecte particular en els artistes. En entrar en contacte amb l'eternitat, la por a la mort i l'oblit, deixen d'existir, i la necessitat de crear art s'esvaeix. Des d'aquest punt de vista, són la mort i l'oblit l'impuls principal de la creació artística?

AP Alguns dels artistes que surten a la pel·lícula van crear art profundament relacionat amb temes com la mort i l'eva-

nescència (per exemple, Andrzej Szewczyk). Imagino que una actitud així no seria possible sense tenir coneixement de la finitud futura. Tanmateix, la idea d'un «art per a l'eternitat» també abasta un altre aspecte: és possible ser creatiu en unes condicions que exclouen les possibilitats de tot canvi? En una escena, Charlotte Posenenske diu: «Repetint fins a l'infinit els nostres moviments transitoris podríem dissenyar l'eternitat». Aquesta frase que li faig dir denota a un temps esperança i una profunda recança. L'art deixa de ser important quan el concebem a l'escala d'un futur infinit. O, dit d'una altra manera, l'art no és important al món sense fronteres temporals, on tot passaràde tota manera, abans o després.

SFP Jerzy Ludwiński va apuntar que vivim en una «època post-art» i que les noves pràctiques artístiques experimentals requereixen un nou nom i un nou vocabulari. De continuar viu, consideraria que l'art contemporani ha aconseguit crear aquest nou vocabulari que ell reclamava?

AP Estic convençuda que Ludwiński entendria la situació actual com una situació amb grans possibilitats. Donat que era un defensor aferrissat de l'art immaterial, tal com ell l'anomenava, de l'«art impossible», probablement veuria en Internet una gran oportunitat per a l'art. La seva idea del nou vocabulari de l'art consistia, per exemple, en un art transmès a l'espectador per telepatia. Estic segura que les seves idees es faran realitat algun dia. D'altra banda, probablement concebiria l'actual deriva estètica i mercantil de l'art com un perill.

SFP A diverses de les teves obres recuperes una història de l'art que, en un cert sentit, no és canònica, i sembles posar una atenció especial en el context artístic polonès. Boris Groys sosté que una de les característiques de l'art és la seva capacitat

de projectar-se en el futur i crear una eternitat potencial. La teva obra demostra que el temps està tenyt d'oblit i que la memòria col·lectiva és jeràrquica. D'on prové el teu interès pel passat de l'art contemporani? És l'oblit una situació temporal o revocable?

AP L'interès per l'art del passat és inherent a la pràctica d'un artista i l'oblit és innat a l'existència humana. A la meva pràctica artística he fet servir els elements del «dol controlat» en múltiples ocasions, i moltes de les meves pel·lícules estan dedicades a figures del passat. El que més m'interessa és el fet que, en el procés del dol, d'alguna manera aniquilem la persona enyorada.

SFP Quan eres petita, què volies ser de gran?

AP Crec que sempre he volgut ser artista, tot i que no tenia una idea gaire clara de què significava en realitat.



Biografia

Diuen que és fonamental deixar els escenaris en el moment oportú; malauradament, l'Agnieszka Polska no ho va fer. Després que l'interès per la seva obra minvés durant un llarg temps, es va plantejar deixar la seva professió com a artista. Finalment, per problemes de diners i empess per la gana que patia la seva família, va decidir tornar a la feina que havia fet durant els seus anys d'estudiant com a dona de la neteja en un hotel. Va ser, però, una solució efímera: poc després d'incorporar-s'hi, Polska va ser acusada de no canviar els llençols i acomiadada. No està clar com va viure els últims anys de la seva vida aquesta antiga artista; els seus fills la recorden parlant d'una novel·la que estava escriint, però que mai no es va publicar, i tampoc no se'n va trobar cap manuscrit després de la seva mort. Durant els seus anys pròspers, l'Agnieszka Polska va protagonitzar nombroses exposicions individuals, incloent-hi: *I Am the Mouth* a Nottingham Contemporary (2014); *Pseudowords Hazards* al Salzburger Kunstverein (2013); *How the Work is Done* al PinchukArtCentre a Kiev, (2012) o *Aurorite* al CCA Ujazdowski Castle de Varsòvia (2012). Les seves obres també es va exposar a: *You Imagine What You Desire*, 19a Biennal de Sydney (2014); *Mom, Am I Barbarian?*, 13a Biennal d'Istanbul (2013); *The Black Moon*, Palais de Tokyo, París (2013); Future Generation Art Prize, Centre d'Art Pinchuk, Kiev (2012); SOUNDWORKS, ICA Londres (2012), i *Early Years*, Centre d'Art Contemporani KunstWerke, Berlín (2010).

Jaron Rowan

Exercicis d'especulació des de la matèria

SFP La utopia, tan injuriada aquests darrers anys, és, juntament amb la ciència-ficció, una de les eines que ens permeten apropar-nos al futur. I també em serveix per encetar aquesta entrevista. Hi ha cap projecte utòpic que et desperti un interès particular?

JR Vas forta! Vaig a agafar un cafè. No prenc llet, tinc intolerància a la lactosa; ara m'agrada més la llet d'arròs que la de soja. M'assec. No estic d'accord en què la utopia i la ciència-ficció ens apropien al futur. Totes dues són dispositius excel·lents que propicien determinats exercicis especulatius. I totes dues ens permeten projectar, dilatar determinats presents i endinsar-los en el camp de l'especulació. No ens apropen al futur, ens permeten fer comentaris sobre el present. La bona ciència-ficció sap interpretar el present: entén què està passant i s'arrisca a inferir-ne les possibles conseqüències.

Ara travessem un moment de crisi i és normal imaginar escenaris on podríem viure una vida més plena. La negociació col·lectiva té a veure amb si allò que es projecta és una utopia o bé és plausible, en transformar allò desitjable en quelcom de possible. En aquest moment és quan comencem a negociar categories com la possibilitat, la probabilitat, el desig, la utopia i la distòpia, gradacions del pensament especulatiu, paràmetres en funció dels quals moure'sns sense caure en mans de la fantasia. En aquest sentit, no m'interessa cap projecte utòpic en concret; m'interessa que la utopia no es vegi limitada per la factibilitat, i trobar maneres de definir possibilitats de forma col·lectiva.

SFP A més de la utopia i de la ciència-ficció, en la nostra relació present amb el futur sorgeix la futurologia, una nova ciència basada en el mètode científic per conèixer el futur, o, si més no, per especular-hi. Ara bé, molts ens mirem la investigació científica amb un cert escepticisme. Per exemple, Fredric

Jameson la defineix com «una forma especialitzada de política institucional». Així doncs, la futurològia estaria travessada per aquesta noció de progrés científic en què costa tant de continuar creient?

JR Les teves preguntes són molt barroques. D'on ets? Què has estudiat? Difereixo una mica. La futurològia és una metodologia d'especulació que pretén plantejar escenaris futurs plausibles. No es fonamenta de manera exclusiva en la ciència. Les i els futuròlegs observen l'estat dels avenços científics, el desenvolupament tecnològic, els canvis socials, les noves conductes interpersonals, la narrativa contemporània, les tendències de consum... etc., per fer prediccions sobre el futur amb l'objectiu tant d'encoratjar el disseny de tecnologies/objectes específics com d'evitar determinades tendències que es consideren nocives o destructives. La metodologia que fan servir les i els diferents futuròlegs difereix en gran mesura. No oblidem que vidents, astròlegs, clarividents, etc. tenen les seves pròpies metodologies per predir el futur. Bruce Sterling és un observador sagaç del present i fa servir el mitjà narratiu per explorar el futur. Toffler analitza el progrés tecnològic per formular les seves prediccions. Els algoritmes predictius marquen el futur dels mercats, anant sempre uns quants passos per endavant. L'agregació massiva de dades no permet preestablir possibles pautes de conducta. En el fons, el que succeeix és que la part més científica de la futurològia és la probabilística. Poden esdevenir-se moltes coses; si visquéssim en un món definit per la linealitat, la futurològia no tindria gaire sentit. Sovint s'esdevenen fets improbable. I les possibilitats no sempre es fan realitat. Suposo que el més interessant del fet que la futurològia arribi al món del disseny rau en què, en fabricar prototips i, en ocasions, desenvolupar les tecnologies que sorgeixen de l'especulació, aconsegueix tancar la indeterminació del futur. La futurològia

aplicada al disseny fa que el futur s'esdevingui, donat que el futur és l'objecte del disseny. El disseny de ficció opera en aquestes coordenades i no es limita a oferir solucions tècniques a problemes que poden sorgir, sinó que, a més, pensa en les estètiques que els definiran. Ara per ara és interessant fer servir l'especulació a fi de dissenyar l'endemà i afrontar problemes incipients que requereixen quelcom més que una mera solució tècnica. Modificar la realitat a través de la materialització del pensament. D'aquesta manera, l'especulació esdevé una pràctica material, en lloc d'una forma d'idealisme. Per contestar-te d'una manera més concisa, l'objectiu no és desenvolupar una ciència del futur, sinó analitzar l'estat de les ciències en tant que paràmetre que pot arribar a determinar certs esdevenidors.

SFP En relació amb la futurològia se m'acut, inevitablement, la novel·la *Congreso de futurología* d'Stanislaw Lem, un escriptor capaç de transformar la ciència-ficció en ficció científica. Així succeeix a *Solaris* gràcies a la solarística, la ciència fracassada creada arrel d'aquest planeta intel·ligent. Si pensem en la ciència-ficció com un mitjà i no com un gènere literari, què pot aportar-li a la futurològia? I a la pròpia ciència?

JR La ciència-ficció fa possible que la futurològia no hagi de limitar-se a la probabilitat. Ara bé, de vegades, precisament per aquest motiu, és més capaç de predir esdeveniments que acaben succeint. La ciència-ficció no pensa només en termes de tecnologies, objectes o descobertes científiques, sinó que genera estètiques i desitjos. La futurològia ha de saber interpretar-ho i deixar-se arrosseggar. La ciència-ficció produeix desitjos i, com molt bé sabem a hores d'ara, la producció de desitjos equival a la producció de mons. Qui no ha volgut teletransportar-se després de veure *Star Trek*? Qui no ha volgut viatjar a la Lluna després de llegir Verne? Qui no vol un sistema d'intel·ligència artificial

que l'ajudi a navegar per la seva vida, com ho era HAL? Qui no ha desitjat mai tenir una interfície que li permetés de navegar arrossegant els dits com a *Minority Report*? És interessant veure com determinades estètiques defineixen com progressaran els esdeveniments, les tecnologies, els mons i els desitjos que encara no han vist la llum. Tu què desitges, Sonia?

La producció de paradigmes estètics ho impregna tot. Defineix formes de viure i d'estar al món. Considero que gran part de la ciència-ficció (amb totes les seves contradiccions, lapsus i misogínies) ajuda a materialitzar certes idees, les concreta tot donant-nos-en referents i generant expectatives. Colabora amb la tecnologia i amb la ciència. És impossible pensar en el test de Turing sense pensar en el test de Voight-Kampff. Evidentment, de vegades la ciència-ficció fa pudor a moralitat, a sermó premonitori. En d'altres ocasions, però, és concisa i clau per a interpretar el moment present. Tanmateix, en tot cas ens permet entendre millor l'ara i donar determinats paràmetres d'allò que pot arribar a esdevenir-se.

SFP Pel que fa al futur, l'especulació sembla l'únic mètode possible, o potser el més incontestable, donat que la pròpia especulació assumeix la seva fal·libilitat. Malgrat l'absència empírica del futur, es pot superar l'abstracció de la teoria mitjançant l'objecte reconvertit en artefacte especulatiu. Com funcionen aquests objectes del futur?

JR Aquí ens trobem amb la clàssica disputa de què és desitjable, de reinventar el desig; és a dir, de produir noves subjectivitats que trenquin la tendència al consum sense satisfacció o de canviar les infraestructures i formes de vida materials a fi que aquest desig deixi de tenir-hi cabuda. Idealisme front a materialisme, per anar al gra. Poso la pregunta: podem produir noves cultures materials que desacreditin el desig

neoliberal? Que el facin redundant? Imaginem una revolució que no sorgeix de la projecció utòpica d'una nova realitat, sinó del canvi de les institucions bàsiques, dels elements urbans i dels objectes que ens «subjetivitzen». Opino que pensar des de l'objecte en permet retrobar-nos amb un cert materialisme, però amb un materialisme no dicotòmic (estructura-superestructura), sinó de la complexitat. Concebre la transformació com a quelcom material i no ideal és un repte interessant. No parlo d'apropiar-se dels mitjans de producció, sinó d'acceptar les agències complexes, de la cristal·lització de determinades idees en institucions, paràmetres i infraestructures. Pensar en formes d'innovació que vénen propiciades per assumir la interdependència dels cossos amb cossos, cossos amb tecnologies i tecnologies amb tecnologies. Devaluar allò humà per endinsar-nos en el *filum* d'allò matèric. Les objectologies ens obren vies d'accés a aquest neomaterialisme que té més a veure amb actualitzar virtualitats desitjables que amb projectar futurs possibles. Les objectologies ens parlen de graus de dispersió, de tipus de rapidesa, de temporalitats dispars, d'espais d'acumulació, de formes de cristal·lització, d'interseccions d'idees i materials i, en definitiva, de la superació immaterial/intangible/material/concreta. Aquests objectes que pensen, de vegades, en deixen pensar al seu costat.

SFP Seguint amb els objectes, el realisme especulatiu sembla col·locar-los en una posició que semblava ser privilegi de l'ésser humà: la de l'ontologia. Si els diversos futurs proposats per la ciència-ficció no son valuosos per la seva càrrega de realisme, sinó per la seva dissidència de la realitat, però també pel seu potencial ontològic, què relacions es poden traçar entre el realisme especulatiu i l'especulació del futur?

JR Ummm... Jo no crec que calgui barrejar-los, o no gaire. És a dir, el realisme especulatiu ens diu que existeixen formes d'estar en el món que no passen per pensar que el món existeix degut a què els humans som capaços de percebre. Els objectes (ni els objectes humans ni els no humans) no necessiten que els humans els pensem per existir, no cal que els humans els concebem, no és necessari que es doni una correlació entre que les coses siguin i que nosaltres les pensem. Tanmateix, donat que tenim tendència a establir correlacions, podem fer ús de l'especulació per imaginar d'altres ontologies i formes de ser no humanes. Al realisme especulatiu no li cal el futur per desplegar el seu sistema, però sí requereix una certa deshumanització del pensament: fer-nos objectes i col·locar-nos en relacions simètriques amb d'altres objectes; acceptar agències distribuïdes. La intenció no es l'única cosa que defineix l'acció. Penso que al realisme especulatiu no li cal fer ús de la ciència-ficció per imaginar mons possibles, sinó que més aviat proposa parar atenció als mons que ja existeixen. La tercera taula sempre va estar parada. Què vols sopar, eh, Ktulu?

SFP A l'hora de concebre el futur des del present i des de la realitat d'un sistema com l'actual, la manipulació del futur sembla una eina clau per a la construcció del neoliberalisme i les promeses constants que es fa a ell mateix. Mentre que aquell *no-future* del punk ens afecta a molts de nosaltres, per als individus privilegiats del sistema sí sembla haver-hi un futur. En tant que espai de projecció, el futur ha estat metabolitzat pel sistema i, en conseqüència, ha passat a engrossir la llista de coses que no ens pertanyen?

JR El nihilisme ens dóna llibertat. En suprimir el futur, ens aboca a un ara amb la identitat més absoluta. El fenomen punk estava relacionat amb aquest fet. En un ambient de crisi pots

optar per imaginar un futur millor (que és el que està passant ara) o per suprimir el futur i dedicar-te a extraure el màxim profit del present. Ara bé, el dubte és si suprimir el futur suprimeix el desig. El capitalisme de caire neoliberal es fonamenta en la producció del desig de llibertat individual i de la idea d'autonomia. El subjecte autònom necessita tot un ventall de *gadgets*, objectes i tecnologies que l'ajudin a sustentar la fantasia de l'autonomia. L'R+D corporativa necessita ancorar-se en una línia de temps lineal per tal de concebre els objectes que primer desitjarem, després necessitarem i, per últim, assumirem com a indispensables. El *no future* es carregava aquesta línia de temps. No hi ha futur, anem a beure i a posar-nos fins al cul d'speed. Quins serien els altres espais d'innovació que ens permeten dissenyar futurs no lineals? Quins són els espais d'interdependència que hem d'assumir? Quins són els cossos que hem de crear-nos a fi de fugir de la teologia de ser jo demà? Com materialitzem un esdevenidor que no ens determini? Tal vegada no fora mala idea donar-li al *kalimotxo* i l'speed.

SFP Tornant a l'àmbit personal i retrocedint lleugerament en el temps, què volies ser de gran quan eres petit?

JR L'amant secret d'Ana Pastor.

Jaron en el futur, mentre fuma una pipa i acaricia el seu robodog, somriu en rellegir aquesta entrevista.

a Brief History of the Future

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

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



Curatorship project
BCN producció'14

Publication:
a Brief History of the Future

Edited by:
Institut de Cultura de
l'Ajuntament de Barcelona

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

Lúa Coderc
Sonia Fernández Pan
Boris Groys
Raimundas Malašauskas
Cristina de Middel
Regina de Miguel
Agnieszka Polska
Jaron Rowan

Translation and correction:
Alex Reynolds, Tracy Byrne
(EMC Transcriptions)

Graphic Design:
O-D-D (Oficina De Disseny)

Printed by:
Gràfiques Ortells

Legal Deposit:
B.25362-2014

© Edition 2014
Institut de Cultura de Barcelona
© texts: the authors
© images: the authors
www.bcn.cat/lacapella
www.bcn.cat/barcelonallibres

Acknowledgements to:
the team of La Capella, all of the
interviewees, Diego Bustamante,
Gemma Deza, Guil, Luis Fernández,
Oriol Fontdevilla, Katy Hetzeneder,
Neill Higgins, Lluís Nacenta,
Ania Nowak, Maria Nieves Pan,
Alex Reynolds, Marc Serra,
Ariadna Serrahima, Adrià Sunyol,
Kentaro Terajima.

Institut de Cultura
Ajuntament de Barcelona

Deputy Mayor of
Culture, Knowledge,
Creativity and Innovation:
Jaume Ciurana

Director of the Department
of Culture, Knowledge,
Creativity and Innovation:
Marta Clari

Director for the Promotion
of Cultural Industries

Director of la Virreina
Centre de la Imatge:
Llucià Hom

Director of la Capella:
Oriol Gual i Dalmau

Members Board of ICUB

President: Jaume Ciurana i Llevadot

Vice-president: Gerard Ardanuy i Mata

Vocals: 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, María del Mar Dierssen
i Soto, Daniel Giralt-Miracle
Rodríguez, Ramon Massaguer i
Meléndez, Arantxa García Terente.

Editorial Board

President: Jaume Ciurana i Llevadot

Vocals: 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

Content

- 117 **The Future: Strategies to Approach Something that Doesn't Exist Yet**
 Sonia Fernández Pan
- 127 **Interviews by Sonia Fernández Pan**
- 128 **Basel Abbas & Ruanne Abou-Rahme**
 The Radical Reinvention of Our Present
- 138 **Iván Argote & Pauline Bastard**
 To Send Messages to the Future
- 150 **Lúa Coderc**
 Desire, its Journey, and the Object
- 162 **Boris Groys**
 The Contingency of the Unpredictable
- 170 **Raimundas Malašauskas**
 Added Time
- 176 **Cristina de Middel**
 Re-writing with Images
- 188 **Regina de Miguel**
 Paradigm, Collapse and Agency
- 202 **Agnieszka Polska**
 States of Eternity
- 208 **Jaron Rowan**
 Exercises in Speculation Through Matter

The Future: Strategies to Approach Something that Doesn't Exist Yet

When I was a child I wanted to be many things when I grew up. Seen from a distance, and from the viewpoint of social ethics, perhaps too many. If it's true that memory doesn't deceive us, I remember that I changed my mind regarding my future with shocking ease. Shocking when we think how hard we find it to wish for risky or ludicrous situations as we grow up, but not so for the capriciousness of childhood. I suppose that back then, being unfaithful to one's own decisions and beliefs wasn't frowned upon the way it is now that one is, or should be, an adult. Within that whole list of wishes for the future, the imagination wasn't as free as it likes to appear. At the end of the day, when we're asked what we want to be when we grow up, we always respond with a word that refers to a trade or a profession. And out of these, we mention one that we know well, or that we have heard about before. Almost no one thinks to wish they could be, for example, a planet, a colour, or a tree by the time they're thirty.

So, my list of goals for the future contained the following professions: astronaut, supermarket cashier, archaeologist, hairdresser, fighter plane pilot, vet, astronomer (I used to confuse it with astrologist and the teachers would laugh at me), builder, painter, mathematician, and, closer to my teens, a vampire. More than aspiring to be a vampire, I fantasised with

"I'll make my report as if I told a story, for I was taught as a child on my homeworld that Truth is a matter of the imagination." Ursula K. Le Guin, *The Left Hand of Darkness*

the possibility of choosing a permanent age, as well as deciding on the moment of my own death. This sort of rejuvenated-though-limited-eternity reminds me of a Russian project from 1922, the Bio-Cosmic Immortalists, who were more mature in their judgment when they called for a utopian desire reminiscent of science fiction at a time when science fiction was just a tiny hint of the literature that was yet to come.

Analysed from the perspective of a future that will also come to pass, this inventory of professions was the symptom of an absence: that of a professional hierarchy within a society where professions provide symbolic capital, sometimes in a compensatory manner, and establish a distribution of social class according to this attributed value. I also remember that my parents had a children's encyclopaedia at home – when encyclopaedias were still useful and respectable – with a specific volume dedicated to professions for adult life. Each entry in the encyclopaedia was marked by several symbols, amongst them one that indicated whether professions were suitable for men or women. Whilst, being a girl, many were forbidden to me, boys only had one prohibition for their future: to assist women in childbirth. One of the first acts of conscious rebellion against patriarchal and heteronormative society was, specifically, to wish more than ever to become an astronomer, a builder, or an astronaut. A wish that prolonged itself in time, as I analysed university degrees according to whether they were chosen by men or women, under the stubborn intention to be an exception to the gender norms in the world at large, and the academic field in particular. But my inconsistency reared its head again, forming an alliance with my teenage passion for dead languages, leading to a personal project that still exists in the latent state of a utopia: to speak Ancient Greek and Latin as fluently as it was spoken thousands of years ago.

As we grow up, childhood fantasies dilute in the vulgar dimension of a reality that demands we get used to some of its pre-existing patterns. Even without believing in fate, said patterns work in a similar way: as a (un) known force that inevitably acts upon people and events. Perhaps becoming an adult means realising that only cautious and reasonable dreams come true. Maybe becoming an adult means that projections into the future are formidably reduced once we see that desire, when uncontrolled by rules, is seen as something negative and harmful, to be avoided at all costs. Desire is a double-edged sword for a society constructed upon the fiction of an ideal order that is presented as natural, in a world that just about survives within chaos. On the one hand, it exists as a generator of alternative possibilities; on the other, it is the receiver of subtle manipulations from a system that includes us through exclusion and adaptation. How much of us is there in the desires that we recognise as belonging to us? How much of us is there in what belongs to us? Out of all the futures that we are capable of imagining, why is it that none manages to free itself completely from the reality we know? What is the power of an imagination that is guided by those in power?

If I were to trace a personal archaeology of the future, the idea of a time machine would come up quite quickly. This time-travel device provoked one of the first crises in my understanding of the world that I can recall, even if on a fictional plane. As an indicative of the difficulty to project ourselves forward, it was already easier then for me to travel backward to

some of the moments supposedly already inhabited by humanity, than to jump prospectively in time. To construct can be more complicated than to reconstruct. Nevertheless, the matter I was completely obsessed with wasn't the fact I could choose between past and future, but which past and which future to select. The time machines that did exist, even hypothetically, always thought there was a single past or a single future to access from a single present. Splitting time into its smallest possible units, the question I asked myself was: Which moment should I choose? Which century, which year, which day, what time, which minute? Which nanosecond should I suddenly appear in, like an alien landing on a planet he thinks he knows, but which doesn't know him? The possibility of choosing from the totality of time and its potential side effects on the development of reality gave me a level of vertigo that is comparable to the possibility of choosing a celestial body out of the totality of the universe, entering into a sort of time-space melancholy that still persists when I think about it. I entertained myself with these doubts; one of the most exquisite ways to waste time, even with time as its core subject.

Seeing as time machines, as presented in fantasy literature, don't exist, a way of including them in my life was to turn objects into mnemonic devices. My inclination towards a personal chronology through objects was thus born, like an outdated mark on an intermittent and partial timeline. More than remembering the past through different material objects which added layers of meaning to a mutating identity, I focused my energy on throwing myself at the future with them. For example, when my parents bought a piece of furniture, my thoughts condensed on a single idea: Where will I be; what will I be doing, and what will reality be like when the life that this piece of furniture shares with my parents comes to an end?

It was the same with my personal objects. Every article of clothing I bought was the promise of an almost supernatural imposition: the existence of another place within the time-space line that had my name on it. Years later, Deleuze, who was in demand in a future where he had been dead for years, would add desire to the list of immaterial things we acquire when we buy something. To buy a pair of shoes, and at the same time, buy all the potential situations where we would like to wear those shoes, an entire string of projections that could even include people or places we don't yet know.

By distorting the common use of many objects, I realised that they became time capsules capable of working not just in the past tense, but also as a prediction of something that would probably never happen as I had imagined. If projection and desire emerge thanks to the idea of the future, what will really happen – the event – inhabits the future, a place we cannot know from the present, but that we can perhaps handle through intuition, that form of knowledge where some parts of our accumulated experience are instantly activated.

While it is true that we cannot live the future, and even if we can entertain ourselves by living in it, it is possible to generate strategies to bring it back to our present. One of them would consist of altering the pre-established order of events: to write our obituary or that of someone who isn't dead yet, to read the second part of a book without having read the first, to publish a biography with things we will have done in a few years' time, to write a letter as a response to another

"The precog sees a variety of futures, laid out side by side like cells in a beehive. For him one has greater luminosity, and this he picks. (...) The anti-precog makes all futures seem equally real to the precog; he aborts his talent to choose at all." Philip K Dick, *Ubik*

we haven't received yet, to build objects in a society that is yet to come. Another tactic is to see the difference between time zones as a distortion of time frames, so we could send messages from the future to someone living in an earlier time zone.

In addition to these tactics embedded in our routine of the world, there are other more theoretical and explicit future forms that make up our present, a time that tries to survive in between our obsession for the past and our nostalgia for what we don't know yet. For many years, dodging the present became one of my favourite subterfuges. Hiding from the present, I would desert a responsibility I hadn't asked for: my own future. I would go about it in various ways. Through absence, withdrawing into my own biography thanks to an extraordinary memory that could travel down a fictitious straight line to reach my earliest memories; or through excess, experiencing the continuous present in sessions of electronic music that came with a guarantee: that infinity – even as an illusion – is possible. I also escaped it by sleeping way more than needed or tirelessly reading until literature stopped making sense. What I saw as a personal defect (the panic about a future that didn't seem to have room for me, but plenty for others) took many years to show itself as what it was: the common problem of an era that had failed to fulfil all the promises we were made as children and adolescents. For those of us who were born in the eighties, progress and development impregnated an idea of the future that we now see as utilitarian, adulterated and rushed. No one told us then that we would have to live with the notion of the project and its unstable urgency to exist in the vicinity of a future that has exchanged the dream of utopia for the illusory deadline of the event.

They say the best utopias are those that fail. Perhaps because they show the exuberance of an imagination that ignores

what it is feasible to desire. If the idea that the mind has no room for anything that doesn't derive from our senses were true, science fiction would have never existed. But the problem lies not in the survival of utopia in fiction, but its disrepute as a valid political form in what we consider to be reality. In a future imposed by an ideological system – capitalism in all its variations – that has no enemies left, utopia is more important than ever. Because when it disappears, we fall into the vertigo of a «no future» that no longer contains punk's rebellion, only its hangover. If it is true that art, just like utopia, is the result of a dissatisfaction produced in us by the world, its demise will also be the end of a debt: the one the future owes all of us. It makes me think, however, that for many, this would be a terrible dystopia: an absolutely satisfying world, a happy world, but a world without art.

"The unique value of the Utopian text also lies in its function as a memory trace, but as a message from the future, something foreshadowed in distorted form by all the great scriptures, which give themselves as messages of otherness, but transmitted in the past." Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future*

Biography

A while back, they used to say that you only live once. This anachronistic commonplace leads to another one, which assured us that a cat had seven lives. While the former was based on undeniable fact, the latter was a deceitful claim to say that some animals have a more audacious and intrepid spirit than others. Sonia was born when both commonplaces were in full force. Back then human beings could only enjoy a single timeline that confirmed that freedom – as the choice of something – always results in omission – as the exclusion of something else –.

At some point in her existence, Sonia acquired the ability to distribute her life across several timelines connected by a Jonbar Point. This multiple catalyst allowed her to develop all the intentions, promises, and desires that couldn't be explored in a single life. It provided the possibility to test out different identities and bodies through each life, a possibility she then used to develop an experiment: to generate two parallel lives, as a man in one, and as a woman in another. At present, through another timeline, she is working as a researcher, collecting experiences and conclusions from said experiment. The results of this will be made public in the next Conference for Identity Coexistence, when all the timelines will be joined together for a few hours.

Interviews

by Sonia Fernández Pan

Basel Abbas & Ruanne Abou-Rahme

The Radical Reinvention of Our Present

SFP Fredric Jameson says that utopia always exists latently but that it can only be materialised in the «real» world under certain conditions. From this perspective, is there any project you'd like to carry out but you consider somehow utopian?

BA-RA The utopian impulse we feel is not really related to a particular project but more about being able to project an end to the capitalist-colonial present: Of course that also means, as an artist, to not be totally enslaved to this market and to this economy. What defines much of our practice is a search for a means to radically re-imagine our way of being, living and relating to the world.

We've just finished writing a text on the idea of «hacking the image» in the sense that it has a latent utopian impulse; it's very contradictory to the extent that we're still totally dependent on a system where we have to produce scarcity out of our work. We have to sell ourselves to collectors or institutions to survive.

SFP In *The Incidental Insurgents* there's a change in your artistic trajectory. Whereas, in previous works, you explored the impact of political structures on society and on the individual, in this project you propose investigation – like a detective – into your own artistic practice. Usually the process happens the other way round; it's in their initial works where artists analyse their own condition and situation. Where does this change come from?

BA-RA *The Incidental Insurgents* is the first project where we're more evident as actors or characters in the work, but the heart of the project is the search for a different political language in this contemporary moment. It's our most personal project in the sense that it was important for us to directly question our

position as artists at a time of crisis. But the heart of the project is not an investigation into our artistic practice; it could be us, it could be anyone else, we happen to be artists. Of course, compared to the other works, it's perhaps the most personal work in the sense that it gives you an insight into our process.

SFP Regarding your assimilation between the artist and the bandit (of the artist with the bandit), if we consider that most art operates as an ally of the capitalist system and also that the condition of an «outsider artist» is a kind of simulacrum, what are the strategies that allow an artist to become a bandit? Is a collective form of resistance possible, instead of an individual one?

BA-RA The first step is to get beyond yourself as an artist; the whole notion of the artist has to somehow be destroyed. We need to recognise our enslavement to institutions, collectors, patrons and gallery owners. We have to begin to see what we do as a form of labour rather than just a form of creative expression. What is the real exchange that's taking place between you as an artist and the institutions, let alone the market? We believe it's essential to recognise the limitations of only positioning yourself as an artist; and that's precisely recognising how you're implicated and embroiled in a total capitalist system, you as an artist are not an exception. We feel that we need to really try to get past the contemporary construction of the «artist» because it can really confine and limit what kind of forms, strategies and actions you can take. Once we arrive there and get past ourselves as «artists», the idea of anonymity becomes a very critical thing.

SFP *The Incidental Insurgents* proposes a definition of the present as a time «of full radical potential and disillusionment,

in continual search for a language for the moment». How does this radical potential manifest itself? Is artistic language obsolete in relation to the current state of the world?

BA-RA If artistic language remains in the directions it's going in, then yes, it does become obsolete if it's not addressing the urgencies that people are experiencing daily. In a sense it's part of why question ourselves in *The Incidental Insurgents* because, if you're not getting to the urgencies that people are experiencing, then what is it you're doing? And if you're engaging with the urgencies but only within these art spaces then, again, what are you doing? So, on the one hand, yes, it's in danger of becoming totally obsolete. On the other hand it has the potential to really be a space to imagine new forms of being. It does have that potential but only if it's surpassing itself, if it's moving beyond itself as art. It's a question of a much wider intersection of people. You see the radical potential in a riot in Ferguson, in a demonstration in Nablus or in Cairo. You glimpse it in all these moments when people are demanding power and there have been many moments like that in the past three or four years.

SFP *The Zone* is a previous project that demonstrates how desire is manipulated to hide the specific present situation in Palestine. The colonisation of desire – and hence of the future – appears to be analogous to the colonisation of space and territory. Is desire turning into a dystopia?

BA-RA To a certain extent, yes. The manufactured desire that projects certain ways of living and relating to the world are very dystopian if you also follow their logic or their future vision (or their lack of future vision). There's a lot of production of desire now that's very dystopian because it's extremely atomised and it's very much based on materialistic things.

It's different today than say 60 years ago (in the west), where there was always a much more pronounced intersection between the notion of community, civility, society, ethics, etc. It was then still used, of course, within a capitalist discourse but you still had those nodes. You don't even have that now. What you're left with is just the outer shell, the basic desire for consumption, and that consumption is no longer even validated through all those ethical and wider social and communal codes. You express yourself through what you consume and purchase; that's the highest point of your expression. And at the same time, structurally, you're living in incredibly precarious conditions; you don't have any security. This is the age of extreme anxiety and so it's dystopian.

SFP Development and progress have historically marked the perception of the future. When dream becomes nightmare it's no longer possible to believe in the promise of future improvement. How do dreams arise or sustain themselves in a disastrous situation?

BA-RA The promise of the future clearly is the first victim during disastrous situations. All the more reason why it becomes absolutely necessary to imagine a different way of living and of course all the more difficult. In a disastrous situation, the dream of «progress» becomes the nightmare and the possibility of activating a new world may be all you have left. Precisely because the current order of things and the system we live under is very much hinged upon suspending that possibility of imagining other ways of living, so it actually becomes, in a way, the first terrain you have to reclaim, the first step you have to take to reconfigure a resistant imaginary.

SFP In your work, the notion of an archive is very important. An archive is an apparatus which is created and developed considering (in relation to) the future. Like a library, an archive isn't a neutral organisational mechanism of the world. Thinking about future archaeologists, what would be their possible conclusions regarding our present archive? How do you conceive of the notion of an archive in this time of information overload?

BA-RA The internet is an immense and growing archive that opens up the possibility for ordinary people to actively bear witness to the events happening around them, from the mundane to the seminal. This unofficial, unorganised and underestimated archive both questions and subverts the logic of official archives that are always constituted through degrees of exclusion and repression. At the contemporary moment, the position of an artist as an archivist no longer seen as so important as it once was. In fact it has never been more evident that everyone is an archivist of sorts. We could even argue that the activist-as-archivist has replaced the artist-as-archivist. It is this very possibility for everyone to be an archivist that is radically reshaping the archives to come. It is also profoundly reshaping concepts of the self.

At the same time, the excess of information, perpetually being replaced by newer information, produces amnesia, an incomprehensibility where everything is in danger of being doomed to be lost and forgotten in the black hole of the web. Significantly it reproduces contemporary capitalism's obsession with the «now», the immediate, producing vast amounts of material only to render it obsolete the very next moment in a continuous stream of information. Also, the very site of open exchange is also a site of surveillance, tracking and profiling. Our lives are documented like never before and turned against us in the case of any dissidence.

The archive has, for the longest time, been central to how power is both productive and repressive of life itself. An archive that's only written through and by power is a closed, static, even dead archive. For the last thirty years or more artists (and writers before them) have been engaged in reactivating and questioning the archive. Ultimately these gestures are not enough to create a living archive (perhaps they lay the foundations). The vitality that turns the archive into something living is fundamentally connected to a moment of political becoming, when the individual, through a subjective gesture or act, becomes part of a common moment. Here the very act of producing and sharing subjective, horizontal archives is precisely about the insistence on and the fight for a living common archive, from the ground up. These subjective archives, as an expression of the new archival multitude and as part of common archives, have a liberating potential; they're full of a creative vitality.

SFP The future was one of the great obsessions of the Modern Project. The situation seems to have changed as most of contemporary art is focused on reviewing the past and claims to produce a change in its present. Regarding the future, what might be the function of art?

BA-RA As we discussed earlier in this interview, there's a significance in imagining other ways of being, living and relating to the world. That's the significance of opening up the possibility to even think of other forms of existence that really surpass, detonate and destroy the capitalist/colonial present which we're made to believe is the only possible way of being; it's been naturalised as the only possible way of being, so it's also about denaturalising these things.

SFP I'd like to end with a personal question where desire and future come together. When you were a child, what did you want to be when you grew up?

BA An artist, but I also recall answering that question at some point in my childhood with: «I want to be a thief when I grow up».

RA An artist

It's been ten years since anyone last heard from Basel Abbas and Ruanne Abou-Rahme. They made their final appearance with a new work in 2005 and were seen at the opening but have never been seen at a public event since then. Their work continues to be exhibited in various places although not a word has been said about their appearance at any of the exhibition openings. While it seems that they've stopped producing new works, it's been said that they're operating anonymously between Harlem, New York and Jerusalem, Palestine and sometimes in other places.

Solo exhibitions include *The Incidental Insurgents*, Temporary Gallery (Cologne, 2014), *The Zone*, New Art Exchange (Nottingham, 2011) and *Collapse*, Delfina Foundation (London, 2009). Recent group exhibitions include the 31st São Paulo Biennial; 10th Gwangju Biennale; *Insert* (New Delhi), curated by Raqs Media Collective (all 2014); Asian Art Biennial (Taiwan); 13th Istanbul Biennial; *Points of Departure*, ICA (London, all 2013); the 6th Jerusalem Show; *(On) Accordance*, Grand Union/or-bits.com, (Birmingham, both 2012); Video Re:View Festival (Katowice, 2011); *Future Movements* – Jerusalem at the Liverpool Biennial, Freies Museum (Berlin). The 23rd Instants Video Festival in Marseilles and Oran, Bluecoat Arts Centre (Liverpool), Ny Lyd Images Festival (Copenhagen), *HomeWorks 5*, Ashkal Alwan (Beirut, all 2010); Delfina Foundation (London), and *Palestine c/o Venice* at the 53rd Venice Biennale (both 2009).

Iván Argote & Pauline Bastard

To Send Messages to the Future

SFP In another interview we spoke about the idea of the monument in your work, and about the fact that you would like to invent a new concept for it. How do you imagine this monument of the future? Other than this desire, do you have any other projects in mind that might touch upon a certain idea of utopia?

IA I think that in the interview I said – more or less, briefly – that it could be interesting to think about the idea of the monument as something that might develop in time rather than as a permanent, large, and fat form in the centre of a given place. I remember that I thought (I'm not sure if I said it) that a gesture would make an interesting monument. A gesture to be developed among the inhabitants of a place, in time: a sign, a saying, or something like that. That would be a monument I would like to collaborate in.

If I have made work about monuments it's because I find them to be problematic, insofar as they authoritatively indicate a group of «values» that deserve to be put into question. Not all monuments work in the same way, obviously. But it is true that there are state policies that use monuments to impose and normalise a particular vision of history. Now, it's not that I have a destructive spirit, but I do believe that negotiation must... Insofar as this sort of thing is imposed on us (not just the monuments), we, as citizens, have the right (political, poetic, and beyond) to negotiate, to literally touch, move, and soften those heavy forms.

A project that touches upon a certain utopian condition... Mmmh, no. To be honest, I find utopias a little boring. I mean, to think about an ideal world seems like a waste of time to me. I'm more concrete. I think it's possible to act from the personal or the collective. But I also strongly believe in things that inspire you. I firmly believe that great ideas are better built from the bottom up, through practice, and through action

towards an idea or ideal. The opposite way seems a bit arrogant to me. I have long-term projects that I'm not sure I can reasonably carry out, but which are real for me. For example, in approximately 15 years' time (when I'll be 45), I would like to work for the public administration in Bogotá for a while, in the department of culture. I would like to work on projects for the city where culture (and by culture I mean «poetry») would be a driving force for critique, justice, tolerance, and coexistence... I still have time to think about these things. In the meantime, from my position as an artist I want to continue learning, getting to know, and experimenting with, forms and contexts. I come from a family of politicians who started out as revolutionaries followed by militancy in trade unions, and who now hold institutional posts in the city of Bogotá. I know the unions through these bonds. I know the different communities and areas of the city, not only because I've lived in five different neighbourhoods (geographically and economically speaking), but also because my father is one of the people in Colombia who knows the city of Bogotá best, in all its aspects (and I'm not exaggerating). He has been in the Parliament of Bogotá for over 10 years. My mother has also worked in, and been the director of, large public schools in different areas of the city. This background is a part of me; it's a parallel perspective from which my work could perhaps be read. And well, I know that as a part of it (of that background and from my perspective) I would be interested in participating in the political life of a place. I'm thinking of Bogotá because that's where I was born, where I grew up, it's the place I know best. Also because I believe in the political perspectives that are coming up in Latin America and, well, it would be great to collaborate somehow.

SFP We tend to see monuments as a thing of the past. The very notion of the monument is heavy, both in a literal sense

and in a symbolic one. Yet monuments look to the future, as compressed archives of what those in power decide should be remembered. *Munich Time Capsule* is a project that, without quite being utopian or wanting to become a monument, holds a certainty that could also be seen as a fantasy: that in 100 years' time art will work similarly to how it functions now. Have you fantasised with the idea of how the situation of art will be when the capsule will be opened in 2113, or with the possibility of something happening that might prevent the project from being fulfilled?

IA Well, the idea for it came up thanks to an invitation from Elmgreen & Dragset, who organised a sort of public space group show called *A Space Called Public*. The city asked them to make a public sculpture and they decided to invite 10 artists to propose projects for public space. At first, I found the idea of public sculpture problematic, as it is very particular and has a paradoxical recent history (I'm thinking of gentrification projects that have also relied on art). Munich was also problematic due to its heavy past, and, furthermore, it is known today for being the city with the highest living standards in the world... What to do in such a context? I had no interest in making a gesture that might be read as a moral lesson. I didn't want to celebrate or to criticise. And there is no way I wanted to decorate.

Anyway, whilst walking in a park in Munich, then at a work meeting, I saw a half crazy man trying to chisel a stone with another stone, somehow aimlessly and a little violently. I went up to him and tried to talk to him in my primitive German. He started talking to me while he continued to hit the stones obsessively. I didn't understand a word, he probably didn't either, and somehow that distance made me think of a time capsule. Weird. Perhaps it was the wish to communicate

with a distant, unreachable listener. I then realised that the idea hadn't come out of nowhere. Pauline Bastard (my love) had bought a cave in the mountains a few months before (yes, it's possible to buy a cave) where she left around 100 small sculptures she had previously exhibited in a museum of that region (the cave can be visited at any time). I continued walking, and the idea of opening a time capsule moved me... My father participated in the opening of a time capsule owned by the Bogotá Council 100 years ago. The city councillors had left some texts and images of the period inside a safe, and my father, who was a city councillor, not only read some of them, but had the opportunity of sending texts and images to the future. I thought that giving all citizens the possibility to take part in a time capsule turned «public sculpture» into something more public.

I thought it would be more interesting and romantic to work on the project with Pauline, who at the time was thinking about art conservation. And that's how we began: we went to live in Munich, to campaign in the street, in parks, in squares. Pauline had the idea of placing the messages inside a gigantic stone. So we had a very realistic stone built out of resin and we would walk around with it in this orderly city, asking people to participate. It was a very difficult task, but it was very much «what we were here for». To pose questions in the street: What do you think about now? What about the future? What would you say to this city in 100 years' time? Would you say anything? Would you send anything? Little by little, the messages began to arrive, even from other artists who were taking part in the project (Ed Ruscha sent us an envelope full of stuff). And it went on for three weeks. We received almost one thousand messages, which didn't seem like a lot at first, but which is finally pretty good. We closed the capsule; we had to reduce its size due to installing issues. The whole process included negotiating with the city hall to decide where the stone would

remain for 100 years. We got the stone to stay in front of Munich's Ministry of Culture, in a garden, with a plaque with the necessary instructions. I don't know what Munich will be like in 100 years. 100 years is a lot and it's not much. Munich saw Nazism appear and disappear within 10 years, it was bombed (though not completely) and reconstructed, it saw the Degenerate Art Exhibition, and, today, many other art exhibitions. I think artistic «value» doesn't interest us in this project. We will try to keep the idea of opening it alive (soon it will be its first birthday). I fantasise that we will still be alive then, hee hee... And I envisage an exhibition with what was sent. The art being made then will surely be very interesting... Let's hope they don't bomb Munich again.

SFP Some of our personal objects also function as time capsules, or identity capsules. Particularly if others who don't know us discover them in the future. We could also think about artworks as time capsules and their reception as exercises in archaeology. In the case of *Munich Time Capsule*, both ideas are consciously brought together. Do you think that knowing that its contents will be made public in the next century has modified the collective message enclosed within it? That the format of the time capsule is deceiving because it doesn't reflect who we are, but how we would like to be seen in the future?

IA Totally. Perhaps the format of the time capsule emphasises this «how one wishes to be seen». But I think it can also be an exercise in honesty about an era. That is to say, even if we want to appear as someone else, it's hard to disguise our hominid pettiness. When people realised that we will most probably all be dead in 100 years, it gave rise to a slight awareness of the end. Some took it modestly, for others it was anguishing...

Many said: «But I'll be dead, and my children, who are small now, might be dead...» And yes, for sure... That distance of 100 years forces us to imagine an other that is very far away. For me, the time capsule is more of a project of the present. Its importance lies in the relationship it may generate with the present, under the dreamy blanket of its opening.

SFP Form is more important than content in a time capsule -«the medium is the message» to use McLuhan's magic formula. The fact that there is something travelling hermetically through one hundred years of future history, isolated from other events, freezing information, is more important than the information itself. Aren't you concerned that the information might «not live up to» expectations? Now let's imagine that you are that being of the future for this capsule. If you were to open a time capsule from 100 years ago, what would you like to find inside it?

IA I think that even the smallest bit of information is valuable (texts, images, materials, etc.), and I don't think that it's possible to judge. I also don't think that the capsule is more important than what it contains. I feel that it is one singular body: the two exist together and cover one another. I really respect those who participated, and feel that the participants are the ones who, through their whispers in time, poeticize the project.

If I were to open a capsule from a hundred years ago, I would like to find hair in it.

SFP What I meant was that the idea of a time capsule is already so powerful in and of itself, that sometimes what it contains is not so important, because it encloses a message from a specific present towards an abstract future. As a receiver, why would you like to find hair? Come to think of it, as an artist you

are somehow already continuously sending messages into the future. But apart from artworks, what would you send in a time capsule?

IA I think the beauty of the capsule is the secret it encloses, and the projections it gives rise to. When the project began I dreamed of the idea that the capsule would spread in the city to the extent that it might turn into a local policy, that is to say, that it would be a tool to think about the city. I think that our economic and bureaucratic resources, which were generous, were obviously not enough to make the project a constituent matter. But I think that it's my first project in that direction, a first step towards something I would like to continue exploring... Perhaps it is a project to propose when I'm 45.

I sent a number of things. I sent texts about the capsule itself, about the process, and also about some personal matters. I sent some objects, some images, and also a lock of hair... Why the hair? I don't know, perhaps because it's an extension of the body that is easily amputated. And because it keeps well.

SFP Despite the fact that utopia is not one of your interests, the idea of the city – which is one of them – was once associated with the notion of the future and the desire for social change. Groys comments that this city, where a desire for utopian transformation was projected, has gradually turned into a conservative space that looks to the past, to its history and its origins. The figure of the tourist here is a fundamental one as the ultimate receiver of a city that is not as interested in its citizens as in temporary travellers. The artist, due to his nomadic condition, is comparable to the tourist. Despite the fact he interferes with cities in a different way by leaving behind new monuments, there is also the risk of addressing someone who is disconnected from the city's daily life: the art tourist. As a time

capsule, *Munich Time Capsule* could have been made in any other city, yet it allows the artist to break out of his condition as a tourist who goes through cities without touching them. Does this situation, which connects the artist with the tourist, the artwork with the souvenir, worry you? How does it feel to have to address a city that is not the one you live in or know well?

IA It's very strange. I feel very disconnected from Munich. It's very different from my original habitat, with a complex history. As I was saying earlier, it was difficult at first. But I don't think you need to live in a place and know it perfectly in order to do something there.

I don't know how *Time Capsule* could be turned into a souvenir in this case, even if it was made in other cities... More than a souvenir, it could turn into some sort of street furniture, which I would find interesting. Munich is a very touristy city, with luxury tourism and medical tourism. We did interact with tourists during the process, and many of them sent stuff, which I found interesting insofar as, as you say, tourists are a part of life in the city, especially, and increasingly, in Europe.

Personally, I don't feel that the tourist and the artist are all that close. I mean, you can be both at the same time and not... One can try to connect everything with everything else, and, obviously, find similarities (the artist-cook, artist-priest, artist-shaman, artist-athlete, artist-gardener, artist-vagabond, artist-scientist, etc.). It's hard to generalise. Which artist are we talking about? Which tourist are we talking about? Not that I deny that there is any connection between them, but I don't think I can shed light on this subject despite having made work about tourism and having placed myself in ambiguous situations. I think tourism is very complex. In the case of this project, *Munich Time Capsule* was an interaction tool that allowed us to come a little closer to the city. These projects

are a privilege in terms of life experience. To travel and stay in a place for months, working with the locals and with others abroad opens up your perspective. It's more of a research trip and, in our case, a performative one. To roll down the street with that big stone, with a Greenpeace sort of campaign... but in order to remember the past* we would have to speak about the present, the past, and the future.

SFP To «make memory»* is a very suggestive expression, as it highlights the process of construction that accompanies the act of remembering, especially when that memory is addressed to a somewhat abstract collective. A memory that delves into the past is also a project for the future. Beyond the official memory dominating history, what part of our present would you like people to remember in the future?

IA Certain feelings, some desires... History, though complex in its construction, is based on fact. Well, maybe it would be good to remember things that never happened. Perhaps the *Time Capsule* talks a bit about that. They are personal testimonies, ideas perhaps, memories, hopes...

SFP To conclude, I would like to try out a personal exercise in the archaeology of the future. When you were small, what did you want to be when you grew up?

IA My mother says that I was once asked this question as a small child and I replied «boyfriend»... I don't recall that, but it's one of those family stories that always come up in family reunions and meals. When I was 4 or 5 I wanted to be Carlos Gardel and/or Batman; between the age of 6 and 8, an astronaut, an architect briefly (I was mad about Lego for a while), and, from 11 on, I wanted to make cartoons... Well, the list goes on...

Münchener
Wochen
Anzeiger
wochenanzeiger.de

Wir zeigen Ihnen, was in München los ist!

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

Weiterlesen:

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

Like 0

Lúa Coderc

Desire, its Journey, and the Object

SFP The notion of project is very common within the contemporary world, and within art. At the same time as it is linked to the intention of doing something, it also refers to a certain organised disposition needed to create «that something». Are there any projects that you haven't been able to carry out yet, or a project that you see as utopian, and, therefore, impossible to carry out?

LC In relation to the intention of doing something and then doing it, and, furthermore, with an organised disposition, you got me thinking that – at least for me – it's customary to try to put off the moment of formalisation: to wish for that moment to be postponed. And I think this is what it means to be busy – through an everyday, intimate experience – with what is most utopian and unrealisable. For example, I started smoking very late in life, at an age when people are already quitting. And I think that it happened precisely because of this feeling of perpetual deferral, added to a physical awareness of my longevity, feeling that I had a long time ahead of me. You know, «I would like one of those 'Smoking kills', please». For me, it has something to do with picking up a habit whose only objective seems to be to consume time and to consume yourself, but which, as a collateral effect, situates you in relation to the intention of doing something. I think that this has something to do with what a project is made of, in organic and physiological terms. But to answer your question, I'm sure that I don't think up projects that I think are unrealisable. I tend to think about things that seem possible and that I want to do. A different matter would be for me to realise, in the process, that it wasn't reasonable or that it was impossible. But by then it is already happening. I think that it's a sort of blind spot in the organised disposition that you were talking about. The project is, above all, the promise of a repercussion that might materialise before others. But as you

say, it would be more honest to take it only as an intention, even better, as a trigger, and not as some sort of creative contract.

SFP The promise of repercussion based on the conquest of an objective target is something we see in collective public art projects. Through them, a particular failure can become the failure of a whole era. Are failed projects – those that don't manage to consolidate their projections – the ones that maintain a certain «time capsule» factor?

LC The time capsule is the artefact, the physical body of the project, the medium. Time capsules are vehicles. That is why all the thinking revolving around time capsules is related to the form that carries something into the future. What is transmitted, however, always seems to be fairly arbitrary; they are often things without much substance, trash even, in the best sense of the word. A project, on the other hand, even more so if it is a failed one, is a universe, and depends on artefacts to exist and circulate amongst us. For example, half way between *Red Star* and *Pentagram* – a story I told in two chapters – is the journey of a world, of a project, as if it were a ghost travelling from one body to another. The monumental red star that was dismantled in 1990 moved from the highest point of the Bulgarian Communist Party House to become the embodiment of a historical moment of transition from one regime to another. It was turned into an image: an enormous red star called Pentagram, moving away in the sky, attached to a helicopter. But due to the fact that the object itself – the monumental star – disappeared, *Pentagram's* mnemonic charge ended up taking over another star: a more modest, nameless one, that had been abandoned for years in a courtyard in Sofia. Once time passed and nostalgia appeared, people «discovered» this other star and began to take little pieces as a souvenir. This star became a vehicle

(a medium, in the psychic sense) for the nostalgia that *Pentagram* had embodied at the time. I think it was Boym who said that nostalgia is a sickness of movement, of transit. And in that transitory sense, the material remains of failed projects are very powerful as mediums or vehicles. The photograph that opens *Red Star* was also given to me by a member of my family when I was a teenager who sported Che Guevara T-shirts and all that paraphernalia. The photograph circulated enthusiastically from one owner to the next. There was my uncle's enthusiasm when he gave me the picture, as a testimony of something extraordinary, then my own, receiving the document as a sign of something long gone, although I only took interest in its particular story years later.

Explaining this reminded me of that sinister Werther's Original ad. The one about the grandfather who talks about the first time his own grandfather gave him a sweet, and thus perpetuates the tradition by giving one to his own grandson. Perhaps Werther's Original is the material trace of a failed project.

SFP We tend to think about nostalgia in relation to the past. Jameson, on the contrary, says that utopia comes from a nostalgia of the present. The absence of the past and of the future would be joined by a certain absence of the present. It makes me think that desire, which is very much connected to utopia, is also connected to absence. In this project, which doesn't exist yet, covered by this absence of the present, you work with three stories that are connected by an intense desire through the images that condense them – both the desire they carry and the desire they still generate. How does desire function in an isolated image?

lc Trying not to think about the intimidating amount of things that must have been said and written on the subject, I think that desire always refers to an isolated image. Or a mise en abime of its lack, or absence, as you say. I showed you three isolated images, three documents. One of them is the photograph I have already described, a big five-pointed star (a red one, though the photograph is in black and white) moving away on a helicopter; the second is also a photograph, from 1969, where you can see a maquette of the World Trade Centre when the building was still being constructed; and finally, an undeveloped film roll of photographs taken during a Russian space mission in 1985. If, to the desire you were talking about, you add nostalgia (which could be seen as desire applied to the field of memory or of history), I think the stories condensed in those three documents can be desired as a sort of collective after-effect. That is to say, with the feeling of not having yet had enough time to desire them. Now they are already in the past without having been completely fulfilled or, at least, not the way we thought they would be. Could that be the case?

It makes me think that desiring those stories now, through the obsessions of our time, turns them into zombies. Out of the three documents I showed you when we started talking about *The Future*, which do you desire most?

SFP Thinking back on my late teens, your list of historical zombies – capitalism, communism, and the Space Race – reminds me of other cultural zombies. While, in terms of music, most of my friends proudly looked down on the present, praising with affection and nostalgia the music of the past and its psychedelic bohemians, I began to get into electronic music, thinking how lucky I was to be able to see Aphex Twin live. This desire for belonging to the «now» made me take interest in you, the artists of my generation, and think of the past as a

place to turn to once in a while, when the present calls for it. It sounds bad to say this, because in the cultural field, which claims to be left winged, it is frowned upon to choose capitalism over communism, but when I saw the image of the Twin Towers I was fascinated. Afterwards I turned it around and it contained a text charged with the desire for national and world self-improvement through architecture. And for a moment I missed being able to feel that development and progress, which we look down upon, are valid. To move forward without the responsibility of having to look back. I suppose that one feels something similar with the Space Race, where there is no public failure and there is still plenty of terra ignota to discover. In fact, I am surprised by the colonialist attitude towards all things to do with the universe, as if we hadn't managed to learn from imperialism. Which of the three stories do you desire most?

lc Yes, I see what you mean. I wouldn't swap eras either. I would swap places perhaps, because I have never been all that interested in the Space Race (maybe precisely because of what you're saying, that it's a field where there are no collective failures, which may be symptomatic of its actual significance, right?). But as a document, the one I desire most is the film roll. Maybe because at the moment it is the one that presents the biggest dilemma, and is therefore on my mind. I will now explain why. First of all, the object. It's an aluminium capsule with inscriptions providing information on its production: the ship it travelled on, the program it was included in, the camera with which the photos were taken, the type of film roll... Secondly, it supposedly contains an undeveloped roll of pictures of the Earth taken from outer space. To see the Earth from outer space. I think that even if we have seen lots of pictures like that, it's still quite something. So is the fact that the

film roll is a potential (the possibility of developing it or not, the images it may contain, whether there really is anything in there, and, finally, if there are photographs, will they be better than our own expectations? And, in any case, the idea of developing images that were taken so many years ago by people we don't know, even if we may know who they are, and even if those photos might be the least subjective thing possible...). But I think that what I like the most is that this document and the story trigger a series of subjective and emotional reactions in everyone I've spoken to about them, reactions that I share: incredulity, curiosity, suspicion, etc. I'm surprised that everyone generally thinks that it is more valuable to keep the roll undeveloped for fear of losing the story. That is more or less what I thought when I found it. I bought the film roll on ebay. It cost 114€. I'm mentioning it because this question usually comes up. And I thought, «well, perhaps it's a scam» but, even then, I would still be buying a story. The other question that always comes up is «what are you going to do?» But to be honest, I don't know. At the moment, I'm postponing the problem.

SFP If you were to ask me what the object – and not the story – I most desire is, I would say the film roll. Undeveloped, to join the general opinion of those you have presented the dilemma to. I think that in our refusal to develop it lies a fear of failure, especially when linked to the Space Race, where we imagine interesting things must take place, rather than the very boring life that astronauts in a space station probably have. Cinema has contributed to this. An undeveloped film roll is a time capsule; it is the promise of content, of a story, of a desire. Most of the objects we buy involve the purchase of a desire. Which object, out of the ones you have, or had, is most strongly linked to a personal desire?

LC



SFP I would be lying if I were to say that, upon seeing this image, I didn't feel the desire to ask you how the two objects are related, and about your personal history of desire. Added to this unknown desire (yours) is another one (mine): the wish to know that there is something beyond what these objects can express. Yet I prefer to hold back. To express a desire that, really, doesn't want to be fulfilled in order to continue existing. This situation makes me wonder what is happening to that film roll if some of us prefer to keep it undeveloped. Is the fulfillment of a wish its very demise? Maybe this idea simply backs up our cowardice. Like when we don't move to another city thinking we will stop liking it if we do. Or like when we don't want utopias to develop for fear of them being similar to certain science-fiction predictions...

LC Fulfilled desires belong, certainly, to another dimension. I don't know that they die, but I suppose that in a way they become invisible, like water to fish. They might come up again, but to do so they have to appear to be a little different.

It makes me think that we relate to the future through its interface, a contact surface that is made up of all the things of the future: all the sensations, emotions, or interactions

between the future and ourselves. The future in itself is inaccessible, and yet we have its flavour, its tactility, etc. Right now the future seems to be more sensitive and emotional than a mere projection. I would also say that futurist things no longer refer to the future, but to the past, through nostalgia. Because they are the forms we recognise, in terms of culture, when we think about the future.

SFP That nostalgia you speak of in relation to the future makes me think of electronic music, of the sounds that were seen as experimental years ago, and which still carry the promise of something that never happened. We could think of music as a temporal interface we use to travel through various times at once, or to remain in the present continuous a little longer than usual before being thrown into the evidence of the past, and the contingency of the future. Do you think it is possible to interact with the future through music, or that this idea is just a comfortable position, a cliché that – because it is shared by many – makes us feel less alone in our lack of understanding of time? It still surprises me to see how feeling certain things doesn't necessarily imply understanding them.

LC Yes, I think it is possible. But you know much more about this than I do! You say we would need several parallel timelines to take each and every one of our passions to the limit. And by that you mean finding another relationship to music, for example. I agree with that. But there is another part of your argument I would really bet on: the part where you mention the possibility of feeling less alone. And I'm not mentioning it because of companionship, though there is that too, but because I can't imagine a future without other people. For me, the idea of the future has always been embodied by a person, with the wish to be «more like» or «to spend more time

with» someone. This also works the other way around, right? I think it was Woody Allen who told a child not to listen to his teachers, that he should simply observe them, as individuals, and that through this he should reach his own conclusions regarding whether he should follow their advice or not. The tally of complicity, passion, or loathing of concrete individuals or groups of people is like an archaeology of the parallel timelines we need, or we have thought we need, throughout our lives. Can you think of anyone you would like to meet? I'm just asking, you don't have to reply!

SFP I suddenly understand that it is very difficult to think in terms of the future because we cannot know who will be with us then. Like when we travel to a city that we have little information on, so we are incapable of imagining what we will do or what sort of people we will find there. Our lack of expectations allows for situations to acquire a certain extraordinary condition. The presence of others in the future, of our accomplices, is a factor I hadn't taken into account up until now and I thank you for it. The disappointment associated with expectations makes me not want to meet anyone in particular since I left behind an adolescence that has never quite disappeared. I like to meet strangers because they show me that there is a whole other reality outside our own imagination that we only access through the experience of the encounter. An expectation that is yet to be fulfilled seems like a good place from which to pitch the last question, by returning to childhood and its abundant doses of desire. Lúa, as a child, what did you want to be when you grew up?

LC ...I don't remember.

I think that in the future I could take advantage of the things I have learned to become a professional criminal. Not long ago, I discovered that I have what in criminology is called a forensic conscience, which is the capacity to work on a scene so that others will read it in a way that doesn't incriminate you. An alternative: I remembered the old aunt of the narrator of *In Search of Lost Time*. The woman is very old and sick; she is bedridden because she is very weak. But between one bowl of soup and the next she dreams up the idea of the house on fire, of a great misfortune that will finally make her leave her room, which she knows would be very good for her, but that she will not do unless, as in a dream, there be a Force Majeure. She imagines the astonishment on others' faces upon seeing her leave the house on fire on her own, with an energy that only she knows she still has. I really like this apocalyptic thing, as a horizon of the future that brings out the best in you. In my case, I think I would like the future of a Robinson or of a MacGyver, a life where an idea or a skill can mark the difference between life and death.

Boris Groys

SFP Some utopian projects are based on the idea that they might be realised eventually while others belong to the purely speculative field of science fiction. In your opinion, what is, if any, the most interesting utopian project of our time? Do you have any unrealised project you could call utopian?

BG Every utopian project has to do with planning and control. It presupposes our ability to predict and shape the future. But I tend to see the future as unpredictable und uncontrollable – as a place where our plans and utopias collapse.

SFP In *Immortal Bodies* you talk about The Biocosmist-Immortalists who, in 1922, claimed the right to a permanent existence for humans through immortality, resurrection and rejuvenation. In addition they demanded the freedom to move in cosmic space as opposed to the human rights of the French Revolution. And there was also the Institute for Blood Transfusion, founded and directed by Aleksandr Bogdanov who believed that the blood of the young could rejuvenate the older. What made it possible for these projects to emerge at that time? How were they received by society and the political establishment?

BG That was a time when the hope to be able to control the future was strong. Additionally, the socialist state opened up the possibility of mobilising the whole of society to achieve a unique, common goal. The question was only: what kind of goal should it be? Immortality for everyone was a very seductive goal – but, of course, only from a distant perspective.

SFP You have claimed, on several occasions, that one of the singularities of art is its projection into the future. According to this, it seems that art is making a promise: the promise of a certain eternity. In a way, this idea would also be claiming

The Contingency of the Unpredictable

the autonomy of art work, since it needs to be able to speak for itself in the future. Art work that travels through time; is it able to transport its life history? Where does the memory of art work lie?

BG It's a difficult question indeed. Art work has the chance to outlive the time of its creation. In this sense it also outlives the meaning that's ascribed to it by the historical milieu in which the art work originated. The future will ascribe many different, heterogeneous meanings to this work. It seems to me that art work is historically successful if it's able to sustain all these meanings.

SFP If we think of an archive as a device that configures contemporary art for times to come, what is the responsibility of art criticism in relation to the future?

BG I don't believe the role of art criticism is really important in this respect. The formation of an art archive is also the result of many factors: economical, political, even military. And pure chance also plays an important role here. But art criticism can play an important role in interpreting the art archive – and, accordingly, in how it's situated within culture as a whole.

SFP One of the characteristics of our time is the excessive use of the prefix «post». Apart from dragging concepts over time, it also demonstrates an inability to overcome these concepts and perhaps a lack of courage to create new ones. Is it possible to get out of Postmodernism, or will it last forever?

BG I think Postmodernism was over long ago – if it ever existed. But the use of «post» is still there, it's true. «Post» has an

important function: it refers to experiences that are common for the whole of society, that unite people. So one speaks about the time after 9/11, or after the Cold War, or after the emergence of the internet. That gives one the possibility to appeal to a certain common experience, to find a common ground.

SFP The future is something yet to come. We live in the present which we call contemporary, or at least we think we do. According to this, isn't the future the greatest utopia, something that cannot happen because we can only experience the here and now? Are we prisoners of the present?

BG Well, we're not. Although we live in the present, we know this present will go away at a certain point in time – that everything flows, everything changes. This knowledge creates a distance between us and our contemporaneity. That's why we're able to look at the present from the outside – and create contemporary art.

SFP The Modern Project was a future-oriented project with a strong inclination to reject the past and tradition. We could say now that modernity has become a certain tradition for contemporary art. I'm thinking about all the artists, art works and theories devoted to reviewing, analysing and criticising modernity. Is the past the main artistic project of the future? Is the failure of the Modern Project to achieve its goals the reason why the future has been discredited to some extent, also in art?

BG Well, I would say that, today, we have more respect for the future. We don't believe it's so easy to control and design. So we still relate to the future – but in a more open and cautious way.

SFP You've claimed that being contemporary means being «with time» rather than «in time». What is the function of art within the notion of contemporaneity?

BG We live in the contemporaneity – but, actually, we don't realise it. Our contemporaneity is globalised but, normally, we can only see a small part of it. The globalised art scene gives the artist a chance to overcome this provincial perspective and look at the contemporary world in its totality.

SFP Simon Critchley says «We have to resist the notion and ideology of the future, which is always the ultimate trump card of capitalist narratives of progress». The future is perceived as a contingent time that we cannot bring under control, although the capitalist regime seems to rely on it, as much as to jeopardise the present. Have we lost the future under the capitalist ideology?

BG Well, yes, I agree that the future is unpredictable. It's something that's overlooked by capitalist planning – but it was also overlooked by socialist planning and modernist and avant-garde utopias.

SFP There are numerous artistic practices that attempt, more or less successfully, to leave it up to the viewer to articulate the possible meaning of the narrative contained in the piece. Sometimes passivity arises when we feel it's not worth the effort, that we'll not get anywhere. Here passivity is related to frustration and frustration, I would say, has nothing to do with indifference. Is the commonly-held opinion about the passivity of the contemporary viewer actually true?

BG Every viewer is passive by definition. But every interesting work of art has the potential to encourage the viewer to abandon this passive position and to become an artist. Or to make a revolution. Or to change his or her life.

SFP Beuys's phrase «Everyone is an artist» is as famous as it is premonitory of the current situation. Today the means of art are available to many of us, but does this mean we can all be artists?

BG Well, Beuys meant that every kind of economic activity can be understood as artistic practice. For him «The expanded notion of economy coincides with the expanded notion of art». But I would say that art is the chance to act against economy, against rationality, against oneself and one's own interests. But, of course, even if this chance is open to everyone, not everybody uses it.

SFP One of the great debates of contemporary and modern art, the relation between art and politics, has a major role in your work. Historically art has been related to the sphere of representation and therefore it has been conceived as the antagonist of what we call reality. Is art becoming a compensatory space where artists have taken on the responsibility to do what should be done in other areas of the public sphere?

BG We're living in a world in which majorities are relevant in economy and politics. That's the essence of democracy. But art opens up a stage on which political, social and moral attitudes can be formulated that can't necessarily appeal to the majority and win the support of the majority. Politics and art operate in the same public space but art is free from many restrictions under which politics has to operate. A politician

has to win the support of the masses. The artist is sovereign – even if the area of his or her sovereignty is restricted.

Biography

SFP I'd like to finish with a somewhat personal question. It has to do with imagination and its close relationship with the modes of production of each time. When you were a child, what did you want to be when you grew up?

BG Maybe you'll be surprised but, as a child, I wanted to do precisely what I do now: write texts on art and culture.

Boris Groys was born in 1947 in East Berlin. He went to high school in Leningrad, where he also studied philosophy, mathematics and logic at the University of Leningrad. After a stint as a teaching assistant, he moved and started teaching Linguistics at the University of Moscow. He left the Soviet Union in 1981 for the Federal Republic of Germany. Between 1988 and 1994, Groys was Assistant Professor of Philosophy at the Philosophical Institute of the University of Münster, in Germany, where he also obtained a Ph. D. in Philosophy in 1992. Between 1994 and 2009 he taught Aesthetics, Art History, and Media Theory at the HFG and the ZKM in Karlsruhe. From 2005 to 2009, Groys was Global Distinguished Professor at the Faculty of Arts and Sciences at New York University, where he is now a full Professor of Russian and Slavic Studies. Since 2009, he is also a Senior Research Fellow at the Academy of Design in Karlsruhe, Germany. As a philosopher, essayist, art critic, curator, and author of numerous books, Groys' work maintains a constant dialogue with thinkers from the 20th Century such as Derrida, Baudrillard, Deleuze, and Benjamin.

Raimundas Malašauskas

Added Time

SFP I predict this interview will be considerably different from the other ones. However, I would like to begin in a similar way. Are there any projects you would like to carry out but you consider to be somehow utopian?

RM I wonder what makes you predict that this interview will be considerably different from the other ones. But I guess we don't have time to answer that anymore – so you were right?

The other day Heidi Ballet asked me what I would like to be in terms of time measurement units, «I would like to be an hour» she said. «I would like to be an extension» was my first reaction.

At the moment I'm playing with a fantasy of curating a biennale on a big cruise ship. But I guess fantasy is not utopia, and a cruise ship isn't either. But since I've never been on a cruise ship it feels like some kind of utopia.

SFP I would like to pick up a question you asked us some time ago and direct it back to you. Have you written your obituary? Could you tell me what it said?

RM It said «It's not the first time; it's not the last one».

SFP Why are you chrono-dyslexic? How did you find out about it?

RM «Chrono-dyslexic» was a term that, at some point, I found interesting to use in describing uneven temporalities, jumps, leaps and transversal atmospheres. But I don't think it's such a good term, even if I may be experiencing the aforementioned symptoms – it takes speech as its model and thus reduces time to language experience. I'm sure those who experience speech dyslexia would agree with this criticism.

SFP If we could be tourists in time, in what time – past or future – would you like to spend a weekend? In which would you like to spend a year?

RM Spending a year in a weekend or a weekend in a year would be a good enough accomplishment.

SFP On one occasion you said that «there's not enough time to experience future anymore». Nevertheless I feel that, in today's «project culture», we're permanently living in the future. We live waiting for the time when our projects will come to fruition. We also live thinking that the next bar will be better than the one we're in right now. Has the immediate future turned into a journey of anxiety?

RM Future is a journey, and not only ours (I mean humans.) I like how Reza Negarestani speaks about it, saying that future constantly revises and modifies its origin thus changing itself radically. To be honest, I'm not so bothered by the lack of future these days. It's happening in all possible ways: planned, unplanned, known and unknown.

SFP Technology has been an important ally of imagined futures. With the current technological invasion of our everyday life sometimes I think we have turned it into an obstacle to experiencing time. We no longer wait for anyone, looking at the street, because all our focus goes to the screen of our smartphones. Also because we're scared of «dead time» (or empty time) since it tends to generate boredom. Nevertheless, boredom is an exceptional way of experiencing time. It brings to mind a possible utopia whose title already exists (or whose title we already know): «In Search of Lost Time». Why, if we truly want to experience time, do we constantly avoid it?

RM I actually think that people are experiencing a much broader range of time than just instantaneity. Perhaps the technological world you're talking about runs mostly in the Western World. But I remember, when I was in Cuba a few years ago, I suddenly felt totally different ways of passing time; for example, a very extended wait, in particular.

SFP Electronic music carries – or at least it used to carry – a request for the future. It had to be the music of the future. Now it's the music of the past, while still evoking some unfulfilled future. What song or what style of music do you use to travel to the future?

RM I should try folk music.

SFP Deleuze said that when a woman – I guess a man too – buys a dress, she's not really buying that dress. She's purchasing all the future situations in which she'll wear the dress. What object, which you acquired, made you project yourself most into the future?

RM My stilettos.

SFP Science fiction – also the Bible – has generated many apocalypses. Almost all are tragic and have existential claims. However, there's one which is fun and even banal. I'm thinking of Douglas Adam's *The Restaurant at the End of the Universe*. How do you imagine a possible apocalypse?

RM I think an apocalypse is happening all the time; it's just unevenly distributed, to paraphrase W. Gibson.

SFP Following on from the idea of the «end of the world»: imagine that humanity has disappeared but not its objects or its culture. At some point, explorers from another galaxy land on our planet; they are intelligent alien beings. What or what object would you like them to find first? If only art works remained on Earth, which one of them would you like them to come upon?

RM Maybe the Internet? And all the Tino Sehgal *oeuvre* live.

SFP What advice would you give the future?

RM I gave future advice in the past and looked what happened! So I will restrain myself this time.

SFP I'd like go back to the past, to those school exercises in which we had to fill in the gaps. The difference is that, back then, we had to put in the «right thing» and here you can fill them in with anything you want:

The future is...?

Is the future...?

Because of the future...

Why does the future...?

The future can...

Could the future...?

SFP Thirteen seems a good number to end an interview. And I would like to end this one as I began, by asking a question that's common to all the interviews in this book. When you were a child, what did you want to be when you grew up?

RM A chef on a boat.

Biography



Absorbing and absorbed by everything that surrounded him, Raimundas Malašauskas could have easily let himself slip towards the darker side of his imaginative nature. Luckily enough, he had a second nature – definitely a more pragmatic one – that he fully developed in his early twenties. It was an important experience, not worth mentioning here, that allowed him to take distance from his maybe too familiar view of the world, thus pursuing a more independent way of thinking. Through this distancing, he came to understand and subdue the oversensitive tendencies he had displayed since childhood. A new dynamic opened up for Raimundas, who found himself as the catalyst of a spiraling movement of multiple influences, interests, and talents. It was a frenzy and changeable energy that was then reshaped and channelled by a partner who proved to be very beneficial to him. This person marked his destiny. Raimundas was able to surf on this wave of support that led him to quietly discern his main talents and yield to them. The yielding came with yet a new understanding of himself, or rather a lack of it, which resolved into a rather mild mid-age crisis. His surroundings, in fact, always remained supportive and highly stimulating, so much so that he possibly just did not have enough time for a deeper crisis. In any case, it turned out to be a very much needed easing up time that was followed by an increased power of realization. His affective life flourished as he felt free to explore its more subtle strands that encompassed all aspects of his life and work. Raimundas grew richer until the end of his life, which ended where it began.

Cristina de Middel

Interview by Hans Ulrich Obrist

Photographs by Cristina de Middel

Design by Daniel Rueda

Typesetting by Daniel Rueda

Production by Daniel Rueda

Printed by Daniel Rueda

Published by Daniel Rueda

Edited by Daniel Rueda

Proofread by Daniel Rueda

Indexed by Daniel Rueda

Designed by Daniel Rueda

Typeset by Daniel Rueda

Printed by Daniel Rueda

Published by Daniel Rueda

Edited by Daniel Rueda

Proofread by Daniel Rueda

Indexed by Daniel Rueda

Designed by Daniel Rueda

Typeset by Daniel Rueda

Printed by Daniel Rueda

Published by Daniel Rueda

Edited by Daniel Rueda

Proofread by Daniel Rueda

Indexed by Daniel Rueda

Designed by Daniel Rueda

Typeset by Daniel Rueda

Printed by Daniel Rueda

Published by Daniel Rueda

Edited by Daniel Rueda

Proofread by Daniel Rueda

Indexed by Daniel Rueda

Designed by Daniel Rueda

Typeset by Daniel Rueda

Printed by Daniel Rueda

Published by Daniel Rueda

Edited by Daniel Rueda

Proofread by Daniel Rueda

Indexed by Daniel Rueda

Designed by Daniel Rueda

Typeset by Daniel Rueda

Printed by Daniel Rueda

Published by Daniel Rueda

Edited by Daniel Rueda

Proofread by Daniel Rueda

Indexed by Daniel Rueda

Designed by Daniel Rueda

Typeset by Daniel Rueda

Printed by Daniel Rueda

Published by Daniel Rueda

Edited by Daniel Rueda

Proofread by Daniel Rueda

Indexed by Daniel Rueda

Designed by Daniel Rueda

Typeset by Daniel Rueda

Printed by Daniel Rueda

Published by Daniel Rueda

Edited by Daniel Rueda

Proofread by Daniel Rueda

Indexed by Daniel Rueda

Designed by Daniel Rueda

Typeset by Daniel Rueda

Printed by Daniel Rueda

Published by Daniel Rueda

Edited by Daniel Rueda

Proofread by Daniel Rueda

Indexed by Daniel Rueda

Designed by Daniel Rueda

Typeset by Daniel Rueda

Printed by Daniel Rueda

Published by Daniel Rueda

Edited by Daniel Rueda

Proofread by Daniel Rueda

Indexed by Daniel Rueda

Designed by Daniel Rueda

Typeset by Daniel Rueda

Printed by Daniel Rueda

Published by Daniel Rueda

Edited by Daniel Rueda

Proofread by Daniel Rueda

Indexed by Daniel Rueda

Designed by Daniel Rueda

Typeset by Daniel Rueda

Printed by Daniel Rueda

Published by Daniel Rueda

Edited by Daniel Rueda

Proofread by Daniel Rueda

Indexed by Daniel Rueda

Designed by Daniel Rueda

Typeset by Daniel Rueda

Printed by Daniel Rueda

Published by Daniel Rueda

Edited by Daniel Rueda
Proofread by Daniel Rueda
Indexed by Daniel Rueda
Designed by Daniel Rueda
Typeset by Daniel Rueda
Printed by Daniel Rueda
Published by Daniel Rueda

SFP Two of Hans Ulrich Obrist's interviews from *A Brief History of New Music* begin with a question related to utopia, and to yet unrealised things. I think it's a good way to start this interview, both because of the similarity of formats, and for the tangential connection with the notion of the future. Are there any projects that you haven't carried out? Any utopian projects that are too vast to be made?

CM Almost everything that I imagine is fairly possible to create. When you work with photography you only have to deal with the two-dimensional side that is in front of the camera. It's very easy to make something out of this two-dimensional plane. In this sense, both painting and drawing have created incredible things. With the camera you can also make incredible and totally utopian things. There are no limits when it comes to producing images. When it comes to creating utopian projects, well, you can carry out some fairly absurd ideas.

For a while now, and as a sort of homage to the absurd, I've been thinking about travelling through all the villages in Spain in alphabetical order. These tributes to the absurd are a way of stepping out of the box, which is built on intentions and results; to escape from the logic of «I do this to achieve that». That's when really fun and unexpected things happen, which lead to projects that I like. For example, in April of 2014 I was in Los Angeles for the Paris Photo festival. I was alone and I decided to rent a car with a map and little else. On the first day, while I was driving, I thought, «I'll go that way». When I looked at the map again that evening, I found a village in Arizona that was called Why. I drove for three days until I finally reached «Why», which turned out to be a village of four houses and little else. I didn't find the answer I was looking for, so I returned. Nevertheless, on the way I found a very beautiful story, which is the project I will be working on in 2015, in Mexico and the US.

SFP *The Afronauts* is a project that has become very famous and that somehow has a life of its own, away from you. In fact, perhaps it is boring for you to return to it time and again and your interests are directed elsewhere. If the space race and utopia are part of science fiction's genetic code, what do you think are the determining factors for the success of *The Afronauts*?

CM There have been a number of factors. On the one hand, there is its market success linked to the fact that the book appeared right at the time when photo books were at their peak, also in Spain, which was receiving some attention. I was also very lucky because it fell into the hands of Martin Parr – a sort of guru of the photo book –, who gave it a lot of exposure, and then I wasn't in Spain, I was abroad. If something becomes famous in London or in the US, it becomes famous in the rest of the world.

On the other hand, I think that the subject matter of *Afronauts* is a positive one with a touch of originality. We are used to consuming images of Africa that have nothing to do with what I was offering. We all have an idealised image – through films – and a not so idealised one – through newspapers – of Africa. We have all consumed the same cliché about Africa for years of a great unknown and dangerous continent we don't dare to travel to because people either die or kill one another there... It's also true that everyone likes science fiction and that we all have a certain connection to the cosmos. Who hasn't stopped to look at the stars at some point and thought «how small we are»? To bring two elements together that feed our curiosity and our dreams produced a well-balanced cocktail that many people liked. People who know nothing about photography – my mother, for example, who didn't understand what I had been doing so far – understood the project very well. I guess that there is also the aesthetics, a somewhat nostal-

gic one from the sixties. For many, the photographs look like *Hipstamatic*, although in my case it's a direct reference to my family photo album. I created my own visual library by putting all these elements together: the way I imagine science fiction, the way I imagine Africa, and how I imagine a photographic feature might look in the sixties.

SFP Photojournalism sees photography as documentary, something that has been called into question in the past years. Perhaps this crisis comes from the fact that, in the same way we have come to terms with photography's transformation, the notion of the document that is still in use is tightly connected with «what has happened», and to a supposed neutrality of the document. I will include here a small digression by thinking about Eva Illouz, who, in order to carry out a sociological analysis of love in the Western world, referenced well-known examples from 19th Century literature, reaffirming their condition as cultural documents through which it is possible to trace back a hegemonic understanding of love and relationships. These documents, in terms of literature, are linked to the imagination of the writer who, in turn, connects with an imaginary that cannot be separated from its era. This is where I also see a documentary dimension in *The Afronauts*. Perhaps not so much in terms of the story they tell, but in the contemporary legacy of this history through your reconstruction of a specific event that could have taken place in the 60s. Do you think a change is possible in the paradigm of the document? Through a use of the document in relation to the imagination, instead of to what we understand as reality?

CM I think it is. In fact, we are heading in that direction. Something similar is happening with the laws of physics: you cannot subject an object to pressure or force without it

being deformed or affected. We have received so many images through the same channel, always saying the same thing, that it has warped the way that we should – theoretically – consume them. When faced with the image of a malnourished child, our reaction is to help the child, or to want to save certain countries, using an image to trigger change. This, which has been taking place over the past thirty years, has now changed. That photograph no longer has the same effect. Today strategies are closer to advertising than to documentary, as you can see on the campaigns of Doctors Without Borders, which no longer show pictures of what goes on in those places.

Looking back, cinema has progressed much faster than photography. When the first film was screened, with that train entering the station, the viewers got up, afraid that the train was going to run them over. From that moment on, and up until films such as *Alien* or *2001: A Space Odyssey*, the way an audience receives an image has changed a lot. It's true that the film industry is far more powerful than that of the still image, where we have been slower. Instead of promoting image development in accordance with its narrative potential, we have wasted time deciding whether photography is art or not. For me it is precisely that grey area that exists between the artistic and the documentary that is interesting.

In photography we tend to underestimate the viewer, even more so in the newspapers. My biggest frustration when I was working for the press was the relationship between the photograph and the headline, which have to be identical. Why can't we alter this relationship between text and image? The other frustration comes from the publishers in the huge and complex machine that drives the mass media, where a photographer's voice amounts to nothing.

SFP *The Afronauts* reconstructs a dream from the past several decades later, creating images of something that never happened. What do you think about the possibility of using photography to build the future instead of the past? Could something like a photojournalism of the future exist?

CM This is a different debate altogether: what photography is and what it isn't. The same discussion we had about the analogue and the digital could now take place about the real and the virtual. The real would be what you have taken a picture of, thanks to a physical and optical capturing process – not so much what is truthful –, the virtual would be that which generates a reality through a computer. Although I'm not against it, I have my own questions about this. For me, photography-at least under this name- will always be the capturing of something that is before the camera. Whether you have constructed it or set it up is not important, but something has to be in front of a camera or an image-capturing device. I don't know whether photography, in that sense, can capture the future. I could use photographers' speculations and, perhaps, illustrate experts' visions or predictions, reconstructing them. Photography, for better or worse, always acts in the past: from the moment you take the photo it works backward in time, not forward. Although I might regret having said this in a few years' time.

In the same way a writer writes a science fiction work, a photographer can write events, creating a reality that is exactly like these events, before the camera. While several different writing genres may coexist within a newspaper, in terms of photography there are only one or two: the portrait, within documentary, and illustration, within editorial photography and in relation to a specific subject. I hope the same will happen with photography as with literature.

SFP You once said «we're going to drive the archaeologists of the future crazy». This sentence relates to an idea that I often think about: the future interpretation of everything we produce without the interpretation that we – or our era – have given it. To verify whether it's true that things can speak for themselves, among them images. Although closely related to its present, photography – as a document, like the archive – always projects itself towards the future. Also towards those who cannot be where the photographer has been. Do images speak for themselves? Could the archaeologists of the future decipher them without knowing the history of how they were received?

CM If the archaeologists of that future to come are any good, they will not try to describe our civilisation through two or three texts found in a newspaper. Once they get over the shock of understanding, for example, what the sculptures on the roundabout in Spain are, I suppose they will see how complex the society we live in today really is. They will also learn to read the nuances in our opinions. The amount of information to be analysed will be so overwhelming that they might return to their planet without even trying. What I mean by this joke is that there is so much contradictory information, there are so many versions, that it seems logical to me that they would back out of their mission. If you think about it, the archaeologists of the present have it easy deciphering Rosetta's stone, as it's a single element and not a boundless amount of terabytes of information, books, sculptures and... roundabouts. What's more, they might understand why we have come to an end as a civilisation.

This idea of an archaeology of the future came up together with a friend with whom I am making a reduced version of the utopian project I mentioned at the beginning. We would like to carry out a project that is an archaeology of the future,

imagining that aliens land on Earth and only have those typical Spanish roundabouts to decipher.

SFP There is a certain nostalgia for the past in our era. The continuous revivals and the increasingly retro attitude show this. Photography also seems to suffer from an aesthetic nostalgia, especially the amateur photography we produce on a daily basis. The old, when it becomes antique, also becomes elegant. In your opinion, where does that nostalgic attitude come from?

CM I see myself as a privileged person because I live at this moment in time. It is one of the most interesting times that we have seen. Never before has the human race been so exposed to complexity as it is now. I understand that this nostalgia you mention exists, especially in relation to photography and in relation to the way our parents used to take pictures during our childhood. In a way, we want to recreate and generate documents that make us feel good when we see them. It seems logical to me; this wish to imitate our parents, repeating their achievements, corresponds with a sort of life cycle. The family album is one of those achievements, something we think they did well. It is because of it that people with kids take so many pictures nowadays, almost always using filters with a retro aesthetic. I suppose they want the child to have an aesthetically beautiful memory of his childhood when, at the age of 16, he will look back at his images. What we cannot know is whether this aesthetic will still be a valid one, or whether it will be seen as tacky.

SFP A demand to change things weighs on the artist and on the photographer too. To make the world a better place, possibly by revealing its defects. To make an image that will achieve everything the media doesn't. We ask the image to have an

effect over reality when it operates in the field of representation. How do you feel about this demand to act upon reality?

CM The problem I see in these demands we make on documentary images is that they're based on a strategy that no longer works. The link between an image and the reaction it provokes has changed. Although we continue to use it, it doesn't work. We have to update the operative system of images because it doesn't work. This demand is, in addition, based on feelings of guilt. When we're shown a photo of a refugee camp in Somalia, they make us guilty of the situation.

I would even say – and maybe I'm treading dangerous ground here – that the photojournalist who goes to certain places offers an expiatory point, indicating to the rest of us what we must do. I personally had this feeling, which made me stop working as a documentary journalist. If one wants to help someone, or to improve a specific situation, going somewhere, taking a picture, trying to sell it, trying to get someone to see it, and then trying to make others react how one thinks they should is a pretty weak strategy. There are other tools, of direct action, to change things. That is why this attitude of «nation saver» or «superhero» often bothers me in photojournalists who are, at the end of the day, spending money on a camera and travels without knowing whether their photos will be published or not. With the aggravating fact that those photographed are told that a photograph will help them improve their situation. If, for example, that photo is presented at a competition, it is also a bad strategy. In any case, it needs to be published, even for free, for its function to be fulfilled and to thus close the cycle. The photograph no longer denounces a reality. A Youtube video is more useful to get to know what is going on in the world than many newspapers.

SFP Going back to *The Afronauts*, to the space race towards Mars, Edward Makuka's optimistic dream seems more alive than ever. The first mission of the Dutch project *Mars One* is to establish a permanent human colony on Mars by 2025. Makuka's project intended to insert Africa into a space race dominated by the USA and the USSR, two world powers. *Mars One* is a Western project set up as an open call for anyone interested in taking part, and who also accepts that there will be no return trip. Both projects, like any other space race, are symptomatic of how our relationship with outer space is a colonialist territorial one. I'm surprised that no one questions whether we have any right to assume that other planets belong to us. I don't know what you think about this...

CM I didn't know about that project, although I knew of the growing interest in Mars. I have always been very sceptical about the conquest of the moon. I even defend the fact it was Kubrick who built the whole thing. I also imagine that it could have been NASA's accounting department who decided to go for the cheapest set design. I don't lose sight of how small we are in the Universe and of the tiny noise we make despite all the bombs we throw. For example, a robot is placed on Mars, taking up all the front pages of the newspapers, and in a small column, on the same page, another story says that forty new galaxies have been discovered. I understand that the former is an achievement, but perhaps we should take it with a pinch of salt. I find it more interesting to survive here, on Earth, than to look for other places to spoil.

SFP The exhibition *The Future Won't Wait* points to how our imagination is subject to the production conditions of the time. Which is why I would like to end this interview with a question

we've all been asked and that is related to this. As a child, what did you want to be when you grew up?

CM The truth is that if you mean a profession, I never imagined myself in one as a child. I never wanted to be an astronaut, nor a policeman, a fireman, a politician, a boss, a queen, or a princess. But I have always imagined myself as an old lady in the countryside, with many books, a horse, and two dogs. What's more, I think I am on the right track to becoming one.

This matter would lead us to the education system, to how it forces us to pigeonhole ourselves and take decisions that affect the rest of our lives based on learning that is focused on memorising rather than on reasoning. During childhood, there was no one to ask us honestly and without constraints what we would like to be, or how we imagined ourselves as adults. Nor to really help us achieve it.

Biography

Cristina de Middel is a photographer whose work investigates photography's ambiguous relationship to truth. Blending documentary and conceptual photographic practices, her work asks the audience to question the language and veracity of photography as a document and plays with reconstructions and archetypes that blur the border between reality and fiction. After a successful career as a photojournalist, working with newspapers in Spain and non-government organizations including Doctors Without Borders and the Spanish Red Cross, de Middel discovered that she had become disappointed in photojournalism and its reliance on the consumption of "authentic" images and the untruths that accompany them. Stepping outside of the photojournalistic gaze, de Middel produced the critically acclaimed series *The Afrolonauts* in 2012, which explored the history of a failed space program in Zambia in the 1960s through staged reenactments of obscure narratives. De Middel's work shows that fiction can serve as the subject of photography just as well as facts can, highlighting that our expectation that photography must always make reference to reality is flawed. De Middel has exhibited extensively internationally and has received numerous awards and nominations, including PhotoFolio Aries 2012, the Deutsche Börse Prize, POPCAP'13, and the Infinity Award from the International Center of Photography in New York. De Middel lives and works in London.

Regina de Miguel

Paradigm, Collapse and Agency

SFP I would like to begin by talking about utopia, a notion that is closely associated with desire. Yet, to point to a theme that is present in your work, utopias – just like desires – are not innocent. There are many factors that produce them or make them possible. Which utopian project has most impressed you so far? Do you have any personal project that could be seen as utopian?

RM My interest in working on the utopian drive and the future is, as you anticipated, due to its being a space of conflict inherent to the planning and projection of desires, fears, and hopes, both individual and collective.

«Futurist technologies» (mythical/religious time, scientific research...) have been proven to be obsolete in their elaboration of such representations, and the methodologies to study them have only been dealt with superficially. More so than the historical sciences, the best tool to critically analyse these projections has been science fiction. It has been a component of my work, not in terms of affirmation or as a mere imaginative receptacle, but as a technology that draws attention to our current difficulty to deal with otherness.

It's hard to think about the idea of individual or collective utopia without totally reconsidering the principles that constitute it. This problem seems to arise in Western, anthropocentric, and modern ontology. The very creation of the concept of «the future» as a parameter for observation belongs to specific circumstances that are not related to the experience of civilisations that came before ours, where a linear, progressive, and homogenous future did not exist. This, on the other hand, is now comparable to the fragmentation of time and space in the virtual world.

A possible utopian drive, in my opinion, will in no way emerge out of individual processes. To begin with, the present

moment demands a decolonisation of hegemonic thinking, and a shift in the regulatory axes of knowledge.



Future My Love, Maja Borg, 2012



SFP The future, both in science fiction and in its «real» version, establishes a relationship of mutual dependence with technology. We could say, paraphrasing Gabriel Celaya, that «technology is a weapon loaded with future». What would the repopulation of technology that you mention consist of?

RM As a set of policies, abilities, and strategies set in motion to fabricate (material and immaterial) machines and artefacts that determine human desires and needs, technology's first concern comes from a tradition of pseudo – scientific thought that attempts to explain the world in order to dominate it, based on a desire for conquest, and a faith in limitless progress aimed towards reaching «absolute truth».

The correspondence between technology and the future that you mention can be detected in our need to formulate them together. In *Archaeologies of the Future*, Jameson affirms that, in the same way as the mythological figure of the Chimera is made up of fragments of pre – existing beings (a lion's head, a goat's body, a serpent's tail), our capacity to imagine the future has been subjected to the modes of production and the material conditions of the present. The dismantling of this system is the laborious and interesting task that concerns us.



Chimera

Oddly enough, we also find some clues in the poem by Celaya that you used to build your aphorism:

*Quisiera darles vida, provocar nuevos actos,
y calculo por eso con técnica qué puedo.
[I'd want to give you life, incite new acts,
And for it I calculate with technology what I can do]*

SFP In relation to the production of knowledge, what would those hidden perspectives that you mention be?

RM All the cosmologies that have remained in the margins, the dissident paradigms that have been intentionally pushed aside or repressed, the infinite forms of existence that haven't been conjured up through the disingenuous traditional separation between nature and culture.

It is precisely at this moment of systemic collapse that we must deal with these historical ruptures and omissions of content in order to understand the need to get rid of the traditional patterns applied to technological activity.

These thoughts lead us to get rid of distinctions between forms of knowledge, as well as the positions of power where these are generated. We could then affirm that the task of shaping and informing is not an exclusively human activity or privilege, but something undertaken by all existing beings, be they alive or artificial. All of them have a particular psychic reality.

For example, astrobiology is a new science that faces one of philosophy's biggest questions: what is life? Its very gen-

esis contains the following aporia: although we know that life is made up of particles, and that our thoughts and consciences are a result of their many combinations, as humans we are only capable of observing certain forms of life, all of which are on Earth. Therefore these are the only ones we can recognise.



SFP Your last statement inevitably reminds me of a text I discovered through one of your projects (*Nouvelle Vague Science Fiction*). I mean *Solaris*, by Stanislaw Lem, and the failure of science to understand an intelligent life form unknown until then: that of the planet Solaris. The non-innocent division of knowledge that you mention could be associated with your work. On the one hand, you dismiss any connection with the erroneous (though common) idea that sees art as something transcendental but innocuous. On the other hand, you have been moving closer to the field of science through a critical fascination that questions some of its narratives, whilst feeding off others. How do you, through art, face the vertigo generated by such big questions?

RM Foucault and Feyerabend question the discursive narrative about scientific procedures constructed by philosophers and methodologists. The latter states that the history of science is very complex and contains as many mistakes as ideas. Nevertheless, due to the fact it was reconstructed in the shape of an objective and accessible «narrative» (through an approach made up of an architecture of strict rules and text-based resources), it produces a «truth effect».

The strategies of both authors – epistemological anarchy and anarchaeology –, could help us stop seeing ideas of truth and infallibility as qualities that are inherent to knowledge. In this way, a subjective position is generated from which we can develop a resistance that does not simply consist of discrediting or criticising judgments by claiming them to be false, but that questions the concept of truth as something absolute and closed.

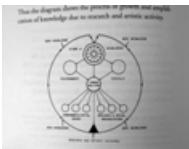
From my perspective, the artificial or «practical» separation of forms of knowledge has forced art into the position of an «autonomous» language, and this emancipation is paradoxical, as it isn't based on social agency the way other areas of knowledge are.

We artists work with any object existing in the world. Yet these are always mediated or explained from the standpoint of scientific reason, and the discursive methods and approaches to reality that come from it. The social sciences, history, education, etc., are starting to filter in so that it is finally incredibly complicated to make oneself understood, or to take on a role as a social agent within logics that are, as a matter of principle, apparently ineffective.

At the same time, we must admit that the majority of art's modes of production and distribution are commonly generated within circuits that feed back on themselves, and which are not very permeable.

The thinking goes: What do we consider an artwork to be? A cultural artefact shouldn't only be produced within an academic sphere, an archetype of style, or the institutional contexts of the world of Art. If so, it must be critical of them.

We have to trust in the processes that intersect with other fields, in hybrid practices, we must look for a polysemy or cacophony of new critical and reflective protocols beyond cynical or purely celebratory posturing.



A Taxiology of Pictorial Knowledge
vols. 1-10 (Oxford: Pergamon Press), 1968.
Re-edition by Nuno da Luz. Atlas Projectos

SFP The scientific field occupies a privileged area on my map of knowledge. Its authority is larger than that of other fields of knowledge. In order to be effective, authority needs the obedience of others. An obedience that is reinforced by laziness, by the knowing carelessness we take on when we voluntarily place ourselves in the position of the inexperienced. When it comes to the future, which affects us all, I sometimes feel that – like many other things – we leave it in the hands of professionals. It is not just what we know that is affected by the hierarchy of knowledge, but what we don't know. Yet your attitude reveals that your position as an outsider isn't the result of an intrusion, but of a reflexive curiosity. I imagine that, as an artist, it must be a little scary to enter the scientific field. When did your need to cross the limits of art, and consequently, of science, emerge?

RM I don't recall any «enlightened» moment, but a chain of research and learning. From the beginning of my practice, I have naturally combined my personal work with collective and experimental processes of different kinds, believing that exchanging roles with other agents and generating content through a multi-faceted profile would be more substantial than a unidirectional practice, which is limiting in terms of learning and of its transformative capacity.

Personally, I don't think about authorship in terms of «originality», but as something that is directed towards the activation of intention. Some projects I have been involved in have emerged from the will to share something beyond what common art spaces can offer, as a meeting point between

people that can give meaning to practice, fulfilling a role that has been neglected by many institutions.

The conditions and situations fostered by these contexts have a great potential in that they give rise to synergies where work may run its course more freely, and where what is most interesting is the time given to process, or what can be derived from it, without aiming for concrete formalisations. Nevertheless, it's important to have a favourable institutional atmosphere where the activity of those involved in these projects doesn't necessarily turn into militancy or into a burden, beyond its main intentions.

Collaborations would hence emerge naturally, and independent initiatives would receive attention from the rest of the agents, allowing for a productive contamination that would generate genuine social impact. This rarely happens though, and in some contexts it doesn't happen at all, so some of these initiatives are very short lived, partly due to the exhaustion of the actors sustaining them. I suppose it all comes down to what is considered to be public, to the type of social constructions we aspire to.

Some projects require a long research process, self-directed learning, continuous training, and experimentation, all of which are not taken into account in the grants provided by institutions or organisations. This is the result of a difficulty in the understanding of creative processes, of how society rarely sees our activity as a professional one, or misunderstands it altogether.

Certainly, when it comes to deciding what to finance, I cannot separate process from results, because when there is research and a coherent approach involved, both are present. It's normal for ideas to lead to forms, as forms are the conductors of thought or of poetics, so every phase is important. «Results» often lead to the next search, in an infinite chain.

The question is to allow for the results to be mistaken or inconclusive, in a practical sense.

SFP The dialectics between the «I» and the «we» that you mention in relation to art makes me think that, once again, against common beliefs, all projects are somehow collective ones. This is explicit when there are various members involved, implicit because they always need or feed off other people. The «we» inside the «I» takes me back to the beginning of this interview: a utopia that is also a failure. As Marina Garcés says, the word «us» names a problem, not a reality. I also believe that the fiction of individualism is accompanied by the fiction of the collective, which is seen as morally superior. The singular signature of an artist is also the imprint of his/her collaborators. Perhaps then Regina de Miguel is a name that also has space for others. How do you perceive and experiment the functioning of that «we» in a field of contradictory forces such as the art world, where the rejection of the self-sufficient individual is accompanied by a strong demand for individuality from the artist?

RM A few months ago I was invited to a meeting in Ringenberg, on the border between The Netherlands and Germany, to think and work on the idea of non-productivity as a critical attitude in art, together with other artists, editors, curators, etc.

With the phrase «I would prefer not to» in mind, the idea was to share practical or theoretical viewpoints amongst the participants, who came from different places in Europe. This «I would prefer not to» associated with art research seems to refer to how difficult it is to define without going through the discipline and normalisation of capitalism's modes of knowledge production.

From my position as an artist I chose not to present my work, despite the fact the research I develop around conditions

of knowledge production is related to this subject. Instead, I thought up an exercise that, whilst not being completely unproductive, produced in a low intensity. I proposed a collective reading of a text that is key for the interpretation of these zones of conflict: *The Aesthetics of Resistance*, by Peter Weiss. To be precise, the opening description of the Pergamon altar.



Pergamon Altar, Berlin, 2014.
Protests in Athens, December, 2013

In this novel, the author elaborates a detailed chronicle of the antifascist struggle, while proposing alternative readings on official history through other artworks such as the altar. The description of the battle between men and the gods is told as a revolutionary tale here, paying attention to both the material and social conditions of the time when it was made, as well as the context it is exhibited and contemplated in today.

That is to say, we can only understand how our cultural practices are affected by the circumstances of politics and power when we contextualise them within social and historical conflicts. And it is true that we must remain attentive and trust in practices and investigations that are capable of acting socially, and therefore involved in processes of revolutionary transformation, tracing another genealogy that calls for works of art that remain far from the «autonomy» of language or the perpetuation of the singular genius.

SFP I wonder whether artists back then would have been capable of predicting what their social function is today, a function that runs the risk of being a countervailing one. Returning to the present, I think about all the art practices

that review history through the necessary intention of re-writing it from a different perspective. With a timid jump to the future, I imagine art that might be able to contribute an experience of the future without falling into a fascination with technology, or the paralysis resulting from utopian breakdown. Are we stuck in a retroactive present? Have we given up on the future by thinking it has abandoned us too soon?

RM I think the total opposite. Although throughout this conversation I have said that the archetypes we have used throughout history to negotiate and articulate the idea of the future have proven to be obsolete and inefficient, I do firmly believe that something is changing at the moment. We are trying to articulate something new in terms of thinking, and this clearly concerns those of us involved in the field of culture. By this I mean a culture that doesn't circulate through official systems. I don't think that we adopt a compensatory role. I also don't think that our mediation with technology is problematic. As I was saying, what will generate a change is the way that we think about ourselves collectively. It is certainly complex and surely we have been thinking sceptically, from a certain point of darkness even, but intentions are beginning to be more than proactive.

SFP To finish off, I would like to turn to your childhood, to that moment when projections of the future are a constant and are not run through by the fear that our decisions might not be the right ones. As a child, what did you want to be when you grew up?

RM As a child I thought I would be immortal, and that I would turn into everything I wanted to be.



Sarcophagus of Santa Regina with the hole through which they could touch his remains, (photograph of 1923). Monte Auoix, Alise - Sainte - Reine (Francia)

It is the year 2045 and I exist on Earth in the form of a bacteria. I am now an extremophile microorganism (from the word extreme, and from the Greek φύλια =affection, love, that is to say, "lover of extreme-conditions").

To be specific, I am of the tardigrade type. I am capable of putting my metabolic processes on hold, and remaining almost dead for centuries if needed to survive a borderline situation. I am also capable of living without water for 10 years, and of enduring very high pressure. Up until not so long ago, this was inconceivable for a life form such as mine.

I will abandon this planet to live in Europe, Jupiter's moon. It will be my first time after having been here from the start. Before anything.

Here I have gone through an infinity of lives, both animated and inert. All of them have given me a personal viewpoint, a singular psychic entity. I have also existed as a possibility in the minds of others; as a system of thought; as a theory; as an action.

When they come to an end, I often leave them behind. Others, however, remain stored in a mental capsule of the future. Those are the ones I don't wish to lose, the ones that speak amongst themselves as if they had known each other forever. And so it is: cosmic radiation accumulated for centuries in a clay vessel, together with tones, flickers and alarms, a long swig that emptied the bottle, failure to find the Ether, a place in Faustine's conscience, the light that escapes from a structural snare, a pandemic, text messages, disappointments, trails of blood on the neck, and Regina, who wondered just how firm the ground she was treading on was. The one who afterwards, at night, jumped into swimming pools.

Agnieszka Polska

Interview by SFP

States of Eternity

SFP As I've been doing in the other interviews, I'd like to start with a question regarding projection and desire. Do you have any unrealized project that's somewhat a utopian project?

AP In many of my works I'm trying to describe the complicated relations between our present activities, events of the past and our possible future. We already know that it's possible to change the present situation by falsifying history. Up to now I've only been analysing these phenomena but I'm dreaming about taking these speculations to another level: altering the real past event and therefore changing the future for the better. It's a bit similar to the story described in Fassbinder's film *The Niklashausen Journey*: the protagonists are staging a revolution as if they were in the theatre, which leads to real changes.

SFP *Future Days* is an artwork in which the protagonists are several dead artists who were important years ago but some of them are nearly forgotten now. They're in an afterworld that functions as a timeless space in which they meet and discuss art, among other issues. Owing to the fact this timeless condition is their life experience after death, why did you title this work *Future Days*?

AP The title of the film was inspired by the name of an album by (the rock group) Can. I thought it would be the best, most ironic comment on the issues of imaginary life after death. When envisioning the future, what we can be certain about is our death; some of us also expect to continue our existence under different conditions. The title *Future Days* also expresses the melancholy of the state of eternity: the future is the only infinite space, especially for deceased people in heaven.

SFP The encounter formulated by *Future Days* has key figures from twentieth-century art such as Bas Jan Ader and Charlotte Posenenske, who meet their Polish contemporaries such as Włodzimierz Borowski, Jerzy Ludwiński and also less-known artists like Paul Thek and Lee Lozano. Andrzej Szewczyk enters the scene as well. Why have some of them been forgotten? Within the many key artists from the twentieth century, why did you choose Jas Ban Ader and Charlotte Posenenske to be involved in this afterlife meeting?

AP The artists that appear in the film share one attribute: they all vanished from the art scene or discredited their own role as an artist. They chose very different ways of withdrawing: Posenenske decided to study sociology instead of doing art, Lozano stopped communicating with people from the art world, Ader disappeared at sea... They're all artists I respect and that influenced me. The legend of some of them has been built up artificially after their death, as it was with Bas Jan Ader. Some of the others never had a chance to exist in international circles because of their Eastern European origins: at the time they were active it wasn't possible to travel freely abroad from socialist Poland.

SFP The situation proposed by *Future Days* produces a particular effect on artists. When entering into contact with eternity, fear of death and oblivion cease to exist. But the need to create art vanishes. From this point of view, are death and oblivion the main thrust of artistic creation?

AP Some of the artists present in the film were creating art strongly bound to the issues of death and evanescence (for example Andrzej Szewczyk). I imagine such an attitude would not be possible without the knowledge of an imminent end.

But the notion of «art in eternity» also has another aspect: is it possible to be creative under conditions that exclude the possibility of any change? In one scene Charlotte Posenenske says: «With an endless repetition of our transient moves we can design eternity». This sentence I put in her mouth expresses both hope and great sorrow. Art isn't important anymore, when we think of it on a scale of infinite future. Or, put a different way, art isn't important in a world without time boundaries, where everything will happen anyway, sooner or later.

SFP Jerzy Ludwiński suggested that we are living in a «post-art epoch» and that new experimental artistic practices require a new name and language. If Jerzy Ludwiński were alive, would he say that contemporary art has succeeded in creating this new language he called for so long ago?

AP I'm sure Ludwiński would see the present situation as one of greater possibilities. As he was a great advocate of immaterial art or, as he called it, impossible art, he would probably see the internet as a big opportunity for art. His vision of the new language of art was, for example, art transmitted to a viewer through telepathy. I'm sure it'll be possible to make his ideas happen one day. At the same time he'd probably see the present aestheticization and marketization of art as a danger.

SFP In several of your works you reclaim a history of art that is somehow non-canonical, with particular attention to the context of Polish art. Boris Groys says that one of the characteristics of art is its projection into the future, creating a potential eternity. Your work proves that future time is wrapped in oblivion and it also demonstrates that collective memory is hierarchical. Where does your interest in the past of contemporary art come from? Is oblivion temporary or can it be reversed?

AP Interest in past art is a natural part of the practice of an artist and forgetfulness is a natural part of human existence. I have used the elements of «controlled mourning» many times in my practice and many of my films are devoted to certain figures from the past. What is very interesting to me is that, in the course of the process of mourning, we somehow annihilate the mourned individual.

SFP When you were a child, what did you want to be when you grew up?

AP I think I always wanted to be an artist, though I didn't have a very clear idea of what it really means.



Biography

People say it's crucial to leave the stage at the right time; unfortunately that was not to be the case with Agnieszka Polska. Despite interest in her work being in decline for a long time, she hesitated to make the simple decision to leave her occupation as an artist. Eventually, because of money problems and with a hungry family in tow, she decided to move back to the job she'd had during her student years, as a cleaning lady in a hotel. The relief was short-lived: not long thereafter, Polska was accused of not changing the bed sheets and promptly fired. It's not clear how the former artist spent the last years of her life; her children remember her talk of a novel she was writing but it was never published and no manuscripts were found after her death.

Back in the years of prosperity, she was the author of many solo shows, including: *I Am the Mouth at Nottingham Contemporary* (2014); *Pseudoword Hazards* at the Saalburger Kunstverein (2013); *How the Work is Done* at the PinchukArtCentre in Kyiv, (2012); *Aurorite* at the CCA Ujazdowski Castle in Warsaw (2012). Her works were exhibited in: *You Imagine What You Desire*, 19th Biennale of Sydney (2014); *Mom, Am I Barbarian?*, 13th Istanbul Biennial (2013); *The Black Moon*, Palais de Tokyo, Paris (2013); *Future Generation Art Prize*, PinchukArtCentre, Kyiv (2012); *SOUNDWORKS*, ICA, London (2012); *Early Years*, Kunst-Werke Institute for Contemporary Art, Berlin (2010).

Jaron Rowan

Exercises in Speculation Through Matter

SFP Utopia, though frowned upon in the past years, is, together with science fiction, one of our best tools for approaching the future. And a good start for this interview. Are there any particular utopian projects that you are interested in?

JR That's a strong start. I'm going to get a coffee. I don't take milk; I'm lactose intolerant, now I prefer rice milk to soya milk. I'll sit down. I don't agree with the idea that utopia and science fiction bring us closer to the future. They're both excellent devices to enable exercises in speculation. Both cases allow us to project. To stretch out certain present moments and throw them into the field of speculation. They don't bring us closer to the future; they allow us to comment on the present. Good science fiction reads the present well. It understands what is going on and dares to infer its possible consequences.

We are in a moment of crisis at the moment; it's only natural to imagine situations where our lives could be lived more fully. Collective negotiation deals with whether what is projected is a utopia or whether it is plausible. To transform what is desirable into what is possible. It is at this moment that we begin to negotiate categories such as the possible, the desirable, the utopian and the dystopian; gradients of speculative thinking, parameters within which we can move, without falling into the hands of fantasy. In this sense, I am not interested in any specific utopian project, I'm interested in the feasible not being limited by the utopian. To find ways of defining possible collective forms.

SFP In our present relationship with the future, utopia and science fiction appear together with futurology, a new science to see the future based on scientific methods. Or to at least see speculative possibilities around it. Nevertheless, many of us are a bit sceptical of scientific research. For example,

Fredric Jameson defines it as «a specialist form of institutional politics». Would futurology then be run through by an idea of scientific progress we find hard to believe in?

JR Your questions are very elaborate. Where are you from? What did you study? I disagree a little. Futurology is a methodology of speculation that claims to offer plausible future scenarios. It is not exclusively based on science. Futurologists observe the state of scientific progress, technological development, social change, new interpersonal conduct/behaviour, contemporary narratives, consumer trends, etc. to predict the future with the aim of both encouraging the design of technology-specific objects, and to avoid certain trends that are seen as damaging or destructive. The methodology used by futurologists differs a lot. Let us not forget that fortune-tellers, astrologists, psychics, etc. also have their own methodologies to predict the future. Bruce Sterling is a sharp observer of the present and uses the narrative medium to explore the future. Toffler analyses technological development in order to make predictions. Predictive algorithms affect the markets, which are always a few steps ahead. The massive clustering of data allows us to pre-establish possible patterns of conduct. In essence, we are saying that the most scientific element of futurology is probability. Many things can happen. If we lived in a world defined by linearity, futurology wouldn't make much sense. The improbable often happens. What is possible doesn't always happen. I suppose that what is interesting about futurology, in the world of design, is that by creating prototypes, and, on occasion, developing technology through speculation, it manages to close the indeterminacy of the future. Futurology applied to design makes the future happen because the future is the object of design. Fiction operates along these lines, not merely offering technical solutions to problems that are yet to come,

but also imagining the aesthetics that will define us. Right now it is interesting to use speculation to create designs for the near future, to face emerging problems that require something more than a mere technical solution. Changing reality through the materialisation of thought. In this way the speculative becomes a material practice, not a form of idealism. To be precise, the aim is not to develop a science of the future, but to analyse the state of science as a parameter that can determine certain progressions.

SFP In relation to futurology, Stanislaw Lem's novel *The Futurological Congress* inevitably springs to mind, where science fiction is capable of turning into scientific fiction. This happens in *Solaris* thanks to Solaristics, a failed science created from this intelligent planet. If we think about science fiction as a medium, and not as a literary genre, what can futurology contribute to it? And what about science itself?

JR Through science fiction, futurology is allowed to expand beyond what is probable. But sometimes, due to this, it predicts events even better. Science fiction doesn't only think in terms of technology, objects, or scientific discoveries, but produces aesthetics and desires. Futurology must know how to read desire, and allow itself to be influenced by it. Science fiction produces desire, and as we know by now, the production of desire is the production of universes. Who hasn't wished to be teleported after seeing *Star Trek*? Who hasn't wanted to travel to the moon after reading Verne? Who doesn't want a system of artificial intelligence that will help him navigate his life like HAL? Who hasn't wished for an interface that allows one to navigate by dragging the items with one's fingers, as in *Minority Report*? It's interesting to see how certain aesthetics define the way events, technology, worlds, and desires that are

about to happen will take place. Sonia, what do you wish for? The production of aesthetic paradigms impregnates everything. It defines ways of living and being in the world. I think that a great part of science fiction (with its contradictions, mistakes, and its misogyny) helps certain ideas to materialise; it makes them concrete by providing us with references and creating expectations. It collaborates with technology and with science. We cannot think about the Turing test without thinking about the Voight-Kampff test. Of course, sometimes science fiction reeks of moral platitudes, of premonitory sermons. On other occasions it is concise and essential to understand the present. But in every case it allows us to understand ‘the now’ better, and to have certain parameters for what could happen.

SFP Regarding the future, speculation seems to be the only possible method. Or perhaps the most undeniable one, seeing as speculation itself acknowledges its own fallibility. Despite the empirical absence of the future, the theory’s abstraction may be overcome through objects, transformed into speculative artefacts. How do these objects of the future work?

JR We run into a classical debate here: what is desirable, to reinvent desire, that is, to produce new subjectivities that break with the tendency towards a consumerism without satisfaction, or to change infrastructures and material ways of living in order for that desire to no longer have a place? In short: idealism versus materialism. Here’s the question: can we produce new material cultures to discredit neoliberal desire? To make it redundant? Let’s imagine a revolution that doesn’t emerge from the utopian projection of a new reality, but from changing basic institutions, urban elements, and objects that subjectivise us. I think that thinking through objects allows us to reconnect with a certain kind of materialism that is not based on a dichotomy

(structure-superstructure), but on complexity. To think about transformation itself as being material and not ideal is an interesting challenge. I am not speaking about appropriating the means of production, but about the acceptance of complex agencies. About the crystallisation of certain ideas in institutions, parameters, and infrastructures. To think about forms of innovation that are brought about when we acknowledge the interdependence of bodies on bodies, bodies on technology, technology on technology. To devalue the human in order to enter the filum of matter. Objectology provides a point of entry into this neo-materialism, which is closer to an updating of a desirable virtuality than to the projection of possible futures. Objectologies speak to us about degrees of dispersion, types of speed, disparate temporalities, spaces of accumulation, forms of crystallisation, intersections of ideas and materials, in short, to overcome the immaterial/intangible/material/concrete. These objects that think sometimes allow us to think next to them.

SFP Following up on the object, speculative realism seems to place it in a position that appeared to be the privilege of human beings: that of ontology. If the various futures proposed by science fiction are not valuable due to their realism, but to their dissent with the real and their ontological potential, what relations can be traced between speculative realism and the speculation on the future?

JR Mmmmh... I don’t think we need to mix them up, or not too much. That is to say, speculative realism tells us there are ways of being in the world that don’t include thinking that the world exists as a result of humans’ ability to perceive. In order for objects to exist (both human and non-human objects) it is not necessary for humans to think about them, there need

not be a correlation between the fact that things exist and the fact that we think about them. Since we have a tendency to interrelate, we can use speculation to imagine other ontologies, non-human ways of being. Speculative realism doesn't need the future in order to unfold its system; it needs a certain de-humanisation of thought. To turn ourselves into objects and place ourselves in a symmetrical relationship with other objects. To accept distributed agencies. Intentions are not the only factors that define action. I think that speculative realism doesn't need to make use of science fiction to imagine possible worlds. Instead, it proposes that we pay attention to worlds that are already in existence. The third table was there all along.

What would you like for dinner, huh, Ktulu?

SFP Thinking about the future from the present and from the reality of the current system, its manipulation seems to be a crucial tool for the construction of neoliberalism and its continuous promises to itself. While punk's «no future» claims affect many of us, there does seem to be a future, however, for privileged members of this system. As a space for projection, has the future been broken down by the system, and, as a result, has it made the list of things that don't belong to us longer?

JR Nihilism gives us freedom. By suppressing the future it throws us into a present of the most absolute intensity. The punk phenomenon had something to do with this. In an atmosphere of crisis you may choose to imagine a better future (which is what I think is happening now), or to get rid of the future and concentrate on blowing up the present. The question is, does suppressing the future suppress desire? Neoliberal capitalism is based on the production of a desire for individual freedom, on the idea of autonomy. The autonomous subject needs all sorts of gadgets, objects, and technology to help him

maintain the illusion of autonomy. Corporate R+D needs to fasten itself to a linear timeline in order to conceive the objects we are going to desire, need, and finally find indispensable. «No future» broke that timeline. There's no future, so we're going to drink and get wasted on speed. What could be the other spaces of innovation that allow us to design non-linear futures? What spaces of interdependence must we take on? What bodies must we create for ourselves in order to escape from the theology of being myself tomorrow? How do we materialise a becoming that won't determine us? Perhaps getting wasted on cider and *speed* isn't such a bad idea after all.

SFP To return to the personal and going back in time a little: As a child, what did you want to be when you grew up?

JR Ana Pastor's secret lover.

Biography

Jaron in the future, while smoking a pipe and stroking his robodog, smiles as he rereads this interview.

a Brief History of the Future

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

Sonia Fernández Pan, Basel Abbas & Ruanne Abou-Rahme, Iván Argote
& Pauline Bastard, Lúia Codercich, Boris Groys, Raimundas Malaišauskas,
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

Lúia 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,
Maria 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 Giralt-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 reinvenCIÓN radical de nuestro presente |
| 246 | Iván Argote & Pauline Bastard
Enviar mensajes al futuro |
| 258 | Lúa Coderc
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 conocíamos 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. ¿Cuánto 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 preco distingue una serie de futuros dispuestos como las celdas de un panal. Para él, una de esas celdas brilla con mayor intensidad, y ésa es la que elige. (...) El antípoco hace que todos los futuros ofrecan el mismo aspecto para el preco, 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 pre establecido 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 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 extraviaremos 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 eternidad, 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 irrefutável, el segundo era una asección 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 tantejar 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 despendiendo 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 nuestras práctica artística, sino que podría extrapolarse a cualquier otro, pero resulta que somos artistas. Ciertamente, en comparación con nuestras otras obras, quizás 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 tiendo 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 utilizando 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 incomprendión 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, quizás, 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 queríais 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.

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 2005 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 *Coll/apse*, Delfina Foundation (London, 2009). Entre sus exposiciones colectivas recientes se incluyen: la 31^a Bienal de São Paulo; la 10^a Bienal de Gwangju; *Insert* (Nueva Delhi), comisariada por Raqs Media Collective (todas ellas en 2014); la Bienal de Arte de Asia (Taiwán); la 13^a Bienal de Estambul; *Points of Departure*, ICA (Londres, todas ellas en 2013); la 6^a 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 23^{es} Instant 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 53^a 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, hacia 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 las 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 super 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 envío 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 la 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 super 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 tránsito 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 homónimas. Cuando la gente caía en

cuenta de que, muy seguramente, todos estaremos muertos en 100 años, se generaba una pequeña conciencia 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 atravesese 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, ¿que 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 interpellación 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. Si 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 piedra, 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: sicy

Weiterlesen:

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

[Facebook](#) [Twitter](#)

Lúa Coderch

El deseo, su tránsito y el objeto

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 aplace 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 sinistro 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 compro 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 desevo 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 desarrolle 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 incomprendión del tiempo? Todavía me sorprende como el sentir ciertas cosas no pasa necesariamente por entenderlas.

LÚA 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 apostaría: 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

La contingencia de lo impredecible

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 *Manifiestos 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 posibilitó 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 el *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

siguiente, 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 construyen 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.

Biografía

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 período 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 Münster (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

Entrevista realizada por Heidi Ballet

Tiempo añadido

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 mira 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 llenar 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.

Absorbiendo y absorbido por todo lo que lo rodeaba, Raimundas Malasauskas 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 espacial de múltiples influencias, intereses y talentos. Fue una energía frenética y mutable que su pareja remodeló y canalizó. Esta persona, que resultó ser muy beneficiosa 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 réditos 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, aquél 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

CM

Reescribir con imágenes

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 París 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

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 de 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 «aquellos 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. Sucedé 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. Ciento 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 rotunda 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 echan 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... rotundas. 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 rotundas 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 existe 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 refieres 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 tomas 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.

Biografía

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 no 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 Afronauts*, 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, POPCAF'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 receptoráculo 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».

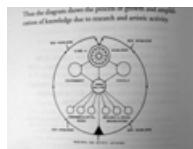
Las estrategias de ambos autores, anarquismo epistemológico y anarqueología, podrían ayudarnos a separar las concepciones de verdad e infalibilidad como cualidades inherentes al conocimiento. De este modo, se genera un lugar subjetivo desde el que desarrollar una resistencia que no consista en la descalificación 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 existe. 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 tremadamente 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 Taxiology of Pictorial Knowledge
vols. 1-10 (Oxford: Pergamon Press),
1968. Reeditado por Nuno da Luz.
Atlas Projects

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, limitadora 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 Ringenberg, 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, transladándome 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 Piens 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 Auoix, Alise - Sainte - Reine (Francia)

Es el año 2045 y existo en la Tierra como una bacteria. Ahora soy un microorganismo extremófilo (de extremo y la palabra griega φίλος=afecto, amor, es decir "amante de -condiciones- extremas"). En concreto soy del tipo tardígrado. 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 quieren 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

Estados de eternidad

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

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 Posenenske, que se reúnen con sus contemporáneos polacos Włodzimierz 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 Posenenske 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: Posenenske 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 Posenenske 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.



Biografía

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 Varsavia (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, 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 pre establecer 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 soláristica, 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 items 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 misóginias), 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 ocurrir.

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 meterlos 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 desechar, 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

laca pella

Més enllà de totes les situacions imaginades i per imaginar, l'extraordinari potencial del futur rau en la seva capacitat de desordenar i alterar el present. Una història del futur no ha d'estar necessàriament composada per esdeveniments, ni tan sols ha de ser necessàriament una història. Una història del futur pot ser el relat compartit de les nostres eines per al desconcert.

Above and beyond all imaginary situations, and those yet to be imagined, the future's extraordinary potential resides in its ability to mess with and alter the present. A history of the future isn't necessarily made up of events. It doesn't even have to be a history. A history of the future can be the shared narrative of the tools we use to generate perplexity.

Más allá de todas las situaciones imaginadas y por imaginar, el potencial extraordinario del futuro reside en su capacidad para desordenar y alterar el presente. Una historia del futuro no tiene por qué estar compuesta de acontecimientos. Ni siquiera tiene por qué ser una historia. Una historia del futuro puede ser el relato compartido de nuestras herramientas para el desconcierto.

