

Formas de trabajar
Iris Dressler, Daniel G. Andújar

Iris Dressler: En una de nuestras últimas conversaciones describías cómo, en cierto modo, los mecanismos de las instituciones artísticas importantes alienan a los artistas de su obra. Más o menos lo expresaste de la siguiente forma: cuando el artista llega al museo para montar sus obras lo envían a hoteles, restaurantes y bares de lujo, mientras un arsenal de profesionales –técnicos, restauradores, arquitectos, diseñadores, coordinadores, ayudantes y un largo etcétera– se encargan de la presentación y de la comunicación “adecuadas” de su trabajo, de acuerdo con los criterios de la institución correspondiente. Sin olvidar que, ya en ese momento y desde hace tiempo, el comisario y los departamentos educativos y de relaciones públicas ya han definido, también en línea con los parámetros del centro, las formas de mediatizar el trabajo del artista. Así, el artista llega finalmente a la exposición cuando ésta ya está lista e, incluso, puede llegar a sorprenderse, puesto que ya no reconoce su trabajo debido al modo en que éste ha sido plasmado y absorbido corporativamente. Sin embargo, ya es demasiado tarde: la prensa, el patronato, los VIP, etc. ya están ahí esperando. Este tipo de actitudes y esta forma de funcionamiento del sistema institucional no son, por supuesto, un fenómeno nuevo, sólo tenemos que recordar, por ejemplo, el cómic en forma de diagrama *Average Day at the Museum* (Mediodía en el museo) que se realizó en el MOMA en los años cuarenta. Aun así, parece que hasta hoy los museos han ignorado totalmente cuarenta años de actividad continuada, de diversidad de fuerzas y de discurso crítico hacia las instituciones. Esencialmente lo que hacen

los museos es ceder, sin oponer resistencia, a las fantasmagóricas muestras de presión política: vinculando las repercusiones del museo con el marketing y el turismo de la ciudad, preocupándose de forma excesiva por el aumento irracional de la cifra de visitantes y por la captación de privadas lucrativas y atractivas. A mi entender, estas 'misiones' políticamente adoctrinadas del museo (que van de la mano de ciertas exigencias corporativas) no tienen nada que ver –como se suele afirmar a menudo– con las necesidades financieras para el mantenimiento del museo. Se trata únicamente de situar a la institución museográfica en un escenario de prestigio para los negocios y para la política. Si lo entendemos así, el artista es un tipo de extraterrestre, un elemento perturbador que debe ser sedado para que encaje en la retórica del museo.

Daniel G. Andújar: La práctica artística, como yo la concibo, debe transformarse en una forma de “resistencia” contra un modelo que aspira, de forma obstinada, a dominar un espacio de relaciones cada vez más confuso, normalizado, globalizado, jerárquico, difuso y estandarizado. Nuestra sociedad, nuestra economía y nuestra cultura se basan en intereses, valores, instituciones y en sistemas de representación que, en general, limitan la creatividad, confiscan y manipulan el trabajo del artista y desvían su energía hacia la confrontación y el desaliento estériles.

La práctica artística debe desvelar las estructuras de poder, establecer mecanismos de relación social que aseguren su impacto a largo plazo y desplieguen su discurso más allá de los confines de los amantes del arte, de los turistas ocasionales y de la propia institución. Los que dirigen la estructura de las industrias culturales y su gestión parece que abandonaron, hace décadas, los procesos de creación de nuevos contenidos y producciones culturales como construcción colectiva. La mayoría de estos profesionales se dedican, simplemente, a desarrollar una estructura de poder personal, ascendiendo a través de los peldaños de la visibilidad mediática, lo que refuerza su posición en el ámbito de las instituciones artísticas públicas y privadas. Esto hace que se jacten del poder y del dominio que ejercen sobre la realidad de su pequeño imperio. La institución Arte ha sido absorbida, como cualquier otro mecanismo, en el proceso de producción de servicios. Constituye una parte activa del proceso de “turistificación” del contexto urbano y participa en la compleja readaptación

de las infraestructuras de la nueva ciudad. Se ha echado a los artistas de la corte para dar paso a una nueva élite de gestores culturales que trabajan en eventos bienales, en torres de marfil, concebidas más bien como mausoleos.

Sin duda alguna, la institución del museo debe afrontar un reto lleno de paradojas y contradicciones: existe como un espacio físico pero, sin embargo, promueve iniciativas culturales que, cada vez más, forman parte de una representación difusa, en la que los mismos sistemas de representación y diseminación pasan a través de redes intangibles que, inevitablemente, requieren un contenedor físico, un espacio real en el que puedan producir y desde donde puedan distribuir.

Todo será cada vez más complejo en las zonas permanentes, y seguramente también en las zonas temporales e híbridas, donde la gente pueda encontrarse, hablar, trabajar y organizar celebraciones, disolviéndose como grupos sociales, moviéndose y/o creando nuevos modelos colectivos. Necesariamente, el carácter dinámico de todo el proceso cultural se opone al ritmo lento del desarrollo tecnológico y al frenesí social.

En España, por ejemplo, donde la mayoría de instituciones artísticas no han sido operativas durante más de una década, estamos sufriendo un error, una consecuencia de la profesionalización, que transforma la práctica del arte en un ámbito profesional, una especie de fábrica, que poco tiene que ver con la forma de proceder del artista.

Al ser nuestros costes de producción y de instalación de los más elevados de Europa, estos “profesionales” cuentan con poco margen para la improvisación y con un serio peligro de estandarización. Aquí, la profesionalización es un proceso que conlleva muchos riesgos y que transforma cada empleado del museo en un verdadero “profesional altamente competente e íntegro”, excluyendo al artista, que no puede decidir sobre su propia obra.

El proceso de profesionalización de los museos tiende a establecer normas de conducta y de aptitud para los trabajadores. También insiste en que se “deben acatar las normas del museo” y los procedimientos y el código de conducta establecidos, los cuales son reforzados por una organización jerárquica, puesto que la “acreditación garantiza la conformidad con las expectativas generales de la institución”. Y eso es completamente incompatible con cualquier forma de práctica artística.

Claramente, este modelo implica un conflicto de intereses con los artistas, y esta radicalización de posiciones la utilizan de forma muy oportunista aquéllos que

se encuentran en posiciones de poder y muy por encima de estos espacios visibles. En esta nueva configuración de las industrias culturales, que emplea a más y más gente, los artistas ocupan el nivel más bajo de la jerarquía y están a la cola en cuanto a los beneficios económicos.

De hecho, hay mucha gente que se gana la vida en este mundo, pero parece que los artistas más bien estén “jugándose la vida”, por lo que me pregunto: ¿puede el sistema del arte mantenerse sin los artistas contemporáneos? Parece ser que hay muchas instituciones que sí pueden. Por suerte, la práctica del arte no está confinada a los límites de la institución o del mercado, sino que puede y debe encontrar nuevas áreas para desarrollar nuevos propósitos, y si no las puede encontrar, debemos inventárnoslas. El arte, como cualquier otro proceso cultural, es básicamente un proceso de transmisión, de transferencia, de diálogo continuado, permanente y necesario. Pero no debemos olvidar que también es transgresión, ruptura, ironía, parodia, apropiación, deformación, confrontación, investigación, exploración, interrogación y oposición. Por eso debemos buscar contextos que permitan desarrollar esta idea con mejores condiciones. Y si estos espacios no existen, tenemos que intentar crearlos.

Desde mediados de los años noventa, hemos discutido, experimentado y desarrollado formas de trabajo colaborativas, críticas e independientes mediante un gran número de proyectos y procesos colectivos e individuales. Éste es un aspecto significativo desde la perspectiva de la institución como un lugar de producción de conocimiento, no sólo como un espacio para la educación, sino también como una estructura de aprendizaje en el sentido de compartir conocimientos en vez de difundirlos únicamente.

La cooperación social muestra su poder de innovación y creación, entendido como la mejor forma de apoyar un modelo que permite la distribución y expansión de los contenidos para los participantes, los usuarios y el público. El arte también tiene un rol político que requiere un posicionamiento ético. La estética no es suficiente. Los que siguen exclusivamente los modelos y las prácticas comerciales e institucionales puede que consideren todo esto irrelevante. Deben reconocer, sin embargo, que están anclados en modelos tradicionales que difieren radicalmente de los que seguramente imperan. Creo que la práctica artística y los proyectos implicados en la generación de

conocimiento están muy vinculados con ciertas metodologías de transmisión de información y, por supuesto, ambos forman parte de un único proceso cultural colectivo.

En un mundo tan complejo como el que afrontamos hoy en día y que, al mismo tiempo, está profundamente interconectado, son necesarios procedimientos de colaboración y educación colectiva igualmente diversificados. Necesitamos un cambio y éste debe iniciarse con la redefinición del rol del artista en la sociedad, y debe tener en cuenta, incluso, sus circunstancias particulares. Creo que este proceso debe ser expresado y compartido, y por eso no concibo la idea de una práctica artística en la que se puedan distinguir los aspectos formales de los aspectos supuestamente pedagógicos.

Es necesario que el concepto original se convierta en parte de un todo, donde el *workshop*/taller y la exposición pública conformen un único objetivo. El espacio de trabajo del artista es, a su vez, un conjunto de espacios, no necesariamente físicos o interconectados, donde el artista trabaja, investiga, goza, escucha, visita, consulta e intercambia, se encuentra y/o discute como parte de un complejo sistema. Se impone un proceso que rompe el concepto clásico de formación artística, que conlleva otra idea procesal, analítica, informativa, crítica y activista, en una realidad y una lógica que responden a la situación en la que vivimos actualmente. Una experiencia abierta donde compartimos, aprendemos o contribuimos, donde es posible la noción de un espacio social sin fronteras y de una experiencia colectiva abierta, donde se enfatiza la idea de intercambio horizontal, colaboración y experiencia desjerarquizada.

En relación a tu lema “Hagámoslo juntos” –una reinterpretación crítica del prometedor eslogan “Hazlo tú mismo” de la generación Web 2.0– y a partir de la gran cantidad de actividades distintas que has llevado a cabo en el contexto del software libre, ¿en qué medida crees que las nuevas tecnologías de la comunicación y la información ofrecen y requieren formas concretas de trabajar?

“Hazlo tú mismo” fue un lema de Ikea adoptado por muchos artistas de mediados de los noventa, aunque más tarde se ha podido comprobar que era erróneo para definir ciertas prácticas.

Dentro de este desarrollo representacional y conceptual que estamos comentando, hay una parte de mi trabajo que usa una serie de elementos que, en mayor o menor medida, están relacionados con el software libre como ámbito temático. El modelo y los posicionamientos éticos del movimiento pueden servir de inspiración para que el arte contemporáneo tome nuevas direcciones en cuanto a los problemas generales de la sociedad. Creo que la eliminación fundamental de los derechos de la propiedad intelectual del software libre representan una oportunidad para “reprogramar” estructural y conceptualmente la sociedad, y para mejorarla. Lo usé como metáfora que comparte mayoritariamente el arte contemporáneo, según mi punto de vista.

Las tecnologías de la información y la comunicación, así como las consecuencias de la globalización tuvieron, sin lugar a dudas, una influencia transformadora y ayudaron a dismantelar viejas formas de pensamiento y de funcionamiento.

Obviamente, eso conlleva una reformulación de los procesos de producción, transmisión y apropiación de los bienes simbólicos, lo que nos obliga a volver a examinar los modelos de construcción de la subjetividad y de la organización social. Podemos observar una fractura muy clara en las pautas de experimentación del tiempo y el espacio, pero también en conceptos como el de autoría o el de la propiedad intelectual o industrial. Somos testigos del nuevo análisis que se está llevando a cabo de las identidades individuales y colectivas, que se basa en un contexto multicultural y de diversidad también distinto, que conlleva una crisis de los sistemas clásicos de representación y del modelo de reproducción cultural relacionado con la nación-estado.

Hemos presenciado cómo se ha producido un cambio en determinados procesos de trabajo y aprendizaje colectivos. Ha aparecido un tipo de jerarquía meritocrática basada en el esfuerzo del trabajo individual destinado a conseguir el bien común y en las relaciones de tú a tú, lo que está contribuyendo a crear uno de los ámbitos colectivos más importantes de la historia de la humanidad, donde el intercambio, la innovación y la creación se desarrollan fuera de la esfera de las instituciones públicas.

De la misma manera que las sociedades de gestión se convirtieron en intermediarias entre creadores y se apropiaron del control de la producción, la distribución y la comercialización, las nuevas tecnologías están eliminando, gradualmente, la necesidad de estos intermediarios y de los servicios de gestión. El vacío digital, el choque entre generaciones y otros muchos fenómenos semejantes están cuestionando

las formas tradicionales de comprensión, gestión y trabajo con la información, y también están cambiando nuestra perspectiva en cuanto a la negociación y el comercio, es decir, a entender y vivir en el mundo donde habitamos. Las herramientas y recursos que nos ofrecen las nuevas tecnologías de la información y la comunicación están estrechamente vinculados a los procesos de cambio estructural y a la transformación fundamental que está teniendo lugar en nuestra sociedad. Además, las formas de pensar, de relacionarnos los unos con los otros, de consumir, de producir y de comerciar, sin duda alguna, están sufriendo cambios sustanciales.

Los modelos se definen continuamente. Por suerte, las tecnologías de la información y la comunicación actuales han creado un nuevo marco para la acción, en el que se repiten situaciones del pasado y también nuevos escenarios y los artistas se pueden beneficiar de ello. Creo que estos cambios están creando una crisis de modelos culturales dominantes de distribución y gestión.

Revisando tus diversos proyectos digitales me da la impresión de que funcionan muy bien, sobre todo aquellos que están fuertemente implicados con las comunidades locales. ¿Cómo han sido las experiencias de e-valencia, e-barcelona o e-sevilla con estos contextos comunitarios?

Por cierto, hace poco también ha aparecido e-madrid, que ha sido un proyecto muy bien recibido, aunque complejo de realizar dadas las dimensiones y la estructura política y administrativa de Madrid. Estos proyectos electrónicos son plataformas que analizan y cuestionan la capacidad de la sociedad de autorregularse en contextos de discusión y crítica, donde han sido desactivados los mecanismos de control social y las normas impuestas por los medios tradicionales.

Se trata de una herramienta concebida para el uso colectivo que debe implementarse a nivel local. Tiene como objetivo influir en ciertos contextos a través del poder generado por la implicación comunitaria de numerosos individuos y de grupos sociales que, a pesar de estar dispersos, poseen una gran capacidad de funcionar, teorizar y desarrollar un nivel de conocimiento colectivo. El espacio digital de Internet no surgió simplemente como un medio para comunicarse, como un foro público que, sin duda, lo es. También apareció como un nuevo escenario donde se redefinen las relaciones sociales y de poder.

Los proyectos “e-” aparecieron en 2001 y ahora ya conforman un gran número de plataformas que han ido generándose a partir de diversos procesos sociales o de los *workshops* prácticos. Su objetivo no es otro que buscar la participación de los colectivos y los movimientos locales que participan en los procesos de crítica de las normas y de los fenómenos culturales, generando así nuevas dinámicas, destruyendo los mecanismos de control.

El foro da respuesta a la instrumentalización creciente de los procesos públicos y está concebido para el debate abierto y transparente. Da voz a aquello que no es voz; da voz a la crítica dura y al lenguaje expresivo. Algunas voces tienen más justificación que otras. Hay algunas con mejores modales. Hay algunas que son más exigentes moralmente. Estos foros contienen mucho más de lo que habitualmente sentimos o leemos en otros medios. Siempre quieren traspasar los límites, puesto que aún forman parte de un proyecto artístico y no son una herramienta social.

En un sentido muy amplio, creo que desde los primeros trabajos que realizaste, tu práctica artística se ha ocupado de conectar arte y producción de conocimiento, lógicamente también el hecho de compartir este mismo conocimiento. Pienso, por ejemplo, en un proyecto como el *Manfred and Wilhelm Beutel Photo Collection*, que hiciste en 1998 dentro de la exposición *Reservate der Sehnsucht*, en la antigua Union Brewery de Dortmund. Este trabajo iba directamente dirigido a la memoria de la audiencia local y reflexionaba sobre la historia de Dortmund, sobre ciertos periodos complejos o poco conocidos. Para ello, inventaste una colección de fotos donde aparecían imágenes de la ciudad manipuladas y construiste un relato real y ficticio al mismo tiempo sobre Manfred y Wilhem Beutel (ambos habitantes de Dortmund), empleando, además, herramientas de simulación muy sofisticadas, tecnológicamente hablando.

Todos tus proyectos se basan en procesos de búsqueda y documentación colectivos, que exploran críticamente diferentes fenómenos ideológicos, históricos, sociales y culturales, así como sus representaciones mediáticas. Algunos de los temas que has abordado con mayor profundidad son la corrupción, la censura, la xenofobia, los desarrollos urbanísticos, las industrias culturales y la inclusión y exclusión de las tecnologías. Además,

haces comisariados, diriges muchos *workshops*, escribes artículos, participas en actividades reivindicativas (como, por ejemplo, las que desarrollasteis en oposición a la Bienal de Valencia o contra el cierre del IVAM Centre del Carme), publicas revistas y foros web, actualizas el proyecto *irational.org* y mantienes su servidor, asesoras a diversos museos y, desde diciembre de 2008, ocupas el cargo de Vicepresidente de la Asociación de Artistas Visuales de Cataluña. Del modo en que trabajas, veo que todos estos roles se relacionan entre sí, pues creo que a pesar de ubicarse dentro de ámbitos diferentes, los entiendes como parte de una práctica artística basada en la colaboración y en la producción de conocimiento, aunque supongo que también son una forma de reivindicar espacios de acción liberados.

No hago distinciones entre una actividad u otra. El arte también tiene una función política que se debe posicionar éticamente de una forma clara. Tal y como yo lo entiendo, el arte no debe limitarse a discutir sobre grandes cuestiones en torno a lo humano y lo divino, –ni a obedecer estrategias puramente estéticas o dictadas por el mercado– debe implicarse y participar en los procesos sociales y políticos.

Creo que es en esta clase de territorios donde los artistas visuales pueden expresar su compromiso y dar ejemplo mediante su obra; sin estos espacios, su capacidad de actuación queda muy restringida. Históricamente, el trabajo del artista se ha asociado a visiones demasiado egocéntricas e hiper-individualistas, imagen/visión de un objeto muy especial como único material de referencia para su obra. Se trata de algo que se transforma en un simple valor de intercambio en un mercado que, al mismo tiempo, también se está desarrollando en su propio contexto económico. Tal y como hemos dicho anteriormente, vivimos inmersos en un proceso de cambio profundo que está produciendo actitudes que permiten, a nivel global, la gestión de distintos movimientos a favor del desarrollo de nuevas formas de innovación y de creación colectiva. Estas posturas también están a favor de compartir libremente los conocimientos adquiridos y el derecho a utilizarlos. Es un proceso general complejo de cooperación y desarrollo que constantemente va incrementando sus intereses y crece en número de participantes. Hay formas de organización del trabajo que se han manifestado como más productivas y que tienen una gran capacidad de dirigir estas innovaciones hacia un objetivo de interés comunitario. La cooperación social

revela su poder de innovación y creación, entendido como la mejor forma de apoyar un modelo que permite la distribución y expansión de los contenidos a los participantes, a los usuarios y al público. Lógicamente, los artistas deben participar de este proceso de cambio. Y no será fácil adaptarse a él.

Debemos mostrar nuestro compromiso ético con el trabajo que hacemos, incorporándolo en la parte del proceso antes mencionado donde se desarrollan aquellos aspectos que conforman nuestro contexto social, político y cultural. Estamos viviendo una reformulación de las metodologías de producción, transmisión y apropiación de los bienes simbólicos que nos hace replantear los modelos de construcción de la subjetividad y de la organización social.

En 1934 Walter Benjamin ya escribió lo siguiente sobre los “productores”: “Un escritor que no enseña a otros escritores no enseña a nadie. Así pues, es preciso que la creación tenga esencia de modelo: debe ser capaz de instruir a otros escritores en su producción y, en segundo lugar, debe poner a su disposición un aparato mejorado. Cuantos más consumidores ponga en contacto, mejor; o sea, cuantos más lectores o espectadores convierta en colaboradores”.

Tenemos que empezar redefiniendo el rol del artista en esta sociedad, incluso en su especificidad, y no hay nada de negativo en todo esto, o ¿es que éste es el único terreno que no puede sufrir una crisis o encontrarse en un estado de cambio constante? ¿O es que los profesionales de otras disciplinas –educadores, periodistas, científicos– no están redefiniendo y replanteándose su papel en la sociedad para adaptarse gradualmente al cambio, para encontrar un lugar en el que ubicarse? Probablemente, este proceso debe comenzar con la ruptura definitiva de la concepción tradicional del artista y con la creación de un nuevo paradigma o modelo, el cual debería tener un carácter procesal, semejante al de un analista, informador o crítico, en un contexto que responda de forma coherente a la situación actual de la institución artística, aún burguesa y excluyente, el museo, el mercado, el mundo académico, el concepto conservador de artista. Los artistas deben ofrecer acciones alternativas, espacios abiertos de confrontación y crítica.

Esto conlleva entrar en el mundo, cuestionando la estructura como un todo e intentando convencer a los otros de que podemos reestructurar el sistema entero usando diferentes parámetros, otros procesos distintos a los que proponen los actuales artistas de la corte, retratistas oficiales, artistas retóricos y decoradores

compinches del poder dominante. No podemos resignarnos a volver a la catedral, a pintar los techos en forma de cúpula de los teatros y a decorar los pisos de los nuevos ricos del sector de la construcción. Evidentemente, es un paso adelante en esta cuestión, reformulando una nueva interpretación exhaustiva del tema. De todas formas, no creo que estemos haciendo nada más que observar lo que pasa en nuestro entorno y cuestionarlo, cuestionarlo constantemente, aprender a leer el reverso de las imágenes. No hay nada nuevo en ello.

En 1996 creaste *Technologies To The People™ (TTTP)* como un vehículo –en formato de marca registrada– que reflejaba de forma irónica y crítica las promesas y el cinismo de las nuevas tecnologías, aunque también su potencial. Durante mucho tiempo, TTTP sirvió como una especie de escenario y de máscara (no quisiera decir “falsificación”) que utilizaste para representar situaciones ambiguas y de ensayo ciego. Pienso, por ejemplo, en la *TTTP Video Collection*, un proyecto *online* de 1997 que pretendía proporcionar acceso libre para la descarga de centenares de vídeos de artistas muy conocidos. Quien intentaba descargarse un vídeo tenía que pasar a través de una cadena inacabable de mensajes de error que daban instrucciones para que el usuario actualizara su navegador web, obtuviera una conexión a Internet más rápida, añadiera memoria, instalara *plug-ins*, etc. Al final, recibías centenares de correos electrónicos de usuarios enfadados que se quejaban sobre el hecho, por ejemplo, de que el proyecto requería el uso de tecnología altamente sofisticada y por ese motivo excluía a gran parte de los usuarios. Algunos artistas indignados reclamaban sus derechos de autor, otros se interesaban en obtener el software, pero ninguno de ellos recibió nunca los servicios que se le habían prometido, puesto que, evidentemente, no había nada para descargarse. Fundamentalmente, el proyecto reflejaba cierta ingenuidad por parte de los usuarios en relación a la omnipotencia y a la aparente accesibilidad de las nuevas tecnologías.

También me acuerdo claramente del *TTTP Street Acces Machine* de 1996, que sólo existía como campaña de publicidad y que supuestamente permitía acceder a los vagabundos al dinero de plástico. Apple contactó contigo porque estaban interesados en producir la máquina... Por supuesto

no aceptaste la propuesta, ya que en esa época TTTP era –por lo menos tal como yo lo entiendo– básicamente una herramienta o un medio para generar chismes y malentendidos, aunque también reflexionaba sobre el papel del artista. ¿Qué función tiene hoy TTTP o, mejor, como la describirías?

Technologies To The People nace precisamente como proyecto con la *Street Access Machine* que formaba parte de la exposición *Discord. Sabotage of Realities*, que tuvo lugar en la Kunstverein y la Kunsthaus de Hamburgo en 1996. En esos momentos, Internet estaba introduciéndose en el ámbito doméstico y la burbuja tecnológica empezaba a tomar forma. El objetivo del proyecto era remarcar el hecho de que aquella nueva utopía de libertad y de acceso global a la información y al conocimiento que flotaba en el ambiente podría desvanecerse. Aquella idea de una tecnología liberadora y de Internet como un espacio más democrático no era más que la visión optimista de un sueño que aparece como irrealizable. Seguramente disponemos de poco recorrido histórico para tener una perspectiva objetiva sobre algunos de los cambios, pero lo que sí era evidente es que estábamos asistiendo al florecimiento de una nueva concepción del poder. Un poder que se ha vuelto inmaterial al perder su base sobre los recursos materiales. Y lo que era evidente era la constatación de que asistíamos a una batalla por el control del conocimiento –de la información sobre todo–, a una lucha por su administración como monopolio lucrativo de distribución y difusión. Esto lo podemos ver ahora con mayor claridad. La actual crisis es una consecuencia más del estado de movilización general en la escalada por el control de los mercados, los recursos y las esferas de influencia. Este nuevo episodio nos desvela el poder y las repercusiones de la nueva economía. Estamos ante un mercado digitalmente conectado, cuyos mecanismos de control han contribuido al diseño de una nueva geografía del poder, a la disminución de la autoridad del Estado y de los derechos de la ciudadanía. Y ahí seguimos operando, nos vamos adaptando, rectificando, pero en lo esencial seguimos trabajando a partir de los mismos parámetros. Trabajamos entre los pequeños resquicios de libertad que nos dejan, utilizando los fallos del sistema, colándonos por sus huecos antes de que éstos sean cerrados definitivamente. La práctica artística debe convertirse también en una muestra de “resistencia” a un modelo que se obstina en mantenerse dentro de un espacio de relaciones excesivamente jerarquizado, difuso, globalizado, estandarizado..., intentando atravesar la estructura

actual para dejar paso a transformaciones que entendemos son necesarias. Seguimos interesados en poner en evidencia las configuraciones del poder, convencidos de que la práctica del arte debe establecer mecanismos de relación social que ayuden a asegurar su impacto a largo plazo y que permitan trasladar el discurso más allá de los confines restringidos al público del arte y de la propia institución.

Desde 1996, cuando nos conocimos durante tu estancia en la Küstlerhaus de Dortmund, se puede observar en tu trabajo cierta transición desde la intervención en el espacio público urbano hasta las intervenciones en los espacios virtuales de Internet. Por supuesto, aún trabajas y participas en “realidades” bien distintas. Pero ¿cómo entiendes las diferencias y semejanzas entre instancias como la ciudad, Internet, el museo y los “antiguos *media*”?

Soy un artista que opera desde el espacio público y que, por tanto, reflexiona y elabora cuestiones que están relacionadas con éste. La reclamación del espacio público es una constante histórica que está en permanente redefinición. Actualmente trabajamos en un espacio muy reducido, sometido a continuas presiones. Debemos ampliarlo y para hacerlo es necesario que estemos muy atentos a operaciones encaminadas a restringir el uso y disfrute de estos espacios de libertad. Cada contexto de trabajo está sometido a diferentes condicionantes. Las condiciones de lectura son diferentes y también la articulación de las prácticas es distinta en cada caso. La ciudad es el principal referente del espacio público tal y como lo hemos conocido hasta hace muy poco, y está sometida a un sistema complejo de relaciones y de negociación permanente. La red, en tanto que otro espacio público, está determinada también por relaciones sociales y de poder y por un sistema de negociación bastante parecido al de la ciudad. Por el contrario, los espacios acotados para el desarrollo de las prácticas artísticas están especialmente diseñados y son la consecuencia de una evolución histórica que tiene como objetivo crear una base desde donde estructurar el lenguaje del arte. Es un espacio restringido, específico y protegido para un proceso cultural muy concreto. Los artistas debemos involucrarnos mucho más en su gestión, evolución y transformación o abandonarlo definitivamente, con lo que su función quedará reducida y sometida por la industria de los servicios y del entretenimiento. En cuanto

a los medios de comunicación tradicionales, es decir, la radio, la televisión y la prensa escrita, ya no pueden seguir siendo el pilar fundamental de una estructura que se está derrumbando hace tiempo, que ya ha sido asaltada y han sido cuestionados sus métodos. Ya no se aceptan los discursos unilaterales, cerrados y delimitados, sin posibilidad de contestación, sin posibilidad de participación y gestión colectiva.

Uno de los aspectos que caracterizan tu trabajo es su ubicación entre la sencillez (irónica/polémica) y la complejidad. Tu presentación de *Postcapital* en Stuttgart mostraba una estructura que inicialmente no sólo podía resultar clara, sino que incluso parecía dualista y cronológica: izquierda/derecha, 1989-2001, comunismo/capitalismo, etc. Sin embargo, inmediatamente quedabas atrapado en un proceso de decidir constantemente hacia dónde ir, y eso a pesar de que se utilizaron elementos arquitectónicos muy precisos. En este sentido, la exposición no tenía un orden lógico, era clara y no clara al mismo tiempo. Además, cuanto más penetrabas en el espacio, más te sentías como en un laberinto. Gradualmente te encontrabas rodeado de más y más materiales y se te enseñaban más matices. Según mi opinión, el arte tiene un potencial específico para generar complejidad, en el sentido que permite mostrar las realidades múltiples y contradictorias de las cosas:

A eso me refería, a crear un sistema de relaciones complejas con el público, un diálogo que permita a la audiencia establecer relaciones de interactividad con el propio proyecto, construyendo relaciones contradictorias, incluso antagónicas, que obliguen a poner en cuestión toda la gramática visual desplegada.

La toma de decisiones, decidir, es un aspecto que me interesa explorar como parte del proceso de interacción. Obliga a hacer cortes durante la lectura, a evaluar los diferentes aspectos y, antes de elegir, a estudiar las múltiples opciones que se ofrecen. Es un proceso de construcción que impulsa a resolver, a poner en duda o a contestar, a ser crítico con lo que se ve y a cuestionar la propia estructura.

En otra conversación indicaste que uno de los puntos de partida del proyecto *Postcapital* fue una conversación que mantuviste con Iván de La

Nuez sobre las consecuencias de haber nacido más o menos en la misma época –o sea, a mediados de los años sesenta–, pero en contextos bastante diferentes: tú en un entorno capitalista de “Occidente” y él en un entorno comunista del “Sur”. Cuando *Postcapital* se inauguró como proyecto expositivo en 2006 en el Palau de la Virreina de Barcelona con el título adicional de *Política, ciudad, dinero*, en colaboración con el escritor cubano y director del Palau de la Virreina, Iván de La Nuez, y con el artista también cubano Carlos Garaicoa, el recorrido de la muestra se organizó en torno a la oposición entre las ideologías de “izquierdas” y las de “derechas”. A la entrada, los visitantes ya tenían que decidir si ir hacia la izquierda o hacia la derecha, o sea, experimentar con la ruta –siguiendo la organización simétrica del espacio del Palau de la Virreina– de izquierda a derecha o de derecha a izquierda. No había la opción de entrar recto (posición intermedia). Había una gran mesa que impedía el paso, llena de velas goteantes en forma de representaciones arquitectónicas que era una obra de Carlos Garaicoa.

La discusión se centró en cuestiones relacionadas con contextos específicos. No podemos escoger dónde nacer, ni cómo y normalmente, tampoco dónde queremos vivir. Hay elementos que dependen del azar y que no podemos controlar; otros, en cambio, dependen directamente de las condiciones sociales, culturales, políticas y económicas que definen nuestro contexto. Cuando empezamos a trabajar en el proyecto se planteó un diálogo en el que las circunstancias personales planeaban como un juego de dicotomías, contradicciones, afirmaciones y negaciones. De ahí que adoptáramos ciertas estrategias a la hora de determinar el espacio, el recorrido y lectura del proyecto. El diseño obligaba al público a tomar decisiones que influían de forma objetiva en la lectura del proyecto. Jugamos con metáforas muy sencillas de izquierda y derecha, de direcciones y recorridos, de colores asociados con el imaginario político. En esta toma de decisiones, el azar, lo fortuito y la casualidad, también determinaba la lectura del proyecto, igual que en la vida misma.

Una de las experiencias interesantes de *Postcapital* en Stuttgart fue el hecho que las distintas generaciones de visitantes percibieran de forma

distinta el proyecto. La llamada memoria colectiva o común de las imágenes de los *media* –incluso de los iconos mediáticos– desde la década de los años cincuenta hasta hoy varía muchísimo entre las personas nacidas en los años cuarenta y en los años ochenta. Me parece que, a pesar de su impacto, las imágenes de los *media* se pierden y se olvidan muy rápidamente. Además parece que en la actualidad las diferentes generaciones viven en entornos bastante diferentes respecto a las imágenes y a la información.

Todavía estamos inmersos en un proceso de digitalización que está transfiriendo gran parte del legado visual desde su formato físico formal. Toda esta información se está depositando en contenedores situados en un nuevo plano cercano al espacio público, dotado de gran visibilidad y accesibilidad. Esta circunstancia genera un nuevo panorama visual saturado, barroco, ruidoso, creando un nuevo paisaje que modificará las relaciones con nuestro imaginario. Podemos generar y consumir contenidos muy rápidamente, pero también modificarlos y recuperarlos con la misma celeridad desde un gigantesco archivo en continua elaboración y revisión. La principal transformación en la era de la *Sociedad Informacional* es la evolución de los hábitos en el público y en la audiencia, hasta el punto que podemos hablar de una nueva era de la participación y la interpretación. El público ya no quiere limitarse a recibir información, detesta ser sujeto pasivo de procesos culturales excluyentes, quiere interactuar con estos nuevos medios participando del proceso de transmisión de la información y ser parte activa de la evolución y la transformación de esa información en conocimiento.

Postcapital pone en juego muchos niveles. Es un proyecto abierto y de colaboración continua, con distintos módulos interconectados los unos con los otros, pero que funcionan independientemente, sin formar ninguna entidad cerrada, puesto que cada módulo pone al alcance de los visitantes una gran multitud de discursos con aspectos que van más allá de ellos mismos. Me recuerda un poco, en el sentido positivo, a una hiedra, cuyo bien podría ser la metáfora perfecta para el “archivo cultural”. En esta línea, *Postcapital* también utiliza un proceso parecido que

consiste en explorar ciertas cuestiones de nuevo, paso a paso, generando así temas sucesivos, inesperados.

Formular preguntas es una parte muy importante de la praxis artística. He querido huir de los discursos unilaterales, cerrados, acotados, que no permiten posibilidad alguna de respuesta, participación o interacción, sin posibilidad de contestación, de participación o interacción. Los proyectos reproducen procesos y estos procesos normalmente conllevan cierto nivel de complejidad que no deberíamos ocultar.

Postcapital. Política, ciudad, dinero entrelazaba en el espacio de la sala elementos de tu archivo, obras de Carlos Garacoia y la aportación teórica de Iván de La Nuez. En la exposición *Barcelona Toolbar* que tuvo lugar en Santiago de Chile (2007), se distribuyó un póster por la calle que mostraba –como único elemento del archivo– una copia de un documento en el que sólo se veía el sello que se usaba durante la dictadura. En Estambul (2008), *Postcapital* se hizo en formato *workshop* y en Dortmund (2008), un módulo del proyecto, *Postcapital Library*, presentada como una enorme “mesa de conferencias” con un torre en el centro, formó parte de una exposición colectiva en torno a cuestiones sobre los derechos de autor. En Montreal (2008), *Honor*, otro módulo del proyecto, era parte de la exposición *Mediating Conflict*. En Stuttgart (2008), una vez más, *Postcapital Archive (1989-2001)* se combinó con *workshops* –uno lo dirigiste tú y el otro Yvonne P. Dorerer–, donde se impartieron numerosas conferencias, así como una programación de películas comisariada por Katrin Mundt. Teniendo en cuenta las distintas presentaciones que se han hecho de *Postcapital*, podemos decir que este proyecto funciona, fundamentalmente, como fuente de recursos para un amplio abanico de actividades y, en este sentido, es un proyecto bastante efímero, un recurso que cataliza procesos y comunicaciones que tienen su curso aún abierto. Incluso ahora en Venecia, *Postcapital* se presenta en el Pabellón de Cataluña como instalación y, a la vez, también forma parte, como caso de estudio, de una de las publicaciones monográfica del Pabellón de Turquía.

No existe un formato definido ni un proyecto en sentido estricto. Hablamos de herramientas, de plataformas, de archivos y de procesos educativos. Los espacios se conciben de acuerdo con su capacidad transformadora y no como estructuras meramente funcionales. Son plataformas de construcción de significados y de producción de sentido, diseñadas como mecanismos para la crítica a las jerarquías y con la posibilidad de habilitar herramientas y medios de producción para la modificación de la realidad sobrevenida y la construcción de nuevas subjetividades. Intentamos definir un contexto específico que nos permita aprender a aprender. La gestión de conocimiento mediante la gestión del mismo espacio de actuación.

Tu práctica artística se ha basado, durante años, en la relectura, reapropiación y recontextualización de materiales audiovisuales. En este sentido, eres como un archivero que hace mucho tiempo se dedica a esto. Con *Postcapital* no sólo cuestionas el mismo archivo como dispositivo de producción de conocimiento, o sea, como un dispositivo en transición, sino que también das acceso de forma pública a tu forma de trabajar en un doble sentido: en forma de interpretación audiovisual y espacial de los materiales que has recopilado, y en forma de archivo, claramente relacionado con la selección y la interpretación, también. Ni los motores de búsqueda que utilizas son neutrales ni tampoco se puede hacer un uso neutro de ellos. En este sentido, el estatus de la interpretación es un aspecto importante del proyecto *Postcapital*: como un filtro más o menos controlado, pero también como el potencial para una lectura más abierta, compleja y crítica. En su presentación en Stuttgart, *Postcapital Archive (1989-2001)* se articuló a partir de una estructura arquitectónica enorme que combinaba un conjunto escultórico de estética moderna, la silueta de una ciudad y los elementos de un escenario. Esta estructura tenía junto a una de sus entradas una instalación circular con monitores de televisión y, rodeándola, un friso de imágenes que recubrían las paredes del espacio expositivo. Estos tres elementos crearon una primera imagen (o marco) de la exposición. A la estructura arquitectónica se podía acceder por dos lados: en uno se mostraba un vídeo de gente derruyendo (o intentando deruir) paredes y en el otro, una cámara iba girando continuamente en torno

de una imagen satélite de Manhattan (que acababa en la Zona Cero). Dentro de este “conjunto de edificios” los visitantes podían descubrir distintos espacios con materiales del archivo que trataban diferentes aspectos. Finalmente, la zona de detrás de la estructura arquitectónica –enfrente de la imagen– se organizó como un área de taller, como el trasfondo de una ciudad. De hecho, en la contribución que hiciste a la exposición *On Difference #1*, ya habías organizado la presentación como las dos caras de una misma imagen.

El lenguaje visual es la herramienta más valiosa de la práctica artística, pero en estos momentos lo “visual” está específicamente asociado al territorio digital contemporáneo, al ocio digital, a la publicidad... Los artistas ya no somos los únicos con capacidad para influir en el imaginario visual, es más, creo que hemos perdido parte de esa capacidad. Tal vez sea el momento de dejar de producir más ruido, de fabricar más imágenes. Esto no quiere decir necesariamente dejar de trabajar con las imágenes. Debemos entrar en esta batalla asumiendo responsabilidades, descubriendo lo que hay detrás de estas imágenes, enseñando a descodificarlas, ayudando a abrir el código del almacén visual, mostrando el reverso de todo esto, exhibiendo sus entrañas. Es un lenguaje lleno de capacidades, pero que está sumido en una lucha por el control. El lenguaje puede cambiar el mundo o, al menos, debería hacerlo.

Otro elemento del *backstage scenario* en Stuttgart fue una torre enorme, una especie de podio, que traspasaba el techo y escondía el servidor.

Cuando juego con estos aspectos, me interesa enfatizar la imposibilidad del público para acceder a lo más alto del podio, para subir a la torre y tomar las riendas del discurso. Mi trabajo se ocupa de la desjerarquización de estos procesos. Nadie puede elevar su voz sobre la de los otros y, en consecuencia, no dejo que nadie lo haga. Por ello sitúo siempre el servidor, el “archivo” bajo la torre, como una maquinaria de distribución de información que opera a nivel del suelo, en plano, alimentando el resto de elementos que conforman la instalación, intentando indicar que lo que ha mantenido a la torre erguida tanto tiempo es precisamente su maquinaria oculta. Aprendamos, pues, a utilizarla.

A menudo nos preguntan por qué *Postcapital Archive* no está disponible en Internet. Creo que este aspecto en realidad no tiene nada que ver con el proyecto. No consiste en tener una base de datos abierta y *online*, sino que se ocupa de los problemas de interpretación y comprensión de la información en la era de Internet. La oposición entre tu interpretación del material en un espacio físico (y espacialmente experimentable) –que cambia constantemente de un lugar a otro, de un contexto a otro– y el archivo como resultado de decisiones y filtros es crucial. No puedes eliminar ninguna de las dos partes.

En esta sociedad de la información, el recurso básico será el saber y la voluntad de aplicar conocimiento para generar más conocimiento deberá basarse en un elevado esfuerzo de sistematización y organización, exigirá aprendizaje durante toda la vida. Este ha sido el gran cambio, más allá de meras cuestiones formales en torno a los medios.

En muy poco tiempo hemos pasado de visitar el museo, la biblioteca, el archivo, a vivir físicamente dentro del mismo archivo. No tenemos la capacidad, el tiempo ni la memoria para asimilar todo el sistema de forma individual. Los investigadores nos advierten que el ser humano tiene una capacidad de memoria de trabajo que se limita a recordar cuatro cosas, no más, a pesar de que podemos utilizar trucos como repetir algo muchas veces o agrupar y clasificar cosas. Así, ¿cómo gestionaremos toda esta cantidad ingente de documentos, de informaciones, de imágenes...? Es preciso generar mecanismos que nos permitan transformar todo esta maraña ruidosa en conocimiento específico para poder desarrollar cualquier actividad concreta de nuestra personalidad. Y esto lo tenemos que abarcar de forma colectiva, buscando nuevos mecanismos desde multitud de campos y disciplinas. Seguramente comenzando por el educativo. Propongo crear una verdadera cultura del archivo, aprender a aprender desde un contexto en abundancia de opciones. La vida dentro del archivo, en una sociedad del conocimiento que da opciones y que obliga reiteradamente a elegir, a aprender sin límites, a valorar nuevas oportunidades y a afrontar numerosos retos e interrogantes. Una sociedad del conocimiento que no conoce el trabajo de género, que pone en duda las viejas clasificaciones, los sistemas de control, las jerarquías, las legitimidades, los valores...