

Formes de Treballar

Iris Dressler i Daniel G. Andújar

Iris Dressler: En una de les nostres darreres converses, describies com, en certa manera, els mecanismes de les institucions artístiques més importants alienen els artistes de la seva obra. Ho vas expressar, si fa no fa, de la següent manera: a l'artista, quan arriba al museu per muntar les seves obres, l'envien a hotels, restaurants i bars de luxe, mentre un arsenal de professionals –tècnics, restauradors, arquitectes, dissenyadors, coordinadors, ajudants, i un llarg etcètera– s'encarreguen de la presentació i de la comunicació “adequades” del seu treball, d'acord amb els criteris de la institució corresponent. Per no parlar del fet que en aquest moment el comissari i els departaments educatius i de relacions públiques ja fa temps que han definit –també en línia amb els paràmetres del centre– de quines maneres es pot mediatitzar el treball de l'artista. Així, l'artista arriba finalment a l'exposició quan ja està “a punt”, i fins i tot pot arribar a sorprendre's, atès que ja no reconeix el seu treball a causa de la manera en què aquest ha estat plasmat i absorbit corporativament. Però ja és massa tard; la premsa, el patronat, els VIPs i la resta ja hi són tots, esperant-se. Aquesta mena d'actituds i de funcionament del sistema institucional, òbviament, no són un fenomen nou. Només cal recordar el còmic en forma de diagrama *Average Day at the Museum* (Migdia al Museu), que es va realitzar al MOMA els anys quaranta del segle XX. Tanmateix, sembla que fins avui els museus, especialment, han ignorat totalment quaranta anys d'activitat continuada i força diversa

i de discurs crític vers les institucions. Fonamentalment, el que fan és cedir, sense oposar resistència, a les fantasmagòriques mostres de pressió política: vinculant les repercussions del museu amb el màrqueting i el turisme de la ciutat, preocupant-se de forma excessiva de l'augment irracional de la xifra de visitants i per la captació d'empreses privades lucratives i atractives. Al meu entendre, aquestes “missions” políticament adoctrinades del museu (que van de la mà amb certes exigències corporatives) no tenen res a veure –com s'afirma sovint– amb les necessitats financeres per al manteniment del museu. Es tracta, únicament, de situar la institució museogràfica en un escenari de prestigi per als negocis i per a la política. Entès així, l'artista sembla una mena d'extraterrestre, un element pertorbador que cal sedar perquè encaixi en la retòrica del museu.

Daniel G. Andújar: La pràctica artística, com jo la concebo, s'ha de transformar en una forma de “resistència” contra un model que aspira amb obstinació a dominar un espai de relacions cada vegada més confús, normalitzat, globalitzat, jeràrquic, difús, i estandarditzat. La nostra societat, la nostra economia i la nostra cultura es fonamenten en interessos, valors, institucions, i en sistemes de representació que, en termes generals, limiten la creativitat, confisquen i manipulen el treball de l'artista i desvien la seva energia vers la confrontació i el desànim estèrils.

La pràctica de l'art ha de posar al descobert les estructures de poder, establir mecanismes de relació social que n'assegurin l'impacte a llarg termini i despleguin el seu discurs més enllà de les fronteres dels amants de l'art, dels turistes ocasionals i de la institució mateixa. Els qui dirigeixen l'estructura de les indústries culturals i la gestió de les institucions culturals, sembla que van abandonar, ja fa dècades, els processos de creació de nous continguts i produccions culturals com a construcció col·lectiva. La majoria d'aquests professionals es dediquen, simplement, a desenvolupar una estructura de poder personal, ascendint els esglaons de la visibilitat mediàtica, la qual cosa reforça la seva posició en l'àmbit de les institucions artístiques públiques i privades. Això fa que es vantin del poder i domini que exerceixen sobre la realitat del seu petit imperi. La institució Art ha estat absorbida com qualsevol altre mecanisme en el procés de producció de serveis. Constitueix una part activa del

procés de turisticació del context urbà i participa en la complexa readaptació de les infraestructures de la nova ciutat. Als artistes, se'ls ha fet fora de la cort per donar pas a una nova elit de gestors culturals que treballen en esdeveniments biennals en torres d'ivori concebudes més aviat com a mausoleus.

Sens dubte, la institució del museu ha d'afrontar un repte ple de paradoxes i contradiccions: existeix com a un espai físic però tot i això promou iniciatives culturals que formen part, cada vegada més, d'una representació difusa en què els mateixos sistemes de representació i disseminació passen a través de xarxes intangibles que, inevitablement, requereixen un contenidor físic, un espai real en el que puguin produir i des d'on puguin distribuir.

Tot serà cada vegada més complicat en les zones permanents, i segurament també en les temporals i híbrides, on la gent pugui trobar-se, xerrar, treballar, i organitzar celebracions, dissolent-se com a grups socials, movent-se i creant nous models col·lectius. El caràcter dinàmic de tot procés cultural s'oposa al ritme lent del desenvolupament tecnològic i al frenesí social.

A Espanya, per exemple, on la majoria d'institucions artístiques no han estat operatives durant més d'una dècada, estem patint un error, una conseqüència de la professionalització que transforma la pràctica de l'art en un àmbit professional, una mena de fàbrica, que té poc a veure amb la manera de procedir de l'artista.

Com que tenim aquests "professionals", els nostres costos de producció i d'instal·lació són dels més cars d'Europa, amb poc marge per a la improvisació i un seriós perill d'estandardització. Aquí, la professionalització és un procés que comporta molts riscos i que transforma cadascun dels empleats del museu en un veritable "professional altament competent i íntegre", excloent l'artista, que no pot decidir sobre la seva pròpia obra.

El procés de professionalització dels museus tendeix a establir normes de conducta i d'aptitud per als treballadors. També s'insisteix que "cal que s'adaptin a les normes del museu" i als procediments i codi de conducta establerts, els quals són reforçats per una organització jeràrquica, ja que l'"acreditació garanteix la conformitat amb les expectatives generals de la institució". I això és totalment incompatible amb qualsevol mena de pràctica artística.

Clarament, aquest model suposa un conflicte d'interessos amb els artistes, i aquesta radicalització de posicions l'utilitzen de manera molt oportunista aquells

que es troben en posicions de poder i molt per sobre d'aquests espais visibles. En aquesta nova configuració de les indústries culturals que donen feina a més i més gent, els artistes ocupen el nivell més inferior de la jerarquia i són a la cua pel que fa als guanys econòmics.

De fet, hi ha molta gent que es guanya la vida en aquest món, però sembla que els artistes més aviat "s'hi estan jugant la vida", per la qual cosa em pregunto: el sistema de l'Art es pot mantenir sense els artistes contemporanis? Pel que sembla, hi ha moltes institucions que sí que poden. Per sort, la pràctica de l'art no està restringida als límits de la institució o del mercat; pot trobar i ha de trobar noves àrees per desenvolupar nous propòsits, i si no els podem trobar, ens els hem d'inventar. L'art, com qualsevol altre procés cultural, és bàsicament un procés de transmissió, de transferència, de diàleg continu, permanent i necessari. Però no podem oblidar que també és transgressió, ruptura, ironia, paròdia, apropiació, deformació, confrontació, investigació, exploració, interrogació i oposició. Per això cerquem contextos que permetin desenvolupar aquesta idea amb millors condicions. I si aquests espais no existeixen, hem d'intentar crear-los.

Des de mitjans de la dècada de 1990, hem debatut, experimentat i desenvolupat formes de treball col·laboratives, crítiques i independents, a través d'un gran nombre de projectes i processos col·lectius i individuals. Aquest és un aspecte significatiu des de la perspectiva de la institució com un lloc de producció de coneixement, no tan sols com un espai per a l'educació, sinó com una estructura d'aprenentatge, en el sentit de compartir coneixements en comptes de difondre'ls, únicament.

La cooperació social mostra el seu poder d'innovació i creació, entès com la millor manera de donar suport a un model que permet la difusió i expansió de continguts per als participants, els usuaris i el públic. L'art també té un paper polític que requereix un posicionament ètic; l'estètica no és suficient. Aquells que segueixen exclusivament els models i pràctiques comercials i institucionals potser consideren que tot això és irrellevant. Han de reconèixer, no obstant, que estan ancorats en uns models tradicionals que difereixen radicalment dels que segurament imperen. Crec que

la pràctica artística i els projectes implicats en la generació de coneixement estan molt vinculats amb certes metodologies de transmissió d'informació i, per descomptat, tots dos formen part d'un únic procés cultural col·lectiu.

En un món tan complex com el que afrontem, i que al mateix temps està profundament interconnectat, calen procediments de col·laboració i educació col·lectiva igualment diversificats. Necessitem un canvi, i aquest canvi ha de començar amb la redefinició del paper de l'artista a la societat, i ha de tenir en compte, fins i tot, les seves circumstàncies particulars. Crec que aquest procés ha de ser expressat i compartit, i per això no concebo la idea d'una pràctica artística en la qual es puguin distingir els aspectes formals dels aspectes suposadament pedagògics.

Cal que el concepte original es converteixi en part d'un tot, on el *workshop*/ taller i l'exposició pública conformin un únic objectiu. L'espai de treball de l'artista és, per la seva banda, un conjunt d'espais, no necessàriament físics o units, on l'artista treballa, investiga, gaudeix, escolta, visita, consulta i intercanvia, es troba i/o discuteix com a part d'un sistema complex. S'imposa un procés que desmunta el concepte clàssic de formació artística, que comporta una altra ideaprocessual, analítica, informativa, crítica i activista, en una realitat i una lògica que responen a la situació que vivim actualment. Una experiència oberta en què compartim, aprenem o contribuïm, en què és possible la noció d'un espai social sense fronteres i d'una experiència col·lectiva oberta, on s'emfatitzi la idea d'intercanvi horitzontal, col·laboració i experiència desjerarquitzada.

En relació amb el teu requisit de “Fem-ho junts” (una reinterpretació crítica del lema prometedori “Fes-ho-tu-mateix” de la generació Web 2.0) i a partir de la gran quantitat d'activitats diferents que has dut a terme en el context del programari de codi lliure i obert, en quina mesura creus que les noves tecnologies de la comunicació i la informació ofereixen i requereixen formes concretes de treballar?

“Fes-ho-tu-mateix” va ser un lema d'època que van adoptar molts artistes de meitats dels anys noranta del segle XX, encara que més tard s'ha pogut comprovar que era erroni per definir certes pràctiques.

Dins d'aquest desenvolupament representacional i conceptual que estem comentant, hi ha una part del meu treball que utilitza un seguit d'elements que, en més o menys mesura, estan relacionats amb el *Programari Lliure* com a àmbit temàtic. El model i els posicionaments ètics del moviment poden servir d'inspiració per tal que l'art contemporani prengui noves direccions pel que fa als problemes generals de la societat. Crec que l'eliminació fonamental dels drets de propietat intel·lectual del *Programari Lliure* representa una oportunitat per "reprogramar" la societat estructuralment i conceptualment, a fi de bé; vaig utilitzar-ho com a una metàfora que bona part de l'art contemporani comparteix, al meu entendre.

Les tecnologies de la informació i la comunicació, així com les conseqüències de la globalització, van tenir, sense cap mena de dubtes, una influència transformadora, i van ajudar a desmuntar velles formes de pensament i de funcionament.

Òbviament, això comporta una reformulació dels processos de producció, transmissió i apropiació dels béns simbòlics que ens obliga a tornar a examinar els models de construcció de la subjectivitat i de l'organització social. S'observa un clar trencament en les pautes d'experimentació del temps i de l'espai, però també en conceptes com ara el d'autoria o el de la propietat intel·lectual o industrial. Som testimonis de la nova anàlisi que s'està fent de les identitats individuals i col·lectives, que es basa en un context multicultural i de diversitat també diferent, que ha comportat una crisi dels sistemes clàssics de representació i del model de reproducció cultural relacionat amb la nació-estat.

Hem presenciat un canvi en determinats processos de treball i d'aprenentatge col·lectius. Ha aparegut una mena de jerarquia meritocràtica basada en l'esforç del treball individual destinat a aconseguir el bé comú i les relacions de tu a tu, la qual cosa està contribuint a crear un dels àmbits col·lectius més importants de la història de la humanitat on l'intercanvi, la innovació i la creació es desenvolupen fora de l'esfera de les institucions públiques.

Així com les societats de gestió van esdevenir intermediàries entre els creadors i es van apropiari del control de la producció, la distribució i la comercialització, les noves tecnologies estan eliminant, gradualment, la necessitat d'aquests intermediaris i dels serveis de gestió. El buit digital, el xoc de generacions i molts altres fenòmens semblants estan qüestionant les formes tradicionals de comprensió, gestió i treball amb la informació –i també estan canviant la nostra perspectiva pel que fa a

la negociació i el comerç, és a dir, a entendre i viure en el món que habitem. Les eines i recursos que ens ofereixen les noves tecnologies de la informació i la comunicació estan fortament vinculats als processos de canvi estructural i a la transformació fonamental que està tenint lloc a la nostra societat. A més, les formes de pensar, de relacionar-nos els uns amb els altres, de consumir, de produir i de comerciar sens dubte estan patint canvis substancials.

Els models es defineixen contínuament. Per sort, les tecnologies d'informació i comunicació actuals han creat un nou marc per a l'acció, en què es repeteixen situacions del passat i també nous escenaris; i els artistes se'n poden beneficiar. Crec que aquests canvis estan creant una crisi dels models culturals dominants de distribució i gestió.

Revisant els teus diversos projectes digitals em fa l'efecte que funcionen molt bé, sobretot aquells que estan fortament implicats amb les comunitats locals. Com han estat les experiències d'e-valencia, e-barcelona o e-sevilla amb aquests contextos comunitaris?

Per cert, recentment també ha aparegut e-madrid, que ha estat un projecte molt ben rebut però complex de realitzar, ateses les dimensions i l'estructura política i administrativa de Madrid. Aquests projectes electrònics són plataformes que analitzen i qüestionen la capacitat de la societat d'autoregular-se en contextos de discussió i crítica on han estat desactivats els mecanismes de control social i les normes imposades per mitjans tradicionals.

Es tracta d'una eina concebuda per a l'ús col·lectiu que s'ha d'implementar a nivell local. Té com a objectiu influir en determinats contextos a través del poder generat per la implicació comunitària de nombrosos individus i grups socials que, malgrat estar dispersos, posseeixen capacitat de fer funcionar, teoritzar i desenvolupar un nivell de coneixement col·lectiu. L'espai digital d'Internet no va sorgir simplement com un mitjà per comunicar-se, com a fòrum públic que sens dubte és. També va sorgir com un nou escenari on es redefeixen les relacions socials i de poder.

Els projectes e- van aparèixer el 2001, i ara ja conformen un gran nombre de plataformes que s'han anat generant a partir de diversos processos socials o dels *workshops* pràctics. El seu objectiu no és sinó buscar la participació dels col·lectius i els

moviments locals que participen en els processos de crítica de les normes i dels fenòmens culturals; generant noves dinàmiques, destruint els mecanismes de control.

El fòrum dóna resposta a la instrumentalització creixent dels processos públics i està concebut per al debat obert i transparent. Dóna veu a allò que no és una veu; dóna veu a la crítica punyent i al llenguatge expressiu. Algunes veus tenen més justificació que altres. N'hi ha que tenen més bones maneres. N'hi ha que són més exigents moralment. Aquests fòrums contenen més del que normalment sentim o llegim en altres mitjans. Sempre volen traspassar els límits, ja que encara formen part d'un projecte artístic i no són una eina social.

En un sentit molt ampli, crec que des dels primers treballs que vas fer, la teva pràctica artística s'ha ocupat de connectar art i producció de coneixement –lògicament també el fet de compartir aquest mateix coneixement. Penso, per exemple, en un projecte com *Manfred and Wilhelm Beutel Photo Collection*, que vas fer el 1998 dins de l'exposició *Reservate der Sehnsucht*, a l'antiga Union Brewery de Dortmund. Aquest treball anava directament dirigit a la memòria de l'audiència local i reflexionava sobre la història de Dortmund, sobre certs períodes complexos o poc coneguts. Per això, vas inventar una col·lecció de fotos on apareixien imatges de la ciutat manipulades i vas construir un relat real i fictici al mateix temps sobre Manfred i Wilhelm Beutel (tots dos habitants de Dortmund), utilitzant, a més, eines de simulació molt sofisticades tecnològicament parlant.

Tots els teus projectes es basen en processos de recerca i documentació col·lectius, que exploren críticament diferents fenòmens ideològics, històrics, socials i culturals, així com les seves representacions mediàtiques. Alguns dels temes que has abordat amb més profunditat són la corrupció, la censura, la xenofòbia, els desenvolupaments urbanístics, les indústries culturals i la inclusió i exclusió de les tecnologies. A més, fas comissariats, dirigeixes molts *workshops*, escrius articles, participes en activitats reivindicatives (com, per exemple, les que veu desenvolupar en oposició a la Bienal de Venècia o contra el tancament de l'IVAM Centre del Carme),

publiques revistes i fòrums web, actualitzes el projecte irational.org i mantens el seu servidor, assessores diversos museus i, des del desembre de 2008, ocupes el càrrec de vicepresident de l'Associació d'Artistes Visuals de Catalunya. De la manera que treballes, veig que tots aquests rols es relacionen entre ells, ja que crec que, malgrat ubicar-se dins d'àmbits diferents, els entens com a part d'una pràctica basada en la col·laboració i en la producció de coneixement –encara que suposo que també són una forma de reivindicar espais d'acció alliberats.

No faig cap diferència entre una activitat o una altra. L'art també té una funció política que s'ha de posicionar èticament d'una manera clara. Com jo l'entenc, l'art no pot limitar-se a discutir sobre grans qüestions entorn d'allò humà i allò diví, ni a obeir estratègies purament estètiques o dictades pel mercat; cal que s'impliqui i participi en els processos socials i polítics.

Crec que és en aquesta mena de territoris on els artistes visuals poden expressar el seu compromís i donar exemple mitjançant la seva obra; sense aquests espais, la seva capacitat d'actuació queda molt restringida. Històricament, el treball de l'artista s'ha associat amb visions massa egocèntriques i hiperindividualistes, imatge/visió d'un objecte molt especial com a únic material de referència per a la seva obra. Es tracta de quelcom que es transforma en mer valor d'intercanvi en un mercat que al mateix temps també s'està desenvolupant en el seu propi context econòmic. Com hem dit abans, vivim immersos en un procés de canvi profund que està produint actituds que permeten, a nivell global, la gestió de diferents moviments a favor del desenvolupament de noves formes d'innovació i de creació col·lectiva. Aquestes postures també estan d'acord a compartir lliurement els coneixements adquirits i el dret a fer-los servir. És un procés general complex de cooperació i desenvolupament que constantment eixampla els seus interessos i creix en nombre de participants. Hi ha formes d'organització del treball que s'han manifestat com a més productives i que tenen una gran capacitat de dirigir aquestes innovacions cap a un objectiu d'interès comunitari. La cooperació social revela el seu poder d'innovació i creació, entès com la millor manera de donar suport a un model que permet la distribució i expansió dels continguts als participants, als

usuaris i al públic. Òbviament, els artistes han de participar en aquest procés de canvi. I no serà fàcil adaptar-s'hi.

Hem de mostrar el nostre compromís ètic amb el treball que fem, incorporant-lo en la part del procés abans esmentat, on es desenvolupen aquells aspectes que conformen el nostre context social, polític i cultural. Estem vivint una reformulació de les metodologies de producció, transmissió i apropiació dels béns simbòlics que ens fa replantejar els models de construcció de la subjectivitat i de l'organització social.

El 1934 Walter Benjamin ja va escriure el següent sobre els “productors”: “Un escriptor que no ensenya a altres escriptors no ensenya a ningú. Per tant, és decisiu que la creació tingui la naturalesa de model: ha de ser capaç d'instruir altres escriptors en la seva producció i, en segon lloc, ha de poder posar a la seva disposició un aparell millorat. Com més consumidors posi en contacte amb el procés creatiu, millor, és a dir, com més lectors o espectadors converteixi en col·laboradors.”

Hem de començar redefinint el paper de l'artista en aquesta societat, fins i tot en la seva especificitat, i no hi ha res de negatiu en això, o és que aquest és l'únic terreny que no pot patir una crisi o trobar-se en un estat de canvi constant? És que els professionals d'altres disciplines –educadors, periodistes, científics– no estan redefinint i replantejant-se el seu paper a la societat, per adaptar-se gradualment al canvi, per trobar un lloc en el qual ubicar-se? Probablement, aquest procés ha de començar amb la ruptura definitiva de la concepció tradicional de l'artista i amb la creació d'un nou paradigma o model, el qual hauria de tenir un caràcter processual, semblant al d'un analista, informador o crític, en un context que respongui de forma coherent a la situació actual de la institució artística, encara burgesa i exclouent –el museu, el mercat, el món acadèmic, el concepte conservador d'artista. Els artistes han d'oferir accions alternatives, espais oberts de confrontació i crítica.

Això comporta entrar en el món, qüestionant l'estructura com un tot i intentant convèncer els altres que podem reestructurar tot el sistema utilitzant diferents paràmetres, altres processos que no són els que proposen els actuals artistes de la cort, retratistes oficials, artistes retòrics decoradors conxorxats amb el poder dominant. No ens podem resignar a tornar a la catedral, a pintar els sostres en forma de cúpula dels teatres, i a decorar els pisos dels nous rics del sector de la construcció. Evidentment, és un pas endavant en aquesta qüestió, reformulant una nova

interpretació exhaustiva del tema. De tota manera, crec que no estem fent altra cosa que observar el que passa al voltant nostre i qüestionar-ho, qüestionar-ho constantment, aprendre a llegir el revers de les imatges. Això no és cap novetat.

El 1996 vas crear Technologies To The People® (TTTP) com a un vehicle –en format de marca registrada– que reflectia de forma irònica i crítica les promeses i el cinisme de les noves tecnologies, encara que també el seu potencial. Durant molt de temps, TTTP va servir com una mena d'escenari i de màscara (no voldria dir “falsificació”), que vas emprar per representar situacions ambigües i d'assaig cec: penso, per exemple, en la *TTTP Video Collection*, un projecte *on-line* de 1997 que pretenia proporcionar accés lliure per a la descàrrega de centenars de vídeos dels artistes més coneguts. Tothom que intentava descarregar-se un vídeo havia de seguir una sèrie inacabable de missatges d'error que donaven instruccions perquè actualitzessin el seu navegador web, aconseguissin una connexió a Internet més ràpida, afegissin memòria, instal·lessin plug-ins, etc. Al final, rebies centenars de correus electrònics d'usuaris enfadats”, plens de queixes sobre el fet, per exemple, que el projecte requeria l'ús de tecnologia altament sofisticada i per aquest motiu exclouïa la majoria d'usuaris. Alguns artistes indignats reclamaven els seus drets d'autor; altres s'interessaven en l'obtenció del programari –però cap d'ells no va rebre mai els serveis que se li havien promès, ja que, evidentment, no hi havia res per baixar. Fonamentalment, el projecte reflectia certa ingenuïtat per part dels usuaris en relació amb l'omnipotència i amb l'aparent accessibilitat de les noves tecnologies.

També recordo clarament el TTTP *Street Access Machine* de 1996, que només existia en forma de campanya publicitària i que, suposadament, permetia que els sense sostre tinguessin accés als diners de plàstic. Apple va contactar amb tu, perquè estaven interessats en produir la màquina. Òbviament, no vas acceptar la proposta, ja que en aquella època TTTP era –almenys tal com jo l'entenc– bàsicament, una eina o mitjà per provocar malentesos i tafaneries, encara

que també reflexionava sobre el paper de l'artista. Quina funció té avui TTTT, o més ben dit, com la descriuries?

Technologies To The People neix precisament com a projecte amb la *Street Access Machine* que formava part de l'exposició *Discord, Sabotage of Realities*, que va tenir lloc a la *Kunstverein* i la *Kunsthau*s d'Hamburg el 1996. En aquells moments, Internet s'estava introduint en l'àmbit domèstic i la bombolla tecnològica començava a prendre forma. L'objectiu del projecte era remarcar el fet que aquella nova utopia de llibertat i d'accés global a la informació i al coneixement que surava en l'ambient es podria esvanir. Aquella idea d'una tecnologia alliberadora i d'Internet com a un espai més democràtic no era sinó la visió optimista d'un somni que apareix com a irrealitzable. Segurament disposem de poc recorregut històric per tenir una perspectiva objectiva sobre alguns dels canvis, però el que sí que era evident és que estàvem assistint al floriment d'una nova concepció del poder. Un poder que s'ha tornat immaterial en perdre la seva base sobre els recursos materials. I el que era evident era la constatació que assistíem a una batalla pel control del coneixement –de la informació, sobretot–, a una lluita per la seva administració com a monopoli lucratiu de distribució i difusió. Això ho podem veure ara amb més claredat. L'actual crisi és una conseqüència més de l'estat de mobilització general en l'escalada pel control dels mercats, els recursos i les esferes d'influència. Aquest nou episodi ens desvetlla el poder i les repercussions de la nova economia. Estem davant d'un mercat digitalment connectat, els mecanismes de control del qual han contribuït al disseny d'una nova geografia del poder, a la disminució de l'autoritat de l'Estat i dels drets de la ciutadania. I aquí continuem operant, ens anem adaptant, rectificant, però en l'essencial continuem treballant a partir dels mateixos paràmetres. Treballem entre les petites esclotxes de llibertat que ens deixen, utilitzant els errors del sistema, colant-nos pels seus forats abans que es tanquin definitivament. La pràctica artística s'ha de convertir també en una mostra de “resistència” a un model que s'obstina en mantenir-se dins d'un espai de relacions excessivament jerarquitzat, difós, globalitzat, estandarditzat..., intentant travessar l'estructura actual per tal de donar pas a transformacions que entenem que són necessàries. Continuem interessats en posar en evidència les configuracions del poder, convençuts que la pràctica de l'art ha d'establir mecanismes de relació social que ajudin a assegurar el seu impacte a

llarg termini i que permetin traslladar el discurs més enllà dels límits restringits al públic de l'art i de la pròpia institució.

Des de 1996, any en què ens vam conèixer durant la teva estada al Künstlerhaus de Dortmund, hom pot percebre en el teu treball certa transició des de la intervenció en l'espai públic urbà fins a les intervencions en els espais virtuals d'Internet. Evidentment, encara traballes i intervens en “realitats” diverses. Però, com entens les diferències i similituds entre instàncies com la ciutat, Internet, el museu i els “antics media”?

Sóc un artista que opera des de l'espai públic i que, per tant, reflexiona i elabora qüestions que hi estan relacionades. La reclamació de l'espai públic és una constant històrica que està en redefinició permanent. Actualment treballem en un espai molt reduït, sotmès a pressions contínues. L'hem d'ampliar i per fer-ho cal que estiguem molt atents a operacions encaminades a restringir l'ús i el gaudi d'aquests espais de llibertat. Cada context de treball està sotmès a diferents condicionants. Les condicions de lectura són diferents i també l'articulació de les pràctiques és diversa en cada cas. La ciutat és el referent principal de l'espai públic tal i com l'hem conegut fins fa molt poc, i està sotmesa a un sistema complex de relacions i de negociació permanent. La xarxa, en tant que un altre espai públic, està determinada també per relacions socials i de poder i per un sistema de negociació força semblant al de la ciutat. En canvi, els espais acotats per al desenvolupament de les pràctiques artístiques estan especialment dissenyats i són la conseqüència d'una evolució històrica que té com a objectiu crear una base des d'on estructurar el llenguatge de l'art. És un espai restringit, específic i protegit per a un procés cultural molt concret. Els artistes ens hem d'involucrar molt més en la seva gestió, evolució i transformació o bé abandonar-lo definitivament, amb la qual cosa la seva funció quedarà reduïda i sotmesa per la indústria de serveis i de l'entreteniment. Pel que fa als mitjans de comunicació tradicionals, és a dir, la Ràdio, la Televisió i la Premsa escrita, ja no poden continuar essent el pilar fonamental d'una estructura que s'està derruïnt des de fa temps, que ja ha estat assaltada i els mètodes de la qual s'han qüestionat. Ja no s'accepten els discursos unilaterals, tancats i

delimitats, sense possibilitat de contestació, sense possibilitat de participació i gestió col·lectiva.

Un dels aspectes que caracteritzen el teu treball és la seva ubicació entre la senzillesa (irònica/polèmica) i la complexitat. La teva presentació de *Postcapital* a Stuttgart mostrava una estructura que inicialment no només podia resultar clara, sinó que fins i tot semblava dualista i cronològica: esquerra/dreta, 1989-2001, comunisme/capitalisme, etc. No obstant, immediatament quedaves atrapat en un procés de decidir constantment cap a on anar, i això malgrat que es van utilitzar elements arquitectònics molt precisos. En aquest sentit, l'exposició no tenia un ordre lògic, era clara i no clara al mateix temps. A més, com més penetraves en l'espai, més et senties com en un laberint. Gradualment et trobaves envoltat de més i més materials i se t'ensenyaven més matisos. Segons la meua opinió, l'art té un potencial específic per generar complexitat, en el sentit que permet mostrar les realitats múltiples i contradictòries de les coses.

A això em referia, a crear un sistema de relacions complexes amb el públic, un diàleg que permeti a l'audiència establir relacions d'interactivitat amb el propi projecte, construint relacions contradictòries, fins i tot antagòniques, que obliguin a posar en qüestió tota la gramàtica visual desplegada.

La presa de decisions, decidir, és un aspecte que m'interessa explorar com a part del procés d'interacció. Obliga a fer talls durant la lectura, a avaluar els diferents aspectes i, abans d'elegir, a estudiar les múltiples opcions que s'ofereixen. És un procés de construcció que impulsa a resoldre, a posar en dubte o a contestar, a ser crític amb el que es veu i a qüestionar la pròpia estructura.

En una altra conversa vas assenyalar que un dels punts de partida del projecte *Postcapital* va ser la conversa que vas mantenir amb Iván de la Nuez sobre les conseqüències d'haver nascut més o menys al mateix temps (és a dir, a meitat dels anys seixanta del segle XX) però en contextos força diferents: tu en l'entorn capitalista

d'”Occident”, i ell en l'entorn comunista del “Sud”. Quan *Postcapital* va inaugurar-se com a projecte expositiu el 2006 al Palau de la Virreina de Barcelona amb el títol adicional de *Política, Ciutat, Diners*, en col·laboració amb l'escriptor cubà i director del Palau de la Virreina, Iván de La Nuez, i amb l'artista també cubà Carlos Garaicoa, el recorregut de la mostra es va organitzar al voltant de la oposició entre les ideologies d'”esquerres” i les de “dretes”. A l'entrada, els visitants ja havien de decidir si anar cap a l'esquerra o cap a la dreta, és a dir, experimentar amb la ruta –seguint l'organització simètrica de l'espai del Palau de la Virreina– d'esquerra a dreta, de dreta a esquerra. No hi havia l'opció d'entrar recte (posició intermèdia). Hi havia una taula gran que impedia el pas, plena d'espelmes gotejants en forma de representacions arquitectòniques que era obra de Carlos Garaicoa.

La discussió es va centrar en qüestions relacionades amb contextos específics. No podem elegir on naixem, ni com; i normalment tampoc on volem viure. Hi ha elements que depenen de l'atzar i que no podem controlar; altres, en canvi, depenen directament de les condicions socials, culturals, polítiques i econòmiques que defineixen el nostre context. Quan vam començar a treballar en el projecte es va plantejar un diàleg en el que les circumstàncies personals planejaven com un joc de dicotomies, contradiccions, afirmacions i negacions. Així que vam adoptar certes estratègies a l'hora de determinar l'espai, el recorregut i la lectura del projecte. El disseny obligava al públic a prendre decisions que influïen de forma objectiva en la lectura del projecte. Jugàvem amb metàfores molt senzilles d'esquerra i dreta, de direccions i recorreguts, de colors associats amb l'imaginari polític. En aquesta presa de decisions, l'atzar, allò fortuït i la casualitat, també determinava la lectura del projecte, com en la pròpia vida.

Una de les experiències interessants de *Postcapital* a Stuttgart va ser el fet que les diferents generacions de visitants percebessin de forma diferent el projecte.

L'anomenada memòria col·lectiva o comuna de les imatges dels mitjans –fins i tot de les icones mediàtiques– des de la dècada de 1950 fins avui varia moltíssim entre les persones nascudes en les dècades de 1940 i de 1980. Em sembla que, malgrat el seu impacte, les imatges dels mitjans es perden i s'obliden molt ràpidament. A més, sembla que actualment les diferents generacions viuen en entorns força diferents respecte de les imatges i la informació.

Encara estem immersos en un procés de digitalització que està transferint gran part del llegat visual des del seu format físic formal. Tota aquesta informació s'està dipositant en contenidors situats en un nou pla proper a l'espai públic, dotat de gran visibilitat i accessibilitat. Aquesta circumstància genera un nou panorama visual saturat, barroc, sorollós, creant un nou paisatge que modificarà les relacions amb el nostre imaginari. Podem generar i consumir continguts molt ràpidament, però també modificar-los i recuperar-los amb la mateixa celeritat des d'un gegantesc arxiu en contínua elaboració i revisió. La principal transformació en l'era de la *Societat Informacional* és l'evolució dels hàbits en el públic i en l'audiència, fins al punt que podem parlar d'una nova era de la participació i la interpretació. El públic ja no vol limitar-se a rebre informació, detesta ésser subjecte passiu de processos culturals excoïents, vol interactuar amb aquests nous mitjans participant del procés de transmissió de la informació i ésser part activa de l'evolució i la transformació d'aquesta informació en coneixement.

Postcapital posa en joc molts nivells. És un projecte obert i de col·laboració contínua amb diversos mòduls connectats els uns amb els altres, però que funcionen independentment, sense formar cap entitat tancada, ja que cada mòdul posa a l'abast dels visitants una gran multitud de discursos amb aspectes que van més enllà d'ells mateixos. Em recorda una mica, en el sentit positiu, una Hydra, que podria ser la metàfora perfecta per a "l'arxiu cultura". En aquesta línia, *Postcapital* també utilitza un procés semblant que consisteix a explorar novament certes qüestions, pas a pas, generant així temes successius, inesperats.

Formular preguntes és una part molt important de la praxi artística. He volgut fugir dels discursos unilaterals, tancats, acotats, que no permeten cap possibilitat de resposta, participació o interacció. Els projectes reproduïxen processos, i aquests processos normalment comporten un cert nivell de complexitat que no hauríem d'ocultar.

Postcapital. Política, Ciutat, Diners entrelaçava en l'espai de la sala elements del teu arxiu, obres de Carlos Garaicoa i l'aportació teòrica d'Iván de La Nuez. En l'exposició *Barcelona Toolbar* que va tenir lloc a Santiago de Xile (2007), es va distribuir un pòster pel carrer que mostrava –com a únic element de l'arxiu– una còpia d'un document en el qual només es veia el segell que es feia servir durant la dictadura. A Istanbul (2008), *Postcapital* es va fer en format *workshop* i a Dortmund (2008), un mòdul del projecte, la “Llibreria *Postcapital*”, presentada com una enorme “taula de conferències” amb una torra al centre, va formar part d'una exposició col·lectiva al voltant de qüestions sobre els drets d'autor. A Montreal (2008), “Honor”, un altre mòdul del projecte, era part de l'exposició *Mediating Conflict*. A Stuttgart (2008), un cop més *Postcapital Archive (1989-2001)* es va combinar amb *workshops* –un el vas dirigir tu i l'altre Yvonne P. Dorerer–, on es van impartir nombroses conferències, així com una programació de pel·lícules comissariada per Katrin Mundt. Tenint en compte les diferents presentacions que s'han fet de *Postcapital*, podem dir que aquest projecte funcional, fonamentalment, com a font de recursos per a un ampli ventall d'activitats i, en aquest sentit, és un projecte bastant efímer –un recurs que catalitza processos i comunicacions que tenen el seu curs encara obert. Fins i tot ara, a Venècia, *Postcapital* es presenta al Pavelló de Catalunya com a instal·lació i, al mateix temps, també forma part, com a cas d'estudi, d'una de les publicacions monogràfiques del Pavelló de Turquia.

No existeix un format definit ni un projecte, en el sentit estricte. Parlem d'eines, de plataformes, d'arxius i de processos educatius. Els espais es conceben d'acord amb la seva capacitat transformadora i no com a estructures merament funcionals. Són

plataformes de construcció de significats i de producció de sentit, dissenyades com a mecanismes per a la crítica a les jerarquies i amb la possibilitat d'habilitar eines i mitjans de producció per a la modificació de la realitat sobrevinguda i la construcció de noves subjectivitats. Intentem definir un context específic que ens permeti aprendre a aprendre. La gestió de coneixement mitjançant la gestió del mateix espai d'actuació.

La teva pràctica artística s'ha basat, durant anys, en la relectura, reappropriació i recontextualització de materials audiovisuals. En aquest sentit, ets un arxiver que fa molt que s'hi dedica. Amb *Postcapital* no només qüestionas el mateix arxiu com a dispositiu de producció de coneixement (és a dir, com a un dispositiu de transició), sinó que també dones accés de manera pública a la teva manera de treballar en un sentit doble: en forma d'interpretació audiovisual i espacial dels materials que has recollit i en forma d'arxiu, clarament relacionat amb la selecció i la interpretació, també. Ni els motors de cerca que empres són neutrals, ni se'n pot fer un ús neutre. En aquest sentit, l'estatus de la interpretació és un aspecte important del projecte *Postcapital*: com un filtre més o menys controlat, però també com el potencial per a una lectura més oberta, complexa i crítica. A la seva presentació a Stuttgart, *Postcapital Archive (1989-2001)* es va articular a partir d'una estructura arquitectònica enorme que combinava un conjunt escultòric d'estètica moderna, la silueta d'una ciutat, i els elements d'un escenari. Aquesta estructura tenia al costat d'una de les seves entrades una instal·lació circular amb monitors de televisió, envoltant-la, un fris d'imatges que cobrien les parets de l'espai expositiu. Aquest tres elements van crear una primera imatge (o marc) de l'exposició. A l'estructura arquitectònica s'hi podia accedir per dos costats: en un es mostrava un vídeo de gent enderrocant (o intentant enderrocar) parets, i a l'altre una càmera girant contínuament al voltant d'una imatge de satèl·lit de Manhattan (que acabava a la Zona Zero). Dins d'aquest conjunt d'edificis, els visitants podien descobrir diversos espais amb materials de l'arxiu, que tractava diversos aspectes. I, per últim, la zona de darrere l'estructura arquitectònica –o davant de la imatge– es

va organitzar com una àrea de taller, com el rerefons d'una ciutat. De fet, en la contribució que vas fer a l'exposició *On Difference #1*, ja havies muntat la presentació com els dos costats d'una imatge.

El llenguatge visual és l'eina més valuosa de la pràctica artística, però en aquests moments allò “visual” està específicament associat al territori digital contemporani, a l'oci digital, a la publicitat...; els artistes, ja no som els únics amb capacitat per influir en l'imaginari visual, és més, crec que hem perdut part d'aquesta capacitat. Potser és el moment de deixar de produir més soroll, de fabricar més imatges. Això no vol dir necessàriament deixar de treballar amb les imatges. Hem d'entrar en aquesta batalla assumint responsabilitats, descobrint el que hi ha al darrere d'aquestes imatges, ensenyant a descodificar-les, ajudant a obrir el codi de l'estructura visual, mostrant el revers de tot això, exhibint les seves entranyes. És un llenguatge ple de capacitats, però que està immers en una lluita pel control. El llenguatge pot canviar el món o, si més no, ho hauria de fer.

Un altre dels elements del “backstage scenario” a Stuttgart va ser una torre enorme, una mena de podi, que traspassava el sostre i amagava el servidor.

Quan jugo amb aquests aspectes, m'interessa emfatitzar la impossibilitat del públic per accedir a dalt de tot del podi, per pujar a la torra i agafar les regnes del discurs. El meu treball s'ocupa de la desjerarquització d'aquests processos. Ningú no pot elevar la seva veu sobre la dels altres, i en conseqüència no deixo que ningú ho faci. Per això situo sempre el servidor, l'“arxiu” sota la torra, com una maquinària de distribució d'informació que opera a nivell del terra, en pla, alimentant la resta d'elements que conformen la instal·lació. Intentant indicar que el que ha mantingut la torra dreta tant de temps és precisament la seva maquinària oculta. Aprenquem, doncs, a utilitzar-la.

Sovint ens pregunten perquè el Postcapital Archive no està disponible a Internet. Crec que aquest aspecte en realitat no té res a veure amb el projecte; no consisteix a tenir una base de dades oberta i en

línia, sinó que s'ocupa dels problemes d'interpretació i comprensió de la informació a l'era d'Internet. L'oposició entre la teva interpretació del material en un espai físic (i *especialment* experimentable) –que canvia constantment d'un lloc a l'altre, d'un context a l'altre– i l'arxiu com a resultat de decisions i filtres és crucial. No pots eliminar cap de les dues parts.

En aquesta societat de la informació, el recurs bàsic serà el saber i la voluntat d'aplicar coneixement per tal de generar més coneixement s'haurà de basar en un elevat esforç de sistematització i organització, exigirà aprenentatge durant tota la vida. Aquest ha estat el gran canvi, més enllà de meres qüestions formals al voltant dels mitjans.

En molt poc temps hem passat de visitar el museu, la biblioteca, l'arxiu, a viure físicament dins del mateix arxiu. No tenim la capacitat, el temps ni la memòria per assimilar tot el sistema de forma individual. Els investigadors ens adverteixen que l'ésser humà té una capacitat de memòria de treball que es limita a recordar quatre coses, no més, malgrat que podem utilitzar trucs com repetir alguna cosa moltes vegades o agrupar i classificar coses. Així, com gestionarem tota aquesta quantitat ingent de documents, d'informacions, d'imatges...? Cal generar mecanismes que ens permetin transformar tot aquest embull sorollós en coneixement específic per tal de poder desenvolupar qualsevol activitat concreta de la nostra personalitat. I això ho hem d'abastar de forma col·lectiva, buscant nous mecanismes des de multitud de camps i disciplines. Segurament començant per l'educatiu. Proposo crear una veritable cultura de l'arxiu, aprendre a aprendre des d'un context en abundància d'opcions. La vida dins de l'arxiu, en una societat del coneixement que dóna opcions i que obliga reiteradament a elegir, a aprendre sense límits, a valorar noves oportunitats i a afrontar nombrosos reptes i interrogants. Una societat del coneixement que no coneix el treball de gènere, que posa en dubte les velles classificacions, els sistemes de control, les jerarquies, les legitimitats, els valors...