

Atención: La percepción requiere participación - Entrevista con Antoni Muntadas*

Entrevista:

David Sperling

Arquitecto, profesor del Departamento de Arquitectura y Urbanismo de la EESC-USP, Av. Trabalhador Sancarlenense, 400 13566-590 São Carlos SP, (16) 3373-9301, sperling@sc.usp.br

Fábio Lopes de Souza Santos

Arquitecto, profesor doutor del Departamento de Arquitectura y Urbanismo de la EESC-USP, Avenida Trabalhador Sancarlenense, 400, CEP 13566590, São Carlos, SP, (16) 3373-9312, sotosantos@uol.com.br

Transcripción:

Fábio Lopes de Souza Santos

Revisión:

Maria Cristina Martínez Soto

ANTONI MUNTADAS es un artista catalán que vive en Nueva York desde 1971. Ha participado en numerosos eventos internacionales, incluidos el Proyecto Arte/Cidade, Zona Leste, en São Paulo, Brasil (1997) y la 51 Bial de Venecia (2005). Estudió en la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales de Barcelona y en el Pratt Graphic Center de Nueva York. Participó y dirigió seminarios en diversas instituciones de prestigio de Francia, Italia, Estados Unidos y en Latinoamérica. Fue artista residente en varios centros de investigación y de educación de Canadá, España, Francia y Australia. Recibió varios premios y becas, entre las que destaca la de la Fundación Guggenheim. Actualmente es profesor invitado del Programa de Artes Visuales de la Escuela de Arquitectura del MIT en Cambridge, Massachusetts (EUA), y del Instituto Universitario de Arquitectura del Véneto, de Venecia (Italia).

Antoni Muntadas estuvo en la USP - São Carlos los días 30 de noviembre y 1 de diciembre de 2006, cuando dió la conferencia "Espacios de memoria" y concedió esta

RISCO Desde 1995, corríjame si me equivoco, usted ha estado reuniendo su producción bajo el título "On Translation" juntando, de esta manera, propuestas que realizó desde entonces en diferentes países. Este título parece una forma muy eficaz de articular trabajos realizados como respuesta a distintas situaciones, propiciando una lectura en conjunto; trabajos que, de lo contrario, correrían el riesgo de ser leídos como respuestas puntuales a las exigencias específicas de un determinado evento artístico. ¿Cómo se fue definiendo en su trabajo esta idea "sobre la traducción"?

AM Yo creo que esta pregunta podría contestarse, o se tiene que contestar, de dos formas: por un lado, la serie "On translation" proviene de dos trabajos anteriores. Cuando hice las notas de intenciones para trabajar la serie "On translation", hablaba de como "Between the Frames" e de "The File Room" me habían llevado en cierta manera a hacerla. Hay algo que lleva un trabajo a otro, algo como ... reacción o continuidad de los trabajos. Por otro lado, llegas a una situación en que te planteas que sería interesante abrir un territorio y un área de pesquisa (digo pesquisa en forma bruta, en general) para luego definir trabajos que, o bien vendrían propuestos o en que la propuesta saldría de mí. Diría que se dan las dos cosas. No todos mis trabajos son comisionados, hay trabajos que yo me comisiono. Diría que un trabajo llevó a

otro y que conformó un territorio que también me sirve de estructura de trabajo, o se percibe como tal, para poder abordar proyectos más específicos.

RISCO Como tenemos un público amplio y queremos contextualizar su trabajo, hacemos también algunas preguntas básicas...

AM Hay un texto interesante de la crítica Mary Anne Staniszewski, que está publicado en el catálogo "On Translation" editado por MACBA y ACTAR y que recomiendo. Según su opinión - y ella conoce muy bien la perspectiva de mi trabajo -, los problemas de interpretación y traducción están desde hace mucho en trabajos anteriores. Antes de llegar a una formalización, ya trabajaba sobre un contexto.

Las cosas funcionan de forma consciente o inconsciente. Yo mismo, a veces me doy cuenta de que un trabajo que se ha hecho hace muchos años sigue, que es un trabajo recurrente. El proyecto que hice la primera vez que vine a Latinoamérica, "Hoy", tenía cuatro etapas, cuatro estaciones, cuatro stops. La idea era hacer la misma acción en cuatro ciudades, São Paulo, Buenos Aires, Caracas y México DF, en un tiempo específico, "hoy". En cada lugar hubo una reacción diferente. Evidentemente, había una preocupación que era mi interés por la interpretación. Estas interpretaciones me

entrevista. Las actividades contaron con el apoyo de la "Pró-Reitoria de Pós-Graduação" de la USP, del "Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo" de la EESC-USP, del "Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP", del "Curso de Graduação em Arquitetura e Urbanismo da EESC-USP" y de la FAPESP. La grabación de audio y video de la entrevista fue realizada por la arquitecta Marília Solfa.

ayudaban a entender el contexto. Era el contexto lo que estaba descubriendo.

RISCO Observando sus trabajos impresiona constatar con qué precisión realiza su inserción espacio-temporal, capta temas relevantes de cada momento, también son situados en lugares clave. ¿Cómo es su proceso de trabajo, su interlocución y colaboración con los equipos que le auxilian?

AM Bueno, esto también serian dos partes, primero equipo de trabajo y segundo contexto. Y una cosa está ligada a otra, un equipo de trabajo ayuda a trabajar y entender el contexto.

En la mayoría de los trabajos se forman equipos en el propio lugar. Hay formas de desarrollar un trabajo con una cierta ambición, que sobrepasa la propuesta en sí, y que no lo podría hacer solo. Además hay el diálogo, la comprensión y la información implícitos en el trabajo de equipo. Me preocupa el contexto y trato de entenderlo. La manera que yo me meto en esta situación (me envuelvo en ella) es a partir de una pesquisa personal: de mis intuiciones y constataciones. Pero el trabajo en equipo no es un trabajo mecánico. Es un trabajo de diálogo que aporta mucho, no sólo información, sino también importantes puntos de vista, pers-

pectivas y sensibilidades. Casi siempre sigo en relación con muchas de las personas con que he trabajado. Los equipos son determinantes en las situaciones que se crean, de una forma a veces casual, a veces buscada, pero que son supernecesarios en este tipo de trabajo. Por otro lado, creo que las cosas no tienen que ser permanentes, ni que tienen que ser estables sino que hay una cierta organicidad en la forma en que estos se crean.

Esto es lo que llamo el contexto, elementos de tiempo y espacio, etc. Creo que el tiempo es importante.

RISCO Una fuerte preocupación ética parece recorrer toda su producción y actuación. Esta última constituiría un instrumento, crearía una situación que llevaría al público a parar y reflexionar. Su insignia, "Atención: la percepción exige participación", parece indicar que es necesario tener conciencia de los numerosos discursos que impregnan y constituyen nuestro día a día. ¿Su propuesta sería crear obras que ayuden a explicitar los contenidos implícitos en los diversos discursos y prácticas materiales?

AM Está todo contestado. Es una pregunta que se contesta a sí misma. Podemos pasar a otra.

Figura 1: Warning (1999). Fuente: Archivo del artista.





Figura 2: Warning (1999).
Fuente: Archivo del artista.

RISCO ¿Cuál sería el papel, la posibilidad de crítica de las artes plásticas, su poder ante las formas de comunicación de masa en este contexto de saturación de discursos de poder que configuran en nuestro día a día una “traducción” de la sociedad del espectáculo antevista por Debord? En este sentido, ¿qué dimensión tiene el elemento estético en su trabajo?

AM ¡Hombre, la parte estética es superimportante! Sobre la relación entre arte y estética, y forma y contenido, diría que siempre van totalmente juntos en los trabajos. Percibimos a través de la forma, sensorialmente. La vista, oído, gusto, tacto, olfato, todos son importantes en la manera en que podemos aprehender y percibir las cosas. Las propuestas están dadas a partir de estos cinco sentidos.

Hay un impacto sensorial, que es el primero, que nos lleva luego a un impacto de tipo racional, en

que nuestra propia información cierra la propuesta. La situamos en la manera de las cosas que sabemos. La relación entre recepción e información constituye la interpretación de un trabajo. No creo que un trabajo pueda sólo funcionar con contenidos o sólo con formas. Forma parte de procesos sensoriales e intelectuales que van conectados. Resumiendo, las situaciones de percepción son complejas, las situaciones de intelectualizaciones del trabajo también. Yo creo que es muy importante cómo se presenta el trabajo.

RISCO En su serie “*On Translation*” vemos una recurrencia de traducciones que abordan las relaciones inherentes al trío espacio, información y poder. Sin embargo, su acción no ocurre a través del enfrentamiento, sino de la inserción crítica ya sea en instituciones o en medios de circulación de informaciones: una infiltración por invitación, se

podría decir. En este contexto, ¿cómo demarca usted el espacio de su libertad de crítica?

AM Siempre pienso un trabajo con el máximo de libertad, aunque sea una propuesta institucional o de un grupo alternativo, cualquier tipo de propuesta. Evidentemente, reacciono con un máximo de libertad, sin ningún tipo de prejuicios. En el momento en que me veo condicionado, lo dejo estar. Ha habido trabajos que han sido complejos, como, por ejemplo, la serie *"On Translation: The Games"* hecha en el contexto de los juegos de Atlanta.

El diálogo que tienes con el que te invita es muy importante. Yo no trabajo con instituciones o empresas; trabajo con personas. Es siempre importante la relación que hay con la persona: que éticamente pueda comprender mi posición, que yo pueda comprender la suya, que podamos trabajar juntos, que podamos desarrollar proyectos. Esta interlocución es básica porque si hay problemas, se discuten.

En Atlanta, en el contexto de los Juegos Olímpicos, estaba haciendo un trabajo que de cierta manera estaba cuestionando el sistema de espectacularización del acontecimiento. Hubo un momento en que pedí un documento a la organización cultural de los Juegos Olímpicos que indirectamente estaba patrocinando ese proyecto. La invitación provenía del *Atlanta College of Art* y el *curator* era *Cristopher Scoates*. En el momento en que sentí que había algún tipo de limitación, pedí una carta en que ellos afirmaban que me daban toda la libertad para poder trabajar. Esto es un detalle. Como ésta, quizás me he encontrado una u otra situación y cuando no ha habido manera de aclarar las condiciones he abandonado el trabajo. O sea que yo creo que no hay ningún trabajo en que he estado condicionado; quizás los condicionamientos vengan de mí mismo, de mis limitaciones o autocensura inconsciente, porque si fuera consciente no lo habría aceptado.

RISCO Entre *"The Limousine Project"* (1989) y su participación en la 51ª Bienal de Venecia (2005) parece haber un salto en la continuidad de su trayectoria: usted parece haber asumido la postura de lo que Foucault llamaba el "intelectual espe-

cífico" en contraposición al "intelectual universal". En la Bienal de Venecia vuelve su mirada crítica hacia la propia fuente de legitimación de su trabajo en un análisis minucioso de los poderes que constituyen la institución artística. ¿Pretende continuar trabajando en esa línea?

AM *"The Limousine Project"* es un trabajo de 1989, Venecia es de 2005. Son prácticamente 17 años. También tiene que ver un poco lo que decía, la evolución del trabajo hace que, no es que cambien, pero se transforman, las preocupaciones se amplían. *"The Limousine Project"* era un trabajo de intervención en el espacio público; formaba parte de una serie de trabajos agrupados como *media architectural installations*. Son proyectos de uso de los medios de comunicación y del espacio (en este caso espacio público), específicamente Nueva York. La limusina se movía alrededor de United Nations, Wall Street y por la zona de teatros y cines, de espectáculos. Era un trabajo de *context-specific*, yo diría *city-specific*. No tendría sentido hacerlo en Rotterdam o en Los Angeles. La limusina, con los vidrios oscuros y ese escepticismo, es un elemento de Nueva York. Un símbolo de status que es la limusina, que funcionaba como una representación de status de una ciudad. Es parte de esta ciudad y en otro lugar perdería el sentido y sería puro espectáculo. En cierta manera, el proyecto se integra y levanta preguntas.

Este trabajo estaría ligado a una idea de ciudad, no tanto al contexto, según como me he planteado últimamente el espacio. Era más genérico, como decís, que específico. Era sobre la especificidad de una ciudad, pero dentro de la ciudad estaba hablando de problemas de organización, distribución y espacio, poder, control, elementos de status social, toda una serie de cosas que la ciudad de Nueva York comporta.

Los trabajos en los últimos tiempos se aferran mucho más al contexto (como, por ejemplo, *"I Giardini"*, integrado a la ciudad de Venecia y a la Bienal). Creo que los *architectural media installations* tales como *"The Board Room"*, *"Stadium"*, *"The Press Conference"*, *"Home, where is Home?"* y *"The Limousine Project"* conforman todo un *body of work*. Los trabajos que son proyectos urbanos ya tienen otro tipo de planteamiento.



Figura 3: Limousine Project, New York (1990-95). Fuente: Archivo del artista.

RISCO El 24 de noviembre usted mostró en el MASP (Museo de Arte Moderna de São Paulo) su video *"On Translation: Miedo/Fear"* sobre la conflictiva convivencia entre americanos y mejicanos a ambos lados de sus respectivas fronteras. Producido para el evento *"InSite"* este video acabó siendo exhibido en canales de televisión de Estados Unidos y de Méjico. En el debate posterior con el público usted se refirió a la dificultad de medir el impacto o la repercusión de este tipo de trabajo en los medios de comunicación de masa. ¿Cómo ve usted este inmenso paso, salir de una práctica confinada al circuito de las artes para trabajar bajo las condiciones de los medios de comunicación de masa? Si es verdad que existe la posibilidad de alcanzar a un número mucho mayor de personas, parece que las restricciones a su acción también crecen de manera proporcional, tal como demostró en uno de sus primeros trabajos en video *"TVE: Primer Intento"* que al ser censurado generó *"The File Room"*.

AM Bueno, ustedes dicen entre norteamericanos y mexicanos; yo diría que Tijuana sería la puerta de Latinoamérica por la cantidad de gente que viene de Nicaragua, Honduras, Centroamérica y norte de Sudamérica, o sea de todas partes. Allí se canaliza a toda una serie de grupos y de personas que están buscando básicamente mejor calidad de vida, que están buscando trabajo. Y pasan a partir de Tijuana; Por eso me extrañaba un poco la desinformación de Brasil sobre este problema que

afecta a toda la región y quizás tiene que ver con que en Brasil estáis más lejos. Pero sí, diría que es una frontera. Como la frontera del estrecho en España no es sólo de Marruecos, sino también de Malí, Senegal y de parte de África. Gibraltar es la entrada a Europa como Tijuana es la entrada de Estados Unidos. O sea, Tijuana es frontera, es puerta de entrada y es filtro de muchas situaciones que creo que son complejas.

Eso por un lado; por otro, mi interés por los *mass media* también es algo recurrente. O sea, no es la primera vez que hago un trabajo sobre una problemática que tiene que ver con una instrumentalización de los medios de comunicación. Tampoco es la primera vez que intento que esto se introduzca en los canales de distribución de la televisión. Y siempre con más o menos éxito; por eso, piensas que algo ha cambiado, pero la realidad es que no cambia mucho. siempre hay resistencia. Con respecto al *feedback*, es, como decía el otro día en el Masp, un circuito cerrado: no hay una crítica que esté hablando de lo que se ve en la televisión, como hay una de la industria cinematográfica. Porque lo que se llama crítica de televisión es bastante trivial.

Quería aislarme de la intervención física o de añadir más elementos a los espacios ya llenos de por sí. En este caso la televisión daba la oportunidad de entrar en lo privado (y que hubiese una decisión

de parte del público de conectar o no conectar, de ver o no ver). Y que, evidentemente, planteaba la posibilidad de ampliar el punto de audiencia y de considerar la televisión como espacio público.

En ese punto se da la paradoja de ver y percibir. El hecho de que muchas veces el trabajo en el espacio público lo vea más gente no quiere decir que lo perciba más gente. Ver y percibir no es lo mismo. Y es un poco el parangón entre el espacio protegido y el espacio público. Una persona en un espacio protegido decide ir a un lugar determinado buscando una información determinada; en el espacio público te lo encuentras: lo encuentras en la calle, navegas en la *web*, *zapping* en la televisión. Hay elementos de azar que impiden que tu decisión sea totalmente consciente, controlada. Esto fragiliza la relación de percepción o de interrelación con el trabajo.

Eso por un lado. Por otro, hay cierto tipo de proyectos que me conducen a utilizar un medio, que en este caso es la televisión, que creo tiene relación íntima con el proyecto.

RISCO La acción artística se ha ido apropiando cada vez más de estrategias y procesos del diseño, de la comunicación, de la arquitectura, entre otros. En este sentido su trabajo fue pionero. Frente a esta tendencia, ¿qué señalaría usted como específico del arte? ¿Sería esa mezcla de infiltración y diferenciación crítica?

AM Hay más de veinte siglos de producción artística; hay toda la historia de arte en libros, en museos. Todo eso, como todo territorio especializado, nos conduce a una especificidad de campo. Cuando hablamos de biología o de matemáticas, hay unas informaciones a las que no todo el mundo tiene acceso y es por ello que existe una especificidad de territorios. Yo creo que existe una especificidad del territorio que se define por su propia práctica e historia y si ahora llegase alguien que fuese totalmente de otro territorio le costaría interpretar de qué estábamos hablando. Aunque nos parezca que hablamos de situaciones muy concretas y muy accesibles, tenemos una especificidad de lenguaje, de formular, de manera de relacionar las cosas.

Ha habido tendencias, movimientos, grupos y personas que han elaborado esa especificidad. Eso

sigue funcionando y evolucionando. Los discursos se crean en relación con la evolución del trabajo de una persona o de un grupo y de las situaciones en que el arte ha ido produciendo. Estamos en un momento, quizás, de mucha sensibilización con la realidad, con lo social y con las situaciones interdisciplinares o de hibridación. A veces da la sensación de que se está perdiendo una cierta especificidad, pero lo veo como parte de una continuidad. O sea, no se puede entender lo que pasa ahora sin entender los setenta, las prácticas conceptuales que más tarde son el origen de prácticas relacionales. Lo que sí que hay son ciclos, ligados a la propia acción y reacción. Si en los años ochenta hubo un momento pictórico expresionista, *colorful*, *barroco* y todo eso, es porque ha habido una década antes que ha sido blanco y negro, relacionada al texto, racionalista etcétera.

Esto sería considerar al arte en plena libertad, pero luego tenemos que considerar que también hay condicionamientos del sistema. (Me interesó trabajar en el proyecto "*Between the Frames*" para analizar esta problemática.) No podemos dejar de evaluar el mercado y las implicaciones económicas de una obra como valor de cambio y una serie de relaciones que tiene con un sistema de mercado.

Y luego hay una cuestión de generación, de la velocidad de estos años que está ligada (en el fondo todo está ligado) con procesos vitales. O sea, no se puede, a pesar de tener toda la especificidad y autonomía como lenguaje, dejar de lado el hecho de que el arte está inserido en la realidad cotidiana del tiempo en que vivimos. La velocidad, los medios de comunicación, el estrés de procesos de supervivencia o de trabajo hacen que todo tenga un *speed*, una velocidad que influye en las cosas. A lo mejor cada generación ha sido siempre así. Yo tengo relación, por causa de la enseñanza, con generaciones mucho más jóvenes. He vivido diferentes generaciones. Quiero decir que por el hecho de dar cursos y participar en seminarios estás con gente de otras generaciones y eso es muy importante porque no estás pensando apenas en tu propia historia y en la de tus colegas.

RISCO La simple inserción del arte como práctica discursiva en un sistema general de flujos de información podría convertirla en un discurso más que impregna la vida cotidiana. ¿Su especificidad

estaría salvaguardada al oponer calidad (espíritu crítico) a cantidad (industria cultural)?

AM Yo creo que el espíritu crítico también tiene que contribuir a crear nuevas perspectivas y nuevas formas. Porque si no se vuelve académico. O sea, la idea de intervención pública debe tener unos 35 años de formalización. El peligro es que la manera que tenemos ahora de entender la ciudad o las temporalidades ha cambiado. El riesgo es que la idea de intervención pública ha creado su propia historia con sus referencias y su información.

Pero, lo que está hecho no se debe repetir. Puede ser trasladado a otro contexto ¡recontextualizado, *of course!* o servir de prototipo, pero lo importante es crear nuevos prototipos y propuestas. Yo noto que hay una cierta institucionalización, academicismo y formalización, en la universidad, en las propias escuelas de bellas artes. La historia no puede quedarse parada, hay que buscar nuevas formas. De cierta manera, la relación de trabajo interdisciplinario, trabajar el espacio urbano o el diálogo entre arquitectos, artistas y sociólogos, me parece que son maneras de buscar una nueva vía. No se trata sólo de introducir un signo de espacio

público, que puede ser una pregunta, una fricción, una interrogación, sino de buscar, fuera de este espacio crítico pero sin abandonarlo, otras alternativas que pueden ser más constructivas. Personalmente, me muevo bastante entre la construcción crítica del trabajo y la búsqueda de alternativas. Ejemplos serían *"The File Room"* un trabajo, que utiliza Internet, sobre la censura y otros trabajos con televisiones alternativas, canales locales como Cadaques Canal Local, Barcelona Distrito Uno, eran prototipos de estaciones de televisión, prototipos muy modestos. Era un momento en que había una televisión franquista, en que sólo había una y que se buscaban formas de contra-información. Como proyecto artístico en aquel momento tenía mucha dificultad de insertarse. La gente decía esto es sociología, es comunicación visual.

"The File Room" era una propuesta que respondía a una situación. En cierta forma, me sirve de respuesta a un problema que tuve con la censura, fue como un exorcismo. Es un archivo que desde su comienzo se sigue ampliando. El modelo archivo ha sido incorporado dentro de las prácticas contemporáneas.

Figura 4: The File Room (1994). www.thefileroom.org
Fuente: Archivo del artista.



La palabra pionero nunca me ha gustado, porque me parece algo así como el primero y nunca se es el primero. Las cosas se hacen y, a lo mejor, uno lo está haciendo de un lado y otro lo está haciendo de otro, y se llega a ellas por una serie de razones. Cuando alguien asume la palabra pionero me parece que hay problemas.

Creo en la búsqueda, que a su vez está ligada a una postura crítica de no conformarse con la repetición de un modelo. Hay que correr el riesgo de buscar otros modelos, aunque a lo mejor no funcionan. Hay que correr el riesgo del *failure*, es superimportante. No creo en la idea de que todos los trabajos tienen éxito. Es más, la palabra éxito está fuera de mi vocabulario. Habrá un trabajo que a lo mejor opera de una manera y otros que operan de otra. Por eso me gusta hablar esta palabra, artefacto, para distanciarme un poco de la idea de obra o de objeto. Las palabras que uso más son proyecto, que incluye un proceso de trabajo, y artefacto que tiene relación con la audiencia, porque me parece que propone; es una propuesta que se puede activar. Que si la audiencia se apropia de este trabajo y lo activa, es un trabajo que en cierta forma puede funcionar. Pero no hablaría de éxito o fracaso de determinada propuesta, sino que diría que ha funcionado mejor o peor o que la audiencia la ha percibido de otra manera.

RISCO Usted participó en dos eventos - el "Proyecto Arte/Cidade" en São Paulo y el "InSite 05" en San Diego y Tijuana, en la frontera entre Méjico y Estados Unidos - que tienen características muy parecidas de periodicidad y de escala, además de compartir una posición crítica. Usted tiene gran experiencia en las negociaciones que rodean este tipo de trabajo: ¿cómo evalúa las posibilidades y límites de este tipo de megaproyectos? ¿no habría una contradicción entre la postura crítica que pretenden promover y todo el aparato institucional y financiero que necesariamente tienen que movilizar?

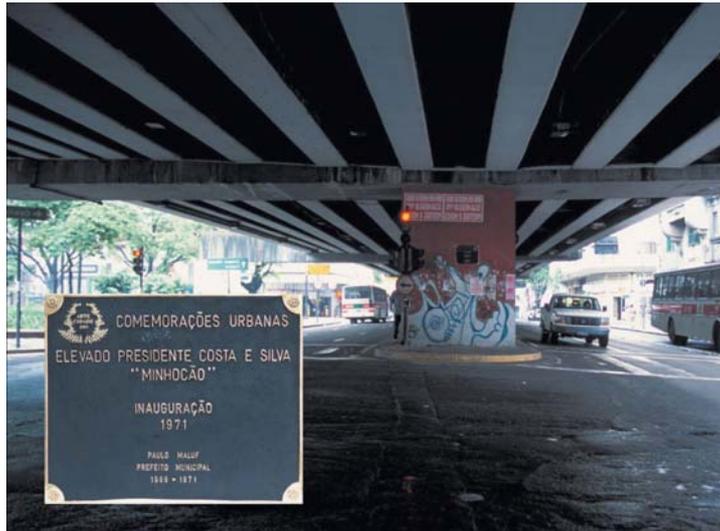
AM Aquí hay una discusión de perspectiva y de relatividad: a las que podríamos denominar dimensiones o escalas de los acontecimientos. "Arte/cidade" y "InSite" son laboratorios con una escala que, y por eso digo relativo, según de dónde se mira o cómo se mira, parecen grandes aparatos.

Son mayores que una exposición normal, porque implican dos o tres años de trabajo preparándolo, una serie de gente, búsqueda de fondos, etc. Pero si las comparas con las Bienales o con las Documentas, son estructuras más modestas. Y, la mayoría de las veces, lanzadas por una persona, en el caso de São Paulo, Nelson Brissac, que trabaja con un equipo, y en el de "InSite" es Michael Kriekman y Carmen Cuenca, que tienen un *curator* distinto cada vez y un equipo. Y aparte de eso está el contexto en que están viviendo (son los dos contextuales) São Paulo y la frontera. Las Bienales son totalmente diferentes, son estructuras que tienen que ver con la ciudad, en relación con la estructura de la industria cultural. Son estructuras de representación de la ciudad con agendas mucho más complejas. Es relativo porque, según con quien hablas, "InSite" no es una estructura mínima. Pero entre esto y las que tiene una Documenta hay una diferencia. Por eso es relativo. Y el hecho de que hay diversa periodicidad, porque "Arte/cidade" ha sido discontinuo. Lo que me parece más lógico, mucho más orgánico. A veces me pregunto por qué las revistas tienen que sacar tres números al año. Salen cuando hay material, ¿no? Claro que tienen un problema de distribución, de suscriptor, que hay cuestiones de la revista, de periodicidad, etc. Pero si se analiza claramente, una revista tendría que salir cuando el material es sustancioso y está todo preparado.

Todo eso para decir que hay un cierto parecido en la estructura de *Arte/Cidade* e *InSite*, pero son diferentes. He trabajado en las dos; creo que tienen una estructura de exploración de un territorio específica; que está explorando unas prácticas que están tan ligadas al lugar. De las once Documentas que ha habido, ¿cuántos trabajos han mirado a Kassel?. Poquíssimos: en "Arte/cidade" y "InSite" son *hundred per cent*. La totalidad.

Con eso quiero decir que tanto "Arte/cidade" como "InSite" tienen una idea de laboratorio que es bastante consustancial con una propuesta de trabajar con más tiempo, de lo mínimo dos años, y de trabajar el lugar.

RISCO Uno de los puntos positivos de "Arte/cidade" es que el proyecto se reestructuró en cada edición. Entre ellas, sin duda, hubo un salto cualitativo.



Figuras 5 y 6: Comemorações Urbanas (1998). Fuente: Archivo del artista.

AM Fue evolucionando la manera de percibir el espacio público y entender cómo artistas y arquitectos pueden trabajar. Y esta es la parte interesante de la experiencia. En “InSite” una discontinuidad de proyectos y *curators* hace que se pierda un poco la experiencia. Mejor sería que hubiese una continuidad. En este sentido el último proyecto de “InSite” es muy interesante: Osvaldo Sánchez, cubano que vive en Méjico, se instaló en La Frontera y vivió allí y entendió, o al menos trató de entender, el lugar. Es interesante definir que dentro de estos acontecimientos culturales hay diferentes formatos, algunos que están investigando, que corren un riesgo y otros que no tanto.

RISCO Hace tiempo que algunos temas de la agenda contemporánea de arquitectura ocupan un lugar destacado en su reflexión: la relación entre espacio, poder y capital, que se manifiesta en las ciudades-mercancías o incluso en la profusión de los no-lugares como espacios de procesamiento de personas. ¿Cómo ve el escenario actual de la arquitectura? ¿Destacaría alguna práctica que mantenga una distancia crítica frente al contexto que usted mismo presenta?

AM Creo que la arquitectura tiene unas ciertas limitaciones de libertad, por su propia práctica, por la cuestión de la funcionalidad de la arquitectura.

O sea, tiene una especificidad, que es junto con el urbanismo, construir ciudad y resolver una serie de problemas y de funciones. Por eso, el arquitecto está creando pautas y una serie de situaciones de ciudad. Pero también la funcionalidad plantea limitaciones, si lo comparas con el arte. El arte parte de no tener ningún tipo de funcionalidad. Si con el tiempo, cuando el trabajo está hecho sin ningún tipo de limitación o concesión, resulta que tiene una función o un uso, mejor; pero es la contrapartida. Vemos que ha habido trabajos que puedes llamarles caso de estudios, de prototipos. Hay otros trabajos que luego sirven para gente de otras disciplinas incluso a arquitectos y artistas. Hay una posición de funcionalidad que, quieras o no, es muy positiva, pero que a la vez puede limitar. Ciertos arquitectos, sobre todo en los últimos años, han visto a la arquitectura como más cercana al arte, como una exploración de formas, de propuestas, de proyectos, con unos grados de libertad cercanos a los del arte.

A veces piensas, y eso lo he debatido bastante con grupos en la USP (Universidade de São Paulo) y en otros talleres, en que hay artistas y arquitectos, que algunos arquitectos hoy en día están trabajando en el espacio del arte porque les da una libertad que no la encuentran en el espacio de la arquitectura. O sea, si tú haces una propuesta en el espacio público, entre medianeras, en un solar o un espacio que puede crear una situación de intervención, como arquitecto tienes que ir a registrar el proyecto legalmente, como artista no. Entonces forma parte de una estrategia de intervención. Hay toda una generación que está dándole vueltas a estas cosas: Santiago Cirujeda, en Sevilla es un caso claro. Otras prácticas como Torolab en la frontera o la gente de Bijari, en Brasil amplían estos territorios. A mí me parece lógico que los arquitectos confronten la ciudad y la calle a pie y de una manera física. Los arquitectos conocen los problemas urbanos mucho mejor y más ampliamente que los artistas porque en su práctica está la idea de espacio y de espacio

Figura 7: StandBy, 51ª Bienal de Venecia (2005). Fuente: Archivo del artista.

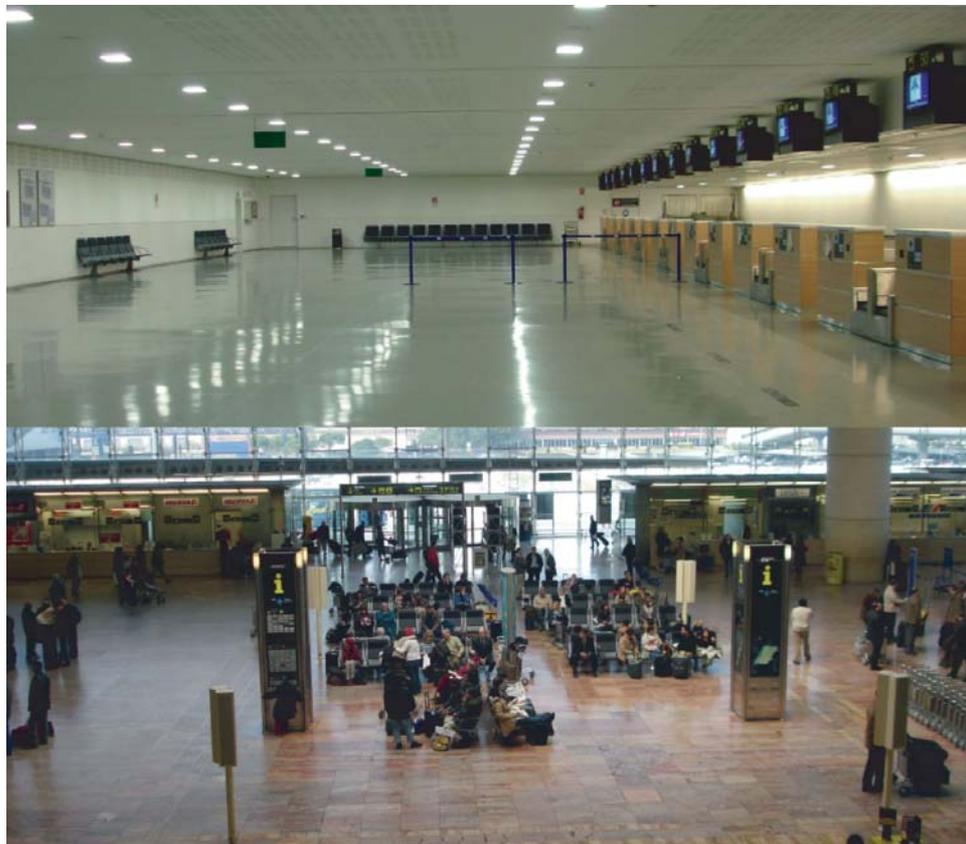




Figura 8: StandBy, 51' Bienal de Venecia (2005). Fuente: Archivo del artista.

urbano. O sea, cierto tipo de involucramiento social ha llevado a algunos arquitectos a formas de intervención antes exclusivas de los artistas. En este momento, el diálogo entre artistas y arquitectos puede ser muy interesante.

Colaboración es una palabra compleja. ¿Qué es colaboración? todo el mundo entiende la palabra colaboración de diferentes maneras. Para una verdadera colaboración, en el sentido de un entramado que empieza de cero, hay que conocerse y tiene que haber un proceso de respeto y comprensión. Y no digo respeto de una manera protocolaria, sino respeto en el sentido de haber un verdadero interés por el trabajo del otro y disposición para el diálogo. O sea, una colaboración difícilmente pasa de la noche al día, hay todo un proceso para que llegue. Pero creo que las puertas están abiertas.

De vez en cuando es interesante ver hasta qué punto podemos intervenir en los medios o sistemas, a lo mejor las cosas cambian. Claro, puede sonar *naïve*, ingenuo que algunas propuestas de artistas y de arquitectos puedan cambiar algo en la ciudad, que

puedan ser realmente alternativas. Bueno, yo creo que es importante que exista, algo queda, y el “algo queda” es importante.

RISCO Quizá podamos establecer una comparación entre su práctica artística y la práctica discursiva de Rem Koolhaas. Ambas están imbuidas de un elevado empeño que se manifiesta en una percepción extremadamente aguda de la realidad contemporánea. Ambas exploran estrategias de correlación de datos sobre las dinámicas urbanas y sobre sus manifestaciones más evidentes. ¿Tienen ustedes alguna interlocución? ¿Qué tipo de diálogo mantiene usted con arquitectos y urbanistas o con producciones prácticas o teóricas realizadas en este otro campo?

AM Conozco el trabajo de Rem Koolhaas, él no sé si conoce el mío. Ha habido momentos de intermovimientos de trabajos, lugares y espacios. Además que en el momento en que vivimos la información y los interlocutores a veces pueden ser los mismos. Puedo entender que hay algunos puntos de preocupación e incluso ligados a fenómenos de globalización, por un lado, y pro-

blemas de especificación y locales, por otro. Yo creo que él se mueve también en estos paradigmas. Se mueve entre una funcionalidad y una especulación intelectual - digo especulación en el sentido positivo - que se desliga de su propia funcionalidad como arquitecto.

Por otro lado, creo que tiene quizás el problema que plantean los estudios de arquitectura, los grandes proyectos, los megaproyectos, que es la economía. Yo trato de estar bastante distante, él la incorpora. Creo que es muy hábil también la manera cómo recupera los procesos económicos dentro de una comprensión de los fenómenos contemporáneos. Para algunos pueden ser contradictorios, yo lo dejaría en paradojas.

Rem Koolhaas nunca alcanza un éxito total en su obra. En cada obra suya hay algo interesante, fragmentos. Es como en las películas de Raúl Ruiz, cinematógrafo chileno. No hay ninguna película que a mí me parezca totalmente redonda, en decir perfecta, pero en todas hay siempre partes muy interesantes. Yo creo que Koolhaas tiene partes de experimentación de materiales, de soluciones de programa, invenciones de diseño, etcétera. Difícilmente veo una obra total de Rem Koolhaas, que sea cien por cien redonda. Pero es indudable que es alguien que está aportando cosas a la práctica arquitectónica.

RISCO En la conversación con Juan Herreros (“Desvelar lo público”, Circo 2004.123), usted dice que al final hay una gran diferencia entre el trabajo intelectual y los proyectos que realiza Koolhaas.

AM El problema entre la teoría y la práctica es que la teoría va mucho más lejos que la práctica. La práctica la produce, la teoría va por delante y es mucho más fácil construir un discurso hablado o escrito que construir un discurso de práctica, tanto artística como arquitectónica. Creo que estas contradicciones o paradojas se plantean en muchos otros; seguro que se plantean en la práctica.

Aunque la teoría me interesa, lo máximo que hago son conversaciones como ésta. Yo no escribo textos. Escribo notas/textos sobre un proyecto. No hago textos teóricos para resolver una situación. Me considero un teórico a partir de mi práctica. Por eso los

textos están muy cerca de una práctica; en el fondo son paralelos. Lo máximo es una especulación que podemos hacer en conversaciones de este tipo que a veces pueden ser más esclarecedoras que otras. Pero en la práctica intelectual del arquitecto, la teoría puede ir mucho más lejos. La idea sobre la globalización y la idea de internacional y local y de problemas de estructuras sociales, políticas y económicas, tienen que ver mucho con un discurso que a mí me parece muy interesante pero que a veces no se refleja en la práctica.

Otros arquitectos interesantes quizás no han querido entrar o se han mantenido sólo en la teoría, en el sentido de que no construyen y se sienten más libres para opinar o especular intelectualmente. Esto yo creo que está en la propia estructura paradójica de la práctica.

Por eso yo no quiero hablar de coherencia; creo que todos tenemos contradicciones. Pero es más fácil mantener una coherencia con algo que no es tan grande o que no está envolviendo a tanta gente y que no está creando expectativas y promesas. Ahí está el lado político del trabajo urbanístico o arquitectónico de ciertos megaproyectos. Pero es muy importante que haya gente que piense así. O sea, que piense y se contradiga y que haya *failures*. Resumiendo, son prácticas diferentes y también como decía antes hay algunos puntos comunes en la forma de entender lo global y lo local, pero con escalas totalmente diferentes.

RISCO Bernard Tschumi critica contundentemente, desde la década de 1970 y a través de Foucault, el papel histórico de la arquitectura de representación de los poderes dominantes, a partir de la predominancia de los términos forma y función. Como contrapartida, señala la investigación de los “eventos”, en el sentido opuesto al de la industria cultural, como un instante de acción reflexiva sobre el espacio – semejante al que usted propone con “*Warning*”- como posibilidad de emancipación intermitente. ¿Su trabajo tiene puntos en común con la obra de Tschumi?

AM La estructura de trabajo del arquitecto son los estudios. Tiene que partir de un estudio estable donde hay mucha gente trabajando, como en pequeñas *factories*. Todo eso implica una

consideración económica y que *los megaproyectos* se tienen que aceptar quieras o no, interesen o no, para hacer funcionar la máquina. Esa dimensión de estructura de trabajo en que se tienen más grados de libertad, sin tantas dependencias, el mantenerse con una estructura mínima que se hace según cada proyecto es muy importante en mi caso. Imaginad que yo hipotéticamente dijese que mi ideal es construir un edificio racionalista en la costa del Caribe o del Mediterráneo, que tiene en la primera planta unos estudios con gente con que he ido trabajando alrededor de mundo, colegas y gente que respeto y que fuese una plataforma para discutir y originar proyectos. Y que tiene una segunda planta en que se vive, con el mar cerca. Eso es una utopía porque luego dependes de toda esta gente que tienes que pagar, tienes que buscar como un loco proyectos y aceptar los que no son interesantes. Y toda esa estructura viene determinada por las consideraciones económicas. Por eso es preferible estar sólo, trabajar en grupos en diferentes situaciones y tener una cierta libertad o por lo menos no acumular responsabilidades. Porque cuando se trabaja en equipo hay problemas económicos, cada persona tiene una familia y se puede llegar a crear dependencia de mucha gente. Y es en estos momentos en que hay desagregaciones en los estudios, la gente se va, etc. Es un poco una estructura de escala de trabajo. Esta idea de permanencia y de estabilidad no forma parte de mi práctica.

Yo siempre digo en las escuelas que lo más importante para un artista o para un arquitecto es crearse una estructura creativa que le sirva a él mismo. No hay fórmulas repetitivas. Poder realizar tu trabajo, tener una realidad de visibilidad, mantenerse del propio trabajo, todo esto es complejo. Pero llegar a hacer una estructura creativa con tu propia vida a partir del trabajo que haces es lo que yo creo que tendría que discutirse en las escuelas. Es lo primero que hay que hablar en las escuelas. ¿Qué se plantea en una escuela?, ¿Formalizaciones, proyectos, historicismos. Pero ¿cómo vas a vivir de todo eso? ¡Y más creativamente!

RISCO En este sentido, de la necesidad de mantener una estructura, Bijari, por ejemplo, encontró una estructura que tiene un núcleo de trabajos que ellos llaman artísticos y otro que es un núcleo de

trabajos comerciales. De esta forma mantienen una estructura de trabajo mientras puedan vivir.

AM Seguro que han observado a otros artistas: es un "fenómeno Robin Hood".

RISCO Volviendo a la pregunta de Bernard Tschumi, él tiene una postura crítica ante esta posición histórica de la arquitectura de representación de los poderes dominantes. En contrapartida, indica la investigación de los eventos - en el sentido opuesto al de la industria cultural - como instancia de acción reflexiva sobre los espacios. Pensamos que es parecido a lo que usted propone, que es la posibilidad de emancipación, instante de emancipación. ¿Usted tiene proximidad con él, le conoce?

AM Bueno, el trabajo de Tschumi no lo conozco tan bien. Conozco las "*Folies*", un ejercicio interesante en un espacio público. Me remite mucho a la idea de pabellones que existen históricamente, que son lugares de encuentro y de descanso y que encontramos sobre todo en Alemania y Austria. Que, en el caso de Bernard Tschumi, también tiene una relación con el que hizo Mies van der Rohe en la Exposición Internacional de Barcelona. Quizás desde una posición postmoderna en su caso.

Hay algo ahí que me interesa: la idea de temporalidad. Un trabajo en el espacio público no siempre debe tener la permanencia como punto de partida. La temporalidad puede ser extendida, no tiene que ser de tres meses o una semana; puede ser de tres años, diez años. Creo que un punto importante es saber que eso se acaba. Después, puede continuar o cerrarse.

Esto plantea unas paradojas: una es el sentido de la memoria y otra es el sentido de la temporalidad. Son puntos sobre los que estoy reflexionando ahora bastante. Enfatizo la memoria como punto de referencia, de identidad. Me interesa lo que pasa con los espacios en relación con una función y otras funciones posibles. Estoy pensando mucho sobre la idea de la arquitectura y de obras de arte con caducidad, como la leche: se compra una botella de leche y al cabo de tres meses está caducada. ¿Porqué no podemos pensar que hay un expiration time? (ver notas a continuación: "Especificidad del tiempo" y "Expiration Date: Conservación y Preservación")

Especificidad del tiempo

Antoni Muntadas, notas, 2002

En los últimos años se ha hablado y se ha trabajado en el medio cultural sobre el concepto de especificidad en relación al espacio (site specific) y se ha detectado o debatido muy poco acerca de lo que podríamos llamar especificidad temporal (time specific).

Desde hace algunos años percibo estos conceptos vinculados a la idea de contexto, donde espacio y tiempo se superponen.

La voluntad de incidir en un contexto a través de intervenir en un espacio físico definido: ciudad, plaza, edificio... (por diferentes razones ligadas a su historia, su memoria colectiva o simplemente relacionadas a una experiencia de contexto cercana) ha sido determinante en prácticas culturales de años recientes. No sólo conceptual, sino también formal y virtualmente.

El hecho de considerar el tiempo como un factor importante - la experiencia vivida y la relación con los hechos históricos y/o acontecimientos compartidos - añade otras intenciones a una obra.

¿Es el Guernica un trabajo (time specific) ligado a una especificidad del tiempo?

¿Es la película de Michael Moore 9/11 un trabajo ligado a un momento y ligado a esta especificidad?

Yo diría que en ambos casos la respuesta es afirmativa.

Se podría añadir que en el caso del Guernica sobrepasa esa especificidad temporal y permanece como hito de la memoria colectiva o como icono cultural global desde una perspectiva histórica, política, artística.

En cuanto a 9/11, es un buen ejemplo de especificidad de tiempo - su visión está dirigida a un momento político preciso aunque su permanencia está por ver -. Solamente su eficacia en relación a su agenda política va más allá de las consideraciones de demagogia o manipulación - en la línea en que John Berger se expresa en el artículo publicado en El País 15/8/04 a lo que entendemos por propaganda - que algunos, especialmente gente del cine, ingenuamente o perversamente han atacado. Todos estos aspectos hacen de este film un buen ejemplo de especificidad temporal.

Creo que estas consideraciones de time specific pueden llevarnos a otras reflexiones sobre temporalidad y permanencia en ámbitos tan diversos como son el arte, la arquitectura, el cine, los media...

Acciones como preservar y mantener - en cuanto contribuciones para la memoria colectiva -, es decir, siendo conscientes de la temporalidad y la especificidad de tiempo de una obra, bien sea ésta escultura pública, intervención, arquitectura o trabajo en red, bien sean experiencias ligadas en casos a necesidad de manifestar situaciones de urgencia, activismo (mayo 68, reivindicaciones, demostraciones antiglobalización...) estas acciones, decimos, son los máximos exponentes de una necesidad de reafirmar en ambos casos la memoria colectiva y el uso del tiempo.

La intención quizás será que el tiempo nos dé la respuesta.

Para mí la obra, como la planteo en el espacio público, es temporal. Nunca firmo un contrato permanente. Lo máximo que he hecho ha sido en San José, Puerto Rico, diez años; pero que muchas veces son de uno o tres años. Una razón es el costo: es lógico que se extienda porque tienen que amortizar un costo. No se puede proponer hacer un proyecto de cierto costo que dura tres meses. Esta temporalidad que existe, ¿porqué no tratar de controlarla, con esta idea de *expiration time* y llevarla a la arquitectura?. No hay que construir pensando que es para toda la vida y se puede construir mucho más barato sabiendo que en 20 años un edificio cambia de funcionalidad. Estamos hartos de ver esto en las ciudades y los asiáticos lo tienen muy claro y cambian porque esa es la realidad. Nosotros sabemos que un hospital o prisión se transforma

en museo y que un museo se transforma en *shopping mall*. Y lo estamos viendo en ciudades europeas y latinoamericanas donde un edificio a lo mejor en 10 años se convierte en ruina o necesita buscar otro tipo de economía, de función entre lo privado y lo público. Todas esas cosas me hacen pensar que quizás hay que construir para 20 ó 30 años y no como si estuviéramos en la época de los romanos.

Pero, ¿qué pasa si todo se disuelve? ¿Qué memoria nos queda? Este es el punto que he abierto. Sería algo parecido a la idea de cómo los signos existen en las ciudades, los signos que dan referencia a una ciudad. Incluso la arquitectura como monumento referencial. En una ciudad como Barcelona, la referencia sería la obra de Gaudí, en una ciudad

brasileña, la referencia sería Niemeyer (un arquitecto interesante, pero paradigmático de todo el modernismo brasileño). Históricamente hay casas que no son firmadas pero son edificios importantes dentro de la configuración de la ciudad. Ahí sí que quizás hay que buscar un tipo de mecanismo. Por

ejemplo, ¿qué pasó con el pabellón de Mis van der Rohe? El pabellón es un buen ejemplo: tenía un tiempo de caducidad, que era la Exposición Internacional de 1928 y con estos fines se construyó. Y luego se vio que era un prototipo de obra tan importante que se reconstruyó. A lo mejor no hace

Expiration Date. Conservación y preservación.

Antoni Muntadas, notas, 2003

1 - EN EL MUSEO

Cada vez hay más instituciones artísticas museos y fundaciones, principalmente- en las que se advierte una reciente preocupación por aspectos relativos a la conservación y la preservación; es decir, por cómo guardar, conservar y mantener obras que fueron creadas para existir de forma permanente, pero también - y éste es el quid de la cuestión - por el modo de preservar otros trabajos concebidos como temporales o efímeros (performances, conciertos, media, arquitecturas eventuales, etc.).

Así, el sentido de coleccionar y conservar provoca una gran paradoja que se mueve entre dos polos: por un lado, vivimos en un tiempo que se debate entre el consumo desenfrenado - cultura del Kleenex, de usar y tirar - y el reciclaje - concienciación de la recuperación o cambio de uso -; por otro, se evidencia una inclinación obsesiva y fetichista por conservar objetos, experiencias o momentos que tal vez tuvieron su intensidad en relación al tiempo y las condiciones en que se produjeron, pero que, a través de la mediación, la documentación y la preservación, han perdido su razón de ser hasta convertirse en simples recordatorios, souvenirs o reliquias.

En este sentido, hay que referirse a la influencia ejercida por ciertas prácticas de las décadas de los sesenta y setenta, las cuales desarrollaron un cambio de actitud respecto a lo temporal que, posiblemente, se halla en la base de esa tendencia actual hacia la recuperación y preservación.

¿Cuál es la respuesta a esta paradoja, en caso de que haya alguna?

2 - EN LA CIUDAD

Deberíamos tener en cuenta consideraciones de permanencia y temporalidad en relación a los cambios, las evaluaciones y su contexto. El lugar donde las cosas ocurren, donde son percibidas y recordadas, nos liga a representaciones urbanas - la ciudad como nexo de comunidades y colectividades - y sus manifestaciones - monumentos, anti monumentos, intervenciones urbanas -. En el espacio de lo común, las ciudades confrontan desarrollos y transformaciones producidos por necesidades políticas, sociales -habitabilidad, migración...-, urbanísticas, económicas y culturales. Se constata cómo las ciudades crecen y conservan sus identidades, arquitectura, monumentos, signos...; el modo en que trazan su memoria en relación a la memoria colectiva.

¿Qué perdura? ¿qué y quién selecciona? ¿de qué forma se realiza?

La mayoría de estas decisiones son de carácter económico -especulación, gentrificación y mercado - y no consideran el espacio público como un lugar histórico y de convivencia, sino como un espacio de representación del poder. Con ello, se incorpora un sentido político, que obliga a evaluar los parámetros a partir de los cuales se establece la dicotomía entre temporalidad y permanencia.

¿Qué se conserva? ¿qué se destruye? ¿quién determina estas actuaciones?

3 - ¿CADUCIDAD?

En la situación actual, creo que sería importante considerar dentro de los procesos conceptuales, de diseño y de realización, la existencia del cambio y el fin previsible de las cosas, es decir el efecto nostalgia como significante negativo.

Esta reflexión querría transportarla al terreno de lo urbano, donde el arte, la arquitectura y los signos se transforman y deterioran como reacción al paso del tiempo. En el contexto oriental, en un presente cercano, esas transformaciones se resumen en una producción a tiempo, un tiempo definido, donde fenómenos económicos también influyen, pero por razones de realidad contextual.

¿Deberíamos, como en otros ámbitos de la producción y el consumo del día a día, anticipar cuándo y cómo se produce la ruina?

¿Deberíamos considerar un tiempo de caducidad?

falta destruir la obra construida. Se puede extender, viendo que es algo que la comunidad ha aceptado o que dentro de la estructura de la ciudad es emblemática. Por tanto se mantiene y se busca una manera de conservarla. Pero no sistemáticamente todo. Resumiendo, el punto sería que no todo hay que conservarlo.

Este es un tema que dentro de la perspectiva del trabajo y de la perspectiva de la arquitectura me preocupa y me interesa por mi propio trabajo.

RISCO En la década de 70 Cedric Price ya proponía algunas obras con tiempo determinado y ya presentaba con sus obras un manual de desmonte, de reciclaje después de 10 años.

AM Cedric Price es un paradigma clarísimo de alguien que tiene una visión. Volviendo a Bernard Tschumi, creo que la idea del pabellón, la temporalidad se mantiene. Pero lo que pasa es que la mayoría de las obras que conozco de Bernard Tschumi son

otra cosa. Son como las de Rem Koolhaas a otra escala. Bueno, aunque me interesa no soy especialista en arquitectura. Sería bueno ver en retrospectiva qué pasó con Mies y Le Corbusier en relación con sus escritos, sus propuestas y su obra.

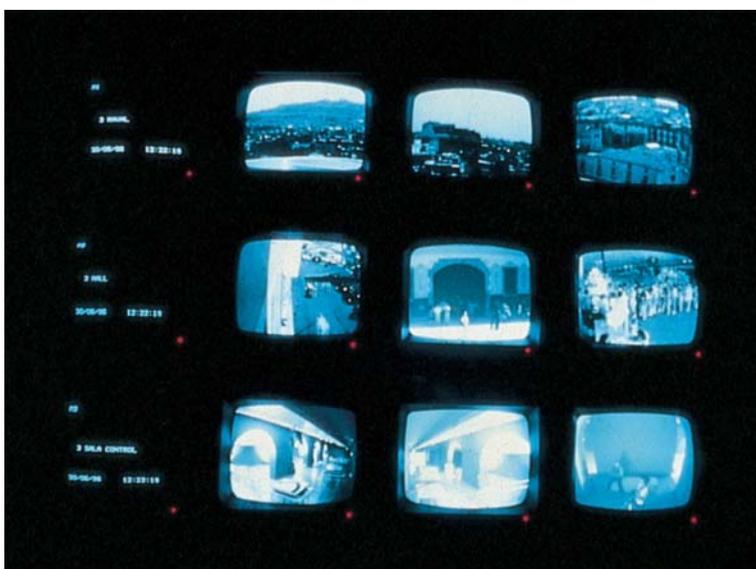
RISCO Por otro lado, la caducidad, la temporalidad programada también es un recurso del propio sistema capitalista, ¿cómo tratarlo de una manera crítica?

AM Pongamos que aún con tiempo de caducidad hay mucha gente que sigue consumiendo. El problema es simple: te he avisado que esto va a caducar, si quieres seguir consumiendo es tu problema.

RISCO Durante los años 90 Barcelona fue objeto de una serie de propuestas urbanísticas que acabaron convirtiéndose en una especie de paradigma de renovación urbana adaptado a un nuevo tipo de capitalismo que alcanzó mucho éxito internacional. Manteniendo una distancia crítica con estas

Figura 9: Desaparicions (1996). Fuente: Archivo del artista.





Figuras 10 y 11: Sala de Control (1996). Fuente: Archivo del artista.

propuestas, usted propuso para esta ciudad un trabajo bastante duro con este proceso, "Pasajes". ¿Cómo fue recibido por los habitantes del lugar donde se instaló y qué tipo de repercusión tuvo entre arquitectos y urbanistas?

AM "Pasajes" forma parte de una serie de trabajos sobre Barcelona, como "Desaparicions" y "Sala de Control". "Pasajes" estaba relacionado con el Palacio de la Virreina - lugar donde mostraba mis proyectos - que tiene un pasaje entre Ramblas y

detrás de al mercado; un pasaje cerrado que abrí restaurando la circulación. "Pasajes" retoma y explora todos estos planteamientos más metafóricamente. En cambio, "Sala de Control" y "Die Stadt" apuntan a cuestiones críticas que sí que aparecen en la ciudad.

"Sala de Control" estaba hecha para Barcelona, pero tanto podría ser para Barcelona como para cualquier lugar. Era una exposición en un contexto bien definido, Barcelona y un congreso de

arquitectura UIA. "Sala de Control" estaba dando un toque de atención para que el ciudadano vigilase su propia ciudad y discutiendo el tipo de responsabilidad que éste tiene que tener. Es como si un ciudadano se preocupa por la política o no; si vota una vez cada 4 años y acompaña el proceso político durante esos cuatro años o no. En Estados Unidos la gente se preocupa de votar cuando aparecen los anuncios publicitarios con campañas de *advertising* que les recuerdan que tienen que votar. Luego se deja en manos de los especialistas durante cuatro años. Para eso pagan y cobran.

Es lo mismo en el caso de la ciudad. En la ciudad hay organizaciones comunitarias, barrios, zonas, asociaciones de vecinos que tienen la función de prestar atención a una decisión política o económica sobre la ciudad y concretamente sobre espacios que les atañen. En este contexto, "Sala de Control" es un proyecto sobre Barcelona y "Die Stadt" habla de la relación entre dos "Capitales de Cultura de Europa" (Graz, Lille) y de un "Foro de las Culturas" (Barcelona), que ocurrió entre 2003 y 2005, que fueron proyectos de la ciudad como espectáculo y

(volviendo al tema de los megaproyectos que comentamos anteriormente) de sus promesas, expectativas y resultados.

"Sala de Control" hablaba de la situación política del 96, pós-olímpica y "Die Stadt" habla del foro como acontecimiento inventado para crear ciudad. Habla de una operación de camuflaje cultural en Barcelona inventada para cubrir un proyecto, que en su origen era urbanísticamente interesante, pero que no tuvieron el valor de afrontarlo directamente. Hay todo un espacio contaminado, de plantas, de basuras, de emisiones de gas, de todos los sistemas de servicios que crean un territorio supercontaminado y complicado. Hay que pensar cómo esto se puede resolver, y no limitarse a utilizar un slogan del tipo: "tenemos la oportunidad de hacer una ciudad olímpica en Barcelona y ganamos el mar"

Me parece que desde el punto de vista del urbanismo y la arquitectura es un proyecto muy interesante. ¿Porqué no plantearse a los ciudadanos, de una manera frontal y decirles que

Figura 12: On Translation: Die Stadt (2004). Fuente: Archivo del artista.

O.T.: D.S. és una projecció de vídeo en un camió estacionat en espais públics, a cada una de les tres ciutats que recorre, seus d'esdeveniments relacionats amb la cultura: Barcelona, Fòrum de les Cultures 2004; Lille, França, capital cultural europea 2004; Graz, Àustria, capital europea 2003. Programes culturals d'envergadura, operacions generadores de grans expectatives i resultats imprevistos.

O.T.: D.S. es proposa com una observació que planteja la manera en què les ciutats europees es transformen, s'interpreten i es tradueixen en el context actual i arran de la creació de la Comunitat Econòmica Europea.

O.T.: D.S. és un comentari metafòric vers l'evolució de la ciutat, sobre com es mou i cerca noves solucions per ajustar-se a aquests canvis. Urbanisme, sistemes de transport, activitats culturals, atraccions turístiques, etc. són al seu torn elements diversos d'un mateix pla de desenvolupament urbà i formen part de l'esforç permanent per acomodar els fluxos migratoris motivats principalment per l'economia.

PROMESSES? EXPECTATIVES? RESULTATS?

ON TRANSLATION: DIE STADT (LA CIUTAT)
Un projecte de MUNTADAS



Figuras 13 y 14: Die Stadt (2004). Fuente: Archivo del artista.

eso es lo que estamos haciendo?. En lugar de eso, para cubrir, justificar el planteamiento urbanístico hay que buscar una operación de distracción. Se tiene que decir que se va a crear un foro y que para ello van a tener que hacer una serie de equipamientos que resuelvan todo el problema. Es la oración por pasiva.

El planteamiento urbanístico en sí era muy complejo e interesante. Buscaron a los arquitectos más visibles que pudieran regenerar una planta de diferentes estructuras de servicios y de equipamientos que

existen en la ciudad, que se veían en las afueras de la ciudad y que ahora son parte de la ciudad. ¿Cómo podemos integrar todos esos equipamientos dentro del proyecto urbanístico?. Se ha hecho de una forma inacabada y bajo la presión de hacer una operación de distracción cultural, proponiendo algo que no tenía ningún sentido. Porque proponer un "Foro de las Culturas" sobre multiculturalidad, sustentabilidad y derechos humanos... Evidentemente todo el mundo está de acuerdo en que se discuta eso. ¿Pero se puede discutir todo en seis

meses? ¿Y para eso tener que construir todos los equipamientos a toda prisa? Es un falso *deadline*.

El primer problema es que los equipamientos no se acabaron de construir o estaban mal construidos. Y el segundo, que en muchos de estos lugares no se sabía si podían ser utilizados o no. Encargan tareas a los arquitectos que no están muy claras. Así, por ejemplo, piden proyectos para responder a necesidades que deberán surgir alrededor del año 2015 o 2020 que podrían ser construidos tanto en Nápoles o Génova como en Barcelona. En este caso, ¿cómo debe proceder el arquitecto?, ¿cómo puede proyectar una cosa que no sabe exactamente para que va a servir, cuyo programa o está del todo claro?.

RISCO Volviendo a la estrategia de inventar ciudades, el área del Forum, después del evento se quedó vacía, desierta...

AM Bueno, el espacio de Barcelona tuvo con las Olimpiadas una operación de recuperación del mar muy importante y de la zona de extensión: Barcelona vivía de espaldas al mar y, eso hay que decirlo, fue una cosa interesante.

Ahora, ¿no hay bastante ya con eso? ¿hay que seguir creando zonas lúdicas, etc.? Es como si ya tienes cuarenta bares, ¿hacen falta cuarenta más? ¿cuánto se puede beber? ¿Si tienes tantos sitios para bañarte, necesitas muchos más? Yo pongo siempre esta relación: industria del turismo más industria de la cultura igual a industria del espectáculo, porque acaba creándose todo un espectáculo con una serie de necesidades a veces ficticias. Lo del foro es la ecuación perfecta y la recuperación del espacio urbano es el subtexto.

Pero, ¿porqué hay que llamarlo de otra manera? ¿Porqué no afrontarlo planteando cómo se puede reciclar la ciudad? Si al ciudadano se le explican las cosas las entiende mejor que luego, cuando descubre que no es así cree que le están tomando el pelo. La gente no es tonta: si se les explica un proyecto, si hay buena información y una buena difusión (que es una cosa que falta), sabe qué hacer.

Al revés, la comunicación de los proyectos se salda entre especialistas. Se crea una estructura política

y económica y el ciudadano no tiene ni idea de lo que pasa. Ni idea. Si le dicen que va a venir Gilberto Gil a cantar en la plaza del foro le parece muy bien. Y si luego va a reunirse Chomsky con fulano y mengano a discutir en la plaza, también. Es así. Lo que hay en Barcelona es teatro de *performance*. Están tan programados Chomsky como Gil.

RISCO Usted realiza obras que se pueden caracterizar como *site-specific*, pero su carrera le llevó a exponer en los lugares más variados y de cierta forma su público es "global". ¿Cómo resuelve en su obra esta tensión entre singularidades locales y tendencias homogeneizadoras propiciadas por la globalización?

AM Yo creo que con tu pregunta respondes perfectamente. Porque la pregunta se mueve en dos sentidos. Por un lado percibimos que estamos globalizados y que la parte de comunicación tiene aspectos positivos y negativos como es tener un sentido de la geografía mucho más universal y que las informaciones lleguen.

Y luego hay la aplicación de esas informaciones. Es como muchas historias de formalizaciones de vocabulario, de retórica o de discursos. Un ejemplo es el uso de lo "*political correct*". Si en Estados Unidos no hubiese habido una sensibilidad al género, es decir, la de minorías étnicas y culturales, las cosas seguirían igual. A partir de esta situación, que generalmente ha salido de los Estados Unidos, la gente es mucho más sensible al multiculturalismo, al género, a cuestiones de minorías etc. y vemos que, en los últimos 40 años, ha habido muchos cambios en este sentido. En Europa hubo un momento político en que había que poner cincuenta mujeres porque había cincuenta hombres. Estas fórmulas que son reductivas, si se mira fríamente, por otro lado, están construyendo una sensibilidad. Claro que las cosas no son sólo así, pero llega un momento en que estás en una discusión de un jurado y te preguntas por qué no hay mujeres allí. ¿Dónde está la sensibilización?. O estás en Nueva York y preguntas: ¿Cómo no hay aquí alguien que represente una comunidad latina o afro-americana? Estas cosas que parecen al principio muy mecánicas están construyendo una sensibilidad poco a poco sobre lo social que es muy importante.

Luego no puedes mantener un discurso global, hay que particularizar en cada caso. O sea, hay una noción de la globalización, pero con un sentido de aplicación en casos específicos. Lo que se plantea en Bombay no puede aplicarse en São Paulo, porque es un contexto totalmente diferente. Pero sí que se pueden tener unas nociones generales de emigración, de grupos sociales, de la forma como está constituida económicamente. Hay planteamientos generales que pueden servir para empezar a analizar una situación local.

RISCO Está claro que su obra siempre parte de una situación local. Por otro lado, hay un público que es local pero está siendo incorporado en una esfera ideológica o de discursos. Usted habló de las diferencias entre interpretaciones de su obra, ¿la globalización crea una tensión en la forma en que las personas ven y entienden?

AM Un mismo trabajo se percibe de forma diferente en cada lugar. Hay algunos trabajos que se contextualizan, por ejemplo, de *"Stadium"* ha habido doce versiones. Hay otros trabajos que tienen una formalización que puede entenderse sin tener que contextualizarlo.

RISCO Usted viene a Brasil desde la década de 1970 y mantiene un intercambio constante con artistas brasileños. El motivo de su visita actual es la invitación de la artista plástica y profesora de la *Escola de Comunicação e Arte* de la Universidad de São Paulo, Ana Tavares, para dar una asignatura de postgrado. Dado que usted conoce bien esta producción, nos gustaría saber qué parte de ella le interesa o le parece significativa, o con cual mantiene algún tipo de diálogo.

AM Las primeras personas que conocí en el contexto brasileño a principios de los años setenta fueron Walter Zanini, Regina Silveira y Julio Plaza. Ellos me abrieron las puertas y siempre estare agradecido a su generosidad y su amistad. A partir de ahí se fue extendiendo. Esta fue la primera generación que conocí. Un poco antes había conocido a Hélio Oiticica que me hizo pensar a través de su obra, algo en que fluye mucho la *brasileñalidad*, pero muy referente a una idea muy clara de cultura popular y del espacio de Rio de Janeiro. También la relación con Cildo Meirelles

ha sido importante. Luego aparece otra generación más joven, a partir de las clases o de las relaciones de trabajo, como Ana Tavares, Mônica Nador y con mucha otra gente que tendría que decir, Rejane Cantoni, Arlindo Machado, Ricardo Basbaum. Son gente de otra generación, que me parece muy reflexiva, muy interesante, que dan al contexto brasileño una identidad cultural que quizás no tengan otros países.

Esto está ligado en el fondo a una cuestión bastante biográfica. Yo siempre digo que el arte y la vida están relacionados. El proceso de haber estado aquí y haber conocido a esta gente es una cuestión vital y también práctica. Cuando a mí me preguntan si soy español, catalán, francés o americano yo respondo que he nacido en un lugar, vivo donde trabajo y las obras son del lugar en que se hacen. Tengo trabajos brasileños, trabajos canadienses, trabajos españoles, franceses, etc. Hay lugares como Canadá, Brasil, Estados Unidos, Francia que han sido importantes para el desarrollo de mi trabajo. Son lugares que te acogen. En cierta manera considero que he participado un poco de la escena brasileña, porque la he percibido y la he seguido y porque la conozco y me interesa. Lo mismo puedo decir de Canadá. Son situaciones en que encuentras personas que respetan tu trabajo, a las cuales respetas y con las que tienes un diálogo. Y son estos tus interlocutores.

Siempre digo que encuentro más cómodo trabajar aquí que en otro lugar. Es un lugar que conozco mejor. Y veo que hay, sobre todo en São Paulo pero también en Rio, una vida cultural, interesante, pero más en el sentido de la producción que en la de equipamientos estructurales (de todo el sistema, no sólo de mercado, sino todo lo que tiene de relación, *feedback*, autogestión).

Creo que São Paulo culturalmente es una de las grandes ciudades americanas. La puedes comparar a Buenos Aires desde un punto de vista histórico como ciudad, una ciudad muy vital. También citaría La Habana, Bogotá o México DF como otros lugares de gran producción cultural.

RISCO Actualmente destaca una producción artística que no se limita a comentar el mundo que le rodea, también pretende insertarse críticamente

en él. En cierto modo, su trabajo no sólo fue uno de los primeros en esta línea, sino que además presenta una sorprendente consistencia y continuidad. ¿Cómo ve el fortalecimiento de tal tendencia?

AM Otra vez volvemos a la palabra paradoja. Yo no creo que esté resuelto, porque las cosas no se resuelven, son intenciones, preocupaciones e intentos, pero que difícilmente se integran. Se integran desde el punto de vista del espacio protegido, de espacio de información privilegiada.

Hay una coordenada muy importante, volvemos a la idea de noción de tiempo. No se puede hacer un trabajo con una comunidad, un grupo un trabajo o una situación que no sólo plantea una pregunta sino que trata de buscar alternativas, sin considerar el tiempo. Por ejemplo, el trabajo de Mônica Nador o los trabajos que he visto en Cuba. Si estás trabajando con gente no puedes trabajar una semana. Tienes que meterte, perderte y formar parte de la situación. Muy poca gente lo puede hacer y muy poca lo hace. Muy poca gente tiene el interés y la paciencia para funcionar dentro de estos paradigmas. Por eso, muchas veces son propuestas que tienen restricciones o son demasiado formales. Cuando el tiempo es limitado, esto no me parece mal, por eso siempre digo que algo queda. Pero hay que verlo como una cuestión de prototipo con sus propias limitaciones.

RISCO La Bienal de São Paulo de este año presenta una propuesta bastante definida e innovadora. Al mismo tiempo que elimina las representaciones nacionales – molde expositivo que usted critica en la Bienal de Venecia – absorbe una parcela del arte contemporáneo comprometido con la crítica y actuación en la vida cotidiana. Tal apuesta acaba poniendo de relieve las dos caras de un mismo proceso contemporáneo que enlaza superación de barreras nacionales y exclusión social. ¿Cómo evalúa los resultados de esta propuesta?

AM Me parece un paso adelante con relación a las últimas bienales. Retomaba algunas cosas que Zanini había propuesto, en 81 ó 83, que habían sido olvidadas o silenciadas. Creo que las bienales de Zanini fueron muy valientes, porque era muy pronto para eliminar cosas: no se entendía por

qué se eliminaban los países, los pabellones, los premios y no había fiestas, *parties*, ni gente, ni cotilleos. Y se pensaba que era una bienal muy marxista, una situación muy *dry*, no *colorful*; era una bienal en blanco y negro. El empezó a dar atención a prácticas marginales.

En la última bienal se ha retomado parte de esto, en contra de las anteriores que eran bastante caóticas. Retoman una situación de proyecto: se acepta un proyecto, se construye y dialoga con un *curador*. Pero me da la sensación de que se han quedado cortos. O que no han tenido suficiente tiempo, o que no han tenido suficiente presupuesto, o que no han entendido que estas obras se tienen que vehicular, presentar y contextualizar de una forma diferente. En este sentido han pasado dos Documentos, Manifestas, Bienales y no se ha encontrado una manera de presentar trabajos de este tipo, que no pueden presentarse con formalizaciones museísticas o expositivas igual que trabajos que pertenecen a otras prácticas más formales.

O sea, lo veo como positivo. Veo que hay indicios y señales de que a los organizadores les interesa otra cosa y se dan cuenta de otras cosas, pero no acaban de ir hasta el fondo en la presentación, en la contextualización, en la información - en una bienal que es gratis y que tiene un público desinformado hay que ser muy atento a dar una información paralela que no coaccione la obra sino que la contextualice y la sitúe. Esto no quiere decir que hay que ser pedagógico, didáctico, no. La obra se tiene que explicar por sí misma, pero tiene que estar presentada con el máximo rigor y de forma que tanto estética como éticamente pueda entenderse. Situar contextualmente las residencias y proyectos específicos me pareció positivo, marco de otra forma de trabajar y entender el trabajo.

RISCO Quanto a la paradoja contemporánea...

AM Bueno, quizás desaparezca esta institucionalización, oficialidad. Por ejemplo, cuando hice el pabellón de Venecia tuve que asumir que yo representaba un país. O sea, me identifico con muchas cosas de España, históricamente y ahora, pero representar no es el *rol*. No aceptaba la idea de representar como hecho oficial, aceptaba la idea de presentar una estructura y una problemática.

Entre representar y presentar hay una gran diferencia.

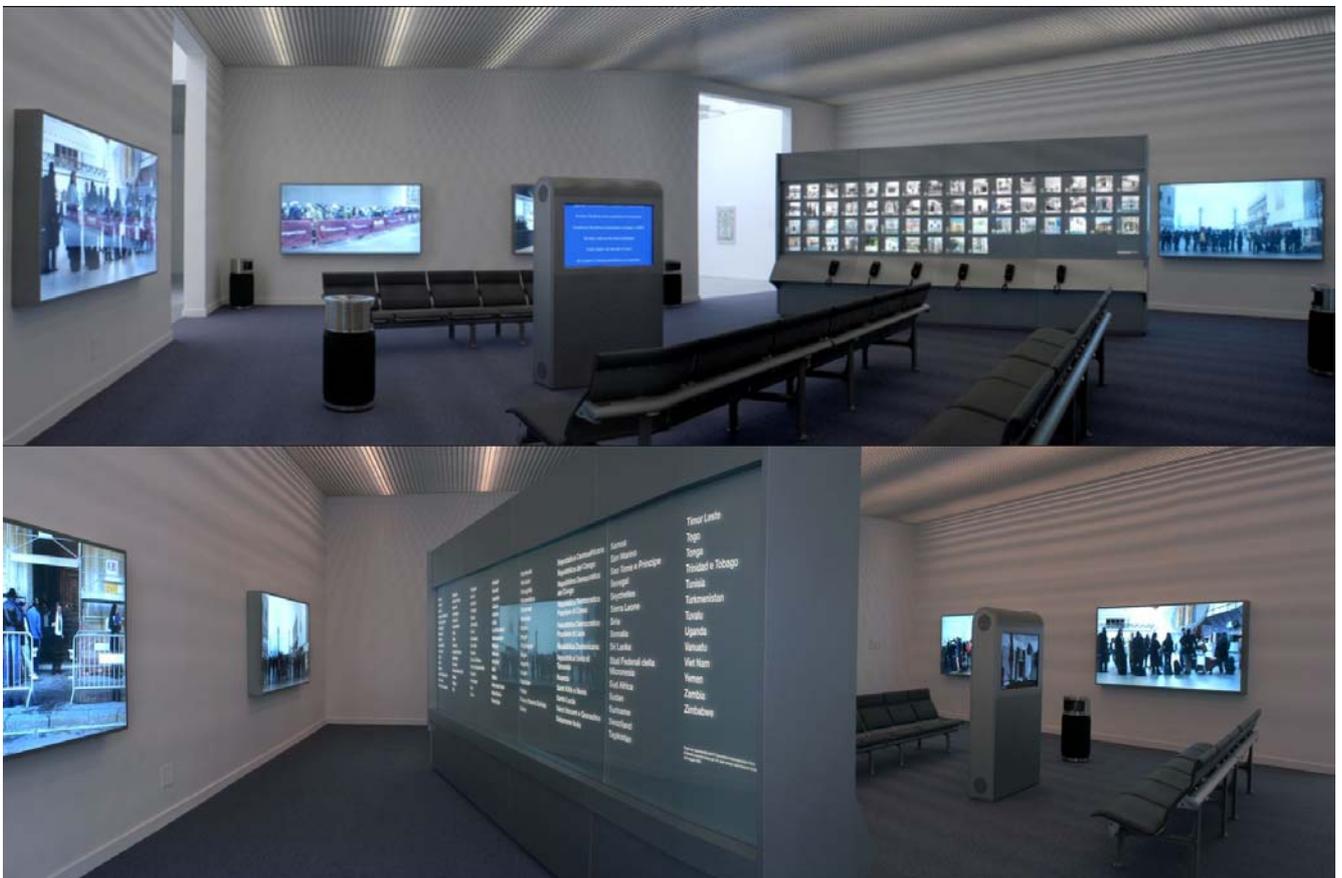
A mí me parece bien que desaparezcan esas oficialidades y representaciones de países y que aparezcan luego otras problemáticas que no son las problemáticas de representación, sino que precisamente aparecen por la no-representación, por su invisibilidad.

Una gran parte del arte que se está haciendo trata de dar visibilidad a situaciones invisibles. Eso creo que es interesante. A mí siempre me ha preocupado lo invisible, porque es algo que está detrás, entre, *in between*, son cosas que no se les presenta a la sociedad. También creo que es muy importante tratar de que esto se vea. Hay cantidad de prácticas de artistas que no resuelven nada, pero están haciendo visibles problemáticas de género, pro-

blemáticas de gente marginada como Krzysztof Wodiczko que no estuvo resolviendo los problemas de los *homeless* pero desde luego está contribuyendo a que la gente discuta sobre ello, a hacerlo visible, o de amnesia pública como Dennis Adams, o de crítica institucional como Hans Haacke. Hay gente que está hablando con su trabajo de cosas para llamar la atención sobre ellas y concienciar a la sociedad. ¿Resultados positivos, soluciones? No los tiene, si la gente lo ve desde el punto de vista político o de gestión cultural y de resolver un problema. Se trata de entender las cosas de otra manera. No todo mundo hace todo, cada uno tiene una función y puede hacer lo que sabe hacer y quizás con ello contribuir a cierta sensibilización.

RISCO Su obra "*I Giardini*" que conformó el pabellón español en la 51ª Bienal de Venecia, en 2005, tiene varios niveles de "traducción". Una de los más

Figura 15: *I Giardini*: 51' Bienal de Venecia (2005). Fuente: Archivo del artista.





Figuras 16 y 17: *I Giardini* (2005). Fuente: Archivo del artista.

contundentes es el que entiende la ordenación espacial, la arquitectura y el urbanismo como parte de un dispositivo discursivo o incluso instrumental de legitimación del poder. Otro es la recurrencia de ciertos comportamientos sociales comunes a las ciudades contemporáneas relacionados con la cultura, el turismo y el avance de las tecnologías de comunicación. En el centro de esta reflexión usted puso la Bienal, el recinto de la muestra y la ciudad de Venecia. “*I Giardini*” amplía la escala temporal y espacial que moviliza. Se puede decir

que a partir de Venecia usted viene comentando los procesos históricos de transformación del uso de los espacios urbanos entre finales del siglo XIX y principios del siglo XXI. En este sentido, ¿cómo será su trabajo para Sevilla 2008?

AM Para la Bienal de Venecia, el pabellón español estuvo dedicado a “*On Translation*” sobre las problemáticas de la traducción cultural. Propuse el proyecto específico “*On Translation: I Giardini*” sobre las características contextuales y sobre la

pérdida del espacio público en los *Giardini*. Hablaba también de Venecia, de la bienal en sí y de lo que representa.

Durante la Bienal me propusieron presentar el pabellón en Sevilla, en un nuevo centro cultural que se iba a construir. Pensé que no tenía sentido presentar algo fuera de contexto. Replanteamos esta propuesta y propuse hacer un proyecto en dos partes: una es una presentación de proyectos urbanos acompañado de un periódico donde se presentaban varios trabajos urbanos recientes: el proyecto de Puerto Rico, el proyecto de Bremen, el proyecto de São Paulo en el Arte/Cidade, el proyecto de Venecia y "*Die Stadt*", con notas, descripciones, diagramas, videos, etc. Una exposición supuestamente objetiva y documental - con la colaboración de Enric Franch y Valentin Roma - una manera de trabajar y presentar proyectos urbanos. La primera parte de la propuesta era ésa acabando el recorrido con un espacio vacío, con un sonido registrado de Sevilla, un sonido de la

ciudad, sonido urbano, de bares... Esto daría inicio a la propuesta "Hacia Sevilla 2008". La primera parte de los proyectos urbanos se ha presentado y abrimos la posibilidad de discutir sobre 2008. Es algo que está abierto y ya veremos lo que pasa.

Cuando Sevilla quería ser ciudad olímpica, Madrid dijo: ¡No! Somos nosotros los que competimos con Londres, París y Moscú. De toda esta frustración de Sevilla, de no haber tenido posibilidades de competir, de este vacío a nivel ciudadano de 2008 propuse hacer un exorcismo para ver lo positivo de que no se hubieran hecho las Olimpiadas. Invitaba artistas y arquitectos, una llamada pública a hacer proyectos más o menos utópicos en Sevilla. Y esta es la propuesta. Veremos si se materializa. Se trata de hacer un acontecimiento inventado, de un vacío pero considerando que, a lo mejor, la frustración ha sido positiva. Y se propone que intervengan artistas y arquitectos y otras disciplinas. Tienen que ser equipos interdisciplinares.