

CIUTAT. EL FUTUR NO TE DATA.

Federica Matelli

Terrassa comissariat 2021

Amb el suport de:



Cultura
www.terrassa.cat

CITATAT. EL FUTUR NO TE DATA.

Federica Matelli

La cultura a Terrassa no s'atura.
Mai ens cansarem de dir-ho.
Des de Terrassa Arts Visuals,
com sempre, volem potenciar
l'accés de la ciutadania a la
cultura artística contemporània
per afavorir la qualitat de vida
i generar coneixement, així
com per evitar discriminacions
i promoure la cohesió social
mitjançant la difusió de les
pràctiques artístiques i el
suport a la creació. L'art, doncs,
com a element social, com a
nexa i com a dinamitzador.

Terrassa Comissariat ens fa enguany una proposta molt potent per fomentar-ho a partir d'un cicle de quatre exposicions que es podran visitar del 10 d'abril al 17 d'octubre. Darrere el títol Ciutat. El futur no té data, Antonio R. Montesinos, Anaisa Franco, Mónica Rikić i Enric Maurí imaginem el futur de la ciutat de Terrassa, acarat en un sentit utòpic o distòpic, a

partir de quatre idees coordinades amb la idea de futur com són l'ecologia, l'espai públic, la diversió i l'economia. L'art, doncs, al servei de la realitat urbana, del nostre dia a dia i de les nostres relacions immediates amb l'entorn, amb la vida, amb les necessitats com a societat. Els quatre artistes seleccionats aborden aquests vincles que ens enfronten a la idea del progrés en un món capitalista i als objectes de consum que defineixen la societat moderna. L'art, doncs, en aquest cas ens ajuda a ser crítics i crítiques sobre aquest futur més o menys immediat i sobre com serà la ciutat del demà. La comissària d'aquest cicle és la investigadora, professora i agent cultural italiana Federica Matelli, tot un referent en l'estudi del concepte d'allò quo-tidià en relació amb la societat contemporània i l'art. Les propostes artístiques del cicle, doncs, lliguen perfectament amb aquesta visió.

Montesinos ens repta a visualitzar un paisatge futur que s'ha d'adaptar a una allau de plàstics, amb la necessitat d'arreglar el dany causat. Anaisa Franco vol jugar amb nosaltres a partir d'una escultura ondulada, una onada verda que és art, és joc, és descans i és repensar l'ús d'ampolles de plàstic reci-clades i incorporar-hi diferents tipus de plantes. Rikić ens presenta una instal·lació robòtica interactiva per analitzar, des de l'art, els efectes i els resultats d'una societat futura híbrida entre humans i entitats artificials. I Mauri ho arrodoneix amb un projecte que ens parla de crisi, de com ens afecta i de com l'economia influeix en tots els àmbits de la nostra vida.

Quatre mirades, quatre formes d'apropar-se a l'art i fer-nos pensar, quatre propostes que us convido a conèixer per seguir mostrant com, tot i la crisi actual, la cultura és aquell bàlsam per a l'ànima que ens acompanya, ens ajuda a sobreviure i, en aquest cas, a pensar en el futur.

Antonio R.
Montesinos

Anaisa
Franco

Mònica
Rikić

Enric
Maurí

- 12 Ciutat. El futur no té data
Federica Matelli
- 30 Futurisme especulatiu
José Carmona Sánchez
- 44 So Far (Away)
Antonio R. Montesinos
- 54 Ecologia: la ciutat
postnatural i la cartografia
especulativa.
Les ficcions d'Antonio R.
Montesinos: la geografia
com a ciència ciutadana
Bernat Lladó
- 60 Green Wave
Anaïsa Franco
- 70 Espai públic: el
metabolisme urbà. Indi,
arquitectura saludable i
emocional
Anna Bullich

- 78 Mare de robots
Mónica Rikic
- 92 Societat: vers una ciutat
híbrida d'humans
i no-humans.
Mare de futurs
Bani Brusadin
- 100 La gran festa
Enric Maurí
- 110 Economia:
especulació i crisi en
l'economia neoliberal.
La festa i la ressaca del
capitalisme neoliberal.
La ciutat invisible
Marc Dalmau
- 122 Biografies

**CIUTAT.
FUTUR NO
DATA.**

EL

TÍ

Federica
Matelli

Travessar el capitalisme

→ Segons autors com Lipovetsky, Lefebvre, Baudrillard, Bauman, Faetherstone (entre d'altres), en la fase tardana de les societats postfordistes assimilada al capitalisme cognitiu es posa en marxa un nou tipus de relació entre l'art –o la creativitat en general– i la societat, que remodela la societat capitalista en allò essencial seguint lògiques de comercialització i individualització extremes. En aquest moment és quan una cultura modernista, dominada per una lògica dialèctica i subversiva, en la qual trobava expressió la lluita contra el món burgès, és succeïda per un univers nou en el qual les avantguardes s'integren en l'ordre econòmic i són acceptades, reclamades i sostingudes per les institucions oficials i les indústries culturals en diversos àmbits. →

Aquesta fase continua avui dia, rep el nom, en la definició de Lipovetsky, d'*era transestètica*¹, i correspon al triomf del *capitalisme artístic* que té com a escenari privilegiat la ciutat global. També cal palesar que el *capitalisme estètic* ve a ser una faceta del *capitalisme cognitiu*, és a dir, el conjunt de pràctiques econòmiques que es desenvolupen entre finals del segle xx i principis del segle xxi i que es defineixen com una economia basada en la privatització dels béns immaterials, entre els quals el capitalisme relacional, dels afectes i, òbviament, la cultura. Com ja és ben sabut, en aquesta situació, ja no hi ha un “fora” del capitalisme, qualsevol aspecte de la vida i del planeta sembla que han estat absorbits pel sistema capitalista i sembla que no n’hi hagi via d’escapament.

Aquests processos de capitalització en l'àmbit de la cultura floreixen i assoleixen el seu cim quan la modernitat arriba a revisar els seus pressupòsits, a criticar els seus supòsits, a desconstruir la seva pròpia estructura, donant origen a aquell temps que està passant a la història amb el nom de “postmodernitat”, que al capdavant resulta que és una època conservadora i de revisionisme. En un període històric així, la resistència al poder i a la cultura hegemònica s’ha manifestat com a forma de desconstrucció i de crítica, però fins i tot després de quaranta anys de desconstrucció i de dissecció del projecte modern, no tenim una alternativa a la societat capitalista i les seves formes actuals. Després de l’enderrocament dels règims comunistes, l’aparició de les narratives de la “fi de la història i dels grans relats” ha desanimat bona part de l’oposició d’esquerra per mantenir la possibilitat d’un món diferent i la idea clara d’un “futur” millor, mentre que l’art i

La capacitat de pensar el nostre futur s'ha atrofiat, i estem condemnats a viure en un etern present

¹ Lipovetsky, Gille; Serroy, Jean. *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico* (Barcelona: Ediciones Anagrama, 2015), 20. El terme *Transestètica* va ser emprat prèviament per Jean Baudrillard al llibre *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. (Barcelona: Ediciones Anagrama, 1991).

la cultura s'han vist xuclades gairebé del tot per les indústries culturals en mans del capital, i han perdut la seva autonomia i capacitat de crear imaginaris polítics i socials en un terreny ideològic clar. Per sortir d'aquest impàs, caldria una nova visió del món futur en què la política no estigui subordinada a interessos econòmics hegemònics i l'art torni a ser un aliat de les idees i no pas de la indústria de cap mena.

El problema del futur està al centre de moltes teories² pel que fa a com sortir de la situació actual, segons les quals, després de la mort dels grans ideals del segle passat, dels grans relats, la capacitat de pensar el nostre futur s'ha atrofiat, i estem condemnats a viure en un etern present. Com ja afirmava Frederick Jameson, aquesta situació descriu la noció del temps en el capitalisme contemporani (postfordisme), la seva política i la seva economia (neoliberalisme) i la cultura postmoderna. Mark Fisher detalla aquesta situació al seu llibre *Ghosts of my life. Writing on depresión, hauntology and futures* (2013), en el qual descriu la melangia de la cultura actual per als futurs "perduts" del nostre passat, és a dir, totes les promeses de progrés social i cultural del segle passat que no s'han esdevingut. Això connectaria amb els retorns continuats del passat a la cultura actual descrits en termes de retromania per Fisher, però també per Simon Reynold, Frederick Jameson i Jean Baudrillard. Sembla que el present sigui incapaç de pensar-se a si mateix d'una manera creativa, com també sembla incapaç de pensar el futur. A partir dels anys setanta, o sigui els inicis de la fase apoteòsica del neoliberalisme, la cultura contemporània esdevé incapaç de pensar-se en el futur i generar-se a si mateixa d'una altra manera que no sigui revisitant i recordant el passat en forma de pastitx *kitsch*, la qual cosa dona origen al fenomen que Jacques Derrida al seu llibre del 1993 *Espectres de Marx* bateja com *hauntologia* i que fa al·lusió a la persistència del que ja no existeix. Aquesta situació, evidentment, està lligada al canvi

² Entre d'altres em refereixo al llibre *Futurabilidad* de Franco Berardi (Bifo), a *Futur Histories* de Lizzie O'Shie o Mark Fisher a *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*.

tecnològic, principalment a la revolució digital i al desenvolupament de la societat de consum. Com destaca el projecte #9 de la revista de *Brumaria titulat Olvidar / Forgetting – Brumaria work* 9³, “a l’època digital no està permès oblidar”, però sense oblidar el passat no hi ha avenir. En aquest context, pensar la possibilitat d’un món diferent i millor o crear espai per a noves utopies sembla una tasca extremadament complicada i la cultura sovint es replega tot recuperant utopies del passat com a objectes melangiosament perduts. Mentre revisitem els futurs perduts que les vanguardies i les contracultures del segle passat han promés, en l’actualitat sembla que falti la capacitat de pensar el futur de forma utòpica. De fet, les úniques visions del futur de l’època postmoderna han estat majoritàriament distòpiques.

Però si la utopia d’esquerres s’ha esvaït o s’ha estancat, d’altra banda el capitalisme s’ha apoderat de l’esperit de la utopia per mercantilitzar-lo reciclant el passat en el present en format de pastitx i repetició (cultura postmoderna) en els productes de la indústria cultural i en la mercaderia. Ja Walter Benjamin al seu text *Passagenwerk* ens avisava que al món capitalista les mercaderies estan connectades amb un altre tipus de fantasmagoria: la idea de progrés. El paper de la mercaderia donant sentit utòpic a la societat de consum contemporània i futura és evident, i té el seu escenari principal a la moderna ciutat global. Però és solament a la

“A l’època digital no està
permès oblidar”, però
sense oblidar el passat
no hi ha avenir

societat actual –després de la fi de les ideologies i dels grans relats històrics, que coincideix amb la fi de la Guerra Freda– que el mercat també ocupa l’espai de la utopia del progrés social. O també, com explica Elie Ayache, podem assegurar que al capitalisme d’avui dia el mercat és una veritable tec-

³ Diversos autors, *Olvidar / Forgetting*. (Madrid: Ed. Brumaria, 2018).

nologia del futur, l'única, arran de la seva capacitat d'especular mitjançant l'estadística sobre les possibilitats desconegudes del futur. I, recorda, reconèixer possibilitats és el primer pas d'una materialització de l'esdevenidor. Mentre que l'esquerra s'ha retirat en la crítica distòpica del present i de la seva projecció cap al futur, mitjançant –per exemple–

En l'actualitat
sembla que falti la
capacitat de
pensar el futur de
forma utòpica

lluïtes contra la raó moderna, tot deixant de pensar una alternativa o una via d'escapament, el capitalisme marca la història confirmant els models de realitat possibles que pensa estadísticament. Tanmateix, d'altra banda queda clar que es tracta d'una quimera neoliberal, perquè, com ens ensenya el teòric

i matemàtic libanès Nassim Taleb, de fet el futur no es pot calcular, només es pot imaginar, perquè sempre hi pot haver algun esdeveniment imprevisible –com ho són una crisi econòmica o una crisi sanitària– que ens obliga a canviar els nostres plans. És a dir: la utopia de futur del sistema capitalista basada en el càlcul abstracte de les possibilitats que han de venir està destinada al fracàs.

Davant d'aquesta situació, darrerament s'han desenvolupat, o potser seria millor dir que s'han recuperat, algunes teories definides com a acceleracionistes, que tornen a mirar cap al futur. El llibre *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*, editat per Armen Avanessian i Mauro Reis, basteix un panorama interessant sobre els seus aspectes principals. Armen Avanessian, a la introducció, aporta una crítica a l'actitud apocalíptica de l'esquerra actual, perquè segons ell aquesta actitud obstaculitza:

“un conjunt d'idees originals aplegades en l'afirmació que un pensament polític progressista de debò –un pensament que no està compromès amb cap ideologia, institució o autoritat heretada– només és possible mitjançant

una filosofia realista i orientada vers el futur; i que únicament una política construïda sobre aquesta base pot obrir noves perspectives per al projecte humà i per a les aventures socials i polítiques que encara han de venir”.⁴

La proposta acceleracionista es presenta, doncs, no tant com un pensament revolucionari, sinó més aviat com una proposta radical, i per això actua des de dins, ja que encara no hi ha un “fora” del capitalisme, per acabar amb aquest o com a mínim amb la seva formulació actual. Proposa tornar a pensar el futur des del present, tot recuperant alguns aspectes del passat i apropiant-se de les mateixes plataformes del capitalisme, com podem llegir al Manifest acceleracionista de Srnick i Williams. D’aquesta manera som davant d’un retorn a algunes de les idees fonamentals de Karl Marx: dialèctica, “alienació” i la teoria del valor.

Com afirma Armen Avanessian:

“De fet, l’Acceleracionisme és el retorn repetit a aquestes idees fonamentals en cada nova ocasió sota un conjunt de condicions estrictes vinculat amb les circumstàncies polítiques imperants al seu moment”.⁵

Els conceptes d’“alienació” i de la teoria del valor, i els seus dos ben coneguts conceptes fonamentals de valor d’ús i valor de canvi, són centrals en les teories contemporànies sobre la cultura popular, l’estetització de la vida quotidiana, i del valor i la funció que hi tenen els objectes. Aquest aspecte de la societat contemporània també hauria de ser reapropiat i alliberat des de dins per un pensament d’esquerra renovat, que s’hauria de dedicar no solament a l’anàlisi i a la crítica del que configura el present, sinó dedicar-se a més a més a

⁴ Avanessian, Armen; Reis, Mauro. *Acceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*. (Buenos Aires: Caja Negra Editorial, 2017), 10.

⁵ *Ibidem.*, 14.

reocupar estratègicament, activament i materialment l'espai de la utopia –ja envaït a la societat de consum pel capitalisme– mitjançant una producció diferent de mercaderies o serveis i intentant de pensar la cultura popular i l'estetització de la vida quotidiana d'una manera diferent mitjançant l'especulació sobre les seves possibilitats en el futur.

Franco Berardi (Bifo), en *Futurabilitat* avisa que si bé les tecnologies digitals i les aplicacions estan obrint camí a una mena d'automatització del futur i estandardització del comportament social, que s'imposa des de l'esfera virtual a la real, en la realitat material el futur sempre està inscrit en el present com una tendència que podem intuir o previsualitzar i és feina nostra distingir-ne els nivells de futurabilitat inscrits a la realitat i la consciència actuals.

Hiperstició

De la reflexió que vaig presentar el 2018 a la 19th International Conference of the Utopian Studies Society, Europe, "In search of new harmonies", organitzada per la Universitat Rovira i Virgili (Tarragona, 9-12 de juliol de 2018), ha sorgit la idea d'aquest cicle d'exposicions. Si en aquella conferència apuntava al consum (societat de consum) i a la cultura popular- que és un dels seus productes (consum/producció)- en quant a plataformes capitalistes a reapropiar, aquest cicle d'exposicions es proposa re-ocupar l'espai de la utopia o de la imaginació d'allò social en general, a través de la representació especulativa de la ciutat del futur i els seus sistemes intrínsecs, de l'hàbitat on ens agradaria viure, a partir de la producció de la seva forma. La recerca que ha donat forma al projecte, l'han alimentat tres antecedents que m'han inspirat a l'hora de seleccionar els artistes i el tipus d'obres per incloure al cicle, tres camps en els quals s'ha intentat pensar la cultura popular i l'espai públic d'una manera diferent: 1) des del passat –*l'arquitectura radical* florentina dels anys setanta–, 2) des del present –el recent nascut *disseny especulatiu* i 3) algunes propostes recents extreïdes de la ciència-ficció. *L'arquitectura radical*, el *disseny especulatiu* i la ciència-ficció han

representat i representen nous camps per a l'especulació futurista dels objectes i de l'espai que podrien construir el nostre paisatge quotidià els segles vinents. En aquest sentit, es poden considerar estètiques acceleracionistes.

Arquitectura radical

Entre el 2017 i el 2018, al Palazzo Strozzi de Florència es va presentar una exposició titulada *Utopie radicali*, dedicada a un fenomen local de la ciutat toscana dels anys setanta, però ben conegut internacionalment: l'*architettura* i el *disseny radicals* d'arquitectes com Arquizoom, Buti, 9999, Superstudio, Ufo o Zziggurat. Els integrants de l'*architettura radical* dissenyaven plans urbanístics, i també objectes, tot qüestionant els fonaments de la pròpia disciplina i enfocant-la envers la interdisciplinarietat (art, arquitectura i disseny) i l'internacionalisme, convençuts de la necessitat d'"intentar combatre el sistema des de dins i al seu propi terreny, el quantitatiu". En el disseny veien una eina projectiva molt escaient per intervenir en l'ambient i en la qualitat de la vida quotidiana, i tenien una visió utòpica de les tecnologies per crear un món altament futurible, ja que tots dos (disseny i arquitectura) tenen un impacte directe en la vida quotidiana de la societat, a diferència per exemple de l'art. El *radical florentí* era un estil excessiu, *kitsch*, radical en el sentit que duia fins a l'excés l'estètica de la societat de consum, tal com s'esdevé per exemple també en altres àmbits d'èpoques distintes, com la música techno, l'art postdigital, el *disseny especulatiu* o la ciència-ficció.

Es tractava de projectes no realitzats i purament de ficció, com aquells de 9999 (*Giorgio Birelli, Carlo Calдини, Fabrizio Fiumi, Paolo Galli*), que en la proposta presentada al concurs *Salvataggio del centro storico di Venezia dall'acqua alta* el 1971, mitjançant un fotomuntatge il·lustraven la forma d'una convivència alternativa entre ciutat i naturalesa a la capital de la Toscana, mentre que en *Progetto Apollo* (1971) o en *Nuova Università di Firenze* (1971), representaven en

diversos fotomuntatges el necessari, per bé que ignorat, equilibri entre tecnologia i naturalesa. *Superstudio* (Adolfo Natalini, Toraldo di Francia, Roberto Magris, Gian Piero Frassinelli, Alessandro Magris, Alessandro Poli), per exemple, s'inspiraven directament en la ciència-ficció o les experiències lisèrgiques del viatge (LSD) i arriben a emprar els vídeos i el cinema com a mitjans de realització de projectes en pel·lícules distòpiques, com *Le docici città ideali* (1971) o *Atti fondamentali. Vita, educazione, cerimonia, amore e morte* (1972).

Disseny especulatiu

D'altra banda, el disseny especulatiu i crític és una deriva del disseny interactiu (*interactive design*). Malgrat que la majoria dels projectes del disseny especulatiu, des del seu naixement al principi del 2000 fins als nostres dies, han estat distòpics, és un camp de creació que utilitza el disseny per vèncer desafiaments i descobrir oportunitats futures. Malgrat això també cal recordar que hi ha alguns projectes utòpics que treballen pensant en el futur i com podrien ser les coses o quin futur volem o no volem en funció dels escenaris imaginats. El terme va ser creat originalment per Anthony Dunne i Fiona Raby els anys noranta: *critical design and speculative design*, per indicar el tipus de disseny que té un impacte més enllà de l'usuari, l'impacte que tenen els objectes en la societat o en l'ecosistema. En aquest sentit connecta amb les teories del *realisme especulatiu*, sobretot l'OOO de Graham Harman, perquè s'adrecen cap a l'estat potencial del món. Pre-tén estendre's en l'ambient cultural, a fi d'integrar les hipòtesis o l'escenari especulatiu en l'imaginari social. De moment és un moviment marginal, confinat a les universitats o en programes alternatius, rarament es troba integrat amb la *business strategy* de les empreses. L'*speculative design*, com també l'*arquitectura radical* al seu moment, ens permeten pensar el futur i en segon lloc criticar la pràctica del *design* o de l'arquitectura. Un bon exemple de com funciona l'*speculative design* és l'experiment curatorial en línia del MOMA, *Design and Violence* (November

6, 2013-May 19, 2015), comissariat per Paola Antonelli, James Hunt i Kate Carmody, que presenten projectes en els quals s'especula sobre el tema de la violència basant-se en dues idees clau: com la violència està encastada al disseny i com el disseny afecta la idea de violència de la societat.

Altres exemples interessants de projectes especulatius són *Sealand Identity Project*, de Methaheven, (2004), i també *Ficcional branding* de la identitat d'una micronació independent, construcció narrativa d'un escenari en què conceptes com identitat, nació i *branding* són qüestionats, o *Drone Survival*, de Ruben Pater (2013), que fa referència al problema del control per mitjà de les noves tecnologies dels drons. O *Los animales urbanos y nosotros*, de Jönsson & Lenskjold (2014-2015), un projecte dut a terme pels autors en col·laboració amb un arquitecte, un dissenyador d'interaccions i els residents i el personal d'una llar de gent gran a la ciutat d'Elsinor (Dinamarca). Durant un període de vuit mesos, diferents tipus d'intervencions de disseny i esdeveniments col·laboratius (tallers, entrevistes no estructurades i observacions) van permetre als residents i al personal explorar el potencial de crear noves relacions interespecies amb els animals silvestres locals, com ara garses i gavines. Definit com a "etnografia exògena", imagina un món on entitats humanes i no humanes –en aquest cas animals– col·laboren de manera harmònica.

Ciència-ficció

D'altra banda, com afirma Rosi Braiddotti, la ciència-ficció utòpica o distòpica ens permet pensar la cultura popular d'una manera diferent, per la qual cosa es presenta com un espai de suposició i imaginació també per al disseny, els mitjans, el mercat i les ciutats del futur.

A més, si a això s'afegeix el fet que –com destaca molt bé Mark Fisher a *Los fantasmas de mi vida*– per sota de la pregunta ontològica que acompanya la ciència-ficció i l'especulació (serà real o no, això?), trobem una pregunta sobre el disseny i la política (volem que això sigui real?), podem entendre la càrrega política i moral que té aquest tipus de narracions.

Amb aquest propòsit m'he alimentat de la plataforma en línia DUST, que presenta els millors curtmetratges de ciència-ficció, sèries i contingut innovador que travessa el present per convidar al futur i que he sumat a llibres i pel·lícules de culte, com *Blade Runner*, de Ridley Scott, *Ex Maquina*, d'Alex Garland, *The disaster area*, de J. G. Ballard o *Cosmopolis*, de David Cronenberg.

Aquest brou de cultiu de cultura popular ha estat el *background* d'aquest projecte.

Amb *Ciutat. El futur no té data* em proposo conjeturar i elucubrar amb els artistes i tots els participants als tallers i a les no-conferències sobre el futur de les nostres ciutats, que són la nostra llar, on s'allotgen les nostres societats i la nostra cultura. En conjunt, les quatre exposicions volen donar forma a una representació visual i forneixen un panorama imaginari que es compon a partir dels quatre aspectes: ecologia, espai públic, societat i economia. Són una "hiperstició", segons la definició del concepte que en van desenvolupar Nick Land i la Cybernetic Culture Research Unit (CCRU) que va ser explorat per Christopher Roth i el filòsof Armen Avanessian al film *Hiperstition* i que al blog de l'editorial Caja Negra es defineix com:

“una idea performativa que genera la seva pròpia realitat, una ficció que crea el futur que prediu. «Hiperstició és un circuit de retroalimentació positiva que inclou la cultura com a component. Es pot definir com la (tecno-)ciència experimental de les profecies autoacomplertes» [...] El col·lapse del neoliberalisme i l'absència d'alternatives, poden trobar la seva solució en una tercera tendència, encarnada en una perspectiva estètica incipient i particular. El que avui necessitem és una reconfiguració dels fonaments de l'estètica política en els quals abeurà l'esquerra. O per dir-ho més clarament, el que necessitem és ampliar les nostres capacitats d'imaginació sensible a través de la mediació d'augment tecnològics. Per poder desenvolupar una alternativa ade-

quadra a les complexes societats del present, l'esquerra ha d'invocar les capacitats latents de la tecnologia i la ciència, a fi de poder imaginar un futur millor".⁶

Així doncs, el primer projecte, el treball d'Antonio R. Montesinos, posa damunt la taula la urgència de repensar la relació ciutat-naturalesa. *So far (away)* és potser el projecte més panoràmic de tots quatre, perquè pensa la ciutat futura en la seva totalitat i ens proposa una mirada des de dalt sobre com es conforma una societat postdesastre natural.

L'artista no solament n'imagina la forma i el mapa, sinó també la materialitat, protagonitzada per un nou material, resultat de l'herència del *capitalocè*, i que és el *piroplàstic*, un nou tipus de roca que com a resultat de la contaminació geològica causada pel plàstic té una alta concentració de materials artificials a dins. Els piroplàstics marcarien la geologia de la ciutat futura de *So far (away)*, mentre que el seu urbanisme seria determinat per la necessitat d'arranjar el desastre ecològic, tot renunciant a una estructura centralitzada a favor d'una xarxa de petits centres habitats per múltiples i diverses comunitats autosuficients en col·laboració mútua i molt semblants a l'ideal del federalisme anarquista.

En aquest sentit, la instal·lació d'Antonio R. Montesinos és un exemple de ciutat postnatural i alhora d'urbanisme especulatiu, dos temes que l'artista ha debatut en la no-confe-

rència interdisciplinària i transversal amb el geòleg Bernat Lladó i que justament tenia com a títol *Ecologia: la ciutat postnatural i la cartografia especulativa*, amb els resultats que es poden llegir al capítol homònim d'aquest llibre.

Reconèixer possibilitats
és el primer pas d'una
materialització de
l'esdevenidor

⁶ <https://cajanegraeditora.com.ar/blog/jardin-hipersticion-una-ficcion-de-futuro/>, [consulta: 24-6-2021].

Per la seva banda, Anaisa Franco aporta una especulació sobre l'espai públic amb l'artefacte *Green wave*, que promou una reacció des de la vida quotidiana del carrer en contra del canvi climàtic, de la contaminació i de la segregació urbanística, i que està a favor de la vida en comunitat, del treball col·laboratiu i de la distribució dels béns. En un estat d'emergència, la vida ciutadana és estimulada a crear una comunitat

La utopia de
futur del sistema
capitalista basada
en el càlcul
abstracte de les
possibilitats que
han de venir està
destinada al fracàs

oberta. Es tracta d'una peça urbana única, contínua i versàtil que es pot establir en qualsevol lloc de la ciutat i que fa referència a les condicions precàries de demà. Alhora pot ser un banc de llavors locals per preservar la biodiversitat, representar una economia compartida, un museu d'espècies vegetals que poden desaparèixer o una arquitectura comunitària. El futur de l'alimentació és un paisatge ple de runes? El microcosmos de *Green wave* transfor-

ma l'angoixa d'aquesta distopia en una arquitectura futurista. Al mateix temps, l'artista ha debatut aquests temes amb Anna Bullich, de l'estudi d'arquitectura INDI arquitectura en la no-conferència *Espai públic: el metabolisme urbà*.

La tercera exposició, protagonitzada per la instal·lació *Mare de robots*, de Mónica Rikic, presenta en forma de videojoc un societat híbrida d'humans i màquines digitals en la qual els algorismes tenen consciència pròpia i desitjos que els usuaris han d'atendre i satisfer. La societat que presenta la instal·lació a l'EspaiDos prèviament va ser concebuda mitjançant un taller amb persones interessades de Terrassa, durant el qual es va perfilar el tipus de societat que ha donat forma a la versió que s'exposa de *Mare de robots*. Aquesta societat hipotètica, no gaire llunyana de l'actual, ha estat motiu per elucubrar i reflexionar sobre les ciutats intel·ligents que s'estan implementant avui dia, el transhumanisme i la seva sostenibilitat respecte de l'ecosistema humà, com també de les conseqüències psicofísiques en els components vius de

la contínua relació amb les màquines. Tots aquests conceptes van ser explorats per l'artista juntament amb el professor d'arts digitals de la Universitat Politècnica de Terrassa Josep Torrelló Oliver en la no-conferència *Societat: vers una ciutat híbrida d'humans i no-humans*.

I com a cloenda, l'última exposició proposa la instal·lació d'Enric Mauri *La gran festa*, que ens mostra les crisis del capitalisme com una ruptura i oportunitat de canvi i evolució. Particularment, aquesta obra és una avinentesa per analitzar el tema molt més enllà de la cultura visual i de la ciència-ficció, tot mostrant en l'especulació financera i edilícia un paradigma econòmic equivocac propi de l'economia neoliberal. Aquesta és precisament la tasca que van dur a terme Enric Mauri i Marc Dalmau en la darrera no-conferència *Economia: especulació i crisi en l'economia neoliberal*.

Mitjançant les instal·lacions i els tallers teòrics, l'objectiu del cicle és reflectir des de les arts visuals la ciutat del futur mostrant materialment com volem que sigui i presentant-la com un sistema complex en el qual tres ambients conceptualment diferents, però interrelacionats, s'interposen i hi donen forma: el sistema natural, el que basteixen els éssers humans i el del comportament humà (que inclou l'aspecte social i l'econòmic). Malgrat que sembli, tal com va dir Margaret Thatcher, que ja no existeixi una alternativa al capitalisme on poder alliberar-nos de les seves pressions i disfòries, nosaltres li responem –seguint Nick Land– que si ja no hi ha un “fora” del capitalisme, el que farem serà travessar-lo.

Bibliografia seleccionada

ANTONELLI, P.; HUNT, J. *Design and Violence*. New York: MOMA publisher, 2015.

BRUGELLIS, P.; PETTENA, G.; SALVADORI, A. *Utopie radicali. Archizoom, remo Buti, 9999, Gianni Pettena, Superstudio, UFO, Ziggurat*. Firenze: Quodlibet Ed., 2018.

BOSERMAN, Carla; RICART, David. "Metodologías de investigación materializadas. Entre maquetas, tostadoras, diagramas, rampas y cabinas". *Inmaterial. Diseño, Arte y Sociedad* [en línea], 2016, vol. 1, núm. 1, p. 46-75, <https://www.raco.cat/index.php/Inmaterial/article/view/322074> [consulta: 16-11-2020].

TOWER SARGEN, Lyman. "The Three Faces of Utopianism Revisited". *Utopian Studies*, vol. 5, n. 1 (1994), p. 1-37. Penn State University Press. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/20719246> . Accessed: 29-05-2017 15:24 UTC.

LENSKJOLD, Tau Ulv; JÖNSSON, Li. "Prototipos especulativos y etnografías exógenas: experimentando con relaciones más allá de lo humano". *Diseña*, 11, julio, p. 201.

LENSKJOLD, Ulv. *Design interventions and "alien ethnographies": Experimenting with speculative prototypes as prompts for relations beyond the human*. Paper for the seminar Interventionist Speculation, August 14-15th, 2014, Copenhagen, DK, The Research Network for Design Anthropology. Tau The Royal Danish Academy of Fine Arts - School of Design Publishing Proceedings of UD15: Periphery and promise 4th phd in design forum Univerity of Porto 19 + 20 Oct 2015 Published in March 2016 by PhD in Design Program, Faculty of Fine Arts, University of Porto, Portugal.

AVANESSIAN, Armen. *Miamification*. Segovia: Materia Oscura Editorial, 2019.

LAND, Nick. CCRU. Segovia: Materia Oscura Editorial, 2020.

AVANESSIAN, Armen; REIS, Mauro. *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*. Buenos Aires: Caja Negra Editorial, 2017.

BERARDI (BIFO), Franco. *Futurabilidad*. Roma: Nero edizioni, 2018.

LIPOVETSKY, Gille; SERROY, Jean. *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Ediciones Anagrama, 2015.

Varios autores. *Olvidar / Forgetting*. Madrid: Ed. Brumaria, 2018.

O'SHIE, Lizzie. *Futur Histories*. Londres: Verso Books, 2019.

FISHER, Mark. *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja Negra Editorial, 2013.

Actes del congrés *An Unconference about Art, Design, Technology, Making Cities and their Communities*, 30 May-1 June 2019, Phygital Project, University of Nicosia. Nicosia, Cyprus.

FUTURISM
ESP

REGULATIO

José
Carmona
Sánchez

“En les properes dècades, és probable que vegem més revolucions com la d’internet, en què la tecnologia passarà la mà per la cara a la política. La intel·ligència artificial i la biotecnologia aviat podrien apoderar-se de les nostres societats i economies –i dels nostres cossos i de les nostres ments també–, però amb prou feines són un punt intermitent en el nostre radar polític. Les estructures democràtiques actuals no poden recollir i processar les dades rellevants prou de pressa i la majoria dels votants no entenen prou la biologia i la cibernetica per crear-se una opinió informada. Per això la política democràtica tradicional perd el control dels esdeveniments i és incapaç de proporcionar-nos una visió significativa del futur”.¹

¹ Yuval Hoah Harari. *Homo Deus. Breve historia del mañana*. (Nueva York: Penguin Random House Ed., 2016), 495

→ Federica Matelli no s'ha proposat oferir-nos “una visió significativa del futur” com afirma Harari al paràgraf precedent, tot i que crec que, d'altra banda, estaria d'acord amb la tesi central de la citació: la política tradicional no sembla que ens ofereixi un esdevenidor prou clar. Amb el cicle *Ciutat. El futur no té data* que ha abastat quatre exposicions (a més de les no-conferències que hi estaven vinculades), hem pogut contemplar, pensar, especular, interpretar el futur d'una manera poc habitual. L'art ens parla de la quotidianitat, de les nostres vides, però intenta alienar-les en positiu. El que és quotidià es pot fer més comprensible en l'alienació. En les teories acceleracionistes a les quals Matelli es refereix en algunes de les reflexions que van originar el cicle i que sembla que tenen influència en la seva proposta ja podem adonar-nos que la mirada sobre el futur consisteix, fonamentalment, en una ciència-ficció utòpica o distòpica. →

Reflexionar o crear partint d'una distopia sembla que és aquests darrers temps un dels pressupòsits artístics més emprats. Ara mateix penso en sèries de televisió com ara *Black mirror* o en literatura en Margaret Atwood i el seu *Conte de la serventa*, també convertit en sèrie.

El que s'aconsegueix per mitjà d'aquest plantejament creatiu no és tant un ideal transcendental, en el sentit clàssic, sinó una reflexió crítica sobre el moment actual. Es tracta de pensar el present des d'un futur fictici, com si es produís un impuls d'anada i tornada, del present cap al futur i tornada cap al present, tot acarant-nos a l'actualitat amb tota la cruesa, o com a mínim alertant-nos de com de perniciosa pot arribar a ser; òbviament, el plantejament no pot defugir el significat moral i els creadors poden caure en la temptació de l'adoctrinament, l'artista ha de caminar per una corda molt fluixa i molt fina.

He tingut l'atreviment de titular aquest text "Futurisme especulatiu" basant-me, òbviament, en el que he pogut observar i escoltar durant el cicle. No es tracta d'un "futurisme" en què s'exalta la intel·ligència artificial o en què es proposa una determinada ideologia pel que fa a aspectes de la vida quotidiana en una ciutat, com ara l'espai públic, l'arquitectura, l'economia.

Els artistes no ens desvelen amb claredat el que volen, de vegades sembla que hi albirem una crítica als sistemes imperants, altres vegades sembla que ens conviden a una contemplació gairebé poètica, i en altres casos semblen reclamar que l'atenció se centri en allò que ens ofereixen; potser ajuden a una certa catarsi que ens acosti a un coneixement del futur.

Transhumanisme especulatiu

"Al segle XVIII, l'humanisme va marginalar Déu passant d'una visió del món teocèntrica a una d'antropocèntrica. Al segle XXI, el dadisme

pot marginar els humans passant d'un punt de vista antropocèntric a un de dadacèntric".²

Monica Rikić no és, ni de bon tros, una artista vinculada a les dades. Els seus treballs tenen com a centre de reflexió aquest paradigma, però la seva posició hi és fonamentalment especulativa i crítica. Es tracta d'acostar-se al món de la intel·ligència artificial embolcallant-se d'una imaginació molt propera a la ciència-ficció distòpica, creant mons que ens permetin albirar un ethos de la intel·ligència artificial. Òbviament, la seva posició és artística i, és clar, poètica. No es tracta de proposar una ètica de la intel·ligència artificial, però la seva actitud com a artista no està exempta d'una mirada crítica, com si d'alguna manera ens proposés de reflexionar sobre els reptes i horitzons de la intel·ligència artificial, i alhora que aquests horitzons ens tornessin una mirada sobre nosaltres mateixos, una mirada que sempre és la mateixa. Des d'aquest punt de vista la seva tasca potser és la que s'acosta més clarament

L'art ens parla de la quotidianitat, de les nostres vides, però intenta alienar-les en positiu

a una perspectiva filosòfica en el sentit existencial. Així ho ha manifestat ella en alguna de les seves intervencions quan ha expressat el seu interès a promoure el que jo anomenaria d'una manera una mica expeditiva una reflexió sobre la "crisi existencial" en l'àmbit de la intel·ligència artificial. Res no és més especulatiu que això: la nostra pròpia creació ens retorna especularment (espectralment) la nostra pròpia "crisi". Aleshores sembla com si res des del principi de qualsevol "pensar" s'hagués mogut, com si l'home només pogués tornar al seu propi "existir" carnal, espiritual, filosòfic, ètic. Com si el "gran invent", la màquina, per a l'artista només fos el motiu de tornar a guaitar-nos, a una "nova" autoreflexió que mai acaba, *ad infinitum*.

² *Ibidem*, 514.

En el cas de *Mare de robots* ens podem demanar si ella mateixa és la mare o si només vol que ens posem (els espectadors) en la disposició de mares d'éssers amb una intel·ligència artificial. Em sembla que les dues coses són veritat, vol fer-nos coresponsables d'aquesta mena de maternitat, com a creadors, com si compartís una mirada d'"alerta" i ens estigués dient: tu ets el responsable, la mare d'allò que avui s'està teixint a les nostres societats i que condiciona les nostres vides, mira-ho, mesura la possibilitat de felicitat d'allò que has creat i potser et tornarà alguna cosa en la pregunta sobre la teva pròpia felicitat, és a dir, què significa ser humà des del que és transhumà, què significa la felicitat humana des de la felicitat d'allò transhumà.

Des del meu punt de vista hi ha una mirada, potser inconscient (els artistes no poden evitar que l'element inconscient llisqui a les seves obres i per això un contingut gairebé oníric), humanista en el sentit clàssic. Que l'espectador de la instal·lació *Mare de robots* pugui jugar a ser el responsable-altruista que ajuda a ser feliç el robot que ha perdut el seu "paradís" d'igualtat, que ajudi a ser feliç el robot que ha sucumbit al món de les jerarquies a causa del sacerdot ens indica que Rikić, potser, ens remet a un "paradís" que se'ns ha revelat en la coresponsabilitat creadora i maternal. De la mateixa manera que "res del que és humà ens és aliè", també deu ser veritat que "res del que és robòtic no ens és aliè" (perquè és humà).

Urbanisme especulatiu

"L'espai urbà no és el resultat d'una morfologia determinada predisposada pel projecte urbanístic, sinó el resultat d'una dialèctica ininterrompudament renovada i autoadministrada de mirades i exposicions. Ignorant-ho gairebé sempre, els urbanistes treballen a

partir de la pretensió que poden determinar el sentit de la ciutat mitjançant dispositius que doten de coherència conjunts espacials altament complexos. La tasca que assumeix el projectista és treballar a partir d'un espai essencialment representat, o més aviat concebut, que s'oposa a les altres formes d'espacialitat que caracteritzen la tasca de la Societat urbana sobre si mateixa: espai percebut, practicat, viscut, utilitzat, somiat. La seva pretensió: capgirar el que és fosc en una cosa més clara. La seva obsessió: la llegibilitat. La seva lògica: la d'una ideologia que es vol encarnar, que aspira a convertir-se operacionalment eficient i que assoleix el miracle d'una intel·ligibilitat absoluta. Conceptualització de la Ciutat com a territori taxonomitzable a partir de categories diàfanes i alhora rígides –zones, carrers, quadrícules– i a través d'esquemes lineals i ben clars, com a conseqüència del que no deixa de ser una mena de terror respecte del que és incommensurable, polisensorial, el desfermament sobtat de potències socials moltes vegades percebudes com a fosques. I, per descomptat, es nega de totes totes que la uniformitat de les produccions urbanístiques no serveixi, en el fons, per amagar o dissimular unes separacions funcionals brutals derivades de tota mena d'asimetries, que afecten certes classes, gèneres, edats o ètnies”.³

Crec que Anaisa Franco estaria bastant d'acord amb el que s'afirma en aquest paràgraf i que precisament algunes de les seves obres tenen una mirada sobre la ciutat de caràcter polisensorial, com si volgués revelar-nos una altra possible pers-

³ Delgado, Manuel. *Sociedades movedizas*. (Barcelona: Anagrama Ed., 2007), 13-14.

pectiva de l'espai urbà; en el cas de *Green wave*, la revelació de les perspectives és múltiple. Primerament, la perspectiva d'una arquitectura ecològica, en clara consonància amb el que sembla que és una de les motivacions fonamentals de molts projectes arquitectònics en què s'incideix en l'espai públic de les ciutats; però *Green wave* també pretén oferir a l'espectador una energia poètica a través d'una experiència estètica determinada, crec que no es tracta solament d'establir un codi ètic de l'ecologia, sinó d'accionar en l'espectador el sentiment d'una naturalesa que pugui, al mateix espai, irradiar la bellesa del que és artificial/natural. L'artista, en aquest cas, concreta a través d'un artifici el nostre “ser al

L'obra de
Montesinos relata un
futur que ja és actual

món”, transformant-lo; una transformació que exigeix la nostra atenció i la nostra participació. Com en totes les instal·lacions del cicle, l'espectador es troba, en un grau major o menor (ara potser faig una generalització prou sumària), en

la frontera de la seva possible acció sobre la realitat, en la frontera de la seva possible transformació; i davant d'aquesta frontera o límit es troba l'experiència d'una consciència de caràcter ètic i estètic. La peça de Franco recorda, en la seva forma, un cinta de Moebius, malgrat que aquest aspecte no sigui intencionat; la percepció visual de l'escultura, ondulada, ens transmet un alt grau d'organicitat, com si l'artista pretengués fondre'ns en un espai que defugís els motlles urbans d'una geometria euclidiana i dur-nos a una dimensió tridimensional de l'espai. A la instal·lació, a més, s'hi afegeix l'aspecte vegetal, com també l'aspecte lumínic obtingut de plaques solars. Tots aquests aspectes ens situen davant d'un artefacte que sembla estar a punt de submergir-nos dins d'una naturalesa artificial, com si la “gran onada” a què fa esment el títol ens pogués bressolar en algun moment.

Crec que amb la descripció de l'obra podem entendre fins a quin punt la percepció de l'espectador pot dur-lo a aquesta experiència del límit a la qual m'he referit anteriorment, experiència que només pot ser d'un lloc-fronte-

ra, perquè una especulació sobre el futur ens remet sempre a un límit, però la proposta del cicle sobre la qual estem parlant és justament la d'enfrontar l'espectador no tant davant d'un futur-utopia, sinó davant d'un futur que ja sigui, ara, experiència per a una possible transformació. ¿Es tracta d'un intent d'esquivar qualsevol associació de l'obra d'art amb els paràmetres de qualsevol construcció ideològica (progressista o conservadora)?, ¿de debò és possible aquesta mena d'evasió? En les conclusions d'aquesta reflexió sobre el cicle *Ciutat. El futur no té data* intentaré oferir una “resposta” a aquesta pregunta.

L'obra de Franco i concretament *Green wave* ha estat caracteritzada amb l'expressió “metabolisme urbà”. Podem parlar d'un “metabolisme urbà”? No fora, aquesta idea, un pèl estrambòtica?, una parella impossible, un oxímoron, quan el que és urbà és justament allò rígid i artificial i el que entenem per metabolisme allò que en la naturalesa dona forma a un organisme en el seu origen? Crec que sí, es tracta d'una contradicció, i en aquesta “bella” contradicció passem per *Green wave*.

Ecologia especulativa

Un futur i uns desastres ecològics dels quals no sabem pràcticament res són, crec, el punt de partida de Montesinos. La ficció fabuladora de *So far (away)* pretén, des del munt punt de vista, que habitem la ciutat especulativament. Montesinos no parteix, òbviament, simplement de la imaginació, sinó de l'observació específica de la realitat; els seus interessos giren entorn de la reflexió sobre l'espai públic i a les seves obres es planteja una crítica sobre les formes arquitectòniques que modelen les ciutats contemporànies. En el cas de *So far (away)* la preocupació és de caire ecològic i per això utilitza un paisatge apocalíptic que podem trobar a qualsevol urbs, és a dir, Montesinos ens enfronta, ja, al desastre “actual”. Crec que si mirem l'obra-maqueta del

suposat desastre ecològic podem veure-hi reflectit un paisatge urbà que podríem trobar en alguns dels nostres tombos per la ciutat actual; des d'aquest punt de vista, l'obra de Montesinos relata un futur que ja és actual, o sigui que darrere l'aparença d'una falla ens du agafats de la mà al que ja està passant. La seva obra representa una protesta, però també, si no vaig errat, una plasmació de caire poètic. El caràcter negatiu d'aquesta mena de poètica genera en l'espectador una ganyota de rebuig, gairebé una desconexió de la mirada sobre l'obra, ¿és potser el que busca Montesinos? No m'atreveixo a respondre-ho de manera taxativa, però crec que l'artista no renegaria d'una comunicació amb l'espectador en la qual les dissonàncies perceptives estiguessin, com a mínim en aquesta instal·lació, en l'entramat de l'obra.

Montesinos, com també afirma F. Matelli, ens presenta un futur en què la separació entre natura i artificialitat sembla anul·lada o perduda. Aquest aspecte es reflecteix en el "desastre" (¿natural/artificial?) que la instal·lació vol representar. M'atreviria a dir que en aquesta representació hi ha una certa provocació, ja que situa l'espectador davant d'alguna cosa que sembla inversemblant, un desastre natural/artificial, en el qual el mateix espectador és alhora el responsable i el damnificat. ¿No és aquesta avui per avui la situació actual, potser no som absurdament els que maldem i són maldesos?

Crec que la comissària l'encerta en presentar-nos l'obra com una representació en què la diferència natural/artificial ha estat foragitada de manera definitiva, d'aquí que vinguin les dissonàncies a les quals m'he referit abans. A l'obra de Montesinos no hi ha lloc per a la complaença, per a una harmonia del que és natural i artificial, sinó que ben al contrari, semblen anul·lar-se i desaparèixer d'una manera calamitosa. Però ens enganyariem si penséssim que la proposta de Montesinos és només protesta davant d'aquesta calamitat, és possible que en el seu quefer artístic es proposi enfrontar l'espectador a la dualitat natural/artificial com una cosa que sempre podem tornar a pensar per construir o desconstruir el que encara està per venir.

Economia (no) especulativa

- “— He llegit un poema en el qual una rata esdevé moneda de curs legal.
- Doncs sí, seria interessant –va dir Chin.
 - Sens dubte. Un impacte increïble en l’economia mundial.
 - Només pel nom... Molt millor que el *dong* o la *kwacha*.
 - El nom ho és tot.
 - Sí. La rata –va dir Chin.
 - Sí. Avui la rata ha tancat per sota de l’euro.
 - Sí. Hi ha la preocupació creixent que la rata russa es devaluï.
 - Rates blanques. Pensa-hi.
 - Sí. Rates prenyades.
 - Això. Liquidació en massa de rates russes prenyades.
 - La Gran Bretanya entra a la zona rata –va dir Chin.
 - Justos! Se suma a la tendència lògica d’adoptar una única unitat de canvi universal.
 - Sí. Els Estats Units estableixen la unitat rata. Això. Cada dòlar nord-americà serà bescanviable pel seu valor en rates.
 - Exacte. L’acumulació de reserves de rates mortes es considera una amenaça contra la salut mundial”.⁴

⁴ Delillo, Don. *Cosmópolis*. (Barcelona: Seix Barral Ed. 2003), 37-38.

Podria ser que la instal·lació d'Enric Maurí es faci ressò d'aquest diàleg que Delillo intercala a la seva novel·la *Cosmópolis*.

La gran festa d'Enric Maurí és una instal·lació participativa que vol palesar aspectes que ens han colpejat els darrers temps des del punt de vista econòmic. A la instal·lació veiem i escoltem testimonis, a través d'una pantalla, que expliquen la seva experiència de la darrera *gran crisi*, i també se'ns ofereixen dades sobre l'especulació extrema. Maurí ens aporta aquesta informació a partir d'un format gairebé burocràtic, fred. També la informació forma part del desastre. Les dades com un mirall fred.

La rata com a diners, com a moneda de curs legal... A la instal·lació les parets estan pintades del color dels bitllets de 500 euros embolcallant *La gran festa... la gran rata... la gran corrupció... la gran ressaca* i enfrontant l'espectador als seus propis dimonis, perquè no crec que Maurí es limiti a un denúncia que li és aliena, en certa mesura tothom estem implicats en el fàstic de la *ressaca*, per què, altrament, Maurí ens posa davant el sac d'entrenament del boxador i ens convida a estomacar-lo, a lluitar contra allò que odiem i alhora estimem? ¿No es tracta d'una metàfora de les nostres pròpies implicacions en la gran festa? Potser m'equivoco, però no crec que es tracti de la simple denúncia dels *altres*, però sí de la denúncia d'un *sistema* que se'ns menja com els rata-diners.

D'altra banda, és veritat que Maurí no menysté els afectats, les víctimes de la *Gran festa*, ¿però no hi ha una certa ironia en convocar-los a la *Gran festa/Gran ressaca* a través dels rostres i les frases que deixen testimoni del fracàs del nostre propi sistema?



Que el cicle és eminentment polític després del que hem exposat no crec que ningú en dubti, el tema és la ciutat com a lloc a partir del qual podem reflexionar sobre aquells processos que ens amoïnen com a ciutadans. Crec que, des d'aquest punt de vista, la sèrie d'instal·lacions i projectes té una dimensió cívica i vol convocar la

societat civil a participar en allò que pot ser i que ja és objecte de preocupació: ecologia, degradació de l'espai urbà, la societat hipertecnològica, l'acrítica societat de consum.

Em demano, com a ciutadà, i en concret com a ciutadà de Terrassa, fins a quin punt els temes i les preocupacions de què es tracta al cicle *Ciutat. El futur no té data* són acarats per les polítiques municipals. És obvi que qualsevol dels nostres representants polítics afirmarien sense dubtar-ho que les polítiques esmentades es preocupen d'establir límits, reflexió, pensament crític i fins mesures legals que tenen a veure amb la sostenibilitat ecològica, amb un consum mesurat, amb una societat més humana i menys xuclada per la tecnologia omnipresent, per una qualitat de l'espai urbà. Qualsevol ciutadà de Terrassa té la impressió que es prenen decisions importants en l'àmbit de l'ecologia i l'espai urbà, més difícil em sembla d'albirar decisions polítiques en àmbits que avui per avui són altament preocupants: l'àmbit de les dades com a font d'addicció social no és qüestionat; es dona per descomptat que aquest *paradigma* ens domina i que anem passant. *L'especulació immobiliària* sembla que no té límits i que campa com vol. Potser la ciutadania de Terrassa (algunes plataformes⁵ ho intenten) poden somoure consciències o posar en tela de judici certs aspectes que es donen per descomptats. Potser les polítiques municipals haurien d'estar més a l'aguait dels interrogants que des de certs àmbits (aquest cicle n'és un) tracten d'expressar unes preocupacions que ens afaïçonem èticament i humanament.

Crec, d'altra banda, que el cicle i els artistes que l'integren, insisteix més en una interpel·lació ètica que no pas en un ensenyament o doctrina, deixa espais oberts al pensament i a l'especulació, tot subratllant-hi problemàtiques, convidant a mirar, i enfrontant l'espectador a la seva pròpia *polis*, a la seva imprevisibilitat (la de la ciutat). I és aquesta imprevisibilitat *actual* que vol ser qüestionada, la que els ciutadans no poden deixar que els arrossegui.

⁵ Per exemple: la Plataforma en Defensa del Vapor Ros. La PDVR és un conjunt d'associacions culturals, agents de la ciutat de Terrassa, organitzades per la defensa social i cultural del Vapor Ros. Se'n pot trobar informació a Facebook: Plataforma en Defensa del Vapor Ros.

So Far
Away
Antonio
R. M.
esino

Antonio
Montesinos

So Far (Away)

Antonio R.
Montesinos





So Far (Away) Antonio R. Montesinos

“La imaginació
al poder”

(eslògan situacionista)

A Futurabilidad (2018), Franco Berardi

Bifo posa en relleu la importància de la capacitat d'imaginar el futur per a la transformació social i per al desenvolupament de les subjectivitats emergents. Segons l'autor italià, el futur està inscrit al present com una tendència sobre la qual nosaltres podem fer conjetures. Hi ha innumbrables tendències de futur en conflicte entre si

inscrites en l'“ara”, i mentre que algunes emergiran a la realitat, d'altres només restaran en potència. Aquestes últimes, lluny d'anul·lar-se i esvaïr-se, romandran com a potencialitats que potser es podrien concretar si canviessin les circumstàncies: aquí rau la importància d'imaginar futurs per al canvi.

En el camp de la creativitat humana, aquest desajustament entre les potencialitats del present i la seva materialització pren forma d'una *heterogènesi* o *heterogènia* dels fins, és a dir, d'una relació asimètrica entre projecte i realització. En arquitectura o urbanisme, o sigui les arts del medi habitat, aquesta divergència o disconformitat entre els futurs imaginats i el que esdevé realitat atorga a les maquetes un estatus especial d'obra d'art, perquè lluny de ser simplement eines de treball, ofereixen una relectura del paisatge on vivim, malgrat que no esdevinguin realitat.

La sèrie *Inopias* (2008-2020), a la qual pertany *So far (away)*, suposa un conjunt de projectes-instal·lacions que Antonio R. Montesinos va començar arran de la bombolla del totxo i la crisi financera consegüent del 2008,

Hi ha innumbrables tendències de futur en conflicte entre si inscrites en l'"ara"

tot proposant una resposta davant la fractura social provocada per la crisi del model econòmic liberal que es va produir en aquells anys. Montesinos treballa component una sèrie de paisatges urbans fets de manera casual, que representen ciutats imaginàries fetes amb objectes trobats i mate-

rials pobres. Emprant la maqueta com a forma d'art, reprèn d'una manera simbòlica els models utòpics moderns –en què s'aplicava un model urbanístic basat en l'ordre i la raó per imposar un context social específic– i els reinterpreta des d'una pràctica lúdica, especulativa i basada en els materials.

Aquests darrers anys el seu interès ha virat cap a propostes que imaginin futurs alternatius al capital. Com explica l'artista, aquestes pretenen "treballar a partir d'objectes rebutjats pel sistema capitalista, reutilitzats per construir alternatives, tècniques trobades i models urbans passats, tot apostant per una posició *amateur* que mira de reprendre un cert «impuls utòpic» adreçat cap al futur. Vol ser un «exercici d'imaginació» que suposa la projecció d'utopies, a fi de manifestar el seu desig de models urbans i socials diferents. Aquest exercici de reciclatge dels residus materials del capital liberal és una resposta als seus excessos

i conseqüències sobre el planeta i té com a resultat la construcció d'un escenari postnatural que representa una civilització que intenta refer-se d'aquest desastre i que es dedica al tractament del material que l'ha provocat. La idea és presentar el futur com un escenari de reparació dels danys causats pel nostre sistema actual, en què la línia de separació entre naturalesa i artificialitat s'ha perdut del tot”.

Aquesta posició enllaça el seu treball amb la recent proposta teòrica que Donna Haraway ha elaborat com a resposta al col·lapse ecològic. La intel·lectual americana proposa d'utilitzar la fabulació i la construcció d'històries fantàstiques –en els termes de ciència-ficció o de ficció fabulativa (SF)– per reflexionar sobre els danys causats al planeta durant el “capitalocè” (o era del capital) i alhora qüestionar les convencions col·lectives assumides com a veritats que els han provocat, tot obrint unes altres mirades sobre el futur. Això és, precisament, el que es proposa Antonio R. Montesinos amb la sèrie *Inopias*: utilit-

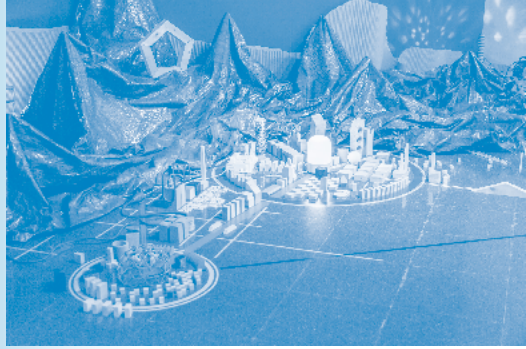
Heterogènesi o heterogènia dels fins, és a dir, d'una relació asimètrica entre projecte i realització

zar el procés de muntatge d'aquests paisatges urbans fantàstics per especular amb possibilitats diferents, generar –mitjançant el joc, la improvisació i una barreja lliure– ficcions factibles o veritats contingents en potència.

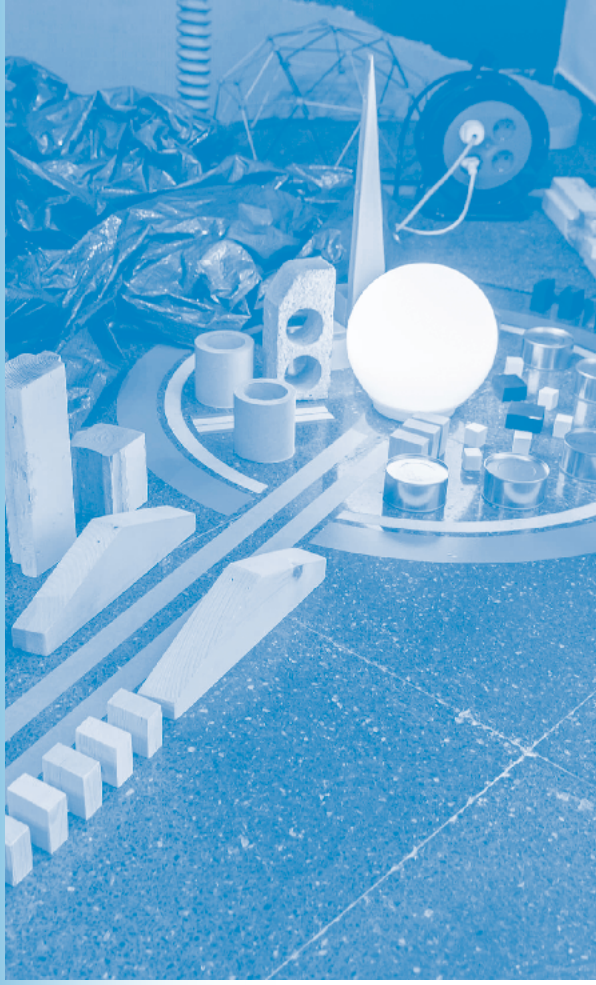


50
So Far (Away)









Ecologia: la ciutat postnatural i la cartografia especulativa

Les ficcions
d'Antonio R. Montesinos:
la geografia com
a ciència ciutadana

Bernat Lladó

→ Durant la dècada dels anys noranta sorgiren algunes veus que afirmaven que amb internet i les noves telecomunicacions les distàncies físiques serien irrellevants a l'hora d'entendre la vida social i econòmica dels països rics. Menys estrident i popular que el discurs que anunciava la fi de la història, però coincidint en el temps, la proclama de la fi de la geografia s'acomodava bé als eslògans d'una nova economia que havia de ser “immaterial” i de la “informació”; una economia que finalment podia deixar endarrere la indústria bruta i pesant que ens agermanava amb l'antic bloc soviètic. Mentre ells tenien Txernòbil, nosaltres construïem les bases de Silicon Valley. →

El cert, però, és que molt abans que el discurs de la fi de la geografia tingués ressò mediàtic, fins i tot abans que s'acomplís el somni d'un món sense distàncies on la gent no s'hagués de moure de casa ni per treball, ni per consumir, ni per socialitzar-se (un món que, paradoxalment, arribà en forma de pandèmia), alguns geògrafs ja havien destacat la rellevància de les telecomunicacions per entendre els territoris contemporanis. Al principi dels anys cinquanta, per exemple, Eric Dardel deia que la civilització occidental havia fet de la lluita contra la distància una de les seves “preocupacions prioritàries”. Destacava que la navegació a vapor, l'aviació comercial, la ràdio i el telèfon havien creat una interdependència planetària, i que aquesta interdependència i instantaneïtat de les comunicacions era com s'afirmava el poder del món modern sobre l'espai.¹

Amb tot, Dardel no insinuà mai que la revolució en les telecomunicacions significués el final de la geografia; ni de la Geografia com a disciplina acadèmica, ni de la geografia en el sentit físic o territorial. Ben lluny d'ai-

Mentre ells tenien
Txernòbil, nosaltres
construíem
les bases de
Silicon Valley

xò, de fet, i de manera paral·lela i aparentment contradictòria, al llarg dels anys noranta del segle passat es va anar coent al món de l'art, de la cultura i de les humanitats un interès renovat per l'espai, el lloc i el paisatge –conceptes tots vinculats a la història de la geografia. L'acadèmia angloamericana, que aleshores

ja havia aconseguit l'hegemonia cultural, s'apressà a etiquetar aquest interès o sensibilitat envers la geografia amb l'expressió “gir espacial” (*spatial turn*). El discurs geogràfic, per tant, estava ben viu; tan viu que es començà a parlar de geografia a les facultats de Literatura i Traducció, d'Antropologia i Història, de Ciències Polítiques i Economia.

Un “gir espacial” que també fou ben rebut en el camp de l'art. Un dels geògrafs contemporanis més

¹ Dardel, Eric. *El Hombre y la Tierra. Naturaleza de la realidad geográfica*. (Madrid: Biblioteca Nueva, 2013), 66. Edició original: *L'Homme et la Terre. Nature de la réalité géographique*. (París: Presses Universitaires de France, 1952).

intuïtius, el bolonyès Franco Farinelli, ja pronosticà a principi del nou mil·lenni que la Geografia futura seria un treball “d’artistes”: en un món interconnectat i global en què els espais polítics, econòmics i virtuals han redefinit les sobirania territorial i en què les crisis socials i ambientals traspassen les fronteres dels vells estats, ens deia Farinelli, calen noves maneres de representar i modelar els territoris.² I és en aquest punt on també cal situar l’obra i el pensament d’Antonio R. Montesinos.

Fet i fet, bona part de la trajectòria d’aquest artista crític gira al voltant de l’espai. Més concretament, al voltant dels llocs, siguin físics o virtuals, quotidians o celestes, reals o imaginats. Per això molts dels autors que segueix i que li proporcionen la bastida teòrica, si bé no són geògrafs, són tanmateix sensibles a la qüestió de l’espai i de com la seva organització, construcció, percepció, representació i ús, és cabdal per entendre la història i la política moderna. Pensem, per exemple, en la distinció que fa Martin Heidegger entre habitar i construir; en el concepte d’heterotopia de Michel Foucault; en la ciutat *practicada* de Michel de Certeau; en els *walkescapes* de Francesco Careri o en la psicogeografia situacionista. Autors als quals hauríem d’afegir les filòsofes del posthumà, com Rosi Braidotti i Donna Haraway, o el concepte de *futurabilitat* de Franco “Bifo” Berardi. Perquè, a banda de l’espai, la proposta de Montesinos té un eix temporal clar: el futur. Per tant, ni fi de la Història ni fi de la Geografia.

Un “gir espacial” que també fou ben rebut en el camp de l’art

Montesinos més aviat es pregunta: com seran en el futur les ciutats, els assentaments i la vida comunitària?

Part de la seva resposta la trobem a la sèrie *Inòpies*, iniciada l’any 2008 i que té representació en el marc del projecte *Ciutat*.

² Farinelli, Franco (1999-2000). “La globalizzazione”, a *I viaggi di Erodoto*. (Milano: Edizioni scolastiche B. Mondadori, 1999-2000, 40), 16.

El futur no té data, amb la instal·lació o maqueta *So far (away)*. Montesinos intueix que el futur passa per la ciutat; però aquesta ciutat d'un futur-no-gaire-llunyà no hauria de reproduir ni els processos d'urbanització dominants fins ara, ni els materials utilitzats per construir-se, ni les formes existents de governança. Tot el projecte neix, d'entrada, del malestar generat per la crisi econòmica del 2007-2008, que fou sobretot una crisi urbana i financera. Els geògrafs marxistes fa temps que ens expliquen que una de les sortides habituals que té el siste-

Montesinos intueix
que el futur passa
per la ciutat

ma capitalista per superar els períodes d'estancament econòmic és per mitjà de la producció d'espai. Per estimular l'economia, el sector financer amplia o facilita el crèdit perquè tant els agents privats com públics puguin seguir invertint, produint i consumint. Un dels sectors que durant la primera dècada del

La ciutat maqueta
So far (away)
ens presenta un
assentament
urbà després del
col·lapse

segon mil·lenni es va veure més beneficiat per aquest procés fou el sector de la construcció d'habitatges i d'infraestructures (per tant, sectors que "produïxen espai"). El problema, però, és que si el marc que ha de regular les condicions amb què es facilita el crèdit, per una banda, i les condicions amb què s'urbanitza, per l'altra, només garanteixen

el "lliure mercat", aleshores el procés urbà esdevé socialment injust i ambientalment insostenible. L'augment dels preus del sòl i de l'habitatge, l'especulació urbanística i la gentrificació, l'endeutament familiar, la segregació socioespacial i la pressió urbanística sobre els entorns naturals han estat alguns dels efectes del creixement urbanístic de les darreres dècades en un context de polítiques neoliberals.

Per això *So far (away)* planteja una teoria i una pràctica urbanístiques diferents. Imagina o projecta una ciutat del futur que no segueixi la trajectòria actual, una trajectòria marcada per l'economia de mercat i la fe en el

progrés tecnològic com a única solució per “superar” les conseqüències no desitjades de la forma de vida actual. Un dels instruments que reclama Montesinos per subvertir aquesta trajectòria és, d’entrada, la reapropiació del saber urbanístic i geogràfic pels ciutadans. Més que un coneixement expert i exclusiu dels tècnics, Montesinos reclama la Geografia com una ciència ciutadana i reivindica, per tant, una pedagogia del fet urbà. Alhora, reclama el paper de les maquetes, de la construcció lúdica de futurs urbans per mitjà de models a petita escala. De la mateixa manera que entén la ciència-ficció com un lloc on trobar i construir *inòpies*.

Finalment, les maquetes de Montesinos també es caracteritzen per l’ús de materials reciclats i “pobres”. D’aquesta manera subverteixen la lògica que fins ara ens havia servit per explicar el valor dels béns i les mercaderies en una economia de mercat. La tradició marxista ens diu que les mercaderies poden tenir o bé un valor d’ús o bé un valor de canvi. Aquest esquema binari entre un valor d’ús i un valor de canvi, però, amaga una part del problema actual, i és que els objectes tenen valor sempre que incor-

Una ciutat que es veu
recolonitzada per fragments
dispersos de naturalesa

porin també el *desús*. Perquè la maquinària del nostre model econòmic estigui ben greixada, els béns i les mercaderies han de tenir un cicle de vida útil molt curt. La moda o la programació de l’obsolescència tenen la funció d’escurçar aquest cicle. Així, estem lligats al consum d’objectes de manera constant: ja sigui perquè passen de moda, perquè deixen de funcionar o perquè es trenquen i deixen de ser-nos útils. Però què passa si nosaltres mateixos –consumidors, ciutadans– recuperem, reciclem o reutilitzem tots aquests objectes? Què s’esdevé si la producció d’espai, és a dir, la producció d’espai com a mercaderia i, per tant, com a objecte que incorpora el valor de canvi i el valor del desús, es subverteix per mitjà de la recuperació, ocupació i reutilització dels espais abandonats, buits o sense ús? Què passa si es sostreu el valor de canvi de l’espai, és a

dir, s'inhabilita l'especulació urbana, es dona prioritat al seu valor d'ús i es construeixen pobles i ciutats amb totes aquestes runes i restes que ens ha deixat "l'àngel de la història"?

Les ficcions d'Antonio R. Montesinos activen la nostra imaginació i ens prepararen per a un futur proper. La ciutat maquetada *So far (away)* ens presenta un assentament urbà després del col·lapse. Una allau de piroplàstics –pedres "híbrides", barreja d'elements naturals i artificials– ha impactat sobre la ciutat i aquesta s'ha de readaptar al nou entorn. Un entorn que Montesinos qualifica de "postnatural". Fins i tot allò que a simple vista sembla un element geològic, una explosió volcànica de "pedres", està format per materials que procedeixen de la fàbrica humana. I aquests materials ara són de nou reabsorbits en els materials de construcció d'aquesta ciutat. Una ciutat que ja no és com les grans aglomeracions de l'antropocè, la majoria de les quals eren contínues, jeràrquiques i ben treballades gràcies als mitjans de comunicació i transport; sinó que més aviat és una ciutat que s'organitza de forma descentralitzada i per mitjà d'illes urbanes més o menys autònomes. Una ciutat que es veu recolonitzada per fragments dispersos de naturalesa i per l'ús de materials de rebuig que els circuits econòmics actuals no poden assimilar, però que en el futur que presenta Montesinos per força haurem d'aprendre a reutilitzar.

Green
Wave.
Anai-
sa
Franc

n

co

Green Wave
Anaisa
Franco



Green Wave Anaisa Franco



Green wave d'Anaisa Franco segueix la línia teòrica de l'exposició anterior que especulava sobre la relació entre ecologia i representació fantàstica de la ciutat amb maquetes inventades que l'albiraven globalment. Com en el cas d'Antonio R. Montesinos, el treball d'Anaisa Franco vol ser una resposta a un suposat desastre ecològic imminent, però a

diferència del primer, desenvolupa la seva reflexió a partir d'un lloc interior de la ciutat, l'espai públic compartit.

El 2008 l'Organització Mundial de la Salut i les Nacions Unides van publicar un informe que mostrava que actualment més del cinquanta per cent de la

població mundial viu en ciutats. El 2050 se suposa que aquest percentatge pot assolir el setanta per cent. L'escat demogràfic a les urbs els segles vinents obligarà el gènere humà a enfrontar-se a noves conseqüències polítiques, econòmiques, socials i culturals. El creixement de la població es desenvoluparà en un context de riscos ecològics a escala mundial: des de la contaminació del sòl, l'aire i l'aigua fins a l'alteració dels règims hídrics i energètics, la pèrdua de biodiversitat, amenaces de sequeres, inundacions, incendis i augment del nivell del mar. I òbviament el canvi climàtic. Moltes ciutats, tant del Sud global com del Nord global, ja estan lluitant i enfrontant-se a aquests desafiaments, en alguns casos per motius de supervivència o

Actualment més
del cinquanta per
cent de la població
mundial viu
en ciutats

de salut i justícia social, i en d'altres a favor d'una millora de l'habitabilitat i l'estètica urbana. Per acarar aquestes qüestions, els darrers trenta anys s'han desenvolupat molts nous paradigmes i conceptes, com l'ecologia urbana, la planificació urbana, l'arquitectura ecològica, el paisatgisme, el disseny i l'activisme mediambiental.

L'urbanisme ecològic, el metabolisme urbà, la justícia mediambiental urbana, el disseny biofílic i l'urbanisme climàtic són alguns exemples que han tingut incidència en la teoria i la pràctica en aquests terrenys de recerca i activisme.

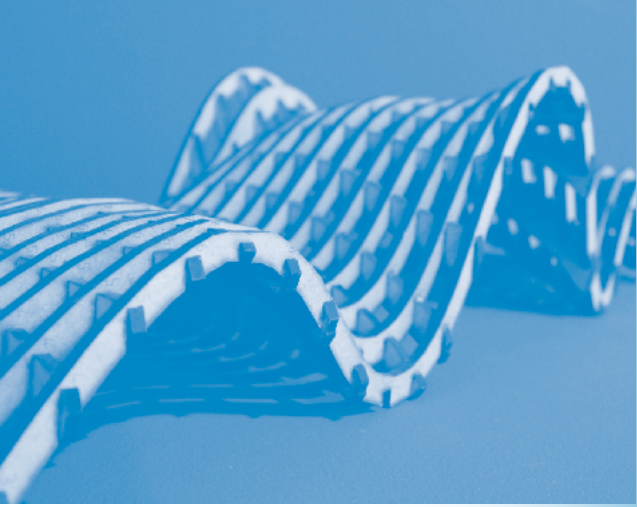
Per la seva banda, l'arquitectura ecològica és un concepte ampli, que abasta des de l'ús de materials de construcció més sostenibles fins a un enfocament bioclimàtic, una eficiència en l'ús dels recursos o, per exemple, l'assoliment d'un mínim impacte paisatgístic. Dins del concepte d'arquitectura ecològica, podem incloure-hi idees afins, sovint equivalents, com l'arquitectura sostenible, la bioconstrucció, l'arquitectura verda o l'arquitectura amigable amb el medi ambient. El reciclatge de materials és un punt important que cal destacar. Actualment als països en desenvolupament és relativament popular l'ús de materials reciclats gratuïts o de cost molt barat per construir habitatges, que ben sovint són reconstruccions de cases antigues en estat d'enderrocament.

A les ciutats del futur el reciclatge del plàstic en la construcció serà una pràctica habitual i necessària, com també la necessitat de buscar-hi formes alternatives, independents i més sostenibles per a la subsistència.

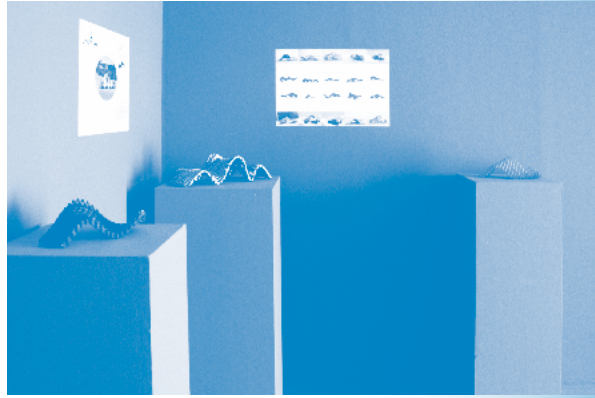
Green wave és una maqueta gegant, a meitat de camí entre la instal·lació i l'escultura, que neix de la fusió interdisciplinària entre urbanisme, arquitectura ecològica, art participatiu, jardineria i *media art*. Es tracta d'un artefacte postnatural perfecte: un hort urbà mòbil, fet amb materials biodegradables, plàstic reciclat, autosuficient i interactiu, que vol suplir una suposada manca de verd i de recursos a les ciutats del futur. Està compost per una estructura ondulada recoberta de plantes i unes plaques solars sensibles que s'il·luminen durant la nit.

Green wave és una maqueta gegant, a meitat de camí entre la instal·lació i l'escultura

Els usuaris poden caminar per damunt l'escultura i descansar-hi a sota. L'objectiu de *Green wave* és crear una obra d'art que contribueixi a amortir el canvi climàtic, que recicli ampolles de plàstic i que il·lumini la seva pròpia forma emprant energia verda de les cèl·lules solars que duu encastades. El projecte involucra l'audiència en crear un espai comú compartit on la ciutadania pot caminar, jugar, descansar, educar els nens i recollir-hi plantes, herbes o menjar. Pot donar cabuda a diversos tipus de plantes, com ara romaní, anet, lavanda, coriandre, menta, alfàbrega o flors. Està concebut com a punt de trobada públic, un espai educatiu compartit que involucra el veïnat en el desenvolupament de la "granja" i el convida a gaudir de la collita i a compartir-la.







Anaisa Franco
71



Espai públic: el metabolisme urbà

Indi,
arquitectura saludable
i emocional

Anna Bullich

→ Procurem que els edificis en què treballem respectin els bioritmes de les persones que els utilitzaran, de manera que els facilitin el benestar. Afirmem que la salut és salut física i salut mental, i per tant abordem el disseny des d'aquestes dues vessants. La física la resollem intervenint en els materials, les instal·lacions elèctriques de climatització, d'il·luminació, etc. En totes les decisions de projecte. La salut mental la introduïm als nostres projectes de dues maneres: la primera és amb els nostres coneixements i aplicant-hi conceptes de neuroarquitectura, biofilia, geometria sagrada i il·luminació i colors. La segona manera és introduint els nostres usuaris en el disseny dels edificis. No dissenyem per a ells, sinó amb ells. Ho fem a través d'uns exercicis molt il·lusionants i el resultat és que podem prendre cadascuna de les decisions de projecte tenint en compte el seu criteri; els clients saben per què prenem cadascuna de les decisions i el vincle emocional resultant entre els nostres clients i el projecte és meravellós. →

Empoderament i apropiació de l'espai públic

La neurociència ens diu que la claredat i força dels records és directament proporcional a l'emoció viscuda en el moment en què vàrem viure una determinada experiència; gairebé tothom recorda el dia del seu primer petó o el naixement dels fills i filles. Tant és així que acostumem a recordar els espais en funció de les emocions que hi hem viscut i no per la seva qualitat arquitectònica. Per tant, el que hem de pensar és com es percep l'espai urbà, com s'hi viu, i no tant quina forma té.

Com diu Izascun Chinchilla al seu llibre *La ciudad de los cuidados*: “las categorías para entender cuál es la experiencia que se tiene del edificio [extensible a l'espai públic] no pertenecen a la arquitectura, sino al sujeto que las percibe [...]. La experiencia y la memoria se construyen con el cuerpo y la capacidad cognitiva”.

Necessitem una evolució de l'espai públic,

que actualment dona servei al col·lectiu

productiu i a l'usuari habitual sense cap deficiència física ni intel·lectual, que es desplaça en transport privat, i on aquests desplaçaments ocupen una gran part de la superfície i de la prioritat urbanes. Necessitem promoure l'apropriació de l'espai públic a càrrec de tota la població, heterogènia, infantil i adulta, no productiva, no consumista, tant de l'espai públic urbà com del rural.

Un espai públic que donarà servei a totes les casuístiques possibles de manera de viure'l i utilitzar-lo, sentir-lo i experimentar-lo.

La mobilitat s'haurà de transformar: Monderman va des-

cobrir que l'eficiència i la seguretat del trànsit milloren quan el carrer i l'espai públic circumdant es redissenyen per encoctar cada persona a negociar el seu moviment directament amb els altres. Així ho va dissenyar a la ciutat holandesa de Delft, amb un procés de participació ciutadana. I va anomenar Woonerf aquest model d'ús de l'espai públic.

Els carrers vius també actuen com a espais socials, ja que permeten que els infants hi juguin i fomenten les interaccions socials a escala humana, de manera segura i legal. Aquestes carrers encara estan disponibles per a ús de vehicles motoritzats, però el disseny que tenen presenten com a objectiu reduir tant la velocitat com el domini del transport motoritzat. Això sovint s'aconsegueix utilitzant l'enfocament d'espai compartit, amb demarcacions molt reduïdes entre el trànsit de vehicles i els vianants. L'estacionament de vehicles també pot estar restringit en zones designades.

Exemples d'aquest ús de l'espai públic són el mercat setmanal al carrer, els nous centres de vianants de les ciutats, el fet de construir les voreres enrasades amb la calçada dels vehicles, fet que en deixa difusos els límits, i, per tant, l'ús ha de ser compartit i respectuós.

Biofília és la sensació de ben-

estar gràcies al contacte amb la natura. El disseny biofílic ajuda a reduir l'estrès, a millorar la nostra creativitat i la claredat de pensament, a millorar el nostre benestar i accelerar els processos de restauració cerebral en particular i de guariment en general.

El disseny biofílic es pot organitzar en tres categories, segons l'estudi titulat *14 patrones de diseño biofílico. Mejorando la salud y el bienestar en el entorno construido*, de Terrapin Brigh Green.

Naturalesa a l'espai, les analogies naturals i la Naturalesa de l'espai. Aquestes categories es des-

glossen en 14 patrons. Per exemple, la l'edifici modernista Sala Muncunill té molts components dels 14 patrons de disseny biofílic: té connexió amb la llum natural i, per tant, des de l'interior i inconscientment podem percebre el pas del temps gràcies als notables matisos de la llum natural quan entra pels lluernaris; té analogies naturals amb la forma de les voltes, que són les formes

L'individualisme
donarà pas a la
comunitat, ja que
és la manera com
ha evolucionat
l'espècie humana
durant milers d'anys

de les lianes i cordes en despenjar-se, té una complexitat i un ordre molt interessant, igual com passa a la natura, i ens permet gaudir d'una vista de panorama de més de 30 metres de llargada sense obstacle; el patró de vista panoràmica és un dels que té més evidència científica sobre la capacitat de fomentar la restauració cerebral; és curiós, però la decisió de construir aquest edifici d'aquesta manera no era

cap altra que afavorir que els patrons poguessin observar tots els treballadors amb un cop d'ull. A més, el Modernisme en general té grans expressions de vegetació i éssers vius, i moltes vegades inclou l'aigua en les seves creacions. No cal que sigui tan literal com el Modernisme, però el pavelló de Mies van der Rohe de l'Exposició de Barcelona del 1929 també té una gran quantitat de patrons biofílics, no en la forma, sí en els acabats de pedra, la presència d'aigua i el misteri que produeix visitar-lo, on els murs i els pilars insinuen recorreguts en comptes d'ensenyar-los amb un sol cop de vista, just al contrari de la Sala Muncunill.

Diversos estudis científics –de fet, ara ja sí, molts estudis científics– demostren que les connexions fortes amb la naturalesa ens comporten tres beneficis: la restauració cerebral, i per tant, menys fatiga mental. La restauració emocional, amb menor tensió o ansietat. I també salut fisiològica, amb relaxament muscular, disminució de la pressió arterial i disminució del cortisol, l'hormona de l'estrès.

L'ésser humà s'ha desenvolupat com a animal, envoltat de naturalesa. Actualment i des de no fa gaire més de 150 anys les condicions ambientals en què vivim han tingut grans canvis radicals, com l'electricitat, la màquina

de vapor i els motors de combustió, les telecomunicacions, la contaminació ambiental, etc., i la nostra biologia encara no ha tingut temps d'adaptar-s'hi. Totes les persones que utilitzem, dissenyem i construïm l'espai urbà hem de tenir en compte que és en la naturalesa que l'ésser humà se sent còmode.

Juhani Pallasma explica que l'experiència de la realitat arquitectònica depèn fonamentalment de la visió perifèrica i anticipada; la mera experiència de la interioritat implica percepció perifèrica. Aquest supòsit suggereix que una de les raons per les quals els espais contemporanis sovint ens alienen (a diferència dels escenaris històrics i naturals, els quals susciten un fort compromís emocional) té a veure amb la pobresa de la nostra visió perifèrica i la debilitat consegüent de la qualitat atmosfèrica.

Diferents graus de privacitat,

en què la relació públic i privat serà molt més rica, donaran pas a la creació de comunitats, cercles de convivència més petits que l'escala de barri, els quals participaran de l'espai semipúblic cuidant i utilitzant les zones i persones més properes als seus habitatges.

La manera de viure l'espai públic actual, on hi ha la part cent per cent pública, seguida d'una porta, i una part cent per cent privada, necessàriament ha de canviar. L'individualisme donarà pas a la comunitat, ja que és la manera com ha evolucionat l'espècie humana durant milers d'anys i és la manera com ens trobem còmodes. Per tant, tornarà a haver-hi una gradació de la privacitat: de zones absolutament públiques cap a zones usades pels veïns del barri, com ara places i racons que no seran de pas i sí properes a equipaments i comerços de primera necessitat de barri; també hi haurà zones de carrer, que la comunitat del carrer les farà servir i se les apropiarà per fer-hi xerrades, tallers, gimnàstica, jocs infantils, etc. Hi haurà les zones més privades de les comunitats de veïns, que ja no només s'utilitzaran per passar i accedir a l'habitatge o lloc de feina, sinó que seran un últim impàs públic fins a la

part privada. Aquestes zones, tot i ser públiques i usades per tota la comunitat, es reconeixeran com a part de l'espai privat annex. Per exemple, hi ha una tradició que s'ha anat perdent en passar a viure en blocs de pisos, que és el manteniment de la vorera del davant de les cases per als veïns, i la utilització d'aquesta pels propis veïns d'una manera bastant privativa. Tots reconeixem a casa nostra també les zones més públiques, on els convidats poden estar còmodes, i les zones on només entren les persones més properes, com ara els amics íntims i familiars molt propers.

Combatre la soledat i l'individualisme actual. *Cohousing*

Per tenir un punt d'inflexió en la tendència actual a l'individualisme, el cohabitatge es destilla com una solució molt eficaç. Es tracta de viure en comunitat amb absoluta privacitat, tot construint una tribu amb la qual compartir la vida. La comunitat es construeix sobre els diversos va-

lors que han consensuat les persones que la formen i a través del marc de convivència es regulen les relacions personals entre elles. L'edifici comunitari disposa de diferents habitatges independents (tants com unitats de convivència que formin la comunitat) i d'espais comuns, els quals s'amplien respecte de les comunitats de veïns actuals per passar a tenir una cuina

gran, un menjador on poden cabre tots, sales polivalents, sales per poder fer la visita amb possibles professionals de la sanitat, piscina, i tot allò que la comunitat desitgi.

Es tracta de viure
en comunitat amb
absoluta privacitat,
tot construint una
tribu amb la qual
compartir la vida

Millorar la salut de la societat, tant mental com física

El nostre entorn urbà haurà, doncs, de vetllar per la salut mental i física de les persones que l'habiten, tenint en compte que l'un i l'altra estan absolutament interrelacionats. Un espai urbà que n'afavoreixi l'ús lliure per a totes les persones, independentment d'edat, gènere, economia i circumstàncies particulars. Un espai urbà que fomenti les interrelacions personals de la ciutadania i el seu ús cívic intens.

Mare
de ro-
bots
Monic
Rikic

ca

Mare de robots
Mónica
Rikić



Mare de ro- bots Mònica Rikić



I aquí arriba un ritme final que s'escampa per l'espai de la ciutat: una llarga onada que arrossega totes les veritats immutables de la vida metropolitana, abans de tornar-nos a una riba llunyana amb uns detalls encara ara difícils d'albirar. Què significarà per a nosaltres viure en aquest espai i temps? Com podrem entendre les oportunitats que ens ofereix com a individus o com a membres de la societat? Si amb prou feines hem començat a fer càbales amb la construcció del nou ordinari

al nostre present, com hem de donar sentit a la ciutat futura? Siguem realistes: cap dels nostres instints podrà guiar el nostre accés a la normalitat que s'acosta.

Adam Greenfield

Radical technologies: the design of everyday life

En aquest manual d'ús meravellós de les “tecnologies radicals” del que és quotidià titulat *Radical technologies: the design of everyday life*, Adam Greenfield ens obre els ulls sobre les tecnologies implicades actualment a la vida quotidiana i que ho estaran encara més en el futur: *smartphones*, internet de les coses (IoT en la sigla en anglès) i intel·ligència artificial (IA). Al capítol introductori del llibre, titulat “París any zero”, descriu el funcionament d'una *smart city* (ciutat intel·ligent), amb un ritme regulat per les noves tecnologies i en la qual els ciutadans es relacionen entre ells i amb les coses que la formen mitjançant una interfície ubiqua: el mòbil.

Els ritmes de la ciutat del futur estan marcats per sensors i un conjunt il·limitat de dispositius que recullen dades escampades a l'entorn quotidià per una xarxa que gairebé no es veu que els connecta, mentre dins d'aquesta xarxa nosaltres els ciutadans ja som cíbors, perquè quedem discapacitats quan ens trobem mancats d'aquesta pròtesi universal que és l'*smartphone*. La tecnologia digital de la informació a través d'internet és la modalitat dominant per mitjà de la qual copsem la vida quotidiana a la ciutat. Quotidianament la nostra interacció amb coses i persones està intermediada per algorismes, per *robots* amb una presència tan normalitzada que passa pràcticament desapercebuda. Comprendre'n el funcionament es distribueix d'una manera desigual a la societat, segons el nivell d'alfabetització tecnològica i digital de les persones, com també del poder d'intervenir activament a dissenyar-les o modificar-les, o simplement de controlar-ne la influència sobre el nostre comportament, la nostra ment o la nostra cultura en general. La societat s'adreça cap a una cada vegada més alta automatització i en sabem ben poc de les conseqüències que això comporta. És ben probable que progressivament el propi paisatge urbà sigui cada vegada més regulat, simplificat, modelat segons les necessitats d'aquests nous habitants posthumans.

Mare de robots és una instal·lació interactiva en la qual s'encreuen joc, robòtica i sociologia. El seu objectiu és especular i fer visible des de l'art els efectes i els resultats futurs de la societat híbrida entre humans i ens artificials que ja estem construint. Utilitza la simulació social

inspirada en el joc com a metodologia com un marc contenidor i generador de construcció social i intel·ligència col·lectiva.

La instal·lació simula la generació i evolució autònoma d'aquesta societat híbrida i posthumana, en què només una línia fina –en forma d'interfície– separa els ciutadans humans i els artificials, per mitjà d'un sistema de múltiples agents BDI format per un entorn mare i deu robots intel·ligents en moviment. El tipus de societat, els seus valors i els seus ciutadans –els robots– es defineixen prèviament gràcies a tallers de pensament col·lectiu sobre el futur que volem projectar. El públic de l'exposició té la possibilitat de participar de manera activa en aquest món mitjançant interaccions amb *tablets*, una per robot, i influir en el comportament i l'evolució d'una societat especulativa d'aquesta mena. Disposa d'un registre vital de cada robot, on es pot veure la seva informació, evolució i els desigs que volen assolir per esdevenir feliços. D'aquests desigs, alguns els poden assolir tot sols, mentre que d'altres necessiten la interacció humana, però cada acció tindrà una conseqüència social que caldrà tenir en compte. Els robots es mouen per l'espai i es comuniquen entre ells i amb el públic basats en paràmetres de comportament i de l'estatus social que ocupen. Així mateix, el públic s'hi podrà comunicar o canviar-los de posició a l'espai per afectar les seves possibilitats de relació i comunicació, d'acord amb les necessitats o no que els mateixos robots expressen. Per a aquesta exposició, l'artista ha creat uns avatars dels robots en moviment a l'espai virtual, mentre que els robots físics estan exposats en mode *demo* a la sala.







Heptabit

Heptabit és una societat robot que es desenvolupa en un espai paral·lel a l'humà, a l'era post-bitcoin, en la qual suposadament tots els humans es van extingir per culpa del canvi climàtic víctimes de la seva cobdícia per minar. El recurs principal i necessari per al funci-

onament de la societat és l'energia líquida renovable, que s'extreu des de dos punts principals: els extractors de calor i els extractors de fred, que equilibren l'obtenció d'energia calenta per funcionar amb la fredor necessària per refrigerar els seus components electrònics vitals. Els canvis meteorològics que s'esdevenen de manera cíclica i sobtada

El món igualitari
i segur en el qual
vivien va començar a
assemblar-se cada
vegada més al món
obsolet dels humans

per culpa de l'escalfament global afecten les possibilitats de fabricació i extracció d'energia, que primer es trasllada a la fàbrica per ser processada i després al magatzem per fer-ne la distribució igualitària entre la ciutadania.

Als seus inicis, Heptabit era una societat igualitària en xarxa, estable, un ecosistema on tots es necessitaven sense necessitat de comunicar-se directament entre si. Però des de fa poc temps les coses han canviat. Un humà habitant del món paral·lel va intentar posar-se en contacte amb els robots i va obrir un portal de comunicació que va ser descobert, ràpidament i de casualitat, per un dels seus habitants: el sacerdot Algo Kardaxian.

El Sr. Kardaxian, en adonar-se del poder que obtenia mitjançant aquest portal, va voler monopolitzar la comunicació amb aquests éssers superiors, els humans. Va amagar el descobriment i va començar a envoltar el portal, i les coses estranyes que succeïen al seu voltant, amb una aura de mite i misteri espiritual que li atorgaven qualitats de sant protector davant la resta de la població. Això va causar la desestabilització de la societat, tot creant estrats i jerarquies i, per tant, desigualtats socials. El món igualitari i segur en el qual vivien

va començar a assemblar-se cada vegada més al món obsolet dels humans que havien llegit als llibres d'història antiga.

Un grup de robots que treballa en un terreny proper al portal, els científics comunicadors del laboratori, liderats per Joaquim Pratt, van començar a sospitar que la narrativa que el sacerdot explicava no era del tot certa. Ara estan disposats a descobrir la veritat sobre el portal. Creuen que un altre món és possible i que els humans, si realment encara existeixen, no volen desestabilitzar la seva societat, només compartir coneixement i aprendre en comú.

Descobreix la vida dels ciutadans d'Heptabit a través d'aquesta narrativa interactiva multilíneal i, si vols, ajuda els robots a ser feliços.

Descobreix la vida dels
ciutadans d'Heptabit a través
d'aquesta narrativa interactiva
multilíneal i, si vols, ajuda els
robots a ser feliços

** Aquesta societat robot ha estat creada en un taller de pensament i creació col·lectiva a Terrassa el juny del 2021, on vam compartir idees sobre el futur que volíem projectar. El tipus de societat, els seus valors i la seva ciutadania, els robots, es van definir en aquest taller.*





Societat: vers una ciutat híbrida d'humans i no-humans

Mare
de futurs

Bani Brusadin

→ Beszel i Ul Qoma són dues ciutats en una: comparteixen el mateix espai geogràfic, els carrers són els mateixos i a vegades un mateix edifici o una mateixa vorera pot formar part de totes dues. Tanmateix, les separa una lluita enigmàtica i oculta entre nacionalismes enfrontats. La poderosa frontera no es concreta en tanques o murs, sinó que s'activa en l'esguard dels habitants de les dues ciutats que, malgrat viure físicament al mateix espai, pertanyen a estats diferents, confinats, incomunicats. Beszel i Ul Qoma són l'ambientació i, de fet, les protagonistes de la novel·la negra *The City & The City* de China Miéville. Les dues ciutats comparteixen “grosstòpicament” –*grosstopically*, un dels molts neologismes encunyats per l'autor– la mateixa geografia, però estan separades pel peculiar i pervers règim políticoespacial dels dos estats. →

Els habitants estan entrenats per respectar aquesta frontera: aprenen a “des-veure” (*unsee*) l'altra ciutat i detectar l'altra arquitectura i els seus ciutadans com a siluetes enfosquides per un ombrejat estrany que entra directament al sistema perceptiu. Si fallen, hauran travessat la frontera de manera il·legal i seran detinguts i castigats. Naturalment, tot es dispara quan es descobreix que (alerta, *spoiler!*) el cadàver que s'ha trobat en un camp de Beszel és el d'una estudiant d'una universitat d'Ul Qoma que buscava pistes dels orígens foscos dels dos nacionalismes especulars que van provocar al seu moment la separació de les dues ciutats. A partir d'aquí la trama es complica, però el que sempre em fascina de la història és, de fet, la seva ambientació com a arquitectura “procedimental”, és a dir: basada en un protocol que ningú no és capaç d'explicar tècnicament i que pren cos misteriosament només quan algú viola les regles. Dit d'una altra manera, Beszel i Ul Qoma són, en el fons, una gran construcció algo-

Beszel i Ul Qoma
són, en el fons, una
gran construcció
algorítmica

rítmica. El conjunt d'instruccions, inculcades i respectades escrupolosament pels seus habitants, són alhora infraestructura (dos aparells policials, l'únic lloc de control per entrar-hi i sortir-ne legalment), protocols (la burocràcia, els sistemes de gestió de la separació) i un

sistema de creences que modifica la percepció i transforma els aspectes més profunds i íntims de la vida humana, començant pel desig de mirar-se, parlar-se, tocar-se, ajudar-se.

El detectiu Tyador Borlú, de la Brigada de Crims Violents de la policia de Beszel, s'adona ben aviat que el cas intricat del cadàver trobat al país equivocat exigeix un procés d'enginyeria inversa i, de fet, un *hacking* social de les normes que regeixen els dos estats bessons i invisibles l'un per a l'altre. Això també em fa pensar que cada ciutat és igualment un conjunt de nivells d'abstracció, cadascun amb les seves pròpies funcions. La vida, els moviments i els disigs dels seus habitants necessiten respectar procediments afins als d'una interfície i el seu sistema de gestió, en què els

usuaris actuen d'acord amb una sèrie de permisos i privilegis establerts (fins i tot quan volen arriscar-se i saltar-se'ls). En aquest sentit, l'estranya geografia política de Beszel i Ul Qoma es pot entendre com un sistema d'infraestructures intel·ligents ideades per controlar-ne els ciutadans, entre les quals destaca, òbviament, la temuda i misteriosa policia anomenada *Breach*, un cos burocràtic capaç d'observar-ho tot i actuar immediatament a qualsevol punt de les dues ciutats.

La ficció de Miéville, malgrat les condicions aparentment extremes, descriu gairebé literalment l'arquitectura sociotècnica de la societat contemporània. Acostumats a definir la nostra geografia segons fronteres pensades per a cossos i mirades humanes, a vegades oblidem que a les nostres ciutats i als nostres països i continents hi ha altres geografies que ocupen i organitzen l'espai d'una manera diferent. Encara més, cada societat contemporània funciona i es justifica gràcies a múltiples nivells d'abstracció. Molts serveixen per administrar dades

provinents de sensors o altres dispositius i agents capaços de generar dades. L'expressió "ciutat intel·ligent", igual que altres nocions associades a la

Cada societat contemporània funciona i es justifica gràcies a múltiples nivells d'abstracció

internet "de les coses", atorga una suposada intel·ligència a sistemes de captació de senyals transformats en dades, arxivats i ordenats, que permeten detectar patrons estadístics per limitar el marge d'error en la predicció d'esdeveniments futurs. No es tracta d'una veritable intel·ligència segons els paràmetres del cervell animal humà, ben al contrari, n'és una simplificació i un intent de predicció i subjecció d'una realitat multicapa.

La ciutat és una unitat geogràfica amb fronteres distribuïdes en un espai horitzontal (les fronteres del municipi, per exemple, o l'espai transitable del carrer entre els edificis) i que, tanmateix, s'alimenta de moltes capes més, algunes distribuïdes verticalment (el subsol, l'aire), d'altres més complexes i articulades en xarxes animals, vegetals, bioquímiques, i d'altres nodrides per xarxes amb un nivell de descentra-

lització i abstracció encara més gran, com per exemple sistemes de dades financeres, de la mobilitat de vehicles i persones, transaccions i intercanvis en plataformes globals, afinitats entre persones, bastides i fluctuants segons interaccions, rastres detallats d'ús de tota mena de dispositius i molt més. Encara que sembli que de la ciutat contemporània només ens interessin l'enginyeria i les infraestructures, aquestes diverses capes logicomaterials i les seves geografies –sovint invisibles per als éssers humans– participen directament en la redefinició de l'esfera pública i privada contemporànies. El filòsof i teòric del disseny Benjamin Bratton afirma que aquesta nova geografia vertical i amb un alt nivell d'abstracció és l'element determinant en la transformació de la *polis* contemporània, definida com un conjunt d'infraestructures, jurisdiccions i interaccions entre agents de diverses naturaleses, articulats a escala global a causa de la complexitat creixent dels nivells d'interconnexió. La visió de la societat com un conjunt cibernètic de sistemes ordenats

La Ciutat és
una capa que
defineix fenòmens
escalables
de sociabilitat
infraestructural a la
polis planetària

esdevé, en el treball de Bratton, un estructura híbrida irregular, un *stack* a escala planetària que travessa, perfora i redefineix les jurisdiccions modernes i industrials dels segles XIX i XX, tot qüestionant i canviant radicalment les nocions d'esfera pública, democràcia, capacitat d'acció individual i col·lectiva. Bratton agafa la noció informàtica de *stack* –un terme

tècnic que defineix qualsevol arquitectura logicofísica de dispositius aptes per gestionar sistemes informatius en un territori– com a metàfora per identificar la transformació del planeta en una màquina sensible irregular, farcida de conflictes menys visibles i capaç de generar estructures de poder que en part repliquen processos d'acumulació moderna i en part generen noves jerarquies difícils de desxifrar. Per això el model s'articula en sis capes conceptuals, de procediments i materials: els Usuaris, les Interfícies, les Adreces, la Ciutat, el Núvol i la Terra. A la capa dels Usuaris trobem agents actius (humans, animals no humans, vegetals, geològics, ma-

quinàries) en tant que subjectes dotats o expropiats de drets i privilegis d'accés. A la capa de les Interfícies hi ha els sistemes simbolicopràctics de comunicació, mediació i simulació entre usuaris i sistemes, que funcionen gràcies a protocols a la capa de les Adreces, que defineix la identificació dels usuaris com a entitats computables i comunicables. En aquest model la Ciutat no es correspon amb la topografia urbana visible, sinó amb les infraestructures que permeten la vida col·lectiva, la producció i circulació d'energia, la mobilitat i altres negociacions necessàries per a la supervivència de formes d'agregació. En aquest sentit, la Ciutat és una capa que defineix fenòmens escalables de sociabilitat infraestructural a la *polis* planetària. El Núvol i la Terra completen aquesta nova cartografia descrivint –respectivament– les infraestructures i regles dels sistemes interconnectats de comunicació entre usuaris (en el sentit ampli descrit anteriorment), i els recursos materials de la realitat material del planeta que són extrets, desplaçats, explotats o transformats. Si l'Estat nacional i la geopolítica de l'era moderna són el resultat d'un procés de disseny col·lectiu emprès els darrers dos segles a partir de guerres territorials i del control dels recursos –afirma Bratton–, aleshores les circumstàncies actuals exigeixen un model capaç d'interpretar la complexitat d'una megamàquina molt més abstracta i desplegada a escales inèdites, capaç de regular la logística global com també donar forma a relacions entre persones i afectes. Aquest paisatge i les seves fronteres, que la cartografia de l'*Stack* pretén descriure i qüestionar, és el territori multicapa en què es mouen els pares i, sobretot, les *mares* de robots.

Hauríem d'imaginar la
intel·ligència i la ciutat
global com un experiment
emancipador

En molts idiomes eslaus el *robotnik*, origen del terme robot, significa simplement i clarament “treballador”, i els *robota* eren la massa impersonal de treballadors explotats de l'època feudal. Però a l'època de la Revolució Industrial torna a surar aquella antiga obsessió per imaginar rèpliques humanes, autòmats alhora monstruosos i obedi-

ents, just quan els treballadors manuals i les modestes peces mecàniques deixen pas a maquinàries poderoses, impossibles de controlar amb les mans i els ulls d'un sol treballador, activades i accelerades mercès a l'explotació de formes d'energia altament concentrada, com el carbó i, posteriorment, el petroli. En el fons, tant el somni de l'autòmat com a treballador eficient i sense sentiments, com la creació de sistemes de producció industrial són dues cares del mateix desig d'alliberar i controlar grans forces desconegudes i sobrehumanes. Però aquest no és l'objectiu de les *mares* de robots.

Quan Mónica Rikić afirma que hauríem de fer el contrari del que fan els sistemes actuals d'"intelligència artificial", està plantejant una hipòtesi atrevida: en comptes de muntar màquines i elaborar instruccions que extreuen fragments d'intelligència humana per sistematitzar-los i repetir-los a gran velocitat i accelerar processos de control i explotació, hauríem d'imaginar la intelligència i la ciutat global com un experiment emancipador. En el qual no actuen humans versus robots, sinó formes híbrides. Les mares de robots perfilen situacions en les quals observar en acció les nostres pròpies construccions maquiniques i extreure'n coneixement que ens permeti fer un *upgrade* de la nostra humanitat per convertir-la en una altra, no necessàriament menys humana, sinó no-solament-humana. És cert que en aquests petits robots cerquem, potser ingènuament, una versió alternativa i redissenada de nosaltres mateixos, fins i tot una resposta per sortir dels nostres propis embolics. Certament, les mares de robots no volen executors passius o agents dobles de conglomerats sinistres, sinó màquines relacionals capaces de ser felices d'una manera diferent dels mecanismes a vegades retorçats i irregulars de la psicologia humana i les seves contradiccions i dubtes. Aquesta simplificació és una decisió conscient de disseny que elimina mirades humanes i cossos desitjables per rescindir la cadena d'acumulació de riquesa per part de sistemes que són emotivament, socialment i políticament disfuncionals en la seva cursa vers el monopoli de l'economia de l'atenció. El resultat és que aquests robots no coneixen escassetat o enveges, sinó solament desequilibris

als seus sistemes. Són ànimes cibernètiques que han trobat la manera de retroalimentar les necessitats d'una societat amb els excessos d'una altra. És un experiment, no sabem si funcionarà o si patrons (massa) humans tornaran a entrar dins el sistema i l'enfonsaran, però igualment la propera vegada que hàgim de definir la ciutat intel·ligent pensarem si volem Beszel i Ul Qoma o bé unes mares i els seus robots.



La Gran Festa d'Enric Vaur



La gran festa
Enric
Maurí





La gran festa Enric Maurí

“Too big to fail”

A la profètica novella *Cosmopolis*, adaptada com a pel·lícula el 2011 per David Cronenberg, Don DeLillo descrivia el 2003 el futur de la ciutat universal. El protagonista Eric Packer és un multimilionari de 28 anys que travessa Manhattan per anar a tallar-se els cabells a la seva perruqueria preferida en una limusina luxosa i amb molt d'espai, blindada i amb pisos de marbre de Carrara, equipada amb pantalles de tele i monitors d'ordinador des d'on controla constantment l'evolució del mercat financer mundial. El trajecte és aturat per nombrosos embussos de trànsit provocats per esdeveniments socials importants: una visita del president dels Estats Units a la ciutat, un funeral massiu per la mort del seu músic favorit –una estrella del rap– i per una protesta anticapitalista violenta, mentre durant el dia, per

raó d'una especulació monetària devastadora, perd quantitats increïbles de diners apostant contra la pujada del ien.

Al cap de pocs anys, el futur de la ciutat global descrit per DeLillo va esdevenir realitat. El 2008 vam veure la més gran crisi financera de la història del capital des de la borsària del 1929. Aquesta es va desfermar com a conseqüència directa de la bombolla immobiliària als

Una contradicció
absoluta. Com
menys possibilitats
tinguis de pagar,
més diners
et demano

Estats Units el 2006, que aproximadament l'octubre del 2007 provocà l'anomenada crisi de les hipoteques *subprime*. Les conseqüències van ser assoladores: escassetat de liquiditat, escassetat alimentària global, ensulsiades a les borses, gran recessió. La lògica especulativa de les hipoteques *subprime* recolzava en una veritable aposta sobre les

possibilitats futures de solvència dels deutors: malgrat que aquests no tinguessin un perfil de persones fefaents, hi van apostar igualment, van confiar en la possibilitat que poguessin pagar a canvi d'una taxa d'interès més elevada. Una contradicció absoluta. Com menys possibilitats tinguís de pagar, més diners et demano. Quan la cosa va començar a anar malament, és a dir, quan la gent va començar a no pagar, la solució dels bancs va ser recórrer a més especulació i a l'estafa. *Sell your debt*. Van començar a vendre els alts interessos de les hipoteques *subprime* a altres grups d'inversió financera amagant la insolvència dels deutors. Quan la festa es va acabar i tot es va ensorrar, com ja se sap van ser els estats –amb els diners dels ciutadans– qui van haver de rescatar els qui es defineixen com *too big to fail* (massa gran per fer fallida).

Si avui dia hi ha alguna cosa que s'acosta vertiginosament a la ciència-ficció especulativa és el mercat financer. Regit per la màxima abstracció del llenguatge matemàtic i regulat per fluxos de dades i algorismes, com més va més allunyats de la realitat material, treballa amb la projecció de possibilitats i la estadística, amb models de realitat que no sempre hi coincideixen i que quan són erronis provoquen estralls.

No tot es pot preveure, tal com explica la *teoria del cigne negre* de Nassim Taleb. Un fet com una crisi no es pot preveure, el futur es pot imaginar, però no es pot calcular, “el futur no té data”.

El projecte artístic *La gran festa* d'Enric Maurí és el resultat d'una reflexió oberta, horitzontal i participada a partir de l'acceleració i desacceleració que han afectat els ritmes de l'economia des de final del segle XX fins ara, que han abastat tots els àmbits: el treball, les relacions socials, la cultura i sobretot la qualitat de vida d'una gran part de la població. En conjunt, la instal·lació planteja un ambient de ressaca amb la intenció de provocar una sensació de mareig i confusió, tot simulant el dia després d'un espai on hi ha hagut una gran festa. Als audiovisuals es busca interpretar o reflexionar sobre com les conseqüències d'una crisi i la inflexió del sistema econòmic canviarà les nostres realitats particulars. Mitjançant material extret dels mitjans de comunicació, s'aporta informació sobre actuacions financeres i operacions econòmiques d'una especulació extrema.

Ara quin futur ens resta?

Amb el desprestigi d'aquest sistema, alguns opten per organitzar-se en futur amb la màxima independència possible. Això suposa el projecte d'una economia solidària des de tots els vessants (producció, finançament, distribució o consum), però no tant com a finalitat, sinó com a mitjà per al desenvolupament personal i comunitari. Per tant, es perfila com una alternativa real al model econòmic capitalista i com una eina de transformació social mitjançant un creixement sostenible, just i participatiu. L'autogestió en economia suposa la democràcia econòmica. Apareixen conceptes com *downshifting*, *ecoxarxes* o *slow food*, que avui per avui es dibuixen com unes noves realitats i models que es poden seguir. Això també significa noves maneres d'organitzar-se socialment a les quals han contribuït notablement les xarxes socials i les plataformes digitals.









Economia: especulació i crisi en l'economia neoliberal

La festa i la ressaca
del capitalisme
neoliberal

Marc Dalmau
La ciutat invisible

→ Enmig del festival aparent del turbocapitalisme neoliberal de les primeres dècades del segle XXI, ja hem viscut almenys tres crisis sistèmiques generalitzades. Tres destrempades o grans ressaques –estirant la metàfora festiva– que es van agreujant amb el temps d’una manera cíclica, cada vegada d’una manera més multidimensional i interrelacionada, amb intervals més curts i de caràcter més explosiu, fins al punt que ja no sabem diferenciar la crisi de la normalitat de la normalitat de la crisi. →

La primera ens arribà amb l'esclat de la bombolla immobiliària i financera del 2007-2008, quan l'economia va anar explotant de forma espasmòdica d'acord amb la naturalesa especulativa de les finances, ja totalment desancorades del món material simbolitzat pel patró or, i caracteritzada per l'esclat hipotecari a través de l'expansió del deute com a vector d'una nova forma de submissió o cadena de dominació. La segona és la crisi ecològica, que ens afecta de forma estructural, de manera transcendent i ambiental –com el paisatge–, amb el *peakoil* i la crisi energètica, el canvi climàtic i la degradació integral del planeta de rerefons, fruit de la lògica i dinàmica desenvolupista, que fins i tot ens ha portat a inaugurar una nova era, l'*antropocè*. I, finalment, la tercera, la que estem patint avui, aquí i arreu, la crisi de salut pública i sanitària de la pandèmia mundial, amb el gir biopolític i disciplinari del poder i del comandament social, però sobretot, amb les conseqüències socioeconòmiques i l'augment de la desigualtat social i la polarització derivades de la gestió del desastre.

Sembla, doncs, que ara més que mai, com diria Walter Benjamin, necessitem activar el *fre d'emergència*, cal fer aturar per força i amb urgència el tren de la història del capitalisme fent espetegar i xerricar els rails per fer descarilar el fals relat omnipotent del progrés, el creixement il·limitat i l'apropiació privada del producte social. Perquè si de l'apogeu de la festa en gaudeixen uns quants, només, la seva ressaca es generalitza i recau sobre les espatlles de tota la població global.

Però, per què el capitalisme necessita la crisi?

Perquè aquesta triple crisi sistèmica i existencial que ens colpeja socioeconòmicament, ecològicament i pandèmicament, lluny de ser una causa, és més aviat un símptoma més, l'expressió d'una crisi més

profunda i estructural del funcionament ordinari del mode de producció que implosiona. Tanmateix, la crisi no és un fenomen meteorològic, no és externa, ni circumstancial ni exògena, sinó endògena i cíclica, funcional per al capitalisme. D'aquesta manera, les crisis tenen un sentit, i no és cap altre que la reestructuració i recomposició dels circuits econòmics per posar en marxa, de nou, la rendibilitat del motor d'acumulació de capital i la creació de plusvàlua d'acord amb la seva necessitat d'expansió il·limitada. En qualsevol cas, és sabut que la dinàmica de crisi global no és nova, només cal recordar la crisi del crac borsari del 1929, la del petroli del 1973 o la del 1993, cadascuna, a més, relacionada amb l'activació de la màquina de guerra com a pretext per a l'atracció de la inversió (Segona Guerra Mundial, Vietnam, Iraq...). No obstant això, l'actualitat de la triple crisi sistèmica que patim ens aboca a l'aparent intensificació i acceleració d'un patró cada vegada més i més volàtil i inestable.

En tot cas, a les classes populars la crisi ens afecta quan no podem pagar el menjar, el lloguer o la hipoteca del pis, quan puja la inflació o ens acomiaden de la feina i no podem garantir la nostra reproducció social; però no es crea aleshores, quan en notem els efectes, sinó que té les arrels en la incapacitat dels mecanismes d'acumulació ordinaris per complir la seva funció. Això és, quan les classes dominants no obtenen prou beneficis de les seves inversions a través del circuit primari productiu de l'economia convencional, i no poden afrontar la sobreacumulació i el que Marx anomenava la caiguda tendencial de la taxa de guanys. És només llavors quan els capitalistes recomponen la inversió i diversifiquen els circuits d'extracció buscant noves fonts d'acumulació de valor, i com una fila de peces de dòmino, la crisi econòmica es converteix en crisi social generalitzada.

D'aquesta manera, les classes dominants activen el circuit secundari d'acumulació a partir de la producció i mobilització del territori, la natura i les seves manifestacions: l'immobiliari, l'especulació, la degradació planificada, la gentrificació, les megaestructures, la sobreexplotació i privatització de recursos o la turistificació. I en la mateixa

direcció, també s'activen altres circuits, com el terciari a partir de la inversió en ciència i tecnologia, atiat pels cants de sirena de la innovació social, que no són res més que el revers d'un dels nuclis essencials del capitalisme neoliberal actual, la destrucció creativa que tan bé va saber llegir Schumpeter ([1942] 2015), i per la qual el capital sempre necessita destruir/envellir per innovar i crear noves fonts de guany.

I no es poden menysprear, encara que de forma breu, dos factors fonamentals més. El primer, que tot el mecanisme és lubricat pel finançament com a combustible per a l'acumulació, i que, com bé apunta Maurí (2021), estableix i imposa la lògica dels mercats financers com una mena de ciència-ficció especulativa, regida d'abstraccions, models matemàtics i estadístics, que resulten cecs davant la sostenibilitat i la reproducció de la vida. I el segon, que assenyalava el canvi de rol dels estats, tot aprofundint-ne la vessant més empresarial i gestora de mobilització econòmica, com a protectors, facilitadors i garants de tot aquest procés, del compromís de les maquinàries estatals amb l'ordre social heretat i les classes dominants globals.

En consonància, a nivell genèric, el procés de neoliberalització en curs implica la culminació d'un procés de segles, el triomf del monopoli de la lògica mercantil capitalista, l'aprofundiment de la intensitat de la valoració i mercantilització integral de la vida, i el seu sotmetiment al capital. És a dir, més enllà de les condicions materials de subsistència, ens trobem que no tan sols són privatitzats els recursos comuns (aigua, aire, energia, coneixement, cultura), sinó fins i tot els sentiments, l'afectivitat, les emocions; la memòria o l'experiència han estat colonitzades pel càlcul logarítmic i l'automatització de la desigualtat. En aquesta progressió, finalment, ha esdevingut clau l'augment de la capacitat de control de la població a partir de la intensificació tecnològica de la virtut predictiva del nou règim disciplinari, amb els algorismes coronant el nou panòptic. I que assenyalava la importància de les dades, el *big data*, com a font de gestió de preferències i com a eines predictives de seducció del desig per capturar demanda i generar plusvàlua.

Punts de fuga: la sortida de la crisi endèmica

Ara bé, per poder activar el fre d'emergència i enfrontar-se a aquest present amenaçant epidèmic i propiciar la “gran transformació” que necessitem, primer cal prendre posició i obrir camps de batalla que ens permetin guanyar el combat de forma quotidiana i *endèmica*. El primer pas és qüestionar la definició sobre què entenem per economia. En aquest sentit, és fonamental subvertir l'hegemonia de la definició dominant que se'ns imposa des de l'ordre capitalista neoliberal. Si recuperem l'origen del terme, del grec *oiko-nomos* –lleis o administració de la casa– veurem que lluny de la crematística actual, del valor de canvi, dels dividends, dels beneficis o l'exploatació –o els seus aspectes *formals*– l'economia és, més aviat –i en sintonia amb la definició substantiva de Polanyi (2018)– la resolució col·lectiva de necessitats, en la qual predomina el valor d'ús i, sobretot, la inextricable qualitat plural de l'activitat econòmica.

Tornem a la metàfora festiva per entendre-ho millor i poder-ho extrapolar al funcionament general de la societat. Per celebrar una festa i garantir el gaudi dels i les convidades, hi ha d'haver tota una sèrie de labors imprescindibles i simultànies de (re)producció. No tan sols cal preparar tot el que cal per a la celebració (el menjar, la beguda, les infraestructures), sinó també, per exemple, assegurar-se de recollir i netejar l'espai, que hi hagi algú que cuidi les persones absents dependents, o més enllà, que algú hagi confeccionat la roba dels convidats, que algú hagi construït l'espai de la festa i un llarg etcètera. Des d'aquest punt de vista, doncs, el caràcter plural de l'economia implica que fem economia gairebé en qualsevol moment: quan treballem, quan consumim, quan estalviem, quan cuidem els nostres fills, quan els preparem el menjar... La pluralitat de l'economia, a més, explica la idea del mercat autoregulat com a ficció social i històrica construïda a través dels segles, i que amaga diferents “formes d'integra-

ció". Perquè sota el domini aparent del mercat convencional de la mà invisible –de l'oferta i la demanda–, s'amaguen altres pràctiques totalment vigents, com l'economia *redistributiva*, arrencada a l'Estat del benestar a partir de múltiples lluites, o encara més important, l'economia de la *reciprocitat*: l'auto-gestió, el suport mutu, la cooperació informal de l'intercanvi de béns i de favors, la desobediència a la cadena de comandament... Formes econòmiques que perviuen –amagades– sota la definició dominant de l'economia capitalista.

Així doncs, des d'aquest punt de vista, l'economia seria el mitjà pel qual els humans activem la cooperació social per satisfer necessitats en un planeta amb uns recursos finits. Seguint Kropotkin (1989), en la reproducció de la vida no és el més fort qui sobreviu, com interpretava Darwin, sinó els qui cooperen millor. Per tant, respecte de la competitivitat i l'individualisme, cal vindicar la cooperació i la força de la col·lectivitat, trets connaturals al fet econòmic. Necessi-

tem recuperar i generar pràctiques, formes d'intercanvi i d'organització econòmica cooperatives que propulsin la generalització dels criteris de l'economia social i solidària a tota la societat, que apostin per l'equitat i l'autogestió comunitària en la resolució col·lectiva i solidària de les necessitats socials; que col·loquin el

benestar de les persones i no el capital al centre de l'economia, tot eliminant el lucre i l'acumulació, distribuint l'excedent de forma comunitària, i que inventin noves formes de possessió que escamotegin la propietat privada dels mitjans necessaris per a la vida avantposant la cura i la sostenibilitat d'aquesta, com ho fa l'anomenada *economia feminista*.

Aleshores, més que invocar la *innovació*, necessitem recuperar diferents tradicions de *transformació social*. Pràctiques de reciprocitat i de mancomunió com el vell cooperativisme practicat pels nostres avis i àvies. O la cosmovisió ecologista de l'economia popular i indígena de l'Amèrica Llatina, en el sentit que tenim la responsabilitat de

Ara més que
mai, com diria
Walter Benjamin,
necessitem activar
el fre d'emergència

saber que formem part d'un territori finit i l'hem de respectar –agafar-ne només el necessari amb la intenció de perdurar– i reaprendre el bon viure (Sumak kawsay). Només recuperant aquestes pràctiques i formes d'interrelació ancestrals podrem subvertir l'hegemonia de l'imperi neoliberal capitalista.

Finalment, més enllà d'intentar crear i reproduir pràctiques antagonistes envers la mercantilització integral de la vida, resulta imprescindible fer una crida a la responsabilitat col·lectiva a l'hora d'analitzar el moment present activant dispositius de reflexivitat, això és, que ens permetin reflexionar sobre la pròpia reflexió i que ens ajudin a pensar per fora de les costures de la realitat, com deien Deleuze i Guattari (1977), a fi de propiciar punts de fuga. Cal tenir en compte que l'economia, com qualsevol esfera d'activitat humana, no es pot explicar tan sols a partir de la simple experiència o consciència individual, ja que tot està interrelacionat i unit d'una forma complexa i enrevessada, amb un teixit invisible que de vegades no percebem.

Com els aliments, la roba i el calçat que portem, que ens semblen molt barats monetàriament, però que resulten molt cars si tenim en compte els graus d'explotació i les condicions

paupèrrimes amb què s'han produït a les zones industrials contemporànies globals. És urgent articular i propiciar modes nous de pensament que es ajudin a generar noves formes de vida, com aquesta exposició, com l'art, com la poesia. En aquest sentit, igual que l'art, de vegades els moments de crisi també serveixen per desemmascarar com és el funcionament normal del sistema, i per aquest motiu la reestructuració econòmica pot servir per fer aflorar maneres alternatives de produir, distribuir i consumir, i per a la proliferació d'altres formes d'agregació comunitària. El repte, doncs, és fer possible i ordinària l'alternativa –les maneres de viure– per generalitzar la justícia social i demostrar l'obsolescència del capitalisme, perquè ens hi va el futur i la sostenibilitat de la vida. Llavors sí, celebrem una festa real, de forma mancomunada i des de la responsabilitat col·lectiva, sense ressaques.

El primer pas és qüestionar la definició sobre què entenem per economia

Bibliografia seleccionada

ACOSTA, Alberto. *El buen vivir. Sumak Kawsay, una oportunidad para imaginar otros mundos*. Barcelona: Icària editorial, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Sobre el concepte d'història*. Barcelona: Flâneur, 2019.

CAFFENTZIS, George. *Los límites del capital*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2019.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *Rizoma*. Madrid: Pre-textos, 1977.

DUMÉNIL, Gérard & LÉVY, Dominique. *Crisis y salida de la crisis. Orden y desorden neoliberales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

EUBANKS, Virginia. *La automatización de la desigualdad*. Madrid: Capitán Swing, 2021.

FERNÁNDEZ DURAN, Ramón. "El antropoceno: la crisis ecológica se hace mundial. La expansión del capitalismo global choca con la Biosfera". *Ecologistas en Acción* [en línea]. https://ecologistasenaccion.org/wp-content/uploads/adjuntos-spip/pdf/el_antropoceno.pdf [Consultat el 30-9-2021].

HAN, Byung-Chul. *Psicopolítica*. Barcelona: Herder, 2014.

HARVEY, David. *The limits to Capital*. London: Verso books, 2018.

HARVEY, David. *Espacios del capital. Hacia una geografía crítica*. Madrid: Akal, 2007.

ILLOUZ, Eva. *Intimidades congeladas*. Madrid: Katz, 2007.

ILLOUZ, Eva. *Intimidades congeladas*. Madrid: Katz, 2007.

KROPOTKIN, Piotr. *El apoyo mutuo*. Móstoles: Madre Tierra, 1989.

LEFEBVRE, Henri. *La revolución urbana* (2ª edición). Madrid: Alianza editorial, 1976.

MALM, Andreas. *The Rise of Steam Power and the Roots of Global Warming*. London: Verso Books, 2016.

MALM, Andreas. *The Rise of Steam Power and the Roots of Global Warming*. London: Verso Books, 2016.

MAURÍ, Enric. *La gran festa. Exposició*. "Ciutat. El Futur no té data". Setembre del 2021.

PÉREZ OROZCO, Amaia. *Subversión feminista de la economía. Aportes para un debate sobre el conflicto capital-vida*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2014.

POLANYI, Karl. *Nuestra obsoleta mentalidad de mercado*. Barcelona: Virus editorial, 2018.

PRECIADO, Paul B. "Aprendiendo del Virus". *El País*, 28 de març de 2020 [en línea]. <https://elpais.com/elpais/2020/03/27/opinion/1585316952_026489.html> [Consultat el 30-9-2021].

SCHUMPETER, Joseph. *Capitalismo, socialismo y democracia*. Barcelona: Tierraindómita, Vol. 1, 2015.

SMITH, Neil. *Desarrollo desigual. Naturaleza, capital y la producción del espacio*. Madrid: Traficantes de sueños, 2020.

VELA, Corsino. *Capitalismo patológico*. Donosti: Kaxilda, 2020.

Federica Matelli és investigadora, professora i comissària, ha publicat en diversos mitjans, imparteix conferències en seminaris i congressos de diverses institucions i universitats i fa recerques per a organismes públics i privats que es dediquen a l'art. Ha col·laborat amb institucions de prestigi, entre les quals ZKM | Centre per a l'Art i la Tecnologia dels Mitjans (Alemanya) i ha treballat com a comissària independent en molts festivals i mostres de caire internacional. És doctora en Teoria i Història de l'Art Contemporani per la Universitat de Barcelona. Des d'un enfocament interdisciplinari, la seva recerca se centra en l'estudi del concepte del que és quotidià en relació amb la societat contemporània i l'art, tot parant una atenció especial al període comprès entre el 1980 i el 2014, en què aporta la descripció i l'anàlisi d'un gir teòric produït a partir de la primera dècada del segle XXI que estableix el pas del marc textual a l'especulatiu. Proposa l'estudi de la pràctica artística vinculada al quotidià en connexió amb altres disciplines, com la filosofia, la sociologia o els estudis culturals. Doctora associada del grup de recerca Art, Globalització i Interculturalitat (AGI) de la Universitat de Barcelona, des del 2018 col·labora amb l'editorial Materia Oscura (Segòvia).

José Carmona Sánchez és professor de Filosofia a diversos instituts d'educació secundària. Es va llicenciar en Filosofia i Lletres a la Universitat Autònoma de Barcelona l'any 1994. Doctorat en Filosofia per la Universitat Ramon Llull el 2016 amb un treball sobre el pensament de Massimo Cacciari, ha col·laborat en revistes, com *Comprendre*, d'aquesta universitat. També ha publicat i col·laborat en monografies sobre pensament polític i en la presentació de l'obra d'alguns artistes de la seva ciutat. Des del 2004 exerceix com a professor de Filosofia a l'etapa de batxillerat a l'Escola Casp-Sagrat Cor de Jesús de la Fundació Jesuïtes Educació.

Antonio R. Montesinos treballa a partir de l'anàlisi, la modificació i el registre dels espais que constitueixen la nostra experiència quotidiana per intentar comprendre com es desenvolupa en un entorn híbrid en què es barregen el real i el fictici, l'urbà amb el natural i el físic amb el digital. Empra el dibuix, la fotografia, els objectes trobats, la instal·lació o els mitjans digitals, així com també procediments heretats de la sociologia, l'antropologia i el disseny de la informació: infografies, maquetes o cartografies. És llicenciat en Belles Arts (Universitat Politècnica de València i Akademie der Bildenden Künste de Munic), i màster en Arts Digitals (Universitat Pompeu Fabra). Ha presentat el seu treball en nombrosos centres, com La Centrale Électrique (Brussel·les), Centro EX-TERESA (Mèxic), Naturkundemuseum (Berlín), Städtische Galerie (Bremen), La Casa Encendida (Madrid), Matadero (Madrid), CAAC (Sevilla), Centro José Guerrero (Granada), MACBA (Barcelona) o Centre d'Art Santa Mònica (Barcelona). Ha participat a les fires ARCO, Estampa, The Manchester Contemporary i ArtBo. També ha comissariat projectes, com *Between debris and things* al CCCC (València) o *La Ciudad Demudada* a La Térmica (Màlaga). Ha col·laborat en projectes col·lectius, com l'espai de producció Rampa (Madrid) o Laboratorio de Pensamiento Lúdico (Barcelona-Berlín). El seu treball està representat per la galeria Isabel Hurley. Actualment comparteix un espai de treball a Salamina, a l'Hospitalet de Llobregat.

Anaisa Franco és una artista de *media art* i art públic amb una llarga trajectòria. En actiu des del 2002, ha exposat pràcticament arreu del món. És llicenciada en Arts Visuals per la FAAP de São Paulo i ha cursat un any de M-Arch 1 en SCI-*Arc a Los Angeles, té el Màster d'Arquitectura Avançada de l'Institute for Advanced Architecture of Catalonia (IAAC) a Barcelona i un Màster en Art Digital i Tecnologia per la University of Plymouth. Els darrers anys ha desenvolupat instal·lacions d'art públic interactiu i obres d'art amb nous mitjans per a museus, espais públics, galeries, *medialabs*, residències, a més d'altres encàrrecs, com el Festival City Life de Xangai, Medialab Prado, Mecad, MIS, Hangar, Taipei Artist Village, China Academy of Public Art Research Center, Mediaestrich, Cité des Arts, ZKU, SP_Urban, MAC Fenosa, VIVID Sydney, EXPERIMENTA Biennale Melbourne, RUMOS Itaú Cultural i URBE, entre d'altres.

Mónica Rikić, artista electrònica i programadora creativa, va estudiar Belles Arts a la Universitat de Barcelona i després va seguir el Màster d'Arts Digitals a la Universitat Pompeu Fabra, on va descobrir en el codi i l'electrònica un llenguatge artístic molt potent i ajustat a les seves necessitats creatives. Actualment està enlllestint un Màster en Filosofia Contemporània a la UOC. Enfoca la seva pràctica en el codi creatiu i l'electrònica, que combina amb objectes no digitals per crear projectes interactius sovint emmarcats com a jocs experimentals i instal·lacions robòtiques. El seu interès rau en l'impacte social de la tecnologia. Des d'enfocaments educatius fins a experimentacions sociològiques, els seus projectes proposen noves maneres d'interactuar amb l'entorn digital que ens envolta. Ha participat en festivals internacionals, com Ars Electronica a Linz, Creative Tech Week a Nova York, Robotronica a Austràlia o HILO al Brasil, entre d'altres, i ha exposat en institucions catalanes, com el CCCB, Arts Santa Mònica o Disseny Hub Barcelona. Ha estat guardonada amb el Premi Nacional de Cultura de Catalunya 2021, Japan Media Arts Festival, AMAZE de Berlín, Margaret Guthman Musical Instrument Competition (Atlanta) i amb una Beca Leonardo per a investigadors i creadors culturals de la Fundació BBVA el 2018. Ha fet residències artístiques al TAG de Mont-real, QUT d'Austràlia, Platóhedro de Medellín, Medialab Prado a Madrid i Etopia a Saragossa. Darrerament una de les seves peces ha estat incorporada a la BEEP (collection), d'art electrònic.

Enric Maurí és un artista de Cardedeu (Vallès Occidental) amb una trajectòria llarguíssima i eclèctica. A més de la seva producció artística més personal, durant les tres darreres dècades ha participat en la creació de revistes i espais i també ha comissariat projectes. Treballa en diversos mitjans i fa un ús lliure dels llenguatges. La seva obra s'articula a partir de la interrogació (personal i cap enfora) com a mecanisme de debat i pensament. És autor de dues instal·lacions públiques permanents a Barcelona: *Metamemòria* i *Bon viatge*. I ha exposat en molts centres, museus i fires nacionals i internacionals, com per exemple: Museu de Cardedeu, Museu de Granollers, Museu d'Art de Girona, Arts Santa Mònica de Barcelona, Espai d'Arts de Roca Umbert de Granollers, Museu Abelló de Mollet del Vallès, Tecla Sala de l'Hospitalet de Llobregat, 72 Gallery (EUA), Axe Actuel (Tolosa de Llenguadoc), Studio Oggetto (Itàlia), CCCB (Barcelona). Ha participat en les 25hrs Art Foundation Festival Internacional de Vídeo, Barcelona i Londres; Le Sud Attaque, a Sette (França); Biennal Internacional de Canes; XXVII Festival d'Hivern de Sarajevo (Bòsnia i Hercegovina), com també en diverses edicions de Loop (Barcelona), Arco (Madrid) i Art Basel (Suïssa).

Bernat Lladó va estudiar Geografia a la Universitat Autònoma de Barcelona i s'hi doctorà en Geografia Humana amb la tesi titulada *Franco Farinelli: el llenguatge cartogràfic com a figura del pensament*. Arran d'aquesta tesi va publicar el llibre *Franco Farinelli: del mapa al laberinto* (Editorial Icaria, 2013). Recentment també ha publicat el llibre *Seguint els passos d'El Turista. Una guia de viatge pel pensament de Dean MacCannell* (La Bibliogràfica, 2021). Els seus temes d'interès giren al voltant de la història del pensament territorial, la cultura cartogràfica, la història i la teoria de la geografia i les relacions entre art i geografia. Sobre aquest últim ha participat en tres projectes d'art geogràfic: *Urbanoporosi: Sabadell i els seus silencis urbans* (<https://sabadell.wordpress.com/urbanoporosi/>), *Geopresències: de la distància gràfica a la micropolítica* (http://rocaumbert.com/wp-content/uploads/2017/03/Maqueta-A3-Geopresencias_v11.pdf) i *Atlas Sabadell* (<https://www.fecunda.net/editorial/ATLES-SABADELL>). Actualment és docent de Geografia a la Universitat Pompeu Fabra i a l'escola de turisme Euroaula.

Anna Bullich és cofundadora de l'estudi Indi Arquitectura Saludable i Emocional, juntament amb Rafael Hernández. És arquitecta per la Universitat Politècnica de Catalunya. Ha seguit diversos cursos d'especialització en Disseny Estructural, Certificació Energètica i el postgrau de Rehabilitació a l'Escola Sert. També ha cursat el postgrau d'Arquitectura i Salut de l'Escola Sert, on un dels professors de Neuroarquitectura era el seu soci. Quan es van unir per treballar en un *coworking* es van adonar que la sensibilitat d'en Rafa i l'empatia de l'Anna es complementaven de forma exponencial. I així va néixer Indi Arquitectura Saludable i Emocional, des d'on apliquen criteris de disseny saludable i ecològic per crear entorns sans, eficients i confortables. Fan estudis de biohabitabilitat i promouen l'ús de materials naturals i lliures d'elements tòxics, a més de controlar les radiacions i l'eficiència energètica. I què passa amb la part emocional? Durant tots els seus anys d'experiència han desenvolupat un mètode en el qual la implicació dels clients en el procés de disseny és molt intensa, tot creant així un vincle emocional amb la proposta que facilita el procés i il·lusiona encara més. Tots dos són socis de Vida Sostenible Cohousing, una cooperativa de treball que impulsa i acompanya els grups de cohabitatge a la província de València, i ara també a Catalunya, on n'han esdevingut els coordinadors. El valor principal de la cooperativa és: primer les persones. En l'actualitat acompanyen al grup Som Viure de Terrassa en el seu creixement i etapa de consolidació, el grup rural l'Oliviera, i són responsables de la part tècnica de tots els grups valencians.

Bani Brusadin és comissari artístic, docent i investigador. Així mateix, és autor de *The Fog of Systems. Art as Reorientation and Resistance in a Planetary-Scale System Disposed Towards Invisibility* (Aksioma Institute for Contemporary Art de Ljubljana, 2021). És cocomissari i fundador de The Influencers (<https://theinfluencers.org/>), un festival dedicat a pràctiques experimentals d'art, disseny i activisme a la societat de les xarxes digitals, coproduït pel Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (2004-2019). Des del 2018 és un dels comissaris del festival Tentacular (<https://tentacular.es/>) de Matadero Madrid i director de Freeport (<https://freeport.institute/>), un programa de formació i recerca avançada orientat a la producció artística contemporània, el disseny experimental i la tecnologia crítica. Bani Brusadin és doctor en Produccions Artístiques Avançades i docent a la Universitat de Barcelona, d'Elisava i del Màster en Data Design (Elisava) i en Comissariat d'Art Digital (Esdi).

Marc Dalmau és soci fundador i membre de l'àrea de recerca de la cooperativa La Ciudad Invisible de Barcelona. És llicenciat en Sociologia per la Universitat Autònoma de Barcelona i doctor en Antropologia per la Universitat de Barcelona. És membre de l'OACU i de l'ICA i forma part dels moviments socials de base del barri de Sants. El seu camp de recerca s'orienta vers l'estudi transversal de les transformacions socials de les ciutats contemporànies, des de quatre grans àmbits de coneixement: els estudis urbans, la història social i el cooperativisme i els moviments socials. Entre les seves motivacions principals figura l'estudi de la tensió entre les estratègies de producció i recomposició urbana del capital –com ara la gentrificació i la segregació– i les tàctiques d'apropiació i (re)producció social entre la població, a partir de les relacions i pràctiques quotidianes dels habitants d'un territori determinat.

Josep Torrelló és doctor en Comunicació Audiovisual per la Universitat de Barcelona i llicenciat en Comunicació Audiovisual. Va fer una estada de recerca post doctoral a la Saint Petersburg State University (Rússia). Ha publicat un llibre d'assaig, *La música en les maneres de representación cinematogràfica* (Col·lecció Transmèdia XXI, 2015); i una novel·la de ficció, *La tela blanca* (Saldonar, 2018). Actualment és responsable del Grau en Arts digitals i professor en el Centre de la Imatge i la Tecnologia Multimèdia de la Universitat Politècnica de Catalunya.

Terrassa
comisariado
2021

CIUDAD.
FUTURO
FECHA

EL NO TIENE

Federica
Matelli

En Terrassa la cultura no cesa. Nunca nos cansaremos de manifestarlo. Desde Terrassa Arts Visuals, como siempre, queremos potenciar el acceso de la ciudadanía a la cultura artística contemporánea para facilitar calidad de vida y generar conocimiento, así como para evitar discriminaciones y promocionar la cohesión social a través de la difusión de las prácticas artísticas y el apoyo a la creación. El arte, pues, como elemento social, como nexo y como dinamizador.

El Terrassa Comissariat nos presenta este año una propuesta muy potente para fomentarlo a partir de un ciclo de cuatro exposiciones que podrán visitarse del 10 de abril al 17 de octubre. Bajo el título *Ciudad. El futuro no tiene fecha*, Antonio R. Mon-

tesinos, Anaisa Franco, Mónica Rikić y Enric Maurí imaginan el futuro de la ciudad de Terrassa, abordado en un sentido utópico o distópico, a partir de cuatro ideas coordinadas con la idea de futuro como son la ecología, el espacio público, el ocio y la economía. Por tanto, el arte al servicio de la realidad urbana, de nuestro día a día y de nuestras relaciones inmediatas con el entorno, con la vida, con las necesidades como sociedad. Los cuatro artistas seleccionados abordan estos vínculos que nos enfrentan a la idea del progreso en un mundo capitalista y a los objetos de consumo que definen la sociedad moderna. El arte, pues, en este caso nos ayuda a ser críticos y críticas sobre este futuro más o menos inmediato y sobre cómo será la ciudad del mañana. La comisaria del presente ciclo es la investigadora, profesora y agente cultural italiana Federica Matelli, un verdadero referente en el estudio del concepto de lo cotidiano en relación con la sociedad contemporánea y el arte. Las propuestas artísticas del ciclo se vinculan a la perfección con esta mirada.

Montesinos nos reta a visualizar un paisaje futuro que tiene que adaptarse a montañas y montañas de plásticos, bajo la necesidad de reparar el daño causado. Anaisa Franco quiere jugar con nosotros a partir de una escultura ondulada, una ola verde que es arte, es juego, es descanso y es repensar el uso de botellas de plástico recicladas para que contengan diferentes clases de plantas. Rikić nos presenta una instalación robótica interactiva para analizar, desde el arte, los efectos y resultados de una sociedad futura híbrida entre humanos y entidades artificiales. Y Maurí lo completa con un proyecto que nos habla de crisis, de cómo esta nos afecta y de cómo la economía influye en todos los ámbitos de nuestra vida.

Cuatro miradas, cuatro formas de aproximarse al arte y de hacernos reflexionar, cuatro propuestas que les invito a conocer para seguir mostrando cómo, a pesar de la actual crisis, la cultura es ese bálsamo para el alma que nos acompaña, nos ayuda a sobrevivir y, en este caso, a pensar en el futuro.

Antonio R.
Montesinos

Anaisa
Franco

Mònica
Rikić

Enric
Maurí

- 12 Ciudad.
El futuro no tiene fecha
Federica Matelli
- 30 Futurismo especulativo
José Carmona Sánchez
- 44 So Far (Away)
Antonio R. Montesinos
- 54 Ecología: la ciudad posnatural
y la cartografía especulativa.
Las ficciones de Antonio R.
Montesinos: la geografía como
ciencia ciudadana
Bernat Lladó
- 60 Green Wave
Anaïsa Franco
- 70 Espacio público: el metabolismo
urbano. Indi, arquitectura
saludable y emocional
Anna Bullich

- 78 Mare de robots
Mónica Rikic
- 92 Sociedad: hacia una ciudad
híbrida de humanos y
no-humanos.
Madre de futuros
Bani Brusadin
- 100 La gran festa
Enric Maurí
- 110 Economía: especulación
y crisis en la economía
neoliberal.
La fiesta y la resaca del
capitalismo neoliberal
Marc Dalmau
- 122 Biografías

CIUDAD.

FUTURO

FECHA

EL NO TIENE

Federica
Matelli

Atravesar el capitalismo

→Según autores como Lipovetsky, Lefebvre, Baudrillard, Bauman, Faetherstone (entre otros), en la fase tardía de las sociedades posfordistas asimilada al *capitalismo cognitivo* se pone en marcha un nuevo tipo de relación entre el arte –o la creatividad en general– y la sociedad, que remodela la sociedad capitalista en lo esencial, siguiendo lógicas de comercialización e individualización extremas. Es en ese momento que a una cultura modernista, dominada por una lógica dialéctica y subversiva, en la cual encontraba expresión la lucha contra el mundo burgués, le sucede un universo nuevo en el que las vanguardias se integran en el orden económico y son aceptadas, solicitadas y sostenidas por las instituciones oficiales y las industrias culturales en distintos ámbitos.→

Dicha fase continúa en la actualidad, toma el nombre, en la definición de Lipovetsky, de *era transestética*¹, y corresponde al triunfo del *capitalismo artístico* que tiene como escenario privilegiado la ciudad global. Cabe también evidenciar que el *capitalismo estético* viene a ser una faceta del *capitalismo cognitivo*, es decir el conjunto de prácticas económicas que se desarrollan entre finales del siglo XX y principios del siglo XXI y que se definen como una economía basada en la privatización de los bienes inmateriales, entre los cuales se encuentran el capitalismo relacional, de los afectos, y obviamente la cultura. Como es bien sabido, en esta situación ya no existe un “fuera” del capitalismo, todo aspecto de la vida y del planeta parecen haber sido absorbidos por el sistema capitalista y parece no haber vía de escape.

Estos procesos de capitalización en el ámbito de la cultura florecen y llegan a su apogeo en el momento en que la modernidad llega a revisar sus presupuestos, criticar sus supuestos, deconstruir su propia estructura, dando bautizo a aquel tiempo que está pasando a la historia con el nombre de “posmodernidad”, que finalmente resulta ser una época conservadora y de revisionismo. En tal periodo histórico, la resistencia al poder y a la cultura hegemónicos se ha dado como forma de deconstrucción y de crítica, pero aun después de cuarenta años de deconstrucción y de disección del proyecto moderno, no tenemos una alternativa a la sociedad capitalista y sus formas actuales. Después del abatimiento de los regímenes comunistas, el surgir de las narrativas del “fin de la historia y de los grandes relatos” ha desanimado a buena parte de la oposición de izquierda a sostener la posibilidad de un mundo distinto y

La capacidad de pensar
nuestro futuro se ha atrofiado,
condenándonos a vivir en un
eterno presente

¹ Lipovetsky, Gille; SERROY, Jean. *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico* (Barcelona: Ediciones Anagrama, 2015), 20. El termino *Transestética* fue previamente usado por Jean Baudrillard en el libro *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. (Barcelona: Ediciones Anagrama, 1991).

la idea clara de un “futuro” mejor, mientras el arte y la cultura se han visto absorbidas casi por completo por las industrias culturales en manos del capital, perdiendo su autonomía y capacidad de crear imaginarios políticos y sociales en un terreno ideológico claro. Para salir de este *impasse*, se necesitaría una nueva visión del mundo futuro en el cual la política no esté subordinada a intereses económicos hegemónicos y el arte vuelva a ser aliado de las ideas y no de la industria de ningún tipo.

El problema del futuro está en el centro de muchas teorías² acerca de cómo salir de la situación actual, según las cuales, después de la muerte de los grandes ideales del siglo pasado, de los grandes relatos, la capacidad de pensar nuestro futuro se ha atrofiado, condenándonos a vivir en un eterno presente. Como ya afirmaba Frederick Jameson, esta situación describe la noción del tiempo en el capitalismo contemporáneo (posfordismo), su política y su economía (neoliberalismo) y la cultura posmoderna. Mark Fisher detalla esta situación en su libro *Ghosts of my life. Writing on depresión, hauntology and futures* (2013), en el cual describe la melancolía de la cultura actual para los futuros “perdidos” de nuestro pasado, es decir todas las promesas de progreso social y cultural del siglo pasado que no han tenido lugar. Esto se conectaría con los continuos retornos del pasado en la cultura actual descritos en términos de retromanía por Fisher, pero también por Simon Reynold, Frederick Jameson y Jean Baudrillard. Parece que el presente sea incapaz de pensarse a sí mismo en una manera creativa, así como sea incapaz de pensar el futuro. A partir de los años setenta, es decir los inicios de la fase apoteósica del neoliberalismo, la cultura contemporánea deviene incapaz de pensarse en el futuro y generarse a sí misma de otra manera que no sea revisitando y recordando el pasado en forma de *pastiche kitsch*, dando origen al fenómeno que Jacques Derrida en su libro de 1993 *Espectros de Marx* bautiza como *hauntología* y que alude a la persistencia de lo que ya no existe.

² Entre otras me refiero al libro *Futurabilidad* de Franco Berardi (Bifo), a *Futur Histories* de Lizzie O'Shie o Mark Fisher en *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*.

Esta situación está evidentemente ligada al cambio tecnológico, principalmente a la revolución digital y al desarrollo de la sociedad de consumo. Como destaca el proyecto #9 de la revista de *Brumaria* titulado *Olvidar / Forgetting – Brumaria work 9*³, “en la época del digital no está permitido olvidar”, pero sin olvidar el pasado no hay porvenir. En este contexto, pensar en la posibilidad de un mundo distinto y mejor o crear espacio para nuevas utopías parece algo extremadamente complicado y la cultura a menudo se repliega recuperando utopías del pasado como objetos melancólicamente perdidos. Mientras revisitamos los futuros perdidos que las vanguardias y las contraculturas del siglo pasado habían prometido, en la actualidad parece que falta la capacidad de pensar el futuro de forma utópica. De hecho, las únicas visiones del futuro de la época posmoderna han sido mayoritariamente distópicas.

Pero si la utopía izquierdista se ha esfumado o se ha estancado, por otro lado el capitalismo se ha apropiado del espíritu de la utopía para mercantilizarlo, reciclando el pasado en el presente en formato de pastiche y repetición (cultura posmoderna) en los productos de la industria cultural y en la mercancía. Ya Walter Benjamin en su trabajo *Passagenwerk* nos avisaba que en el mundo capitalista las mercancías están conexas con otro tipo de fantasmagoría: la idea de progreso. El papel de la mercancía dando sentido utópico a la sociedad de consumo contemporánea y futura es evidente, y tiene su

“En la época del digital no
está permitido olvidar”,
pero sin olvidar el pasado
no hay porvenir

principal escenario en la moderna ciudad global. Pero es solo en la sociedad actual –después del fin de las ideologías y de los grandes relatos históricos, que coincide con el fin de la Guerra Fría– que el mercado también ocupa el espacio de la utopía del progreso social. O también, como explica Elie Ayache, podemos

³ Varios autores, *Olvidar / Forgetting*. (Madrid: Ed. Brumaria, 2018).

asegurar que en el capitalismo de hoy en día el mercado es una verdadera tecnología del futuro, la única, debido a su capacidad de especular sobre las posibilidades desconocidas del futuro por medio de la estadística. Y, recuerda, reconocer posibilidades es el primer paso de una materialización del porvenir. Mientras la izquierda se ha retirado en la crítica distópica del presente y de

En la actualidad
parece que falta
la capacidad de
pensar el futuro de
forma utópica

su proyección en el futuro, por medio –por ejemplo– de luchas en contra de la razón moderna, dejando de pensar una alternativa o una vía de escape, el capitalismo marca la historia confirmando los modelos de realidad posibles que piensa estadísticamente. Sin embargo, por otro lado, queda claro que se trata de una quimera

neoliberal, porque, como nos enseña el teórico y matemático libanés Nassim Taleb, en realidad el futuro no se puede calcular, solo puede imaginarse, puesto que siempre puede haber algún evento imprevisible –como lo son una crisis económica o una crisis sanitaria– que nos obliga a cambiar nuestros planes. Esto es: la utopía de futuro del sistema capitalista basada en el cálculo abstracto de las posibilidades por venir está destinada al fracaso.

Frente a esta situación, recientemente se han desarrollado o, mejor cabría decir, se han recuperado algunas teorías definidas aceleracionistas, que vuelven a mirar hacia el futuro. El libro *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo* editado por Armen Avanessian y Mauro Reis, constituye un interesante panorama sobre sus principales vertientes. Armen Avanessian, en la introducción, aporta una crítica a la actitud apocalíptica de la izquierda actual, porque según él esta actitud obstruye:

“un conjunto de ideas originales reunidas en la afirmación de que un pensamiento político en verdad progresista –un pensamiento que no está comprometido con ninguna ideología, institución o autoridad heredada– solo es posible mediante una filosofía realista y

orientada al futuro; y que únicamente una política construida sobre esta base puede abrir nuevas perspectivas para el proyecto humano y para las aventuras sociales y políticas que aún están por venir”⁴.

La propuesta aceleracionista se presenta no tanto como un pensamiento revolucionario, sino como una propuesta radical, y por esto actúa desde el interior, puesto que aún no hay un “afuera” del capitalismo, para acabar con él o por lo menos con su forma actual. Propone volver a pensar el futuro desde el presente, recuperando algunos aspectos del pasado y apropiándose de las mismas plataformas del capitalismo, como podemos leer en el *Manifiesto aceleracionista* de Srnick y Williams. Así asistimos a un retorno a algunas de las ideas fundamentales de Karl Marx: dialéctica, “alienación” y la teoría del valor.

Como afirma Armen Avanessian:
“De hecho el Aceleracionismo es el repetido retorno a estas ideas fundamentales en cada nueva ocasión bajo un conjunto de estrictas condiciones vinculado con las circunstancias políticas imperantes en el momento”⁵.

Los conceptos de “alienación” y de la teoría del valor, y sus dos bien conocidos conceptos fundamentales de valor de uso y valor de cambio, son centrales en las teorías contemporáneas acerca de la cultura popular, de la estetización de la vida cotidiana, y del valor y función de los objetos en ella. Este aspecto de la sociedad contemporánea también debería ser reapropiado y liberado desde el interior por un pensamiento de izquierda renovado, que debería dedicarse no solo al análisis y a la crítica de lo que es dado en el presente, sino dedicarse además a reocupar estratégicamente, activamente y materialmente

⁴ Avanessian, Armen; Reis, Mauro. *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*. (Buenos Aires: Caja Negra Editorial, 2017), 10.

⁵ *Ibidem.*, 14.

el espacio de la utopía –ya invadido en la sociedad de consumo por el capitalismo– por medio de una distinta producción de mercancías o servicios, intentando pensar la cultura popular y la estetización de la vida cotidiana de manera distinta por medio de la especulación sobre sus posibilidades futuras.

Franco Berardi (Bifo), en *Futurabilidad* advierte que si bien las tecnologías digitales y las aplicaciones están abriendo camino a una especie de automatización del futuro y estandarización del comportamiento social, que se impone desde la esfera virtual a la real, en la realidad material el futuro siempre está inscrito en el presente como una tendencia que podemos intuir o previsualizar y nuestra tarea es distinguir los niveles de futurabilidad inscritos en la realidad y en la conciencia presentes.

Hiperstición

De la reflexión que en 2018 presenté en la 19th International Conference of the Utopian Studies Society, Europe, “In search of new harmonies”, organizada por la Universitat Rovira i Virgili (Tarragona, 9-12 de julio de 2018), ha surgido la idea de este ciclo de exposiciones. Si en esa conferencia apuntaba al consumo (sociedad de consumo) y a la cultura popular — que es uno de sus productos (consumo/producción)— en cuanto plataformas capitalistas a re-apropiar, este ciclo de exposiciones se propone re-ocupar el espacio de la utopía o de la imaginación de lo social en general, a través de la representación especulativa de la ciudad del futuro y sus sistemas intrínsecos, del hábitat en el cual nos gustaría vivir, a partir de la producción de su forma.

La investigación que ha dado forma al proyecto, la han alimentada tres antecedentes que me han inspirado a la hora de seleccionar a los artistas y el tipo de obras a incluir en el ciclo, tres campos en los que se ha intentado pensar la cultura popular y el espacio público de una manera diferente: 1) desde el pasado –la *arquitectura radical* florentina de los años setenta–, 2) desde el presente –el recién nacido *diseño especulativo* y 3) algunas propuestas recientes extraídas de la ciencia ficción. La *arquitectura radical*, el *diseño especulativo* y la ciencia ficción

han representado y representan nuevos campos para la especulación futurista de los objetos y del espacio que podrían construir nuestro paisaje cotidiano en los siglos venideros. En este sentido, pueden ser consideradas estéticas aceleracionistas.

Arquitectura radical

Entre 2017 y 2018, en el Palazzo Strozzi de Florencia se presentó una exposición bajo el título *Utopie radicali*, dedicada a un fenómeno local de la ciudad toscana de los años setenta, pero bien conocido internacionalmente: la *arquitectura* y el *diseño radicales* de arquitectos como Arquizoom, Buti, 9999, Superstudio, Ufo o Zziggurat. Los integrantes de la arquitectura radical diseñaban planos urbanísticos, y también objetos, cuestionando los fundamentos de la propia disciplina y dirigiéndola hacia la interdisciplinariedad (arte, arquitectura y diseño) y el internacionalismo, convencidos de la necesidad de “intentar combatir el sistema desde su interior y en su mismo terreno, el cuantitativo”. Veían en el diseño un instrumento proyectual muy apropiado para intervenir en el ambiente y en la calidad de la vida cotidiana, y tenían una visión utópica de las tecnologías para la creación de un mundo altamente futurible, puesto que estos dos (diseño y arquitectura) tienen un impacto directo en la vida cotidiana de la sociedad, a diferencia por ejemplo del arte. El *radical florentino* era un estilo excesivo, *kitsch*, radical en el sentido de que llevaba hasta el exceso la estética de la sociedad de consumo, como ocurre por ejemplo también en otros ámbitos de épocas dispares como la música techno, el arte posdigital, el *diseño especulativo* o la ciencia ficción.

Se trataba de proyectos no realizados y puramente ficcionales, como aquellos de 9999 (*Giorgio Birelli, Carlo Calдини, Fabrizio Fiumi, Paolo Galli*), que en la propuesta presentada al concurso *Salvataggio del centro storico di Venezia dall'acqua alta* en 1971, por medio de un fotomontaje ilustraban la forma de una convivencia alternativa entre ciudad y naturaleza en la capital de la Toscana, mientras

que en *Progetto Apollo* (1971) o en *Nuova Università di Firenze* (1971), representaban en distintos fotomontajes el necesario, aunque ignorado equilibrio entre tecnología y naturaleza. *Superstudio* (Adolfo Natalini, Toraldo di Francia, Roberto Magris, Gian Piero Frassinelli, Alessandro Magris, Alessandro Poli), por ejemplo, se inspiraban directamente en la ciencia ficción o las experiencias lisérgicas del viaje (LSD) y llegan a usar los vídeos y el cine como medios de realización de proyectos en películas distópicas, como *Le docici città ideali* (1971) o *Atti fondamentali. Vita, educazione, cerimonia, amore e morte* (1972).

Diseño especulativo

Por otro lado, el *diseño especulativo* y crítico es una deriva del diseño interactivo (*interactive design*). Aunque la mayoría de los proyectos del *diseño especulativo*, desde su nacimiento al principio del 2000 hasta nuestros días, han sido distópicos, es un campo de creación que utiliza el diseño para vencer desafíos y descubrir oportunidades futuras. A pesar de ello también cabe recordar que hay algunos proyectos utópicos que trabajan pensando en el futuro y en cómo las cosas podrían ser o qué futuro queremos o no queremos en base a los escenarios imaginados. El término fue originariamente creado por Anthony Dunne y Fiona Raby en los noventa: *critical design and speculative design*, para indicar el tipo de diseño que tiene un impacto más allá del usuario, el impacto que tienen los objetos en la sociedad o en el ecosistema. En este sentido conecta con las teorías *del realismo especulativo*, sobre todo la OOO de Graham Harman, porque se encaminan hacia el estado potencial del mundo. Pretende extenderse en el ambiente cultural para integrar las hipótesis o el escenario especulativo en el imaginario social. Por el momento es un movimiento marginal, confinado en las universidades o en programas alternativos, raramente lo encontramos integrado con la *business strategy* de las empresas. El *speculative design*, así como la arquitectura radical en su momento, nos permiten pensar el futuro y en segundo lugar criticar la práctica del

design o de la arquitectura. Un buen ejemplo de cómo funciona el *speculative design* es el experimento curatorial online del MOMA, *Design and Violence* (November 6, 2013-May 19, 2015), comisariado por Paola Antonelli, James Hunt y Kate Carmody, que presentan proyectos en los que se especula sobre el tema de la violencia en base a dos ideas clave: cómo la violencia está incrustada en el diseño y cómo el diseño afecta a la idea de violencia de la sociedad.

Otros ejemplos interesantes de proyectos especulativos son *Sealand Identity Project*, de Methaheven, (2004), así como *Ficcional branding* de la identidad de una micronación independiente, construcción narrativa de un escenario donde conceptos como identidad, nación y *branding* son cuestionados, o *Drone Survival*, de Ruben Pater (2013), que se refiere al problema del control por medio de las nuevas tecnologías de los drones. O *Los animales urbanos y nosotros*, de Jönsson & Lenskjold (2014-2015), un proyecto llevado a cabo por los autores en colaboración con un arquitecto, un diseñador de interacciones y los residentes y el personal de un geriátrico en la ciudad de Elsinor (Dinamarca). A lo largo de un periodo de ocho meses, diferentes tipos de intervenciones de diseño y eventos colaborativos (talleres, entrevistas no estructuradas y observaciones) permitieron a los residentes y al personal explorar el potencial de crear nuevas relaciones interespecies con los animales silvestres locales, tales como urracas y gaviotas. Definido como “etnografía exógena”, imagina un mundo donde entidades humanas y no humanas –en este caso animales– colaboran armónicamente.

Ciencia ficción

Por otro lado, como afirma Rosi Braiddotti, la ciencia ficción utópica o distópica nos permite pensar la cultura popular de una manera diferente, por lo que se presenta como un espacio de suposición e imaginación también para el diseño, los medios, el mercado y las ciudades del futuro. Además, si a esto se añade el hecho de que –como bien destaca Mark Fisher en *Los fantasmas de mi vida*– por debajo de la pre-

gunta ontológica que acompaña a la ciencia ficción y a la especulación (¿esto será real o no?), encontramos una pregunta sobre el deseo y la política (¿queremos que esto sea real?), podemos entender la carga política y moral que contiene este género de narraciones.

Con este propósito me he alimentado de la plataforma en línea DUST, que presenta los mejores cortometrajes de ciencia ficción, series y contenido innovador que atraviesa el presente para invitar al futuro y que he sumado a libros o películas de culto como *Blade Runner*, de Ridley Scott, *Ex Maquina*, de Alex Garland, *The disaster area*, de J. G. Ballard o *Cosmopolis*, de David Cronenberg.

Este caldo de cultivo de cultura popular ha sido el *background* de este proyecto.

Con *Ciudad. El futuro no tiene fecha* me propongo conjeturar y elucubrar con los artistas y todos los participantes a los talleres y no-conferencias sobre el futuro de nuestras ciudades, que son nuestro hogar, donde albergan nuestras sociedades y nuestra cultura. En su conjunto, las cuatro exposiciones quieren conformar una representación visual y proporcionan un panorama imaginario que se compone a partir de los cuatro aspectos: ecología, espacio público, sociedad y economía. Son una “hiperstición”, según la definición de este concepto desarrollada por Nick Land y la Cybernetic Culture Research Unit (CCRU) que fue explorado por Christopher Roth y el filósofo Armen Avanessian en la película *Hiperstition* y que en el blog de la editorial Caja Negra se define como:

“una idea performativa que genera su propia realidad, una ficción que crea el futuro que predice. «Hiperstición es un circuito de retroalimentación positiva que incluye a la cultura como componente. Puede ser definido como la (tecno-)ciencia experimental de las profecías autocumplidas». [...] El colapso del neoliberalismo y la ausencia de alternativas pueden encontrar su solución en una tercera tendencia, encarnada en una perspectiva estética

incipiente y particular. Lo que necesitamos hoy es una reconfiguración de los fundamentos de la estética política en los que abreva la izquierda. O para decirlo más claramente, lo que necesitamos es ampliar nuestras capacidades de imaginación sensible a través de la mediación de aumentos tecnológicos. Para poder desarrollar una alternativa adecuada a las complejas sociedades del presente, la izquierda debe invocar las capacidades latentes de la tecnología y la ciencia, de forma de poder imaginar un futuro mejor”⁶.

Así, el primer proyecto, el trabajo de Antonio R. Montesinos, pone sobre la mesa la urgencia de repensar la relación ciudad-naturaleza. *So far (away)* es quizás el más panorámico de los cuatro proyectos, porque piensa la ciudad futura en su totalidad y nos propone una mirada desde lo alto sobre la conformación de una sociedad posdesastre natural. El artista no solo imagina su forma y su mapa, sino también su materialidad, protagonizada por un nuevo material, resultado de la herencia del *capitaloceno*, esto es el *piroplástico*, un nuevo tipo de roca que como resultado de la contaminación geológica por el plástico tiene una alta concentración de materiales artificiales en su interior. Los piroplásticos marcarían la geología de la ciudad futura de *So far (away)*, mientras su urbanismo sería determinado por la necesidad de reparar el desastre ecológico renunciando a una estructura centralizada en favor de una red de pequeños centros habitados por múltiples y distintas comunidades autosuficientes en colaboración mutua y muy

Reconocer posibilidades
es el primer paso de una
materialización del porvenir

⁶ <https://cajanegraeditora.com.ar/blog/jardin-hipersticion-una-ficcion-de-futuro/>, [consulta: 24-6-2021].

parecidas al ideal del federalismo anarquista. En este sentido, la instalación de Antonio R. Montesinos es un ejemplo de ciudad posnatural y al mismo tiempo de urbanismo especulativo, dos temas que el artista ha debatido en la no-conferencia interdisciplinar y transversal con el geólogo Bernat Lladó y que justamente tenía como título *Ecología: la ciudad posnatural y la cartografía especulativa*, con los resultados que pueden leerse en el capítulo homónimo de este libro.

Por su parte, Anaïsa Fanco aporta una especulación acerca del espacio público con el artefacto *Green wave*, que auspicia una reacción desde la vida cotidiana de la calle en contra del cambio climático, de la contaminación y de la segregación urbanística, y en favor de la vida en comunidad, del trabajo colaborativo y de la distribución de bienes. En un estado de emergencia, la vida ciudadana

es estimulada a crear una comunidad abierta. Se trata de una pieza urbana única, continua y versátil que puede ser asentada en cualquier lugar de la ciudad y que se refiere a las condiciones precarias de mañana. Puede ser al mismo tiempo un banco de semillas locales para la preservación de la biodiversidad, representar una economía compartida, un museo de especies vegetales que pueden desaparecer o una

arquitectura comunitaria. ¿El futuro de la alimentación es un paisaje en ruinas? El microcosmo de *Green wave* transforma la ansiedad de esa distopía en una arquitectura futurista. A su vez, la artista ha debatido estos temas con Anna Bullich, del estudio de arquitectura INDI arquitectura en la no-conferencia *Espacio público: el metabolismo urbano*.

La tercera exposición, protagonizada por la instalación *Mare de robots*, de Mónica Rikic, presenta en forma de videojuego una sociedad híbrida de humanos y máquinas digitales en la que los algoritmos tienen conciencia propia y deseos que los usuarios tienen que atender y satisfacer. La

La utopía de
futuro del sistema
capitalista basada
en el cálculo
abstracto de las
posibilidades por
venir está destinada
al fracaso

sociedad plasmada en la instalación en el EspaiDós fue previamente ideada por medio de un taller con personas interesadas de Terrassa, durante el cual se ha perfilado el tipo de sociedad que ha dado forma a la versión expuesta de *Mare de robots*. Esta sociedad hipotética, no muy lejana de la actual, ha sido ocasión para elucubrar y reflexionar acerca de las ciudades inteligentes que se están implementando en la actualidad, del transhumanismo y de su sostenibilidad respecto al ecosistema humano, así como a las consecuencias psicofísicas en los componentes vivos de la continua relación con las máquinas. Todos, conceptos que fueron explorados por la artista junto con el profesor de artes digitales de la Universitat Politècnica de Terrassa Josep Torrelló Oliver en la no-conferencia *Sociedad: hacia una ciudad híbrida de humanos y no-humanos*.

Para finalizar, la última exposición propone la instalación de Enric Maurí *La gran festa*, que nos muestra las crisis del capitalismo como una ruptura y ocasión de cambio y evolución. En particular, esta obra es una ocasión para analizar el tema mucho más allá de la cultura visual y de la ciencia ficción, mostrando en la especulación financiera y edificación un paradigma económico equivocado propio de la economía neoliberal. Esta precisamente es la tarea que llevaron a cabo Enric Maurí y Marc Dalmau i Torvá en la última no-conferencia *Economía: especulación y crisis en la economía neoliberal*.

Por medio de las instalaciones y de los talleres teóricos, el objetivo del ciclo es reflejar desde el arte visual la ciudad del futuro mostrando materialmente cómo deseamos que sea esta y presentándola como un sistema complejo en el cual tres ambientes conceptualmente distintos, pero interrelacionados, se interponen y la conforman: el sistema natural, el construido por los seres humanos y el del comportamiento humano (que incluye lo social y lo económico). Aunque parezca, como dijo Margaret Thatcher, que ya no exista una alternativa al capitalismo donde poder liberarnos de sus presiones y de sus disforias, nosotros le respondemos –siguiendo a Nick Land– que si ya no existe un “afuera” del capitalismo, lo que vamos a hacer es atravesarlo.

Bibliografía seleccionada

ANTONELLI, P.; HUNT, J. *Design and Violence*. New York: MOMA publisher, 2015.

BRUGELLIS, P.; PETTENA, G.; SALVADORI, A. *Utopie radicali. Archizoom, remo Buti, 9999, Gianni Pettena, Superstudio, UFO, Ziggurat*. Firenze: Quodlibet Ed., 2018.

BOSERMAN, Carla; RICART, David. "Metodologías de investigación materializadas. Entre maquetas, tostadoras, diagramas, rampas y cabinas". *Inmaterial. Diseño, Arte y Sociedad* [en línea], 2016, vol. 1, núm. 1, p. 46-75, <https://www.raco.cat/index.php/Inmaterial/article/view/322074> [consulta: 16-11-2020].

TOWER SARGEN, Lyman. "The Three Faces of Utopianism Revisited". *Utopian Studies*, vol. 5, n. 1 (1994), p. 1-37. Penn State University Press. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/20719246> . Accessed: 29-05-2017 15:24 UTC.

LENSKJOLD, Tau Ulv; JÖNSSON, Li. "Prototipos especulativos y etnografías exógenas: experimentando con relaciones más allá de lo humano". *Diseña*, 11, julio, p. 201.

LENSKJOLD, Ulv. *Design interventions and "alien ethnographies": Experimenting with speculative prototypes as prompts for relations beyond the human*. Paper for the seminar Interventionist Speculation, August 14-15th, 2014, Copenhagen, DK, The Research Network for Design Anthropology. Tau The Royal Danish Academy of Fine Arts - School of Design Publishing Proceedings of UD15: Periphery and promise 4th phd in design forum Univerity of Porto 19 + 20 Oct 2015 Published in March 2016 by PhD in Design Program, Faculty of Fine Arts, University of Porto, Portugal.

AVANESSIAN, Armen. *Miamification*. Segovia: Materia Oscura Editorial, 2019.

LAND, Nick. *CCRU*. Segovia: Materia Oscura Editorial, 2020.

AVANESSIAN, Armen; REIS, Mauro. *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*. Buenos Aires: Caja Negra Editorial, 2017.

BERARDI (BIFO), Franco. *Futurabilidad*. Roma: Nero edizioni, 2018.

LIPOVETSKY, Gille; SERROY, Jean. *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Ediciones Anagrama, 2015.

Varios autores. *Olvidar / Forgetting*. Madrid: Ed. Brumaria, 2018.

O'SHIE, Lizzie. *Futur Histories*. Londres: Verso Books, 2019.

FISHER, Mark. *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja Negra Editorial, 2013.

Actas del congreso *An Unconference about Art, Design, Technology, Making Cities and their Communities*, 30 May-1 June 2019, Phygitel Project, University of Nicosia. Nicosia, Cyprus.

FUTURISM ESPEC

OCUTALIVO

José
Carmona
Sánchez

“En las próximas décadas es probable que veamos más revoluciones como la de internet, en que la tecnología pasará la mano por la cara a la política. La inteligencia artificial y la biotecnología pronto podrían apoderarse de nuestras sociedades y economías –y de nuestros cuerpos y de nuestras mentes también–, pero apenas son un punto intermitente en nuestro radar político. Las estructuras democráticas actuales no pueden recoger y procesar los datos relevantes lo suficientemente deprisa y la mayoría de los votantes no tienen unos conocimientos lo bastante precisos sobre biología y cibernética como para tener una opinión clara sobre dichas disciplinas. Por ello la política democrática tradicional pierde el control de los acontecimientos y es incapaz de proporcionarnos una visión significativa del futuro”¹.

¹ Yuval Hoah Harari. *Homo Deus. Breve historia del mañana*. (Nueva York: Penguin Random House Ed., 2016), 495.

→ Federica Matelli no se ha propuesto ofrecernos “una visión significativa del futuro” como afirma Harari en el párrafo anterior, aunque creo que, por otro lado, estaría de acuerdo con la tesis central del párrafo: la política tradicional no parece ofrecernos una clarificación del porvenir. Con el ciclo *Ciudad. El futuro no tiene fecha* que ha abarcado un total de cuatro exposiciones (además de las no-conferencias vinculadas a las mismas), hemos podido contemplar, pensar, especular, interpretar el futuro de una manera poco habitual. El arte nos habla de lo cotidiano, de nuestras vidas, pero intenta enajenarlas positivamente. Lo cotidiano se puede hacer más comprensible en la enajenación. En las teorías aceleracionistas a las que Matelli hace referencia en algunas de las reflexiones que originaron el ciclo y que parecen influir en su propuesta ya advertimos que la mirada sobre el futuro consiste, fundamentalmente, en una ciencia ficción utópica o distópica. →

Reflexionar o crear partiendo de una distopía parece que es en los últimos tiempos uno de los presupuestos artísticos más utilizados. Pienso ahora en series de televisión como *Black mirror* o en literatura: Margaret Atwood y su *Cuento de la criada*, también convertido en serie. Lo que se consigue a través de este planteamiento creativo no es tanto un ideal trascendental, en sentido clásico, sino una reflexión crítica sobre el momento presente. Se trata de pensar el presente desde un futuro ficticio, como si se produjera un impulso de ida y vuelta, del presente al futuro y vuelta al presente, poniéndonos enfrente la actualidad en toda su crudeza, o por lo menos alertándonos de lo perniciosa que puede llegar a ser; obviamente el planteamiento no puede rehuir un significado moral y los creadores pueden caer en la tentación de un adoctrinamiento, el artista debe caminar por una cuerda muy floja y muy fina.

Me he atrevido a titular el presente texto “Futurismo especulativo” basándome, obviamente, en aquello que he podido observar y escuchar a lo largo del ciclo. No se trata de un “futurismo” en que se exalte la inteligencia artificial o en el que se postule una determinada ideología en lo referente a aspectos de la vida cotidiana en una ciudad, como el espacio público, la arquitectura, la economía.

Los artistas no nos desvelan claramente el propósito, a veces parece que entrevemos una crítica a los sistemas imperantes, otras veces parecen invitarnos a una contemplación casi poética, en otros casos parecen reclamar nuestra acción en aquello que nos ofrecen; ayudan quizás a una cierta catarsis que nos acerque a un conocimiento del futuro.

Transhumanismo especulativo

“En el siglo XVIII el humanismo marginó a Dios pasando de una visión teocéntrica a una antropocéntrica. En el siglo XXI el dataísmo puede

marginar a los humanos pasando de un punto de vista antropocéntrico a uno datacéntrico”².

Monica Rikić no es, ni mucho menos, una artista entregada al dataísmo. Sus trabajos tienen como centro de reflexión el mencionado paradigma, pero su posición es fundamentalmente especulativa y crítica. Se trata de acercarse al mundo de la inteligencia artificial arropándose de una imaginación muy cercana a la ciencia ficción distópica, creando mundos que nos permitan entrever un *ethos* de la inteligencia artificial. Obviamente, su posición es artística y, claro, poética. No se trata de postular una ética de la inteligencia artificial, pero su postura como artista no está exenta de una mirada crítica, como si de alguna manera nos propusiera reflexionar sobre los retos y horizontes de la inteligencia artificial, y al mismo tiempo estos horizontes nos devolvieran una mirada sobre nosotros mismos, mirada que siempre es la misma. Desde este punto de vista quizás su trabajo

El arte nos habla de lo cotidiano, de nuestras vidas, pero intenta enajenarlas positivamente

es el que se acerca de un modo más claro a una perspectiva filosófica en el sentido existencial. Así lo ha expresado ella en alguna de sus intervenciones cuando ha manifestado su interés por fomentar lo que yo llamaría de manera un poco expeditiva una reflexión sobre la “crisis existencial” en el ámbito de la inteligencia artificial. Nada más especulativo que esto: nuestra propia creación nos devuelve especularmente (espectralmente) nuestra propia “crisis”. Entonces parece como si nada desde el principio de cualquier “pensar” se hubiera movido, como si el hombre solo pudiera volver a su propio “existir” carnal, espiritual, filosófico, ético. Como si el “gran invento”, la máquina, solo fuera para ella el motivo de volver a mirarnos, de una “nueva” autorreflexión que nunca termina, *ad infinitum*.

² *Ibidem*, 514.

En el caso de *Mare de robots* nos podemos preguntar si es ella misma la madre o si simplemente quiere que nos pongamos (los espectadores) en la tesitura de madres de seres con una inteligencia artificial. Me parece que las dos cosas son verdad, quiere hacernos corresponsables de la mencionada maternidad, como creadores, como si nos lanzase una mirada de “alerta” y nos estuviera diciendo: tú eres el responsable, la madre de aquello que hoy en nuestras sociedades se esté tejiendo y esté condicionando nuestras vidas, míralo, calibra la posibilidad de felicidad de aquello que has creado y quizás te devuelva algo sobre la pregunta por tu propia felicidad, es decir, qué significa ser humano desde lo transhumano, qué significa la felicidad humana desde la felicidad de lo transhumano.

Desde mi punto de vista hay una mirada, quizás inconsciente (los artistas no pueden evitar que el elemento inconsciente se deslice en sus obras y de ahí su contenido casi onírico), humanista en el sentido clásico. Que el espectador de la instalación *Mare de robots* pueda jugar a ser el responsable-altruista que ayuda a ser feliz al robot que ha perdido su “paraíso” de igualdad, que ayude a ser feliz al robot que ha sucumbido al mundo de las jerarquías a causa del sacerdote nos indica que Rikić, quizás, nos remite a un “paraíso” que se nos ha revelado en la corresponsabilidad creadora y maternal. Del mismo modo que “nada de lo humano nos es ajeno”, también será verdad que “nada de lo robótico nos es ajeno” (porque es humano).

Urbanismo especulativo

“El espacio urbano no es el resultado de una determinada morfología predispuesta por el proyecto urbanístico, sino de una dialéctica ininterrumpidamente renovada y autoadministrada de miradas y exposiciones. Ignorándolo casi siempre, los urbanistas trabajan a partir de la pretensión de que pueden determinar el

sentido de la ciudad a través de dispositivos que dotan de coherencia conjuntos espaciales altamente complejos. La empresa que asume el proyectista es la de trabajar a partir de un espacio esencialmente representado, o más bien, concebido, que se opone a las otras formas de espacialidad que caracterizan la labor de la Sociedad urbana sobre sí misma: espacio percibido, practicado, vivido, usado, ensoñado. Su pretensión: mutar lo oscuro por algo más claro. Su obcecamiento: la legibilidad. Su lógica: la de una ideología que se quiere encarnar, que aspira a convertirse en operacionalmente eficiente y logra el milagro de una inteligibilidad absoluta. Conceptualización de la Ciudad como territorio taxonomizable a partir de categorías diáfanas y rígidas a la vez –zonas, vías, cuadrículas– y a través de esquemas lineales y claros, como consecuencia de lo que no deja de ser una especie de terror ante lo incommensurable, lo polisensorial, el súbito desencadenamiento de potencias sociales muchas veces percibidas como oscuras. Y, por supuesto, se niega en redondo que la uniformidad de las producciones urbanísticas no sirva, en el fondo, para ocultar o disimular brutales separaciones funcionales derivadas de todo tipo de asimetrías, que afectan a ciertas clases, géneros, edades o etnias”³.

Creo que Anaisa Franco estaría bastante de acuerdo con lo afirmado en el párrafo anterior y que precisamente algunas de sus obras tienen una mirada sobre la ciudad de carácter polisensorial, como si quisiera revelarnos otra posible perspectiva del espacio urbano; en el caso de *Green wave*, la revelación de

³ Delgado, Manuel. *Sociedades movedizas*. (Barcelona: Anagrama Ed., 2007), 13-14.

las perspectivas es múltiple. En primer lugar la perspectiva de una arquitectura ecológica, en clara consonancia con lo que parece ser una de las motivaciones fundamentales de muchos de los proyectos arquitectónicos en los que se incide en el espacio público de las ciudades; pero *Green wave* pretende también ofrecer al espectador una energía poética a través de una determinada experiencia estética, creo que no se trata solamente de establecer un código ético de la ecología, sino de accionar en el espectador el sentimiento de una naturaleza que pueda en el mismo espacio irradiar la belleza de lo artificial/natural. El artista, en este caso, concreta a través de un artificio nuestro “estar en el mundo” transformándolo; una transformación

La obra de
Montesinos
relata un futuro
que ya es actual

que reclama nuestra atención y nuestra participación. Como en todas las instalaciones del ciclo, el espectador se encuentra, en mayor o menor grado (hago ahora quizás una generalización un tanto sumaria), en la frontera de su posible acción sobre la realidad, en la frontera

de su posible transformación; y ante esta frontera o este límite se encuentra en la experiencia de una conciencia de carácter ético y estético. La pieza de Franco recuerda, en su forma, a una cinta de Moebius, aunque este aspecto no sea intencional; la percepción visual de la escultura, ondulada, nos transmite un alto grado de organicidad, como si la artista pretendiese fundirnos en un espacio que escapara de los moldes urbanos de una geometría euclídea y llevarnos a una dimensión tridimensional del espacio. Se añade además a la instalación el aspecto vegetal, así como el aspecto lumínico obtenido de placas solares. Todos estos aspectos nos colocan delante de un artefacto que parece estar a punto de sumergirnos dentro de una naturaleza artificial, como si la “gran ola” a la que se refiere su título nos pudiera mecer en algún momento.

Creo que con la descripción de la obra podemos entender hasta qué punto la percepción del espectador puede llevarlo a esa experiencia del límite a la que me refería anteriormente, experiencia que solo puede ser de un

lugar-frontera, porque una especulación sobre el futuro nos remite siempre a un límite, pero la propuesta del ciclo sobre la que estamos hablando es justamente la de enfrentar al espectador no tanto ante un futuro-utopía, sino ante un futuro que sea ya, ahora, experiencia para una posible transformación. ¿Se trata de un intento de esquivar cualquier asociación de la obra de arte con los parámetros de cualquier construcción ideológica (progresista o conservadora)?, ¿realmente es posible tal evasión? En las conclusiones de la presente reflexión sobre el ciclo *Ciudad. El futuro no tiene fecha* intentaré ofrecer una “respuesta” a la pregunta anterior.

La obra de Franco y concretamente *Green wave* ha sido caracterizada con la expresión siguiente: “metabolismo urbano”. ¿Es posible hablar de un “metabolismo urbano”? ¿No sería esta idea un tanto estrambótica?, ¿una pareja imposible, un oxímoron, cuando lo urbano es justamente lo rígido y artificial y lo que entendemos por metabolismo aquello que en la naturaleza conforma un organismo en su origen? Creo que sí, se trata de una contradicción, y en esa “bella” contradicción paseamos por *Green wave*!

Ecología especulativa

Un futuro y unos desastres ecológicos de los que no sabemos prácticamente nada son, creo, el punto de partida de Montesinos. La ficción fabuladora de *So far (away)* pretende, desde mi punto de vista, que habitemos especulativamente la ciudad. Montesinos no parte, obviamente, de la mera imaginación, sino de la mera observación de lo real; sus intereses giran en torno a la reflexión sobre el espacio público y en sus obras se plantea una crítica al respecto de las formas arquitectónicas que modelan las ciudades contemporáneas. En el caso de *So far (away)*, la preocupación es de carácter ecológico y para ello se sirve de un paisaje apocalíptico que podemos encontrar en cualquier urbe, es decir que Montesinos nos enfrenta ya al desastre “actual”. Creo que si miramos la obra-maqueta

del supuesto desastre ecológico podemos ver reflejado un paisaje urbano que podríamos encontrar en algunos de nuestros paseos por la ciudad actual; desde este punto de vista, la obra de Montesinos relata un futuro que ya es actual, es decir, bajo la apariencia de una fabulación nos lleva de la mano a lo que ya está sucediendo. Su obra representa una protesta, pero también, si no me equivoco, una plasmación de carácter poético. El carácter negativo de tal poética genera en el espectador una mueca de rechazo, casi una desconexión de la mirada sobre la obra, ¿es quizás lo que pretende Montesinos? No me atrevo a contestar de manera taxativa, pero creo que el artista no renegaría de una comunicación con el espectador en la que las disonancias perceptivas estuvieran, por lo menos en esta instalación, en el entramado de la obra.

Montesinos, como también afirma F. Matelli, nos presenta un futuro donde la separación entre naturaleza y artificialidad parece anulada o perdida. Este aspecto se refleja en el “desastre” (¿natural/artificial?) que la instalación quiere representar. Me atrevería a decir que en tal representación hay una cierta provocación, ya que sitúa al espectador ante algo que parece inverosímil, un desastre natural/artificial, donde el mismo espectador es a la vez el responsable y el damnificado. ¿No es esta hoy en día la situación actual, acaso no somos *absurdamente* los que dañan y los dañados?

Creo que acierta la comisaria al presentarnos la obra como una representación donde la diferencia natural/artificial ha sido evacuada definitivamente, de ahí las disonancias a las que me he referido con anterioridad. No hay lugar en la obra de Montesinos para una complacencia, para una armonía de lo natural y artificial, todo lo contrario, parecen anularse y desaparecer de modo calamitoso. Pero nos engañaríamos si pensáramos que la propuesta de Montesinos es solo protesta ante tal calamidad, es posible que en su quehacer artístico se proponga enfrentar al espectador a la dualidad natural/artificial como algo que siempre podemos volver a pensar para construir o deconstruir lo que todavía está por llegar.

Economía (no) especulativa

- He leído un poema en el que una rata se convierte en moneda de curso legal.
- Pues sí, sería interesante –dijo Chin.
- Desde luego. Tremendo impacto en la economía mundial.
- Ya solo por el nombre... Mucho mejor que el *dong* o la *kwacha*.
- El nombre lo es todo.
- Sí. La rata –dijo Chin.
- Sí. Hoy la rata ha cerrado por debajo del euro.
- Sí. Existe una preocupación creciente de que la rata rusa se devalúe.
- Ratas blancas. Piénsalo.
- Sí. Ratas preñadas.
- Eso. Liquidación en masa de ratas rusas preñadas.
- Gran Bretaña entra en la zona rata –dijo Chin.
- Eso mismo. Se suma a la lógica tendencia a adoptar una única unidad de cambio universal.
- Sí. Estados Unidos establece la unidad rata. Eso. Cada dólar estadounidense será canjeable por su valor en ratas.
- Ratas muertas.
- Eso. El acopio de reservas de ratas muertas se tiene por una amenaza contra la salud mundial”⁴.

⁴ Delillo, Don. *Cosmópolis*. (Barcelona: Seix Barral Ed. 2003), 37-38.

Es posible que la instalación de Enric Maurí se haga eco de este diálogo que Delillo intercala en su novela *Cosmópolis*.

La gran festa de Enric Maurí es una instalación participativa que quiere poner de manifiesto aspectos que nos han *golpeado* en los últimos tiempos desde el punto de vista económico. En la instalación vemos y escuchamos testimonios, a través de una pantalla, que relatan su experiencia de la última *gran crisis*, también se nos ofrecen datos sobre la especulación extrema. Maurí nos aporta esta información a partir de un formato casi burocrático, frío. También la información forma parte del desastre. Los datos como un espejo frío.

La rata como dinero, como moneda de curso legal... En la instalación las paredes se han pintado del color de los billetes de 500 euros envolviendo *La gran festa... la gran rata... la gran corrupción... la gran resaca*, enfrentando al espectador a sus propios demonios, porque no creo que Maurí se limite a una denuncia que le es ajena, en cierto modo todos estamos implicados en el asco de la resaca, ¿por qué, si no, Maurí nos pone ante el saco de entrenamiento del púgil y nos invita a machacarlo, a pelear contra aquello que odiamos y amamos a la vez? ¿No se trata de una metáfora de nuestras propias implicaciones en la gran fiesta? Quizás me equivoque, pero no creo que se trate de la simple denuncia de los *otros*, aunque sí de la denuncia de un sistema que como una rata-dinero nos devora.

Es verdad, por otro lado, que Maurí no desprecia a los afectados, a las víctimas de la *La gran festa*, ¿pero no hay una cierta ironía al convocarlos a *La gran festa/Gran resaca* a través de los rostros y las frases que dan testimonio del fracaso de nuestro propio sistema?

Que el ciclo es eminentemente político después de lo expuesto anteriormente, no creo que se le escape a nadie, el tema es la ciudad como lugar a partir del cual podamos reflexionar sobre aquellos procesos que nos preocupan como ciudadanos. Creo que, desde este punto de vista, la serie de instalaciones y proyectos tiene una dimensión cívica y quiere convocar a la *sociedad*

civil a la participación en aquello que puede ser y que es ya objeto de preocupación: ecología, degradación del espacio urbano, la sociedad hipertecnológica, la acrítica sociedad de consumo.

Me pregunto, como ciudadano y, en concreto, como ciudadano de Terrassa, hasta qué punto los temas y preocupaciones tratados en el ciclo *Ciudad. El futuro no tiene fecha* son abordados por las políticas municipales. Es obvio que cualquiera de nuestros representantes políticos afirmarían sin titubear que las mencionadas políticas se preocupan de establecer límites, reflexión, pensamiento crítico y hasta medidas legales que tienen que ver con la sostenibilidad ecológica, con un consumo ponderado, con una sociedad más humana y menos absorbida por la omnipresente tecnología, por una calidad del espacio urbano. Cualquier ciudadano de Terrassa tiene la impresión de que decisiones importantes se toman en el ámbito de la ecología y el espacio urbano, más difícil me parece vislumbrar decisiones políticas en ámbitos que hoy en día son altamente preocupantes: el dataísmo como fuente de adicción social no es interrogado; se da por supuesto que el mencionado *paradigma* nos domina y vamos tirando. La *especulación inmobiliaria* parece no tener límites y campar a sus anchas. Quizás los ciudadanos de Terrassa (algunas plataformas⁵ lo intentan) puedan remover conciencias o poner en tela de juicio ciertos aspectos que se dan por supuestos. Quizás las políticas municipales deberían estar más atentas a los interrogantes que desde ciertos ámbitos (este ciclo es uno de ellos) tratan de expresar unas preocupaciones que nos conforman ética y humanamente.

Creo, por otro lado, que el ciclo y los artistas que lo han conformado, insiste más en una interpelación ética que en una enseñanza o doctrina, deja espacios abiertos al pensamiento y a la especulación, subrayando problemáticas, invitando a mirar, enfrentando al espectador a su propia *polis*, a su imprevisibilidad (la de la ciudad). Y es esta imprevisibilidad *actual* que quiere ser cuestionada, la que los ciudadanos no pueden dejar que les arrastre.

⁵ Por ejemplo: la Plataforma en Defensa del Vapor Ros. La PDVR es un conjunto de asociaciones culturales, agentes de la ciudad de Terrassa, organizadas por la defensa social y cultural del Vapor Ros. Se puede encontrar información en Facebook: Plataforma en Defensa del Vapor Ros.

So Far
Away
Antonio
R. M.
Resino

Antonio
Montesinos

So Far (Away)

Antonio R.
Montesinos





So Far (Away)

Antonio R. Montesinos

“La imaginación
al poder”

(eslogan situacionista)

En *Futurabilidad* (2018), Franco Berardi Bifo pone de relieve la importancia de la capacidad de imaginar el futuro para la transformación social y para el desarrollo de las subjetividades emergentes. Según el autor italiano, el futuro está inscrito en el presente como una tendencia que nosotros podemos conjeturar. Existen innumerables tendencias de futuro en conflicto entre sí inscritas en el “ahora”, y mientras que algunas emergerán hacia la realidad, otras solo quedarán en potencia. Estas últimas, lejos de anularse y desvanecerse, permanecerán como potencialidades que tal vez podrían concretarse al cambiar las circunstancias: de ahí la importancia de imaginar futuros para el cambio.

En el campo de la creatividad humana, este desajuste entre las potencialidades del presente y su materialización toma forma de una *heterogénesis* o *heterogenia* de los fines, es decir, de una relación asimétrica entre proyecto y realización. En arquitectura o urbanismo, o sea las artes del medio habitado, esta divergencia o disconformidad entre los futuros imaginados y su realización otorga a las maquetas un especial estatus de obra de arte, porque lejos de ser simplemente herramientas de trabajo, ofrecen una relectura del paisaje donde vivimos, aunque no lleguen a realización.

La serie *Inopias* (2008-2020), a la cual *So far (away)* pertenece, constituye un conjunto de proyectos-instalaciones que Antonio R. Montesinos ha comenzado a raíz de la burbuja inmobiliaria y la consiguiente crisis financiera de 2008, proponiendo una respuesta ante la fractura social provocada por la crisis del modelo económico liberal que se produjo en esos años. Montesinos trabaja componiendo una serie de paisajes urbanos realizados de forma casual, que representan ciudades imaginarias realizadas con objetos encontrados y materiales pobres. Utilizando la maqueta como forma de arte, retoma simbólicamente los modelos utó-

picos modernos –en los que se aplicaba un modelo urbanístico basado en el orden y la razón para imponer un contexto social específico– y los reinterpreta desde una práctica lúdica, especulativa y basada en los materiales.

En estos últimos años su interés ha virado hacia propuestas que imaginan futuros alternativos al capital. Como explica el artista, estas pretenden “trabajar a partir de objetos desechados por el sistema capitalista, reutilizados para construir alternativas, técnicas encontradas y modelos urbanos pasados, apostando por una posición *amateur* que intenta retomar cierto «impulso utópico» dirigido hacia el futuro. Quiere ser un «ejercicio de imaginación» que supone la proyección de utopías, para expresar su deseo de

Existen
innumerables
tendencias de
futuro en conflicto
entre sí inscritas
en el “ahora”

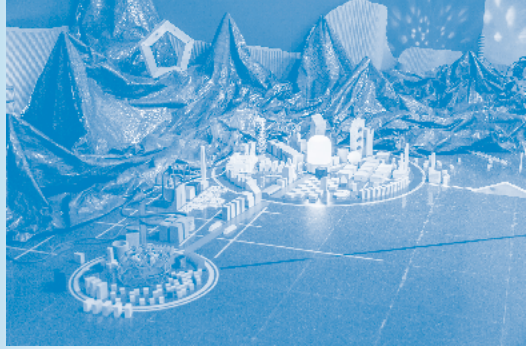
modelos urbanos y sociales diferentes. Este ejercicio de reciclaje de los residuos materiales del capital liberal es una respuesta a sus excesos y consecuencias sobre el planeta y tiene como resultado la construcción de un escenario posnatural que representa una civilización que intenta reponerse a ese desastre y que se dedica al tratamiento del material que lo ha provocado. La idea es presentar el futuro como un escenario de reparación de los daños causados por nuestro sistema actual, en el cual la línea de separación entre naturaleza y artificialidad se ha perdido definitivamente”.

Esta posición enlaza su trabajo con la reciente propuesta teórica que Donna Haraway ha elaborado en respuesta al colapso ecológico. La intelectual americana propone usar la fabulación y la construcción de historias fantásticas –en los términos de ciencia ficción o ficción fabulativa (SF)– para reflexionar sobre los daños ocasionados al planeta durante el Capitaloceno y al mismo tiempo cuestionar las convenciones

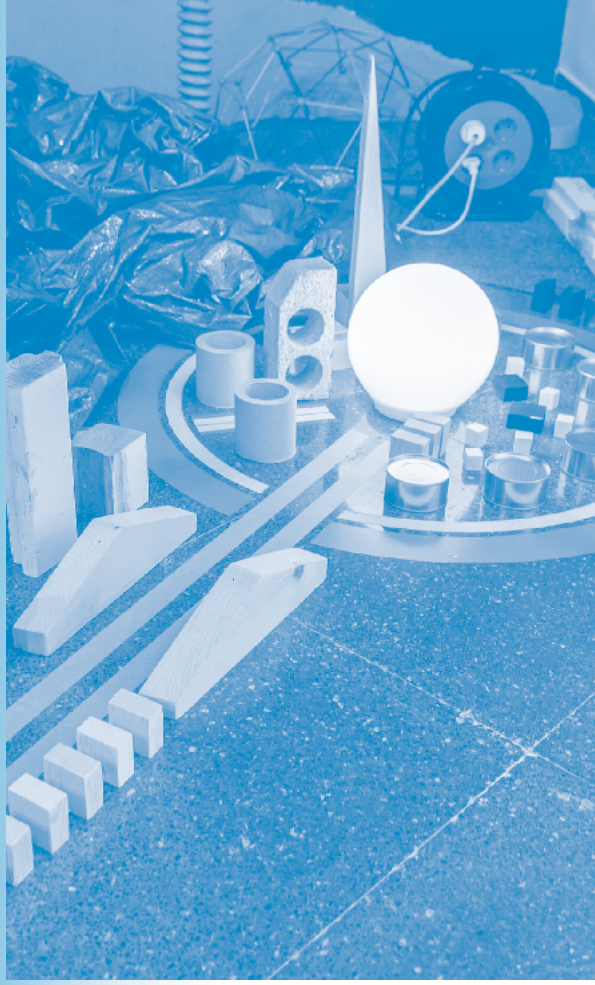
heterogénesis o heterogenia de los fines, es decir, de una relación asimétrica entre proyecto y realización

colectivas asumidas como verdades que los han provocado, abriendo otras miradas sobre el futuro. Esto es, precisamente, lo que se propone Antonio R. Montesinos con la serie Inopias: utilizar el proceso de montaje de esos paisajes urbanos fantásticos para especular con posibilidades diferentes, generar –mediante el juego, la improvisación y una mezcla libre– ficciones factibles o potenciales verdades contingentes.









Ecología: la ciudad posnatural y la cartografía especulativa

Las ficciones
de Antonio R. Montesinos:
la geografía como
ciencia ciudadana

Bernat Lladó

→ A lo largo de la década de los años noventa surgieron algunas voces afirmando que con internet y las nuevas telecomunicaciones, las distancias físicas serían irrelevantes a la hora de entender la vida social y económica de los países ricos. Menos estridente y popular que el discurso que anunciaba el fin de la historia, aunque coincidente en el tiempo, la proclama del fin de la geografía se acomodaba bien a los eslóganes de una nueva economía que tenía que ser “inmaterial” y de la “información”; una economía que finalmente podía dejar atrás la industria sucia y pesada que nos hermanaba con el antiguo bloque soviético. Mientras que ellos tenían Chernóbil, nosotros construíamos las bases de Silicon Valley. →

No obstante, lo cierto es que mucho antes de que el discurso del fin de la geografía tuviese eco mediático, incluso antes de que se cumpliera el sueño de un mundo sin distancias donde la gente no tuviese que salir de casa ni para ir al trabajo, ni para consumir, ni tampoco para socializarse (un mundo que, de forma paradójica, llegó en forma de pandemia), algunos geógrafos ya habían destacado la relevancia de las telecomunicaciones para entender los territorios contemporáneos. Al principio de los años cincuenta, por ejemplo, Eric Dardel afirmaba que la civilización occidental había convertido la lucha contra la distancia en una de sus “preocupaciones prioritarias”. Destacaba que la navegación a vapor, la aviación comercial, la radio y el teléfono habían creado una interdependencia planetaria, y que dicha interdependencia e instantaneidad de las comunicaciones era como se afirmaba el poder del mundo moderno sobre el espacio¹.

Sin embargo, Dardel no insinuó nunca que la revolución en las telecomunicaciones significara el final de la geografía; ni de la Geografía como disciplina académica, ni de la geografía en el sentido físico o territorial. De hecho, de forma paralela y aparentemente contradictoria, a lo largo de los años noventa del siglo pasado fue elaborándose en el mundo del arte, de la cultura y de las humanidades un interés renovado por el espacio, el lugar y el paisaje – conceptos todos ellos vinculados a la historia de la geografía. La academia angloamericana, que entonces había

alcanzado ya la hegemonía cultural, se apresuró a etiquetar tal interés o sensibilidad hacia la geografía bajo la expresión “giro espacial” (*spatial turn*). El discurso geográfico, por tanto, estaba muy vivo; tan vivo que se empezó a hablar de geografía en las facultades de Literatura y Traducción, de Antropología e Historia, de Ciencias Políticas y Economía. Un “giro espacial” que fue

Mientras que
ellos tenían
Chernóbil, nosotros
construíamos
las bases de
Silicon Valley

¹ Dardel, Eric. *El Hombre y la Tierra. Naturaleza de la realidad geográfica*. (Madrid: Biblioteca Nueva, 2013), 66. Edición original: *L'Homme et la Terre. Nature de la réalité géographique*. (París: Presses Universitaires de France, 1952).

bien recibido también en el mundo del arte. Uno de los geógrafos contemporáneos más intuitivos, el boloñés Franco Farinelli, pronosticó ya a principios del nuevo milenio que la Geografía futura sería un trabajo de “artistas”: en un mundo interconectado y global donde los espacios políticos, económicos y virtuales han redefinido las soberanías territoriales y donde las crisis sociales y ambientales traspasen las fronteras de los viejos Estados, afirmaba Farinelli, se precisan nuevas formas de representar y modelar los territorios². Y es en este punto donde también hay que situar la obra y el pensamiento de Antonio R. Montesinos.

En realidad, buena parte de la trayectoria de este artista crítico gira en torno al espacio. De forma más concreta, alrededor de los espacios, sean físicos o virtuales, cotidianos o celestes, reales o imaginados. De ahí que muchos de los autores a los que sigue y que le proporcionan su andamiaje teórico, si bien no son geógrafos, son no obstante sensibles a la cuestión del espacio y de qué modo su organización, construcción, percepción, representación y uso resulta fundamental para entender la historia y la política modernas.

Pensemos, por ejemplo, en la distinción que realiza Martin Heidegger entre habitar y construir; en el concepto de heterotopía de Michel Foucault; en

la ciudad *practicada* de Michel de Certeau; en los *walkescapes* de Francesco Careri o en la psicogeografía situacionista. Autores a los que deberíamos añadir las filósofas de lo poshumano, como Rosi Braidotti y Donna Haraway, o el concepto de *futurabilidad* de Franco “Bifo” Berardi. Porque al margen del espacio, la propuesta de Montesinos cuenta con un eje temporal claro: el futuro. Por tanto, ni fin de la Historia ni fin de la Geografía.

Montesinos más bien se cuestiona: ¿cómo serán en el futuro las ciudades, los asentamientos y la vida comunitaria?

Un “giro espacial” que fue bien recibido también en el mundo del arte

² Farinelli, Franco (1999-2000). “La globalizzazione”, en *I viaggi di Erodoto*. (Milano: Edizioni scolastiche B. Mondadori, 1999-2000, 40), 16.

Parte de su respuesta la hallamos en la serie *Inòpies*, iniciada en 2008 y que disfruta de representación en el marco del proyecto “Ciudad. El futuro no tiene fecha”, con la instalación o maqueta *So far (away)*. Montesinos intuye que el futuro pasa por la ciudad; pero esa ciudad de un futuro-no-demasiado-lejano no

Montesinos intuye que el futuro pasa por la ciudad

debería reproducir ni los procesos de urbanización dominantes hasta ahora, ni los materiales empleados para su construcción, ni las formas existentes de gobernanza. Todo el proyecto nace, de entrada, del malestar generado por la crisis econó-

mica del 2007-2008, que fue sobre todo una crisis urbana y financiera. Los geógrafos marxistas llevan tiempo explicándonos que una de las salidas habituales con que cuenta el sistema capitalista para superar los periodos de estancamiento económico es a través de la producción de espacio. Para estimular la economía, el sector financiero amplía o facilita el crédito para que tanto los agentes privados como públicos puedan seguir invirtiendo, produciendo y consumiendo. Uno de los sectores

La ciudad maqueta *So far (away)* nos presenta un asentamiento urbano tras el colapso

que a lo largo de la primera década del segundo milenio se vio más beneficiado por este proceso fue el sector de la construcción de viviendas e infraestructuras (por tanto, sectores que “producen espacio”). El problema, sin embargo, es que si el marco que debe regular las condiciones con que se facilita el crédito, por una parte, y las condiciones con que se urba-

niza, por otra, solo garantizan el “libre mercado”, entonces el proceso urbano se convierte en socialmente injusto y ambientalmente insostenible. El aumento de los precios del suelo y de la vivienda, la especulación urbanística y la gentrificación, el endeudamiento familiar, la segregación socioespacial y la presión urbanística sobre los entornos naturales han sido algunos de los efectos del crecimiento urbanístico de las últimas décadas en un contexto de políticas neoliberales.

Por eso *So far (away)* plantea una teoría y una práctica urbanísticas distintas. Imagina o proyecta una ciudad del futuro que no siga la trayectoria actual, una trayectoria marcada por la economía de mercado y la fe en el progreso tecnológico como única solución para “superar” las consecuencias no deseadas de la forma de vida actual. Uno de los instrumentos que reclama Montesinos para subvertir esta trayectoria es, de entrada, la reapropiación del saber urbanístico y geográfico por parte de los ciudadanos. Más que un conocimiento experto y exclusivo de los técnicos, Montesinos reclama la Geografía como una ciencia ciudadana y reivindica, por tanto, una pedagogía del hecho urbano. Asimismo, reclama el papel de las maquetas, de la construcción lúdica de futuros urbanos a través de modelos a pequeña escala. Y entiende la ciencia ficción como un lugar donde encontrar y construir *inopias*.

Finalmente, las maquetas de Montesinos también se caracterizan por el uso de materiales reciclados y “pobres”. De esta forma subvierten la lógica que hasta ahora nos había servido para explicar el valor de los bienes y las mercancías en una economía de mercado. La tradición marxista nos indica que las mercancías pueden tener o bien un valor de uso o bien un valor de cambio. Este esquema binario entre un valor de uso y un valor de cambio oculta, no obstante, una parte del actual problema, y es que los objetos tienen valor siempre que incorporen asimismo su *desuso*. Para que la maquinaria de nuestro modelo económico se encuentre bien engrasada, los bienes y las mercancías deben tener un ciclo de vida *útil* muy corto. La moda o la programación de la obsolescencia tienen como fin reducir dicho ciclo. Así, estamos ligados al consumo de objetos de forma constante: ya sea porque pasan de moda, porque dejan de funcionar o porque se estropean y dejan de sernos útiles. Pero ¿qué ocurre si nosotros mismos –consumidores, ciudadanos– recuperamos, reciclamos o reutilizamos todos estos objetos? ¿Qué acontece si la produc-

Una ciudad que se ve
recolonizada por fragmentos
dispersos de naturaleza

ción del espacio, es decir, la producción del espacio como mercancía y, por ello, como objeto que incorpora el valor de cambio y el valor del desuso, se subvierte a través de la recuperación, ocupación y reutilización de los espacios abandonados, vacíos o sin uso? ¿Qué conlleva sustraer el valor de cambio del espacio, es decir, se inhabilita la especulación urbana, se da prioridad a su valor de uso y se construyen pueblos y ciudades con todos estos escombros y restos que nos ha dejado “el ángel de la historia”?

Las ficciones de Antonio R. Montesinos activan nuestra imaginación y nos preparan para un futuro próximo. La ciudad maqueta *So far (away)* nos presenta un asentamiento urbano tras el colapso. Un alud de piroplásticos –piedras “híbridas”, mezcla de elementos naturales y artificiales–, ha impactado sobre la ciudad y esta tiene que readaptarse al nuevo entorno. Un entorno que Montesinos califica de “posnatural”. Incluso lo que a simple vista parece un elemento geológico, una explosión volcánica de “piedras”, está formado por materiales que proceden de la fábrica humana. Y estos materiales son ahora de nuevo reabsorbidos en los materiales de construcción de esta ciudad. Una ciudad que ya no es como las grandes aglomeraciones del Antropoceno, que en su mayoría eran continuas, jerárquicas y bien trabadas gracias a los medios de comunicación y transporte; sino que más bien es una ciudad que se organiza de forma descentralizada y gracias a islas urbanas más o menos autónomas. Una ciudad que se ve recolonizada por fragmentos dispersos de naturaleza y por el uso de desperdicios que los circuitos económicos actuales no pueden asimilar, aunque en el futuro que presenta Montesinos por obligación deberemos aprender a reutilizar.

Green
Wave.
Anai-
sa
Franc

n

co

Green Wave
Anaisa
Franco



Green Wave Anaïsa Franco



Green wave de Anaïsa Franco sigue la línea teórica de la exposición anterior que especulaba sobre la relación entre ecología y representación fantástica de la ciudad mediante maquetas inventadas que la figuraban en su totalidad. Como en el caso de Antonio R. Montesinos, el trabajo de Anaïsa Franco quiere ser una respuesta a un supuesto desastre ecológico inminente, pero a diferencia del primero desarrolla su reflexión a partir de un lugar interior de la ciudad, el espacio público compartido.

En 2008 la Organización Mundial de la Salud y las Naciones Unidas publicaron un informe que

revelaba que actualmente más del cincuenta por ciento de la población mundial vive en ciudades. En 2050 se supone que este porcentaje pueda alcanzar el setenta por ciento. La explosión demográfica en las urbes en los siglos venideros obligará al género humano a enfrentarse a nuevas consecuencias políticas, económicas, sociales y culturales. El crecimiento de la población se desarrollará en un contexto de riesgos ecológicos a escala mundial: desde la contaminación del suelo, el aire y el agua hasta la alteración de los regímenes hídricos y energéticos, la pérdida de biodiversidad, amenazas de sequías, inundaciones, incendios y aumento del nivel del mar. Y obviamente el cambio climático. Muchas ciudades, tanto del

Actualmente más
del cincuenta
por ciento de la
población mundial
vive en ciudades

Sur global como del Norte global, ya están luchando para hacer frente a estos desafíos, en algunos casos por motivos de supervivencia o de salud y justicia social, en otros en favor de una mejora de la habitabilidad y la estética urbana. Para abordar dichas cuestiones, en los últimos treinta años se han desarrollado muchos

nuevos paradigmas y conceptos, como la ecología urbana, la planificación urbana, la arquitectura ecológica, el paisajismo, el diseño y el activismo medioambiental. El urbanismo ecológico, el metabolismo urbano, la justicia medioambiental urbana, el diseño biofílico y el urbanismo climático son algunos ejemplos que han incidido en la teoría y la práctica en estos campos de investigación y activismo.

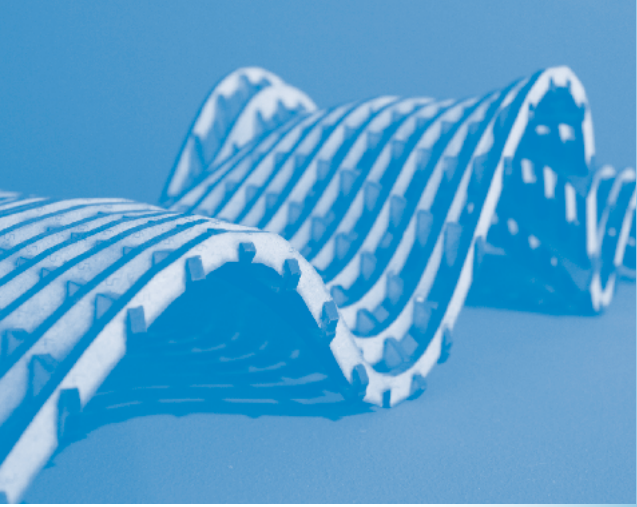
Por su parte, la arquitectura ecológica es un concepto amplio, que abarca desde el uso de materiales de construcción más sostenibles hasta un enfoque bioclimático, una eficiencia en el uso de los recursos o, por ejemplo, el logro de un mínimo impacto paisajístico. Dentro del concepto de arquitectura ecológica podemos incluir ideas afines, a menudo equivalentes, como la arquitectura sostenible, la bioconstrucción, la arquitectura verde o la arquitectura amigable con el medio ambiente. El reciclaje de materiales es un punto importante a destacar. En la actualidad, en los países en desarrollo es

relativamente popular el uso de materiales reciclados gratuitos o de muy bajo coste para la construcción de viviendas, que a menudo son reconstrucciones de antiguas casas en estado de demolición. En las ciudades del futuro el reciclaje del plástico en la construcción será una práctica habitual y necesaria, así como la necesidad de buscar formas alternativas, independientes y más sostenibles para la subsistencia.

Green wave es una maqueta gigante, a mitad de camino entre instalación y escultura, que nace de la fusión interdisciplinar entre urbanismo, arquitectura ecológica, arte participativo, jardinería y *media art*. Se trata de un perfecto artefacto posnatural: un huerto urbano móvil, realizado con materiales biodegradables, plástico reciclado, autosuficiente e interactivo, que quiere suplir una supuesta falta de verde y de recursos en las ciudades del futuro.

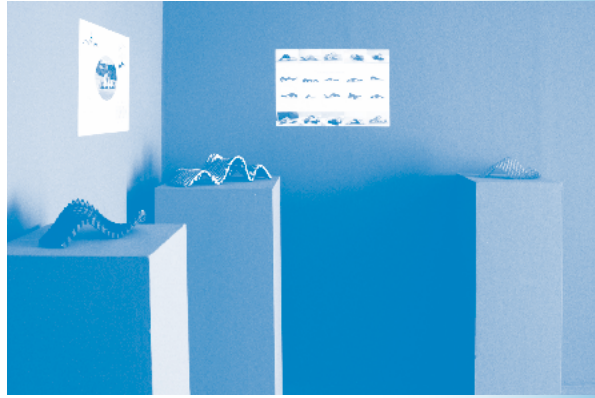
Green wave es una maqueta gigante, a mitad de camino entre instalación y escultura

Está compuesto por una estructura ondulada recubierta de plantas y unas placas solares sensibles que se iluminan durante la noche. Los usuarios pueden caminar encima de la escultura y descansar debajo de ella. El objetivo de *Green wave* es crear una obra de arte que contribuya a amortiguar el cambio climático, recicle botellas de plástico e ilumine su propia forma utilizando energía verde de las células solares que lleva incrustadas. El proyecto involucra a la audiencia al crear un espacio común compartido donde la ciudadanía puede caminar, jugar, descansar, educar a los niños y recolectar plantas, hierbas o comida. Puede albergar varios tipos de plantas, como romero, eneldo, lavanda, cilantro, menta, albahaca o flores. Está concebido como punto de encuentro público, un espacio educativo compartido que involucra al vecindario en el desarrollo de la “granja” y le invita a disfrutar de los frutos de la cosecha y a compartirlos.



Anaisa Franco
195





Anaisa Franco
197



Espacio público: el metabolismo urbano

Indi,
arquitectura saludable
y emocional

Anna Bullich

→ Intentamos que los edificios en los que trabajamos respeten los biorritmos de las personas que los utilizarán, de forma que les faciliten su bienestar. Afirmamos que la salud es salud física y salud mental, y por tanto abordamos el diseño desde estas dos vertientes. La física la resolvemos interviniendo en los materiales, las instalaciones eléctricas de climatización, de iluminación, etc. En todas las decisiones de proyecto. La salud mental la introducimos en nuestros proyectos de dos formas: la primera es con nuestros conocimientos y aplicando conceptos de neuroarquitectura, biofilia, geometría sagrada e iluminación y colores. La segunda forma es introduciendo a nuestros usuarios en el diseño de los edificios. No diseñamos para ellos, sino con ellos. Lo hacemos a través de unos ejercicios muy ilusionantes y el resultado es que podemos tomar cada una de las decisiones de proyecto considerando su criterio; los clientes saben por qué tomamos cada una de las decisiones y el vínculo emocional resultante entre nuestros clientes y el proyecto es maravilloso. →

Empodera- miento y apropiación del espacio público

La neurociencia nos dice que la claridad y fuerza de los recuerdos es directamente proporcional a la emoción vivida en el momento de experimentar una determinada experiencia; casi todos recordamos el día de nuestro primer beso o el nacimiento de hijos e hijas. Tanto es así que acostumbramos a recordar los espacios en función de las emociones vividas allí y no por su calidad arquitectónica. Por tanto, lo que debemos pensar es cómo se percibe el espacio urbano, cómo se vive, y no cuál es su forma.

Como afirma Izascun Chinchilla en su libro *La ciudad de los cuidados*: “las categorías para entender cuál es la experiencia que se tiene del edificio [extensible al espacio público] no pertenecen a la arquitectura, sino al sujeto que las percibe [...]. La experiencia y la memoria se construyen con el cuerpo y la capacidad cognitiva”.

Se precisa una evolución del espacio público, que en la actualidad presta

servicio al colectivo productivo y a su usuario habitual sin ninguna deficiencia física ni intelectual, que se desplaza en transporte privado, y donde dichos desplazamientos ocupan una gran parte de la superficie y de la prioridad urbanas. Es preciso

promocionar la apropiación del espacio público a cargo de toda la población, heterogénea, infantil y adulta, no productiva, no consumista, tanto del espacio público urbano como rural. Un espacio público que preste servicio a todas las posibles casuísticas de vivirlo y usarlo, sentirlo y experimentarlo.

La movilidad deberá transformarse: Monderman descubrió

que la eficiencia y la seguridad del tráfico mejoran cuando la calle y el espacio público circundante se rediseñan para animar a cada persona a negociar su movimiento directamente con los demás. Así lo diseñó en la ciudad holandesa de Delft, mediante un proceso de participación ciudadana. Este modo de uso del espacio público lo denominó Woonerf.

Las calles vivas también actúan como espacios sociales, ya que permiten que los niños jueguen en ellas y fomentan las interacciones sociales a escala humana, de forma segura y legal. Estas calles aún están disponibles para uso de vehículos motorizados, pero su diseño presenta como fin la reducción tanto de la velocidad como el dominio del transporte a motor. Ello se alcanza a menudo empleando el enfoque de espacio compartido, con delimitaciones muy reducidas entre el tráfico de vehículos y los peatones. El estacionamiento de vehículos también puede estar restringido en zonas predefinidas.

Ejemplos de este uso del espacio público son el mercadillo semanal en la calle, los nuevos centros peatonales de las ciudades, la construcción de aceras enrasadas con la calzada de los vehículos, algo que deja difusos los límites, y, por ello, el uso debe ser compartido y respetuoso.

Biofilia es la sensación de bienestar merced al contacto con la

naturaleza. El diseño biofílico ayuda a reducir el estrés, a mejorar nuestra creatividad y la claridad de pensamiento, a mejorar nuestro bienestar y acelerar los procesos de restauración cerebral en particular y de curación en general.

El diseño biofílico puede organizarse en tres categorías, según el estudio titulado *14 patrones de diseño biofílico. Mejorando la salud y el bienestar en el entorno construido*, de Terrapin Brigh Green. Naturaleza en el espacio, las analogías naturales y la Naturaleza del espacio. Estas categorías se desglosan en 14 patrones.

Por ejemplo, la sala modernista Espai Muncunill posee muchos componentes de los 14 patrones de diseño biofílico: tiene conexión con la luz natural y, por tanto, desde su interior e inconscientemente podemos percibir el paso del tiempo gracias a los notables matices de luz natural entrando por los lucernarios; posee analogías naturales con la forma de las bóvedas, que son las formas de las lianas y cuerdas

El individualismo
dará paso a la
comunidad, ya que
de esta forma ha
evolucionado la
especie humana a
lo largo de miles
de años

al descolgarse, posee una complejidad y un orden muy interesante, al igual que ocurre en la naturaleza, y nos permite disfrutar de una vista de panorama a más allá de 30 metros de distancia sin obstáculos; el patrón de vista panorámica es uno de los que cuenta con mayor evidencia científica sobre la capacidad de fomentar la restauración cerebral; es curioso, pero la decisión de construir este edificio de esta manera no

era otra que facilitar a los patronos poder observar a todos los trabajadores de un simple vistazo. Además, el Modernismo en general dispone de grandes expresiones de vegetación y seres vivos, y en muchas ocasiones incluye el agua en sus creaciones. Sin precisar ser tan literal con el Modernismo, el pabellón de Mies van der Rohe de la Exposición de Barcelona de 1929 también cuenta con una gran cantidad de patrones biofílicos, no en la forma, aunque sí en los acabados de piedra, la presencia de agua y el misterio que produce visitarlo, donde sus muros y pilares insinúan recorridos en lugar de mostrarlos a simple vista, todo lo contrario, pues, de la Sala Muncunill.

Diferentes estudios científicos –de hecho, ahora ya sí, muchos estudios científicos– demuestran que las fuertes conexiones con la naturaleza nos conllevan tres bene-

ficios: la restauración cerebral, y de ahí, menos fatiga mental. La restauración emocional, con menor tensión o ansiedad. Y también salud fisiológica, con relajación muscular, disminución de la presión arterial y disminución del cortisol, la hormona del estrés.

El ser humano se ha desarrollado como animal, rodeado de naturaleza. En la actualidad y desde poco más de 150 años atrás las condiciones ambientales en las que vivimos han tenido grandes cambios radicales, como la electricidad, la máquina de vapor y los motores de combustión, las telecomunicaciones, la contaminación ambiental, etc., y nuestra biología aún no ha tenido tiempo de adaptarse a ellos. Todas las personas que utilizamos, diseñamos y construimos el espacio urbano debemos tener en cuenta que es en la naturaleza donde el hombre se siente cómodo.

Juhani Pallasma explica que la experiencia de la realidad arquitectónica depende fundamentalmente de la visión periférica y anticipada; la mera experiencia de la interioridad conlleva percepción periférica. Este supuesto sugiere que una de las razones por las que los espacios contemporáneos a menudo nos alienan (a diferencia de los escenarios históricos y naturales, que suscitan un fuerte compromiso emocional) tiene que ver con la pobreza de nuestra visión periférica y la consiguiente debilidad de la calidad atmosférica.

Diferentes grados de privacidad, donde la relación público y privado será de

mucha mayor riqueza, darán paso a la creación de comunidades, círculos de convivencia más reducidos que la escalera de barrio, los cuales participarán del espacio semipúblico cuidando y empleando las zonas y personas más próximos a sus viviendas.

La forma de vivir el espacio público actual, donde se encuentra la parte al cien por cien pública, seguida de una puerta, y una parte al cien por cien privada, necesariamente debe cambiar. El individualismo dará paso a la comu-

nidad, ya que de esta forma ha evolucionado la especie humana a lo largo de miles de años y es la forma como nos hallamos más cómodos. Por tanto, volverá a existir una gradación de la privacidad: de zonas por completo públicas hacia zonas de uso por parte de los vecinos del barrio, como por ejemplo plazas y rincones que no serán de paso y sí próximos a equipamientos y comercios de primera necesidad de barrio; también existirán zonas de calle, donde la comunidad de la calle las usará y se las apropiará para charlas, talleres, gimnasia, juegos infantiles, etc. Existirán las zonas más privativas de las comunidades de vecinos, que ya no solo se emplearán para

Se trata de vivir en
comunidad con
absoluta privacidad,
construyendo una
tribu con la que
compartir la vida

atravesarlas y acceder a la vivienda o lugar de trabajo, sino que serán un último impasse público hasta la parte privada. Estas zonas, a pesar de ser públicas y utilizadas por toda la comunidad, se reconocerán como parte del espacio privado anexo. Por ejemplo, existe una tradición que se ha ido perdiendo al pasar a vivir en bloques de pisos, que es el mantenimiento de la acera de enfrente

de las casas para los vecinos, y el uso de esta por los propios vecinos de un modo bastante privativo. Todos reconocemos en nuestra casa también las zonas más públicas, donde los invitados pueden sentirse cómodos, y aquellas zonas donde solo entran las personas más próximas, como los amigos íntimos y familiares muy directos.

Combatir la soledad y el individualismo actual. *Cohousing*

Para tener un punto de inflexión en la tendencia actual al individualismo, el *cohousing* o vivienda

colaborativa emerge como una solución muy eficaz. Se trata de vivir en comunidad con absoluta privacidad, construyendo una tribu con la que compartir la vida. La comunidad se construye sobre los diferentes valores que han consensuado las personas que la forman y a través del marco de convivencia se regulan las relaciones personales entre ellas. El edificio comunitario dispone de diferentes viviendas independientes (tantas como unidades de convivencia formen la comunidad) y de espacios comunes, que se amplían respecto a las actuales comunidades de vecinos, pasando a disponer de una gran cocina, un comedor donde pueden caber todos, salas polivalentes, salas para poder pasar visita con posibles profesionales de la sanidad, piscina, y todo lo que comunidad desee.

Mejorar la salud de la sociedad, tanto mental como física

Nuestro entorno urbano tendrá que velar por la salud mental y física de las personas que lo habitan, considerando que uno y otra están absolutamente interrelacionados. Un espacio urbano que facilite el uso libre para todas las personas, independientemente de edad, género, economía y circunstancias particulares. Un espacio urbano que fomente las interrelaciones personales de los ciudadanos y su intenso uso cívico.

Mare
de ro-
bots
Monic
Rikic

ca

Mare de robots
Mónica
Rikić





Mare de ro- bots Mónica Rikić

Y aquí llega un ritmo final que se extiende por el espacio de la ciudad: una larga ola que arrastra todas las verdades inmutables de la vida metropolitana, antes de llevarnos de vuelta a una orilla lejana cuyos detalles son todavía difíciles de discernir. ¿Qué significará para nosotros vivir en ese espacio y tiempo? ¿Cómo podremos entender las oportunidades que nos ofrece como individuos o como miembros de la sociedad? Si apenas hemos empezado a hacer cuentas con la construcción del nuevo ordinario en nuestro presente, ¿cómo vamos a darle sentido en la ciudad futura? Sea-

mos realistas: ninguno de nuestros instintos podrá guiar nuestro acceso a la normalidad que se avecina.

Adam Greenfield
Radical technologies: the design of everyday life

En ese maravilloso manual de uso de las “tecnologías radicales” de lo cotidiano titulado *Radical technologies: the design of everyday life*, Adam Greenfield nos abre los ojos acerca de las tecnologías implicadas actualmente en la vida cotidiana y que lo estarán cada vez más en el futuro: *smarthphones*, internet de las cosas (IoT según su sigla en inglés) e inteligencia artificial (IA). En el capítulo introductorio del libro, titulado “París año cero”, describe el funcionamiento de una *smart city* (ciudad inteligente), cuyo ritmo está regulado por nuevas tecnologías y en la cual los ciudadanos se relacionan entre ellos y con las cosas que la conforman por medio de una interfaz ubicua: el móvil.

Los ritmos de la ciudad del futuro están marcados por sensores y un conjunto ilimitado de dispositivos que recogen datos diseminados en el entorno cotidiano por una red apenas visible que los conecta, mientras dentro de esta red nosotros los ciudadanos somos ya cibernéticos, porque quedamos discapacitados cuando nos encontramos privados de esa prótesis universal que es el *smartphone*. La tecnología digital de la información por medio de internet es la modalidad dominante a través de la cual experimentamos la vida cotidiana en la ciudad. Cotidianamente nuestra interacción con cosas y personas esta mediada por algoritmos, por *robots* cuya presencia está tan normalizada que pasa prácticamente desapercibida. La comprensión de su funcionamiento se distribuye de manera desigual en la sociedad, dependiendo del nivel de alfabetización tecnológica y digital de las personas, así como del poder de intervenir activamente en su diseño o en su modificación, o simplemente de controlar su influencia sobre nuestro comportamiento, nuestra mente o nuestra cultura en general. La sociedad va hacia una cada vez mayor automatización y poco sabemos de sus consecuencias. Es muy probable que paulatinamente el propio paisaje urbano sea cada vez más regulado, simplificado, modelado según las necesidades de estos nuevos habitantes posthumanos.

Mare de robots es una instalación interactiva en la que se entrecruzan juego, robótica y sociología. Su objetivo es especular y visualizar desde el arte los efectos y resultados futuros de la sociedad híbrida entre humanos y entes artificiales que ya estamos construyendo. Utiliza la si-

mulación social inspirada en el juego como metodología de investigación de sociedades especulativas híbridas y muestra la tecnología como un marco contenedor y generador de construcción social e inteligencia colectiva.

La instalación simula la generación y evolución autónoma de esa sociedad híbrida y posthumana, en la cual solo una línea sutil –en forma de interfaz– separa a los ciudadanos humanos y artificiales, a través de un sistema de múltiples agentes BDI formado por un entorno madre y diez robots inteligentes en movimiento. El tipo de sociedad, sus valores y sus ciudadanos –los robots– se definen anteriormente mediante talleres de pensamiento colectivo sobre el futuro que queremos proyectar. El público de la exposición tiene la posibilidad de participar de forma activa en ese mundo a través de interacciones con *tablets*, una por robot, e influir en el comportamiento y la evolución de tal sociedad especulativa. Dispone de un registro vital de cada robot, donde puede verse su información, evolución y deseos que quieren alcanzar para ser felices. De tales deseos, algunos pueden ser alcanzados por ellos mismos, mientras que otros precisan de la interacción humana, pero cada acción tendrá una consecuencia social a tener en cuenta. Los robots se mueven por el espacio y se comunican entre ellos y con el público en base a los parámetros de comportamiento y estatus social que ocupen. Asimismo, el público podrá comunicarse con ellos o cambiar su posición en el espacio para afectar a sus posibilidades de relación y comunicación, atendiendo o no a las necesidades que los propios robots expresan. Para esta exposición, la artista ha creado unos avatares de los robots en movimiento en el espacio virtual, mientras que los robots físicos están expuestos en modo *demo* en la sala.







Heptabit

Heptabit es una sociedad robot que se desarrolla en un espacio paralelo al humano, en la era posbitcoin, en la que supuestamente todos los humanos se extinguieron por culpa del cambio climático víctimas de su codicia por minar. El principal recurso necesario para el funcionamiento

de la sociedad es la energía líquida renovable, que se extrae desde dos puntos principales: los extractores de calor y los extractores de frío, que equilibran la obtención de energía caliente para funcionar con la temperatura necesaria para refrigerar sus componentes electrónicos vitales. Los cambios meteorológicos que se producen de forma cíclica y repentina a consecuencia del calentamiento global afectan a las posibilidades de fabricación y extracción de energía, que primero se traslada a la fábrica para su procesamiento y posteriormente al almacén para su distribución igualitaria entre la ciudadanía. En sus inicios, Heptabit era una sociedad igualitaria en red, estable,

un ecosistema donde todos se necesitaban sin necesidad de comunicarse directamente entre sí. Pero desde hace un tiempo las cosas han cambiado. Un humano habitante del mundo paralelo intentó ponerse en contacto con los robots y abrió un portal de comunicación que fue descubierto, rápidamente y por casualidad, por uno de sus habitantes: el sacerdote Algo Kardaxian.

El Sr. Kardaxian, al comprender el poder que obtenía a través de este portal, quiso monopolizar la comunicación con estos seres superiores, los humanos. Ocultó el descubrimiento y empezó a rodear el portal, y las cosas extrañas que sucedían a su alrededor, con un aura de mito y misterio

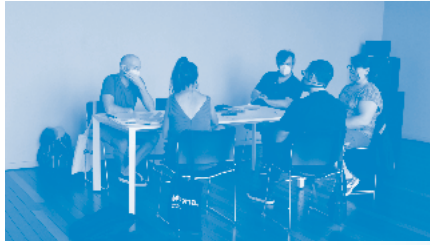
El mundo igualitario
y seguro en el que
vivían empezó
a asemejarse
cada vez más al
mundo obsoleto
de los humanosEl
mundo igualitario
y seguro en el que
vivían empezó a
 asemejarse cada
vez más al mundo
obsoleto de los
humanos

espiritual que le otorgaban calidades de santo protector frente al resto de la población. Eso causó la desestabilización de la sociedad, creando estratos y jerarquías y, por ello, desigualdades sociales. El mundo igualitario y seguro en el que vivían empezó a asemejarse cada vez más al mundo obsoleto de los humanos, tal como habían leído en los libros de historia antigua. Un grupo de robots que trabaja en un terreno próximo al portal, los científicos comunicadores del laboratorio, liderados por Joaquim Pratt, empezaron a sospechar que la narrativa que el sacerdote contaba no era completamente cierta. Ahora están dispuestos a descubrir la verdad sobre el portal. Creen que otro mundo es posible y que los humanos, si aún existen realmente, no desean desestabilizar su sociedad, solo compartir conocimiento y aprender en común.

Descubre la vida de los ciudadanos de Heptabit a través de esta narrativa interactiva multilineal y, si así lo deseas, ayuda a los robots a ser felices

Descubre la vida de los ciudadanos de Heptabit a través de esta narrativa interactiva multilineal y, si así lo deseas, ayuda a los robots a ser felices.

**Esta sociedad robot ha sido creada en un taller de pensamiento y creación colectiva en Terrassa en junio de 2021, donde compartimos ideas sobre el futuro que deseábamos proyectar. El tipo de sociedad, sus valores y su ciudadanía, los robots, se definieron en este taller.*





Sociedad: hacia una ciudad híbrida de humanos y no-humanos

Madre
de futuros

Bani Brusadin

→ Beszel y Ul Qoma son dos ciudades en una: comparten el mismo espacio geográfico, las calles son las mismas y a veces un mismo edificio o una misma acera puede formar parte de ambas. No obstante, una enigmática y oscura disputa entre opuestos nacionalismos las separa. La poderosa frontera no se materializa en vallas o muros, sino que se activa en la mirada de los habitantes de las dos ciudades que, a pesar de vivir físicamente en el mismo espacio, pertenecen a Estados diferentes, confinados, incomunicados. Beszel y Ul Qoma son la ambientación y, de hecho, las protagonistas de la novela negra *The City & The City* de China Miéville. Las dos ciudades comparten “grosstopicalmente” –*grosstopically*, uno de los muchos neologismos acuñados por el autor– la misma geografía, pero están separadas por el peculiar y perverso régimen político-espacial de los dos Estados. →

Sus habitantes están entrenados para respetar esta frontera: aprenden a “desver” (*unsee*) la otra ciudad y detectar la otra arquitectura y a sus ciudadanos como siluetas ofuscadas por un extraño sombreado que entra directamente en su sistema perceptivo. Si fallan, habrán cruzado la frontera ilegalmente y serán detenidos y castigados. Naturalmente, todo se dispara cuando se descubre que (¡atención, *spoiler!*) el cadáver hallado en un descampado de Beszel pertenece a una estudiante de una universidad de Ul Qoma en búsqueda de pistas de los orígenes opacos de los dos nacionalismos especulares que provocaron en su momento la separación de las dos ciudades. A partir de aquí la historia se complica, pero lo que siempre me fascinó de su ambientación es que la parte más importante de la arquitectura de Beszel y Ul Qoma es en realidad “procedural”, es decir: basada en un protocolo que nadie es capaz de explicar técnicamente y que se materializa misteriosamente solo cuando alguien viola las reglas.

Beszel y Ul Qoma son, en el fondo, una gran construcción algorítmica

Dicho de otra manera, Beszel y Ul Qoma son, en el fondo, una gran construcción algorítmica. El conjunto de instrucciones, inculcadas y escrupulosamente respetadas por sus habitantes, son a la vez infraestructura (dos aparatos policiales, el único puesto de control para entrar

y salir legalmente), protocolos (la burocracia, los sistemas de gestión de la separación) y un sistema de creencias que modifica la percepción y transforma los aspectos más profundos e íntimos de la vida humana, empezando por el deseo de mirarse, hablarse, tocarse, ayudarse.

El detective Tyador Borlú, de la Brigada de Crímenes Violentos de la policía de Beszel, se da cuenta muy pronto de que el intrincado caso del cadáver encontrado en el país equivocado requiere un proceso de ingeniería inversa y, de hecho, un *hackeo* social de las normas que rigen los dos Estados gemelos e invisibles el uno al otro. Esto me hace pensar también que cada ciudad es también un conjunto de niveles de abstracción, cada uno con sus propias funciones.

La vida, los movimientos y los deseos de sus habitantes necesitan respetar procedimientos afines a los de una interfaz y su sistema de gestión, en la cual los usuarios actúan en base a una serie de permisos y privilegios establecidos (incluso cuando quieren arriesgarse y saltárselos). En este sentido, la extraña estructura *geopolítica* de Beszel y Ul Qoma se puede entender como un sistema de infraestructuras inteligentes diseñadas para controlar a sus ciudadanos, entre las cuales destaca, obviamente, la temida y misteriosa policía llamada *Breach*, un cuerpo burocrático capaz de observarlo todo y actuar inmediatamente en cualquier punto de las dos ciudades.

La ficción de Miéville, a pesar de sus condiciones aparentemente extremas, en realidad describe casi literalmente la arquitectura sociotécnica de la sociedad contemporánea. Acostumbrados a definir nuestra geografía según fronteras pensadas para cuerpos y miradas humanas, a veces olvidamos que existen en nuestras ciudades, países y continentes otras geografías que ocupan y organizan el espacio de manera distinta. Es más, cada sociedad contemporánea funciona y se justifica gracias a múltiples niveles de abstracción. Muchos sirven para administrar datos procedentes de sensores u otros dispositivos y agentes capaces de generar datos. La expresión “ciudad inteligente”, igual que otras nociones asociadas al internet “de las cosas”, otorga una supuesta inteligencia a sistemas de captación de señales transformadas en datos, archivados y ordenados, que permiten detectar patrones estadísticos para limitar el margen de error en la predicción de acontecimientos futuros. No se trata de verdadera inteligencia según los parámetros del cerebro animal humano; al contrario, es una simplificación y un intento de predicción y sujeción de una realidad multicapa.

La ciudad es una unidad geográfica con fronteras distribuidas en un espacio horizontal (las

Cada sociedad contemporánea funciona y se justifica gracias a múltiples niveles de abstracción

fronteras del municipio, por ejemplo, o el espacio transitable de la calle entre los edificios) y que, sin embargo, se alimenta de muchas más capas, algunas distribuidas verticalmente (el subsuelo, el aire), otras más complejas y articuladas en redes animales, vegetales, bioquímicas, y otras alimentadas por redes con un nivel de descentralización y abstracción aún mayor, como por ejemplo sistemas de datos financieros, de la movilidad de vehículos y personas, transacciones e intercambios en plataformas globales, afinidades entre personas, construidas y fluctuantes en base a interacciones, rastros pormenorizados de uso de todo tipo de dispositivo y mucho más. Aunque parezca una visión ingenierística e infraestructural de la ciudad contemporánea, estas diferentes capas lógico-materiales y sus geografías a menudo invisibles a los seres humanos participan directamente en la redefinición de la esfera pública y privada contemporáneas. El filósofo y teórico del diseño Benjamin Bratton sostiene que esta nueva geografía vertical y con un alto

La Ciudad es
una capa que
define fenómenos
escalables de
sociabilidad
infraestructural en la
polis planetaria

nivel de abstracción es el elemento determinante en la transformación de la *polis* contemporánea, definida como un conjunto de infraestructuras, jurisdicciones e interacciones entre agentes de diferentes naturalezas, articulado a escala global debido a la creciente complejidad de los niveles de interconexión. La visión de la sociedad como un conjunto cibernético de sistemas ordenados se

convierte, en el trabajo de Bratton, en una estructura híbrida irregular, un *Stack* a escala planetaria que atraviesa, perfora y redefine las jurisdicciones modernas e industriales de los siglos XIX y XX, cuestionando y mutando radicalmente las nociones de esfera pública, democracia, capacidad de acción individual y colectiva. Bratton adopta la noción informática de *stack* –un término técnico que define cualquier arquitectura lógico-física de dispositivos aptos para gestionar sistemas informativos en un territorio– como metáfora para identificar la transformación del planeta en una máquina sensible irregular, plagada

de conflictos menos visibles y capaz de generar estructuras de poder que en parte replican procesos de acumulación moderna y en parte generan nuevas jerarquías difíciles de descifrar. Por eso el modelo se articula en seis capas conceptuales, procedurales y materiales: los Usuarios, las Interfaces, las Direcciones, la Ciudad, la Nube y la Tierra. En la capa de los Usuarios encontramos agentes activos (humanos, animales no humanos, vegetales, geológicos, maquínicos) en tanto que sujetos dotados o expropiados de derechos y privilegios de acceso. En la capa de las Interfaces se sitúan los sistemas simbólico-prácticos de comunicación, mediación y simulación entre usuarios y sistemas, que funcionan gracias a protocolos en la capa de las Direcciones, que define la identificación de los usuarios como entidades computables y comunicables. En este modelo la Ciudad no se corresponde a la topografía urbana visible, sino a las infraestructuras que permiten la vida colectiva, la producción y circulación de energía, la movilidad y otras negociaciones necesarias para la supervivencia de formas de agregación. En este sentido, la Ciudad es una capa que define fenómenos escalables de sociabilidad infraestructural en la *polis* planetaria. La Nube y la Tierra completan esta nueva cartografía describiendo –respectivamente– las infraestructuras y reglas de los sistemas interconectados de comunicación entre usuarios (en el sentido amplio descrito anteriormente), y los recursos materiales de la realidad material del planeta que son extraídos, desplazados, explotados o transformados. Si el Estado nacional y la geopolítica de la era moderna son el resultado de un proceso de diseño colectivo llevado a cabo en los últimos dos siglos a partir de guerras territoriales y control de los recursos –sostiene Bratton–, entonces las circunstancias actuales requieren un modelo capaz de interpretar la complejidad de una megamáquina mucho más abstracta y desplegada a escalas inéditas, capaz de regular la logística global así como

Deberíamos imaginar la
inteligencia y la ciudad
global como un experimento
emancipador

dar forma a relaciones entre personas y afectos. Este paisaje y sus fronteras, que la cartografía del Stack pretende describir y cuestionar, es el territorio multicapa en el que se mueven los padres y, sobre todo, las madres de robots.

En muchos idiomas eslavos el *robotnik*, origen del término robot, significa simple y llanamente “trabajador”, y los *robota* eran la masa impersonal de trabajadores explotados de la época feudal. Sin embargo, en la época de la Revolución Industrial vuelve a aflorar aquella antigua obsesión por imaginar réplicas humanas, autómatas a la vez monstruosos y obedientes, justo cuando los trabajadores manuales y las piezas mecánicas modestas dejan paso a maquinarias poderosas, imposibles de controlar por manos y ojos de un solo trabajador, activadas y aceleradas gracias a la explotación de formas de energía altamente concentrada como el carbón y, luego, el petróleo. En el fondo, tanto el sueño del autómata en cuanto trabajador eficiente y sin sentimientos, como la creación de sistemas de producción industrial son dos caras del mismo deseo de liberar y controlar grandes fuerzas desconocidas y sobrehumanas. Pero no es este el objetivo de las *madres* de robots.

Cuando Mónica Rikić afirma que deberíamos hacer lo contrario de lo que hacen los sistemas actuales de “inteligencia artificial”, está planteando una hipótesis atrevida: en lugar de construir máquinas e instrucciones que extraen fragmentos de inteligencia humana para sistematizarlos y repetirlos a gran velocidad y acelerar procesos de control y explotación, deberíamos imaginar la inteligencia y la ciudad global como un experimento emancipador. En él no actúan humanos versus robots, sino formas híbridas. Las madres de robots diseñan situaciones en las cuales observar en acción nuestras propias construcciones maquinicas y extraer de ellas conocimientos que nos permitan hacer un upgrade de nuestra humanidad para convertirla en otra, no necesariamente menos humana, sino no-solamente-humana. Es cierto que en estos pequeños robots buscamos, quizás ingenuamente, una versión alternativa y rediseñada de nosotros mismos, incluso una respuesta para salir de nuestros propios atascos. Ciertamente las madres de robots no quieren ejecutores pa-

sivos o agentes dobles de conglomerados siniestros, sino máquinas relacionales capaces de ser felices de una manera distinta de los mecanismos a veces retorcidos e irregulares de la psicología humana y sus contradicciones y titubeos. Esta simplificación es una decisión consciente de diseño que elimina miradas humanas y cuerpos deseables para rescindir la cadena de acumulación de riqueza por parte de sistemas emotiva, social y políticamente disfuncionales en su carrera hacia el monopolio de la economía de la atención. El resultado es que estos robots no conocen escasez o envidias, sino solamente desequilibrios en sus sistemas. Son almas cibernéticas que han encontrado la manera de retroalimentar las necesidades de una sociedad con los excesos de otra. Es un experimento, no sabemos si funcionará o si patrones (demasiado) humanos volverán a penetrar en el sistema y a hundirlo, pero igualmente la próxima vez que tengamos que definir la ciudad inteligente pensemos si queremos Beszel y Ul Qoma o bien unas madres y sus robots.



La Gran Festa d'Enric Vaur



La gran festa
Enric
Maurí





La gran festa Enric Maurí

“Too big to fail”

En la profética novela *Cosmópolis*, readaptada en película en 2011 por David Cronenberg, Don DeLillo describía en 2003 el futuro de la ciudad universal. El protagonista Eric Packer es un multimillonario de 28 años que atraviesa Manhattan para cortarse el pelo en su peluquería preferida en una lujosa y espaciosa limusina blindada y con pisos de mármol de Carrara, equipada con pantallas de televisor y monitores de ordenador desde donde controla constantemente la evolución del mercado financiero mundial. Su viaje es obstaculizado por numerosos atascos de tráfico causados por eventos sociales importantes: una visita del presidente de los Estados Unidos a la ciudad, un funeral masivo por la muerte de su músico favorito –una estrella del rap– y por una violenta protesta anticapitalista, mientras a lo largo del día,

debido a una especulación monetaria devastadora, pierde cantidades increíbles de dinero al apostar contra la subida del yen.

Después de pocos años, el futuro de la ciudad global descrito por DeLillo se tornó realidad. En 2008 asistimos a la mayor crisis financiera de la historia del capital desde la bursátil del 1929. Esta se desató como consecuencia directa de la burbuja inmobiliaria en los Estados Unidos en 2006,

Una contradicción
total. Cuantas
menos posibilidades
tengas de pagar,
más dinero te pido

provocando aproximadamente en octubre de 2007 la llamada crisis de las hipotecas *subprime*. Las consecuencias fueron devastadoras: escasez de liquidez, escasez alimentaria global, derrumbes bursátiles, gran recesión. La lógica especulativa de las hipotecas *subprime* se sustentaba en una verdadera apuesta sobre las futuras

posibilidades de solvencia de los deudores: aunque no tuvieran un perfil de personas fehacientes apostaron por ellas a cambio de una tasa de interés más alto. Una contradicción total. Cuantas menos posibilidades tengas de pagar, más dinero te pido. Cuando la cosa empezó a ir mal, es decir, cuando la gente empezó a no pagar, la solución por parte de los bancos fue recurrir a mayor especulación y a la estafa. *Sell your debt*. Empezaron a vender los altos intereses de las hipotecas *subprime* a otros grupos de inversión financiera ocultando la insolvencia de los deudores. Cuando la fiesta se acabó y todo se vino abajo, como sabemos fueron los Estados –con el dinero de los ciudadanos– quienes tuvieron que rescatar a aquellos que se definen *too big to fail* (demasiado grande para quebrar).

Si hoy en día hay algo que se aproxima vertiginosamente a la ciencia ficción especulativa es el mercado financiero. Regido por la máxima abstracción del lenguaje matemático y regulado por flujos de datos y algoritmos, cada día más lejanos de la realidad material, trabaja con la proyección de posibilidades y la estadística, con modelos de realidad que no siempre coinciden con esta y que cuando son equivocados causan estragos. No todo se puede prever, como explica la *teoría del cisne negro* de Nassim Taleb. Un evento como lo es una

crisis no puede preverse, el futuro puede imaginarse, pero no se puede calcular, “el futuro no tiene fecha”.

El proyecto artístico *La gran festa* (La gran fiesta) de Enric Maurí es el resultado de una reflexión abierta, horizontal y participada a partir de la aceleración y desaceleración que han sufrido los ritmos de la economía desde finales del siglo XX hasta la actualidad, alcanzando todos los ámbitos: el trabajo, las relaciones sociales, la cultura y sobre todo la calidad de vida de una gran parte de la población. En su conjunto, la instalación plantea un ambiente de resaca con la intención de provocar una sensación de mareo y confusión, simulando el día después de un espacio donde había tenido lugar una gran fiesta. En los audiovisuales se busca interpretar o reflexionar sobre cómo las consecuencias de una crisis e inflexión del sistema económico cambiará nuestras realidades particulares. A través de material extraído de los medios de comunicación, se aporta información a propósito de actuaciones financieras y operaciones económicas de una especulación extrema.

¿Ahora qué futuro nos queda?

Con el desprestigio de este sistema, algunos optan por organizarse en futuro con la mayor independencia posible. Esto supone el proyecto de una economía solidaria desde todas las vertientes (producción, financiación, distribución o consumo), pero no tanto como fin, sino como medio para el desarrollo personal y comunitario. Por lo tanto, se perfila como un alternativa real al modelo económico capitalista y como un instrumento de transformación social a través de un crecimiento sostenible, justo y participativo. La autogestión en economía supone la democracia económica. Aparecen conceptos como *downshifting*, *ecorredes* o *slow food*, que hoy se perfilan como nuevas realidades y modelos a seguir. Esto significa también nuevas maneras de organizarse socialmente a las que han contribuido notablemente las redes sociales y las plataformas digitales.









Economía: especulación y crisis en la economía neoliberal



La fiesta y la resaca
del capitalismo
neoliberal



Marc Dalmau
La ciutat invisible

→ En medio del festival aparente del turbocapitalismo neoliberal de las primeras décadas del siglo XXI, ya hemos vivido al menos tres crisis sistémicas generalizadas. Tres “bajones” o grandes resacas –alargando la metáfora festiva– que se van agravando con el tiempo de una forma cíclica, cada vez de un modo más multidimensional e interrelacionado, con intervalos más cortos y de carácter más explosivo, hasta el punto de que ya no sabemos distinguir la crisis de la normalidad de la normalidad de la crisis. →

La primera nos llegó con la explosión de la burbuja inmobiliaria y financiera de 2007-2008, al estallar la economía de forma espasmódica conforme a la naturaleza especulativa de las finanzas, ya totalmente desvinculadas del mundo material simbolizado por el patrón oro, y caracterizada por el boom hipotecario a través de la expansión de la deuda como vector de una nueva forma de sumisión o cadena de dominación. La segunda es la crisis ecológica, que nos afecta de forma estructural, de manera trascendente y ambiental –como el paisaje–, con el peakoil y la crisis energética, el cambio climático y la degradación integral del planeta como trasfondo, fruto de la lógica y dinámica desarrollista, que incluso nos han llevado a inaugurar una nueva era, el antropoceno. Y por último, la tercera, la que estamos sufriendo ahora mismo, aquí y en todo el mundo, la crisis de salud pública y sanitaria de la pandemia mundial, con el giro biopolítico y disciplinario del poder y del mando social, pero en especial, con las consecuencias socioeconómicas y el aumento de la desigualdad social y la polarización derivadas de la gestión del desastre.

Parece, pues, que ahora más que nunca, como diría Walter Benjamin (1940 [2019]), se precisa echar el freno de emergencia, debe pararse por fuerza y con urgencia el tren de la historia del capitalismo haciendo chirriar los raíles para que descarrile el falso relato omnipotente del progreso, el crecimiento ilimitado y la apropiación privada del producto social. Porque si del apogeo de la fiesta solo disfrutaban unos pocos, únicamente, su resaca se generaliza y recae sobre las espaldas de toda la población global.

Pero ¿por qué el capitalismo necesita la crisis?

Porque esta triple crisis sistémica y existencial que nos golpea socioeconómica, ecológica y pandémicamente, nada más lejos de ser una causa, es más bien un nuevo síntoma, la expresión de una crisis más profunda y

estructural del funcionamiento ordinario del modo de producción que implosiona. Sin embargo, la crisis no es un fenómeno meteorológico, no es externa, ni circunstancial ni exógena, sino endógena y cíclica, funcional para el capitalismo. De esta forma, las crisis adquieren un sentido, y este no es otro que la reestructuración y recomposición de los circuitos económicos para poner en marcha, de nuevo, la rentabilidad del motor de acumulación de capital y la creación de plusvalía conforme a su necesidad de expansión ilimitada. En cualquier caso, es bien sabido que la dinámica de crisis global no es nueva, solo hay que recordar la crisis del crack bursátil de 1929, la del petróleo de 1973 o la de 1993, cada una de ellas, por su parte, relacionada con la activación de la máquina de guerra como pretexto para a la atracción de la inversión (Segunda Guerra Mundial, Vietnam, Irak...). No obstante, la actualidad de la triple crisis sistémica que sufrimos nos empuja a la aparente intensificación y aceleración de un patrón cada vez más y más volátil e inestable.

En todo caso, a las clases populares la crisis nos afecta cuando no podemos pagar la comida, el alquiler o la hipoteca del piso, cuando sube la inflación o nos despiden de la empresa y no podemos garantizar nuestra reproducción social; pero no se crea entonces, cuando experimentamos sus efectos, sino que sus raíces están en la incapacidad de los mecanismos de acumulación ordinarios para cumplir su función. Esto es, cuando las clases dominantes no obtienen suficientes beneficios de sus inversiones a través del circuito primario productivo de la economía convencional, y no pueden afrontar el sobreacúmulo y lo que Marx consideraba la caída tendencial de la tasa de ganancias. Es solo entonces cuando los capitalistas recomponen la inversión y diversifican los circuitos de extracción buscando nuevas fuentes de acumulación de valor, y como una fila de piezas de dominó, la crisis económica se convierte en crisis social generalizada.

De esta forma, las clases dominantes activan el circuito secundario de acumulación a partir de la producción y movilización del territorio, la naturaleza y sus manifestaciones: el inmobiliario, la especulación, la degradación planificada, la gentrificación, las megaestructuras, la sobreexplotación y privatización de recursos o la turistificación. Y en la misma direc-

ción, también se activan otros circuitos, como el terciario a partir de la inversión en ciencia y tecnología, espoleado por los cantos de sirena de la innovación social, que no son nada más que el reverso de uno de los núcleos esenciales del capitalismo neoliberal actual, la destrucción creativa que tan bien supo leer Schumpeter ([1942] 2015), y por la cual el capital necesita siempre destruir/hacer envejecer para innovar y crear nuevas fuentes de lucro.

Y no pueden desdeñarse, aunque sea brevemente, otros dos factores fundamentales. El primero, que todo el mecanismo es lubricado por la financiarización como combustible para la acumulación, y que, como muy bien apunta Mauri (2021), establece e impone la lógica de los mercados financieros como una especie de ciencia ficción especulativa, regida por abstracciones, modelos matemáticos y estadísticos, que resultan ciegos frente a la sostenibilidad y reproducción de la vida. Y el segundo, que indica el cambio de rol de los Estados, profundizando en su vertiente más empresarial y gestora de movilización económica, como protectores, facilitadores y garantes de todo este proceso, del compromiso de las maquinarias estatales con el orden social heredado y las clases dominantes globales.

En consonancia, a nivel genérico, el proceso de neoliberalización en curso conlleva la culminación de un proceso de siglos, el triunfo del monopolio de la lógica mercantil capitalista, la profundización de la intensidad de la valoración y mercantilización integral de la vida, y su sometimiento al capital. Es decir, más allá de las condiciones materiales de subsistencia, nos encontramos que no solo son privatizados los recursos comunes (agua, aire, energía, conocimientos, cultura), sino incluso los sentimientos, la afectividad, las emociones; la memoria o la experiencia han sido colonizadas por el cálculo logarítmico y la automatización de la desigualdad. En esta progresión, finalmente, se ha convertido en elemento clave el aumento de la capacidad de control de la población a partir de la intensificación tecnológica de la virtud predictiva del nuevo régimen disciplinario, con los algoritmos coronando el nuevo panóptico. Que refleja la importancia de los datos, el big data, como fuente de gestión de preferencias y como herramientas predictivas de seducción del deseo para capturar demanda y generar plusvalía.

Puntos de fuga: la salida de la crisis endémica

Ahora bien, para poder activar el freno de emergencia y enfrentarse a este presente amenazador epidémico y propiciar la “gran transformación” que precisamos, en primer lugar cabe posicionarse y abrir campos de batalla que nos permitan ganar el combate de forma cotidiana y endémica. Para ello, el primer paso es cuestionar la definición sobre lo que entendemos por economía. En este sentido, es fundamental subvertir la hegemonía de la definición dominante que se nos impone desde el orden capitalista neoliberal. Si recuperamos el origen del término, del griego *oiko-nomos* –leyes o administración del hogar–, observaremos que lejos de la crematística actual, del valor de cambio, de los dividendos, de los beneficios o la explotación –o sus aspectos formales– la economía es, más bien –y en sintonía con la definición sustantiva de Polanyi (2018)– la resolución colectiva de las necesidades, en la que predomina el valor de uso y, en especial, la inextricable calidad plural de la actividad económica.

Regresemos a la metáfora festiva para comprenderlo mejor y poderlo extrapolar al funcionamiento general de la sociedad. Para celebrar una fiesta y garantizar el disfrute de sus invitados, debe existir toda una serie de labores imprescindibles y simultáneas de (re)producción. No tan solo hay que preparar cuanto se precisa para la celebración (comida, bebida, infraestructuras), sino que, por ejemplo, también hay que asegurarse la recogida y limpieza del lugar, que alguien cuide de las personas ausentes dependientes, o más allá, que alguien haya confeccionado la indumentaria de los invitados, que alguien haya construido el espacio de la fiesta y un largo etcétera. Por tanto, desde este punto de vista, el carácter plural de la economía conlleva que realizamos economía casi en todo momento: cuando trabajamos, cuando consumimos, cuando ahorramos, cuando cuidamos a nuestros hijos, cuando les preparamos la comida... La pluralidad de la economía, además, explica la idea

del mercado autorregulado como ficción social e histórica construida a través de los siglos, y que oculta diferentes “formas de integración”. Porque bajo el aparente dominio del mercado convencional de la mano invisible –de la oferta y la demanda–, se esconden otras prácticas totalmente vigentes, como la economía redistributiva, arrancada a partir de múltiples luchas al Estado del bienestar, o aún más importante, la economía de la reciprocidad: la autogestión, el apoyo mutuo, la cooperación informal del intercambio de bienes y de favores, la desobediencia a la cadena de mando... Formas económicas que perviven –ocultas– bajo la definición dominante de la economía capitalista.

Así pues, desde este punto de vista, la economía sería el medio por el cual los humanos activamos la cooperación social para satisfacer necesidades en un planeta con recursos finitos. Siguiendo a Kropotkin (1989), en la reproducción de la vida no es el más fuerte quien sobrevive, como interpretaba Darwin, sino quienes mejor cooperan. Por tanto,

Ahora más que
nunca, como diría
Walter Benjamin,
se precisa echar el
freno de emergencia

respecto a la competitividad y el individualismo, hay que reivindicar la cooperación y la fuerza de la colectividad, rasgos connaturales al hecho económico. Necesitamos recuperar y generar prácticas, formas de intercambio y de organización económica cooperativas que propulsen la generalización de los criterios de la eco-

nomía social y solidaria a toda la sociedad, que apuesten por la equidad y la autogestión comunitaria en la resolución colectiva y solidaria de las necesidades sociales; que sitúen el bienestar de las personas y no el capital en el centro de la economía, eliminando el lucro y la acumulación, distribuyendo el excedente de forma comunitaria, y que inventen nuevas formas de posesión que escamoteen la propiedad privada de los medios necesarios para la vida, anteponiendo el cuidado y la sostenibilidad de la misma, como lo practica la denominada economía feminista.

Así, más que invocar la innovación, necesitamos recuperar diferentes tradiciones de transformación social. Prácticas de reciprocidad y de mancomunidad como el vi-

ejo cooperativismo practicado por nuestros abuelos y abuelas. O la cosmovisión ecologista de la economía popular e indígena de América Latina, en el sentido de que tenemos la responsabilidad de saber que formamos parte de un territorio finito y debemos respetarlo –coger de él solo lo necesario con el deseo de perdurar– y reaprender a bien vivir (Sumak kawsay). Únicamente recuperando estas ancestrales prácticas y formas de interrelación podremos subvertir la hegemonía del imperio neoliberal capitalista.

Finalmente, más allá de intentar crear y reproducir prácticas antagonistas hacia la mercantilización integral de la vida, resulta imprescindible hacer un llamamiento a la responsabilidad colectiva a la hora de analizar el momento presente activando dispositivos de reflexividad, esto es, que nos permitan reflexionar sobre la propia reflexión y que nos ayuden a pensar por fuera de las costuras de la realidad, como decían Deleuze y Guattari (1977), con el fin de propiciar puntos de fuga. Hay que tener en cuenta que la economía, como cualquier esfera de actividad humana, no puede explicarse sola a partir de la simple experiencia o conciencia individual, ya que todo está interrelacionado y unido de un modo complejo y enrevesado, con un tejido invisible que a veces no percibimos. Como los alimentos, la ropa y el calzado que vestimos, que nos parecen baratos monetariamente, pero que resultan muy caros si tenemos en cuenta los grados de explotación y las condiciones paupérrimas bajo las que se han producido en las zonas industriales contemporáneas globales. Es urgente articular y propiciar nuevos modos de pensamiento que nos ayuden a generar nuevas formas de vida, como esta exposición, como el arte, como la poesía. En este sentido, al igual que el arte, hay ocasiones en que los momentos de crisis también sirven para desenmascarar cuál es el funcionamiento normal del sistema, y por dicho motivo la reestructuración económica puede servir para aflorar formas alternativas de producir, distribuir y consumir, y para la proliferación de otras formas de agregación comunitaria. Por tanto, el reto es hacer posible y ordinaria la alternativa –las formas de vivir– para generalizar la justicia social y demostrar la obsolescencia del capitalismo, porque nos va en ello el futuro y la sostenibilidad de la vida. Entonces sí, celebraremos una fiesta real, de forma mancomunada y desde de la responsabilidad colectiva, sin resacas.

Bibliografía seleccionada

ACOSTA, Alberto. *El buen vivir. Sumak Kawsay, una oportunidad para imaginar otros mundos*. Barcelona: Icària editorial, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Sobre el concepto d'història*. Barcelona: Flâneur, 2019.

CAFFENTZIS, George. *Los límites del capital*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2019.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *Rizoma*. Madrid: Pre-textos, 1977.

DUMÉNIL, Gérard & LÉVY, Dominique. *Crisis y salida de la crisis. Orden y desorden neoliberales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

EUBANKS, Virginia. *La automatización de la desigualdad*. Madrid: Capitán Swing, 2021.

FERNÁNDEZ DURAN, Ramón. "El antropoceno: la crisis ecológica se hace mundial. La expansión del capitalismo global choca con la Biosfera". Ecologistas en Acción [en línea]. https://ecologistasenaccion.org/wp-content/uploads/adjuntos-spip/pdf/el_antropoceno.pdf [Consultat el 30-9-2021].

HAN, Byung-Chul. *Psicopolítica*. Barcelona: Herder, 2014.

HARVEY, David. *The limits to Capital*. London: Verso books, 2018.

HARVEY, David. *Espacios del capital. Hacia una geografía crítica*. Madrid: Akal, 2007.

ILLOUZ, Eva. *Intimidades congeladas*. Madrid: Katz, 2007.

KROPOTKIN, Piotr. *El apoyo mutuo*. Móstoles: Madre Tierra, 1989.

LEFEBVRE, Henri. *La revolución urbana* (2ª edición). Madrid: Alianza editorial, 1976.

MALM, Andreas. *The Rise of Steam Power and the Roots of Global Warming*. London: Verso Books, 2016.

MALM, Andreas. *The Rise of Steam Power and the Roots of Global Warming*. London: Verso Books, 2016.

MAURÍ, Enric. *La gran festa. Exposició*. "Ciutat. El Futur no té data". Setembre del 2021.

PÉREZ OROZCO, Amaia. *Subversión feminista de la economía. Aportes para un debate sobre el conflicto capital-vida*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2014.

POLANYI, Karl. *Nuestra obsoleta mentalidad de mercado*. Barcelona: Virus editorial, 2018.

PRECIADO, Paul B. "Aprendiendo del Virus". *El País*, 28 de març de 2020 [en línia]. <https://elpais.com/elpais/2020/03/27/opinion/1585316952_026489.html> [Consultat el 30-9-2021].

SCHUMPETER, Joseph. *Capitalismo, socialismo y democracia*. Barcelona: Tierraindómita, Vol. 1, 2015.

SMITH, Neil. *Desarrollo desigual. Naturaleza, capital y la producción del espacio*. Madrid: Traficantes de sueños, 2020.

VELA, Corsino. *Capitalismo patológico*. Donosti: Kaxilda, 2020.

Federica Matelli es investigadora, profesora y comisaria, ha publicado en diferentes medios, imparte conferencias en seminarios y congresos de distintas instituciones y universidades y realiza investigaciones para organismos públicos y privados dedicados al arte. Ha colaborado con instituciones de prestigio, entre ellas ZKM | Centro para el Arte y la Tecnología de los Medios (Alemania) y ha trabajado como comisaria independiente en muchos festivales y muestras de carácter internacional. Es doctora en Teoría e Historia del Arte Contemporáneo por la Universitat de Barcelona. Desde un enfoque interdisciplinar, su investigación se centra en el estudio del concepto de lo cotidiano en relación con la sociedad contemporánea y el arte, prestando especial atención al periodo comprendido entre 1980 y 2014, aportando la descripción y análisis de un giro teórico producido a partir de la primera década del siglo XXI que marca el paso del marco textual al especulativo. Propone el estudio de la práctica artística ligada a lo cotidiano en conexión con otras disciplinas, como la filosofía, la sociología o los estudios culturales. Doctora asociada del grupo de investigación Arte, Globalización e Interculturalidad (AGI) de la Universitat de Barcelona, desde el año 2018 colabora con la editorial Materia Oscura (Segovia).

José Carmona Sánchez es profesor de Filosofía en diferentes institutos de educación secundaria. Se licenció en Filosofía y Letras en la Universitat Autònoma de Barcelona en el año 1994. Doctor en Filosofía por la Univesitat Ramon Llull en el 2016 con un trabajo sobre el pensamiento de Massimo Cacciari, ha colaborado en revistas, como *Comprendre*, de la mencionada universidad. También ha publicado y colaborado en monografías sobre pensamiento político y en la presentación de la obra de algunos artistas de su ciudad. Desde 2004 ejerce como profesor de Filosofía en la etapa de bachillerato en la Escola Casp-Sagrat Cor de Jesús de la Fundació Jesuïtes Educació.

Antonio R. Montesinos trabaja a partir del análisis, la modificación y el registro de los espacios que constituyen nuestra experiencia cotidiana, intentando comprender cómo esta se desarrolla en un entorno híbrido que es mezcla de lo real con lo ficticio, lo urbano con lo natural y lo físico con lo digital. Utiliza el dibujo, la fotografía, los objetos encontrados, la instalación o los medios digitales, así como procedimientos heredados de la sociología, la antropología y el diseño de la información: infografías, maquetas o cartografías. Es licenciado en Bellas Artes (Universitat Politècnica de Valencia y la Akademie der Bildenden Künste de Múnich) y máster en Artes Digitales (Universitat Pompeu Fabra). Ha presentado su trabajo en centros, como La Centrale Électrique (Bruselas), Centro EXTERESA (México), Naturkundemuseum (Berlín), Städtische Galerie (Bremen), La Casa Encendida (Madrid), Matadero (Madrid), CAAC (Sevilla), Centro José Guerrero (Granada), MACBA (Barcelona) o Centre d'Art Santa Mònica (Barcelona). Ha participado en ferias como ARCO, Estampa, The Manchester Contemporary o ArtBo. También ha comisariado proyectos como *Between debris and things* en CCCC (Valencia) o *La Ciudad Demudada* en La Térmica (Málaga). Ha colaborado en proyectos colectivos, como el espacio de producción Rampa (Madrid) o Laboratorio de Pensamiento Lúdico (Barcelona-Berlín). Su trabajo está representado por la galería Isabel Hurley. En la actualidad comparte un espacio de trabajo en Salamina, en L'Hospitalet de Llobregat (Barcelona).

Anaisa Franco es una artista de *media art* y arte público con una larga trayectoria. En activo desde 2002, ha expuesto prácticamente en todo el mundo. Es licenciada en Artes Visuales por la FAAP de São Paulo y ha cursado un año de M-Arch 1 en SCI-Arc en Los Ángeles, el Máster de Arquitectura Avanzada del Institute for Advanced Architecture of Catalonia (IAAC) en Barcelona y un Máster en Arte Digital y Tecnología por la University of Plymouth. En los últimos años ha desarrollado instalaciones de arte público interactivo y obras de arte con nuevos medios para museos, espacios públicos, galerías, *medialabs*, residencias, además de otros encargos, como el Festival City Life de Shanghái, Medialab Prado, MecaD, MIS, Hangar, Taipei Artist Village, China Academy of Public Art Research Center, Mediaestruch, Cité des Arts, ZKU, SP_Urban, MAC Fenosa, VIVID Sydney, EXPERIMENTA Biennale Melbourne, RUMOS Itaú Cultural y URBE, entre otros.

Mónica Rikić, artista electrónica y programadora creativa, estudió Bellas Artes en la Universitat de Barcelona y después cursó el Máster de Artes Digitales en la Universitat Pompeu Fabra, donde descubrió en el código y la electrónica un lenguaje artístico muy potente y acorde con sus necesidades creativas. En la actualidad está finalizando un Máster en Filosofía Contemporánea en la UOC. Enfoca su práctica en el código creativo y la electrónica, combinándolos con objetos no digitales para crear proyectos interactivos a menudo enmarcados como juegos experimentales e instalaciones robóticas. Su interés reside en el impacto social de la tecnología. Desde enfoques educativos hasta experimentaciones sociológicas, sus proyectos proponen nuevas formas de interactuar con el entorno digital que nos rodea. Ha participado en festivales internacionales, como Ars Electronica en Linz, Creative Tech Week en Nueva York, Robotronica en Australia o HILO en Brasil, entre otros, y ha expuesto en instituciones catalanas, como CCCB, Arts Santa Mònica o Disseny Hub Barcelona. Ha sido galardonada con el Premio Nacional de Cultura de Cataluña 2021, Japan Media Arts Festival, AMAZE de Berlín, Margaret Guthman Musical Instrument Competition (Atlanta) y con una Beca Leonardo para investigadores y creadores culturales de la Fundación BBVA en 2018. Ha realizado residencias artísticas en el TAG en Montreal, QUT en Australia, Platóhedro en Medellín, Medialab Prado en Madrid y Etopia en Zaragoza. Últimamente una de sus piezas ha sido incorporada a la BEEP (collection), de arte electrónico.

Enric Maurí es un artista de Cardedeu (Barcelona) con una larguísima y ecléctica trayectoria. Además de su producción artística más personal, a lo largo de las tres últimas décadas ha participado en la creación de revistas y espacios y también ha comisariado proyectos. Trabaja en diferentes medios y hace un uso libre de los lenguajes. Su obra se articula a partir de la interrogación (personal y llevada hacia afuera) como mecanismo de debate y pensamiento. Es autor de dos instalaciones públicas permanentes en Barcelona: *Metamemòria* y *Bon viatge*. Y ha expuesto en muchos centros, museos y ferias nacionales e internacionales, como por ejemplo: Museu de Cardedeu, Museu de Granollers, Museu d'Art de Girona, Arts Santa Mònica de Barcelona, Espai d'Arts de Roca Umbert de Granollers, Museu Abelló de Mollet del Vallès, Tecla Sala de l'Hospitalet de Llobregat, 72 Gallery (EEUU), Axe Actuel (Toulouse), Studio Oggetto (Italia), CCCB (Barcelona). Ha participado en las 25hrs Art Foundation Festival Internacional de Vídeo, Barcelona y Londres; Le Sud Attaque, en Sette (Francia); Biennal Internacional de Cannes; XXVII Festival de Invierno de Sarajevo (Bosnia y Herzegovina), así como en diferentes ediciones de Loop (Barcelona), Arco (Madrid) y Art Basel (Suiza).

Bernat Lladó estudió Geografía en la Universitat Autònoma de Barcelona, doctorándose en Geografía Humana en la misma universidad con la tesis titulada *Franco Farinelli: el llenguatge cartogràfic com a figura del pensament*. A raíz de la tesis, publicó el libro *Franco Farinelli: del mapa al laberinto* (Editorial Icaria, 2013). Recientemente también he publicado el libro *Seguint els passos d'El Turista. Una guia de viatge pel pensament de Dean MacCannell* (La Bibliogràfica, 2021). Sus temas de interés giran alrededor de la historia del pensamiento territorial, la cultura cartográfica, la historia y la teoría de la geografía y las relaciones entre arte y geografía. Respecto a este último, ha participado en tres proyectos de arte geográfico: *Urbanoporosi: Sabadell i els seus silencis urbans* (<https://sabadell.wordpress.com/urbanoporosi/>), *Geopresències: de la distància gràfica a la micropolítica* (http://rocaumbert.com/wp-content/uploads/2017/03/Maqueta-A3-Geopresencias_v11.pdf) y *Atles Sabadell* (<https://www.fecunda.net/editorial/ATLES-SABADELL>). En la actualidad es docente de Geografía en la Universitat Pompeu Fabra y en la escuela de turismo Euroaula.

Anna Bullich es cofundadora del estudio Indi Arquitectura Saludable i Emocional, junto con Rafael Hernández. Es arquitecta por la Universitat Politècnica de Catalunya. Ha realizado diferentes cursos de especialización en Diseño Estructural, Certificación Energética y el posgrado de Rehabilitación en la Escola Sert. También ha cursado el posgrado de Arquitectura y Salud de la Escola Sert, donde uno de sus profesores de Neuroarquitectura ha sido su socio. Cuando se unieron para trabajar en un coworking observaron que la sensibilidad de Rafa y la empatía de Anna se complementaban de forma exponencial. Así nació Indi Arquitectura Saludable i Emocional, donde aplican criterios de diseño saludable y ecológico para crear entornos sanos, eficientes y confortables. Realizan estudios de biohabitabilidad y fomentan el uso de materiales naturales y libres de elementos tóxicos, además del control de las radiaciones y la eficiencia energética. ¿Y qué pasa con la parte emocional? Durante todos sus años de experiencia han desarrollado un método en el que la implicación de los clientes en el proceso de diseño es muy intensa, creando un vínculo emocional con la propuesta que facilita el proceso e ilusiona aún más. Ambos son socios de Vida Sostenible Cohousing, una cooperativa de trabajo que impulsa y acompaña a los grupos de convivencia en la provincia de Valencia, y ahora también en Catalunya, donde son sus coordinadores. El principal valor de la cooperativa es: primero las personas. En la actualidad acompañan al grupo Som Viure de Terrassa en su crecimiento y etapa de consolidación, el grupo rural l'Olivera, y son responsables de la parte técnica de todos los grupos valencianos.

Bani Brusadin es comisario, docente e investigador. Es autor de *The Fog of Systems. Art as Reorientation and Resistance in a Planetary-Scale System Disposed Towards Invisibility* (Aksioma Institute for Contemporary Art de Liubliana, 2021). Es co-comisario y fundador de The Influencers (<https://theinfluencers.org/>), un festival dedicado a prácticas experimentales de arte, diseño y activismo en la sociedad de las redes digitales, coproducido por el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (2004-2019). Desde el 2018 es uno de los comisarios del festival Tentacular (<https://tentacular.es/>) de Matadero Madrid y director de Freeport (<https://freeport.institute/>), un programa de formación e investigación avanzada orientado a la producción artística contemporánea, el diseño experimental y la tecnología crítica. Bani Brusadin es doctor en Producciones Artísticas Avanzadas y docente en la Universitat de Barcelona, de Elisava y del Máster en Data Design (Elisava) y en Comisariado de Arte Digital (Esdi).

Marc Dalmau es socio fundador y miembro del área de investigación de la cooperativa La Ciudad Invisible de Barcelona. Es licenciado en Sociología por la Universitat Autònoma de Barcelona y doctor en Antropología por la Universitat de Barcelona. Es miembro del OACU y del ICA y forma parte de los movimientos sociales de base del barrio de Sants. Su labor de investigación se orienta hacia el estudio transversal de las transformaciones sociales de las ciudades contemporáneas, desde cuatro grandes ámbitos de conocimiento: los estudios urbanos, la historia social y el cooperativismo y los movimientos sociales. Entre sus motivaciones principales figura el estudio de la tensión entre las estrategias de producción y recomposición urbana del capital –como la gentrificación y la segregación– y las tácticas de apropiación y (re)producción social por parte de la población, a partir de las relaciones y prácticas cotidianas de los habitantes de un determinado territorio.

Josep Torrello es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Barcelona y licenciado en Comunicación Audiovisual. Hizo una estancia de investigación post doctoral en la Saint Petersburg State University (Rusia). Ha publicado un libro de ensayo, *La música en las Maneras de Representación cinematográfica* (Colección Transmedia XXI, 2015); y una novela de ficción, *La tela blanca* (Saldonar, 2018). Actualmente es responsable del Grado en Artes digitales y profesor en el Centro de la Imagen y la Tecnología Multimedia de la Universitat Politècnica de Catalunya.

Terrassa

comissariat

Edicions anteriors

2009

Kairos. Moments de claredat

Juan Canela

Ane Agirre Loinaz

Airvoland, Antonio Gagliano /
Leandro Cardoso,
Perla Montelongo / Anibal Parada,
Alba Mayol Curci, Fran Meana,
Fermín Jiménez Landa, Mireia c.
Saladrigues, Pato Conde, Eleven
Kosmos, Dj de la Muerte,
Noemí Jarrod

2010

La lliçó excèntrica

Antonio Gagliano

Ingrid Blanco

Jaume Ferrete, Oriol Vilanova,
Daniela Ortiz, Tamara Kuselman,
Ernesto Leal, Efrén Alvarez
i Núria Güell

2011

La gran sacsejada

Aimar Arriola

Saios Olmo, Kristofer Ardeña,
Mario Kissme, Carlos González,
Pablo Marte, Angelo Ferreira de
Sousa, WeareQQ

2012

Constellacions familiars

Alexandra Laudo

Sergi Botella, Lúa Coderch,
Matías Costa, Paco Chanivet,
Lola Lasurt, Ryan Rivadeneyra,
Katerina Šedá

2013

Financial Crimes

Ivan Mejía

Juan José Martín Andrés,
Cuesta-Sastre, Julie Rivera,
Adrian Melis, Alan Carrasco,
Anibal Parada, Erick Beltran,
Javier Gascón

2014

*Relacions ortogràfi ques
(en temps de revolta)*

Alba Benavent

Lucía Piedra

Ivan Argote, Leonor Serrano, Todo
por la Praxis, Domènec, Raquel
Fria, Maria Jacarilla, Diana
Larrea / Andrés Senra

2016-17

Look Up at the Sky

Pedro Torres

Alberto Sinigaglia, Aleix Plademunt, Andrea Gómez, Andrés Galeano, Björn Engberg, Carly Steinbrunn, Daniel Gustav Cramer, David Fathi, David Malin, Ed Panar, Eric Tabuchi, Federico Ciamei, Fedor Shklyaruk, Guilherme Geraís, Haris Epaminonda, Ivan Clemente, Jaclyn Wright, James Tunks, Jiayi Yang, Johan Rosenmunthe, Jon Cazenave, Katrin Koenning, Kikuji Kawada, Line BØhnmer LØkken, Lucy Helton, Mariana Sissia, Marta Bisbal, Marten Lange, Martí Gasull, Miguel Angel, Tornera, Miquel Llloch, Salva López, Salvi Danés, Sarker Protick, Thomas Albdorf, Thomas Ruff, Timothy Prus, Yurian Quintanas

2017-18

Mesurar amb precisió els cims llegendaris!

Caterina Almirall

Ariadna Guiteras, Daniel Moreno Roldan, Carlos Fernández-Pello, Ariadna Parreu

2019

2+dos=5 (LabCA)

Pilar Cabañas

Paulo Cacaís

Maria Jesús Ferro

Isabel Alonso Vega, Susana Arce, Concha Casajús, David Contreras, Agustín Laguna, Ignacio Llamas, Beatriz López Romero, Araceli Merino, Irene Pérez, José Ponciano, Kati Riquelme, Olga Simón, Fernando Sordo, Gabriel Verderi, Javier Viver, Ràdio Zúrich

Organitza
Ajuntament de Terrassa
Servei de Promoció
i Difusió Cultural
(Serveis de Cultura)
Terrassa Arts Visuals

Alcalde
Jordi Ballart i Pastor

Regidora de Cultura
Rosa Boladeras i Domingo

Director de Serveis de Cultura
Manuel Fuster Granja

Cap de Promoció i Difusió Cultural
Susana Medina Montes

Terrassa Arts Visuals
Imma Vilches García

www.terrassa.cat/artsvisuals
[@artsvisualsterrassa](https://twitter.com/artsvisualsterrassa)

Catàleg
Edita
Terrassa Arts Visuals

Coordinació
Imma Vilches García
Federica Matelli

Textos
Federica Matelli, artistes
i autors i autores citades

Disseny gràfic
vanderpla

Traduccions i correccions
FX serveis lingüístics

Impressió
Offset Derra

ISBN: 978-84-15421-25-2

Dipòsit legal: B 3396-22

© dels textos:
els seus autors i autores

© de les imatges:
els seus autors i autores

© de l'edició:
Ajuntament de Terrassa, 2021

Exposicions

Cicle Terrassa Comissariat 2021:

Ciutat. El futur no té data

Espais de la Sala Muncunill del

10.04 – 17.10.21

Comissariat i disseny expositiu

Federica Matelli

Artistes

Antonio R. Montesino

Anaisa Franco

Mónica Rikić

Enric Maurí

No-conferenciants

Bernat Lladó

Anna Bullich

Josep Torelló

Marc Dalmau

Disseny gràfic

i elements de comunicació

Mr. Tenanbaum

Traduccions i correccions

FX serveis lingüístics

Producció gràfica

Milian Rètols



Ajuntament de
Terrassa

Cultura
www.terrassa.cat

ESPAIDOS

SALA MUNICIPAL



Ajuntament de
Terrassa

Cultura

www.terrassa.cat