

Libre-cambio. Una conversación con Hans Haacke.

Pierre Bordieu

En el entorno del Estado.



Pierre Bordieu: Usted se ha referido a los intelectuales que, para huir del desencanto frente al hundimiento de los regímenes digamos socialistas (y ésta es una hipótesis optimista: hay también una ambición de poder que busca ejercer por otros medios la influencia que no se puede ejercer por las solas armas intelectuales), se han pasado a la gestión. Desde los años 60, ciertos intelectuales -sobre todo sociólogos y economistas influidos por el modelo americano- han exaltado la figura del experto responsable o del tecnócrata gestor contra la imagen hasta entonces dominante -particularmente con Sartre- del intelectual crítico. Sorprendentemente, es sin duda la llegada al poder de los socialistas la que le otorga a esta figura su baza decisiva. El poder socialista ha suscitado sus pequeños intelectuales de corte que, de coloquio en comisión, han ocupado el primer plano de la escena, ocultando -si es que no combatiendo- el trabajo de aquellos que han continuado resistiendo en sus búsquedas en todos los órdenes.

Hans Haacke: Puede que haya ahí un conflicto irresoluble. Ningún organismo, y seguramente ni siquiera una sociedad compleja como la nuestra, puede existir sin un dispositivo gestor. No dudo en absoluto que ganamos con la presencia de intelectuales en los órganos de gestión. Pero también tengo claro que el objetivo de la gestión es sobre todo asegurar el funcionamiento antes que la reflexión o la crítica. Son responsabilidades contradictorias. Conozco, porque lo he observado personalmente, el cambio radical -seguramente inevitable- que sufren los personajes del mundo del arte cuando se pasan de la crítica a la gestión de las instituciones o la organización de exposiciones.

Pierre Bordieu: Mediante la puesta en rebajas, si es que no la demolición, del intelectual crítico, lo que está en juego es la neutralización de todo contrapoder. Estamos de más todos los que tenemos la pretensión de oponernos, individual o colectivamente, a los imperativos sagrados de la gestión. Es algo insoportable.

Y ahí reencontramos otra antinomia, o cuando menos una contradicción muy difícil de superar. Las actividades de investigación, tanto en el dominio del arte como en el de la ciencia, necesitan del Estado para existir. En la medida en que, *grosso modo*, el valor de las obras es proporcionalmente inverso a lo extendido de su mercado, las empresas culturales no pueden existir y subsistir sino gracias a los fondos públicos. Las radios y las televisiones culturales, los museos, todas las instituciones que ofrecen «high culture», conocimientos nuevos, no existen sino por los fondos públicos, como excepciones a la ley del mercado hechas posibles por la acción del Estado, el único capaz de asegurar la existencia de una cultura sin mercado. No se puede abandonar la producción cultural a la suerte del mercado o a la graciosa complacencia de un mecenas.

Hans Haacke: A título de anécdota: en el Museo Busch-Reisinger de la Universidad

de Harvard, un museo que se especializa en arte alemán, hay hoy por hoy un «curator Daimler-Benz». Es un conservador que ocupa un puesto pagado por Mercedes. Simplemente, es impensable que ese museo llegue un día a presentar mi trabajo.

Pierre Bordieu: Por definición, el estado es el único que puede representar la paradoja del «corredor libre» -tan querida por los economistas neoclásicos-: una solución no lógica, que no la hay, pero sí sociológica. Sólo el estado está en condiciones de decir -con alguna posibilidad de ser escuchado y obedecido-: cojas o no cojas el autobús, vayas o no vayas al hospital, seas negro o blanco, cristiano o musulmán, debes pagar para que haya autobuses, escuelas, hospitales abiertos a negros y blancos, cristianos y musulmanes. El liberalismo radical es evidentemente la muerte de la producción cultural libre, porque la censura se ejerce a través del dinero. Si por ejemplo yo tuviera que encontrar sponsors para financiar mi investigación, mal iría. Un poco como usted, si tuviera que buscarse la ayuda con Mercedes o Cartier. Evidentemente estos ejemplos son un poco burdos, pero creo que son importantes porque es en los casos límite donde pueden verse con claridad los enjuagues, los compromisos.

Hans Haacke: En los Estados Unidos hay una tradición muy distinta, toda vez que todas las instituciones culturales son privadas y dependen de la generosidad de los patronos y, más recientemente, de los sponsors. Lo que resulta escalofriante es que en Europa se comienza a aplicar el modelo americano. Las instituciones que se han liberado de su servidumbre al príncipe y la iglesia se colocan más y más cada vez bajo el control de las empresas privadas. Esas empresas están obligadas a tener en cuenta los intereses de su accionariado, es su razón de ser. La privatización de hecho de las instituciones culturales tiene entonces un coste terrible. En la práctica, la res-publica, lo público, desaparece. Incluso aunque los sponsors sólo financien una parte del programa, en la práctica lo condicionan por entero. Philip M. de Montebello, experto en estos temas, ha llegado a admitir que «es una forma inherente de censura, insidiosa y oculta»(1). Es difícil restablecer la situación una vez que el estado ha abdicado y las instituciones se convierten en dependientes, en el sentido más fuerte, de sus sponsors. Mientras que, a fin de cuentas y a nivel de presupuesto nacional, los contribuyentes continúan pagando la factura, las instituciones, cada una en su sector, no ven más que la reducción resultante. Cada vez más, se acostumbran a imponer limitaciones de contenido a sus programas. La gestión lo impone. De hecho, el patrón de Cartier nos ha advertido implícitamente que el entusiasmo de los sponsors no está garantizado eternamente. En una entrevista declaraba: «La cultura está de moda. Estupendo. Mientras eso ocurra hay que aprovecharse» (2). Es ingenuo pensar que el Estado va a retomar su responsabilidad en materia de cultura cuando los Cartier del mundo ya no se interesen en ella.

Pierre Bordieu: De hecho es ahí donde volvemos a encontrar la antinomia. Hay un cierto número de condiciones de existencia de una cultura crítica que no pueden ser aseguradas sino por el Estado. En breve: debemos esperar -e incluso exigir- del Estado instrumentos de libertad frente a los poderes económicos, pero también frente a los políticos: es decir, frente al estado mismo. En cuanto el Estado se pone a pensar y actuar desde la lógica del rendimiento y la rentabilidad, -en materia de hospitales, escuelas, radios, televisiones, museos o laboratorios-, entonces todas las más altas conquistas de la humanidad se ven amenazadas: todo aquello que se refiere al orden de lo universal, del interés general, del que el Estado, quiéralo o no, es el garante oficial.

Por eso es necesario que los artistas, los escritores e intelectuales, que tienen a su cargo algunos de los más singulares hallazgos de la humanidad, aprendan a servirse, contra el Estado, de la libertad que el propio Estado asegura. Es preciso que trabajen, sin escrúpulo ni mala conciencia, para impulsar el crecimiento del compromiso del estado y a la

vez a mantenerse vigilantes frente a la propia empresa del Estado. Por ejemplo, y si nos referimos a la ayuda del Estado a la creación cultural, hay que luchar a la vez por el aumento de dicha ayuda a las empresas culturales no comerciales y por el aumento del control social sobre el empleo de dicha ayuda. Por el aumento de la ayuda, contra la tendencia más y más asentada a medir el valor de los productos culturales en función de lo extenso de su público, y a condenar pura y simplemente, como hace la televisión, las obras sin público. Y por el aumento del control ejercido sobre dicha ayuda porque si el éxito comercial no garantiza el valor científico o artístico la falta de tal éxito tampoco, y no cabe excluir por principio. Por ejemplo, entre los libros difíciles de publicar sin subvención puede haberlos que no merezcan ser publicados.

De manera más general, me parece obligado esforzarse en evitar que el mecenazgo de estado, que obedece a una lógica muy parecida a la del mecenazgo privado, pueda permitir a los detentadores del poder oficial construirse una clientela -como hemos visto ha ocurrido recientemente con las compras a pintores y anticipos sobre la taquilla para el mundo del cine- o incluso una verdadera corte de «escritores», «artistas» e «investigadores». Sólo reforzando a la vez la ayuda del estado y los controles sobre el empleo de dicha ayuda -y en particular sobre las derivas privadas de los fondos públicos- conseguiremos escapar en la práctica a la alternativa de «estatalismo» o «liberalismo» en la que los ideólogos del nuevo liberalismo intentan atraparnos.

Hans Haacke: Sí: es seguramente ahí donde reside nuestra responsabilidad.

Pierre Bordieu: Desgraciadamente, los ciudadanos y los intelectuales no están preparados para ejercer esa libertad frente al Estado, sin duda porque esperan demasiado a título personal: carreras, condecoraciones, la ridícula clase de cosas por las que tienen Estado y son tenidos por él. Y luego está la ley -que podemos llamar ley Jdanov- que hace que cuanto más débil y poco reconocido sea un productor cultural según las leyes específicas de su propio universo y entorno, tanto más tenga necesidad de la intervención de poderes exteriores, tanto más esté dispuesto a apelar a esos poderes (sea la Iglesia, el partido, el dinero o el Estado, según los momentos y lugares) para imponerse en su propio campo. Robert Dranton ha hecho una contribución importante al pensamiento realmente crítico recordándonos que buena parte de los revolucionarios franceses eran descendientes de la bohemia de los escritores y los intelectuales fracasados (3). Marat era un intelectual malvado que envió a la guillotina a más de un buen intelectual. El mecenazgo de Estado corre siempre el riesgo de favorecer a los mediocres, siempre más dóciles. En 1848 había un gobierno de izquierda, el hermano de Louis Blanc era el ministro de Cultura, y era un pintor pompier el que se encargaba de hacer el retrato de la República... Y sabemos bien que, más globalmente, el progresismo en materia de política no va necesariamente aparejado con ningún radicalismo estético -y ello por razones sociológicas más que evidentes. Un pensamiento verdaderamente crítico debe comenzar con una crítica de los fundamentos económicos y sociales del propio pensamiento crítico. Es muy frecuente que, como Vd. mismo ha recalcado en todo momento, un pensamiento verdaderamente crítico deba realmente oponerse también a aquellos que administran justificaciones críticas de pensamientos y prácticas realmente conservadoras, o que no se adhieren a las posiciones críticas sino porque no dan la talla (falta de competencia, en realidad) para ocupar las posiciones normalmente asociadas al conservadurismo.

Hans Haacke: No hay duda de que los fondos públicos siempre pueden ser usados para sostener a los pompieres o alimentar un arte oficial. Si hablamos del encargo público -un sector extremadamente expuesto a las presiones políticas- hay en efecto muchos ejemplos espantosos. Pero si comparamos esos encargos públicos y las compras privadas, veremos que la situación no mejora, sino que va a peor. Lo que cuenta es, siempre, la inteligencia y

la independencia de los responsables. Las obras de la exposición de «Arte degenerado» de los nazis venían todas exclusivamente de colecciones públicas. Eso quiere decir que pese a la oposición del emperador y las autoridades que, desde 1918 y como él, no entendían nada de arte, los directores de los museos alemanes habían adquirido un buen número de importantes obras de la vanguardia de aquel tiempo. Otro ejemplo: la comparación entre las adquisiciones de arte contemporáneo del MoMA de Nueva York, institución privada que depende en primer lugar de las donaciones, y las del Centro Pompidou demuestra que los funcionarios franceses han podido ser más audaces y han reunido con fondos públicos una colección más importante en el sector más «arriesgado», desde el punto de vista del mercado, la moral o la ideología.

Pierre Bordieu: Un sistema público concede más margen de libertad; pero en todo caso esa libertad hay que saber utilizarla...

Los filósofos adoran plantear la cuestión de la libertad del filósofo profesor-funcionario. De hecho, es muy importante que existan profesores de filosofía sostenidos por el Estado. Pero a condición de que ellos sepan utilizar verdaderamente esa libertad ligada al hecho de que son titulares de una posición garantizada por el Estado, y que incluye la libertad de, eventualmente, pronunciarse contra el Estado, contra el pensamiento del Estado. Pero esas opiniones en realidad no le debilitan, o no menos que lo alimentan ... Y los poderes estatales hábiles saben muy bien cómo pueden manipular a los artistas, invitarlos a los partis del Elíseo, etc. Dicho lo cual, sigue siendo cierto que siempre que haya un curator arriesgado, él puede elegir con riesgo. Mientras que si está financiado por empresas privadas entonces no puede.

Hans Haacke: Puede que por ejemplo falte más coraje al nuevo conservador de las galerías de contemporáneo del Centro Pompidou -que tiene menos que sus colegas de antaño. Antes de su designación, fue conservador de la Fundación Cartier ...

Pierre Bordieu: ¿Y cuál es el estatuto del curator en Graz? ¿Es funcionario estatal?

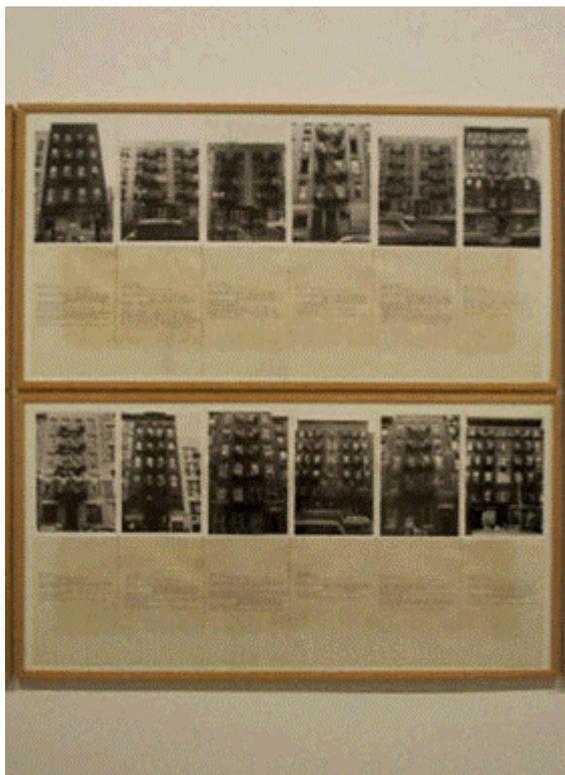
Hans Haacke: La situación en Graz es un poco compleja. Cada otoño desde el 68 se organiza un festival cultural, el Otoño Estirio. Está financiado por el ayuntamiento de Graz, la provincia Estiria y el gobierno austríaco de Viena.

Pierre Bordieu: O sea, que es una manifestación ocasional. No tiene una estructura permanente.

Hans Haacke: Werner Fenz, el curator encargado de organizar la sección de artes plásticas del festival en el que yo participé, es el conservador de la Neue Galerie, el pequeño museo de arte contemporáneo de la ciudad de Graz.

Pierre Bordieu: Parece muy audaz ...

Hans Haacke: Lo es. Y afortunadamente, no está solo. Para el veinte aniversario del festival, los organizadores han decidido conmemorar otro aniversario, el de la «Anschluss», la anexión de Austria por Hitler en 1938. Dieciséis artistas han sido invitados a crear obras destinadas a ser instaladas temporalmente en lugares públicos que jugaron un papel importante en el régimen nazi. Werner Fenz ha explicado su programa con una claridad admirable: «Puntos de referencia -que es el título de la exposición- intenta incitar a los artistas a tratar con la historia, la política y lo social, para así reivindicar un espacio intelectual hoy por hoy abandonado a la indiferencia cotidiana, en una regresión progresiva, desconsiderada y manipulada». Mi propuesta fue disimular una estatua de la Virgen en el centro del pueblo, como hicieron los nazis en el 38, bajo un obelisco cuajado de insignias



"Shalopsky et al Manhattan Real Estate Holdings, A Real time Social System, As of May 1, 1971."

Esta exposición de Haacke se canceló en el Guggenheim Museum porque se consideró que la exposición tocaba "situaciones sociales específicas" que no eran arte

de un ministerio contra otro, de una oficina contra otra, en un mismo universo, o entre distintos universos... todo puede ocurrir. Depende muy frecuentemente de una sola persona, pero si sabe sacar partido del «juego» que comportan siempre las estructuras.

Hans Haacke: O es una persona o es una constelación anómala de circunstancias, como la que conocí en Berlín tras la caída del muro y la reunificación. Si no se intenta, nunca ocurre. Y si se consigue, ello constituye un precedente en el que podemos apoyarnos para ir más allá.

Pierre Bordieu: Para retomar de nuevo lo que decíamos a propósito del «clima» intelectual, podemos proponer que, teniendo en cuenta que se tiene tendencia a renunciar a emprender una actuación determinada en función de sus pocas posibilidades de éxito, el clima que tiende a desacreditar a los intelectuales críticos, que tiende a rebajar la estimación de posibilidades de hacer las cosas y triunfar en ellas, contribuye a favorecer una forma de autocensura; o peor, un sentimiento de desmoralización y desmovilización. Es por eso que actuaciones como las suyas tienen, en los tiempos que corren, mucho valor. Tienen, como diría Max Weber, el valor de «profecías ejemplares».

Hans Haacke: En la obra de Graz, como en la de Berlín o Königsplatz de Munich no aportó realmente informaciones nuevas. Pero sí en otras, como la que se refiere a los

hitlerianas y añadir un balance de los muertos asesinados por los nazis en la provincia Estiria. Cuando lo propuse pensaba que ese proyecto iba a ser imposible de realizar. Pero no quería participar en la exposición sino con él. Los funcionarios podían haber dicho que mi proyecto resultaba demasiado caro. O podían haberlo rechazado aludiendo a razones de seguridad, en una región que todavía cuenta con demasiados simpatizantes nazis. También podían haber invocado el respeto a la virgen, como hizo un periódico local cuando mi memorial a los muertos del nazismo recibió una bomba incendiaria. Pero, y pese a todos esos posibles argumentos, el proyecto se realizó. El ayuntamiento, dirigido por los socialistas, y la provincia -gobernada por conservadores-, colaboraron. Y como esperaba, el memorial jugó un papel de catalizador de la conciencia histórica entre las gentes de Graz. Creemos que la censura y la autocensura están por todas partes -y es verdad, existe. Pero si probamos sus límites, podemos encontrarlos de cuando en cuando que hay agujeros en el muro, que podemos perforar. Puede ocurrir que las cosas puedan hacerse, pese a que las imaginemos imposibles.

Pierre Bordieu: Los universos sociales se han vuelto muy complicados: son el resultado de combinaciones de juegos muy complejos y separados. Y nadie puede controlarlos. Puede ocurrir, por la concurrencia



Helmsboro Country. Sculpture. 1990.
Photo: Fred Scruton

vínculos entre Philip Morris y el senador Helms, que contienen una parte de información hasta ese momento desconocida, y que en consecuencia producen un efecto de revelación. A partir de mis investigaciones sobre las maniobras de fabricación de cigarrillos, que hizo saber a todo el mundo que «el desarrollo de la empresa pasa por el arte», me encontré con una pequeña bomba informativa: el espónsor de la Declaración de Derechos no sólo subvencionaba las campañas electorales de Helms, como yo suponía, sino que también los cowboys de Philip Morris habían donado 200,000 dólares para abrir un museo en su honor, destinado a difundir los «valores americanos» que él representaba. Incorporé esa noticia dentro de un collage facsímil de otro de Picasso que había formado parte de la exposición Braque-Picasso que Philip Morris esponsorizó en el MOMA, reemplazando los fragmentos de periódicos originales por extractos de la prensa actual. El New York Times y otros periódicos hicieron amplios

informes de mi descubrimiento y recogieron también las embarazosas declaraciones de los portavoces de la empresa. En protesta contra la ayuda prestada por Philip Morris al enemigo del arte y los gays, muchos artistas se retiraron de eventos esponsorizados por Philip Morris. Hubo ecos de ese boicot hasta en Berlín. Finalmente, el espónsor de Helms decidió donar dinero para la lucha contra el sida, y hacerlo público.

Pierre Bordieu: Demostró que un hombre prácticamente solo puede producir efectos inmensos rompiendo la baraja, transgrediendo la ley y exponiéndola al escándalo, el instrumento de acción simbólica por excelencia. O por lo menos, que no es preciso optar entre la acción colectiva, la manifestación en masa o el refugio en un partido, y la apatía individual, la renuncia y la resignación.

Hans Haacke: Lo que nos ayudó, seguramente, fue que Jesse Helms tenía muy pocos amigos en la prensa neoyorkina. Y también que esa revelación coincidió con el gran debate en los Estados Unidos sobre los riesgos de fumar. Incluso el ministerio de sanidad acusó a Philip Morris de ser un «mercader de muerte». La impertinencia que cometió al presentarse como aval de los Derechos Humanos, se volvió en su contra.

Una política de la forma.

Pierre Bordieu: En el punto en que nos encontramos, me parece que convendría reflexionar sobre el hecho de que el proceso de autonomización del mundo artístico -con respecto a mecenas, academias, al Estado...- ha venido acompañado de una renuncia a determinadas funciones, en particular políticas. Y que uno de los efectos que su trabajo produce es el de reintroducir esa función. Dicho de otra forma: la libertad que los artistas han ido conquistando a lo largo de la historia, y que se limita a las formas, usted la extiende también a la función. Lo que lleva al problema de la percepción de sus obras: los hay que se interesan en la forma y son incapaces de percibir su función crítica, los hay que se interesan en la función crítica y no perciben la forma, mientras que en realidad la necesidad estética de la obra se refiere al hecho de que se dicen ciertas cosas, pero en la forma precisa, necesaria y subversiva, en que son dichas.

Hans Haacke: Creo que el público de lo que llamamos arte raramente es homogéneo. Siempre hay una tensión entre los que se interesan sobre todo en aquello que

es contado y aquellos que privilegian la manera. Ni los unos ni los otros pueden apreciar la obra de arte en todo su valor. Las «formas» hablan y el contenido se inscribe en las formas. El conjunto está inevitablemente impregnado de significaciones ideológicas. Y no es distinto en el caso de mi trabajo. Los hay que se interesan por el tema y la información...

Pierre Bordieu: El mensaje.

Hans Haacke: ...implícita o explícita. Puede que se sientan reforzados en sus opiniones cuando se dan cuenta que no son los únicos en pensar así. Nos place encontrar cualquier cosa que nos ayude a articular nuestras ideas difusas y darles una forma más nítida. Así que predicar la conversión -como se suele decir- no es del todo una pérdida de tiempo. Buena parte de la publicidad y todos los candidatos a una elección lo hacen, y no les falta razón. Frente a los simpatizantes hay gente en desacuerdo, entre ellos los que intentan eliminar mi obra -hay muchos ejemplos espectaculares. Las tentativas de censura demuestran, cuando menos, que los censores piensan que la exposición de mis obras puede traer consecuencias. Entre esos dos extremos, hay un público curioso, pero sin una opinión fija. Y entre ellos mi obra encuentra gente dispuesta a reexaminar sus posiciones. Corresponden, *grosso modo*, con ese público flotante que los expertos en marketing o relaciones públicas consideran el encargado de aumentar el mercado de un producto o de una opinión. Es también en ese sector «flou» donde se sitúa buena parte de la prensa. Aunque evidentemente se trata de un esquema muy general.

En el grupo de los que se interesan prioritariamente por eso que hemos venido llamando «forma» - y cada vez que empleo esta dicotomía, para mí tramposa, me siento mal-, hay un grupo importante de estetas que piensan que toda referencia política contamina el arte, introduciendo aquello que Clement Greenberg llamaba ingredientes «extra-artísticos». Para estos estetas, esto es periodismo, o peor: propaganda, comparable a la propaganda estalinista o a la de los nazis. Ignoran, entre otras cosas, que mi trabajo está muy lejos de ser apreciado por el poder. En el origen de su argumento está la hipótesis de que los objetos que constituyen la historia de arte han sido producidos en un vacío social, y consecuentemente no revelan nada sobre el entorno de su nacimiento. La verdad es, en cambio, que los artistas son muy conscientes de las determinaciones sociopolíticas de su tiempo. Muy frecuentemente, ellos producen sus obras para servir a objetivos muy específicos. La situación en Occidente se ha vuelto muy compleja desde el siglo XIX, con la desaparición de los encargos eclesiales y la realeza. Pero ya el arte de la burguesía de los países bajos en el XVII demostró que continuaba siendo una manifestación de ideas, actitudes y los valores del clima social colectivo y de los personajes específicos de su tiempo. Y nada ha cambiado en eso. Las obras de arte -y quiéranlo o no los artistas- son siempre expresiones ideológicas: incluso si no están hechas para clientes identificables en un momento dado. En tanto marcas de poder y capital simbólico -espero que la utilización de sus términos sea correcta- esas obras cumplen un papel político. Muchos de los movimientos del arte de este siglo -pienso en fracciones importantes de los constructivistas, dadaistas y del surrealismo- tenían objetivos explícitamente políticos. Me parece que una insistencia específica sobre la «forma» o el «mensaje» supondría una especie de separatismo. Tanto una como otro son altamente políticas. Por lo que se refiere a la función de propaganda de todo arte, me gustaría añadir que la significación y el impacto de un objeto nunca está fijado a perpetuidad. Depende siempre del contexto en el que se analiza. Afortunadamente, la mayoría de la gente no se conforma con la presunta pureza del arte. Es evidente que en el mundillo del arte se interesan muy particularmente por las cualidades específicamente visuales de mi trabajo: se preguntan cómo ellas se inscriben en la historia del arte y si desarrollan formas nuevas, procedimientos nuevos. Se es más hábil para descifrar las formas en tanto que significantes, y hay una apreciación clara de las técnicas. De modo que las gentes que son capaces de identificar las alusiones políticas, los

simpatizantes de mi mundillo, gustan de encontrar las referencias a la historia del arte, inaccesibles a los profanos. Creo que una de las razones por las que mi trabajo es reconocido por un público tan diverso es que ya dos fracciones que yo he distinguido tan groseramente -evidentemente, la cosa es más compleja- tienen pese a todo la certeza de que las «formas» expresan un «mensaje»; y que el «mensaje» no se transmitiría sino a través de una «forma» adecuada. La integración de ambos elementos es lo que cuenta.

Pierre Bordieu: ¿Quiere Vd. decir que, incluso cuando privilegian uno de los dos aspectos, intuyen confusamente la presencia del otro?

Hans Haacke: Sí, eso creo.

Pierre Bordieu: ¿Y que perciben que sus obras son doblemente necesarias: desde el punto de vista del mensaje y desde el de la forma, y de la relación entre ambos?

Hans Haacke: Lo que también cumple un papel importante es el contexto. El contexto en el que el público se encuentra con mi obra. Hay una diferencia entre encontrarlo en lugares públicos, como en Graz, Munich o Berlín, y encontrarlo en museos o, incluso para audiencias más especializadas, en las galerías de arte. Las dos últimas categorías de audiencia consideran sin duda mi obra como arte, aunque discutan su calidad artística - como hace Hilton Kramer. En cambio, los peatones que se lo encuentran en la calle lo miran de otra manera.

A menudo yo trabajo deliberadamente para un contexto específico. Así que el entorno social y político del lugar de exposición cumple un papel, tanto o más que la propia arquitectura del espacio. Las circunstancias simbólicas del contexto son muy frecuentemente mi material esencial. Un trabajo realizado específicamente para un lugar dado, por tanto, no puede ser desplazado y mostrado igualmente en cualquier otro. Por lo mismo, la significación de los elementos físicos dependen a menudo de su contexto. Que no es necesariamente estable. Por ejemplo, la estrella de neón de Mercedes girando sobre un gran edificio que nos encontramos entrando en París por el Norte en tren no significa lo mismo que esa misma estrella en lo alto del Europa Center de Berlín (sobre todo, después de la caída del Muro), o esa misma estrella colocada por mí en uno de los miradores de las fortificaciones del mismo muro.

Pierre Bordieu: Ese es uno de los tópicos que la autonomización del arte ha roto: el efecto museo arranca la obra de cualquier contexto, reclamando la mirada «pura». Es también ese reencuentro con el contexto lo que su obra restablece. Lo que Vd. dice tiene en cuenta la circunstancia en que se dice. El buen lenguaje es el que cumple a un propósito y lo alcanza eficazmente. Es eso lo que hace del ejemplo de Graz un caso extraordinario, justamente el tratamiento que el público da a la obra; es un poco como si Vd. hubiera provocado a las gentes a quemar la obra. ¿Había Vd. previsto algo así?

Hans Haacke: No desde luego la bomba incendiaria. Pero habíamos tomado precauciones, por supuesto. Había guardianes durante la noche. Sea cual sea el carácter de una escultura contemporánea, tenemos suficiente experiencia como para saber que por el mero hecho de estar en el espacio público invita al vandalismo.

Por lo que se refiere al trabajo para un contexto dado, me gustaría añadir que, como ocurre con múltiples otras cuestiones que atañen a la teoría y sociología del arte, tiene un precedente en la obra de Duchamp. Cuando presentó su «Fuente» en la exposición de los Independientes anónimamente, la planteó deliberadamente para un contexto específico. Lo sabía bien, porque era miembro de esa sociedad neoyorquina y podía imaginarse las reacciones de sus colegas. Y jugó con ellas...

Pierre Bordieu: Sí, pero paradójicamente hacía un poco lo contrario de lo que Vd. hace. Se servía del museo como contexto descontextualizador, si se puede decir. Es decir: tomamos un urinario y, por el hecho de colocarlo en el museo, alteramos su naturaleza en tanto el museo va a operar sobre él el efecto que produce sobre todos los objetos expuestos. Ya no es un tríptico o un crucifijo ante el que se va a orar, sino una obra de arte que vamos a contemplar.

Hans Haacke: Hoy por hoy es una reliquia, pero en 1917 fue un escándalo. Para empezar, Duchamp logró desenmascarar los criterios de sus colegas, que pedían que ese objeto fuera excluido del universo artístico. Cuando su amigo Arensberg lo compró, los criterios cambiaron. De golpe, ese urinario fue contemplado como diferente a todos los otros cientos de urinarios que podían comprarse -seguramente más baratos- en cualquier tienda de sanitarios de Nueva York. Pero su significación había cambiado. De esa forma Duchamp había desvelado para la historia las reglas del juego, el poder simbólico del contexto...

Pierre Bordieu: Pero Vd. minimiza la novedad de lo que Vd. hace en comparación a aquello. Por supuesto que participa de la misma lógica. Pero usted reintroduce un contexto que ya no es únicamente el museo, sino la Villa de Graz, sus habitantes, los nazis, ...

Hans Haacke: Creo que la mayoría de los que pasean por Graz se relacionan con mi trabajo no tanto como arte, sino como manifestación política. De tal forma que su incendio también tuvo que ser contemplado como una acción política. Sólo en el contexto del mundillo cultural se interpretó también como un atentado contra el arte. Si un artista sale de su medio, como yo hice en Graz -y no fui el único- entonces implica simultáneamente varias esferas sociales diferentes. Las categorías de clasificación a las que estamos acostumbrados saltan por los aires.

Me parece que la «guetización» del arte es un fenómeno reciente. Hubo tentativas de salir por parte de Tatlin, Heartfield y otros. Rodchenko concebía la propaganda como fusión del arte y la acción social. Pero esas tentativas pasaron ya a formar parte de la historia del arte. Los museos, las galerías y las colecciones privadas acuerdan los valores simbólicos - y por supuesto también económicos- de ciertos objetos, y les ofrecen un espacio protegido importante e incluso una tribuna. Pero después de todo este tiempo, queda un cierto malestar. Me pregunto si ese sentimiento no tiene su origen en una cierta comprensión romántica de la situación del arte, y en un malentendido profundo a propósito del papel que cumple ese gueto separado de lo artístico en la práctica contemporánea -y pienso si no hay una contradicción entre los términos «gueto» y «tribuna» que he utilizado. ¿Qué interés tendrían las empresas en sponsorizar un enclave cerrado? ¿Por qué el senador Helms y los neoconservadores se afanan tanto en lo que ocurre por aquí? ¿Y cómo se explica que el puesto de director del Beaubourg o del Whitney de NY no sean concebidos como meros puestos administrativos, que podrían ser cubiertos por cualquier antiguo alumno de la escuela de arte o la Academia del Louvre y sus equivalentes en los Estados Unidos?



DER BEVOLKERUNG (To the Population).

Instalación Permanente en el Reichstag, Berlin. 2000.

Pierre Bordieu: ¿Puede extenderse sobre estas alusiones?

Hans Haacke: Hay un debate sobre la dirección de los museos que va más allá de lo que se dice cuando se les acusa de ser sucursales de los marchantes de NY u otros lugares. Quienes hablan del contexto en que las obras son creadas suelen ser acusados de marxistas, etiqueta altamente estigmatizante. La práctica más habitual consiste en descontextualizar los objetos, como si se tratara de presentar colecciones de mariposas exóticas. Esa forma de concebir los museos elude toda consideración del campo social del que provienen las obras -y aunque los creadores aludan a él. Sin duda es una práctica políticamente prudente. Pero conlleva la neutralización del arte.

Las instituciones artísticas, un poco como las escuelas, son lugares de formación. Influyen en nuestra forma de vernos a nosotros mismos y de considerar las relaciones sociales. Y como en otras sucursales de la industria de la conciencia, nuestros valores se negocian en ella de modo sutil. Si se quiere, es un campo de batalla en que se enfrentan distintas concepciones ideológicas de lo social. El mundo del arte, contrariamente a lo que se cree, no es un mundo aparte. Lo que en él sucede expresa la sociedad global y sus repercusiones. En tanto las relaciones no son mecánicas y la complejidad de los frentes no permite una identificación inequívoca, no es fácil demostrar esa interdependencia arte-sociedad. Funciona menos en los detalles que a nivel del clima social. Pero como ya la metáfora meteorológica sugiere, lo que ocurre en las geografías particulares no puede olvidarse. El concepto de clima es débil, pero estoy seguro de que es así, de un modo casi imperceptible, como se deciden las direcciones globales que adopta nuestra sociedad.

Pierre Bordieu: Dicho lo cual se entiende que, según las formas del arte, el corte, la separación entre arte y sociedad, sea mayor o menor. De hecho hay formas artísticas que instituyen ese corte, que viven de él.

Hans Haacke: Pero incluso éstas tienen una influencia sobre eso que hemos llamado el clima...

Pierre Bordieu: Al menos negativamente. No haciendo lo que podrían hacer...

Hans Haacke: A comienzos de los años 80, una docena de años más tarde de la revolución cultural de los 60, hubo un resurgir de la pintura neo-expresionista. La llegada de esa moda, acompañada del retorno de la pintura tradicional al primer plano de la escena artística, señaló al mismo tiempo el declive de un período rico de experimentación, análisis y compromiso social. Siguiendo la moda, la Documenta de 1982 postuló, grosso modo, la restauración del mundo mítico, del individuo contra lo social, del artista semi-dios que plantea su desafío al mundo, del Rambo. Eso se correspondió con la llegada en los Estados Unidos de Reagan a la Casa Blanca y poco después de Kohl a la cancillería alemana. Margaret Thatcher ya estaba desmantelando el estado del bienestar en beneficio de la libre empresa, mientras su amigo americano se preparaba para defenderse del Imperio del Mal en la Guerra de las Galaxias. Charles Saatchi, el patrón del emporio publicista que hacía las campañas de Maggie compró masivamente la nueva pintura, contribuyendo así a elevar su cotización. Por supuesto que el trabajo «no chic» continuó haciéndose subterráneamente, en la oscuridad, y hubo jóvenes que se implicaron en nuevas tentativas críticas que no serían reconocidas hasta mucho más tarde. Sería injusto acusar a los artistas o al entorno que hizo fortuna en esas circunstancias de, conscientemente, haber apoyado la política de los conservadores en el poder. Pero por lo menos a nivel de clima, creo que hubo una colaboración (4) de mutuo beneficio.

Notas

Este texto recoge dos epígrafes de una larga conversación entre Haacke y Bordieu publicada originalmente en *Libre-échange*, Seuil, Paris, 1994.

(1) «A word from our sponsor», *Newsweek*, 25 Nov 85, p. 98. (HH).

(2) Alain-Dominique Perrin, «Le mécénat français: la fin dun préjugé» interview de Sandra d'Aboville, *Galleries Magazine*, num. 15, Paris, Oct-nov, 1986, p. 74 (HH).

(3) Robert Dranton, *Bohème littéraire et Revolution. Le monde des livres au xviii siecle*, Gallimard-Seuil, 1983.

(4) Diez años más tarde, Jan Hoet, el director de la Documenta de 1992, excluyó formalmente toda obra con alusiones políticas explícitas. En cambio, optó por lo que llamaba el misterio, lo infamiliar... (HH).

Sitios sobre P. Bordieu

<http://www.homme-moderne.org/societe/socio/bourdieu/index.html>