

KALÍAS

REVISTA D'ARTE

Año II · Núm 3/4

Octubre 1990

 GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I CIÈNCIA

IVAM CENTRE JULIO GONZALEZ

MUSEOS

JEAN-CHRISTOPHE

AMMANN

Conversación con el
Director del Museum für
Moderne Kunst de Frankfurt

Patrick Conley

— *Señor Ammann, es usted Director del Museo de Arte Moderno de Frankfurt. Pero el museo no se encuentra todavía sino en proceso de construcción; no obstante, una parte considerable de las futuras piezas de exposición ha sido ya comprada. ¿Hasta dónde alcanza su campo de acción respecto a las adquisiciones singulares?*

— Una pregunta tan sobria bien puede ser respondida con total sobriedad. Cuando de lo que se trata es de 40.000 marcos, lo que debo hacer es defender la adquisición ante la Comisión de Cultura del Parlamento de la ciudad. Cosa que hago siempre con el mayor placer, puesto que explicar a la gente por qué me he decidido y por qué me decido efectivamente por algo es una cosa que me divierte. Y, dado que lo hago por convicción, lo hago también con el correspondiente *élan*.

— *¿A este respecto, pretende usted recurrir también a la iniciativa privada?*

— Desde el principio estaba claro que con los medios que una ciudad puede poner a nuestra disposición, incluso cuando se trata de una ciudad tan rica, no se va demasiado lejos, porque los galopantes precios del mercado no pueden tener como consecuencia una subida de los impuestos. Por eso es tan importante contar con un círculo de mecenas y con la acción adicional de gentes dispuestas a hacer algo. Y en eso estamos.

— *Según qué criterios decide usted que una obra debe ser acogida en la colección?*

— Naturalmente, debe tenerse ya una idea de lo que se quiere; y digo una idea, por cierto, en el sentido de un concepto. Lo primero de todo, lo cual es también un asunto que requiere experiencia, consiste en que yo no me decida simplemente por una obra que me guste, sino siempre también por el artista. Pues el arte no lo hace quien puede en general, sino que es producto del artista. Esto implica igualmente que yo no me dé por satisfecho con una obra singular, sino que trate de obtener, si fuera posible, un grupo entero de obras. Esto es muy interesante desde el punto de vista de la obra singular, que en una exposición, muy a menudo, debe portar sobre sus hombros el peso del conjunto de la obra ausente.

A ello hay que añadir un segundo punto. Para cuando el año próximo inaugure este museo, contará con un conjunto de obras de muchos quilates integrado por la primera colección Ströher con, entre otros, grupos de obras de Warhol, Walter de Maria, Lichtenstein, Oldenburg, Rosenquist, Ruthenbeck, Franz Erhard Walther y Palermo. Karl Ströher ya ha puesto en práctica anteriormente este modelo de compra de arte, en cuanto que siempre ha adquirido grupos de obras y no simplemente una obra singular. Y esto me resulta a mí enormemente próximo, en la medida en que representa un modelo bien determinado.

De lo que ahora se trata es de comprar cosas desde el presente, en cierta manera, para el futuro. No puede re-

vestir para mí ningún interés inaugurar un museo que sea meramente como un cofrecillo donde pueden verse algunos buenos cuadros; debe remitir a una cierta posición. Remitir a una posición significa que debè ser no sólo un instrumento de conocimiento de lo que hoy pasa en el arte, sino un conocimiento respecto de lo que es la sociedad en cuyo marco se origina el arte. Para mí se trata de las dos caras de una obra de arte: la una estriba en que la obra de arte existe en sí, que es una realidad para sí. La otra, en que posee un carácter de síntoma. En efecto, el carácter de síntoma es siempre algo que remite a algo más allá de sí mismo. La obra advierte que no ha surgido en un espacio vacío, sino bajo condiciones totalmente determinadas que se pueden definir en función de la sociedad y la época.

— *El filósofo francés Jean-François Lyotard ha constatado, respecto al arte, que en él no habría propiamente tiempo: "En todas partes se trata sólo de paracronismos, de tiempos existentes unos junto a otros". ¿Constata usted un desarrollo análogo, un desarrollo que discurre en un punto tal que ya no se puede hablar de vanguardia?*

— Aquí soy totalmente de su opinión. Conozco muy bien a Lyotard, incluso personalmente. En cualquier caso, tenemos una visión muy diferente del arte. Es un racionalista increíble y por eso tiene preferencias muy bien determinadas, que no son mis únicas preferencias.

Sin duda, este siglo se ha visto muy fuertemente caracterizado por las vanguardias, pero hemos llegado a un punto en el que ya no hay tales vanguardias. Las vanguardias estuvieron siempre emparejadas a la ideología del progreso. Los movimientos de vanguardia eran energías colectivas de carácter proyectivo. Fueron la punta de un iceberg en la medida en que siempre han prosperado a partir de un campo energético circundante. Con el desmoronamiento de la ideología del progreso en los tempranos años setenta, se ha desmoronado también el concepto de vanguardia.

La vanguardia siempre incorporaba también una orientación hacia el choque, era excluyente más que inclusiva. Por el contrario, hoy nos encontramos en una situación donde lo que se debe hacer es incluir, más que excluir. De aquí ha surgido ese desdi-

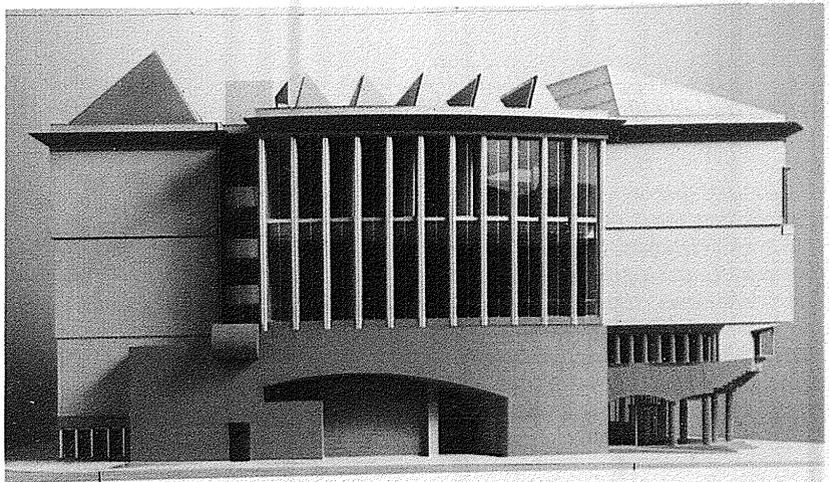
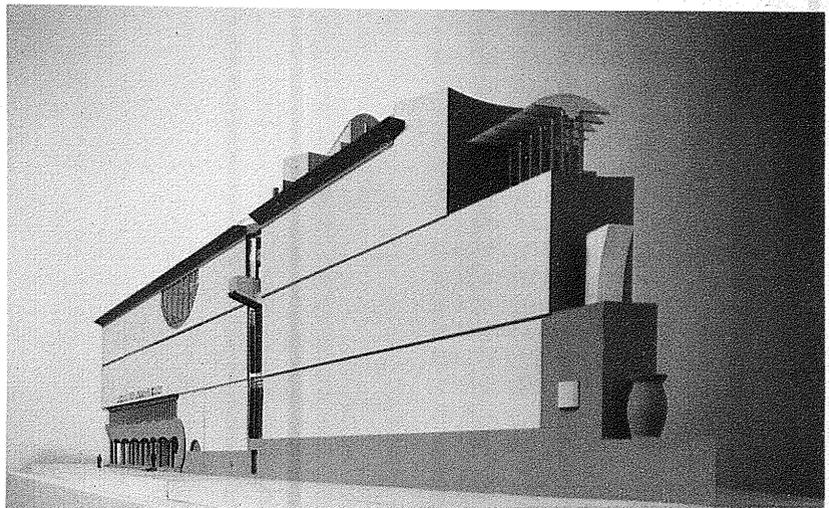
chado concepto de lo postmoderno, que en un plano banal es entendido en el sentido de una especie de amasijo. Es decir, en el sentido de tomar cualquier cosa de cualquier parte. Ha sido desafortunadamente mal empleado por mucha gente, incluso en la arquitectura.

— *¿Mal empleado? ¿Hasta qué punto? Yo creo que con las artes plásticas, cuando se opera con este concepto, lo que se consigue es, más bien, dolor de estómago, mientras que en la arquitectura, sin embargo, su uso parece bien fundado. Basta pensar en los edificios construidos estos últimos años.*

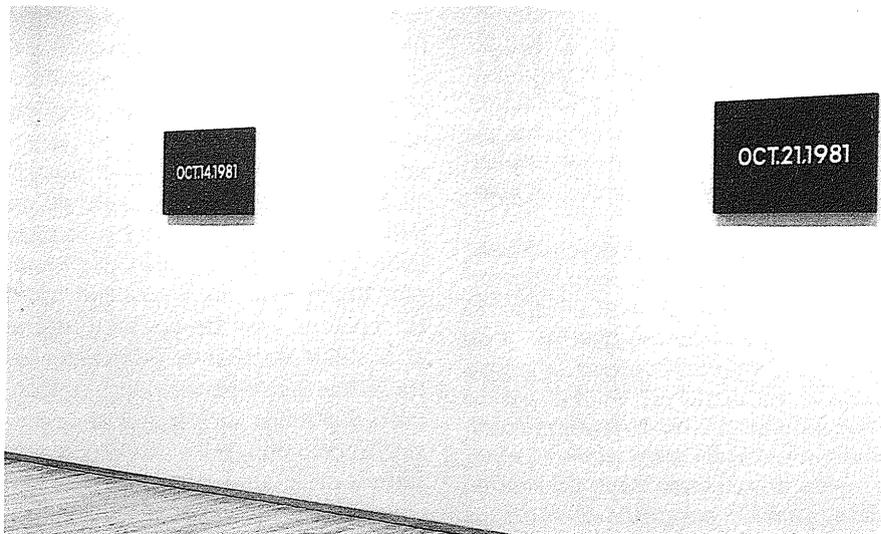
— En arquitectura tiene un sentido desafortunado porque la oscurece en una dimensión que propiamente ya

nada tiene que ver con la arquitectura. En las artes plásticas, en ello tiene usted toda la razón, se pone de manifiesto algo totalmente diferente, a saber, una fundamental alteración del pensamiento metodológico. No se trataría ya del pensamiento lineal, sino de un pensamiento concéntrico. Y si ha oído hablar de un artista como, por ejemplo, Bruce Nauman, aquí tiene usted un creador que desde hace veinte años viene practicando de manera extraordinaria este pensamiento concéntrico, y, por eso, incluso hoy se le considera como uno de los más importantes artistas de la generación intermedia.

— *¿Qué entiende usted por pensamiento concéntrico?*



Hans Hollein. *Museum für Moderne Kunst* (Maqueta)



OCT.14.1981

OCT.21.1981

Dos piezas de On Kawara,
Museum für Moderne Kunst, Frankfurt

— Cuando no puedo ya ir en una dirección, debo expandirme concéntricamente. Y si me extiendo concéntricamente, no puedo hacerlo en el sentido de que me hinche o me ensanche, sino que debo siempre regresar al centro como instancia de control. Puede tratarse incluso de una extensión elíptica. Lo decisivo es que este centro, que es el propio artista, no es algo estático, sino que también se mueve por sí mismo. Y entonces llegamos a lo que, como usted dice, tan difícil es de hacer en las artes plásticas, pero que tan claramente se manifiesta en la arquitectura: que en esta expansión concéntrica salen a la luz simultáneamente cosas por completo diferentes. Cosas que no aparecen en una interdependencia cronológica, donde cada una nace de la otra, sino que, condicionadas por el método mismo, surgen cosas que a una primera mirada poco tienen que ver entre sí.

Esto hace que se diga, por ejemplo, que aquí se pone de manifiesto una cierta arbitrariedad: ¿cuál es, en este contexto, la posición del artista? Esto tiene asimismo como consecuencia que la recepción de los trabajos de los artistas jóvenes se haya hecho mucho más difícil que, digámoslo así, cuando domina un estilo cronológico, lineal, donde uno, por ejemplo, desde la figuración se adentra en la abstracción, hasta que finalmente aterriza del todo en la abstracción, como en el trabajo de Piet Mondrian, un ejemplo bien conocido.

Y viceversa, si hay un artista que haya procedido siempre ejemplarmente en el sentido postmoderno, habría que mencionar a Picasso. Desde el punto de vista de los otros, Picasso ha cometido un sacrilegio. Por ello es también un bloque de tantos quilates, que casi no se puede hablar sobre él.

— *De hecho, recientemente ha tenido lugar en Frankfurt una exposición de Picasso. ¿No se puede constatar con enorme claridad un desarrollo lineal en Picasso, en los cuadernos de esbozos mostrados allí?*

— En esta exposición, la linealidad de la que usted habla está fragmentariamente construida. Picasso se cuenta, con Braque, entre los más importantes cubistas. Primero hubo el cubismo analítico, luego el sintético, y entonces se produjo una ruptura: la Primera Guerra Mundial. En 1918, Picasso pinta de repente como Ingres, y en 1920 o 1921 surgen grandes figuras, grandes cuerpos. Imagínese usted un artista que era cubista, pero que no se ha limitado simplemente a pintar al estilo cubista, sino que en la base del cubismo yacía, de hecho, una entera visión del mundo. La disolución de una imagen unitaria del mundo, una imagen del mundo que ya no es concebible en función de la perspectiva, sino sólo en términos de organización. Esto es como si Schönberg, repentinamente, a partir del dodecafo-

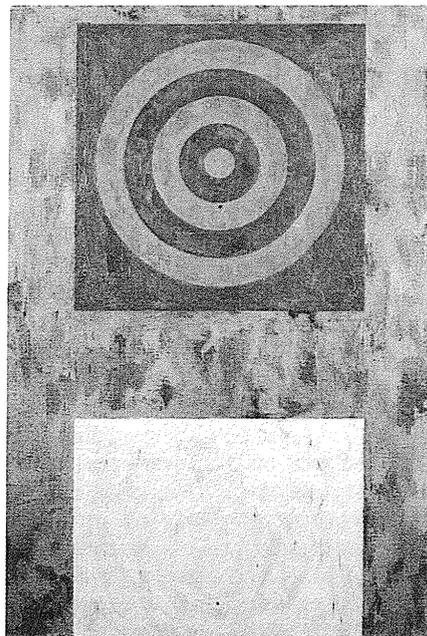
Jasper Johns, *Targets*, 1966
Museum für Moderne Kunst, Frankfurt

nismo hubiese vuelto a crear una sinfonía al estilo de Beethoven. Éstos son, desde luego, sacrilegios que uno apenas puede imaginarse.

— *Pero, visto más en detalle, esto puede aparecer exactamente a la inversa. Un buen ejemplo lo tenemos en los retratos de Olga Koklowa esbozados por Picasso. En estos bosquejos de su amiga, sentada en una butaca, puede seguirse boja tras boja el paso que va desde una reproducción naturalista a la representación cubista. ¿La serie, por tanto, no quedaría así: primero Beethoven, luego Schönberg?*

— Es cierto. Pero el camino inverso es casi impensable, y es precisamente ese camino inverso el que ha tomado siempre Picasso. Por eso es un prototipo sobre el que resulta tan difícil reflexionar, porque propiamente Picasso va más allá de su siglo. Y digo que va más allá por lo difícilmente que se deja instrumentalizar.

Esto se corresponde también con lo que Reinhard Mucha y Katharina Fritsch han designado como biografía colectiva. En este nuevo método de pensamiento, el de la expansión concéntrica, se hace aparente con mayor fuerza el factor de lo colectivo que el hecho de ir a toda prisa. La vanguardia siempre echaba a correr. En esta medida, la biografía colectiva no se refiere primariamente a lo colectivo, sino a lo que escinde lo colectivo. Es, en cierta medida, un acto desconstruc-



vo. Con el acto de desconstrucción lo colectivo puede ser evidenciado en otro plano totalmente diferente. Lo cual ha tenido como consecuencia, además, que los artistas se han contrapuesto respecto a estas cosas. Así, por una parte, sobre lo semejante y lo diferente, y, por otra parte, sobre eso que Derrida llama la diferencia. Dado que ya en mi período de Basilea he montado exposiciones con estos artistas, con Reinhard Mucha, Katharina Fritsch y Rosemarie Trockel, siento un enorme deseo de confirmar esta posición como una posición de los años noventa. Así pues, la verdad es que no soy ningún teórico, lo que le estoy contando...

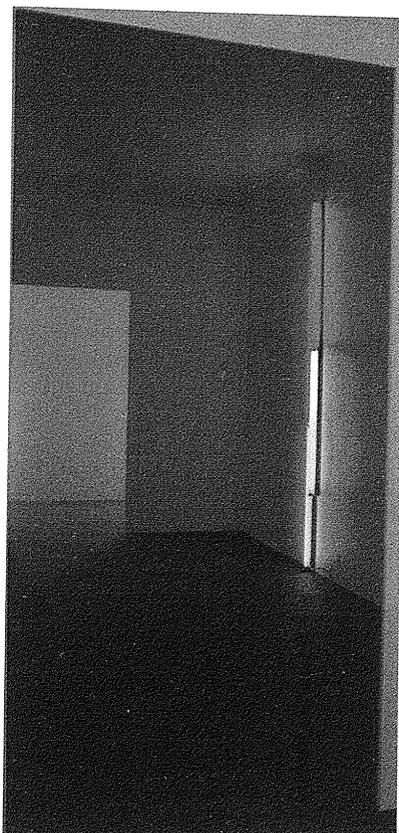
— ... *Lo que usted dice suena muy teórico.*

— Sí, pero no lo soy en absoluto. Soy un hombre puramente intuitivo. Esto que ahora le he explicado son todo experiencias que he extraído de las obras.

— *Admitamos que su proyecto de diseñar el museo para los años noventa tiene éxito. ¿No será necesario, pese a todo, un nuevo "Museo de Arte Moderno" cada diez o veinte años?*

— Naturalmente, se trata de un museo de arte contemporáneo, pero yo parto, a este respecto, de que no todo museo puede hacerlo todo. El antiguo museo era un lugar de formación donde se producía una gran oferta con el fin de atraer a los trabajadores hacia la cultura. La gente puede hoy viajar muchísimo, puede contemplar a lo largo y ancho del mundo muy diferentes museos. Lo decisivo para mí es hacer un museo que se diferencie fundamentalmente de los otros museos y que remita a una posición. Se trata de que uno diga: para conocer esa posición y ver esas cosas, tengo que ir a Frankfurt. Si yo quiero ver obras de Polke y Beuys, entonces tengo que ir a Bonn, donde Dirk Stemmler y Katharina Schmidt han reunido un fantástico fondo de trabajos de Polke y de Beuys. ¿Ahora bien, es que tampoco quiero comprar obra de Polke? Pues yo digo que no. En primer lugar esto cuesta mucho, demasiado dinero, y en segundo lugar es un problema muy complejo, porque si tengo obra del Polke tardío debo tener también del Polke temprano; si no, no se entiende nada en absoluto de lo que Polke hace.

Tenemos el *Blitzschlag (Rayo)* de Beuys. En cierto momento se discutía sobre si, por medio de préstamos, se debería disponer un espacio adicional para otros trabajos de Beuys, para poder aclarar algo más sobre ese *Rayo* o, cómo decirlo, para poder iluminarlo mejor. ¡Yo opino que no! Pues el conjunto de Beuys en Darmstadt fue adquirido por el Land de Hessen y el Gobierno Federal, y, por tanto, habrá de permanecer allí donde está. De acuerdo con esto, para nosotros es importante proporcionar una información clara, y decir a los visitantes del museo: vaya usted a Darmstadt, son veinte minutos en tranvía, donde podrá ver una singular instalación origi-



Dan Flavin, *Two primary series and one secondary*, 1968
Art Frankfurt 1989

nal de Beuys. Debo contar para estas cosas con la movilidad del visitante y de los hombres en general.

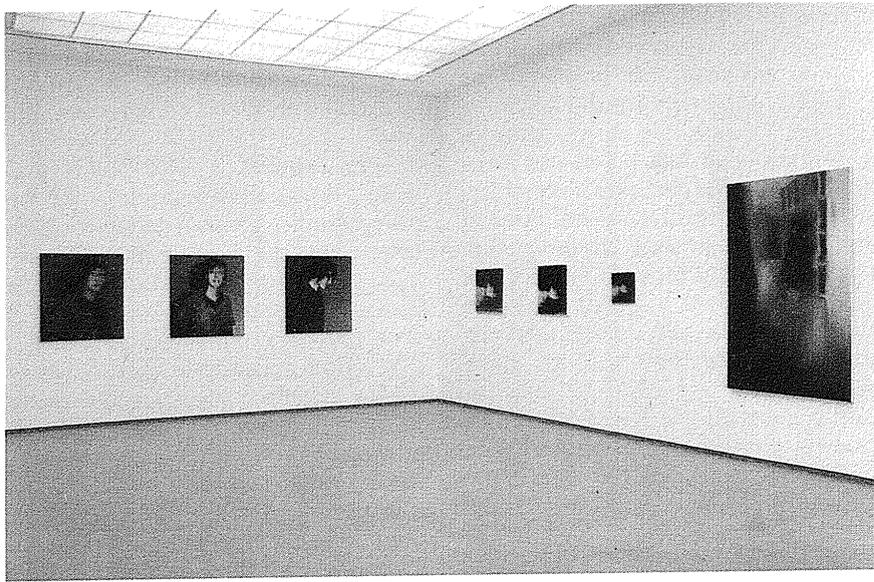
— *Queda la cuestión de cómo agradar a la gente. Usted mismo dice que la comprensión de las obras contemporáneas se ha hecho más difícil. ¿Cómo piensa impedir que el visitante, rebace rudamente todo lo expuesto,*

o bien, en el otro extremo, que aplauda ciegamente su elección, para escamotear con tanta mayor posibilidad de éxito su deficiente comprensión del arte?

— En primer lugar, no puedo sino indicar de nuevo: comoquiera que me concentro en grupos de obras, cada una de ellas queda aclarada por las demás. Lo segundo, que para mí es de enorme importancia, es el carácter de acontecimiento. La gente que viene a este museo, que espero que venga, se verá confrontada con cosas que percibirá como acontecimientos. Pienso en el espacio luminoso de James Turrell. Éstos son asuntos de percepción por completo inhabituales, que en buena medida resultan irritantes. Y por cierto que irritan hasta el punto de que uno es confrontado, en tanto que espectador, con la propia percepción. Es un asunto muy doloroso y totalmente desconcertante. Pienso en la video-proyección que hace para Frankfurt Bill Viola, el más importante videoartista actual. Creo también que el espacio de lectura *Sacco y Vanzetti*, de Siah Armanjani, será un acontecimiento, porque, junto a la cafetería, es el único lugar donde uno puede realmente tomar asiento, leer o incluso hablar con otro. Armanjani es un artista que se designa a sí mismo como *Public Artist*, y para el cual el arte en el espacio público siempre ha de poseer también un carácter funcional. En esta medida asume para los hoy quincuagenarios la posición de un pionero. Luego está la *Tischgesellschaft (Reunión en torno a la mesa)* de Katharina Fritsch. Se trata de una obra singular, pero tan fuertemente elocuente en sí misma que no se pasa de largo ante ella. Pienso también en los cuadros de Gerhard Richter, por ejemplo el *18. Oktober 1977*. Son cosas con las que el espectador queda muy fuertemente ligado, tanto en el aspecto emocional como en el de la percepción.

— *¿Cómo se comporta el público, a este propósito, con las obras de On Kawara? De hecho, sus cuadros consisten en una fecha pintada sobre la tela.*

— Creo que este espacio de On Kawara se convierte en algo así como un espacio para iconos. En un momento el visitante, quizás incluso el visitante ingenuo, dirá: ah, ya, 1966,



Gerhard Richter
18 Oktober 1977 Frankfurt, 1989

67, 68, 69, 70, 71... y de pronto dice, sí, hombre, 1971, fue entonces cuando conocí a mi mujer. La verdad es que fue increíble. Habíamos estado en Torremolinos y entonces se estropeó el coche. Y de repente vienen a la conciencia este tipo de chismes. Si tenemos un grupo de trabajos, podemos ver cómo el artista se va haciendo viejo, cómo las obras se desarrollan.

— Precisamente en los cuadros de fechas esto parece discutible.

— Sí, pero espere. Se dice: esto es la obra temprana, luego viene la obra madura y luego la obra de la vejez. Y en los cuadros de fechas advierte usted que se hace viejo. —Usted es todavía tan joven que aún no es consciente de esto (ríe). Pero alguno, creo yo..., bueno, en todo caso... No sé, ¿cuándo nació usted?

— En 1965.

— Así pues, cuando usted contempla el primer cuadro, 1966, ¿por qué no está ahí 1965? Entonces se produce una inversión, y esto es igualmente lo que quiere On. Los japoneses tienen un concepto de individualidad completamente distinto al nuestro. En la cultura occidental es el individuo el que determina las relaciones sociales. En la cultura japonesa es al revés, allí es el contexto social el que determina el valor relativo del individuo. Por

tanto, puede hablarse de una individualidad colectiva. Esto, por un lado.

Por otro lado: cuando nosotros, aquí en nuestro país, contemplamos la retrospectiva de un artista, constatamos en su producción cómo madura o envejece a lo largo de los años. En el caso de On Kawara es al contrario: los cuadros, que permanecen iguales en la forma, que sólo en la fecha se alteran a lo largo de 25 años, nos confrontan propiamente con el envejecer. En un museo que reúne tantos estilos, tendencias y lenguajes, este *ductus* que permanece igual, en cierto modo sin tiempo, que condensa sucesos y emociones en una única fecha —por ello las obras son como iconos— es de una importancia decisiva como objeto de meditación. El tiempo, de algún modo, se detiene en estos cuadros, en los que más pronto se tiende

a leer la propia historia que se repara en la historia de los cuadros mismos.

Naturalmente, esto siempre depende también de la disposición del visitante. ¿Cómo entro yo en las cosas? Sin la disposición adecuada, el asunto no funciona. En cualquier caso, no soy de la opinión de que se deba agriar incondicionalmente la vida del visitante del museo, haciendo todo esto tan difícil que el espectador acabe por capitular. Pero no quiero tampoco un supermercado. Tengo la idea de un museo donde se produzcan, al más alto nivel, acontecimientos diferentemente estructurados. Acontecimientos que pongan de manifiesto al espectador diferentes clases de resistencias de la percepción, y que le envuelvan.

— Con ello, sin embargo, todavía no ha respondido a la pregunta sobre hasta qué punto pueda el museo haber quedado envejecido, tal vez, en diez años.

— Cierto. Reflexionar sobre ello es un asunto importante. Naturalmente, yo podría hacer cosas que durasen esos diez años, y más. Aquí llegamos a un punto sobre el que propiamente sólo puedo hablar en abstracto, porque todavía estoy poco familiarizado con los espacios, aunque voy al museo una vez por semana, cuando menos, y lo aprendo todo de memoria. Cuando esté terminado, seguro que incluso dormiré allí, para por la mañana poder experimentar la altura y la amplitud de los espacios.

Cuando una obra es realmente una obra de arte, entonces es contemporánea, tanto si fue pintada hoy como quinientos años atrás. Un Piero della Francesca o un Andrea Mantegna son obras tan maravillosas que las siento en el plexo solar. Me tengo que inclinar ante ellas, aunque ya hayan venido



Roy Lichtenstein,
Yellow and Green Brushstrokes, 1966,
Museum für Moderne Kunst, Frankfurt

existiendo desde hace quinientos años. Y hay obras que son obras de arte, pero que más propiamente son documentos. Muy a menudo, el historiador del arte no puede apreciar en absoluto la diferencia entre un documento y una obra de arte. El documento remite a su tiempo, es una obra llena de amor y no podría ser desatendida bajo ninguna circunstancia. Pero la verdadera obra de arte le produce a uno todavía un nudo en la garganta.

— *¿No podría el documento haber tenido una vez un tiempo en el que estuvo en situación de ejercer un efecto semejante?*

— Es posible; ésta es también una pregunta de enorme calibre. Por supuesto, aquí me quedo clavado. Sólo puedo decir que intentaré hacerlo lo mejor que pueda para comprar cosas que incluso durante quince años le produzcan a alguien un nudo en la garganta.

— *¿La necesidad de una teoría del arte es algo que se plantea desde fuera? ¿Influyen las teorías en su manera de tratar con el arte?*

— Visto desde mi persona, lo que yo he aprendido en mi vida lo he aprendido de los artistas.

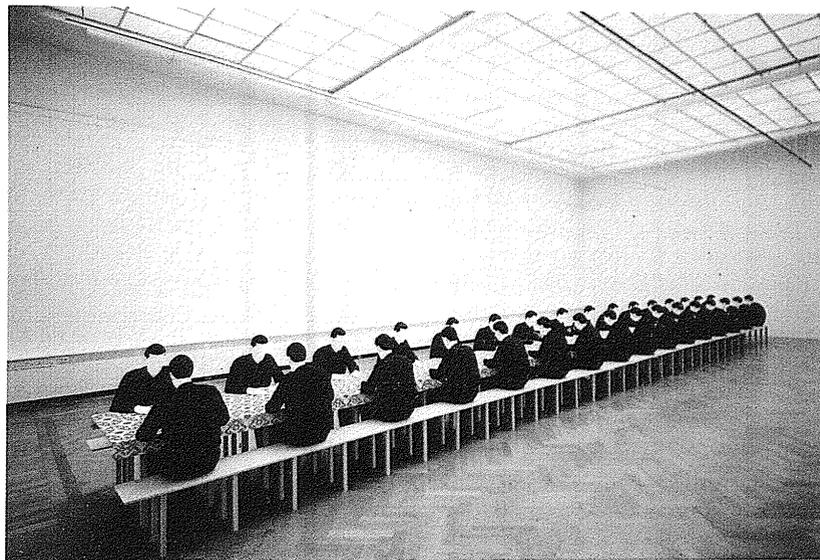
Un artista que pinta un cuadro o crea una obra, crea también un fragmento de mundo. Introducir este fragmento de mundo, en otro plano, en una comprensión del mundo, me parece que es algo insustituible. Así, acerca de los artistas y de la experiencia con el arte yo me he procurado siempre, propiamente, no una teoría, sino algo así como una comprensión del mundo.

Desde luego, me intereso también por las teorías sobre el arte. Quizás debería decir: me intereso también por lo que han dicho los artistas. Lo que los artistas mismos han escrito es más importante para mí que lo que los historiadores del arte dicen sobre una obra. Para mí es más importante leer las cartas de Cézanne o de Van Gogh que libros sobre Cézanne o Van Gogh.

Me intereso también por lo que los teóricos dicen sobre temas estéticos. Pero, naturalmente, leo ante todo teóricos en los que percibo que se encuentran más cerca del arte que de la filosofía. La mayoría de los teóricos se ocupan de ámbitos que tienen que ver más con la literatura o la música, pero

no tanto con las artes plásticas. Yo creo que esto se debe a una razón muy determinada, porque las artes plásticas nunca son experimentables sino como obra. En literatura tengo un libro, puedo llevarlo bajo el brazo. En música: tengo un tocadiscos. ¡Pero la reproducción de una obra de arte plástica no me ofrece la obra misma bajo ninguna circunstancia! En este caso debo ir, debo viajar en pos de las obras. Para la gente que escribe, esto es demasiado fatigoso. Prefieren quedarse sentados en su casa, leyendo libros y escuchando música.

En este sentido, quizás se debería ser totalmente honrado y decir que las teorías estéticas no se refieren de ningún modo al arte, sino que son teorías de la percepción.



Katharina Fritsch
Tischgesellschaft, 1988

— *¿No puede esto enlazarse adecuadamente con el arte?*

— Por completo. Pero entonces uno debe radicalizar las cosas y preguntarse hasta qué punto se pueden emplear las teorías estéticas a diestro y siniestro. Pues "aisthesis" no tiene nada que ver con el arte, sino con la percepción.

— *Ya en siglos pasados fueron presentadas las obras de arte en museos. ¿Se ha alterado radicalmente la concepción del arte? ¿Son los antiguos lugares de exposición, pese a todo, contemporáneos?*

— Creo que un museo es contemporáneo en tanto que da a la obra la

posibilidad de ser. Yo parto de una concepción del arte que sostiene que la obra es una esencia que ha acumulado energía, que la irradia. La obra de arte como documento no lo hace; la obra de arte como tal lo hace siempre, tanto si ha nacido hoy como ayer o anteayer. El museo es considerablemente apropiado para producir un diálogo entre obras, acaso separadas por siglos, que nunca habían tenido la oportunidad de encontrarse. Hay aquí todavía abundante y maravilloso trabajo que realizar, un trabajo que, en cualquier caso, hay que llevar a cabo con el mayor cuidado y con ciertas dotes empáticas. Yo creo que en tales encuentros se revelan cualidades que hasta ahora no podían de ningún

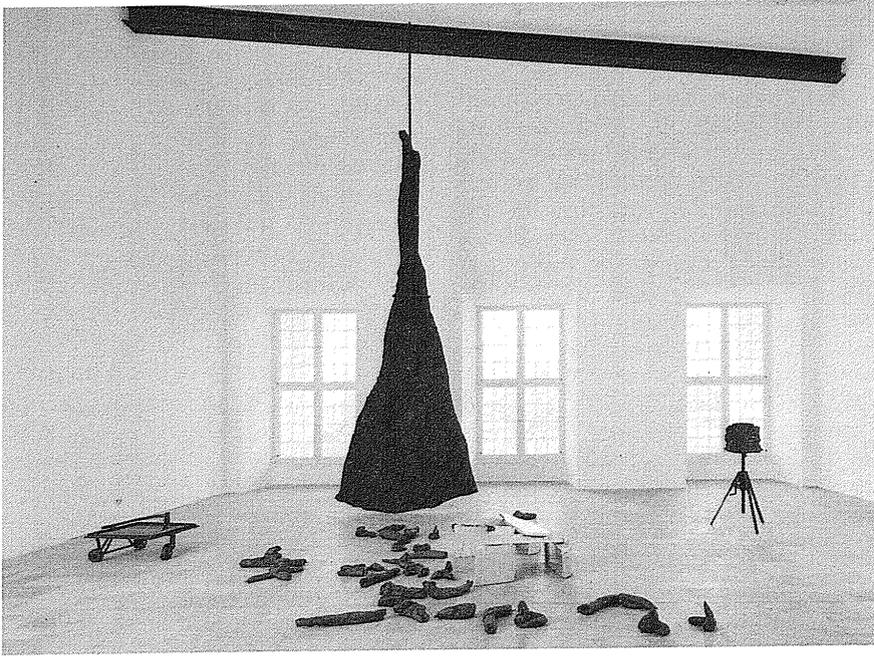
modo ser percibidas, porque justamente sólo se hacen posibles a través del encuentro inmediato.

— *Existen ya intentos semejantes.*

— Es cierto, pero en una medida insuficiente, porque muchos son demasiado arbitrarios.

— *¿Qué quiere decir con arbitrarios? ¿Según qué criterios desearía usted orientarse?*

— Por esta razón parto del concepto de esencia. Por eso digo también que no es igual que usted, como estudiante, sólo porque la vivienda está muy cara, posea una casa del tamaño de un lavabo, o bien que, cuando menos, tenga usted una habitación. A la



Joseph Beuys *Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch*, 1958-1985
Museum für Moderne Kunst, Frankfurt

bra, una función útil. Como dice Siah Armanjani, que justamente se declara *Public Artist*: la obra de arte en el espacio público debe tener una función, un carácter de utilidad. El carácter de uso puede incluso llevar a que la obra no se vea en absoluto, o que eventualmente no se perciba como tal. Pero esto puede hacerse también de modo totalmente diferente. El artista americano Max Neuhaus ha desarrollado para la policía un tipo de sirena completamente nuevo, que no sólo es más fácil de localizar, sino que es también mucho más agradable de oír que el tipo de sirena hasta ahora empleado en grandes ciudades como Nueva York, que pone enferma a la gente.

Oficio de construcción sobre tierra o de construcción de canales y puentes, podría decirse; con nosotros trabajan —por Dios, nada de regulación de cuotas— veinte o quizás incluso cincuenta artistas. No tienen por qué explicar las cosas, pero sí deben pensar en cómo se hacen, de tal modo que otros artistas puedan luego explicarlas. Nótese bien que no digo que el artista deba hacer arte en la edificación misma, sino que deben influir en la entera planificación.

— *¿No se confunden aquí demasiado los límites entre arte y no-arte?*

— En este momento, desde luego, uno podría preguntarse si el concepto de artista es todavía oportuno. Entonces podríamos hablar, por ejemplo, del ingeniero. Los límites son, por tanto, enteramente fluyentes, pero podemos decir que en el arte hay gente que se dedica a desarrollar y dirigir procesos más diferenciados, menos determinados por un esquema. De este fenómeno se está hablando ya, de hecho, cuando se habla de mujeres que adquieren influencia en los procesos socio-políticos. Me parece que, en el futuro, esto será inevitable. Y es ahí donde yo veo también a los artistas.

La entrevista tuvo lugar en la oficina del Museum für Moderne Kunst, Schaumainkai. 35.

Frankfurt, junio 1989.

© Patrick Conley, 1989

obra no le es igual dónde está. Benjamin habla del aura de la obra de arte, y quizá ese concepto benjaminiano sea idéntico a lo que yo denomino irradiación energética, cuando hablo del concepto de esencia de la obra. La obra necesita el aura, este espacio circundante, para llenarlo.

De eso parto, y esto lo haría con mucho gusto. Pero no puedo asegurarlo actualmente de una manera precisa, porque todo esto está relacionado con los espacios, porque esta arquitectura es muy complicada. Esta obra arquitectónica de Hollein [el edificio del Museo] es una obra de arte. Una escultura. Y mi tarea es hacer que esta arquitectura desaparezca positivamente.

— *¿Cómo supone usted que se seguirá desarrollando el arte en el futuro? Penderecki ha constatado, a propósito de la música, que nos encontramos en los límites de la saturación: "En los últimos cincuenta años", viene a decir en pocas palabras en una entrevista, "hemos hecho tantas cosas nuevas, que ahora vivimos más bien en un tiempo fin de siècle desde donde miramos hacia atrás".*

— Esto que cita usted de Penderecki es visible por todas partes. Penderecki lo dice, quizás, de un modo en que yo nunca lo diría. Yo no hablo de *fin*

de siècle, hablo de una situación de ruptura donde las cosas se quiebran mutuamente como nunca había sucedido antes. Cosas que se forman de nuevo, que quieren y deben formarse de nuevo.

— *¿Qué función corresponde al artista en este desarrollo?*

— El artista se encuentra hoy en una época en la que no deja de recorrer y de ser recorrido —recorre y es recorrido, esto es de una importancia decisiva— en un camino que posiblemente ya no concuerda con la época. Por supuesto, siempre habrá el artista tradicional, el pintor o el escultor. Sin embargo, visto retrospectivamente, me parece más importante aquel artista al que los constructivistas rusos llamaron una vez ingeniero de la conciencia. Esto significa que los artistas enlazan con un proceso social en la medida en que perciben otras funciones que han de cumplir cabalmente con el beneplácito de la sociedad. Para los planificadores, los hombres son cosas que son desplazadas o que van en una determinada dirección. Que se paran cuando aparece una luz roja. Para un planificador, los hombres no cuentan como seres capaces de percepción.

Yo creo que el artista del futuro puede asumir una función que constituye, en el mejor sentido de la pala-