



Jean-Pierre Rehm Una conversación con Peter Friedl

Muchas de tus obras tratan sobre la infancia: *Peterchen* (1992-1995), *Playgrounds*, el libro de monólogos infantiles titulado *Four or Five Roses*, *King Kong* (2001) y otras tantas. Como sabemos, la infancia se relaciona, por una parte con el *topos* romántico de la inocencia y el origen, y, por otra, con un mercado actual que va dirigido a un nuevo sector de consumidores, el fin de la infancia como *terra incognita*. ¿A qué se debe tal insistencia? ¿Cómo podría enmarcarse esta temática en un arte «crítico», teniendo en cuenta otras obras recientes centradas en la infancia, que siguen presas, digamos, del arte post-pop?

Yo diría que algunas de mis obras tratan sobre la representación de la infancia, no sobre la infancia en sí. Parten de ahí y se nutren de las cuestiones que plantea dicho tema. Puede que se trate de una elección estratégica, toda vez que he decidido recurrir a los malentendidos constructivos. Resulta siempre entretenido comenzar con un problema lingüístico. ¿Qué ocurre al abordar problemas relativamente complejos que, justo antes de que se compliquen demasiado, se tratan en otro «nivel», en principio menos «pertinente»? Por ejemplo, un nivel infantil, por oposición al nivel adulto; lo subalterno por oposición a cualquier otra cosa, con todos los enloquecidos deseos que ello supone. Se puede trabajar a muchos otros niveles, como el de las opiniones políticas más presuntuosas o el del rigor documental. A mi entender, son soluciones específicas de un género determinado. Los problemas estéticos solo se resuelven cuando se ponen entre paréntesis, cuando se «exponen» (lo cual nunca es normal), es decir, cuando se hace de ellos un programa estratégico. No se trata en ningún caso de satisfacer el ansia persistente de ambigüedad; en este caso, por ejemplo, las expectativas relacionadas con la «infancia», ya sean románticas o antirrománticas. Por lo demás, no cabe preocuparse por el posible agotamiento del contenido.

¿Podrías aclarar mejor a qué te refieres cuando dices que «los problemas estéticos solo se resuelven cuando se ponen entre paréntesis, cuando se «exponen» (lo cual nunca es muy normal), cuando se hace de ellos un



Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville, *France/tour/détour/deux/enfants*, séptimo movimiento, video, 1977-1978

programa estratégico»? ¿Concibes tres modos distintos de resolver los problemas? ¿O es que exponer equivale a insertar dichos paréntesis?

Es como la Santísima Trinidad... No sé cuántas maneras hay de resolver los problemas, pero sí, exponer es un medio de resolverlos y, tal como yo lo concibo, tiene su propia historia. La «historia» –o, mejor dicho, una mayor carga de historia– no es necesariamente una opción preferible a la «no historia», sino que simplemente indica cómo se consideran las cosas en su interacción con otras, y qué tipo de influencias podrían tener tales relaciones. Como es sabido, exponer significa, entre otras cosas, que el *display* tiende a ser más prominente. Y el *display* es toda la diversidad de pedestales, marcos, paredes, proyecciones, escenarios, etc., tanto visibles como invisibles. Me gusta concebir algunas de mis obras como instrumentos que se haya de utilizar. Esto no quiere decir que la forma sea relativa o negligible. Se trata de una relatividad muy específica.

¿Podrías dar algún ejemplo tomado de *Playgrounds* y *Four or Five Roses*?

Playgrounds es un proyecto en curso: simples diapositivas en color de parques infantiles públicos, que yo mismo he fotografiado en todo el mundo. El comentario, el discurso y toda la información de fondo permanecen invisibles y han pasado a formar parte de la serie. Se puede decir que las imágenes –todas en formato de paisaje, apaisado– citan el género de la fotografía conceptual. Son bastante indiferentes a las interpretaciones que de ellas se hagan, e incluso a la manera en que se presenten. En este caso, se proyectan desde un DVD situado aproximadamente a la altura de un niño. Alguien señaló en una ocasión que todas estas fotografías mostraban parques infantiles desiertos. No es así. Esta opinión deja traslucir lo que se entiende por «contenidos» y la clase de contenidos que desea la gente. Es cierto que algunas fotografías muestran parques infantiles desiertos, pero solo porque no había nadie el día en que las hice, como sucede por las mañanas, cuando los niños están en el colegio. Dos de mis proyectos son una colección de monólogos infantiles:

Kromme Elleboog, realizado en Róterdam, y *Four or Five Roses*, en Sudáfrica. Como ya sabes, estas obras solo existen como textos impresos en forma de libro. Esto constituye ya una especie de afirmación, si es que se trata de la representación «pertinente» de la infancia, sobre todo en el ámbito de las artes visuales. Me refiero a la expresión de los propios niños, que suele estar mal reflejada en el marco de la representación visual. Piensa en otra referencia como *France/tour/détour/deux/enfants* de Godard y Miéville, que quizá encaja mejor con mi actitud antipop. Si se escucha y se observa el interrogatorio minucioso de Godard en estos episodios, se comprende fácilmente que la niña a la que se dirige, Camille, tuvo que sentirse muy incómoda en toda la situación. Alguien me ha dicho que Camille lo confirmó recientemente, veinticinco años después de aquella película. El problema es que se suele sobrevalorar la importancia de las imágenes en la construcción de la verdad, al igual que se sobrevalora el propio texto. Es el principal escollo de la estética documental. Se ve a gente que habla, se ve a gente que formula preguntas, o no se la ve, pero se la oye mientras se vuelve a ver a la persona que responde a esas mismas preguntas. El hombre o la mujer que sostiene la cámara o el micrófono decide la duración de las secuencias, las partes que se eliminan, y sigue tratándose de una verdad, o al menos una realidad. Todo esto es bastante extraño, ¿no te parece? Si hablamos de las soluciones basadas en los géneros, resulta que la fotografía conceptual, por ejemplo, era una de las técnicas que permitían sondear de manera más precisa las lagunas ideológicas, o de otro tipo, propias de este proceso (para producir a fin de cuentas otros clichés). Pero la expresión discursiva, de este modo, es solo potencial. La representación por omisión a menudo funciona, pero no siempre. Por eso, para mí pasó a ser un punto de partida desde el cual retomar una técnica más teatral y comprometida, y replantear una forma como el monólogo (en tanto que texto transcrito y editado), ahora rebajado a la escala infantil. Las grabaciones originales se tomaron en parques infantiles públicos que, como sabemos, son lugares muy definidos y muy indefinidos a la vez. No sé si los monólogos de los niños han transformado el parque infantil en una especie de estudio de campo. Es posible que este tipo de proyecto requiera un final más frágil y en cierto modo menos intencionado. No lo sé. Siempre es extraño hablar de fragilidad.

Siempre he considerado que la fragilidad es la verdadera materia del documental, un género que debiera permitir siempre la ambigüedad y rechazar la típica verdad simplona del busto parlante. Debe salir del recinto de un yo, ya sea este el «tema» o la propia película. ¿Cómo abor das la ironía de una obra artística que es heredera del conceptualismo y el arte pop? Sé que la investigación que desarrollaste para *King Kong*, por ejemplo, fue muy precisa y exhaustiva. Con todo, esta investigación solo aparece en tu texto «King Kong en Triomf», al margen de la exposición. Si la fragilidad es la antítesis de la ironía, ¿en qué punto te sitúas? ¿Existe alguna estrategia para mantener la posibilidad de tal fragilidad?

Pero el modo en que utilizo la fragilidad suele ser irónico, ¿no crees? Me temo que la ironía es algo sobre lo que tampoco puedo hablar muy en serio.

Según Deleuze, la ironía expone una situación sin remedio, pero la persona que presenta tal situación desde el centro permanece incólume, libre, riéndose de ella. El humor describe el mismo tipo de situación, pero el que tiene el control, el que la describe, no está a salvo, ni es libre, como tampoco sale incólume ni liberado de esta situación.

En todo caso, el documental no es lo que ha destruido la inteligencia visual o pictórica; es solo una víctima menos destacada. ¿Por qué crees que mi investigación se plasma solo en el texto? Es un claro error, pues de lo contrario no existiría la videoinstalación de *King Kong*. Por otra parte, «King Kong en Triomf» es una obra distinta, una obra de texto. Muchas de las cosas que se mencionan ahí se pueden encontrar también en el vídeo si se observa con atención. En apariencia, difieren las expectativas sobre cómo encontrar tales elementos, una concepción diferente de la visibilidad y del conocimiento, un concepto distinto del arte y de su modo de funcionar.

¿Qué función desempeña el tiempo en *Playgrounds* y *Four or Five Roses*? El tiempo para recopilar todo el material, por ejemplo, que es también un tiempo abierto (puesto que otras imágenes acabarán sumándose a *Playgrounds*). ¿Empieza por ahí el «rigor documental» al que te refieres?

Playgrounds comenzó en 1995. No es exactamente un proyecto antológico, aunque a veces dé esa impresión; se asemeja más bien a un proyecto antropológico. Los parques infantiles están en casi todas partes; sin embargo, en cierto sentido parecen también ignorados, tanto en un plano teórico como estético. Al fin y al cabo, me parece que como muestras de arte público no están nada mal en comparación con los proyectos de arte público más ambiciosos y mucho más desastrosos de las dos últimas décadas. Es fácil afirmar que el diseño de los parques infantiles se rige por una normativa internacional coherente; es fácil también emprender entonces un estudio sobre la globalización, una vez más en un plano «no pertinente» (o incluso metafórico). Sucede lo mismo con otros temas, como el urbanismo, la sociología o la educación. Pero creo que se trata sobre todo de un estudio narrativo. Las fotografías mostradas en la serie son tan importantes como las que no aparecen o las que no existen. *Playgrounds* no aspira a aportar datos estadísticos sobre un número determinado de parques infantiles, de tal o cual procedencia. En este sentido, es algo completamente abierto, que lanza una mirada crítica sobre un conjunto de normas conceptuales establecidas. Sería posible defender, por tanto, que el proyecto se estructura a partir de movimientos biográficos, lo cual posee evidentes connotaciones románticas y suena un poco a «divagación». Es posible que no haya fotografiado algunos de los mejores parques infantiles porque no llevaba la cámara, o porque no los encontré, o porque había olvidado mi misión. ¿Conoces la obsesión de Aldo van Eyck por los parques infantiles? Muchas fotografías en blanco y negro muestran el antes y el después de numerosos lugares de Ámsterdam donde Aldo van Eyck construyó parques infantiles. Estas fotografías son muy diferentes de las mías, dicho sea de paso: son vistas aéreas, tomadas antes y después de las intervenciones arquitectónicas. Por mi parte, prefiero las fotografías hechas desde la altura de la mirada humana. Gracias a toda una moda de los parques infantiles, o «parques



Aldo van Eyck, parques infantiles,
Ámsterdam
Manenburgstraat, 1950
Nico Snijdersstraat, 1956
Prins Bernhardpark, 1968

populares», que se inició en Ámsterdam durante los años cincuenta, se construyeron más de 700. Esta obra tiende a ser un proyecto anónimo, lo cual es un rasgo ambivalente, característico de la modernidad. Por supuesto, la mayoría ya no existe. Entretanto, a mí me ha ocurrido lo mismo: hace cinco años, por ejemplo, fotografí el parque infantil de Madison Square en Nueva York. Ahora lo han cambiado y reconstruido por completo.

Four or Five Roses gira en torno al tiempo, la narración y la historia desde una perspectiva específica. En esta obra conversas con niños sudafricanos que han vivido su infancia después del apartheid.

Me llevó tres años de trabajo. El título lo tomé de un barrio de Soweto. Cuando pregunté por primera vez a los niños de allí cómo se llamaba su parque, me respondieron: «Cuatro Rosas», sin duda para tomarme el pelo. El verdadero nombre del parque es «Cinco Rosas». Cuando fui a Johannesburgo en 2001 –en realidad, era mi segundo o tercer viaje a Sudáfrica– para rodar la película *King Kong*, en la que Daniel Johnston recita su canción sentado en el Triomf Park, decidí iniciar una serie de «entrevistas» a niños, grabadas en parques infantiles, primero en Johannesburgo y Soweto, y después en Ciudad del Cabo y en las barriadas periféricas como Gugulethu. Según la nueva constitución, en Sudáfrica hay once lenguas oficiales, de las cuales el zulú y el josa son las que tienen más hablantes. En todas las tomas iba acompañado de ayudantes y amigos que dominaban estas lenguas para mí desconocidas. También comentábamos las transcripciones y traducciones al inglés. Al final, *Four or Five Roses* consta solo de textos en inglés. No fue una decisión fácil, sobre todo en el contexto sudafricano del post-apartheid.

Sorprendentemente, hablas de «géneros». ¿Por qué te aferras a este término tan antiguo? ¿Cómo se puede retomar en la actualidad y qué se puede aprovechar de él?

Lo que más me interesa del nuevo concepto de género es de qué modo puede crear una diferencia, en contraste con la vieja política de la identidad. Esto brinda la libertad de observar las cosas de modo más diferenciado, perspectiva que puede resultar interesante en el panorama político y estético. Las cosas se vuelven algo extrañas si se refuerza su capacidad de autonomía (relativa). Probablemente me refiero al término «género» en el sentido en que se utilizaba hace tiempo en la teoría del cine. En el mundo del arte prevalece todavía demasiada superstición. Por lo que se refiere al trabajo artístico, se tiende a considerar que si alguien se interesa por un objeto, tarde o temprano acaba fascinado por él. En la ciencia, por ejemplo, es totalmente legítimo tener un objeto de estudio no espectacular, problemático o no identitario. Yo no pretendo enamorarme de mi material, o al menos no siempre. «Género» significa exponer algo, lo cual no equivale a creer en ello en el mismo plano. Es un modo de desactivar el poder cuando este emplea la identidad (o las identidades) con fines hegemónicos. Dicho de otro modo: hacer cosas estéticamente más genéricas confiere poder a las pequeñas diferencias. Es como una estrategia para mejorar la comunicación, sin la contrapartida del mecanismo neoliberal que opera entre bastidores. Por otro lado, la historia, o la historización,



es una opción de género. Si te refieres a un aspecto más concreto, te diré que *Playgrounds* se inscribe en el género de la fotografía conceptual; *Four or Five Roses* en la literatura; *King Kong* en el pop.

Ahora que tratamos el tema del «género», tengo la impresión de que en tus obras concibes el teatro como un modelo, o en todo caso como algo que tiene función. Me refiero al uso de la escena en *Playgrounds*, los monólogos, o la performance en *King Kong*. ¿Está ligado el teatro a una crítica de la modernidad, a un modo de cuestionar al público en general, y en particular cuando se halla cara a cara ante las formas artísticas? ¿Es un modo de contribuir al surgimiento de lo que podría considerarse una comunidad fantasma?

El teatro es el enemigo, pero el concepto de género no tiene nada que temer. Los buenos enemigos siempre son útiles; además, si no queda otra opción, no tengo nada en contra de elegir lo malo. Conviene precisar que hablamos de teatro, no solo de la teatralidad en el arte (lo cual sería un debate más histórico). El teatro, por ser la imagen más barata a tamaño natural de todo el sistema de representación, es algo muy comprometido; y no solo comprometedor, sino también contagioso. Pero quizá por ello resulta tan atractivo. Supongo que se trata de una misma atracción en todos los casos, siempre en el límite y siempre un tanto patética. Yo solo fui actor en una ocasión, en *Dummy*, el cortometraje producido para documenta X en 1997. No estaba muy entusiasmado con esa performance, pero alguien tenía que hacerla. Algunos proyectos, como *La Bohème* (1997) y *Peter Friedl* (1998), están muy próximos al teatro (o a la puesta en escena), y preveo establecer vínculos aún más estrechos próximamente, si bien tengo serias dudas de que el teatro evoque una comunidad futura. Estoy de acuerdo contigo, siempre que se trate de un proyecto específico: la etnografía estética de *Playgrounds* pretende explorar el parque infantil como escenario donde se desarrollan las primeras experiencias públicas, institucionalizadas, de «pequeños» sujetos (los niños). A través de la serie de imágenes y juegos donde intervienen la diferencia y la repetición, este escenario se define como una topografía de experiencias posibles, y tal vez también como un escenario para el surgimiento de una comunidad. Por lo demás, creo que lo más interesante de toda la cuestión teatral es recalcar la diferencia entre el escenario y el público, y observar qué sucede en circunstancias perversas.

¿Cuáles son esas circunstancias perversas?

Las circunstancias existentes. Cuando todo el mundo quiere ser espectador y protagonista a la vez, sin ningún romanticismo revolucionario, y cuando hasta la desesperanza de Pasolini semeja un modelo ejemplar para el videoartista histérico (hombre o mujer), entonces sin duda las circunstancias son perversas. El verdadero escándalo es la complicidad. Aprovechemos la ocasión para hablar, por una vez, del otro lado de las cosas, el trabajo al que te dedicas, tu responsabilidad: la práctica de los comisarios de exposiciones, la crítica... Si tenemos que aceptar el hecho de que el «cine» se eligió como paradigma de las artes visuales en la última década, conviene discutir también la signi-

ficación y consecuencias reales de esta elección. ¿Qué concepto de cine se eligió? ¿Y exactamente por qué? En la práctica, a lo largo de los diez últimos años no habido comisariado de exposición que haya tratado adecuadamente el cine (tiempo) y el espacio dentro de las instituciones artísticas. La misión ha sido un fracaso. Los comisarios creen que basta con convertir el espacio público, suponiendo que sea todavía público, en una caja oscura. En paralelo a este misticismo, hoy cualquier idiota corrupto sabe cómo efectuar una exposición que tenga una vaga apariencia política. Simplemente, los buenos comisarios no logran realizar exposiciones mejores que los demás. Es un problema grave, es casi una claudicación. Sin embargo, desde la perspectiva de la ilusión hedonista puede que parezca una muestra de progreso.

En tus palabras se percibe cierta nostalgia de una época en que las exposiciones (colectivas) confiaban en la posibilidad de crear un mundo, una unidad de producción, un entendimiento y un tiempo; aquella época en que la presentación era en sí una obra, una suerte de película, como sucedió en 1997, cuando expusiste la palabra KINO en grandes letras luminosas en el tejado de documenta X. ¿No te parece que las exposiciones de hoy ya no pueden ser meras propuestas? Recuerdo que el montaje era uno de los puntos más importantes del cine hace varios años, basta con recordar las películas de Godard o Artavazd Pelechian. En la actualidad, el quid de la cuestión es el collage, que evoluciona en una dirección diferente del montaje.

No cabe duda de que la técnica del montaje no derrotó al capitalismo. Por lo que sabemos, el capitalismo es el artista contemporáneo más brillante, todo un genio en dividir, por una parte, y en convertir, por otra, solo que ambas al mismo tiempo. Cuando volví a ver *Nacht Vek* (Nuestro siglo), de Pelechian, en la muestra de Paul Virilio en la Fondation Cartier, me pregunté qué había ocurrido con ciertas estrategias estéticas como el *montage à distance*; o con el montaje nuclear individual de Glauber Rocha, por ejemplo, en su película documental *História do Brasil*, de comienzos de los años setenta. Si hablamos acerca de la exposición como medio, debemos referirnos a la autonomía y el control. KINO sigue siendo, entre otras cosas, mi único homenaje a una comisaria de exposiciones y a su coraje autista. ¿No se dice que los años noventa fueron la década de los comisarios? De ahí se puede colegir que, en paralelo al surgimiento de una sociedad del control, el comisario –si es que el término todavía tiene sentido– pasa a ser un agente cultural corporativo y global, en estricta consonancia con el programa político-económico, en cualquier contexto, tanto si es buena gente como si no. Claro que no es un asunto realmente nuevo, pero ejemplifica el totalitarismo y la estupidez del camuflaje simbólico actual. Así pues, la cuestión esencial de la exposición no es la confianza y la unidad, sino el significado y la ética estética, así como la manera de hacer las cosas. El poder no se puede ubicar ni aquí ni allá, sino que se infiltra y ramifica en todos los niveles. Todo el mundo lo sabe y nadie hace nada. No creo que se pueda ir mucho más lejos a través de la mera producción de más exposiciones sobre gubernamentalidad, poder, división de lo sensible y demás. Me interesa una suerte de ética similar al modo en que, en una era anterior a la nostalgia, la narración tal vez ocupaba una posición ética.

Homes for America

D. GRAHAM

Belmont
Boston
Colonia
East Haven
East Lane
Greenfield Village
Green Village
Hillsboro
Massard Grove
Massard Plaza
Summit Hill Gardens

Garden City Park
Greenfield
Island Park
LIVDOW
Middleville
New City Park
Pine Lane
Riverside Manor
Riverside-20
Riverside

THE TERRACE
 Springfield, MA

Self-study - Springfield, MA

Each town is a development in a public area... Each town is a development in a public area... Each town is a development in a public area...

Self-study - Springfield, MA

The basic relation each town has to the... The basic relation each town has to the... The basic relation each town has to the...

A The Station
 B The Gateway
 C The Overpass
 D The Tower
 E The Pavilion
 F The Service
 G The Mainway
 H The Filigree

Self-study - Springfield, MA

History, however, is usually not too... History, however, is usually not too... History, however, is usually not too...

Self-study - Springfield, MA

There is a second level of... There is a second level of... There is a second level of...

In addition, there is a cluster of eight... In addition, there is a cluster of eight... In addition, there is a cluster of eight...

1. Mass
 2. Station City
 3. Park

Self-study - Springfield, MA

There are usually small groups of... There are usually small groups of... There are usually small groups of...

1. Mass
 2. Station City
 3. Park

At the end of the... At the end of the... At the end of the...

Me pregunto si habrá algún tipo de vínculo entre tus obras. ¿Es este un aspecto importante para tu modo de trabajar o de observar retrospectivamente las obras anteriores?

Hubo una época en que me incomodaban las brechas, las lagunas y escollos de mi obra. Ahora, en cierto sentido, no existe el fracaso individual. Me gusta viajar, me gusta que viajen los conceptos. Por supuesto, se requiere un claro conocimiento de los límites, que sin duda existen, pero también un buen conocimiento de la historia. La visión retrospectiva permite –además de corromperse o corromper lo absoluto– asumir la historia con cierto entusiasmo. Cuando tenía once o doce años e imitaba las obras pictóricas de Pollock, Matisse, o los dibujos de Rafael, tuve ocasión de ver la película *Andrei Rublev* de Andrei Tarkovsky, una obra que nunca he olvidado. No he vuelto a verla y realmente hoy no sé qué pensar de ella. Este relato épico en dos partes, que versaba sobre un pintor de iconos, Andrei Rublev, en la Edad Media, estaba filmado en blanco y negro. Después de todas las atrocidades y locuras de la historia, al cabo de dos horas, se veía el triunfo de la obra, los iconos, en color. Así de fácil.

Hay cuando menos dos modos de abordar tus dibujos en el contexto de una retrospectiva. Uno consiste en afirmar que Peter Friedl también hace dibujos. En tal caso, los dibujos constituyen otra sección, según un concepto tradicional de exponer. El otro pasa por plantearse cómo se hacen eco los dibujos en el resto de la obra; es decir, el dibujo como propuesta conceptual. Sea como fuere, la inclusión de las obras que realizaste de niño parece un gesto ideado para diluir tales fronteras, que a su vez difuminan también los límites temporales: ¿cuándo se puede afirmar que un artista es un artista verdadero? ¿Luchas a favor o en contra de la creación de algún mito, suponiendo que tomes tal decisión?

Tu primera teoría es bastante evidente. Estoy de acuerdo, pero también los dibujos forman parte de mi obra. Ahora bien, hoy existen marcos con dibujos, dibujos enmarcados que se instalan verticalmente en una pared, un rasgo que se relaciona más con la escenografía. A esa verticalidad explícita debe su desarme estético el género clásico de la musealización de biografía y obra en el medio de la exposición. Pero también se puede afirmar que parte de mis obras se basa muy claramente en dibujos y desplazamientos temporales. No hay mitología.

¿En qué criterios se basó tu selección de dibujos infantiles?

Continuidad, belleza. Deben adaptarse a una selección cronológica. Nunca me han interesado mucho las posturas favorables o contrarias a los conceptos de autoría o de su desaparición. En una ocasión, un editor de libros de arte de Colonia, en relación con un dibujo de 1992, me preguntó si era una obra de cuando yo era niño. Entonces pensó que yo me dedicaba a imitar los dibujos infantiles, o que los dibujos antiguos eran falsos. Después de observar cien o doscientos dibujos, lo dejó por imposible. Recuerdo que no había una gran diferencia entre escribir y dibujar. Los dibujos justifican la

retrospectiva en un sentido sólido y frágil a la vez. De lo contrario, el resultado suele ser la nueva definición de la historia: muchas cosas diferentes reunidas.

Los animales tienen cierta relevancia en tus dibujos, al igual que sucede en otras obras como *Peter Friedl*, *Leo/Leone*, *forty acres and a mule*, o en aquella película tuya donde aparece el tigre vivo de Delacroix. ¿Crees que los animales son la antigua forma del arte y que el dibujo es su lenguaje mudo? ¿O se utilizan quizás por su potencial alegórico, volviéndose más habladores?

Las palabras y los colores tienen relevancia también en muchos de estos dibujos. Los animales... no se *utilizan*. Sin animales, todo lo que hay en el marco de la gran maquinaria antropológica sería mucho más incomprensible. Es decir, el lenguaje como producción histórica no tiene mucho mérito. Los animales en el arte siempre resultan bien, pero no sé si de ese modo se vuelven más habladores. En cualquier caso, dibujar tampoco se les da muy bien que digamos...

¿Qué nos puedes comentar sobre alguno de los proyectos en que estás trabajando ahora?

No me gusta hablar sobre los trabajos en curso, pero podría referirme al proyecto de São Paulo, una serie de entrevistas a los empleados del edificio Copan de Niemeyer. Se trata de otro proyecto-libro. Supone un gran salto del monólogo de ficción –como los monólogos infantiles– a la realidad de la entrevista. Y se basa en una referencia importante, la sociología colectiva de *La miseria del mundo*.

Volviendo a *Playgrounds*, se aprecia cierta relación con *Homes for America*, de Dan Graham, o con *Children's Pavilion*, que también trataba sobre sujetos «pequeños». ¿Estás de acuerdo? En otras palabras, ¿qué has conservado de la modernidad, o de su crítica y su legado? ¿Qué elementos has conservado de la tradición, constantemente reafirmada, del vínculo entre arte y política, aunque por supuesto no abordes esta como un tema directo? Este vínculo aparece de modo más o menos evidente en tus obras: desde citas crípticas como *NINO*, en lugar de Gramsci, o *Captain Bellamy*, hasta referencias más legibles como tu bandera kurda de color rosa.

Recuerdo una conversación muy «generacional» con Hans Haacke, hace muchos años, cuando le pregunté por su –llamémosla así– habilidad clásica brechtiana. Como era de esperar, declaró que hacía hincapié en el arte cuando se le preguntaba por la política, y en la política cuando se le preguntaba por el arte. No soy muy amigo de la (auto)mistificación general que prevalece en el arte conceptual, sobre todo en esta estética tan frágil de los años sesenta. Es preciso aclarar que las respuestas que se aportaron entonces también formaban parte del problema, a semejanza de lo que sucede con la comedia del psicoanálisis, ya sea o no de modo intencionado (¡los buenos chistes malos de los espejos!). Por otro lado, es cierto que los problemas que aparecen en la historia del arte tienden a desaparecer (en el museo), en lugar de resolverse. Llámalo, si quieres, teoría de la

justicia. Pues bien, *Homes for America* –en tanto texto– pertenece al género de los «textos para revistas de arte»; las veinte fotografías (si no me equivoco en la cifra) pertenecen al género de las «diapositivas»: la nueva cámara de 24 x 36 mm, en lugar de la Instamatic de Smithson. Con el tiempo las cosas se pierden y se mezclan en la memoria. Solo recuerdo las fotografías impresas. Por lo que yo sé, en 1997 o 1998 se hizo una reconstrucción del formato original en diapositiva, junto con otras diapositivas complementarias de los años setenta que aportó Dan Graham para sustituir las que se habían perdido, pero nunca tuve ocasión de verlas. Conviene tener en cuenta que la visión del mundo del arte en el contexto típico de los alrededores de las grandes ciudades, tan característico del primer mundo, es un dato fundamental, y tal vez un límite histórico, de este tipo de arte. Este es el género subyacente al género de *Homes for America*; se observa cierto énfasis (estilístico) en los aspectos autóctonos, que le confieren, por así decirlo, casi una apariencia de acción afirmativa. Esto no se debe solo a la suerte de «aura» y «atemporalidad» que adquieren las imágenes a lo largo de los años, como suele ocurrir casi siempre en la fotografía documental (de ahí la actual moda del documental), sino quizá al mismo motivo por el que se tienden a ver desiertos mis parques infantiles. El vacío es seguro. Supongo que hay «historias» más concretas, por ejemplo, en las películas y fotografías de Helen Levitt donde aparecen niños en las calles, aunque sus imágenes hayan quedado un tanto anticuadas. Por lo que se refiere a *Children's Pavilion*, no me acaba de gustar. Este proyecto de Dan Graham y Jeff Wall es realmente monstruoso. No está muy lejos de *Zombi*. Creo que su discurso retórico (universalismo, etc.) no conduce a nada, más allá de a la usurpación y la perversión académicas. Sería como llevar *Las Meninas* al Panteón del Barrio Latino. La cuestión de la herencia me hace sentir un poco desposeído, de modo que debería esforzarme por mostrar más conciencia de clase... Me encantaría decir que detesto el elemento crítico en el arte. Por desgracia, parece que todavía es difícil establecer tales distinciones sin caer en la paradoja, a pesar de que la matriz de las mismas debiera ser –y en cierto sentido es– un lugar común en nuestros días. Mi obra consiste, ante todo, en recalcar el control creativo y ampliarlo a todas las partes implicadas en la producción. Comprendo bien tu pregunta sobre la modernidad, pero tengo también la impresión de que no hay nada nuevo que añadir sobre este tema. La dramaturgia de la pregunta-respuesta ha adquirido también un status clásico y autocomplaciente. Poner entre paréntesis es dar una respuesta. Tú decides si te satisface o no. «La importancia de ser moderno está sobrevalorada» es una proposición verdadera, pero «La importancia de ser moderno está infravalorada» no lo es menos.

Esta es una versión revisada y ampliada de una conversación publicada inicialmente en francés, con el título de «Malentendus en chantier», en *Multitudes*, 17, verano de 2004, pp. 183-192.