

TERESA GRANDAS

Daniel Buren in situ

Esta entrevista con Daniel Buren tuvo lugar en Barcelona el pasado mes de mayo y coincidió con la participación del artista en el seminario Imágenes: La pintura como representación organizado por el Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

TG Desde los inicios de su actividad artística, su trabajo ha estado vinculado a la reflexión sobre cuál es el papel del arte y del artista, los modos de expresión, la relación con el contexto social... En los últimos años, en Francia se ha desarrollado un debate en torno al arte contemporáneo que ha evidenciado que un sector del mundo artístico de ese país se oponía a ciertas manifestaciones consideradas de una complejidad inútil. En cierto modo, ha denotado una visión crítica que propugna la necesidad del arte por el arte, del arte como elemento de disfrute y de distracción (arte como ilusión de lo real, en el sentido de ilusión, de evasión). Esta consideración ha tenido una lectura intelectual y ha sido utilizada políticamente.

DB He cambiado un poco desde mis inicios en el mundo del arte. Al principio de mi trabajo y de mi reflexión, decía de una forma primaria y provocativa que, puesto que el arte no era más que distracción, no era interesante. Y como ese arte era totalmente reaccionario, se tenía que empezar de cero o bien eliminar esa forma ancestral que no conducía más que a la distracción de aquellos a quien interesaba. Por supuesto que estoy exagerando un poco, pero *grosso modo* era así. Es cierto que, a mi entender, la idea de distracción era paralela a la de evasión, o a aquella que consiste en escapar de la realidad. Igualmente criticaba y quería cuestionar en la medida de lo posible, eliminar de mi vocabulario y, aún mejor, de mis aspiraciones y de mi práctica, todos aquellos términos que le gusta vehicular al arte: revolución, revolucionario, vanguardia, vanguardista, etc. no porque ese vocabulario fuese estúpido en sí mismo, sino porque estos términos y la ideología que conllevan se habían convertido en una especie de máscara que camuflaba discursos carentes de sentido, francamente reaccionarios.

TG Un enmascaramiento vacío que, sin embargo, ciertos sectores sociales y políticos utilizan para atacar actitudes que han calificado, incluso, de “desvíos”.

DB Se trataba de un posicionamiento que compartía con un pequeño equipo (Mosset, Parmentier y Toroni) con el que trabajaba en Francia entre 1966 y 1967. Pero esta sensibilidad era compartida por muchos artistas, algo que ignorábamos en la época, en toda Europa y un poco en Estados Unidos, de un modo implícito o no, como pudo percibirse a finales de los años 60; de ahí el extraordinario cambio que sobrevino en la producción artística occidental de aquella época. Actualmente se percibe claramente que hubo una ruptura innegable entre las obras, de todas las tendencias entremezcladas, anteriores y posteriores a 1967. Hace 35 años era inconcebible una obra que no se pareciera a un cuadro o a un objeto tridimensional. Entre Moholy-Nagy, Brancusi, Pollock, Picasso, Chagall y/o Calder, la diferencia desde ese punto de vista no era tan grande. Por el contrario, con esas obras compuestas de un montón de basura, de un trozo de manteca, de chorros de plomo, de agujeros en los muros o de carteles salvajes cubriendo las vallas publicitarias de las ciudades, estábamos en otra dimensión. De golpe, se rompió con muchas cosas y se llegó a creer —sin lugar a dudas siempre con la idea de que las nociones de vanguardia, de arte revolucionario, estaban un poco

adulteradas— que podría ser interesante intentar vencer a la ilusión en las artes visuales, poner a los espectadores ante hechos en lugar de artificios, trabajar en lo cotidiano y no en una perspectiva de eternidad ni aun de poco tiempo, sino de aquí y ahora, allí donde el trabajo se hace y se muestra.

La idea no era nueva, pero sí la forma de trabajar. A menudo me opuse a esto, pero pienso que denotaba una cierta voluntad de cuestionar el aspecto distractivo del arte. Eso provocaba muchos problemas y por supuesto nos podemos preguntar si ha alcanzado su objetivo, o un objetivo cualquiera. Muchos artistas de esa generación finalmente optaron por un desarrollo más convencional. Pero poco importa, no es más trascendente que la polémica sobre el arte contemporáneo a la que alude y que se debe, a mi entender, al hecho que el arte que se ha realizado pone a la gente frente a la realidad, que esa forma se ha beneficiado de un cierto renombre y que, en algunos casos, ese arte tenía sentido, lo que les enfurecía.

Por otra parte, esos ataques que existen en Francia desde hace 15 años son tan estúpidos que con el tiempo se han convertido en una especialidad francesa que, afortunadamente, no ha traspasado las fronteras del hexágono.

TG Lo cierto es que si algo ha contribuido a fomentar y enraizar este tipo de actitudes, ha sido su presencia en los medios de comunicación y no sólo en los especializados (por supuesto, periódicos, revistas, internet, o incluso los llamados “programas culturales” de la televisión). Unos medios que se caracterizan precisamente por una selección sesgada de la información en unos casos, y en otros por la sobreabundancia, pero en todos por la inmediatez.

DB Si hablamos de ese problema, pienso que hay muchas razones específicas en Francia, debido a un clima político y a una cierta forma de ser.

El carácter francés se califica de gruñón popularmente, y de “crítico” de un modo más sofisticado. Ese sentido crítico se extiende a todo y a no importa a qué, a los políticos, a la literatura, al arte, etc. Hay una inflación crítica que se parece un poco a la inflación de información que a fuerza de informar no informa ya de nada, del mismo modo que criticar por criticar acaba por no criticar nada.

Esta especie de discusión, de cuestionamiento continuo del arte moderno y seguramente todavía más del arte contemporáneo en los periódicos, constituye una forma de rencor pequeño-burgués que, no hallando detractores ni defensores puesto que no hay debate, deja caer sus ataques y se expande sin vergüenza alguna acerca de un debate sobre el que desconocen todo y toman su ignorancia como prueba su buena fe al apoyarse por añadidura en la creencia en el rumor populista claramente neofascista que pretende que todo aquello que no tiene el consentimiento inmediato de las masas es ¡forzosamente elitista, nulo y sin validez! Este terrible falso debate recuerda desgraciadamente a otros históricamente destacables. Parece totalmente absurdo escuchar actualmente las mismas condenas que en los años 30 se realizaron, por ejemplo, al arte no figurativo. Por ello es difícil hablar seriamente de esto, puesto que no se debe rebajar a un nivel tan bajo.

Esta crítica se ha desarrollado gracias, o a causa también de la fragilidad y de la calidad del arte que se hace en el mundo entero. Fragilidad, porque no se sabe exactamente de qué se trata, lo que constituye a menudo, por otra parte, su belleza y fragilidad, porque hay muy pocos defensores de este tipo de trabajos. Su calidad reside en la perturbación provocada por las obras: ponen problemas, muestran algo cotidiano que sus detractores no quieren ver. Es una forma de arte que cuestiona porque no es capaz de dar soluciones. Es una forma de arte que muy a menudo pone al arte mismo en cuestión. Es

justamente porque no es una distracción sino una especie de hecho visual puro, que este arte es inaceptable para un espíritu conservador.

TG Ya hemos visto que la relación entre arte y realidad puede ser utilizada “perversamente” por los mecanismos de poder y control social. ¿Cómo vincularla a la necesidad de incidir sobre esa realidad, de actuar sobre ella?

DB Pienso que la realidad que el arte puede dar es un problema enorme, es más viva puesto que es una realidad intrínseca, no del arte por el arte, sino una realidad intrínseca a un desarrollo de lo que podríamos llamar la pintura o la escultura. Es allí donde sucede, en mi opinión, algo verdaderamente interesante, más que en un arte que fuese un reflejo de la realidad, incluso si fuese un reflejo negativo, aun crítico y no edulcorado. Poner bajo las miradas en el centro mismo de un museo una fuente de cerámica blanca que no puede funcionar ya, no es utilizar la “realidad” a la que hago alusión. Pienso que la “verdadera realidad” de la que el arte se ocupa es más contundente que la realidad del mundo exterior, del que, por supuesto, también se puede ocupar.

TG Pienso que su trabajo hace mucha referencia a todo ello. Desde sus comienzos, usted emplazó sus obras en lugares que no eran forzosamente los lugares de exposición tradicionales. Se interroga sobre la presentación y, también, sobre la presencia de la obra de arte, sobre su percepción, sobre su relación con el contexto (museo, ciudad, espacio expositivo) y con las demás obras. También hace referencia a la idea de dominación: la dominación del espacio, de la mirada, de la percepción. Pero, ¿quién es dominado? El espectador por supuesto, pero el artista también.

DB En su gran mayoría y ante todo, es el objeto artístico el que está dominado. Está dominado por el lugar de exposición, está dominado por la máquina museística, por los organizadores de exposiciones, principales depredadores del objeto artístico, está dominado por su rechazo puesto que no puede exponerse, está dominado por su éxito puesto que se le reconoce un cierto valor, está dominado por el mercado desde el momento en que tiene un precio.

Desde el comienzo de mi trabajo he estado interesado por la idea de lugar, de lo que denominamos *in situ*. Ya ahí, creo que es una posición política bastante clara. Desde el momento que se toca esta idea se toca todo lo que conllevará y gravitará a su alrededor. Muestra los límites en los que se producen las cosas y los límites en los que se halla quien crea y quien mira. Por esta razón se ha pensado desde el principio, y en mi opinión equivocadamente, que mi trabajo era esencialmente crítico. Porque ponía el acento en las condiciones del arte, su contexto físico y cultural, y ponía en cuestión su autonomía tanto visual como ideológica.

Dicho esto, no creo que haya trabajos interesantes que no sean críticos o autocríticos, sino que un trabajo que no fuese más que eso sería muy limitado. Es el punto central de mi reflexión, no hay que centrarse en los elementos a criticar, sino que hay que hacer una obra que no dependa más exclusivamente de lo que critica, puesto que si no se convierte en exiguo y pierde su consistencia.

Pienso que la crítica exclusiva vincula de tal modo la obra a aquello que critica, depende hasta tal punto, que acaba por tomar su forma. Los ejemplos son innumerables en la producción de los últimos treinta años.

TG Ese asentamiento exclusivamente crítico al que alude podría tener relación con las manifestaciones artísticas politizadas que, en muchos casos, no son más que barnices panfletarios. ¿Podríamos denominarlo arte politizado?

DB Si se quiere, sí, y sería su peor forma.

TG ¿Contrariamente al arte que se asienta en un posicionamiento político, vinculado a la noción de actuación?

DB Son nociones muy ambiguas. Mondrian al principio era un pintor fundamentalmente crítico. Crítico en relación a su entorno, crítico en relación a la pintura. Pero al mismo tiempo, su producción basada en una crítica radical ha desarrollado algo que no se halla en el reflejo ni en el mimetismo, y menos aún en la ironía distanciada.

Si tomamos ahora a Duchamp, una parte de su producción suscita un problema muy complejo. Su crítica se considera contundente pero es débil, prácticamente inexistente. Todo lo que hay alrededor del *readymade* es, ante todo, una aceptación del mundo tal como es. No es por azar que Duchamp no haya tenido nunca tanta influencia como al final de los años 60 y todavía más actualmente. Si se quisiera estigmatizar negativamente la producción artística actual, se diría que es inodora, con muchas fluctuaciones. Generalmente es cínica, o irónica, o *passee-partout*, o a veces desesperada.

Todas las vanguardias hasta la segunda guerra mundial, con la excepción de Dadá y la emergencia de Duchamp, se movían por la idea de que había que cambiar el mundo. La producción actual, en este sentido extremadamente duchampiana, acepta el mundo tal como es, en ocasiones con inteligencia, con humor, con talento, pero tal como es.

Finalmente, hay dos defectos que convergen a la vez: la crítica, que acabará por destruir todo a base de criticar, y la ausencia de crítica vinculada al cinismo o a la aceptación del *status quo* que sobreentiende: “después de mí, el diluvio”.

TG En su opinión, en el momento actual, ¿cómo valoraría la relación del artista con la sociedad?

DB Actualmente parece ser una relación puramente mundana. Los artistas y el mundo del arte se deslizan hacia una especie de *entente cordiale* entre la sociedad y ellos mismos. Vemos que el mercado del arte está siendo completamente trastornado. En mi opinión, en los próximos 10 años las galerías van a desaparecer en provecho de las grandes casas de subastas. Todavía no controlan bien el aparato de ventas y de producción, pero esto llegará y el arte se verá recompensado. Estas casas se preparan para atraer a especialistas que antes trabajaban en museos o en grandes galerías. A continuación buscarán artistas de obras fácilmente vendibles o les pedirán, por ejemplo, pinturas “a la Richter” si la cotización de ese artista está al alza. Y los artistas no tendrán ya posibilidad de exponer en la galería de al lado, puesto que las galerías ya no existirán. A lo largo del siglo XX, siempre ha habido un lugar en el que se han podido exhibir obras difíciles. Algo muy difícil en realidad, pero los ejemplos están ahí para mostrarnos que era posible. Lo que yo temo es que, en un mercado controlado, las obras que sean inaceptables para éste sean condenadas a desaparecer. Debo añadir que hasta hoy han existido galerías famosas, incluso gloriosas, pero que nunca han dominado totalmente el mercado. A lo más, podían imponer con mayor facilidad que otras a sus propios artistas en colecciones o en museos. Jamás pudieron controlar lo que una galería de la competencia quisiera hacer o hacía, y mucho menos los artistas (centenares) que

no estaban en su galería. Todo va a cambiar ante nuestros ojos. Se va a montar un gran mercado que automáticamente controlará la producción artística como cualquier otra mercancía; la siguiente etapa será consiguientemente el control del artista como una mercancía más y veremos, igual que ahora en el fútbol, las ventas de artistas de una casa de subastas a otra. Únicamente los nuevos artistas serán capaces de contrarrestar una estrategia de ese tipo, y en este sentido cuentan totalmente con mi confianza, pero ¡pasará mucho tiempo antes de que puedan lograrlo!

TG Hablamos de un cambio en los mecanismos asentados de funcionamiento que el mundo del arte ha utilizado en los últimos años. Tras ese cambio, existe un trasfondo social e ideológico que ha condicionado esos mecanismos y las reacciones frente a ellos.

DB Su pregunta me hace pensar en otros aspectos a los que soy muy sensible, que me parecen muy negativos y que a mi entender revelan una política general de control del individuo por la sociedad. Por ejemplo, ahora que estamos creando una Europa unificada, una Europa de cambios, paradójicamente hoy es más difícil transportar, desplazar obras en Europa, así como desplazarse uno mismo, que hace veinte años.

Otro ejemplo: ya no se puede ser artista sin darse de alta en diferentes instituciones sociales. Hace treinta años, una persona que decidía lanzarse al mundo del arte lo hacía por deseos de creación, de especulaciones intelectuales, en una inseguridad total y en una necesidad absoluta. Actualmente, se le obliga de golpe a integrarse en la sociedad, ¡cuando su primera ambición era escapar de ella! Si un joven artista expone en un centro de arte o en un museo y quiere cobrar honorarios, debe justificar que es artista, lo que en Francia significa estar inscrito en la *Maison des Artistes* (una especie de seguridad social obligatoria). Pero esta institución no le reconoce si no ha expuesto antes, lo que supone una situación imposible para aquellos que van a comenzar. Si el artista decide ignorar esta obligación, se encuentra en la ilegalidad.

Estos elementos aparentemente banales son más importantes de lo que parecen y conducen a un mayor control de los individuos. Ya hemos visto de qué son capaces las burocracias criminales en este siglo. Todo está preparado en nuestras sociedades occidentales para caer de un bloque y de un día a otro, a la primera ocasión posible y sin posibilidad alguna de escapar.

TG Ante esa tendencia a convertir la producción artística en Hollywood, ¿el artista debe reaccionar como individuo aislado o a través de un trabajo colectivo? Estoy pensando en la posibilidad de evitar esta situación de control y dominación social a través de una actividad más plural que pudiera surgir del diálogo y colaboración del colectivo artístico con otros sectores sociales, filósofos y políticos, por poner un ejemplo.

DB Teóricamente tiene usted razón, pero no me hago muchas ilusiones en ese sentido. Yo diría, aún sin tener deseos de hacerlo, que ya soy demasiado viejo para tener soluciones. Estoy seguro de que estarían definidas, marcadas por mi propia experiencia y sólo serían válidas para mí, no serían de utilidad para nadie.

Pienso que van a suceder cosas interesantes puesto que no puedo imaginar, en eso soy optimista, que sea algo horrible. Pienso que el único interés por ser artista, poeta o músico, radica en tener una ambición modesta en cuanto a las posibilidades de logro, pero gigantescas en cuanto a la voluntad de cambiar el mundo. Cuando un joven decide dedicarse al arte, actualmente ya está en una prisión. Se podría pensar que esto, con mucho entusiasmo e imaginación, podría salir de las normas de la sociedad o cambiarlas

y quedarse al margen, o más posiblemente, que esa misma sociedad le margine. Actualmente tenemos la sensación de que este deseo, esta voluntad de vivir y de pensar de otro modo es imposible, puesto que no se puede escapar a la normalización. Jamás me he considerado un anormal, pero he sido completamente libre de asumir mis decisiones, los riesgos y consecuencias. Desconozco el detalle de cada legislación, cómo sucede en el resto de Europa, pero en Francia todo artista está obligado a afiliarse, desde su primera aparición pública, a un sistema de Seguridad llamado Social, y eso me parece más negativo que positivo.

La ventaja del arte contemporáneo es que no tiene un valor comercial serio. Esto puede cambiar, y veremos llegar estafadores y falsificadores por millares. Establecer el valor comercial de una obra es muy extraño porque es completamente irracional. Su valor comercial es más irracional que la obra más loca. Hasta 1975-1978, una exposición en un museo dio un cierto valor a un artista. En aquella época, los museos de arte contemporáneo eran poco numerosos y tenían un peso extraordinario, decisivo. Actualmente, la proliferación de museos en el mundo entero ha transformado todo. Ninguna exposición es un valor añadido para un artista, con la excepción quizás de una retrospectiva en uno de los dos o tres museos principales, ¡y aun así! Su poder ha disminuido, cosa que me parece muy bien por otra parte. Para mí, es una revolución técnica equivalente a la invención de la pintura al óleo. Antes y después de la pintura al óleo ya no fue la misma pintura, y la producción artística antes y después de la explosión de los museos ya no es la misma. La posición revalorizadora del museo se ha reducido, ha sido posible reintroducir en el corpus museístico el hecho de cuestionar.

Antes, el museo imponía su lenguaje, su discurso, sobre todas las obras que exponía y las introducía al mismo tiempo como dignas de interés. Hoy en día, el museo que invita ya no tiene el poder de decretar que su elección es clave, y el público, consciente de la pérdida de autoridad, critica más abiertamente una exposición ahora que hace 25 años. Lo que, sin embargo, es muy positivo.

TG ¿Todo ello puede estar vinculado a lo que se ha calificado de falta de credibilidad de los museos?

DB Es muy complejo, pero no es una “falta de credibilidad”, sino que se trata más bien de una pérdida de credibilidad. La proliferación de museos y artistas no significa que haya buenos museos y buenos artistas. Se reprocha mucho a las instituciones que muestren y compren todas los mismos artistas. Esta crítica no está completamente justificada puesto que existen otros lugares que hacen otro tipo de trabajo.

En Francia, en 1982, el Estado creó con entusiasmo los FRAC (Fonds Régionaux d'Art Contemporain). Estos fueron el punto de mira de múltiples ataques con ciertas connotaciones racistas o xenófobas del tipo: el dinero público se ha dilapidado en beneficio de artistas extranjeros, o bien siempre se eligen las mismas *vedettes* y no los artistas de la región, etc... Todo esto es falso, puesto que se adquirieron obras de centenares de artistas muy diferentes. Muchas son muy malas, lo que parece inevitable en una colección pública adquirida con dinero público e instalada en una región. Hay que poner las cosas en su sitio y hacer un balance global para determinar el sentido de estos Fondos. Lo que en mi opinión es completamente seguro, es que dentro de 25 o 30 años se descubrirán entre todas esas adquisiciones cinco o diez obras maestras de nuestra época que por sí mismas valdrán la compra de centenares de obras poco interesantes. El problema es que la información ha sido insuficiente, lo que ha dejado vía libre a las acusaciones de sus detractores, respaldadas por cifras y documentos que han sido desmentidos, pero ya tarde. El rumor populista que decía que se dilapidaba el

dinero público en esos lugares inútiles fue más fuerte que las aclaraciones que, aunque exactas, llegaron demasiado tarde.

TG La información es abundante, pero la clave está en los mecanismos de selección y transmisión.

DB Hay mucha información sobre cualquier cosa, pero hay cosas sobre las que no la hay en absoluto.

Retomando el ejemplo de los FRAC, pienso que al principio, ciertos directores no sabían exactamente por qué estaban allí. Cuando comenzaron los ataques, podrían haber demostrado fácilmente que las acusaciones eran falsas, pero estaban tan mal organizados que esperaron a que el rumor se extendiera antes de mostrar las listas de las obras de sus colecciones para evidenciar su diversidad.

La información, en el sentido simple del término, no ha perdido sentido. Ese problema sobrepasa al del arte contemporáneo y lo podemos encontrar en todos los ámbitos.

Si la guerra del Golfo nos ha demostrado una sola cosa verdaderamente clara ha sido que, en el fin de este siglo, la información globalizada y electrónica ¿está más controlada aún y se transmite peor que en la Edad Media! Nos pueden hacer creer absolutamente todo lo que quieran. En el actual conflicto en la antigua Yugoslavia, ¿quién nos habla en Europa occidental o en Estados Unidos de las repercusiones posibles de las bombas utilizadas en esta guerra llamada “adecuada y quirúrgica” sobre la salud de las poblaciones implicadas? El alcance tóxico de esas bombas es muy grande y las consecuencias por evaluar -cáncer y otras enfermedades- no han sido divulgadas.

Cuando la información general se encuentra en esta situación, ¿qué se puede esperar de la información cultural?

Se podría esperar, dado que esa información no es ni de carácter estratégico ni está bajo secreto militar, que pueda circular más libre y fácilmente. Que podrían tener lugar verdaderos debates intelectuales. Que las prácticas y las teorías diferentes se podrían enfrentar más libremente al mundo. Desgraciadamente, nada de eso sucede, puesto que poco a poco (podemos verlo claramente en las revistas de arte en general) lo espectacular se impone sobre el resto.

Un rumor y la descarga de contra-verdades vergonzantes serán finalmente cada vez más atractivas que todos los desmentidos del mundo.

.....
TERESA GRANDAS es crítico de arte. Vive en Barcelona

>>> www.arteleku.net