

Amiguel

Entrevista a Christian Boltanski por María Elena Ramos

Julio 1998

Traducida del francés por José Ignacio Herrera y Federica Palomero

MARÍA ELENA RAMOS: En el catálogo de la exposición **Reconstitution** (Reconstitución), escribe Lynn Gumpert que usted tiene la misteriosa habilidad de repetirse casi palabra por palabra en muchas entrevistas. Afirma inclusive que, en los últimos veinte años, ha contado casi de manera idéntica los mismos ejemplos o metáforas para ilustrar historias. Así, quiero que ésta sea mi primera pregunta: ¿es verdad que todas sus respuestas a las entrevistas son tan semejantes?

CHRISTIAN BOLTANSKI: Yo creo que cuando se hace una entrevista, al mismo tiempo ésta es la imagen que uno quiere dar. En una entrevista no voy a decir que me gustan los espaguetis, voy a responder con algo de mí mismo, especialmente de mi trabajo. Entonces, no es una realidad, es algo que llamamos un discurso. Y al mismo tiempo es algo personal, algo que ha sido dicho personalmente: es ver a Boltanski como hombre, como artista. Y, de alguna manera, una entrevista es un todo, y por esta razón, no es del todo cierto que todas las entrevistas sean lo mismo; pero sí es cierto que son casi lo mismo; a veces algo cambia, a veces hay una nueva idea. No hay razón para dar nuevas entrevistas, porque de lo que estoy totalmente seguro es de que un artista no debe tener más de una idea en su vida; un buen artista, para mí, repite siempre las mismas cosas de manera diferente. Quiero decir: en la vida de un artista, si hay tres períodos de creatividad, es maravilloso. Si tiene uno, es bastante, pero si tiene tres... casi nadie. Si tomamos a un artista como Matisse, tenemos un gran momento de creatividad cuando era muy joven, y otro cuando era muy viejo. Mientras tanto su trabajo fue muy bello, pero es imposible decir que hubo un verdadero momento de creación. Si tomamos a Mondrian, podemos decir que hay tres momentos: hay un comienzo, los árboles; luego lo que identificamos con Mondrian, y finalmente cuando estuvo en Nueva York, eso fue algo totalmente diferente. Creo que hay una diferencia entre un diseñador, un escenógrafo y un artista. Cuando se es escenógrafo o diseñador, se deben encontrar ideas porque siempre hay situaciones nuevas. Cuando se es artista, usted

debe repetir siempre la misma cosa porque es su idea, y hay sólo una idea. Cuando se es artista, al principio de la vida algo sucede, la mayor parte de orden psicoanalítico, o a veces de tipo histórico. Si tomamos por ejemplo a Louise Bourgeois, ella ya es vieja, pero siempre está hablando de su padre, tiene un problema con su padre, y toda su vida fue como tratar de explicar su relación con su padre, siempre ha estado hablando de esto. Es decir, me parece que hay un problema al principio, casi siempre un problema psicoanalítico. Más tarde hablaremos sobre esto. Es decir: usted va a hablar de su problema durante toda la vida, puede ser escribiendo un libro, o poesía, o una ópera, lo que sea, pero será siempre acerca del mismo problema. Por eso, en las entrevistas, es lo mismo. No voy a hablar de Mozart, voy a hablar de mí mismo, y yo no he cambiado.

M E R: Quisiera ahondar en eso. Usted en su obra trata siempre los mismos temas. Algunos son muy claramente identificables, como la niñez, la muerte, la guerra, los desaparecidos, la cotidianidad, el mundo mismo de la imagen y la fotografía, la pérdida de identidad; pero yo quisiera conocer algunos otros que no sean tan claramente evidentes y seguíbles en lo que uno puede leer en su obra, que estén más del lado de usted, procesos de identificación de situaciones que no sean esas que de alguna manera todo el mundo reconoce.

C B: En primer lugar, soy un artista de fines del siglo xx y trabajo con una forma que es aquella del momento en el cual empecé a trabajar. Es decir, formalmente empecé a trabajar al final del período minimal, y en consecuencia, el minimalismo tiene una gran importancia en mi trabajo. Si hubiera empezado a trabajar veinte años antes, tal vez habría sido un pintor abstracto, quizá expresionista. Uno está ligado a su tiempo y la forma de hablar es una forma de hablar de su tiempo. Pienso que los jóvenes pintores de hoy tienen una manera un poco diferente de hablar. Para hablar del fondo del trabajo hay, evidentemente, preguntas que me hago, que son totalmente universales, que están ahí desde el origen de los tiempos, y que son las grandes preguntas humanas: ¿cómo alguien que es alguien, que tiene una pequeña historia, puede desaparecer al morir? Cuando uno no es creyente, desaparece totalmente. ¿Cómo alguien que es a la vez único puede desaparecer? Una pregunta que me hago, y que también es universal es, por ejemplo, la pregunta de la culpabilidad: ¿soy culpable? ¿Es el asesino malo en sí o puede ser bueno en otro momento? ¿Uno no es asesino por

azar? Son preguntas que me interesan mucho. Ya que estamos en América del Sur, hace poco vi una película sobre el juicio a Eichman. Era un hombre bravo, pero también era un hombre ordinario, común, un hombre que si no hubiera tenido que hacer eso, seguramente habría sido una de esas personas no muy simpáticas que uno normalmente ve a menudo en las oficinas. Pero él tuvo el poder de matar. Tengo la impresión de que entre el monstruo y el hombre ordinario hay a menudo algo que no se debe al azar, sino que está ligado a situaciones dadas, que alguien ha sido toda su vida un hombre medio, no muy simpático, y se vuelve un monstruo. Y me pregunto si yo mismo, en ciertas condiciones, podría volverme también un monstruo. Estas son preguntas extremadamente antiguas.

MER: Sobre la idea de las **Images modèles** (Imágenes modelos) que usted realiza, trabaja con los arquetipos. Yo me pregunto qué significa para un artista que es tan abierto como usted en el uso de todo, de los materiales, de los temas, de los símbolos, de los problemas del arte, el querer buscar este tipo de imágenes-modelo. ¿Qué es una imagen-modelo para un artista abierto como usted?

CB: Hay una obra muy antigua, hacia 1975, que se llamaba **Images modèles** (Imágenes modelos). En ese trabajo se trataba de buscar clichés de fotografías de aficionados: ¿qué es una fotografía de aficionado? También había hecho una obra llamada **L'Album de photographies de la famille D. entre 1930 et 1954** (El álbum de fotografías de la familia D. entre 1930 y 1954), donde tomé un álbum de fotografías de un francés medio; eran fotos a blanco y negro de los años sesenta. Y después de esto, me interesé por saber qué era la idea de la buena imagen que podía tener un aficionado hacia 1975, cuáles eran los modelos que tenía. Mi idea era que cuando un aficionado hace una fotografía, no busca mostrar la realidad que tiene delante, sino que busca reproducir una imagen que ya existe en su mente y que es una especie de modelo que viene, muy a menudo, de la pintura del siglo XIX. Los temas son el bello jardín, la comida del bebé, la familia... son cosas totalmente clásicas. Entonces me interesaba hacer fotografías, no sólo tener una mirada, una visión sociológica, sino hacer yo también fotografías, hacer las fotografías, las más lindas posibles y también las más estúpidas, de esas fotografías que cualquiera podría haber tomado. Esa es una obra que hice en el 75. De manera más general, pienso que el espectador no debe nunca descubrir

algo, lo que debe hacer es reconocer algo. Pienso que uno puede comprender lo que le rodea tan sólo porque uno lo puede reconocer. Le puedo poner un ejemplo: si le digo que me duele mucho la cabeza, usted lo puede reconocer porque ya ha tenido dolor de cabeza. Entonces, si le digo esto, usted va a reconocer algo del dolor de cabeza. Pero mi dolor de cabeza no es su dolor de cabeza. Hay algo en común entre mi dolor de cabeza y el suyo. Entonces, toda la comunicación artística se sitúa en esa relación entre lo personal y lo personal diferente de cada uno. Es decir, mi dolor de cabeza evoca algo en cada persona. Usted decía igualmente que me serví de formas religiosas, y una de las razones es que son reconocibles por todos. Entonces, uno no puede transmitir algo que el otro no conoce. En la vida uno no hace otra cosa sino reconocer. Y tal vez lo que he podido aportar, con otros artistas minimalistas, y pienso precisamente en Félix

González Torres, es un minimalismo más sentimental. Si usted, por ejemplo, toma una caja de galletas, es un objeto minimalista, pero a diferencia de la obra de Donald Judd, esa caja de galletas desde luego es algo reconocible por todos los niños, que todos han tenido en su casa; entonces, es un objeto con características minimalistas, pero cada quien puede reconocerse en él y decir *esto soy yo*. Efectivamente, me interesa que mi

trabajo sea un espejo para los demás, que la gente se reconozca en él.

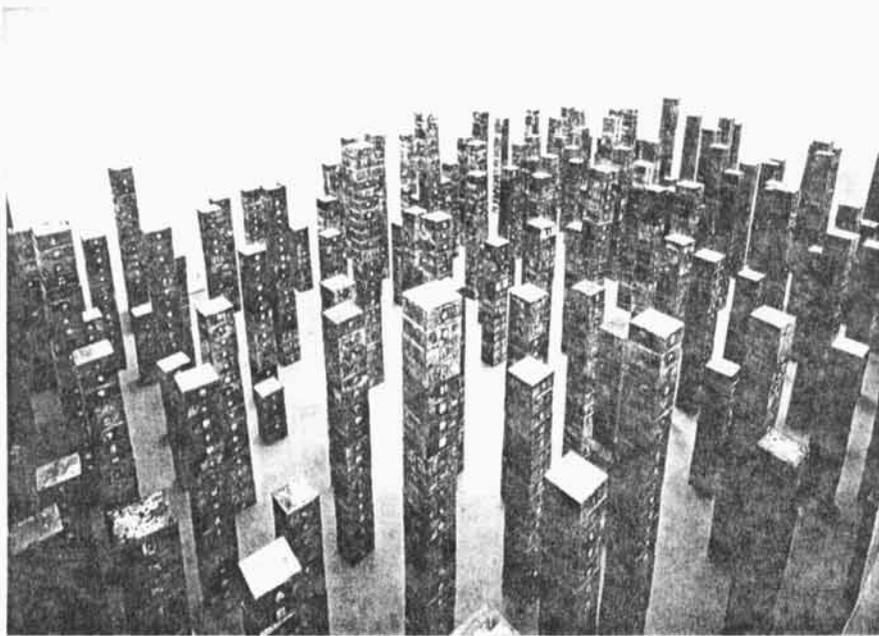
MER: Precisamente, quería hablarle de esa especie de zona oscura, que es oscura y es luminosa a la vez, entre conocer las cosas y lo que nosotros sentimos por las cosas. Yo creo que el arte se mueve en esa zona intermedia, tanto en la producción de la obra por parte del



Images modèles (Imágenes modelos), 1975
Colección Centre Georges Pompidou, Paris

artista, como en la recepción de la obra por parte de nosotros los espectadores. Si es posible, me gustaría saber sobre esa zona que nos hace sentir no solamente lo que sentimos por las cosas sino lo que las cosas nos hacen aproximar más allá de ellas mismas. En el caso de las cajas de galletas está el objeto estético, está el objeto de sentido, pero también está lo que esas cajas y ese objeto de sentido nos van a abrir en relación con lo que no está allí en ese momento presente, que no está en la obra, que está más allá, o simplemente en otra parte, y que la obra puede iluminar.

C B : De hecho, soy un artista, y lo que hago es arte, pero para mí la reacción del espectador debe ir más allá del hecho de que está frente a una obra de arte. Debe olvidar que está frente a una obra de arte y tiene que tener emociones que están más próximas a la vida. Por ejemplo, si yo me pongo a llorar ahora, usted se va a emocionar y se va a preocupar, y tal vez se pregunte: ¿qué le está pasando? ¿Por qué llora? ¿Qué se puede hacer? Si estoy haciendo teatro, va a decir que soy un actor malo y no va a sentir emoción. Entonces la vida tiene mucha más emoción que el arte. Por eso, lo que intento hacer es que la gente se olvide que es arte y piense que es vida. Para dar esta impresión de vida me sirvo de medios artificiales, del arte; no es la realidad, hago teatro; trato de que el espectador en ese momento olvide que está en un museo. Por ejemplo: ¿cuáles son las dificultades que me encuentro al exponer aquí? Primero, esto es un museo, un verdadero museo. La gente entra, va al museo como va a la iglesia, y no es tan bueno ir al museo como a la iglesia. La gente entra al museo, va a ver la colección egipcia, la colección china, y después la exposición de vanguardia. Pero todo esto es algo que está fuera de la vida, uno va al museo a mirar arte. A mí me gustaría que la gente viniera aquí y que no sepan dónde están y digan "vengan, vengan, aquí está pasando algo", como si hubiera un accidente de tránsito. Uno puede lograrlo, quiero decir, lograr engañar, dar una emoción real. Si estuviera en el jardín, sería casi más fácil para mí, sería otro problema, pero aquí, es arte, dado como arte de entrada. El problema que me interesa en este museo es precisamente qué significa mezclar tazas chinas con objetos egipcios y con mi trabajo. Se puede decir que todos son recuerdos humanos. Hubo alguien que fabricó estas tazas chinas, hubo alguien que grabó un jeroglífico, hubo un artista francés que hizo esto: son huellas humanas. Tal vez la diferencia está en que las tazas chinas eran realmente utilizadas, los objetos egipcios tenían una verdadera función, y lo que yo hago, por lo menos en este museo, no tiene



Réserve des Suisses Morts (Reserva de los suizos muertos), 1991
Colección Museo de Arte Contemporáneo,
Valencia, España.

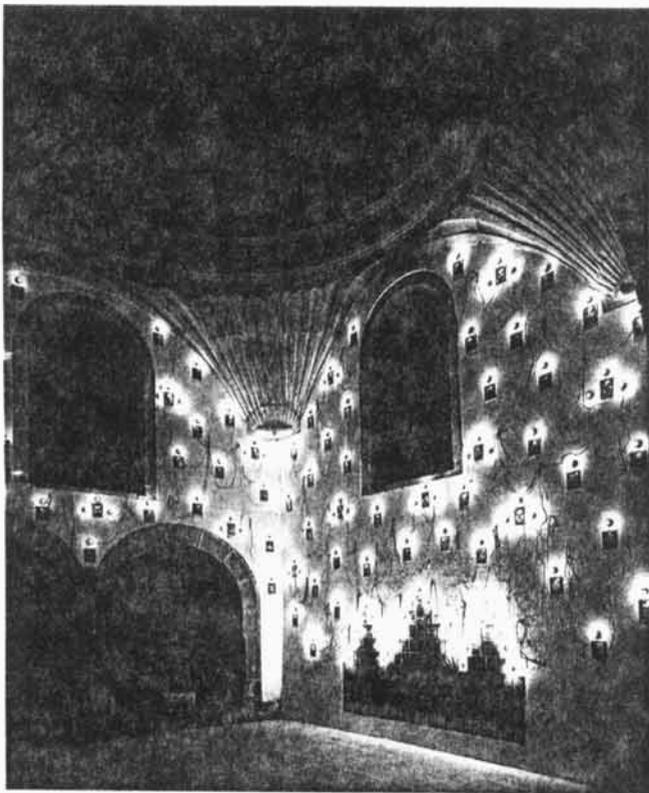
función real. Y esto es un problema; la única función que tiene esta obra mía, si es que lo logro, es plantear preguntas, dar emociones. Me gustaría que esto fuera visto, observado. No soy para nada un artista conceptual, no soy esto, no sé qué quiere decir. Me siento como un artista totalmente tradicional. Es decir, tengo el deseo de suscitar

emociones. No percibo cambios. De hecho, lo que quisiera es que la gente entrara a mi espacio, se pusiera a llorar, se pusiera de rodillas. Tal vez sea muy pretencioso decir esto, pero ésta es la reacción que yo deseo. Lamentablemente, esto no sucede. Esto es lo que quiero, que la gente se ponga de rodillas y lllore, que la gente se tire al piso. Es como esas iglesias norteamericanas para los negros, donde la gente rueda por el piso y tiene crisis de histeria. Esto es lo que quisiera, no la reacción de algunos críticos o de algunos artistas aquí en Caracas, que dirán cosas como "Boltanski es un artista contemporáneo de tal tradición, ¡ah sí!, Boltanski es un buen artista de los años 90,

un poco en la tradición del arte povera..." Esto es terrible para mí. Busco otra cosa. Busco realmente... Me gustaría trabajar para el gran público y poder suscitar emociones en el gran público. Pienso que mi trabajo lo puede permitir, y que lo que lo impide es precisamente el hecho de que me encuentre en un museo.

MER: ¿Siempre siente que le sucede así en el caso de su obra?

CB: No. Por ejemplo, cuando expuse en Santiago de Compostela, expuse en una iglesia que funcionaba, entonces entró una señora anciana y preguntó qué estaba pasando. Entonces le dije que era una fiesta en

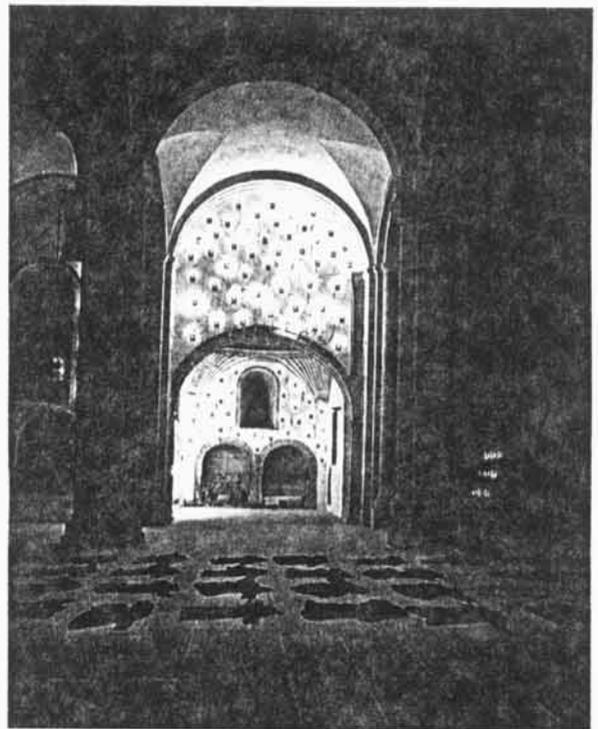


Instalación, 1995
Iglesia de San
Domingos de
Bonaval, Santiago de
Compostela

honor a los suízos muertos, es extraño pero es posible, y ella entendió perfectamente mi trabajo y le gustó lo que había hecho. Entonces, imagínese si le hubiera dicho que soy un artista post-conceptual y todas esas historias... Se hubiera enloquecido si le hubiera dicho que soy artista, y sin embargo le gustó verdaderamente lo que hacía. Por eso no creo que haya una ruptura entre el arte que hago y el público. Hay una ruptura en la manera como presento el arte. Por ejemplo, hay una pregunta que me hago: ¿qué hago yo en este país? ¿Por qué estoy en Caracas? ¿Por qué usted me escogió a mí? ¿Por qué hago una exposición aquí? Éstas son preguntas, esto es un verdadero

problema. ¿Para quién hago esto? No conozco nada de este país, estoy totalmente fuera de todo. Voy a pasar aquí cinco días de mi vida y no conozco los problemas de aquí, hay problemas y no los conozco, y voy a hacer transportar unos objetos desde París hasta aquí, no sé qué significa esto. No sé qué significa tener en este museo unas tazas chinas, qué quiere decir tener esto aquí. Para trabajar realmente sobre Caracas, haría falta que me quede más tiempo, que comprenda que soy un extranjero.

Instalación, 1995
Iglesia de San
Domingos de
Bonaval, Santiago
de Compostela



Ahora, fijese, voy muy seguido a Alemania, me gusta mucho y puedo trabajar sobre Alemania, pero no sobre Venezuela, no puedo, sería algo falso. Entonces, efectivamente, es un verdadero problema el que se plantea con mi posición aquí. Al mismo tiempo, creo que hay aquí un mundo internacional de artistas que tienen deseos de ver en la realidad obras de otros artistas. Es una especie de necesidad para estos artistas de Venezuela, la de tener una información real y no sólo de los libros. Esto es útil. Pero para el verdadero público de Venezuela, para las personas verdaderas que se pasean por las calles, cómo hablarles, cómo hacerles venir al museo, cómo suscitar emociones en ellas sin que digan: "Ah, pero esto no es pintura". Hay que ver las cosas de otra manera.

M E R : Por una parte, creo que sí hay una validez desde el punto de vista artístico, del aporte a la historia del arte contemporáneo, y de un público con cultura de museos, y de un público de artistas jóvenes venezolanos que van a venir al Museo y se van a encontrar con piezas como **L'Ange** (El ángel) de Boltanski moviéndose, con **Monuments** (Monumentos), con algunas de las **Images modèles** (Imágenes modelos) o con tantas otras piezas que pueden ser claves en un artista contemporáneo fundamental. Pero, aparte de eso, a mí me parece que sería muy importante que usted pudiera vincularse un poco más con hechos del país, con cosas que pasan en el mismo Museo. También nos preocupa mucho el captar la realidad del público y de toda esa gente anónima, sin gran conocimiento del arte, con la cual nosotros estamos trabajando. Por ejemplo, trabajamos con niños de la calle, con personas que no tienen la más mínima formación en arte, y se han dado momentos conmovedores. Nosotros tenemos experiencias con otros grupos de niños de la calle: en algún momento, no pudieron venir más al Museo por problemas financieros, y los niños por su cuenta se metían por debajo del torniquete en el Metro, para no pagar y poder llegar aquí. No era ya un problema del maestro o del sacerdote, era un problema de ellos: estaban siendo motivados. Entonces me parece que es mucho el trabajo que se puede hacer. ¿Hasta dónde piensa que el arte puede transformar la realidad de la gente? En esta situación, hay dos planteamientos: uno, usted está haciendo algo especial con nosotros; y otro, ¿hasta dónde el arte, realmente, el museo y el artista, pueden de alguna manera transformar la realidad social? Esto es un poco la pregunta por una opción acaso romántica, ésa que siente que el arte puede cambiar la vida, o al menos influir en ella.

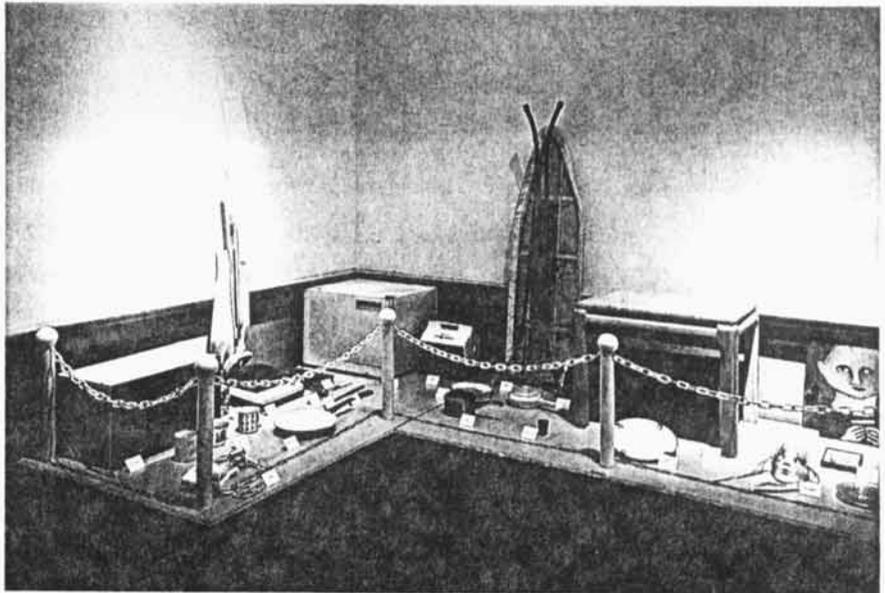
C B : Puede hacer varias cosas. Por una parte hay una historia que me gusta mucho. Hace veinte o treinta años, había un obrero en una fábrica en Francia a quien le gustaban mucho las novelas policíacas. Fue a la biblioteca de la fábrica, ahí estaba **Crimen y castigo**. Él pensó que era una buena novela policíaca. Leyó el libro y dos años después ganó el Premio Goncourt, que es el premio de literatura más importante en Francia. Es el azar, solamente porque se equivocó de libro. Entonces uno siempre puede esperar que un niño va a entrar a un museo para ver las cosas egipcias, porque le gustan los faraones, pero se puede equivocar de puerta y volverse un pintor venezolano muy conocido. Es decir, siempre existe el azar. Si uno se salva ya es maravilloso, siempre hay esta oportunidad, que tal vez uno pueda comprender por azar.

Para hablar de una manera más general, valga este chiste: Se dice que en el Paraíso están los más grandes generales del mundo, que están siempre juntos: Napoleón, Julio

César y Smith. ¿Por qué Smith? Si Smith siempre vendió cigarrillos en Londres... Pero si le hubieran dado un ejército, tal vez habría sido más grande que César y Napoleón. Entonces, cuántos genios, cuántos Mozart, cuántos Picasso, cuántos están en su pequeño mundo y son más inteligentes y mejores que otros, pero a ellos nadie les ha dado la oportunidad de volverse un Mozart. El mundo es un desperdicio enorme. Aquí, nosotros estamos en un país cultural, pero cuando uno piensa en África...

en la gente que tiene la posibilidad de hacer cosas y no las hace. Hay siempre una especie de azar.

Para hablar de otra cosa, si yo, por ejemplo, hubiera sido hijo de campesinos, hoy estaría en un manicomio, de esto estoy seguro. Realmente, cuando era pequeño,



Inventaire de la Jeune Fille de Charleston (Inventario de la joven de Charleston), 1991
Spoleto Festival EUA, Charleston

no quería ir a la escuela. Me metían en la escuela y a la hora estaba en la calle. Mis padres me cambiaron diez veces de escuela y al final me retiraron de ella. Estaba totalmente embrutecido. Si hubiera sido de una familia pobre, me habrían enviado a un psiquiatra, me habrían sacado a trabajar, y eso habría servido para que al final

terminara en un manicomio. Pero como pertenecía a una familia de intelectuales, me decían: "No quieres ir a la escuela, quedate en casa; quieres pintar, pues pinta"; y eso me permitió desarrollarme.

Para volver al trabajo social, pienso que, lamentablemente, el arte no cambia la vida. A los nazis les gustaba mucho Schubert, Wagner. Seguro que a los dictadores de Venezuela les gustaba mucho la bella música. El arte no es obligatoriamente algo que cambie la política. El arte puede permitir a la gente comprenderse mejor o comprender mejor las situa-

ciones. Para mí la obra de arte es como un texto escrito donde el artista ha subrayado una palabra, y esta gente va a mirar mejor después, va a entender mejor algo. Por ejemplo, hablo del recuerdo y de la muerte, y de los despojos de alguien que está muerto. Todos tenemos la experiencia con los padres o los abuelos que han muerto, de haber encontrado un objeto, una ropa, y nos emocionamos, porque todavía había un pliegue en la ropa, un olor, ésta es una experiencia general, común. Trato de hacer sentir esto. Cuando muestro esto, el espectador va a acordarse de esta sensación que estaba en su mente, pero que era tan pequeña. Va a comprender mejor esta sensación de haber percibido el olor de alguien que se murió, la huella. En ese momento va a comprender mejor esa sensación de la persona que se



Réserve (Reserva), 1990

The Institute of Contemporary Art,
Nagoya

ha ido, ese recuerdo, esa nostalgia. El arte, entonces, puede permitir ver la realidad de otra manera; no la cambia, pero sí permite comprenderla mejor. Desgraciadamente, no es con el arte con lo que uno va a hacer una revolución. El arte tan sólo permite comprender algunas cosas.

M E R : De todas maneras, es una forma de cambio, no total, pero cambio en algunas personas, puede ser que en muchas. En una sociedad como la venezolana, en la cual la educación formal no está bien, la responsabilidad y el logro, el tipo de saltos cualitativos que puede haber en el trabajo con la gente, es más obligante que en un país más educado como Francia, donde uno respira la situación cultural en la calle, en el edificio, en la cultura ciudadana, en la cultura urbana. Entonces nosotros acá sentimos que las instituciones culturales venezolanas que han tenido un buen desarrollo, y sobre todo los museos, tenemos una responsabilidad mucho mayor que los museos de países más desarrollados. Es un problema de llamado, de compromiso con la realidad de la que somos parte, es un problema real, no es algo burocrático o retórico sino un problema verdadero. Siento además que es un cierto privilegio el vivir aquí, en una zona que necesita de nosotros más que lo que se nos necesitaría en otros países donde los curadores y los museólogos pueden darse el lujo de ser más gente del arte, separados de una realidad apremiante.

C B : Yo comprendo lo que usted dice, es verdad; sin embargo, me digo: antes los príncipes construían iglesias, ahora los príncipes construyen museos. Cuando uno piensa en una iglesia, la puerta estaba abierta a todo el mundo, era un lugar de vida; es, realmente, un lugar de vida. Lo que haría falta es que los museos también se vuelvan lugares de vida, dentro de la vida, lo que todavía no es el caso. Para mí, ir a la iglesia o al museo es algo similar. Sin embargo, creo que la iglesia está más dentro de la vida que el museo y sobre todo que alcanza a la gente de todas las clases sociales. Recuerde que en las grandes iglesias barrocas los más pobres, los campesinos podían entrar y ver esas pinturas y esas esculturas. Evidentemente, las iglesias eran más democráticas de lo que son los museos. Ustedes tienen aquí un museo gratuito, eso está bien, es muy importante. Pero a pesar de todo hay otro impedimento, que no es el del dinero, que es que la gente no se atreve a entrar. Alguien que es pobre en Caracas, seguro que se dice: Esto no es para mí, no tengo derecho a entrar ahí, no voy a entender. En

este sentido, creo que las iglesias tenían una función cultural mucho más generosa, y sin duda el problema para ustedes es que un museo se vuelva realmente la casa de todos.

MER: Para nosotros es así. Incluso, curiosamente, en la exposición *Intervenciones en el espacio* había dos artistas que trabajaban el problema del museo. Uno, Luis Camnitzer, muy conceptual, muy crítico, plantea el museo como sitio separado de la realidad. Y otro, el artista venezolano Víctor Lucena, trabaja el concepto del museo como templo y, precisamente, la recuperación del ideal: el museo como la casa de todos. También uno puede ser crítico con algunos movimientos de las iglesias. No siempre las iglesias, sabemos, son esa “casa de todos” que deberían ser. Hay altibajos históricos en los países, y sobre todo tiene que ver con el problema de la relación entre la verdad –que es una palabra importante–, entre lo que hay dentro de ese ser religioso y lo que se expresa hacia la comunidad de ese ser religioso o del artista. En definitiva, es el mismo problema con la obra del artista, es siempre el problema de la verdad. Si un artista es verdadero en su obra, se recibe esa verdad, se transparenta esa verdad; si no lo es, hay una falsedad, no la que usted decía antes, la falsedad del teatro, sino una falsedad ingrata, dañina. Lo que dice la obra es algo que es un engaño.

CB: El arte es siempre artificio.

MER: Sí, artificio conocido, pero, cuando es auténtico, el artista utiliza el artificio para transparentar su verdad.

CB: A mí me gustan las historias. Hay una tradición que viene de Europa Central, que es muy fuerte, que es la de hablar a través de historias, plantear problemas filosóficos a través de una historia que puede ser cómica. Lo que trato de hacer con mi trabajo es plantear preguntas, hablar de cosas filosóficas, no por historias a través de palabras sino por historias a través de imágenes visuales. Hablo de cosas efectivamente muy simples, comunes a todos. No hablo de cosas complicadas. No soy un hombre cultivado, por ejemplo, no he leído cosas muy complicadas. Hablo de cosas muy simples que cada quien ha podido encontrar en su vida. Pienso que preguntarse sobre la muerte es algo que todo el mundo hace. Preguntarse sobre el bien y el mal es algo que todo el mundo hace. Preguntarse sobre el azar es algo

que todo el mundo hace. Por ejemplo, el trabajo en Berlín, la casa faltante, por qué había tres escaleras, tres partes de la casa, por qué una bomba cayó sobre una parte y mató a la gente y los demás no murieron. Todas estas preguntas para las cuales no tengo respuesta son preguntas que se plantea el campesino. Cualquiera se plantea esto, entonces yo trato de plantear estos problemas de una manera, con un artificio que es visual y que haga sentir estas preguntas.

MÉR: Un artificio visual pero nunca un artificio de sentido.

CB: No. Soy profesor en París, en la Escuela de Bellas Artes. Lo que yo digo siempre es que si me gusta ser profesor es porque la Escuela de Bellas Artes es el lugar más inútil de París, no sirve para nada. Y en este mundo casi todo es útil, la gente estudia para ser hombres de negocios, médicos... Para ser médico se aprende algo preciso. Y en la Escuela de Bellas Artes tengo algunos estudiantes, muy pocos, y hablamos de cosas totalmente inútiles: del color del cielo, de una mancha en el piso... Hablar de cosas inútiles es tan raro y, naturalmente, al final las cosas inútiles vienen a ser las más útiles. Creo que los museos sólo están llenos de cosas inútiles. En las escuelas de arte, uno no hace sino hablar de cosas inútiles, entonces los únicos lugares son, por ejemplo, las iglesias... Una iglesia no sirve para nada y es precisamente en su inutilidad que es útil, porque no tiene un objetivo preciso. Por ejemplo, en un restaurante uno come; en una iglesia uno espera, uno reflexiona, pero no tiene un objetivo. Sin duda, el arte es maravilloso por el hecho de que no es directamente útil. Lo que no es totalmente verdad... pero en parte sí es verdad.

¿Cuál es mi profesión hoy día? Es una profesión de profeta idiota que va de ciudad en ciudad, y en cada una yo digo: "¡Ah!, Dios es malo, o Dios es bueno...". Esta es mi profesión, es una profesión extraña pero es la mía. Hoy estoy aquí, mañana en otra ciudad, en ocho días en Helsinki, y voy a repetir lo mismo. Voy a hablar de si el hombre es bueno o malo, si uno debe ser amigo de la muerte o no debe ser amigo de la muerte. Voy a hablar como un profeta. La diferencia radica efectivamente en que en vez de hablar con palabras trato de hacerlo también con imágenes. Y la ventaja de hablar con imágenes es que éstas son más imprecisas que las palabras. La belleza de una imagen es que uno puede dibujar un elefante pero éste al mismo tiempo puede ser un sombrero; las cosas nunca son tan directas. En cambio, si

digo "sombrero", realmente es un sombrero. Si dibujo una forma, está entre el sombrero y el elefante. Entonces cada quien puede tomar más fácilmente de ahí lo que necesita tomar. Pero es mi profesión.

M E R : En cierta forma eso es también nuestro trabajo, que se nutre además de muchos otros que hacen esto en distintos siglos, y en una sociedad, la nuestra, donde esa pelea es mucho más radical que en París. Aquí a veces tenemos niños analfabetas que hacen experiencias de juegos durante un día y no pueden escribir esta experiencia, pero lo que narran es algo maravilloso que se graba en un reproductor.

C B : Tal vez el problema sea, no estoy seguro para Venezuela, pero en otros países... Aquí todos son países nuevos y diferentes. Ustedes copian a Europa. Por ejemplo, tienen este museo, igual podría estar en Düsseldorf. Tal vez pueda imaginar una forma de museo que no sea esa... por ejemplo, la idea de transmisión... transmitir, por ejemplo... la idea cristiana de la transmisión, que es a través del objeto. Por ejemplo, es la idea del relicario, aquí tiene un pequeño objeto precioso, chino, que este museo quiere conservar. Luego hay otra tradición, que es transmitir por el conocimiento, por la sabiduría. Por ejemplo, en el judaísmo no hay objetos. Para un africano es más importante usar una máscara, saber hacerla de nuevo, saber seguir fabricándola, que conservar una máscara vieja. El saber hacerla es más importante que conservarla. En Japón, cada diez años rehacen los templos, los jardines zen están vueltos a hacer todas las mañanas, y en cambio hay seres humanos que son llamados monumentos nacionales porque poseen la cultura, la sabiduría. Lo que tienen para transmitir es un conocimiento. Por ejemplo, a mí me gustan mucho los corredores de Bruce Nauman. Aquí en este museo no tienen un corredor de Bruce Nauman. ¿Por qué no hacen uno? Es fácil hacerlo.

M E R : ¿Y la autoría intelectual?

C B : Tal vez sea esto lo que hay que transformar. ¿Qué significa esto?: Que será el mismo Bruce Nauman si lo hacen ustedes.

M E R : Usted sabe lo que esto es: sí, pero no.

C B : Imagínese la estupidez de transportar de París a Caracas unas cajas de galletas. Si quiero cajas de galletas, agarro cajas de galletas. Lo que quiero decir es que una verdadera revolución sería pensar que las obras no son obligatoriamente objetos para conservar, sino que son ideas y que uno puede rehacer algunas cosas. Por ejemplo, una exposición que se ha hecho en un museo. A lo largo del siglo xx, hubo una cantidad de obras que desaparecieron. Pienso en una obra de Kounellis con caballos en la Galería Attico de Roma. Es una obra que desapareció. Para cada artista, hay obras que han desaparecido. Hay muchas obras que hice y también destruí. Para hablar de cosas más antiguas, la obra **Merz** de Schwitters ya no existe. Me gustaría entonces hacer una exposición con obras que conocemos por fotografías pero que no tienen ya existencia material. En todo caso, el problema que puede plantearse en un museo es qué significa la idea de reliquia, por qué existe la prohibición de rehacer una obra, de hacerla de nuevo: son verdaderos problemas. Este museo funciona como un museo normal, americano, europeo, pero quizá se puedan seguir otras normas. Si usted toma, por ejemplo, una obra de Richard Long, lo importante es el dibujo; la materia es la piedra y el dibujo, pero no cada piedra. Entonces, si usted tiene una pieza de Richard Long, la conserva, la expone en el museo, la cuida... ¿No sería mejor hacer un facsímil y ponerlo en la calle? Si lo destruyen, pues lo destruyen. Entonces la regla es más que la reliquia. Uno puede imaginar un museo que no tenga sino cosas muy pequeñas, planos, y la obra que se va a realizar va a ser un facsímil, se va a fabricar. La noción de reliquia es tal vez el hecho de obras... He hecho obras en las cuales instalo objetos perdidos. Lo hice ya cuatro veces, con objetos perdidos y encontrados en la calle. Lo hice en Nueva York, Estrasburgo, Munich, París... Naturalmente, no son siempre los mismos objetos. Voy al depósito de objetos encontrados y agarro los objetos que están ahí. Si mañana alguien quiere hacer este mismo trabajo en Tokio, lo puede hacer sin mí. Va a Tokio, agarra los objetos encontrados y lo hace. Hay toda una parte de mi trabajo que se puede hacer sin mí.

M E R : ¿Cómo siente usted su situación de autoría en ese caso?

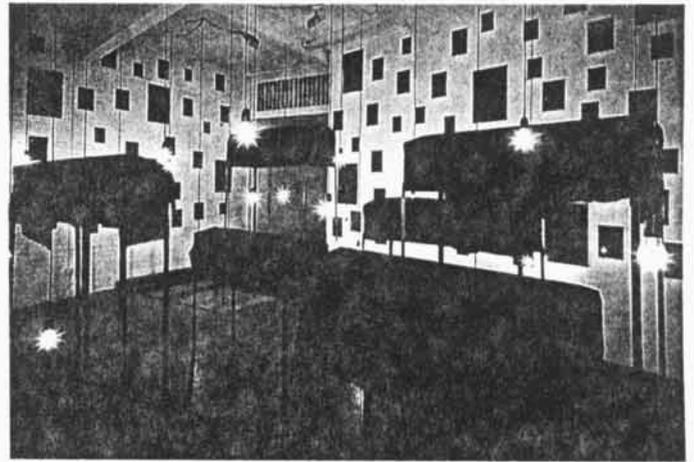
C B : Pienso que hay dos partes. Hay una parte de mí, una parte que es reliquia; cuando me muera habrá reliquias en los museos y estas reliquias son de por sí ya objetos un poco muertos. Para mí los museos son un poco como cementerios. Es verdad, es así. Habrá cosas, reliquias. Y además, tal vez

habrá obras para reinterpretar, como una partitura musical que alguien deberá interpretar de nuevo. Hoy no se interpreta a Bach como se interpretaba hace doscientos años, se reinventa cómo tocar a Bach. Es posible que para algunas de mis obras sea necesario que alguien las reinterprete. Entonces, hay estas dos cosas al mismo tiempo: reliquia y, al mismo tiempo, cuando hago una exposición, toda la exposición es una sola obra. Tomo elementos diferentes y rehago una obra con todos estos elementos. Transformo las obras, inclusive a veces totalmente. Hago un trabajo de creación cada vez que hago una exposición. Cuando esté muerto, hará falta alguien que haga este trabajo de creación, hará falta alguien que reinterprete. Actualmente, soy yo quien interpreto mi trabajo, pero cuando esté muerto hará falta alguien que lo haga. Pero es así para todos los museos, cuando ustedes cuelgan un cuadro en la pared, ya hacen una reinterpretación. Interpretan el trabajo de cualquiera sólo con mostrarlo. En mi caso es más difícil. Pienso, por ejemplo, en el trabajo de Beuys: es muy difícil mostrarlo hoy porque transformaba mucho su obra en función de los espacios, y como la gente es muy respetuosa, se le hace muy difícil, no se atreve a reinterpretar y por eso es tan difícil la obra de Beuys.

MER: Hablando de ese "después del tiempo del artista", me interesa ahondar en el asunto de la muerte, uno de los temas que usted trabaja con frecuencia. Pero no ahora como tema sino como una especie de actitud que usted ha tenido y tiene en querer ver sus obras como si ya usted estuviera muerto. Es un juego del artista vivo que se pone en el lugar, "como si" estuviera muerto. Me interesa sobre todo ese sentimiento de relatividad que se genera, con el sentido de la realidad, ese sentido de la identidad precisa de las cosas; es como ponerse a mucha distancia de la carnalidad del mundo.

CB: Tal vez el hecho de ser un artista sea una manera de luchar contra la muerte. Es una manera que no funciona. Es un fracaso. Cada vez que uno lucha contra la muerte, pierde. Es también un deseo de luchar contra la propia muerte. Cuando uno es artista, esto responde a un deseo de luchar contra la muerte. Al mismo tiempo, cuando más artista es uno, más deviene en su obra. Francis Bacon se parecía a un Francis Bacon. Siempre digo, como una broma, que Giacometti se parecía a un Giacometti. Físicamente, yo me parezco a una caja de galletas. Mientras más trabaja uno, más adquiere existencia. Uno se vuelve su obra, y tal vez esto sea un deseo de no morir,

pues uno mismo ya no tiene existencia, sólo es su obra. Uno no es sino su obra. Es verdad que me interesa mucho la idea de sobrevivir a través del arte. Por ejemplo, en Burdeos se va a abrir un pequeño museo sobre Boltanski, en un pequeño apartamento que la municipalidad ha comprado. En ese museo no habrá obras, sino mi pipa, mi chaqueta, alguna cosa que haya escrito. Ese museo durará todo el tiempo, pero dentro de cien años todo el mundo habrá olvidado quién fue Boltanski. La gente

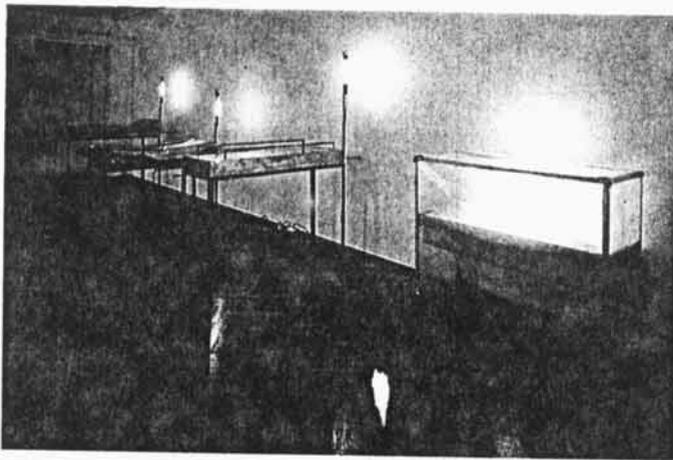


Les Tombeaux
(Las tumbas), 1997
Galería Anthony d'Offay,
Londres

que habrá trabajado en ese museo ya estará muerta, y ya nadie sabrá a quién está dedicado ese museo, "por qué hay ese museo en Burdeos, a lo mejor era un escritor malo, o quién sería ese Boltanski", eso se preguntará la gente. Entonces, hay la idea de construir para sobrevivir. Por otra parte, hay la idea de que uno nunca puede sobrevivir. Entonces, las cosas que habrá ahí

dentro serán estúpidas, idiotas. Estaré totalmente olvidado. Todos los artistas que tienen ese deseo de sobrevivir a su tiempo, igual desaparecen. Creo que el arte es, con frecuencia, un deseo de luchar contra la muerte, y por eso siempre pierde. El arte es perdedor. Es el mismo problema, por ejemplo, en los museos. Si pongo este yesquero en un museo, se le va a preservar, lo pondré en una vitrina, pero ya no será más un yesquero. Porque: ¿Qué es un yesquero? Es esto. Entonces, cuando algo se preserva,

dentro serán estúpidas, idiotas. Estaré totalmente olvidado. Todos los artistas que tienen ese deseo de sobrevivir a su tiempo, igual desaparecen. Creo que el arte es, con frecuencia, un deseo de luchar contra la muerte, y por eso siempre pierde. El arte es perdedor. Es el mismo problema, por ejemplo, en los museos. Si pongo este yesquero en un museo, se le va a preservar, lo pondré en una vitrina, pero ya no será más un yesquero. Porque: ¿Qué es un yesquero? Es esto. Entonces, cuando algo se preserva,

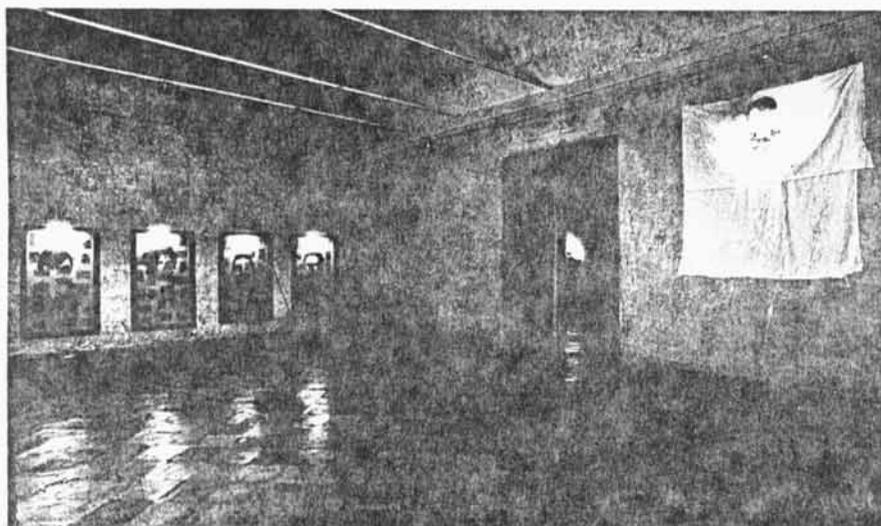


Les Lits (Las camas), 1997
Galería Anthony d'Offay,
Londres

se mata, desde el mismo momento en que uno lo preserva, lo mata. Los museos entonces... esas tazas chinas están conservadas, no se van a romper, pero son imágenes de tazas, no están siendo utilizadas. Y ¿qué es un objeto? Es algo que se utiliza. Entonces, intentar luchar contra la muerte es obligatoriamente una lucha imposible. Se pueden tomar muchas fotografías mías, se me pueden hacer muchas entrevistas, y todo esto es absolutamente inútil. Puedo hacerme una foto cada segundo y todo esto es inútil. Y una parte del arte está en este deseo de luchar, de ser inmortal, y al mismo tiempo de saber que eso es totalmente idiota.

M E R : A pesar de que no se ve pintura ni escultura directamente en su obra y que las pinturas que hizo en una época no las considera como parte de su trabajo importante, usted se sigue llamando a sí mismo pintor. Además, esta mañana me dijo: "Yo soy un artista totalmente tradicional", cosa que sería un poco discutible, vistas muchas cosas, vistos los recursos, la manera de aproximarlos y todo eso... Pero usted se siente un artista tradicional y se dice a sí mismo "pintor". ¿Cómo es esa relación entre aquel sentirse y este hacer? ¿Es algo así como una búsqueda de cobijo en la tradición?

Leçons de Ténèbres (Lección de tinieblas), 1995
Villa Medici, Roma



C B : Yo no creo en absoluto en el progreso ni en el cambio. Decir, por ejemplo, que hay progreso en el arte es completamente estúpido. Se puede decir que la ciencia es acumulativa, que la ciencia se agrega, que alguien inventa; pero el arte no es acumulativo, el arte de hoy no es mejor que el de hace cincuenta o cien años, yo no pienso eso. Uno puede imaginar que la ciencia está más avanzada hoy que hace cien años. La ciencia tiene la idea de progresión

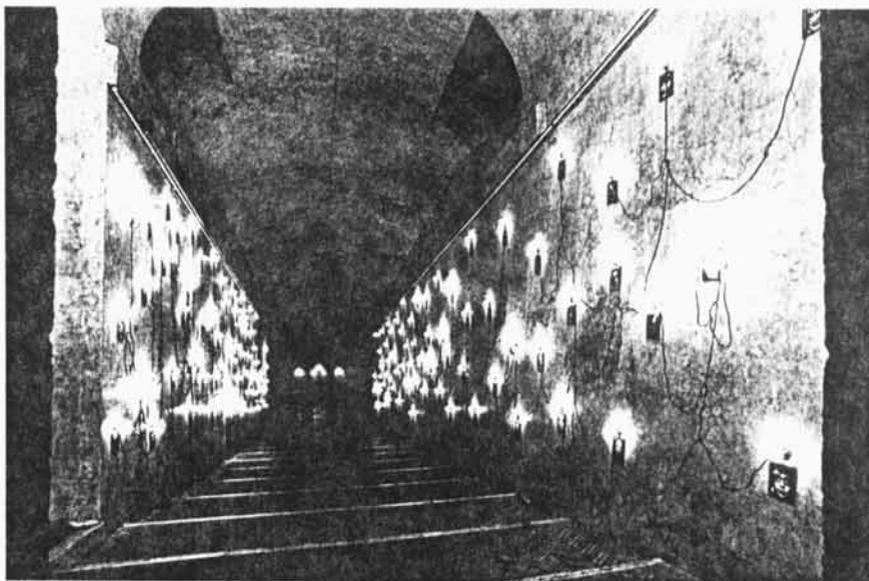
que el arte no tiene en absoluto. Efectivamente, en mi trabajo hablo de cosas completamente tradicionales. En general, mi trabajo está muy ligado a la tradición de la vanidad o *vanitas*, que es una tradición muy antigua en la historia del arte. Creo que lo más aproximado, lo más cercano, sería tal vez sobre todo el siglo xvii cuando ha-

bía grandes decoraciones en las iglesias, especialmente decoraciones efímeras para los entierros; para el Viernes Santo había grandes decoraciones. Pienso que pertenezco a aquella tradición, la tradición de las decoraciones funerarias. Esto es precisamente lo que hago, una especie de decoraciones efímeras que están ligadas o relacionadas a eventos. De hecho, en una iglesia de París trabajé para el Viernes Santo y el día de Pascua de Resurrección. Sí, es eso. Lo hice por la iglesia, por los parroquianos, no para la gente del mundo

del arte. Pienso que pertenezco a una tradición. No soy moderno en absoluto. Debo decir que soy alguien que no ama el mundo moderno, no soy moderno.

MER: No es moderno... Sin embargo, se aproxima mediante elementos con los cuales no se aproximaría un artista tradicional en el sentido neto de la palabra. Se aproxima con la fotografía, con el video, con el cine, con ciertos objetos, con esas cosas deleznable...

CB: Hablo con las palabras de hoy pero los sentimientos son los mismos. Creo también que soy un artista viajero, pero en efecto, si uno ve el Renacimiento, los artistas italianos iban a Praga, a Viena, a América del Sur... En realidad, la idea del artista que viaja no ha cambiado mucho. Hoy los viajes son más cortos. En el siglo xvii debería haber pasado un año para llegar aquí, y haberme quedado



Leçons de Ténèbres (Lección de tinieblas), 1995
Villa Mediceis, Roma

un año. Hoy me quedo cinco días, pero es más o menos lo mismo, la vida de los artistas era la misma. Eran invitados por un príncipe, hacían su decoración en algún lugar y se iban. Había, por ejemplo, cincuenta artistas famosos que iban de una ciudad a otra para hacer las decoraciones. Los mismos artistas iban a Praga, Madrid, a lo mejor Bogotá... Era la misma gente la que viajaba. No pienso que el mundo cambie, uno, por ejemplo, ahora utiliza el fax, pero no hay diferencia entre el fax y una carta, llega más rápido pero no hay diferencia.

M E R : Esto no es tan seguro: la carta tiene la mano, tiene el rasgo, la huella...

C B : Bueno, sí. Tal vez la carta sea mejor.

M E R : En la mano se genera un mundo de interioridad que no se genera en el ordenador... ¿Usted ha leído un libro de Walter Benjamin que se llama **El narrador**? Él dice que escribir (se refiere a la narración) es una relación entre la mano, el ojo y el alma, y que eso es una experiencia única.

C B : Pero de manera general pienso que las cosas cambian muy poco, que los grandes eventos de la vida cambian muy poco, los grandes sentimientos cambian muy poco. Por eso, cuando uno lee al Quijote es porque las cosas han cambiado muy poco. Yo me veo como un artista romántico, no obligatoriamente del siglo xx. Naturalmente, hablo de una cierta manera ligada al siglo xx pero lo que deseo decir no es algo moderno. Entonces, lo que siempre es extraño es que si bien creo esto que estoy diciendo, al mismo tiempo los eventos exteriores, los eventos políticos, tienen una gran importancia sobre la forma del arte. Es decir, para mí el fin del comunismo tuvo una influencia enorme sobre el arte. Por ejemplo, el arte minimal está muy ligado al comunismo, porque es una ideología global. El minimalismo es una ideología para todo el mundo, es una forma para todo el mundo, como el comunismo fue una ideología para todo el mundo. Y hoy día no hay más ideología global, tampoco hay formas globales. Los jóvenes artistas no tienen forma tampoco. Esa idea formal estaba ligada a la idea de un pensamiento global. Los artistas minimalistas pensaban que esa forma podía aplicarse a todo el mundo, que era una verdad, como también se pensaba que el comunismo era una verdad. Hoy no hay más verdades, como tampoco hay formas. Un joven artista utiliza formas muy diferentes, medios muy diferentes, el fin de la ideología es también el fin de la forma.

MER: Hay una cosa que es importante en eso que está diciendo. Si bien usted se siente un hombre de la tradición, utiliza métodos y temas del mundo real. Esta mañana hablábamos de unas vallas, unos afiches que va a estar trabajando en París y que no tienen ningún tipo de identificación. Y yo, por mi parte, le hablaba precisamente de un arte desaparecido. He estado trabajando el tema de la desaparición. Me interesa la necesidad de los artistas tradicionales en tener un *corpus*, en encarnar. Algunos conceptualistas extremos quieren librarse de ese "lastre" de la forma y la materia. En el extremo, tienden a la desaparición. Tal vez usted se acerque a los conceptualistas, aunque no es un conceptualista radical: a pesar de lo deleznable de algunos de sus recursos materiales, su arte se niega a la desaparición...

CB: En ciertas obras, lo que llamo la regla es más importante que la realización, o tan importante, y por eso de hecho estaba hablando de una partitura. Hablemos de esas obras que uno puede rehacer, que uno puede interpretar. El problema es el de la encarnación. Cuando un pianista reencarna, da una nueva información. Entonces, si usted interpreta una obra mía, haría falta que la firme conmigo para dar esta encarnación. La obra de alguien debe ser encarnada, una obra debe ser alguien, la desaparición de alguien no es buena, siempre hace falta que haya alguien para firmar, decir que hay una obra de Boltanski interpretada por Federica... Bueno, habrá gente que dirá que es una buena o mala interpretación, pero creo que hace falta que siempre exista la idea de alguien que esté ahí. También es cierto que soy quien interpreto mis obras y es verdad que para mí es muy importante y que las transformo en el último minuto, y que el aspecto visual es muy importante, realmente importante. A mí me gusta y me divierte siempre decir que cuando trabajo me quedo acostado y las ideas llegan, pero no es verdad. Para tener ideas tengo que estar en mi taller, mover las cosas, ponerlas en la pared. Es dentro de la forma donde la cosa se crea, no en la idea. El trabajo, por más que sea, es formal, hace falta que las cosas se materialicen. De todas maneras, mi trabajo es formal. Obligatoriamente el trabajo del artista tiene que ser formal, no es sólo ideas. Si usted toma a alguien que me gusta como Lawrence Weiner, nunca entendí sus tesis, para mí no tienen interés, pero en cambio es un gran artista visual, él ha inventado formas visuales, inclusive los más conceptuales en realidad son artistas que han inventado formas. Por eso le digo que soy pintor, no soy filósofo, ni poeta, no trabajo con las ideas, y así son todos los artistas. Inclusive Kosuth

tener veinte mil ejemplares. Es extraño ver que las obras de video siguen el mismo sistema que la pintura y el grabado, un número limitado, numerado. Entonces uno tiene un medio de difusión totalmente nuevo y de hecho lo utiliza de la misma manera que los tradicionales. El sistema de lo raro, de la cosa firmada, sigue existiendo, inclusive para las cosas más modernas.

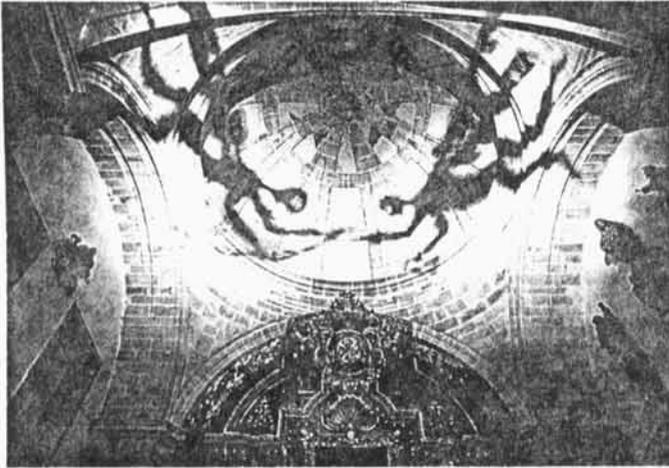
M E R : Eso que dice recuerda un poco la idea de Walter Benjamin acerca del aura de la obra antigua. Él dice que los medios más modernos, como la fotografía, el cine, cortan esa situación de aura, de aureola. Pero yo siento que hay artistas contemporáneos que son capaces de recuperar un aura con estos otros y nuevos elementos y lenguajes.

C B : Nada ha cambiado. El sistema de la cosa firmada existe en las cosas más modernas, eso no ha cambiado en nada. Cuando las cosas están en el museo nada cambia. Lo que hago a menudo es trabajar con un periódico pero mucha gente lo ve... y no hay obra. Voy a trabajar con afiches, pero mientras estés en un museo, que trabajes con pintura o con video es la misma aureola, tiene la misma aureola.

M E R : Vamos a tener en la exposición varias de sus obras vinculadas con la luz y las sombras. Me interesaría ahondar un poco en esto. Yo siento una relación entre la luz y la sombra en su obra: en lo temático, en lo espiritual, en relación con la niñez y la muerte. Algo que hace que sus obras sean al mismo tiempo muy ligeras, hasta frágiles, y por otra parte algunas veces trágicas y hasta solemnes. Es decir, esta relación entre densidad y levedad es uno de los hechos que siempre me atrajo más de su trabajo. Y creo que, precisamente, el juego de la luz y las sombras tiene mucho que aportar allí, ya en la materia plástica, visual. **L' Ange** (El ángel), por ejemplo. Se supone que el ángel es la figura de la luz, pero lo que se ve de su ángel moviéndose es la sombra. Todo el tiempo se da esta relación. Quisiera ahondar un poco en eso, en lo pesado, lo liviano, lo denso, lo trágico y lo ligero, y todo ello a través de esa relación permanente entre la luz y la sombra.

C B : Pienso que una de las razones por las cuales utilizo la luz es porque ésta es una imagen de la vida y puede extinguirse a cada instante. La vida es muy frágil, es como una vela, es nada; tú tienes algo que es la vida y esa cosa puede en cualquier momento desaparecer, constantemente.

Pienso que a pesar de la tradición religiosa, cuando prendes una vela, eso representa una vida o algo muy frágil. Entonces en mi trabajo hay una idea del monumento, pero de un monumento muy frágil. Los monumentos que hago no son de mármol, no son de metal, son nada, son muy frágiles, entonces siempre hay esa contradicción



Les Anges (Los ángeles), 1995
Iglesia de San Domingos de
Bonaval, Santiago de Compostela

entre el deseo de hacer monumentos, de preservar, y al mismo tiempo, hago todo esto con recursos en extremo débiles, y hay una especie de paradoja. La utilización de la sombra, naturalmente, está ligada a la idea de la muerte. Las sombras son siempre muertos, son siempre lo totalmente impalpable, lo que no se puede tocar, que es como la luz, que no se puede tocar, que es im-

palpable. Es por eso. También se puede decir que en la segunda parte del siglo xx, una manera de trabajar con el color ha sido la de trabajar con la luz. Aparte de mí, gente como Dan Flavin, Nauman, han trabajado con la luz para trabajar con el color, porque el color no estaba más sobre el pincel sino en la luz. Creo que en mi caso es naturalmente una referencia a la cosa religiosa y es también la idea de la fragilidad, la cosa que no es material. Creo que, si bien he sido educado en el cristianismo, debo también algo a la tradición judía, y en esa tradición hay casi siempre una cosa y su contrario: tú dices un chiste que destruye lo que acabas de decir. Esto siempre se encuentra en las historias tradicionales: la contradicción, y también el hecho de que tú eres pretencioso y al mismo tiempo no eres casi nada. Esto es lo que caracteriza a los judíos: ellos son a la vez hijos de Dios y elegidos de Dios –si eres judío, eres elegido de Dios– y eres el último de los hombres. Así es: eres al mismo tiempo el hombre más bajo y el más alto. Creo que todo el judaísmo funciona en torno a estos dos



Les Bougies (Las velas), 1986
Detalle

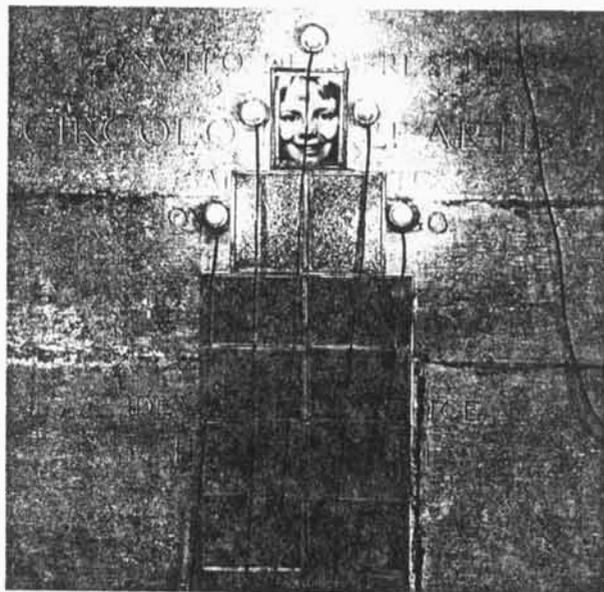
elementos: Dios ha escogido a este pueblo, o sea que tú eres más que todo; y al mismo tiempo ese pueblo es rechazado, perseguido, matado. Entonces en mi trabajo con los grandes monumentos, al mismo tiempo hay cosas muy, muy importantes y hay cosas de burla, son cosas de papel, no sólidas, a veces son juguetes. O sea, que hay lo más alto y lo más bajo.

MER: Me interesa mucho el aspecto inmaterial de la obra. Y no hemos conversado todavía sobre el uso de la fotografía, la fotografía movida, como desvanecida, y todos los elementos que tienen que ver con la fotografía –el encuadre, el recorte, el grano– convertidos en obra de arte.

CB: Fotografía en griego quiere decir dibujar con la luz. De nuevo, tiene que ver con la luz. Creo que si he utilizado la fotografía es por su relación con la realidad. Es decir, una foto de alguien tiene una verdadera relación con esta persona, más que un cuadro.

Cómo explicar eso: es la relación entre el sujeto y el objeto; una foto es un objeto, pero ese objeto es también el recuerdo de un sujeto. Cuando uno ve una foto, uno dice: "Ahí hubo alguien".

Monument
(Monumento), 1986
XLIII Biennale di
Venezia, Venecia



Ahora, uno tiene tan sólo un objeto. Entonces, para mí, el hecho de ser un cuerpo muerto, una fotografía o unas ropas viejas, es lo mismo, hay una referencia a un sujeto. El sujeto está ausente y ahora uno tiene el objeto. Entonces creo que lo que me interesa es esta relación con la realidad del sujeto, que ya no es más que un objeto.

MER: Hay una idea de un filósofo idealista alemán, Nikolai Hartmann, en relación con la imagen. Él dice que la imagen es el tercero entretejido entre sujeto y objeto. Es una manera interesante y fina por medio de la cual un filósofo define la imagen.

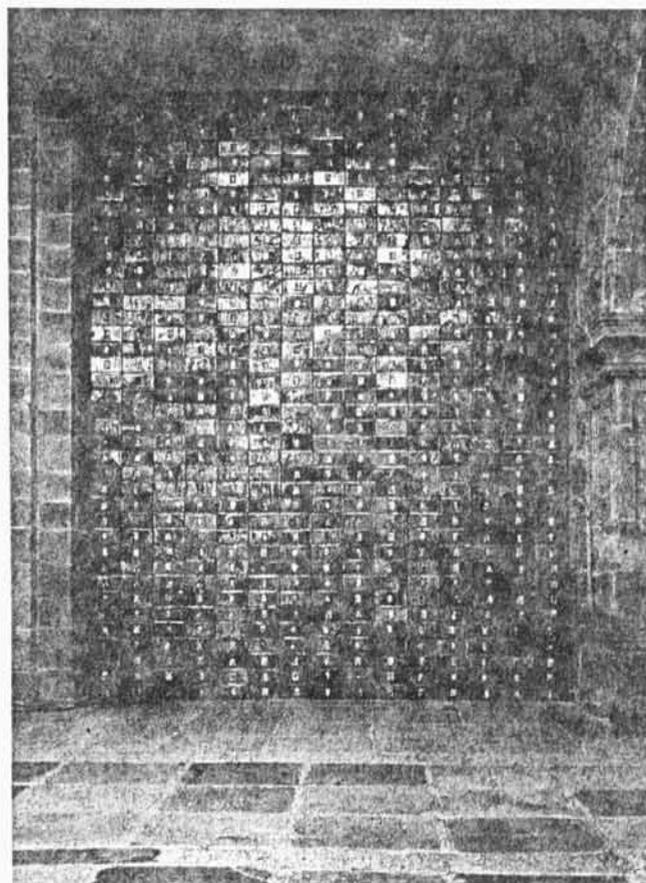
CB: Lo que es muy interesante en una foto es que realmente hubo alguien ahí. Roland Barthes habla de eso: cuando uno ve una fotografía de un personaje, dice: "Esa persona realmente existió". Si yo tomo fotos... Por ejemplo, aquí tiene fotos pero ellas vienen de lugares diferentes y hoy ya no sé quién es esa gente. Entonces, cuando ves esto, la única cosa que puedes decir es que son humanos, pero han perdido su identidad. Entonces, no sabes quién es esta niña. ¿Ese niño era bueno o malo? ¿Aquellas eran felices o no? No sé nada de ellos, lo único que puedo decir es que fueron humanos: han existido, han sido humanos. En la exposición que vió en París, la primera sala, que era muy grande, la idea de ese trabajo es que... creo que hay más de mil fotos, son fotos con las cuales ya había trabajado. Hay criminales españoles, hay judíos, hay nazis, hay suizos, hay niños franceses... Todos están muertos,

Les Suisses Morts

(Los suizos muertos), 1995

Iglesia de San Domingos de

Bonaval, Santiago de Compostela



bueno, no estoy seguro, pero de todas formas es lo mismo porque la idea es que todos esos rostros, uno no sabe nada de ellos, sólo que han sido humanos, que pertenecieron a la idea de la humanidad, no se sabe nada de ellos, uno no sabe quién fue nazi, quién fue víctima, quién fue criminal, no se sabe nada, salvo que todos son humanos. Las fotografías de esa gente nos dicen que todos ellos fueron diferentes unos de otros, únicos, pero todo lo que ha hecho su diferencia, todo lo que ha hecho su vida ha desaparecido para nosotros.

Se dice siempre que uno muere dos veces: una primera vez, y una segunda cuando alguien encuentra una fotografía tuya y ya no sabe quién eres. Entonces, aquí tenemos una foto de esa gente, pero no sabemos quiénes eran. Hay la noción de que hubo un sujeto, que hubo alguien, que hubo un alma que existió pero hoy todo esto ha desaparecido, ya que se perdió su identidad. Y efectivamente, la exposición de París está basada en la idea de la pérdida de identidad. Había fotos, y al final los objetos encontrados. Estos objetos también han tenido una historia y una identidad pero ya hoy no se conoce. Entonces, de todas formas, hay algo que es importante en mi trabajo, es la idea de la importancia de cada quien, el hecho de ser único y al mismo tiempo la vulnerabilidad de esa obra. La gente se pierde porque no se sabe nada de ellos.

MER: ¿De alguna manera podría decirse que estas obras donde se habla de la pérdida de identidad son la cara humana del *objet trouvé* de Duchamp?

CB: Esa es más bien una idea cristiana, mi idea. Pienso que mi idea es la importancia de cada ser, es una idea humanista. Por ejemplo, cuando estoy en una estación veo a mucha gente. Me interesa saber que cada quien tiene su vida, sus deseos; creo más bien en esa idea del ser humano como una cosa maravillosa y al mismo tiempo está la idea de que es tan frágil. Entonces, uno desea tanto preservar eso, pero no puede hacerlo. Uno piensa que todo esto va a desaparecer, que no va a ser más nada, cuando era alguien que existía, que era único.

MER: Es la vida penetrada por la muerte potencial. La conciencia de la muerte desde la vida. Sin dramas sino como conciencia: es así.

C B : Lo que decía ayer. Desde que uno nace, uno muere; desde que uno nace, la muerte está ya, está ahí, obligatoriamente. Lo que es la verdadera pregunta es la importancia de cada uno de nosotros aquí, y al mismo tiempo dentro de cincuenta o sesenta años no será nada. La gente no sabrá quiénes fuimos nosotros, no nos recordarán.

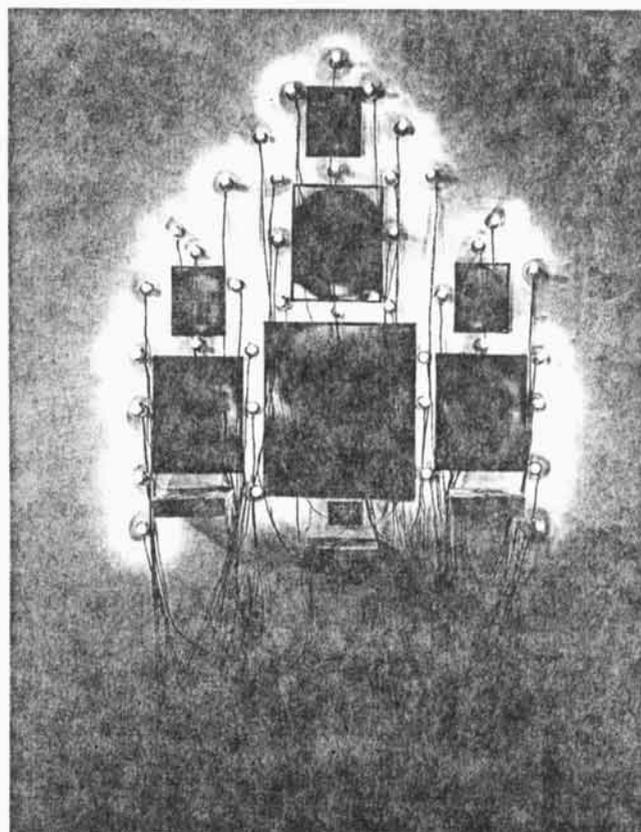
M E R : Hay un aspecto en sus obras que se llama **Inventaires** (Inventarios), de objetos físicos y también de objetos reproducidos por la fotografía, e inventarios de nombres. Esa es una situación de reiteración. La reiteración es uno de los elementos más típicos de la sociedad de consumo, pero, justamente, en su obra no es la reiteración automática de lo igual a lo igual sino la reiteración que integra en cada obra la diferencia que otorga un toque más artesanal, más humano. Me interesaría ahondar en esa relación entre reiterar y diferenciar.

C B : Los **Inventaires** (Inventarios) han trabajado sobre la idea de un museo, y también de qué es lo que queda de alguien, qué es lo que se puede salvar de alguien... al mismo tiempo, si meto toda la vida en un museo, es que voy a existir. Para mí, un **Inventaire** (Inventario) es como un retrato, el retrato de alguien y todos los objetos de alguien son como su retrato. Hay entonces esa idea de conservar a alguien por sus objetos pero, en este caso, obligatoriamente es un fracaso. Hago objetos con listas de nombres, la idea es que si uno tiene nombre es diferente del otro. Es decir, una manera de decir que uno es un ser humano es a través del nombre. Por ejemplo, los esclavos o la gente en los campos de concentración no tenían

Monument Odessa

(Monumento Odessa), 1989

Colección Galería Yvon Lambert, París



nombre, tenían números. Cuando uno tiene nombre, se puede decir que ha existido. Cuando uno da un nombre, es para decir que se existe. En los mormones de América hay esta tradición, que es la de recoger los nombres de todos lo que han vivido, porque piensan que al momento del Juicio Final, Dios va a llamar a cada persona por su nombre y si ahí no están los nombres, las personas no serán salvadas. Entonces los nombres muestran la importancia de alguien, si alguien no tiene nombre, no existe. Por ejemplo, en Francia hablamos mucho del año 2000, entonces propuse que en un espacio, un lugar, se pongan los nombres de todos los habitantes de la tierra. De modo que una vez que una persona sea llamada... Es un poco complicado, pero lo más complicado es leer todos los nombres. Llevaría cinco años leer todos los nombres, pero como hay personas que mueren y otras que nacen cada dos o tres segundos, uno nunca tendría la lista correcta. Entonces el proyecto que tengo –es un proyecto un poco idiota– es que voy a tener todas las guías telefónicas del mundo y habrá grandes estantes con estas guías, no sé cuántas, quince mil o veinte mil, y habrá un teléfono y se podrá llamar a cualquiera. La idea es que al menos todos los que tienen teléfono estarán ahí. Por lo menos es algo.

M E R : El sueño de la comunicación universal... Eso me recuerda el mural de la Bienal de Venecia, con los nombres de todos los artistas participantes...

C B : Eso fue un tratado sobre la vanidad. Todos ellos han estado muy orgullosos de exponer en Venecia... Y hoy día casi todos son unos desconocidos. Cuántos artistas dicen: "¡Ah, expuse en Venecia!", y veinte o treinta años después... Esto es como los grandes monumentos a los muertos, ya no se leen los nombres, no hay más nada. Esos son trabajos sobre la vanidad.

M E R : ¿Qué obras tuyas que ve con la distancia, y tratando de poner un poco de objetividad, considera como las más significativas y por qué?

C B : En toda mi vida, solamente he hecho una obra. Como dije al principio de esta entrevista, pienso que los momentos de creación son muy, pero muy escasos en una vida y están muy ligados a cosas importantes para uno. El momento de creación que ha sido más importante para mí fue cuando cumplí veintitrés años. En ese momento sentí que me volvía adulto. Entonces, tuve un momento de creación determinante y fue precisamente

el momento en que dejé la infancia, dejé a la familia, y por eso fue que hablé de la infancia, de la memoria, porque me estaba volviendo adulto. El niño que era murió. Este fue el primer momento. El segundo fue hacia 1985 cuando murieron mis padres. Cuando los padres mueren uno se vuelve sus padres. En ese momento, uno se vuelve su padre. En ese momento me interesé mucho más por el judaísmo. Mi trabajo cambió formalmente, fue un segundo período. Y el tercer período es un poco en este momento, porque me estoy volviendo viejo. Siento de verdad que son los últimos años. La exposición en París se llama *Dernières Années* (Últimos años). Con esa exposición siento haber llegado a un estado de vejez y por eso hago un trabajo diferente. Veo las cosas de una manera un poco diferente. Eso quiere decir que los únicos momentos de creación son momentos ligados a momentos muy importantes de mi vida, a etapas de edades.

M E R : Hablando de edades, usted tiene una edad parecida a la mía, en la cual uno puede sentir que tiene un vínculo con la juventud todavía, pero ya hace tiempo tiene algún vínculo con la vejez. Uno está en una edad mediana, una edad madura, la llaman. En algunos momentos uno siente mucho más marcada la personalidad joven y en otros siente más marcada la personalidad mayor. ¿Se siente más involucrado con alguna de esas tres edades?

C B : Pienso que estoy más próximo a la vejez y es verdad que ahora construyo mi tumba. Cuando uno es viejo, uno construye su tumba. La tumba no es material. Por las obras que hago, con lo que hago, yo construyo mi tumba.

M E R : Pero usted está construyendo la tumba desde que era muy joven.

C B : Uno puede construir su tumba a lo largo del tiempo, por largo tiempo.

M E R : Pero lo que quiero decir es... Usted puede estar construyéndola desde joven porque tiene una marcada conciencia sobre la muerte, pero no necesariamente porque se siente viejo desde joven. Lo pregunto porque el artista suele jugar con las edades de una manera más flexible, diferente a la de mucha gente.

C B : Creo que esto es un período que no es triste, que es positivo para el trabajo, para muchas cosas, pero al mismo tiempo siento que son los últimos años y por eso la exposición se llama de esa manera en París. Es justamente eso.

MER : ¿Cómo suele ser el proceso de creación de una obra en su caso? Algunos artistas dibujan, luego hacen, reflexionan, guardan... ¿Cómo es el proceso? ¿Varía mucho de un momento a otro o de una obra a otra?

CB : Por una parte, eso de crear muy pocas veces me pasa, desgraciadamente. Creo que es una cosa muy cercana a ser un místico, es decir, a menudo durante mucho tiempo estoy a la búsqueda, y luego, bruscamente, entiendo y lo veo todo, es como una búsqueda, uno anda perdido en la oscuridad y de repente la luz llega y en algunos segundos uno sabe lo que uno debe hacer en los seis meses siguientes. Es algo muy brutal, es realmente como una revelación para mí, pero esta revelación llega si durante varios meses sufro, busco, lloro, ensayo, me lamento, estoy realmente perdido y entonces a veces ocurre, ya está, entiendo. Preciso: soy un hombre de muy poca cultura. No fui a la escuela, por ejemplo. Tengo una cultura extremadamente amplia, pero no es tradicional. Por ejemplo, ver la revista **Marie-Claire**, pasear por la calle, ver una novela idiota en la televisión. Digamos que uno nunca sabe qué es lo que le puede desencadenar a uno. Por ejemplo, las cajas negras que hago... Yo estaba en la Escuela de Bellas Artes y veo unas planchas debajo de un plástico negro que los obreros habían puesto para protegerlas y dije: "¿qué es eso?" También lo puedes encontrar en el periódico, pero si tú te encuentras esto es porque estás buscando. Entonces el azar fue el que me provocó ese encuentro, pero si tú tienes ese encuentro es porque estabas buscando algo, porque eres inquieto y estás buscando una posibilidad y estás disponible para recibir algo que te puede servir; pero no es una obra de arte, es algo que está en otro contexto, como una revista, la televisión, caminar en la calle o irte a un museo de tradiciones populares o a un museo de ciencias, pero no a los museos de arte.

MER : ¿Qué es para usted la belleza? Aquí me interesa mucho saber si responde como ese hombre-no-moderno que dice ser, ese que pertenecería a una cultura –antigua y acaso eterna– que amó y siguió la belleza como un valor. O si más bien responde como muchos hombres y artistas de hoy, en actitud crítica ante el valor de la belleza.

CB : Hay dos posibilidades para responder esta pregunta. Está lo que realmente creo: es bello lo que conmueve. La belleza en sí no existe. Algo muy feo puede ser muy bello. La belleza tiene a veces un sentido cultural, pero,

grosso modo, lo bello es lo que conmueve, lo que habla al espectador, entonces esto lo tengo como una certidumbre. Luego, uno puede pensar, pero esto no es realmente explicable, que hay una manera de colocar objetos o libros de una forma que correspondería a una suerte de armonía universal. Esta es la idea más cercana a Malraux: por ejemplo, pensaríamos que hay una belleza que podemos encontrar en culturas totalmente diferentes –el ángel de Reims, esculturas africanas. Creo vagamente en eso pero no lo puedo explicar en absoluto, es una creencia casi religiosa. Por lo demás, es verdad que a partir de la misma idea se puede hacer algo que produzca una emoción espiritual o que no la produzca. Existe una formulación de las ideas que hace que sean más o menos emocionantes o dicentes. Si tomas a dos artistas que hablan de lo mismo: uno hará algo sublime, y el otro no hará nada, a pesar de que la idea inicial sea la misma. La pareja y el amor, esto puede ser muy bello en Picasso y muy feo en otro. Entonces, hay algo que a lo mejor podemos llamar belleza y que consiste en la puesta en escena del pensamiento y en la materialización del pensamiento. ¿De qué depende? No es una relación de colores, esto no significa nada, tampoco creo directamente en la Sección Áurea. Hay gente que puede poner dos elementos, trazar dos líneas con lápiz en un papel y que eso llegue a hablar, pero yo no puedo explicar porqué. Se puede explicar las ideas que llevan a hacer una obra, mas no porqué esta obra es bella. Aquí tenemos una pintura que se parece mucho a un Rothko, por ejemplo, pero no es tan bella como un Rothko. Por qué es menos bella que un Rothko, no lo puedo definir, no lo sé. Se le parece. También es cierto que si tomamos por ejemplo la cultura africana, sus objetos de arte, ahora sabemos que dentro de la misma cultura, hay objetos mejores que otros, porque el artista que lo hizo era más dotado que otro de una aldea cercana. Entonces ya no se puede hablar de los objetos de arte de la cultura del oeste africano, se puede hablar de un objeto hecho por una persona en particular que poseía ese don. De hecho, creo que hay en algunas personas un don para expresar los sentimientos a través del volumen o de la línea. Pero pertenece al campo de la no-explicación, así como el sentimiento de Dios que tampoco se puede explicar. Y al mismo tiempo, no creo en la belleza en el sentido clásico del término. No es porque pongamos lindas flores, niños bailando y un cielo azul que el cuadro va a ser bello. Gerhard Richter hace pinturas con franjas de colores puestas al azar: no hay una armonía de colores que sea más bella que otra. Por eso la belleza es algo muy difícil, pero creo que sí existe, a través de las ideas. Soy profesor y en mi vida he encontrado muy pocas veces

—quizás dos o tres cuando mucho— estudiantes que hacían cosas que me parecían mejores que otras, de una manera natural. No eran grandes artistas, pero, de manera natural, tenían el don de organizar cosas mejor que los demás. A veces, hay unas formas que poseen una especie de gracia.

M E R : Enseña arte, es profesor. ¿Qué significa esto para usted como artista y en su formación de afectividad y de personalidad?

C B : Soy bien malo como profesor. Todos los estudiantes huyen de mí. Se quedan solamente los asiáticos, quizás porque no entienden el francés. Todos los que me entienden se van. Creo que a pesar de esto, de hecho me intereso en la transmisión. La primera cosa que digo cuando llego es: "Ustedes no tienen nada que aprender y yo no tengo nada que enseñarles". La segunda cosa que les digo es: "Lo que ustedes tienen que hacer es esperar y esperar". Y esas cosas no son muy optimistas. Creo que no hay nada que enseñar en arte, ni siquiera hay que trabajar, hay que esperar el día en que uno va a poder entender. Hay que esperar ese momento. No enseñé nada. Lo importante más bien es estar disponible para la historia. Entonces, bueno, que ellos esperen. Tienen que esperar a saber lo que deben ser, saber comprenderse, aceptarse... No hay ninguna técnica, no hay ninguna regla a enseñar, nada, no hay nada. A mí me gusta ir a la Escuela, eso me distrae, me ocupa.

M E R : ¿Ha ido usted construyendo poco a poco, con las imágenes-modelo, los ángeles, los monumentos, las fotografías, etc., una especie de religión personal o *ad hoc*? Se lo pregunto porque parecería que no pertenece usted del todo a ninguna religión, aunque esté culturalmente marcado por la religión judía y por la cristiana.

C B : Me intereso muchísimo en la religión. Pienso que estoy más ligado a la religión cristiana. Pienso que ser creyente es una suerte. Es una suerte que yo no tengo. Y cuando pienso en la religión, pienso más especialmente en la religión cristiana. Creo que la religión cristiana está hecha de fracasos porque lo más interesante en ella son las últimas palabras de Cristo: "Padre, me has abandonado". Cristo muere entonces como un idiota, muere fracasado. Eso no funcionó, no hay milagros, su Padre no está ahí y todo se derrumba. Y él dice las palabras más humanas que se puedan decir. Dice, por ejemplo: "Tengo sed", "Usted me ha abandonado y me muero", o sea, es el último de los hombres.

Son realmente las palabras del último de los hombres y pienso que lo más bello en las iglesias barrocas, donde hay todo ese oro, ese mármol, es que se siente que está la imagen de Cristo, que es el más pobre de los más pobres, el más idiota de los más idiotas. Que es el cuerpo más sufrido y que todo ese dorado, ese oro, ese mármol están puestos para glorificar al último de los hombres. Tengo una lectura de la religión cristiana sin Dios, o sin Dios a la manera tradicional. No tiene sentido. Es muy personal, digamos, no creo en la Resurrección. Si usted conoce la historia de Emaus, en realidad el que pasa no es Cristo, es cualquier hombre, y cualquier hombre es Cristo. Digamos que la Resurrección no se ha hecho sobre Cristo, sino que yo soy Cristo, usted es Cristo, el que pasa es Cristo. Y es una religión donde no hay Dios sino que cada hombre, el último de los hombres es Dios, pero esto no es el verdadero cristianismo. En Turín está el Santo Sudario, y había una explicación que me parecía muy bella. Todo el mundo sabe que es falso, que es un manto que fue hecho en el siglo XII o XIV y alguien dijo: "¡Ah, es un estafador quien hizo esto!". Entonces la imagen que queríamos que fuera la imagen de Dios es la imagen de un hombre que pasaba, que había sufrido. Para mí es una religión sobre el fracaso, sobre el logro que no se alcanzó, lo no logrado, una religión sin Dios. Pero realmente esto no es muy ortodoxo. El Papa no piensa de esta manera.

M E R : Eso se parece a la obra que se puede reinterpretar y reinterpretar... No es el Sudario de Cristo y no es la obra de Boltanski.

Quisiera saber si existe alguna pregunta que nunca le hicieron y que usted quisiera que alguna vez le hubieran hecho.

C B : Puedo contestarle con una historia judía que me gusta mucho. Hay un gran rabino, un rabino muy importante que está muriéndose, y alrededor suyo hay muchos rabinos. También está el más joven de los rabinos, que se llama Benjamín, que dice que quiere plantearle una pregunta: "Quiero saber qué es la vida", y todos los rabinos dicen: "Benjamín quiere saber qué es la vida", y el moribundo, que está muy cansado, dice: "La vida es una fuente". Todos los otros rabinos dicen: "Él ha dicho que la vida es una fuente". Benjamín dice: "¿Qué? ¿La vida es una fuente?", y el viejo rabino oye esto y dice: "¿Qué? ¿La vida no es una fuente?". La vida es una fuente. No hay respuestas, sólo hay muchas preguntas, nunca respuestas. Es decir que la certidumbre está destruida en el último momento. Y el más joven tal vez sabe mejor que no hay ninguna verdad, ninguna certidumbre.