

Entrevista a Harald Szeemann

Comisario de exposiciones

Por Jorge Luis Marzo

Entrevista grabada el 21 de mayo de 2004

Jorge Luis Marzo- Usted ha comisariado la exposición de arte contemporáneo español más importante del programa de promoción cultural del Ministerio de Asuntos Exteriores, *The Real Royal Trip*, en Nueva York en el 2003. ¿cuál es el sentido de realizar una exposición nacional hoy en día, cuando usted mismo defiende la importancia de la hibridación?

Harald Szeemann- Todo el mundo quiere ser reconocido globalmente, pero si no estás arraigado no eres absolutamente nada. Cuando hice la exposición para el Ministerio [The Real Royal Trip], pensé en escribir un segundo texto, porque para Nueva York [PS1/MoMA] no sabía demasiado bien qué era lo que la gente iba a escribir. Todos los comisarios superficiales dicen que ya no está de moda hacer exposiciones nacionales sobre países, lo que no es verdad. A mi no me importa si es nacional o no. Mejor incluso si lo puedes hacer con un arte nacional. Es extraño; en los años 70, cuando no había tanto dinero para exposiciones, había exposiciones con siete artistas islandeses, cinco suecos, siete daneses, etc., pero se convirtió en algo un poco vacío. Aprendí mucho de exposiciones que hice, como *Visionary Switzerland*, que estuvo también en el Reina Sofía, o *Austria im Rosennetz*. Hay algo de especial en sacar de un país lo que uno siente como "su momento". He hecho un montón de exposiciones en España, conocía muchos de los artistas jóvenes pero no sentí hasta ahora que también parte de esta última generación puede ser subversiva. El año pasado hice una exposición sobre artistas balcánicos, *Blood and Honey. Future is at Balkans*. Para mí fue muy saludable porque me sentía como en los años 60, cuando las principales informaciones venían a través de los artistas y estos sentían que hacían lo que tenían que hacer. Creo que cuando los artistas más jóvenes comienzan de nuevo a repensar su propia historia e intentan visualizarla con un determinado tipo de energía, como cuando Fernando [Sánchez Castillo] hizo la pieza sobre Franco, en ese momento para mí se hace muy interesante el arte nacional. Se trataba realmente del momento. Si me hubieran pedido hace diez años hacer una exposición como esa, quizás no hubiera sido el momento, pero ahora creo que se ha alcanzado con estos artistas jóvenes. Para mí estaba bien. Lo intenté también en la bienal de Venecia. Todos se quejaban de que no habían artistas españoles, pero mostré a Antoni Abad, a Eulàlia Valldosera, a Santiago Sierra, a Cristina Rodero García, etc., porque pensé que había una nueva intensidad que me gustaba. Y desde luego, ello se produjo a través de Christian [Dominguez, asesor del Ministerio de AAEE para la promoción de arte en el extranjero], quien había trabajado en mi equipo a principios de los años noventa. Es muy extraño para mí, porque yo siempre soy el mismo, un comisario independiente, pero todos los que han sido mis chicos han acabado en jerarquías muy altas. Pidu Roosek (?) se convirtió en mi director en la Exposición Nacional de Suiza; Christian [Dominguez] fue mi mentor en la exposición de Nueva York [The Real Royal Trip]. Creo que si un país tiene un puñado de artistas, y aparece un comisario como yo, a quien no le gusta solamente hacer exposiciones sino adoptar otro tipo de espíritu, entonces estoy contento de que algo así se lleve a cabo.

Pregunta- Es curioso que en 1951, el entonces Ministro de Cultura, Joaquín Ruiz Giménez, expresara casi con los mismos términos que usted lo que debía ser la figura del artista español en términos de una política de promoción artística en el extranjero: "fortificar el sentido nacional, huyendo de todo falso universalismo, pero no desviar a los artistas de las corrientes universales del arte".

HS- Bueno, dado que el arte es individual, de alguna manera el artista adopta toda la responsabilidad y el riesgo de convertirse en una figura sólo local o regional o nacional.

Eso ha estado siempre ahí. En realidad, durante el periodo franquista tuvisteis a Tàpies, Chillida, Saura, que emigraron...

Pregunta- Bueno, no exactamente, se quedaron en España...

HS- Bueno, fueron a París...

Pregunta- Sí, pero no permanentemente.

HS- Sí, pero representaron un nuevo tipo de espíritu, un internacionalismo que era interpretado fuera como contrario a la cerrazón de la España franquista.

Pregunta- Pero sabrá que, al mismo tiempo, Franco usaba de ese internacionalismo para vender la visión de una creación libre en España...

HS- Sí, claro, pero es siempre así. Siempre existe esa necesidad interior de utilizarlo cuando no lo tienes. Y claro, puedes convertirte en un instrumento de este tipo de política. Mira como funcionó con Hitler. Si Hitler no hubiera hecho aquella estupidez, promover su propio arte, toda esa guerra entre lo figurativo y lo no figurativo se hubiera acabado desde hace mucho tiempo. La abstracción sobrevivió durante todo ese tiempo como posición política, no como es en realidad en el arte, que te hace soñar en algo que es diferente de lo que ves. Así que ya ves... Franco quizás fue más inteligente...

Pregunta- Por lo que dice, ¿debo entender que si Franco hubiera prohibido la pintura abstracta, hoy no recordaríamos a Dau al Set o a El Paso?

HS- No. Recuerdo que en los años 60, e incluso en los 50 cuando yo era estudiante en París e íbamos a ver exposiciones, habían aquellos periódicos de arte que se preguntaban si París era aún el centro del mundo del arte o ya lo era Nueva York. Y como joven, me decía, mierda, no estoy interesado en este tipo de cosas. Y cuando ya estaba en Berna, me dije, Berna tiene que ser un centro. De la manera en que viajamos hoy, con trescientos vuelos al año, ves que te gusta algo en América, en los Balcanes, o en Moscú... y claro, no se trata de los exóticos, como ocurría antes. Cuando estábamos empezando, tenías todas las fórmulas ya dadas. Picasso descubrió las esculturas africanas. Todos los comisarios hicieron exposiciones sobre Picasso y las esculturas africanas. Incluso el MOMA en los años 80 todavía hacía este tipo de cosas. Teníamos que encontrar otra cosa. Contra lo que trabajábamos realmente era contra el estilo. Los artistas como Chillida volvieron a organizar el espacio de manera individual. Esa era su fuerza en realidad: la materialización de esa manera de trabajar con el hierro, pero al mismo tiempo era moderno en la manera de organizarlo. Si Franco le ayudó o no, a él no le importaba.

Pregunta- Esa fuerza, esa intensidad del individuo, también debe ser leída en términos de política cultural, al menos en España. Porque eso coincide con la visión barroca que siempre se ha tenido aquí del artista nacional. Por un lado, para definir los horizontes de la creación contemporánea y por otro lado para justificar la política cultural. Siempre se ha apostado por individuos y nunca por estructuras más colectivas. España siempre lee sus artes en términos de individuos, porque aquí nunca ha habido *ismos*. Por ejemplo, sigue sin prestarse demasiado interés en los años 70, cuando hubo una marcada tendencia colectiva en la producción cultural...

HS- Porque eran críticos con el poder. Recuerdo que cuando trabajé por primera vez en la Bienal de Venecia, en la que hice las *Bachelor Machines* en 1975 y en 1976 tras la muerte de Franco, estaba [Eduardo] Arroyo quien llevó la exposición española en Venecia.

Pregunta- Se refiere al pabellón no oficial de España...

HS- Sí, aquella glorificación de la resistencia, que no era realmente una resistencia, pero bueno... En el país de la democracia más antigua, de donde yo soy [Suiza], nunca tuvimos academias. Somos todos autodidactas. Aquí, sin embargo, había una enorme tradición, Velázquez, Murillo.... Nosotros nunca tuvimos esto. Es una manera completamente distinta de mirar las cosas. Un autodidacta, si está lo suficientemente loco, encuentra su propio medio. Se trata de innovación, de buscar una manera "ahistórica" de hacer las cosas.

Pregunta- ¿Quiere decir que es necesario estar un poco "loco" para innovar? Eso es interesante, porque la imagen tradicional del artista nacional es la barroca, saliendo de la nada, sufridor, loco, torero...

HS- Ahí tienes a Juan Muñoz, que estaba muy conectado pero que era muy conceptual. Con la ambigüedad de sus figuras chinas sonrientes, se hizo más ligero. Yo siempre miro a casos individuales. Cuando digo que se va del conceptual a lo ligero, podría aplicarse también a los artistas holandeses. Es algo que no me importa realmente. También los artistas chinos han jugado con este juego de ambigüedades en la historia. Y jugaron muy bien. Ahora que estuve en un jurado sobre jóvenes artistas chinos, ví que todos quieren ser internacionales. Todo el mundo debe encontrar este equilibrio por sí mismo. Y Juan miraba de esta manera.

Pregunta- Usted debe ser consciente de que el gobierno español ha intentado promover la producción nacional de una manera que pueda vincularse a la tradición renacentista y barroca española. SEACEX [Sociedad Estatal de Acción Cultural en el Exterior, dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores], por ejemplo, ha organizado una enorme cantidad de exposiciones sobre la España imperial. Y da la casualidad que la principal exposición organizada por ellos de arte español contemporáneo ha sido *The Real Royal Trip*. El propio título hace referencia al cuarto viaje de Colón. ¿No es una conexión interesante?

HS- Bueno, pero como digo es muy extraño, porque no me enseñaron el catálogo antes de que saliera. Yo siempre digo respecto a este viaje que Colón llevó la sífilis, el catolicismo, el esclavismo y un montón de cosas malas, y yo llevo artistas. Por eso llamé a la exposición “real”. Intenté jugar con ello. Sí, claro, la gente pensaría que estaba trabajando para el Ministerio de Asuntos Exteriores. Pero yo hice la exposición porque pensé que era el momento correcto de hacerla con esta constelación de artistas, y al mismo tiempo me tomé una distancia porque me estaba yo mismo comparando a Cristóbal Colón. Pero no llevando sífilis, sino artistas.

Pregunta- En la nota de prensa del PSI de la exposición, usted escribía que la muestra se trataba de una “celebración del arte, del placer y de la aventura”. ¿Podría ampliar más esa definición de la actual generación española?

HS- Yo empecé a interesarme en arte cuando ví la obra de Leger. Estuve casado durante 16 años con una mujer francesa a quien no le gustaba Leger porque no era aceptable estéticamente. A los franceses nunca les ha gustado el expresionismo alemán, pero eso cambia cuando Foucault y demás comienzan aceptar a Beckman, por ejemplo. Había que romper esa clase de estética nacional. Hay que vivir este tipo de aventura, de aproximación hedonista a la intuición. Esta es de nuevo una forma individual de vivir tu vida. Uno debe vivir la vida basándose siempre en encuentros. Esto puede ser anacrónico, pero quizás lo anacrónico es una aventura.

Pregunta- ¿No es el barroco una mezcla de anacronismo y de gravedad? Por ejemplo, veo el título que le pone a la exposición que está a punto de inaugurarse en la Fundació Miró, *El fracaso de la belleza. La belleza del fracaso*.

HS- ¿Por qué no? Siempre he buscado este tipo de cosas. Puedes ver una doble, triple, cuadruple forma de leer eso. Porque cuando no estás ligado a la propiedad en nuestra sociedad, cuando no haces colección, cuando tu medio es la exposición, con un espacio y un presupuesto dados, en ese momento siempre toda exposición se convierte en una aventura. Y claro, en este caso, en el marco del FORUM 2004, que es una esperanza de que la ciudad tras las Olimpiadas se convierta en un nuevo evento, esta exposición quiere mostrar las ambigüedades de la sociedad. Se trata de cuestionar de nuevo este tipo de historia del arte que todo el mundo cree que es un capital dado. Tenemos la primera revolución con los tres gestos iniciales: Malevitch, Kandinski, etc.. Y después Duchamp y demás. La intuición de Beuys cuando trabajaba con la grasa... Es esta forma energética que creo que hay que mirar como una señal de energía positiva. Aprendimos mucho de todo ello. Los mejores dadaístas no hicieron arte. Tenían un verdadero sentido espiritual de la aventura: Hugo Ball, etc.

Pregunta- Corríjame si interpreto que su visión del artista es la de un bufón, siempre cerca del poder pero al que se le permite decir lo que quiera...

HS- Desde luego... porque está solo, puede. El arte debe ser un “comentario”, de otra manera es propaganda. Volviendo al arte que se hizo aquí bajo Franco, aquellos artistas no hicieron “comentarios”.

Pregunta- Tampoco podían...

HS- Hablaban de oportunidades de lo que fuera, pero no eran artistas comentaristas... Y creo que eso es un criterio antes de la composición y todo eso. Hoy es mucho más sobre si quedan fuera, las ferias, el mercado. Si el artista se inicia en la creatividad, entonces se convierte en producción. Para mi eso ya es un inicio.

Pregunta- Usted habla de que la utopía ya sólo debe ser individual... ¿debemos pues volver a Jackson Pollock?

HS- El luchó realmente en contra de esa manera expresiva. En realidad, sus *drippings*, que la mayoría de la gente los vé como lo más salvaje de su arte, yo lo veo como la parte más conceptual. Eso fue importante para nosotros porque anunciaba una nueva calidad en el arte, porque se trataba de grandes formatos, y todas las obras eran intensas. En aquellos años, los EE.UU. era la tierra de las posibilidades ilimitadas, el descubrimiento del oeste en el cine, todo aquello.

Pregunta- Sí, pero en España se sigue jugando la baza de buscar artistas que sigan representando esa figura. Durante los años 80 era clarísima la apuesta estatal por pintores que representaran esa horma (Barceló, Sicilia, Broto, etc.).

HS- Bueno, a lo mejor tiene que ver con lo que los críticos a la política institucional del reina Sofía dicen: está todavía demasiado vinculada hacia el Oeste. Cuando me encontré a Bonet [Juan Manuel, exdirector del Reina Sofía] en Polonia, mientras preparaba una exposición, me dijo “deberías hacer de nuevo una exposición para el Reina Sofía”. De acuerdo, era un placer volver a hacer algo después de tantos años. Y le dije, ahora deberías volver la mirada hacia el Este. Incluso fijamos las fechas. Ahora no sé si el nuevo director la quiere o no. Me preguntó si tenía un título ya. Y le dije: *Uralia*. Nada tiene que ver con hacer política cultural sino con indicar nuevas direcciones.

Pregunta- Durante la expo de Nueva York, hubo un simposio en el que formaban parte Miguel Angel Cortés, Fernando Castro, Margarita de Aizpuru. Son tres figuras muy concretas vinculadas a una forma específica de entender la política cultural de los últimos 8 años.

HS- Para mi, hay tres mujeres fundamentales en la reciente historia del arte español: Juana de Aizpuru con ARCO, Carmen Giménez y María del Corral. Me gustó eso. Que después de Franco hubieran estas mujeres con ambición de llevar a España al viaje de la modernidad...

Pregunta- Ya, pero usted sabe que ha habido críticas sobre una cierta falta de apoyo de algunas de estas mujeres a las mujeres creadoras...

HS- Bueno, cuando las mujeres empiezan, se miden a sí mismas con los hombres. Siempre digo que cuando vas a comer con mujeres, siempre se quejan hasta el postre, y después del postre, entonces se hacen más entretenidas. Hoy, con gente como Rosa Martínez o [nombre inaudible] te puedes reír desde el principio de la comida. Y ellas exhiben también a muchas mujeres. Y cuando repaso mis exposiciones, siempre intento llevar mujeres. Creo que el creciente porcentaje de mujeres que exponen es porque también los hombres ya no están tan interesados en el estilo. Se trata de una suerte de equilibrio. Las Guerrilla Girls siempre criticaban al principio los porcentajes de mujeres en mis exposiciones. Y finalmente en la Bienal, con un 50% de mujeres...

Pregunta- Volvamos a la política cultural española. Le hablaba de esos personajes que le citaba. Miguel Angel Cortés es una figura capital para entender la política de los últimos años. ¿Es usted consciente del escrito de la ministra de Cultura, Pilar del Castillo, que dice “El sujeto moderno debe enfrentarse, en la escuela y en la universidad, a poderosas fuerzas opuestas que hoy promueven, dentro también del sistema educativo, los antivalores del relativismo, el multiculturalismo y el dogmatismo identitario. La cuestión es que la referencia al sujeto de la modernidad fundamenta un proyecto educativo; el relativismo y el multiculturalismo, no.” Pero después, por otro lado, contratan a gente como usted, que parece tener ideas muy contrarias, para que muestre una visión muy distinta de lo que se promueve dentro del país. ¿Cómo se siente frente a eso?

HS- Siempre se trata de palabras.

Pregunta- Y de las políticas que hay detrás de ellas...

HS- Y al cabo de cinco años, dicen cosas distintas. La gente es elegida, y dicen tonterías sobre lo que sea... Lo principal es que uno haga lo que tiene que hacer. Por ejemplo, yo no sé si esta exposición [*El fracaso de la belleza. La belleza del fracaso*, Fundació Miró, mayo 2004] sirve al FORUM 2004, pero la Fundación Miró me llamó porque podía ser una contribución interesante. Si eso contradice al FORUM no lo sé.

Pregunta- En todo caso, lo que decía es que usted aboga por las contradicciones. Es uno de los fundamentos de sus trabajos. Y lo que expresa el Ministerio de Cultura no va por esos derroteros.

HS- Yo no quiero hacer solo exposiciones. Quiero exponer también obras temporales. Eso nada tiene que ver con política. Cuando al principio se me pedía que hiciera cosas en España, claro, era parte de una línea de política cultural, pero al mismo tiempo querían crear un clima, y si viene alguien de fuera es más fácil. Hice Cy Twombly, Delacroix, Beuys, etc. Claro que soy una figura que forma parte del juego, pero al mismo tiempo tengo la ilusión de poder dar una dimensión a estos sitios. Si trabajas con artistas individuales tienes que transmitirles que has entendido su trabajo a través del espacio que le das. Es tu interpretación del espacio en el que su trabajo va a respirar. Eso es muy importante y nada tiene que ver con la política.

Pregunta- ¿Es usted consciente de que mientras se incrementa el presupuesto de promoción de arte en el exterior, a través de la SEACEX, disminuye proporcionalmente el dedicado a la ayuda a la producción interior? ¿No es esa contradicción muy grave?

HS- Para mí la pregunta fundamental era: ¿puedo hacer una buena exposición con lo que está pasando en España? ¿puedo juntar a estos 20 artistas de una manera decente incluso en un mal edificio como el PS1? Yo sabía que para los artistas esta exposición era muy importante, y me dieron la oportunidad de hacerla.

Pregunta- Pero, ¿como vé que no haya ayuda y promoción a los jóvenes artistas nacionales, y por otro se invierta tanto dinero [1 millón de euros] en una exposición en Nueva York?

HS- Eso no es del todo cierto. Si no hubiera nada, vale, pero está el mercado, está ARCO. España es un país dinámico. El verdadero cambio en España estuvo en la triada de 1992: la Expo de Sevilla, las Olimpiadas de Barcelona y la capitalidad cultural en Madrid. Que un país pudiera hacer eso con sus propias energías es estupendo. Posteriormente, desde luego, todo ello se paró. Está muy claro. Siempre decimos en Suiza que incluso si no hay mucho dinero -porque el estado no da nada- entonces la política cultural está ligada a la [inaudible]. Aquí, desde luego, no era de la misma manera. En Suiza, la ciudad o la región da dinero solo si la necesidad es expresada por la gente. Así que tenemos una ciudad pequeña y alrededor tienes a un grupo de amigos del arte y alrededor de estos están los artistas, y les compran. Está bien arraigado. Puedes ir de ciudad en ciudad, que están a diez minutos entre ellas por tren, y siempre tienes una kunsthalle. Hay una estructura que nació desde el suelo.

Pregunta- Desde luego, en España también hay una estructura de museos, pero definitivamente sus políticas no responden a las necesidades expresadas por los artistas. Además estos museos sólo promueven, no ayudan a la producción.

HS- Sí, pero al principio fue más bien algo impuesto. En Vigo, estuve con Carlota [Álvarez Basso] y está haciendo un gran trabajo. Después de un tiempo, ya no tiene que ser una estructura centralizada sino que debe adecuarse a las circunstancias locales y a la gente con entusiasmo. Creo que eso es así un poco todavía. Por ejemplo, el famoso caso Bilbao [Museo Guggenheim] fue un poco una protesta porque Madrid tenía un museo, Barcelona tenía otro. El ministro de Cultura de Vitoria [Gobierno vasco] incluso fue a Zurich para preguntarme qué pensaba, y le dije: "Vas a invertir 200 millones. Y si te dejan ver la colección, lo que vas a ver de [Jim] Dine, de [Sol] Lewitt, de [Joseph] Beuys son obras muy mediocres, e incluso horribles. Los [Gerhard] Richter no son buenos, el [Daniel] Buren se hizo de manera muy rápida... en este punto puedes hacer tus comentarios críticos en el ámbito de la política cultural. Pero creo que si sientes que si incluso el Ministerio lo hace con amor, las cosas pueden cambiar. La recepción en el arte es algo complejo. Un día, un tipo quería firmar un contrato para que le hiciera una exposición, pero me ponía una cláusula: debes garantizarme que la vida del 20% de la

gente que salga de la exposición haya cambiado. Hoy la gente me dice lo interesantes que eran las exposiciones que hice en los años 60. Me gusta eso. Pones una bomba y después... ves hoy Documenta 5 y todo el mundo dice que ha sido la mejor, y ¡tenías que haber visto lo que se dijo cuando tuvo lugar! Tienes que utilizar el medio no sólo para confirmar o para comentar sino para dejar una interpretación. Creo que lo que se hizo en aquel momento era muy ecléctico.

Pregunta- Sobre la exposición *The Real Royal Trip* no salieron muchas noticias en la prensa neoyorquina. Hubieron muchas más en España sobre la muestra en el PS1 que allí mismo. ¿Se puede deducir algo de esto, respecto a los objetivos del Ministerio al crear esta exposición?

HS- No ví la prensa. Nueva York es muy chovinista, y hasta cierto punto Nueva York ya no es tan interesante. Es un lugar donde se hace arte, hay muy buenas becas. El problema era que el PS1 es una fórmula que nació fuera del feeling de las galerías. Se convirtió con el tiempo en un lugar para que los especialistas hablaran. ¡Son aulas! En Nueva York tienes ahora kunsthallen en galerías privadas, pero siempre con la restricción de que tengas un montón de exposiciones. Entonces tienes 3 piezas que son buenas, y los artistas están tentados en llenarlas y producir demasiado. El PS1 siempre tuvo esta idea de la kunsthalle, que es independiente. Exhiben muchas cosas en el PS1 y muchas de ellas pasan porque se encuentra el dinero, como en el caso de mi exposición. Al mismo tiempo, coincidió que desde hacía mucho tiempo querían una exposición mía y por otro lado se dio el apoyo financiero del Ministerio [de Asuntos Exteriores español]. Hace unos días ví a Jaffa, el artista, y me dijo que había sido una exposición muy buena. Exposiciones europeas como ésta, concentradas, es percibida como una intrusión en los Estados Unidos. Para mí es más importante dar cabida a todos estos artistas emergentes.

Pregunta- No deja ser interesante que el presidente Aznar fuera a refrendar la política de Bush en Irak en mayo del 2003, y que hiciera campaña pro-israelí en Washington en esos mismos días. Allí presentó una gran exposición sobre la cultura judía en España [*Sepharad*]. Y entonces en octubre, el día de la hispanidad, se presenta la exposición del PS1 y se inaugura el Instituto Cervantes de Nueva York con la presencia del Príncipe Felipe. Miguel Angel Cortés, poco antes, había indicado la absoluta voluntad del gobierno en favorecer las relaciones culturales con los Estados Unidos en el marco de la SEACEX. ¿Cómo lo vé? ¿Sintió algún tipo de utilización institucional?

HS- No. La idea inicial nació de Christian [Dominguez] que quería hacer algo para el lugar en el que trabajaba [asesor artístico del Ministerio de Asuntos Exteriores] y por los jóvenes artistas españoles. Antes no habían hecho nada como eso. Y fue él en realidad quien me pidió que la hiciera. Hay una diferencia pues. Y dos meses después tuve una comida en Madrid con Miguel Angel Cortés y eso fue todo. Pero fue Christian quien me lo pidió. Uno siempre es utilizado, si te refieres a eso.

Pregunta- ¿Y usted fue consciente de ello?

HS- Tan pronto como uno está convencido de que de todo este material, obras de arte y artistas, se puede hacer una exposición, que también es para uno mismo, entonces se produce este diálogo entre uno y los artistas. Si esto es utilizado por alguien, pues bueno. Todo el mundo puede utilizarlo. Los artistas, por ejemplo, porque pueden conseguir una exposición individual en Nueva York. Es muy importante negar la continuidad de la propiedad. Uno debe decir que es temporal. En ese momento, se rompe el poder de una cosa así, porque si no te conviertes en un político. Y eso siempre lo rechazo.

Pregunta- Pero esto siempre conlleva unas grandes paradojas. Por ejemplo, Santiago Sierra es financiado por el gobierno para hacer una crítica a las políticas inmigratorias, mientras en el interior del país esas políticas son las que se están llevando a cabo. En paralelo, mientras las ayudas a la producción cultural en el interior del país se recortan cada vez más, el Ministerio de AAEE pone un millón de euros en una exposición promocional del arte español. Creo que es importante ser consciente de esto. Ciertamente que una exposición tiene una vida en sí misma, pero las condiciones de producción también vinculan una exposición a su contexto.

HS- Por ejemplo, la constitución suiza se hizo en 1848 y la primera reunión con los representantes de la comunidad cultural la hicimos ya hace algunos años. De un lado, estaban tentados de hacer lo mismo que el Austria cuando allí habían nombrado comisarios nacionales para la promoción de grandes ideas y en lo posible confirmadas en el exterior. Yo propuse que deberíamos de cambiar la constitución, y ayudar en un contexto en el que tenemos cuatro idiomas, reafirmar el intercambio cultural interno, ayudar a las minorías. Habría que ponerlo en la constitución, pero al mismo tiempo esto también llevaba a hacer cosas “grandiosas”. Lo que en alemán se llama “gross art”, arte grandioso, algo que no gusta a mucha gente. Si vamos por una arte menos grandioso, entonces tienes una mayoría que te respalda, obediente. Y entonces dijeron, “no podemos hacer esto en Suiza, tener este tipo de promoción estatal”, como en Austria. El Ministerio de Cultura de Austria vio el pabellón suizo de Sevilla [en la Expo de 1992], que estaba siendo muy criticado en Suiza, y vió mi exposición “Suiza Visionaria”, y entonces tuvo la idea de pedirme si podía hacer una cosa semejante en Austria. Yo siempre he dicho que se puede hacer eso en tres países. Pero no se puede hacer “Alemania visionaria” porque sería una historia del horror. No sé puede hacer “España visionaria”. No sé puede hacer “Francia visionaria”, la “grandeur” y toda esa mierda, ni tampoco se puede hacer en Holanda. Pero se puede hacer por países pequeños y complejos como Suiza, Austria y Bélgica. Austria aún está un poco por detrás de Suiza. A los belgas les gusta este tipo de exposiciones.

Pregunta- No estoy muy seguro de saber a dónde quiere ir a parar...

HS- Uno necesita aventura para sí mismo. Hay unos postulados que te llegan a ti, y en ti mismo se convierten en un eco que es fuerte. Nunca me sentí usado por el Ministerio de Cultura austriaco, nunca.

Pregunta- Creo que no se trata tanto de ser utilizado o no, sino de la conciencia de tan grandes contradicciones.

HS- Siempre existen estas contradicciones. Es por eso que utilizo el término “visionario”, porque la fantasía ayuda mucho.

Pregunta- Usted está trabajando para la Bienal de Sevilla, cuya principal fuente energética es la galerista Juana de Aizpuru.

HS- Sin ella, no hay bienal de Sevilla en absoluto.

Pregunta- En una entrevista que usted concedió recientemente a El País, apuntaba que sólo cogería a dos o tres artistas de esa galería, subrayando su carácter neutral respecto a la galería, pero la cuestión no es esa, sino que Aizpuru representa en buena parte los intereses estatales en el mercado del arte. Y hablamos de una bienal con todos los ribetes de ser un evento público, aunque haya una fuerte inversión privada.

HS- Tengo que manifestar claramente que en la exposición *The Real Royal Trip* había muchos artistas de su galería porque ella tiene buenos artistas. Al mismo tiempo, en Sevilla, uno debe encontrar artistas que respondan al pobre espacio de la Cartuja, con sus capillas, claustros, fuentes, etc. Se trata de cambiarlo completamente. Hay un montón de pasillos y eso es difícil, pues se trata de adaptar un espacio que nunca ha sido utilizado. Tienes que evaluar quien puede hacerlo. Por ejemplo, me gustaría exponer de nuevo a Eulàlia Valldosera, pero no hay ningún espacio para las proyecciones que ella había pedido. Tienes que encontrar un equilibrio. Y claro, se trata de una situación muy ambigua y he de decir que ella no está presionando en absoluto. Ella me escribió diciendo que incluso si ella proponía a alguien yo no estaba obligado a escoger a nadie. Al mismo tiempo, es un poco como los inicios de ARCO. Sin su energía, no habría ningún ARCO. Sin la energía de Carmen Giménez, no habría Reina Sofía, que se convirtieron en instrumentos no dependientes solamente al servicio de algo más. Quizás la próxima bienal de Sevilla ya se haya convertido en una tradición. La bienal ocurrirá en Andalucía. El título lo cogí de Camarón de la Isla, porque tenía que mostrarles que su tradición viene más del flamenco que de las artes visuales.

Pregunta- Quizás sabrá de las polémicas surgidas con Bienales como la de Valencia, comisariada por Achille Bonito Oliva. Porque ¿cuánto va a costar la Bienal de Sevilla?

HS- Bueno, al principio ella [Juana de Aizpuru] pensó en una bienal de escultura, pero eso vale mucho dinero. Es imposible. Ahora nos movemos en un poco más de un millón de euros.

Pregunta- Volvemos al mismo tema. Cuando no hay presupuestos de política cultural interna, nos gastamos ese dinero en una bienal.

HS- Pero, ¿no tenéis fundaciones y cosas así?

Pregunta- En todo caso, no hay una estructura sólida para ayudar a los artistas. No hay estructura de ningún tipo. Mire lo que ocurre con el INJUVE [Instituto de la Juventud] que están a un paso de cerrarlo. Ese era un lugar de cierta ayuda a los jóvenes creadores, por discutible que fuera.

HS- Cuando Carmen [Giménez] estaba en el Ministerio, teníamos un proyecto para hacer una especie de Documenta en España, con tres ciudades, Madrid, Barcelona y Sevilla. Y las secciones de Sevilla viajarían a Madrid, las de Madrid a Barcelona, etc. Creo que era una gran idea el hecho de crear un “clima”. Pero en Suiza tienes lo mismo. Desde que el arte se convirtió en parte de la vida, tienes a mucha gente creando premios y cosas así. El estado pone “kunst stipendium” [honorarios de artista] para artes aplicadas, arquitectos o artistas visuales. Y pueden exhibir cada año en la feria de Basilea. Ahora, por ejemplo, Guirao [José] está llevando un nuevo centro [La Casa Encendida, en Madrid]. La multiplicación de espacios para exhibir arte se ha hecho evidente en España. La ayuda entonces, como dicen los políticos suizos, debería venir del mundo privado. En Italia no tienen infraestructura: tienes la bienal de Venecia, con menos dinero público cada año; tienes Prato, que es propiedad de una familia privada; tienes el Castello di Rivoli, en Turín, y ya está. Cuando hice la bienal de Venecia, me di cuenta de que los artistas tienen una cierta infraestructura de galerías en Milán, y un poco en Roma.

Pregunta- ¿Deberían los estados ayudar a la producción de las obras de los jóvenes artistas o debería fijarse como único objetivo la promoción?

HS- En Noruega existía el mínimo salario para los artistas.

Pregunta- ¿Está usted de acuerdo con estipendios públicos mínimos para los artistas?

HS- No, porque uno se convierte en un burócrata. Tenías lo mismo en Holanda y entonces los artistas habían de hacer algo para el estado. Los depósitos estaban llenos de obra muy mala. Porque el estado, bajo estas condiciones, no puede ayudar sólo a los buenos artistas sino a todo el mundo.

Pregunta- Entiendo entonces que lo debe guiar es la pasión y el entusiasmo...

HS- Es lo único que cuenta.

Pregunta- ¿Debe entonces el artista sufrir un poco para llegar a hacer buenas obras?

HS- Bueno, hoy ya no es una cuestión de sufrir.

Pregunta- Me refiero a que la mayoría de los creadores tienen que vivir de otra cosa para ganarse la vida y no queda mucho tiempo para trabajar artísticamente.

HS- En los Estados Unidos tienen este sistema que los artistas se convierten en profesores, y tienes a toda esta gente dando clases. Mira Mark Rothko, siguió dando clases. Cuando era joven y era director de la Kunsthalle en [inaudible], tenía 60.000 francos suizos como subsidio para hacer 10 exposiciones al año, así que tenía que echarle mucha imaginación para conseguir el dinero. La gente enviaba sus obras de arte al comité de selección. La mayoría de ellos escribió que vivían de la fotografía, de enseñar. Y muy pocos artistas decían que vivían de su arte... y desde luego estos eran los más interesantes para mí. Porque en los 50 y 60 no habían coleccionistas o infraestructura y dijeron: mi vida es enseñar. Ya ves, hasta que un artista no puede vivir de su arte...