

Pablo Helguera: **Hans, muchas gracias por estar con nosotros. Como habíamos quedado, hablaremos sobre algunos de los múltiples proyectos que has desarrollado, para tener más tiempo de comentarlos a profundidad. Un aspecto muy importante de tu obra es todo el contexto de información histórica que está detrás cada uno de los trabajos que has hecho. ¿Quieres hablar sobre este primer proyecto?**

Hans Haacke: Quiero comenzar agradeciéndoles a ti y a SITAC por invitarme y al público que ha venido a escucharnos a todos, y a la paciencia que han mostrado.

Como dijo Pablo veremos algunas de mis obras. En vista de que todas son de sitio específico, como se les llama ahora, cada una requiere información sobre el entorno, porque la especificidad de sitio no sólo está relacionada con los escenarios arquitectónico o institucional, sino también con el histórico — en el sentido del tiempo y lugar en que fueron exhibidas estas obras por vez primera— que es de lo que hablaremos en esta ocasión. Ese primer público conocía las referencias incorporadas a la obra y por eso estas piezas no viajan bien, es decir, es preciso proporcionar información abundante sobre el entorno a un público distinto, en otro momento y otro lugar, para que entienda lo que estaba en juego.

Una vez dicho esto, me gustaría lanzar la idea de que existen problemas similares no sólo para este tipo de obra, sino para todas las obras. Aunque creemos que podemos ver ingenuamente el arte minimalista, el expresionismo abstracto o cualquier tipo de arte, y saber exactamente lo que está ahí: no lo sabemos.

(1)

Lo que se está proyectando ahora es el exterior del pabellón alemán de la Bienal de Venecia de 1993. Como se mencionó ayer, en una de las ponencias Nam June Paik y yo fuimos invitados por el entonces comisionado del pabellón alemán para exhibir nuestra obra. La elección de ambos, empezando con los antecedentes, fue realmente inusual. Nam June Paik no tenía pasaporte alemán, pasó algún tiempo en Alemania, trabajó allí, fue profesor, pero no tenía la nacionalidad alemana ni consideraba la posibilidad de ser alemán. Yo he vivido en el extranjero desde 1965, y probablemente, debo decirlo, no me he condecorado con la prerrogativa de estar ahí o en un par de lugares más. Así que fue un movimiento inusitado por parte de Klaus Bussmann, el comisionado que nos invitó a participar en el pabellón.

La razón de esto es significativa, el pabellón alemán es propiedad del estado, y desde hace 20 años lo maneja el ministerio de Relaciones Exteriores. El agregado cultural de esta dependencia se acercó al comisionado —estamos hablando de 1991 o 1992— y le dijo: “ya que ahora Alemania Oriental y Alemania Occidental están unidas, ¿no sería apropiado exhibir en el pabellón un artista de cada una de las dos alemanias?” El comisionado estaba furibundo con esta solicitud de apostar por un juego nacionalista en el pabellón alemán y se apartó de ello lo más que pudo.

Fui al lugar donde habría de exponer, como hago generalmente. Pasé un tiempo en Venecia; fui a los portales y me familiaricé con la historia del pabellón. Hitler visitó el pabellón, que hasta ese entonces era un pequeño palacio rococó con pisos de parquet e interiores estilo salón y había sido originalmente

un pabellón bávaro. En 1934 fue a Venecia para encontrarse con su amigo Mussolini. Como sabemos, en sus primeros años Hitler tenía ambiciones artísticas, de hecho se consideraba arquitecto, por lo que no le tomó mucho tiempo convencer al italiano de que el pabellón rococó debía remodelarse para darle un estilo más acorde a una nueva Alemania, su nueva Alemania, que la representara en el mundo.

Así que la fachada del pabellón como la fotografié en 1993, es la fachada que se construyó en 1937.

(2)

Este es un acercamiento a la entrada; encima de esta descubrí un gancho y también un dibujo donde se había instalado la insignia nazi, principalmente el águila y la suástica. Utilicé el gancho para mostrar un nuevo símbolo, apropiado para el poco tiempo que llevaba la reunificación de Alemania. Un símbolo que fuera el orgullo de los nuevos alemanes occidentales y orientales y que representara, además, la urgencia de estos últimos de liberarse del régimen opresivo en el que habían vivido durante los últimos años). Elegí el marco alemán, un signo nacionalista que realicé en un enorme facsímile y coloqué arriba de la entrada con el año 1990, fecha oficial de la reunificación de las dos Alemanias y también la reunificación de ambas monedas en la antigua moneda de Alemania Occidental.

(3)

Aquí rememoro la visita de Hitler a la Bienal de Venecia en 1934. Apareció vestido de civil, con un sombrero en la mano, un catálogo debajo del brazo, rodeado de oficiales fascistas italianos.

(4)

Esto es lo que vieron los visitantes al pabellón donde navegarían después de pasaran por la barrera con la imagen de Hitler. Los escritos de la pared del fondo son una reproducción de la tipografía y la inscripción de la fachada del pabellón. "Germania", la palabra italiana para Alemania, es también el nombre que Hitler pensaba darle a Berlín una vez que hubiera conquistado el mundo y establecido un Berlín distinto al que conocemos. Es una tipografía fascista desarrollada en Italia.

PH: **Todavía no hemos hablado sobre otros contextos de tu obra, pero hay un sentido muy abstracto del uso de la imagen en este proyecto. Se ha comentado que se ve como destruido, como si estuviera pintado o algo así. ¿Cuál fue el proceso para llegar a esta imagen? ¿Cuál fue el proceso para tomar la decisión final sobre el piso?**

HH: Tal vez existen dos razones que puedo mencionar; probablemente hay muchas otras pero no son relevantes en este momento. Una es que el suelo, el piso original que fue instalado en 1937, es un suelo nazi. Lo rompí. Hago referencia también al naufragio de Alemania de 1945, que para mí estaba aún presente en 1989, cuando cayó el muro entre Este y Oeste, pues ese muro y a lo que éste condujo es parte del desastre causado por Hitler. Hay una tercera cosa: existe en el Kunsthalle de Hamburgo una pintura fantástica de Caspar David Friedrich, *El naufragio de The Hope*, que es uno de los títulos. Se trata de un

barco sumergido entre placas de hielo, y resulta interesante que el cuerpo del barco parece estar formado por formada por árboles con las ramas cortadas.

PH: También existe un tema recurrente en tu obra. El texto oficial y la intervención al edificio oficial. Parece que tienes un interés particular en el papel de la arquitectura y el espacio público como símbolos de la imposición del poder o la opresión. ¿Es esto cierto?

HH: Éste es el aspecto de la especificidad de sitio que mencioné anteriormente. Generalmente el artista no tiene la opción de elegir un edificio y trabajarlo. En este caso, como en otros, tuvo que ser mediante una invitación, tuvo que haber alguien con un presupuesto y la voluntad de gastarlo en lo que yo, u otros, propusiéramos. Pero sí, este trabajo trata tanto del marco institucional como del aspecto arquitectónico.

PH: Bien, hablando de estos aspectos pienso que estamos todos interesados en ir a la siguiente pieza, que también involucra la intervención del artista a un edificio.

(1)

HH: Es cierto. Esta pieza tiene un nivel más imponente que el pabellón alemán de Venecia. Esta es la fachada del Parlamento (Reichstag) reconstruido o restaurado por Norman Foster a finales de los 90; pero debo remontarme más atrás. Pocos años después de la reunificación de Alemania, el parlamento decidió mudar la capital de Bonn nuevamente a Berlín, donde había estado desde 1870, y volver a ocupar el edificio concluido en la última década del siglo XVIII para alojar al parlamento alemán, el *Reichstag*. Este edificio fue severamente dañado durante la guerra, y contrariamente a lo que muchos piensan, no es representativo de ninguna manera de la historia nazi. De hecho existen algunas teorías que afirman que los nazis lo incendiaron y comenzaron la persecución de los judíos en Alemania porque supuestamente el incendiario había sido un judío holandés; el edificio no fue utilizado por los nazis después de este incidente. Cuando el gobierno alemán regresó a Berlín y con él, desde luego, el parlamento, se decidió que el edificio debía albergar permanentemente piezas de artistas contemporáneos. Cuatro artistas extranjeros fueron invitados para representar los cuatro poderes de la ocupación de Alemania, además de un número de artistas alemanes, yo entre ellos —creo que fui el último en ser invitado. Nos asignaron distintos espacios, y a mí me tocó un patio abierto para presentar mi propuesta. Todas las propuestas debían ser revisadas, aprobadas o rechazadas por el comité de arte del parlamento.

(2)

Pasé un tiempo en Berlín, en 1984 preparando una exhibición, y durante mi estancia, un domingo por la tarde, iba caminando por un parque similar a Central Park, quizás no tan grande, pero está al centro de la ciudad y llega hasta el Reichstag, que todavía en ese tiempo estaba en ruinas.

Era un día soleado; los alrededores están poblados por los turcos —Berlín alberga la mayor población turca de cualquier ciudad fuera de Alemania— que habían sido traídos para laborar en la industria, la construcción y otras áreas realizando las tareas que los alemanes ya no querían hacer. Ese día los turcos

estaban con sus familias asando cordero; los niños jugaban fútbol en el campo; eran muy guapos; eran como una gran familia; y de pronto, mire hacia la ruinoso fachada, situada contra el muro que dividía a la ciudad desde la guerra, y vi la inscripción *Din Deutsche Folke* (al pueblo alemán). Eso me sacudió: aunque no era la intención original, con esta frase se les decía a todos los turcos que disfrutaban esta tarde de domingo que no eran parte de aquello: “esto es sólo para los alemanes”.

La palabra “*folke*”, que en otros países es un término bastante inocuo para decir gente, tiene una carga muy pesada en la historia de la Alemania del siglo XX, pues era interpretada por los nazis en términos étnicos. Uno debía llevar un pasaporte que probara que uno había sido étnicamente alemán por generaciones. Sólo alemán, de ninguna otra extracción étnica. Se trataba de dividir en dos la población de Alemania, y a la otra parte se le excomulgaba o algo peor.

Así que había algo en esta inscripción que me molestaba mucho, por lo que cuando estaba considerando qué haría con la invitación para el sitio que me asignaron, me vino la respuesta relacionada con lo que recordé haber leído en la secundaria, un ensayo de Berthold Brecht titulado bellamente “Las cinco dificultades para escribir la verdad”. En este ensayo, que fue escrito mientras estaba exiliado de Alemania en los años treinta, Brecht decía que una forma de evitar una mentira hoy en día es remplazar la palabra “*folke*”, con la palabra “*folkeron*”, es decir, remplazar la palabra o “gente” con el término “población”. Y pensé que tal vez esta era la respuesta y trabajé en ella.

(3)

Este es el sitio que me fue asignado. Hay dos patios interiores abiertos, que también pueden ser vistos por los visitantes al Reichstag desde el techo. Es muy hermoso; si van a Berlín, no dejen de subir al techo, se puede también subir al domo y tener una panorámica muy bella de la ciudad.

(4)

Este es el dibujo que anexé a mi propuesta. Planteaba que al centro del patio, con la misma tipografía de la fachada, debía estar la dedicatoria a la población, que incluiría a todas las personas que habían vivido o vivieran en Alemania. En efecto, hoy en día nueve por ciento de la población alemana es de ascendencia extranjera. Debo mencionar también en este contexto, y es muy importante para la historia del parlamento y del Reichstag, que en los años treinta a más de cien miembros del parlamento les fue arrebatada la ciudadanía alemana; más de 70 entre ellos no murieron de muerte natural y varios se suicidaron. Esto, de alguna manera, se asocia con la historia, no sólo la alemana, sino con la de esta institución particular.

(5)

El comité de arte del *Bundestag*, el parlamento alemán, discutió esta propuesta en dos sesiones a las que acudí. En ambas sesiones respondí a las preguntas que me hicieron. Más tarde el comité votó abrumadoramente —sólo hubo un voto en contra— a favor de que mi propuesta se realizara.

Después dejé Berlín para ir a Nueva York, y pensé que me llegaría el contrato por correo y que el proyecto seguiría su marcha. Me desengañé muy pronto: el único disidente, un miembro del Partido Demócrata Cristiano, un partido conservador y muy importante en el Parlamento alemán, comenzó una campaña muy exitosa en los medios, donde el debate sobre mi propuesta se prolongó cuatro meses. Las leyes del Parlamento dictan que 150 de sus miembros desean discutir y después votar sobre un asunto previamente aprobado por algún comité, la discusión se abrirá a la totalidad de los miembros del Parlamento y se presentará a votación. Y eso fue lo que sucedió.

Mostraré rápidamente, cómo, durante una hora, presentaron los medios, la discusión del parlamento alemán sobre mi propuesta y votaron por ella con una mayoría de dos votos. Cómo apareció en los medios y cómo se veían los representantes durante su participación.

(6)

Estas son las noticias de la televisión.

PH: **¿Cuáles eran los argumentos en contra de tu propuesta?**

HH.: Fueron muchos. El alegato principal en contra era que querían dejar atrás el horrible pasado, el periodo nazi. "Somos ahora una nación normal, como todas las demás; nos enorgullece ser alemanes y no debemos cuestionar esto nunca más". Eso decía el disidente, el que empezó la campaña en contra de mi propuesta en los medios.

El otro alegato era... ¡qué bueno que tu pregunta me lleva a hablar de esto, porque mi propuesta no sólo significaba que la inscripción estuviera parafraseada de una forma aceptable para mí, tal vez dedicando todo esto a la población. Yo propuse también que todos los miembros del parlamento, así como los que fueran electos en el futuro, invitaran a sus votantes a traer 100 libras de tierra de su distrito electoral para ser esparcidas alrededor de las letras y que esto se convirtiera eventualmente en una selva sin control, sin los cuidados de un jardín, donde las palomas, que también existen en Berlín, harían su parte.

Fui acusado de adoptar un ritual nazi de sangre y tierra —y, de hecho, lo es— y que era un aspecto Nacional Socialista inaceptable de esta obra. Mi respuesta fue que todos los que viven en Alemania viven sobre territorio alemán ("*terra*" es una palabra latina que significa tierra). Y esta es la definición del alcance de las leyes alemanas aprobadas en este Parlamento. Los turcos y otros extranjeros tienen eso, y muchas cosas más, desde luego, en común con la población autóctona.

(7)

Este es el caballero del Partido Demócrata Cristiano que empezó con este jaleo. Tiene mucha influencia ahora y hoy es el segundo tras el líder del Partido Demócrata Cristiano.

(8)

Este es el miembro del Partido Social Demócrata que habló fervorosamente a favor de la propuesta.

(9)

Él es el representante del Partido Verde que votó en contra. Fue interesante que los miembros de los partidos estaban divididos en el asunto. De casi todos los partidos, había un miembro que se pronunciaba en contra y otro a favor. Este votó en contra.

(10)

Ella es su correligionaria; votó a favor.

(11)

Él es miembro del Partido Demócrata Liberal; se pronunció en contra.

(12)

Un colega del mismo partido que estaba a favor.

(13)

Un miembro del Partido Social Demócrata hablando en contra. (risas)

(14)

El único miembro del Partido Demócrata Cristiano, ex presidente del Parlamento, que se pronunció a favor. Fue, también miembro de Comité de Arte y, desde el primer día, ferviente partidaria. Fue el único miembro de su partido que votó a favor.

PH: ¿Apoyaban tu derecho a la libertad de expresión? O, ¿apoyaban la noción que presentabas sobre Alemania como...?

HH: No, solo votaban sobre si este proyecto debía o no realizarse. Si este proyecto debía realizarse en su casa, el *Reichstag*.

PH Pero, ¿estaban de acuerdo con tu premisa de que población es la palabra apropiada?

HH: Sí

(15)

Este es el único miembro del PDS, Partido del Socialismo Demócrata, que era parte del partido en el gobierno de Alemania Oriental. Él votó a favor.

(16)

Él es el actual presidente del Parlamento. Fue el último orador y el más ferviente; habló a favor de la propuesta desde la autoridad de su posición como presidente.

(17)

Como dije fue una victoria muy cerrada, de sólo dos votos. La propuesta pasó y comencé a preparar el sitio; medio año después fue inaugurada. Podemos ver a Wolfgang Thierse, el presidente, y a mí llevando el primer saco de tierra al lugar. Thierse recogió la tierra del cementerio judío de su distrito al este de Berlín. Un buen número de miembros del parlamento trajeron tierra de los lugares donde había habido campos de concentración. Muchos de ellos solicitaron a sus comunidades para encontrar locaciones

simbólicas para recoger tierra. Otros sólo la sacaron de su jardín trasero. Entre todos alrededor de doscientas treinta y cuatro personas depositaron tierra de sus distritos.

(18)

Esta es una fotografía desde el techo hacia el patio un año después.

(19)..... (23)

Close-ups.

PH: Entiendo que solicitaste que para este proyecto no se debía cuidar para nada, nada de jardinería, ¿es así?

HH: Exacto. Esta es una rosa salvaje...como supuse que sucedería. La tierra siempre tiene semillas y raíces, y germinaron. Así que es un jardín de maleza, por así decirlo. Y, de hecho, hubo alguien que objetó esto diciendo que las malas hierbas debían extraerse y tirarse.

(24)

Ésta es la última.

PH: Sólo quiero preguntarte sobre la decisión de dejar el jardín sin cuidados. Esto, de alguna forma, destruye el proyecto...

HH: Este edificio, así como otros parlamentos y edificios oficiales en el mundo, está bajo una constante supervisión por razones de seguridad; todo está bajo control. Yo quise introducir algo sin control e impredecible en este recinto de alta seguridad. También estipulé que el crecimiento de estas plantas duraría siempre que el Parlamento fuera elegido libremente.

PH: ¿Cuándo terminará este proyecto?

HH: Como dije, si el Parlamento se muda a otro edificio o si se convierte, desde mi punto de vista, en un régimen dictatorial, entonces terminará.

PH: Me parece que estos proyectos son dos ejemplos de tu compromiso a largo plazo con Alemania, a pesar de que no has vivido allí en mucho tiempo. Me parece interesante que hayas realizado dos grandes proyectos en dos lugares que visiblemente representan a Alemania; es una relación interesante la que tienes con Alemania en ese sentido pero también es importante tu trabajo con la historia de otros lugares o con los intereses corporativos. Quizá podríamos hablar de esto con tu siguiente pieza.

(1)

HH: Esta es una obra de los 80 producida en Nueva York. Fue exhibida en una galería comercial del Soho, cuando el Soho era el distrito de las galerías. Se titula *MetroMobil*, en una palabra. La antigua compañía Mobil era en ese entonces de las siete grandes compañías de petróleo; ahora está fusionada con Esso o Exxon, como se le conoce en otros países. En aquel tiempo muchas compañías internacionales, las más grandes, las compañías petroleras multinacionales y otras colaboraban con el régimen del *apartheid* de Sudáfrica.

Sudáfrica, hasta principios de los 90, estaba bajo las leyes racistas de la minoría blanca del Partido Nacionalista. La población indígena, la población negra no tenía derechos, estaba secuestrada en las

zonas áridas del país y era tratada sin ningún respeto. Y así fue hasta principios de los 90 cuando Nelson Mandela se convirtió en el primer presidente electo de Sudáfrica. Anterior a esto, el régimen racista era un régimen violento con el cual colaboraban las grandes compañías mundiales de Estados Unidos, Alemania y Francia.

En este caso era Mobil. Al cuestionar a Mobil sobre su actitud de colaboración con el régimen racista de Sudáfrica, la respuesta oficial fue que “la gerencia de Mobil en Nueva York cree que las subsidiarias de Sudáfrica destinan a la policía y a los militares sólo una pequeña parte de sus ventas totales”. De hecho, Mobil suministraba una buena parte de la gasolina utilizada por los militares y la policía del régimen, sin embargo afirmaba que “negar rotundamente los suministros a la policía y las fuerzas militares de un país anfitrión no es consistente con la imagen de la ciudadanía responsable de ese país”. Una declaración bastante cínica.

Lo que vemos aquí es una reproducción de la fachada del Metropolitan Museum de Nueva York, donde, desde el surgimiento de las exposiciones “taquilleras”, estas se anuncian con banderolas enormes. En este caso se trata de una exposición de piezas realizadas en Nigeria —país donde Mobil extraía petróleo— patrocinada por Mobil. Esto ilustra cómo compañías petroleras o de otro tipo patrocinan exposiciones de artistas de países donde hacen negocios para servir como parte de sus relaciones públicas.

(2)

Aquí vemos un acercamiento a esta pieza. Se ve que hay un enorme fotomural detrás de las banderolas.

(3)

Otra vista del otro lado.

(4)

Aquí vemos todo el mural, quité las banderolas para poder verlo completo. Es una procesión funeral en uno de los campamentos de “paracaidistas” a las afueras de Capetown, que fue invadido por la policía, que asesinó a unas 12 personas. Iban cargando los ataúdes.

(5)

Aquí en la cornisa donde están las banderolas coloqué una placa, que seguramente no se alcanza a leer, así que se las voy a leer. Dice, “El patrocinio de programas, exposiciones especiales y servicios pone a la disposición muchas oportunidades de relaciones públicas. Constituye una respuesta creativa y barata a objetivos de mercadotecnia específicos, particularmente cuando las relaciones internacionales, gubernamentales o las de los consumidores son de un interés fundamental”.

Encontré esta explicación de la razón de ser del museo que patrocina, y de paso, para darles a los patrocinadores un motivo para involucrarse con las artes, en un pequeño volante publicado por el Metropolitan Museum de Nueva York con el contundente y, a la vez hermoso título de “El negocio del arte conoce el arte del negocio”. No se podía encontrar una frase mejor para describir la situación de las

instituciones artísticas tanto en Estados Unidos, donde los intereses privados siempre han jugado un papel principal, como en Europa, donde progresivamente los políticos les piden a las instituciones del estado que salgan a buscar dinero de corporaciones puesto que ellos o nosotros, los contribuyentes para ser más precisos, no están dispuestos a pagar las cuentas.

P H: **¿Podrías hablarnos de la reacción de Mobil y del Metropolitan Museum sobre esta pieza?**

H H: El Metropolitan no reaccionó de ningún modo. Pero Mobil sí lo hizo. Había otras piezas en esta exhibición y —estoy mezclando dos cosas pero no muy distintas en su naturaleza— la galería donde estaba exhibiendo algo recibió una carta del consejo legal de Phillip Morris que decía que si la galería exhibía mi trabajo, tomarían medidas contra esta. La situación con Mobil fue que se presentaron una serie de piezas en una exhibición individual en la Tate Gallery de Londres en 1984, e inmediatamente llegó una carta de las oficinas generales de Mobil en Nueva York. Uno de sus abogados amenazaba a la Tate Gallery, al director de la Tate Gallery, que si yo violaba su marca registrada y sus derechos de autor, la Tate Gallery debía retirar de la circulación del catálogo. Al ser la Tate Gallery una institución fundada por el gobierno debía ser cautelosa, y al no conocer las leyes norteamericanas retiró de circulación el catálogo temporalmente. Lo mismo se hizo en Eindhoven, Holanda ya que el catálogo fue una coedición de dos instituciones. Tuve el apoyo de una firma de abogados de Nueva York, debo decir que no tuve que pagarles, lo hicieron por una buena causa, y además, yo no tenía el dinero para hacerlo. Ellos le enviaron —uno de los socios— una carta a la Tate Gallery explicando que la ley norteamericana por la cual Mobil reclamaba sus derechos, la ley norteamericana permitía lo que yo hice. Finalmente la Tate Gallery acordó con el museo de Eindhoven volver a poner en circulación el catálogo.

P H: **Vayamos a las preguntas del público**

Público 1: **Me gustaría preguntarle, y le suplico que no sea políticamente correcto en su respuesta, ¿qué piensa Hans Haacke de la figura de Beuys como referencia? Más que preguntarle sobre su obra, aunque agradecería una respuesta en este sentido, me gustaría saber ¿cómo ve a Beuys como referencia política y como hombre, un hombre que maneja un trabajo con connotaciones políticas?**

H H: Hace un año fui invitado por la DIA Art Foundation de Nueva York para hablar —invitaron también a otros artistas— sobre otro artista de nuestra elección que fuera representativo de la colección de esta fundación. Yo escogí hablar sobre Beuys. No era una tarea fácil, conocía, desde luego, la obra de Beuys, lo conocí personalmente y teníamos algunas cosas en común. Pero pienso también que nuestro acercamiento al mundo nos diferenciaba drásticamente.

Él estaba profundamente influenciado por la Antroposofía. El hilo en común es que yo crecí en una familia de ideas antroposóficas, pero cuando me convertí en adolescente me dije “esto no tiene nada que ver con el mundo como yo lo conozco”. Sin embargo él era un converso, antes había sido católico. Tenía una noción de la política, de la economía, de cómo afectan al mundo; era también miembro del

Partido Verde. Pero desde mi punto de vista, él no comprendía cómo funcionaba el mundo, él respondía de forma oscura, a veces en términos de alquimia, de un modo químico al mundo que le rodeaba. Ocurrió un evento muy significativo en 1982: ambos fuimos invitados a participar en Documenta. Ambos acudimos a un mitin en Bonn, en ocasión de una visita de Ronald Reagan para buscar la aprobación para colocar misiles nucleares en territorio alemán. Estábamos en el mismo barco en este asunto político. Sin embargo en Documenta él respondió fundiendo una corona de oro puro de un zar —que había obtenido del dueño de un restaurante de Düsseldorf— para moldear un conejo. Un conejo en su mitología personal tenía toda una serie de cualidades que promovían sus ideas. Mientras que yo pintaba a Ronald Reagan al estilo del siglo XIX con un paisaje detrás y una alfombra roja que iba desde la pintura hacia un fotomural del mitin de Bonn que había fotografiado. Así que estaban los manifestantes en contra de la estación nuclear en Bonn mirando hacia el emperador en la otra pared, presentado al estilo del siglo XIX. Me parece que la postura del conejo alquímico de oro y la mía eran drásticamente distintas en nuestro acercamiento e ilustración de la diferencia entre nosotros.

Público 2: **Quiero agradecerle por su presentación increíblemente articulada. Me preguntaba si estará o no de acuerdo con la observación de Benjamín sobre si, para que un autor produzca una tendencia política correcta se necesita la estética correcta. ¿Se puede separar o es posible que suceda en ciertas obras más que en otras?**

HH: No sé lo que significa “correcto” en ninguno de los dos casos.

Público 2: **Me imagine que respondería eso. Para Benjamín significa la vanguardia, la corrección política es...**

HH: Yo temo a cualquiera que diga que él o ella sabe y que los demás están mal; de la misma manera tampoco creo que sea un conocedor, un crítico o un artista el que lo sepa todo mientras los demás no saben nada. Esta es una discusión abierta, un discurso, es un toma y daca.

Público 2: **Está bien, quizás la segunda parte de mi pregunta, ¿están bien equilibrados los dos discursos, el estético y el político, en su obra?**

HH: Trato de combinarlos de tal manera que nadie los pueda volver a separar.

Público 2: **¿Piensa que ha tenido más éxito en algunas obras que en otras?**

HH: Por supuesto: a veces se gana y a veces se pierde.

Público 2: **¿En cuáles? No quiero imponer mi punto de vista al público pero me parece que *Germania* es una pieza más exitosa al sintetizar esto que *Der Bewölkerung*, aunque es una pieza más interesante en su proceso que en el monumento que resultó de ella.**

HH: La situación en Venecia, así como la de Berlín fueron únicas. Es muy raro que un artista disponga de este tipo de material político y de las instituciones sociales. Así que cuando no lo tienes, se deben de utilizar otros medios en, este caso fibra de vidrio o banderolas o fotografías o lo que tengas.

PH: Quiero preguntarte otra cosa. Dado que el tema de las ponencias es la historia, el arte y lo efímero, y que tu trabajo tiene ese aspecto de especificidad de sitio ¿cómo percibes que sobrevivirá tu obra en el futuro? O ni siquiera te preocupa cómo será apreciada tu obra dentro de 50 años, si será entendida en un futuro en un contexto que resulte apropiado.

HH: No creo que mi trabajo sea diferente al de cualquier otro artista con respecto a su sobrevivencia; no lo sé, tendría que hablar con la gente dentro de 50 años.