

- ▲ **Palabras clave/** Alfredo Jaar, arquitectura, arte, arte contemporáneo, arquitecto-artista.
- ▲ **Keywords/** Alfredo Jaar, Architecture, art, contemporary art, architect-artist.

ENTREVISTA / INTERVIEW

“Me desplazo y pienso como un arquitecto dentro del mundo del arte” Entrevista al arquitecto y artista Alfredo Jaar

I Move and Think Like an Architect within the World of Art”. Interview with Architect and Artist Alfredo Jaar

Gonzalo Mardones-Falcone

Arquitecto, Universidad Finis Terrae, Santiago, Chile.
Magister en Historia del Arte, Universidad Adolfo Ibáñez, Santiago, Chile.
Máster en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, España.
Doctorando en el Departamento de Teoría e Historia del Arte, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, España.
gmardonesf@gmail.com

RESUMEN/ La siguiente entrevista inédita al arquitecto y artista Alfredo Jaar se llevó a cabo telefónicamente el día 30 de abril del año 2021 –posteriormente fue grabada y transcrita– estando Jaar (AJ) en Nueva York y el entrevistador (GMF) en Madrid; Se realizó en el contexto de una investigación predoctoral en la Universidad Autónoma de Madrid que indaga acerca de experiencias de continuidad entre la arquitectura y el arte contemporáneo ante la crisis de la profesión, y donde la obra de Jaar es uno de los casos de estudio. **ABSTRACT/** The following unpublished telephone interview with architect and artist Alfredo Jaar was conducted on April 30th, 2021 –and later recorded and transcribed– with Jaar (AJ) in New York and the interviewer (GMF) in Madrid. It takes place in the context of a predoctoral research at Universidad Autónoma de Madrid concerning experiences of continuity between architecture and contemporary art, facing the crisis of the profession, and where Jaar’s work is one of the case studies.

Si bien se ha dicho bastante sobre la obra de Alfredo Jaar y existe una serie de escritos de renombrados autores que se han ocupado del significado y la trascendencia de su obra mediante la condición política de las imágenes y la impronta decolonial de su trabajo, pocos han explorado una de las circunstancias que, a mi parecer, es clave en la obra de Jaar: su condición de arquitecto de formación y cómo esto hace que el artista se aproxime a sus obras a través de la comprensión del lugar con el que trabaja. En esta entrevista, Jaar se refiere a su condición de arquitecto-artista, a la importancia de su formación en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo

de la Universidad de Chile; así como a su experiencia reciente en el Concurso de Arquitectura para el Nuevo Museo NuMu de Santiago de Chile, entre otros tópicos afines.

GMF: Al revisar su obra es posible detectar que ahí donde aparece con más fuerza el arquitecto es en las obras que revelan una problemática local, como en Montreal, Skoghall o Dallas; y las que revelan problemáticas globales, como en Indianápolis o Yorkshire. Unas y otras nacen de un análisis exhaustivo del contexto. ¿Cree que existe esta dualidad entre lo local y lo global en su obra?

AJ: *Efectivamente, y es algo que se ha investigado poco. Yo siempre he declarado que el contexto lo es todo y que mis obras responden a un contexto específico. Pero también es cierto que me interesa sobremanera la información global y leo una cantidad importante de periódicos todos los días, archivando aquellos temas que me parecen relevantes e importantes, los que sigo con mucha atención.*

Cuando aparece un curador o una institución como el Yorkshire Sculpture Park (YSP) que me invita a realizar un proyecto y me ofrece la libertad de referirme a esos problemas globales, yo aprovecho estas ocasiones que

son poco frecuentes. En un lugar maravilloso como el parque de Yorkshire fue posible crear una obra que hace una referencia directa a los black sites de la CIA, y creé The Garden Of Good and Evil. Diseñé 10 celdas, todas de un metro por un metro de base por un metro o dos de altura, replicando las mismas celdas la donde la CIA tortura en estos sitios ilegales repartidos por el mundo.

GMF: Me he interesado en investigar las influencias de su formación de arquitecto en su obra. Usted ha declarado que "todo lo que sé de arte lo aprendí estudiando arquitectura" y que "soy un arquitecto que hace arte". ¿Considera que ha logrado expandir los límites de su ejercicio disciplinar de manera crítica?

AJ: Espero que sí. Yo no podría afirmar eso, sería muy pretencioso. Pero se ha escrito sobre ese tema y, la verdad, es que efectivamente yo me desplazo y pienso como un arquitecto dentro del mundo del arte. Entonces, si es que termino ampliando los límites de lo que la arquitectura puede ser, me parece genial. No es el objetivo principal; el objetivo principal es confrontar estas realidades, estos problemas y proponer maneras creativas y críticas de enfrentarlos, y de informar al público en general. Pero, si al hacer estos trabajos de esta manera, con este background mío terminamos expandiendo el alcance de la arquitectura, me parece fantástico, y me encanta esa posibilidad. Pero no es un objetivo en sí, es un efecto colateral.

GMF: El proyecto de título muchas veces marca a los alumnos de arquitectura y, de alguna manera, habla del arquitecto que será. ¿En qué consistió su proyecto de título? He estado preguntando y solo llegué a saber que le fue muy bien, pero nadie me ha podido hablar de él. ¿Fue importante para usted? Pienso, por ejemplo, en Roberto Matta, cuyo proyecto de título fue un preámbulo de lo que sería como arquitecto-artista.



Fig. 1. The Skoghall Konsthall (2000), en Alfredo Jaar. *The fire this time. Public interventions 1979 - 2005*, Edizioni Charta, Milano, 2005. Pág. 117



Fig. 2. The Skoghall Konsthall (2000) en Alfredo Jaar. *The fire this time. Public interventions 1979 - 2005*, Edizioni Charta, Milano, 2005. Pág. 121



Fig. 3. The Garden of Good and Evil (2017) en sitio web Yorkshire Sculpture Park. Disponible en <https://ysp.org.uk/art-outdoors/the-garden-of-good-and-evil> Consultado el 9 de julio de 2024

AJ: Yo soy muy organizado y tengo muchas cosas del pasado en mis archivos, pero no logro encontrar mi proyecto de título. Por alguna razón, desapareció. Y así como desapareció la huella física del proyecto de título, tampoco tengo una huella en mi memoria, curiosamente. Te puedo decir cosas generales, pero no exactamente qué hice. Sé que hice un video, entre otras cosas, con mi profesor [Ramón] Méndez, que fue uno de tres profesores que me marcaron muchísimo. Yo los llamo los 3M: [Pedro] Murtinho, [Hernán] Montecinos y Méndez. Ellos fueron increíblemente generosos conmigo y me dejaban experimentar con medios de expresión que en la Escuela [Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile] no se usaban en ese momento. Yo hacía poesía, videos, instalaciones de arte. No tenía problemas en tratar de ir más allá de lo que me estaban enseñando. Tuve una acogida muy generosa de estos tres profesores.

Pedro Murtinho enseñaba de manera muy creativa, nos llevaba al cine para discutir películas. Montecinos era un poeta, hablábamos mucho de poesía y me dejaba utilizar poesía para describir los proyectos. Y Méndez era muy conceptual, muy inteligente, muy brillante. Entonces, los tres me marcaron muchísimo. La Universidad de Chile me quiso hacer un homenaje hace unos años y me entregó una medalla, y en la ceremonia lo que hice fue darlo vuelta y, simbólicamente, le entregué la medalla a Méndez, Murtinho y a Montecinos, que estaban ahí en la audiencia. Fue mi manera de rendirles un homenaje a estos tres profesores.

Para volver al proyecto de título, lo que sí me acuerdo es que Méndez me permitió hacer un video como parte de mi entrega, pero no recuerdo exactamente qué hice. Yo quisiera saberlo, pero por alguna razón hay un espacio en blanco en mi memoria. Lo importante es que tuve el privilegio de tener profesores extraordinarios que me marcaron muchísimo y, si no me hubieran dado la libertad que me

dieron estos tres hombres, no sé si hubiera llegado dónde he llegado.

GMF: Usted se fue de Chile en 1982 y ha declarado que en ese momento no se sentía comprendido, “no me daban pelota”, dijo. Al preguntarle a Raúl Zurita por esta situación personificó este “veto” o incomprensión en Nelly Richard, quien habría visto ingenuidad en el preguntar “¿es usted feliz?”, pregunta que para Zurita es de una trascendencia y relevancia vital en el contexto en que se realizaba. ¿A qué cree se debió la incomprensión del medio en ese momento hacia su trabajo? ¿Puede ser por su formación de arquitecto ajena al mundo del arte?

AJ: La verdad es que no tengo la menor idea. Sigue siendo un gran misterio. Te puedo ofrecer varias especulaciones: lo primero, yo era un arquitecto que me interesaba en el arte; era un bicho raro, no tenía una formación de artista. Lo segundo, era muy joven, mucho más joven que todos ellos, que Dittborn, Leppe, o Zurita. Tercero, acababa de llegar a Chile, había crecido en Martinica, hablaba mal español, venía con una educación francesa y me encontraban raro.

Yo me consideraba una persona muy creativa y pensaba que estaba haciendo algo que, en ese momento, era la respuesta correcta. Pienso, honestamente, que estaba leyendo correctamente el momento político. Para mi primera muestra, que iba a ser en la Galería Cal, propuse destruir la galería a martillazos y dejar el suelo de la galería lleno de escombros, símbolo, para mí, de la imposibilidad que tenía yo de hacer arte en un momento tan difícil como la dictadura militar en Chile. Ese fue mi primer proyecto y el comité de la galería, dirigido por la Richard, me lo rechazó. Así como negó mi existencia en sus proyectos y escritos. Adriana Valdés, una crítica que me apoyó desde un comienzo, escribió un texto en esa época donde sugiere que el modelo autoritario de la dictadura estaba siendo repetido en todas las esferas del quehacer nacional, incluso en la cultura. Y

este hecho tan triste era muy evidente en el mundo del arte.

GMF: El arquitecto tiene la necesidad de trabajar y colaborar en equipo. El artista en ocasiones suele trabajar en la soledad del taller. ¿Cuál es su manera de trabajar? ¿Se podría encasillar en alguna de esas?

AJ: Tengo un equipo extraordinario; trabajo con nueve personas (seis en el taller más tres exteriores). Al principio era muy protector de mis ideas, pero ahora creo que cada vez más les permito meterse, opinar, cuestionar. Me he vuelto mucho más blando en ese sentido, siempre y cuando yo termine controlando la estructura general y el enfoque final del proyecto. Esto es nuevo, yo hace treinta años estaba muy solo, luego con un asistente, dos, tres. Solo en los últimos años es que tengo el lujo de un verdadero equipo, nacido de la creciente complejidad de los proyectos que estoy realizando.

GMF: Ha declarado que es "un arquitecto que hace arte", pero también que, en casos como en Skoghall o Matsudai, es un "arquitecto haciendo arquitectura como artista". ¿Cómo ha sido su experiencia cuando se ha acercado al proyecto de

arquitectura más "convencional"? Me refiero a la experiencia del encargo del museo definitivo para Skoghall -en el que entiendo está trabajando- o a su reciente participación en el Concurso NuMu en Santiago.

AJ: En Skoghall, cuando empecé a diseñar la Kunsthalle permanente, vino la crisis financiera del 2008 y provocó un quiebre que duró más de 10 años. Ahora recién estamos retomando el proyecto. Tenemos la esperanza de que podamos construir la Kunsthalle permanente. Todavía no lo podemos confirmar, pero, efectivamente, está de vuelta en el horizonte. Así que de ese proyecto no puedo decir mucho porque estamos esperando que nos den el vamos para empezar a diseñarlo. Han cambiado tanto las cosas que el diseño que haría hoy va a ser muy diferente al diseño que quería hacer en esa época.

Skoghall es, obviamente, un proyecto muy solitario y, hace poco, cuando participé en NuMu fue un proyecto plenamente colectivo y muy particular porque lo hicimos por Zoom, lo que es una locura. Tú quisieras estar en un taller, en una mesa, rodeado de gente, conversando, haciendo dibujos, bosquejos,

porque los arquitectos hablamos con las manos. Siempre que me siento con alguien a conversar de un proyecto lo único que hago es agarrar mi rollo de papel y empezar a dibujar, a explicar todo con dibujos, y aquí estábamos por Zoom. Fue muy complejo, pero a la vez maravilloso, un trabajo fantástico. La Ximena [Moreno] y la Isabel [Devés] tuvieron la generosidad de aceptar mi idea de basar el proyecto de arquitectura del museo en la obra de artistas contemporáneos importantes. Por ejemplo, la obra de Gordon Matta-Clark en New Jersey, Splitting, que corta una casa por la mitad. Propuse que nos inspiráramos en la obra de Gordon para el museo y que creáramos un gran volumen con un tajo al medio, que permitiera ver la ciudad y la cordillera.

Así como nos basamos en esa obra de Gordon Matta Clark, nos basamos también en una obra de Hans Haacke, una de Pistoletto, una de Lygia Clark, en fin, de cuatro o cinco artistas, y la arquitectura reflejaba la influencia de estos artistas contemporáneos. Yo quería hacer una obra, un museo, que recogiera ideas que venían del mundo del arte y no solamente del mundo de la arquitectura. Que no fuera un monumento al arquitecto, como el típico museo de Frank Gehry, donde es muy difícil mostrar arte. Quería hacer un museo que reflejara los movimientos interesantes del arte contemporáneo. Lamentablemente el jurado no lo vio así. Fue un ejercicio bellissimo, lo pasé muy bien y me salvó del Covid. Estuvimos un año parados así que esa fue mi actividad durante el Covid. Trabajamos desde casa, las exposiciones estaban canceladas, fue un momento maravilloso de convivencia con Isabel y Ximena y todo un gran equipo, fue una lindísima experiencia.

GMF: Como ha dicho, en el Concurso NuMu incorporaron una serie de obras referentes de artistas como Matta Clark, Doris Salcedo, Hans Haake, Helio Oiticica, entre otros. Se puede decir que todos hacen un arte político. ¿Debe el arte ser político?

AJ: Yo creo que es una pregunta innecesaria, ya que todo arte es político. Es imposible crear



Fig. 4. Concurso de arquitectura NuMu Nuevo Museo de Santiago (2020). Fotograma Video participación en concurso. Cortesía Isabel Devés.



Fig. 5. Concurso de arquitectura NuMu Nuevo Museo de Santiago (2020) Imagen 3D de participación en el concurso. Cortesía de Isabel Devés.

nada que no tenga una concepción política del mundo. Toda creación humana se hace y responde a un contexto dado y, aunque el creador esté consciente o no, o lo quiera o no, refleja una posición política en el mundo. Por lo tanto, todo lo que crea la mujer, todo lo que crea el hombre, cualquier creador o creadora, contiene un modelo político. Yo cito siempre a Jean-Luc Godard, un cineasta que me gusta mucho, quien dice que tal vez es verdad que tenemos que elegir entre la ética y la estética, pero también es verdad que sea cual sea el camino que elijamos, encontraremos al otro al final del camino. Lo que él sugiere con eso, y que me parece brillante, es que cuando estás solucionando un problema creativo y tomas una decisión puramente ética, al realizar este concepto ético, la realización en ella misma es una realización concreta, física. Es una expresión estética de este concepto ético que tú has decidido tomar; y si eliges irte con una decisión puramente estética, si utópicamente

se pudiera hacer eso, al final esa realización estética se puede leer políticamente y tiene su dimensión ética porque es la naturaleza de la creación. Todo arte es político, tal como toda creación humana es política.

GMF: En el documental El lamento de las imágenes plantea “intelectualmente soy muy pesimista, pero mi voluntad sigue siendo tremendamente optimista”. ¿Podría profundizar en esa afirmación?

AJ: Es una frase de Antonio Gramsci, el fundador del Partido Comunista italiano. Él escribió un libro magnífico que se llama Notas desde la cárcel; fue encarcelado por Mussolini y pasó 27 años preso. Era un gran pensador. Yo he creado muchas obras en torno a Gramsci y lo he citado muchísimo. Tiene una frase célebre donde habla de este concepto de que él se siente pesimista con la inteligencia, pero optimista con la voluntad; o sea él quiere decir que intelectualmente pueden verse las cosas muy negativas, pero tenemos que seguir actuando en el mundo,

y si lo hago con mi intelecto pesimista no puedo avanzar. Tengo que actuar con el optimismo de mi voluntad.

Siempre me gustó mucho esa frase y me he identificado bastante con ella. Esa frase es más actual que nunca con este cambio radical que hemos tenido en nuestra vida por culpa del Covid, con unos 37 conflictos mundiales actualmente, con la inequidad que existe en el mundo, con el racismo, con la falta de justicia, con tantas cosas que ocurren en torno a nuestra vida. Uno podría tener una visión muy negativa del mundo y te darían ganas de escaparte a una cabaña en una montaña perdida y olvidarte de todo. Lo que hace que uno no haga eso y, en cambio, siga tratando de hacer cosas, es la voluntad optimista, y hay que tenerla, porque si no dejaríamos de hacer cosas.

GMF: A propósito de esa voluntad optimista ¿puede el arte cambiar el mundo?

AJ: El arte puede cambiar el mundo y lo hace de manera continua. A veces son grandes movimientos y a veces son pequeños movimientos. Hay artistas que cambian el mundo [influyendo en] un espectador a la vez. Cuando tú lees un libro de poesía, a veces te lleva a otro mundo ese libro, y ha cambiado el mundo para ti, y lo mismo cuando enfrentas cierta obra de arte y te pasa algo en la cabeza y tomas decisiones personales en tu vida. En ese momento el mundo ha cambiado para ti.

Ahora, esas son instancias individuales que ocurren todos los días en todas partes del mundo a través de miles de expresiones artísticas de todo tipo. Aparte de eso hay cambios mayores que ocurren gracias al arte y la cultura, y son notables. Por ejemplo, en los años 60 apareció una novela en Estados Unidos que se llamaba The Man, del autor Irving Wallace. Esta novela tuvo mucho éxito, tanto que se hicieron varias películas basadas en el tema de este libro. Después se hicieron series televisivas, músicos crearon canciones basadas en The Man, los raperos sacaron

el tema; en fin, todo un fenómeno cultural. Contaba la historia de que el presidente de Estados Unidos moría y, por alguna razón, el segundo y el tercero al mando no podían asumir; terminaba siendo presidente un africano americano.

Estados Unidos, en esta novela del año 64, terminaba con un presidente negro. Y si tú supieras el nivel de racismo que hay en este país, ahora se ha revelado mucho con el movimiento Black Lives Matter y con Trump y compañía. Pero en 1964, proponer una novela así era totalmente revolucionario. Esa novela penetra la cultura norteamericana y años después aparece Obama y gana las elecciones. Yo puedo afirmar que la cultura inventó a Obama antes de que Obama existiera. Sin esta novela, sin lo que la cultura hizo para visualizar la posibilidad de que exista un presidente negro, Obama no hubiera existido. Ese es el poder de la cultura. Es decir, los norteamericanos son racistas, pero de repente en esta novela aparece un negro de presidente, funcionando perfectamente, tomando decisiones perfectamente válidas y normales, y no pasa nada. Normaliza la posibilidad de un presidente negro, y aparece Obama y es presidente. Yo vivo en Estados Unidos hace 40 años y te aseguro que es un país muy racista, no solo contra los negros, contra los latinos, los asiáticos, etc. Por lo tanto, que este país tan racista haya votado a Obama tiene una explicación y yo la veo en el mundo de la cultura.

GMF: En Geometría de la conciencia (2010) realiza un trabajo que incorpora las siluetas tanto de desaparecidos como de personas vivas. ¿Hay ahí una crítica a los memoriales en general que se olvidan de los sobrevivientes en tanto víctimas?

AJ: Cuando la presidenta Bachelet me invitó, para mí fue un tremendo honor y me asusté muchísimo porque entendí que hacer este memorial sobre las víctimas de la dictadura era una enorme responsabilidad. Me di la tarea de visitar los grandes memoriales sobre los derechos humanos en el mundo, visité unos



Fig. 6. Geometría de la Conciencia (2010) en Fusi, Lorenzo, Alfredo Jaar, Edizioni Exorma, Roma, 2012. Pág. 49

17; en Europa, una media docena, y también fui a Corea y a Sudáfrica. Yo quería aprender para ver cómo enfrentar este tema y lo que descubrí es que todos estos memoriales eran como mausoleos donde enterrábamos a los muertos como para deshacernos de ellos. Queremos dar vuelta la página, así que ahí tienen su mausoleo y ahora, por favor, sigamos adelante con nuestra vida. Y me dio la impresión de que sería interesante, tal vez subversivo, tal vez correcto, tal vez generoso, hacer un memorial no solo para los muertos si no también para los vivos, para que estuviéramos todos juntos en esto. Para comprometer a los vivos a estar junto a los

muertos, porque todos hemos sufrido con esta dictadura, y a hacer cambios para que no se repita. Esa fue la lógica. No quería hacer un memorial para las cuatro mil personas que mató Pinochet, porque claro, muy poca gente iría a visitar este memorial, solo los familiares. Yo quería hacer un memorial para los 17 millones de chilenos. La obra está diseñada de tal manera que, cuando estás adentro, hay un reflejo infinito y ahí están los 17 millones de chilenos. Conforme a esa lógica era importante que las siluetas correspondieran a los muertos y a los vivos.

GMF: Muchas gracias.