ENTREVISTA A CHRIS BURDEN.

EL MINUTO ANTERIOR Y POSTERIOR AL ACCIDENTE.

por Jorge Luis Marzo

Chris Burden (Boston, 1946) es un referente obligado en el panorama resultante de aquellas prácticas artísticas norteamericanas que, con la intención de "liberar" al arte de sus ataduras mercantiles y esteticistas, y mediante la acción, la performance y la sustracción al marco físico de la galería, desataron no poca polémica durante los primeros años de la década de los 70.

Retrotraerse a aquellos trabajos, puede no significar añadir un obligado lastre de historicidad y nostalgia que podría falsearlos (cosa que el el artista está del todo en contra). Es evidente que difícilmente pueden caber en los comportamientos hegemónicos de nuestros días algunas cosas como las que se hicieron entonces, pero indudablemente, acciones como las de recibir un tiro, secuestrar una presentadora de televisión, crucificarse en un coche o meterse en la cama durante días en la esquina de una galería, pueden aún provocarnos preguntas más allá del simple morbo natural ante tales "accidentes".

Cierto es que Chris Burden dejó de realizar acciones hacia 1977, adoptando posteriormente un lenguaje más objetual que ha perdurado hasta ahora; sin embargo, aquellos trabajos se convirtieron a la postre en mitos, algo que el propio artista admite aunque sea con un tono pesaroso con respecto a lo que de espectáculo y falsificación conlleva esa etiqueta.

Los medios de comunicación y su capacidad de control; los fundamentos de la institución cultural; el carácter "interesado" de la crítica y los mass media a la hora de interpretar las acciones, etc, fueron algunas de las razones, o de los efectos, que movieron sus performances.

No obstante, Burden insiste vehementemente sobre el talante personal e investigador de todo aquello. Considera que la verdadera tramoya de sus obras es el "hacer que ocurran". Por importante que sea que tengan lugar de verdad, Burden subraya lo capital que para él es el "anticiparse", el "estar preparado" a lo que "ha de venir". Está claro que Burden se sumergió de una forma declarada, "vívida", en esa investigación. Y tampoco es menos obvio que cualquier interpretación que se proponga está destinada a un calamitoso fracaso. Burden se apela a sí mismo para que nos pongamos en su piel. ¿Por

qué razón, de repente, uno siente el vértigo de querer disparar a un avión con una pistola? Burden pretende analizar el proceso que lleva a realizar algo así; ¿qué te lleva a ello? ¿de dónde nace?. Cuestiones, cuyas respuestas díficilmente podríamos compartir pues cada experiencia se supone distinta. Lo más inquietante es que, además, lo hiciera de verdad.

Pregunta- Para empezar, una de las cosas que sorprenden cuando uno observa su biografía profesional es que su presencia en Europa sólo ha empezado a partir de los años 90, al menos de una manera más habitual. ¿A qué se debe?
Chris Burden- Bueno, no lo sé. Hice algunas cosas aquí en Europa al final de los años 70. Quizás se debe a que soy de California. Ni idea.
P- ¿Quiere decir que el hecho de vivir en California es un problema a la hora de establecer relaciones con Europa? ¿Ven los europeos de una manera diferente lo que ocurre en la costa oeste de como la ven en la costa este de los EEUU?
C.B.- Claro. La gente no va por allí, prefieren ir a Nueva York. Creo que la costa este está mucho más vinculada a Europa, al menos en términos de sensibilidad. El eje Nueva York-París aún sigue funcionando. La cuestión es que Nueva York no es realmente América, el algo totalmente distinto. He trabajado en Nueva York y la verdad es que las cosas son bastante distintas de California.
P- Muchos americanos dicen que Nueva York es el grano en la cara de América.
C.B.- (risas)
P- Vd. está presentando ahora en Barcelona [Centre d'Art Santa Mònica] una exposición que quizás puede parecer algo rara para la gente más joven, que no tiene tan claro su trabajo objetual durante los últimos años. Alguna gente se pregunta allí por el Chris Burden de las performances y las acciones, quizás la parte más conocida de su trayectoria. Lo curioso es que ello reproduce de alguna manera un cierto sentimiento de que muchos artistas americanos, al venir a Europa, muestran su facetas más objetuales, como si aquí la obra tridimensional tuviera una mayor primacía que otros comportamientos más heterodoxos.
C.B.- Bueno, en realidad no hago performances desde hace muchos años. Además, lo que se presenta aquí no es más que un cuerpo determinado de obra. Y al fin y al cabo, también se enseñan muchos videos de mis acciones

anteriores. La verdad es que nunca he pensado en esto que me dices. Sinceramente, no tengo ni la más remota idea.

P– Si retrocedemos a sus primeros trabajos a principios de los años 70, situándolos en relación a otros muchos artistas de su generación, una de las premisas que aparecen como constantes es la necesidad de subvertir determinados comportamientos que existían en el mundo del arte. Parece como si una de sus obsesiones –y de otros también– era el hecho de mostrar los mecanismos de las cosas y no tanto el resultado de las mismas. Había un mayor énfasis en desvelar los procedimientos que sus efectos. ¿Está Vd. de acuerdo?

C.B.– Ciertamente, una de las cosas que me interesaban y que me siguen interesando es analizar cuál es el funcionamiento de las instituciones, de las entitades de promoción cultural: excavando en los fundamentos de los edificios [*Exposing the Foundation of the Museum, MOCA, Los Angeles, 1988*], o jugando con la posibilidad de que dependiendo del número de visitantes de un centro éste se pueda venir abajo [*Samson, Henry Art Gallery, Washington, 1985*] etc, etc. Una de las cosas que siempre pienso es que el museo a veces funciona a modo de aquel personaje que le da pie al comediante para decir su papel; esa especie de hombre estúpido que acompaña a muchos cómicos y que con sus chanzas le obligan a "soltarse". Yo uso a las instituciones de esa manera, me sirven para poder entrar en ellas y criticarlas.

P– O sea, que en realidad, usa las instituciones como si fueran muñecos, a manera de prótesis…

C.B.– Sí, quizás.

P– Es interesante que saque a colación esta metáfora. Si ponemos como ejemplo la figura del mago, uno de los aspectos fundamentales de su número es que sólo se se ven los efectos, los resultados, nunca los procedimientos subyacentes, los trucos. Es más, si se ve o se sabe el truco no hay número posible, ni para el mago ni para la audiencia. ¿No sería la crítica a esta situación una parte sustancial de lo que sus trabajos han buscado?

C.B.– Pudiera ser. En mi caso, yo procedo del minimalismo, de la escultura minimal. Una de las cosas que deseaba, que deseábamos muchos supongo, es redefinir cuál era la esencia del arte, si la había, más allá de todos los mecanismos que lo rodeaban en aquel momento. El minimalismo obligaba a enfrentarte a las cosas de una manera más directa, intentando huir de formas y expresiones barrocas que contaminaban cualquier análisis.

P– Se me ocurre que habría una cierta paradoja en el hecho de hablar de los usos y a la vez buscar algún tipo de esencia…
C.B.– No nos confundamos. Cuando he dicho esencia, me refería a lo que buscaba mientras hacía las performances. Es decir, cual era la esencia de la performance, de dónde viene, y todo eso.
P– Pero la performance se basa sobre todo en la presencia de un sujeto que "hace". Chaplin, por seguir con el símil, decía que la comedia se sustenta en la figura del comediante y no en discursos abstractos. Así pues, la esencia de la performance sería el performer. ¿Y cómo puede el performer comunicar su esencia?
C.B.– La verdad, no sé… me dejas un poco alucinado. Nunca he pensado en todo esto. Cuando hablaba de la esencia, me refería a cuál es el corazón, el núcleo de la performance, de dónde viene, por qué y dónde tiene lugar. Ya que mi formación es la de escultor procedente del minimalismo, me preguntaba cuál era el núcleo de la escultura, de la pintura o del dibujo. Cuando me enfrentaba a la escultura me daba cuenta de que tenías que caminar alrededor de una pieza, proyectándote tú mismo en el espacio. Así es cómo empecé a plantearme lo de las performances.
P– Algo inherente al espectáculo es el hecho de que los procedimientos sólo aparecen en clave de simulacro, nunca realmente. ¿Diría que sus performances rehuyen el espectáculo en la medida en que la gente no puede asumir lo que Vd. hace?
C.B.– ¿De verdad? Yo creo que no es así. Hablemos por ejemplo de la performance del disparo [*Shoot, 1971, F Space, Santa Ana, California*]. Creo que todo el mundo ha pensado consciente o inconscientemente, debido a las películas o a la televisión, en qué se debe sentir cuando te pegan un tiro. Cuando hice que me dispararan, intenté saber de una manera científica y física lo que ello significaba. La mayoría de la gente intenta evitar estas situaciones, pero sin embargo las ha hecho suyas, las ha interiorizado. Acostumbro a utilizar un dicho que dice que "recibir un tiro es tan americano como el pastel de manzana". En todo caso, es curioso que la gente sigue poniéndose de mala leche con esa performance 30 años después. Eso indica que les ha debido afectar de alguna manera. Creo que la gente asume más de lo que crees determinadas cosas. Respecto al espectáculo, no creo que la pieza lo buscara. No había prensa –prohibí que entrara–, sólo había 10 personas. Se trataba de algo muy privado. La cuestión es que se ha convertido en mito y ello llama al espectáculo. En muchas de mis

performances no había más de 3 o 4 personas, a las que yo invitaba. En muchas, no había prácticamente público.

(P– Por curiosidad, mirando el vídeo, me pregunto por qué sale de escena después de recibir el tiro. ¿Por qué no se quedó allí un rato? Parece que la performance sólo quiere mostrar el momento del disparo pero no el dolor posterior, la sangre, etc., todo lo que de violento tiene un acto como el disparar.

C.B.– No, no. Sólo se trataba de saber cómo era eso de recibir una bala en el cuerpo, de una manera científica. Ocurre, hay un público y se acaba. Eso es todo.**)**

P– ¿Cree que las acciones que desarrollaban los europeos, los austríacos por ejemplo, estaban en consonancia con lo que Vd. hacía? Yo diría que aquellos sí que estaban dentro del espectáculo. ¿Qué me dice?

C.B.– Aquella gente hacía teatro… sólo teatro. Es otra historia. Se trata de una estética muy diferente. Estaban muy interesados en escribir sobre ello, documentarlo con fotos, filmarlo… Se centraban en el acontecimiento mismo, no en la investigación. Para nosotros, Nitsch es como un chiste, como un bufón. Pero si vas por allí, ellos se lo toman muy en serio, pero mucho. Una vez fui a su castillo y, de verdad, parecía tonto, no estúpido sino más bien tonto. Y todo aquello que hacían, con tantos litros de sangre y tanta historia…

P– Me pregunto si alguna vez se ha sentido como un bufón hereje al que se le permite decir lo que está vedado para la mayoría. ¿Es posible ser hereje?

C.B.– De alguna manera, sí que me he sentido como un bufón. He tenido a menudo la sensación de que se me daba licencia para que hiciera mis cosas. Pero bueno, a mi eso me da igual. Yo las hago como me da la gana. No creo que se pueda ser hereje en el mundo del arte. El arte es una especie de investigación, como la científica. Existen determinadas posibilidades que uno puede manejar. Se trata de cómo uno vé la realidad. La realidad es una construcción… Me es verdaderamente difícil hablar en términos tan abstractos. Por otro lado, todas esas cosas que hacíamos por entonces, y dentro del contexto del arte, creo que permitieron que los artistas jóvenes pintaran obras figurativas de nuevo.

P– ¿Cómo dice?

C.B.– Les otorgaba la posibilidad de que pudieran algo otra vez con la pintura figurativa después de la historia abstracta, del minimalismo y del pop-art. Era una herejía dentro del mundo del arte. Y creo que el trabajo que yo hice o el que hizo Vito Acconci dió alas a mucha gente joven a meterse en lugares que estaban prohibidos, como el de la pintura figurativa.

P– Ante esto, quiero preguntarle si Vd. cree que se ha asimilado verdaderamente lo que Vd. y otros hicieron durante aquel tiempo.
C.B.– Bueno, ya he dicho que la gente aún se sigue escandalizando después de tantos años. Por otro lado, es una cuestión de la propia tradición del arte que las cosas se asimilen aún cuando uno no acaba de confiar o entender algo. La tradición del arte te dice que cuando una cosa aparece radical y violentamente, la prensa siempre dice que es una mierda, que no vale para nada, etc. No sé si es posible cambiar eso. Lo que he visto es que cuando estaba haciendo mis cosas, la gente decía "este tío está loco, es peligroso, vive en otro planeta, da miedo", etc. Y ahora, 30 años después, la gente me dice que soy moralista. La droga era buena en los sesenta y ahora se considera muy peligrosa. Hace 30 años, la gente tomaba drogas para aclarar sus cabezas y ahora, ya ves, la consideran como algo terrible.
P– ¿Qué relación tiene con las generaciones más jóvenes?
C.B.– Es una buena pregunta. Una de las cosas que más me gusta de dar clases es oir cosas que te obligan a confrontarte constantemente. Los temas siempre son los mismos; ¿cómo determinas la calidad? ¿cómo estableces lo que es un buen arte del que es malo? En cierta manera, es una constante que varía muy poco. Si alguien dice que esto o aquello es arte, pues vale, es arte. Pero, ¿es bueno o malo? Determinar los valores que rigen el resultado de esas respuestas es algo que viene de hace mucho y es de lo que se trata, por ejemplo cuando das clase.
P– ¿Y no sería quizás más interesante olvidar este tipo de preguntas? Al fin y al cabo, representan los tópicos mas relevantes de una estética autonomista del arte que, a menudo, no quiere ver más allá.
C.B.– No, no lo creo. Provocar la reflexión entre los estudiantes acerca de dónde viene algo, qué significa esto o aquello; deberías echas una ojeada a aquello, etc.; estas cosas creo que son las constantes de muchas historias, en general, y no sólo en el mundo del arte.
P– Nos han enseñado a ser lógicos, a pensar de una manera mecanicista, sistemática e incluso economicista. El arte, por su parte, nos ha mostrado que existe un camino no sometido a procesos lógicos y capaz de subvertir lecturas impuestas. ¿Cómo vé Vd. la paradoja de usar una estrategia artística no sometida a la lógica del consenso, y por lo tanto difícil de ser comprendida?
C.B.– Se trata, quizás, no de una ilogicidad, sino de un sistema lógico diferente. Esta es sin duda una de las cosas más duras a la hora de hacer

arte. Muy a menudo, la gente pide un montón de explicaciones, de significados. Uno de los puntos esenciales es convertirte en una persona no educada. Todos estamos demasiado sobreeducados. Volver a la esencia de las cosas y tomar decisiones. Por ejemplo, yo mismo, muchas veces cuando estoy intentando hacer un proyecto la primera cosa que pienso es realmente la mejor, pero tienes 20 años de educación y entonces piensas: "es demasiado fácil, no puede funcionar de esta manera". Así que te pones a darle vueltas a muchas cosas, pero al final siempre sueles llegar al principio. Estamos entrenados en y para un sistema educativo racional y no para confiar en tu intuición. Es por eso que los artistas tienen que aprender a fiarse de sus intuiciones.

P– Eso parece una lectura sobre la cultura protestante…

C.B.– Absolutamente.

P– Una de las ideas básicas de sus trabajos en los 70 y parte de los 80 es la confusión. Parece como si quisiera conseguir una determinada conciencia crítica cuando pone al espectador ante situaciones sobre las que no puede determinar su autenticidad. Por otro lado, el hecho de transgredir los contextos tradicionales del arte puede que también vaya por ahí. Estoy pensando por ejemplo en la pieza en la que simula secuestrar a una presentadora de televisión [*TV Hijack, 1972,*].

C.B.– No lo había pensado de esta manera antes. Aquella pieza vino de una manera bastante inconsciente, o en todo caso, subconsciente. Se trataba de comprender lo poderosos que son los medios de comunicación. Y por tanto, era mucho más fuerte secuestrar una emisora de TV que un avión. Yo estuve pensando en ello, como en otras posibilidades también, y decidí conocer cómo podía ser el secuestro de un programa. Y claro, ello creó la confusión de no estar del todo seguro de si era algo real o no. Eso ocurre un montón de veces en la vida diaria, por ejemplo frente a un fuego con bomberos y cámaras; después te encuentras con alguien que te dice: ¡Si yo pensaba que era el rodaje de una película! La realidad obliga muchas veces a tomarte un cierto tiempo para saber lo que verdaderamente ocurre, sobre todo ante situaciones de desastre. En *TV Hijack* lo que me interesaba es que la transmisión es algo efímero, es algo como el humo. Pero en realidad existe en un trozo de cinta. Bueno, hay toda una historia detrás de esta pieza. Aquella gente me invitó a hacer algo en su emisora, una emisora de una comunidad local. Hablamos de todo lo que podía hacer y sobre todo de lo que no se podía hacer. La cuestión es que en una emisora de TV, el director

o directora es el verdadero artista allí. Es él quien te utiliza para hacer su programa. Así que pensé: voy a ser yo quien te vaya a utilizar a ti. Le pedí que emitiera el programa en vivo. De esto trataba todo el asunto; de subvertir la capacidad que los medios de comunicación tienen de utilizarte para sus intereses. ¿Quién controla a quién? Recuerdo por ejemplo una historia que va también por ahí. Yo estaba a punto de comenzar una performance cuando un tío con un equipo de video me viene y me dice que hay muy poca luz para filmar y si lo podíamos arreglar. Yo le dije: "Es una pena, pero es que es mi obra, no la tuya". La cuestión es ¿quien está a cargo de las cosas? A mi me interesa el control, el control sobre lo que hago, por que de otra manera, ellos te usarán a ti. La mayoría de las veces te utilizan para aparecer como muy liberales. En realidad, se trata de controlar cómo uno mismo y los demás nos utilizamos mutuamente.

P– Sin duda, porque Vd. también acepta las invitaciones de museos e instituciones culturales.

C.B.– Desde luego, es una cuestión que afecta a dos lados distintos. Mientras hacía la pieza en los fundamentos del edificio del MOCA ocurrieron algunas cosas en este sentido. Hablo con la comisaria y después con el Primer Ingeniero, que pertenecía al despacho de Frank Gehry, y me dice: "¿Por qué quieres hacer esto? Es una idea totalmente estúpida. Cuesta muchísimo dinero; cerca de 100.000 dólares". Entonces digo: "Este ingeniero no me sirve, necesito otro ingeniero". A lo que Jackie, la comisaria, responde: "El museo no va a contratar a otro ingeniero", una y otra vez. Y le digo: "¿Quién es el museo?", a lo que me contesta: "El Director". Me volví a encontrar con el Ingeniero, lo discutimos y finalmente encontramos una solución.

(P– ¿Participa directamente en actividades de denúncia política? ¿Está involucrado en algún tipo de activismo?

C.B.– No, nunca. Durante la guerra del Vietnam, sí que me comprometí más, pero nunca fui a manifestaciones porque no me fiaba de mi mismo cuando viera a la policía pegando a la gente. Era consciente de que me pondría a atacarles sin medida. A veces, tienes que ser consciente de tus propios límites.**)**

P– En la pieza Samson [dos largos brazos unidos por un eje central se van expandiendo hacia las parades de la galería a medida que el público entra en ella a través de un sistema de entrada tipo torniquete, como los que se hacen servir en el metro o en los grandes almacenes], Vd. también buscaba una interacción directa entre el público y el edificio mismo que alberga la

institución. Por otro lado, ¿cuál era el fin último de aquel trabajo? Y por cierto, ¿hubo peligro real de que las paredes se vinieran abajo?

C.B.– No, era una obra conceptual. Tenía una cualidad muy física y realmente, llegado el caso, hubiera podido destrozar los muros. Pero se hubieran necesitado como medio millón de personas para que ocurriera, o un adolescente entrando y saliendo un montón de veces. Pero eso no me preocupa. La cuestión es que ocurría físicamente. Es como los glaciares; se mueven pero no se nota al instante. Necesitas mucho tiempo para percatarte de que se mueve sólo un par de centímetros al año; como cuando meas en el océano… realmente crece el volumen, aunque no lo ves. La pregunta que yo hacía era ¿cuál es la función de una institución?, porqué en América el éxito de una exposición se mide por la cantidad de gente que va a verla. No importa lo que se diga en términos de contenido, etc. No se mide a través de esos baremos. Si tú llevas eso hasta el extremo, como en mi pieza, la exposición de más éxito de una institución puede llegar a destruir la misma institución. En los EEUU, y supongo que aquí en Europa también, hay una gran confusión sobre la función que comporta el edificio. Desde mi punto de vista, la función de un edificio es preservar el arte de la llúvia y el mal tiempo, mantenerlo al margen de los elementos para que pueda perdurar en el futuro. Son monumentos por los que la gente paga, sin importar qué tipo de arte hay dentro. ¿A quién coño le importa un nuevo edificio? ¿Qué pasa con el arte, con el programa, con las exposiciones, con las colecciones?

P– ¿De qué manera Vd. y otros intentaron al principio de los años 70 resituar las cosas tras el Pop y la abstracción, e incluso el minimalismo?

C.B.– Nosotros intentamos crear un arte que no pudiera ser manipulado emocionalmente, que se dirigiera sobre todo hacia la pregunta de qué es el arte, mirando esta cuestión desde un nuevo ángulo. Durante los años 60, siendo estudiante, uno podía ver el grandioso proceso de mercantilización del arte, de una manera muy similar a la que después pudimos ver durante los años 80. Algunos de nosotros nos rebelamos frente a eso, y quizás de una manera ingénua, visto ahora retrospectivamente o viendo lo que se hacía en el medio de un desierto, intentamos hacer cosas que no estuvieran relacionadas necesariamente con objetos sino más bien con acciones. La cuestión es que el momento principal de lo que hacías, que era esencial en nuestros trabajos, no pudiera ser falsificada o manipulada.

P– Pero, de alguna manera, con el tiempo, sí lo han sido.

C.B.- Este es un tema reiterativo a lo largo de mi trabajo; es como el juego del teléfono; alguien coge el teléfono, le cuenta la historia a alguien; éste segundo llama a otro y finalmente toda la pieza se acaba desvirtuando. Creo que lo interesante de aquellos primeros trabajos es la distancia que se producía entre el hecho mismo de la acción, que duraban muy poco, segundos a veces, y la fantasía que yo mismo y los demás después formábamos de ello. Ello dice mucho respecto a muchas cosas.

P- ¿Por qué cree que la performance no tuvo cabida, en general, durante las prácticas artísticas dominantes en los años 80?

C.B.- Bueno, yo puedo hablar por mi. Lo que yo intenté era hacer esta especie de actos privados, con un sentido poético. Fue tan malinterpretado en la prensa en general, que pensé que si continuaba con ello lo que haría no sería otra cosa que llenar sus espacios de críticas. Me estaba convirtiendo en Alice Cooper, lo que yo no era. No era en absoluto mi intención. Recuerdo haber pasado horas con periodistas para la revista Newsweek, etc, contándoles miles de cosas, y después te encuentras con una prensa completamente amarilla y sensacionalista. La verdad es que me frustró bastante. De alguna manera, haciendo eso lo único que conseguía era cumplir sus expectativas. No digo que no debiera haber hecho más performances, pero ya sabía de antemano cómo éstas iban a ser interpretadas en la prensa. Y que unos y otros se pasaran el tiempo diciendo cómo yo le veía o el sentido que yo le daba, en nada tenía que ver con lo que yo pensara. Iban a tomar mi trabajo y destrozarlo. Esa es una de las razones por las que dejé de hacer performances.

P- ¿Cuando fue eso exactamente? Porque si no me equivoco, hizo alguna cosa a mediados de los 80.

C.B.- En realidad, en mi cabeza lo dejé hacia 1976 o 1977, cuando volví a hacer objetos. La verdad es que ya no estoy interesado en hacer performances.

P- ¿Qué piensa de ciertos comportamientos recientes que recuperan o adoptan nuevas formas respecto a la idea de performance como por ejemplo la historia de Barry Flanagan [el artista enfermo que se muestra públicamente en un espacio hospitalario pero en el contexto de una galería]? Por alguna extraña razón, me recuerda a algunas cosas que Vd. hacía, con la diferencia que lo que él presenta es real, una experiencia cotidiana para él, no una mera investigación.

C.B.- Pero la cuestión habría que enfocarla desde otro punto de vista. ¿Es eso buen arte o arte malo? Si él dice que es arte, yo tengo que aceptarlo. Pero ese no es el tema. Lo esencial es hasta qué punto es interesante o no. Para mi, es exhibicionismo; que puede ser una cosa buena para él porque le ayuda a sobrevivir, le da sentido a su propia historia, pero no creo que sea muy interesante. Creo que sus preocupaciones no son artísticas. Su arte es la propaganda.

P- ¿Sabe que alguien hizo correr el bulo de que se buscaba a algún artista para que le dispararan, como parte de su actual exposición en Barcelona?

C.B.- ¿De verdad? ¿Para que alguien le disparara en una performance?

P- Eso me han dicho.

C.B.- Pues no sé hasta qué punto sería algo bueno. Porque si lo hicieran, no sacarían ningún provecho de ello. Sería como lo que hizo Chris Burden 30 años antes. Y para mi, eso sería totalmente inútil. En todo caso, eso demuestra que todavía hay un debate acerca de aquello, que sigue motivando a la gente.

P- Para acabar, una amiga me comentaba que Chris Burden representaba actitudes muy masculinas en sus performances… un poco aquello de "por mis cojones". ¿Qué dice Vd. a eso?

C.B.- Pues que creo que no es así. Yo soy un cagado, un gallina. Siempre conduzco con el cinturón de seguridad abrochado. Es por eso que hice todas aquellas cosas, porque tenía miedo de ellas. Aquellas performances eran como si uno condujera por la carretera sabiendo que en una fecha y en un lugar en concreto uno va a tener un terrible accidente de coche. Durante semanas y semanas, uno conduce con un miedo muy grande por lo que puede ocurrir. ¿Qué es lo peor? ¿El choque o el miedo de pasar por ahí cada día? Aquellos trabajos trataban de eso, de la anticipación, de intentar preparate ante lo que tiene que venir, aceptarlo. No eran cosas que ocurrieran por casualidad, yo las construía, hacía que ocurrieran. No se trataba del acontecimiento en sí mismo, sino de la disposición mental a tratar con él.