

ENTREVISTA A GERARDO MOSQUERA LA VERDADERA DEMOCRACIA SE BASA EN EL DISEÑO Y LA CONFRONTACIÓN

[INTERVIEW TO GERARDO MOSQUERA: THE REAL DEMOCRACY IS BASED ON DISSENT AND CONFRONTATION]

CAMILO YÁÑEZ*

Resumen: La siguiente entrevista es un extracto de una larga conversación sostenida con Gerardo Mosquera a propósito de su conferencia realizada en septiembre de 2011 en la Facultad de Arte, Arquitectura y Diseño sobre “crisisss. América Latina, arte y confrontación. 1910-2010”, exposición llevada a cabo en 2011 en el Museo del Palacio de Bellas Artes y Ex Teresa Arte Actual en la Ciudad de México para conmemorar el centenario de la revolución Mexicana.

Palabras clave: política, arte contemporáneo, confrontación, filosofía, espacio público.

Abstract: The following interview is an excerpt from an extensive conversation with Gerardo Mosquera in regard to his lecture held in September, 2011 at the Faculty of Art, Architecture and Design on “crisisss, Latin America, art and confrontation. 1910-2010”, an exhibition held in 2011 at the Museum of Fine Arts and Ex Teresa Arte Actual in Mexico City to commemorate the Mexican revolution’s centennial.

Key words: politics, contemporary art, confrontation, philosophy, public space.

*

Profesor Universidad Diego Portales
Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño
Escuela de Arte
Santiago, Chile

Gerardo Mosquera (La Habana, 1945) es uno de los críticos y curadores más relevantes de la escena latinoamericana actual. Desde 1989 ha desarrollado proyectos como curador independiente en más de 70 países. Jean Fischer, profesora de estudios trans-culturales de Middlesex University y el Royal College of Art de Londres —con quien Mosquera editó el libro *Over Here*¹— comenta sobre sus reflexiones: “lo que destaca, por encima de todo, es una conciencia crítica que surge de una profunda preocupación ética por la justicia social y de un deseo de que las prácticas artísticas y culturales alcancen todo su potencial y hagan de catalizadores de renovación social y política”.

Mosquera se formó en Cuba y fue uno de los organizadores de la Bienal de La Habana entre 1984 y 1989, año de la tercera edición, después de la cual Mosquera renunció al Centro Wilfredo Lam a causa de la censura y control prevalecientes. Desde entonces trabaja internacionalmente como curador y crítico independiente. Entre 1995 y 2009 fue curador del New Museum of Contemporary Art de Nueva York. También es asesor de la Rijksakademie van Beeldende Kusten de Ámsterdam desde 1995. Ha escrito y publicado en las revistas más prestigiosas de la escena internacional del arte, como *Art Nexus*, *Atlántica*, *Artforum*, *Kunstforum*, *Lápiz*, *Neue Kunst Bildende*, *Oxford Art Journal*, *Parkett*, *Plural*, *Poliester* y *Third Text*, entre otras. Sus ensayos se han publicado en numerosos libros y catálogos. En 2010 Exit, Madrid, publicó el libro compilatorio de parte de sus ensayos, *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internalización y culturas*. En 2011 Mosquera fue asesor de la muestra internacional TONG, que se llevó a cabo en el templo Budista Haeinsa en Korea del Sur. De 2011 a 2013 Gerardo Mosquera es director artístico de PHotoEspaña, Madrid.

Camilo Yáñez. Artista visual, curador y académico de la Universidad Diego Portales. Licenciado en Arte de la Universidad de Chile. Entre 2001 y 2008 fue el curador de Artes Visuales del Centro Cultural Matucana 100. Durante 2009 fue curador general de la 7ª Bienal del Mercosur en Porto Alegre, Brasil. Ha expuesto individual y colectivamente tanto en bienales como en museos y galerías de Suiza, Alemania, Francia, Estados Unidos, Argentina, Brasil, Ecuador y Colombia. Fue miembro del comité editorial de *Copiar el Edén*. En 2011 tuvo una destacada participación en la 12ª Bienal de Estambul (Turquía). Durante el presente año expondrá en Bolzano, Monterrey y Londres.

Camilo Yáñez. Visual artist, curator and professor at Diego Portales University. Bachelor's degree in Art from University of Chile. During the years 2001 to 2008, Yáñez was curator of Visual Arts at Matucana 100 Cultural Centre. In 2009, he was the general curator of the VII Biennial of MERCOSUR in Porto Alegre, Brazil. He has participated in collective and solo exhibitions at both biennials and museums and galleries of Switzerland, Germany, France, United States, Argentine, Brazil, Ecuador and Colombia. Camilo Yáñez was part of the editorial board of *Copiar el Edén* (Copying Eden). In 2011, he had a remarkable participation at XII Biennial of Istanbul (Turkey). During this year, his works will be exhibited in Bolzano, Monterrey and London.

LOS INICIOS

Hay una frase de Juan Downey que dice: *Proponemos una estética que manipule a la sociedad misma como si fuese material tridimensional. No es poder político lo que queremos obtener a través del arte sino la supervivencia, la reproducción y el placer para nuestra especie.* Es interesante para mí esta definición de arte: *sobrevivencia, reproducción y placer* todo en uno. Frente a esa frase me gustaría que tú partieras definiendo de dónde vienes, pero definiendo tu visión y cómo te paras frente al arte o, mejor dicho, cómo te paras en el arte.

Bueno, empecé en el campo de la contabilidad y en el mundo económico. Muy joven alcancé una alta posición en eso y en un momento dado rompí con todo aquello y me lancé al vacío, porque sentía una gran seducción y atracción por todo el mundo de la cultura. Ya en ese entonces escribía textos de carácter literario.

La noción de trascendencia...
¿Pensabas en eso?

No, para nada. Era simplemente un problema de interés, de curiosidad, de atracción espiritual, de riqueza que yo veía en todo este mundo de la cultura y al cual me sentía inclinado. Es decir, me sentía más como en mi medio natural, mi ecosistema, donde mi planta personal evidentemente podía crecer mejor que en este otro clima más desértico en que estaba.

En determinados momentos de mi vida he tomado decisiones muy drásticas y las he tomado sin vacilar. Como cuando renuncié al Centro Wilfredo Lam en el año 1989 y me lancé de nuevo al vacío, ya que en Cuba en esa época una acción así era algo muy fuerte porque todo el mundo trabajaba para el Estado y este era todo y era uno; no es que renunciaras aquí y fueras allá; a otro trabajo u otro proyecto, porque todo pertenecía al mismo dueño. Por tanto, para esa época era un acto muy osado.

¿Tus estudios de arte los realizaste en Cuba mismo o afuera?

Todos mis estudios han sido en Cuba, en la Universidad de la Habana. Estudié Historia del Arte en la década de 1970 en cursos nocturnos, y trabajaba por el día, me demandaba mucho esfuerzo. Las clases de historia del arte eran con diapositivas y la sala a oscuras, y yo llegaba en la noche, después de trabajar, sobre las 11 de la noche, y creo que me dormí con los bisontes de Lascaux y desperté con Andy Warhol. Pasé 4 años durmiendo todas las noches durante

las clases de Historia del Arte y creo que por eso mismo la aprendí bien, porque sabes que hay ese método de enseñanza mientras duermes para aprender idiomas: creo que por eso me funcionó.

LAS REGLAS Y EL MUNDO DEL ARTE

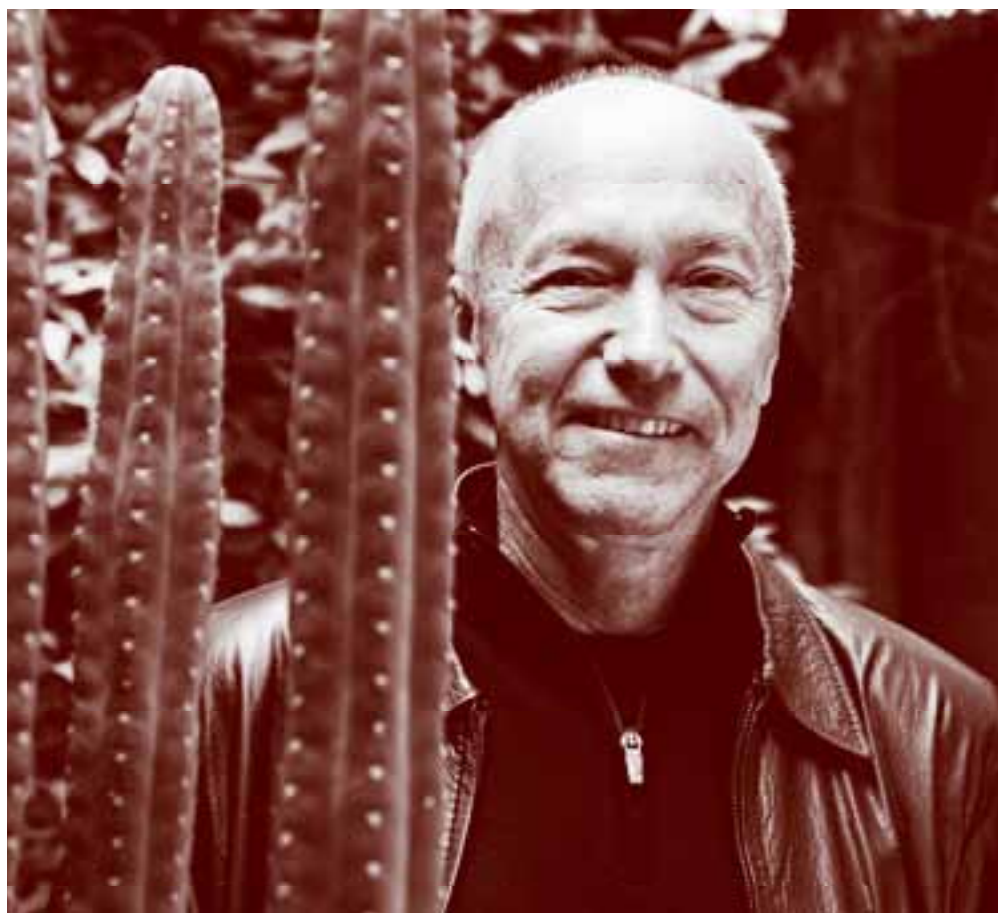
Lo interesante de lo que me comentas y que se me viene a la mente cuando te escucho, es la latente paradoja del mundo arte, ya que se supone que el arte es un espacio y un tiempo donde se ejerce la libertad de expresión máxima del ser humano. Pero parece ser que el mundo del arte tiene unas reglas muy establecidas, que subordinan esa supuesta libertad...

Sí, pienso que en todas las actividades humanas hay siempre una tensión entre libertad y reglas. Pero pienso que dentro de eso, el mundo del arte todavía tiene una permisibilidad bastante amplia, que ha permitido a diversos artistas incluso poder hacer crítica social en contextos muy represivos, usando el aura del arte y esa cierta permisibilidad. Pero ya se sabe que la libertad total no existe, vivimos en sociedad, vivimos en

colectivo, hay normas y reglas que cumplir y el arte no se escapa de eso.

Y lo que viene a sumarse a esas dos formas, la investigación política del arte y la investigación material de expansión de la forma y la inserción en la sociedad, es que tú, creo yo, le entregas la tercera versión, que es el aporte curatorial, que es sacarla del museo o hacerla convivir con el espacio exterior directamente y tratar de romper esa noción de *deber ser* institucional: *espectador informado* versus todos los espectadores.

Sí, me interesa mucho esto y estoy trabajando en esta dirección últimamente. Me interesa la posibilidad en esa dirección que tiene esto que llamamos arte contemporáneo: pienso que cuenta con una libertad metodológica y morfológica que le permite expandirse hacia campos de público más allá de los circuitos de élite del arte. Por otra parte, hay una cantidad de cosas que aprovechar, como los recursos que brindan los medios de difusión masiva. En algún momento yo decía que para difundir el arte de lo que se trata no es de poner el arte en la televisión



Gerardo Mosquera
Fotografía: Jorge Brantmayer
Cortesía: Brantmayer Estudio Fotográfico.

sino de poner la televisión dentro del arte. Con esto me refiero a usar recursos del espectáculo, de los medios de difusión masiva, pero no con fines publicitarios o meramente espectaculares, enajenantes, sino precisamente para construir sentido crítico.

Hay una imagen que tengo de una conferencia tuya, a propósito de esto, sobre la obra *Cloaca* de Wim Delvoye² y su transmisión en CNN. Me gustaría que hablaras de eso. Cómo operaba la obra y cómo se hacía cargo la obra en toda esta cadena de transmisión, es decir, finalmente era un museo que validaba la operación de una máquina de hacer mierda, transmitida en televisión como si fuera la cosa más relevante que había en ese momento.

Bueno, esa máquina se había presentado en un museo en Bélgica y entonces yo la propuse para el New Museum, lo cual es complicado, porque sabes que en Estados Unidos hay todas estas regulaciones que tienen que ver con la salud y el cuidado...

La hiperhigienización.

Sí, y a eso súmale que todo el mundo está mirando al lado a ver cómo demanda al otro. Es el país de las demandas, del famoso *sue*; todos quieren demandarse unos a otros; entonces imagínate, meter esta máquina de defecar ahí en el museo... Pero por suerte Lisa Phillips, que era la directora, es una persona de mente muy amplia y aceptó presentar la máquina, que a mí me parece una obra extraordinaria. Considero que Wim Delvoye es un artista que no tiene el reconocimiento que merece, me parece un artista muy importante, pero quizá el mundo más refinado del arte lo ve con un poco de sospecha precisamente por su uso del espectáculo y su uso de recursos de los medios masivos.

La cuestión es que esta máquina es absolutamente espectacular. Es una máquina a la que por un lado se le echa comida y por el otro lado defeca: es un ser vivo, porque tiene una cantidad de encimas y de bacterias para mimetizar el proceso de la digestión humana. Quiere decir que cuando el museo está cerrado, tienes que seguir alimentando a la máquina, es como un animal que tienes metido ahí, porque si no, se mueren las bacterias y las encimas. Y bueno, para lograr toda esta operación, para lograr esta máquina, Wim reunió a científicos, técnicos, diseñadores y todos trabajaron para construir una máquina de hacer mierda. Después esta máquina fue exhibida en un museo y la gente pagó una entrada y fue allí simplemente a ver cómo sale un excremento de la punta de una máquina.

Como si fuera una escultura divina.

Que sale a determinada hora, además. Entonces a esa hora tú veías a la gente reunida, mirándolo. Entonces cuando salía la mierda y caía ahí, la gente daba una exclamación: ¡Aaahhhh!

¡Un alivio social!

Como si apareciera una virgen, parecía la aparición de algo extraordinario. Y ahí se reunían, se llenaba el museo para ver ese espectáculo. Pienso que esta obra traía dentro de sí misma una demoledora crítica al absurdo del mundo del arte.

Una demoledora crítica a la sociedad completa, me atrevería a decir.

Claro, como tú muy bien dices, a la sociedad. Es una obra que tenía ese factor espectacular: el museo se llenaba de gente, fue un gran éxito. Después el museo quedó contentísimo con el resultado. A la vez la obra hacía crítica desde dentro del sistema y eso atrajo mucha prensa. Hasta teníamos dos restaurantes que nos patrocinaban la comida: ellos hacían su anuncio y daban comida *gourmet* para que la máquina la transformase en excrementos.

O sea, comida de carta. Comida de autor para la máquina.

Así es. Y la máquina también tomaba cerveza belga. Por eso decía en esa conferencia que mis 15 minutos de fama mundial fueron dándole de comer a una máquina de hacer mierda. CNN me filmó mientras le daba de comer: no es una manera muy elegante de pasar a la historia.

Pero sin duda es altamente subversiva, en el sentido de que es otra versión posible de la fama.

LO LATINOAMERICANO

Hay un asunto que conversaba con la curadora norteamericana Laurel Reuter, directora del Museo de Arte de Dakota del Norte, que curó la muestra *Los desaparecidos*, quien viajó por varios lugares de Latinoamérica investigando la realidad que planteaba el nombre de la exposición. Sobre ese asunto le comentaba que parecía ser, a pesar del supuesto cliché, que el arte latinoamericano es más político o más cargado políticamente que las obras de otros países. Ella me expuso un atisbo de hipótesis que no dejó de sorprenderme: "yo no creo que sea el arte o los artistas latinoamericanos los que tengan solo una posición política, sino que el solo hecho de ser latinoamericano entre-

ga una posición política; pertenecer a este continente ya es una definición política en sí misma".

No creo eso. Lo que sí creo, y es ahí donde tomaría la frase de ella, es que el hecho de vivir en sociedades muy complicadas, con grandes conflictos sociales, con una cantidad de problemas no resueltos y donde en muchos casos no se ve la luz al final del túnel, lleva a que cualquier persona de estas sociedades se sienta más vinculada a la política, porque la política le toca y le concierne en su vivir diario. En otros contextos, por ejemplo en Suiza, tú no sabes ni de qué va el gobierno. Sin embargo, puede salir allí un artista tan político como Thomas Hirschhorn. Lo que quiere decir que la situación social tampoco determina hacer arte político.

Uno de los grandes fuertes del arte latinoamericano es la abstracción, que es un arte que no es político en el sentido elemental de la palabra, pero no cabe duda de que sí hay esa preocupación por los hechos políticos y los sucesos de la historia; tú no puedes vivir en México y vivir afuera de los problemas de ese país. No quiero decir que no haya arte político en otros lugares pero no cabe duda de que estas sociedades tienen rasgos propios y se han caracterizado además históricamente por una gran militancia política. Ha habido muchas revoluciones, muchos movimientos sociales fuertes, y esto ha hecho que el arte también tome parte de eso, pero yo quiero huir de la convención: no deseo acuñar y fomentar el cliché del arte latinoamericano como necesariamente político.

O más en los años 60 y 70 que se autoexotizaban, es decir, que era un arte muy exótico, muy cargado a lo indigenista, reivindicatorio y quizás tardío.

Sí, e incluso en los años 80 vuelve a aparecer eso con el llamado neomexicanismo y otras manifestaciones. Hay una tendencia aquí en América Latina a construir clichés totalizadores que nos identifiquen, porque el latinoamericano siempre tiene esa tensión de *quién es*, cosa que está clara en otros ámbitos: un chino cantonés sabe que es un chino cantonés y punto. Aquí de pronto no sabemos si somos europeos de segunda, criollos, negros, indios, ¿qué somos? Somos la *raza cósmica*, decía Vasconcelos con un sesgo bastante fascista. En fin, tenemos una desorientación en eso, aunque se ha avanzado mucho hacía pensarnos en el fragmento.



Pedro Lemebel, *Manifiesto*, 1987. Plata sobre gelatina montada sobre una caja de luz 85 x 120 cm. Colección del artista. Cortesía Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA. Fotografía: Claudia Román.

En la microhistoria.

Sí, a pensarnos de una manera más de mosaico, más fragmentada, y no tratarnos de construir en aquellas grandes definiciones. No quiero caer en eso —y decía ayer que era algo que me preocupó al organizar la exposición “crisiss...”³. Por eso siempre enfatizo que la muestra no buscaba decir *esto es el mejor arte latinoamericano de estos 100 años*, ni que el arte de América Latina es necesariamente así. Creo que un aspecto importante del arte latinoamericano es la confrontación. Es algo en lo que América Latina puede dar lecciones, por así decirlo, al mundo, debido a la manera en que el arte ha asumido un rol complejo de crítica política, social, cultural, de género, etc. Y lo ha hecho a la vez criticando al arte mismo, realizando una investigación artística. Lleva unida la investigación artística junto con el dirigirse a estos problemas sociales de manera compleja y usando los resortes del arte.

No es casual que Mieke Bal⁴ esté investigando sobre estos problemas y haya dedicado un libro a Doris Salcedo, la artista colombiana, en donde la sitúa como paradigma de la artista política.

En 1986 tú formaste parte del equipo curatorial de la segunda Bienal de la Habana. Esa Bienal fue bastante emblemática por la

escala, por los artistas y por la diversidad para la época, además, todo esto sucediendo tres años antes de la caída del muro, es decir, tres años antes de que la guerra fría se acabara y que la gente empezara a tomar otro tipo de contacto. ¿Cómo ves eso?

Bueno, esa exposición de la Bienal de la Habana fue un hito histórico que recién ahora se comienza a reconocer. Acaba de aparecer *The Biennial Reader*, publicado por la prestigiosa editorial alemana Hatje Cantz. Ahí ves que los jóvenes investigadores comienzan a decir “bueno pues, esa fue la exposición que abrió la contemporaneidad”.

¿Más que *When Attitudes Become Form* de Harald Szeemann curada en la Kunsthalle de Berna, 1969?

Sí, sin restarle mérito a esta exposición, en la que Szeemann introduce más bien la autoría del curador y la idea de la exposición discursiva. Pero la Bienal de la Habana introduce la internacionalización del arte contemporáneo, tres años antes de *Les magiciens de la terre* y sin poner el énfasis en el arte tradicional, como se hizo en aquella exposición histórica de Jean Hubert Martin, y que fue muy criticado. La Bienal presentó en 1986 artistas de 55 países, y eso hasta ese momento era totalmente inédito.

¿La Bienal de São Paulo nunca había hecho algo así?

Nunca. La Bienal de São Paulo era una exposición dentro del circuito *mainstream*, dentro del circuito occidental. Se dice que *Les magiciens de la terre* fue la primera exposición con un espíritu internacional y no es cierto, la primera fue la Bienal de la Habana, que tuvo lugar en 1986, tres años antes. Pero no solo eso sino que su sentido fue en dirección de lo que estamos viviendo hoy, que es una expansión global del arte contemporáneo y no buscar una internacionalización poniendo el dibujo que hace en la tierra un indio norteamericano o poniendo el tótem que hacen allá en Oceanía, no era exotismo sino la práctica del arte contemporáneo.

Recuerdo que fuimos objeto de críticas, porque decían que éramos occidentalizantes, porque se decía que lo que llamamos arte contemporáneo es un resultado del colonialismo, de un movimiento occidental que fue introducido al mundo colonial y que se tomaba dejando atrás la tradición, que era vista como la cultura verdaderamente auténtica de estos pueblos poscoloniales. Nosotros, en cambio, estábamos introduciendo una visión poscolonial.

NEOBARROCA

El arte contemporáneo habrá sido impuesto por el colonialismo pero ahora existe, y esta gente tiene el derecho de participar internacionalmente y no ser excluidos o *guetizados*. La bienal era como una especie de gigantesco *salon des refusés* global: estaban todas estas prácticas artísticas contemporáneas que no aparecían en las revistas, en los museos *mainstream*, en las publicaciones, y que estaban ocurriendo pero eran excluidas, sufrían lo que Gayatri Spivak llamó después un *itinerario de silenciamiento*. La bienal de la Habana introduce todo esto, y es sin duda un hito. Incluso he dicho en un libro sobre la III Bienal de La Habana que apareció en Londres, que la Bienal era más interesante por su *curatorship* que por su *curating*, es decir, era más interesante el cambio que por la misma curaduría específica. Porque si vas a ver, la selección de los artistas distaba mucho de ser la mejor, porque no teníamos información. Teníamos que resolver como podíamos. Pero el hecho mismo de hacer, de agrupar y presentar esto, valía la pena aunque el arte no fuera tan fuerte.

¿Qué exposiciones sobre lo latinoamericano, sobre nosotros —sin caer en los clichés convencionales— te han llamado la atención? Pienso por ejemplo en la Bienal de Pablo Herkenhoff en *Antropofagia* y *Canibalismo*.

Antes de eso (aunque quizás esté mal que lo diga yo, porque participé en esa muestra)



Yeguas del Apocalipsis, (Francisco Casas y Pedro Lemebel) *Las dos Fridas*, 1990. Registro fotográfico del performance-instalación realizado en la Galería Bucci, Santiago de Chile. Impresión contemporánea 110 x 140 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile. Cortesía Museo del Palacio de Bellas Artes, INBA. Fotografía: Pedro Marinelo.

hay otro hito de importancia que es *Ante América*, que tuvo lugar en 1992 y fue organizada por el Banco de la República de Colombia, en Bogotá. Fue co-curada por Carolina Ponce de León —que dirigía Artes Plásticas en el Banco de la República—, Rachel Weiss y yo. La exposición viajó después a Caracas, Nueva York, Boston, San Francisco, Arkansas, San Diego, y terminó en San José de Costa Rica. Viajó muchísimo. Esto también es el primer intento de una exposición de criticar todos los clichés sobre América Latina y plantear una idea subversiva de América Latina.

¿Qué artistas participan en esa muestra?

Bastantes. Fue el lanzamiento internacional de Doris Salcedo, con *Atrabilarios*, aquella instalación fantástica de los zapatos metidos en nichos en la pared, una gran obra, de gran tamaño. Y Doris era en ese momento una total desconocida: fue su lanzamiento internacional. *Ante América* incluía artistas indios norteamericanos, porque nos planteábamos: bueno ¿y por qué los indios al norte del río grande son gringos y los del sur, con los que están emparentados incluso étnicamente, no? Estaba Jimmie Durham, por ejemplo. Había artistas del caribe francófono y anglófono, quienes no suelen ser incluidos en el arte de la región. Estaba Alfredo Jaar, con una instalación grande también. En fin, se enfatizaba en esto que decía previamente del fragmento, de las diversidades, de las complejidades propias de toda esta región. Y era una exposición un poco cínica porque decía: no creemos en estos conceptos generalizadores de América Latina y no obstante hacemos una exposición de este tipo, pero para deconstruir desde dentro esta problemática. Se hizo también como una respuesta a las conmemoraciones de 1992 por los 500 años de la llegada de Colón a América, cuando tuvieron lugar una serie de exposiciones curadas por colegas europeos y norteamericanos que venían a América Latina, curaban con mucho dinero todas estas exposiciones, incluso en algunos casos las mandaban a América Latina para vernos nosotros mismos en el retrato que ellos habían hecho de nosotros. Eso nos molestaba mucho, a mí me molestaba mucho, y fui con esta idea y se la planteé a Carolina y ella la asumió; entonces el Banco de la República la financió, y aquí hay otro hecho importante: es la primera exposición de arte contemporáneo latinoamericano concebida, curada, organizada y financiada en el sur y exportada al norte. Es decir, se revirtió el esquema habitual según el cual recibimos los enlatados del norte y los presentamos aquí. Fue una exposición que constituyó un hito en estos ajustes y en estos nuevos cambios que se han producido.

La bienal que tú mencionas de Pablo Herkenhoff fue excelente en la parte curada por él, pero en cambio se mantuvieron las representaciones nacionales, con las cuales él no quería saber nada. Tú le ibas a decir algo y Pablo decía “No, no, no. Yo con eso no quiero saber”, que eran espantosas. Aunque él hizo algunos esfuerzos; por ejemplo, convocó a Virginia Pérez-Ratton a curar América Central, para darle cierto sentido a aquello. Pero la Bienal de São Paulo, sin tener la herencia de los pabellones que tiene Venecia y que no puede quitarse de arriba, en cambio, mantuvo hasta muy recientemente esas ridículas participaciones nacionales espantosas. Pero no cabe duda de que toda la parte curada por Pablo era excelente, fue una bienal memorable.

A mí la cosa que más me llama la atención de esa bienal es el poder creativo sensible que tiene Brasil en el sentido de tomar cosas formalistas, el constructivismo ruso, etc., para juntarlo con poesía, con abstracción, reinventarlo y sacar una posición política del arte. Esa licuadora brasileña me parece que es extraordinaria, lo que Mellado llama el conceptualismo caliente, es decir, no es el conceptualismo chileno artístico nórdico, falta de contacto con otros.

Dan Cameron y yo organizamos una importante muestra personal de Cildo Meireles, una especie de muestra antológica en el New Museum que se inauguró en 1999. Cuando nos lo planteamos yo quería que, dada la importancia del artista, se le diera todo el espacio del New Museum a él solo, cosa que no se había hecho nunca. Se hizo así. Es decir, todo el espacio era para Cildo y se hizo una publicación importante, pues hicimos un acuerdo con Phaidon Press y en vez de hacer catálogo, ellos dedicaron un libro a Cildo dentro de la serie *Contemporary Artists*, que es bastante elitista.

Fui quien propuse a Cildo, y a mí me parecía que era la selección perfecta, porque Cildo podía ser un puente para introducir el arte latinoamericano en este medio sofisticado intelectual de avanzada neoyorquina, porque Cildo es conceptual, minimalista, etc. Por ejemplo, Marta Traba no lo consideraba dentro de sus cánones latinoamericanos. Para mi sorpresa la exposición fue bien recibida, pero no tanto como esperaba, y uno de los factores es que no entendían bien la obra de Cildo, porque decían “Bueno, esto es conceptual, por ahí lo sigo, pero es político, sensual, participativo, y a la vez es minimal”. Y no lo comprendían bien.

Y decorativo a veces... El Cuarto rojo, es una supra decoración también.

Involucra otros sentidos más allá de la vista. Tenía esa mezcla a la que tú te refieres y entonces me di cuenta de cómo una obra que en apariencia parece tan occidental o incluso neoyorquina, en cambio contenía elementos que no eran tan aparentes, pero sí estructuralmente decisivos y no facilitaban la comprensión del artista en un público acostumbrado a ciertas clasificaciones estereotipadas.

Eso que tú dices de Brasil es muy importante, y además Brasil ha definido una manera de hacer que le genera una identidad no dada por la representación sino por la manera en que se construyen los textos mismos. Es el modo de hacer arte lo que crea una identidad y no que pongan elementos del samba o del candomblé, o a la Virgen de Guadalupe o alguna de estas cosas. Eso me parece muy importante. Tú puedes identificar como brasileña una instalación abstracta sin referencias directas que te permitan asociarla con Brasil y puedes identificarla por la manera de hacer la instalación. Hay un acercamiento al material que yo llamaría *subjetivo*; hay una especie de elegancia sensual, un minimalismo que tiene otras cargas, es muy interesante y bastante difícil de definir.

PENSAMIENTO, FILOSOFÍA Y REFERENTES ¿Qué pensamiento filosófico lees actualmente? Por ejemplo, yo el otro día pensaba en Žižek en relación a que suele vincular referencias de la vida cotidiana, del pop, de la TV, de la sociedad del espectáculo con problemas contemporáneos sobre el ecologismo, etc. ¿Qué estás leyendo? ¿Quiénes te están llamando la atención?

He estado leyendo un poco lo que está leyendo todo el mundo y tengo que leer, para ver por qué son tan influyentes, a Nicolas Bourriaud, Jacques Rancière y Claire Bishop, que es una pensadora muy aguda que me interesa mucho, y es amiga mía. También leo a algunos antropólogos como James Clifford y a los llamados pensadores poscoloniales: Gayatri Spivak, Homi K. Bhabha, a un marxista como Stuart Hall y a otros de los *cultural studies*.

Foucault parece está rondando mucho ahora con este tiempo, ¿no?

Bueno, Foucault por supuesto; Deleuze y Guattari también. Me interesan mucho además Néstor García Canclini, Geeta Kapur, Jean Fisher. Leo también en catálogos ensayos de colegas que me resultan de gran interés.

Hay dos temas que abordar a propósito del nombre de Bourriaud. Primero, lo que se conoce como estética relacional, me refiero a que la estética relacional en Europa... O sea, es como

que Latinoamérica vive en estética relacional todo el día por un acto de sobrevivencia, no por un acto estético. ¿Cómo miras eso?

Bueno, la estética relacional me parece que es una construcción que tiene el valor de llamar la atención sobre ciertas prácticas artísticas y tratar de hacer una taxonomía. Bourriaud es el último, el único que está haciendo taxonomías. Las taxonomías desaparecieron como en los años 90; no sé si habrás notado que ya no hay *ismos*, ya no hay tendencias, ha desaparecido esta voluntad taxonómica que fue tan característica del modernismo.

Y de nomenclatura constante.

Sí, y el único que está haciendo esto es Bourriaud. Entonces no sé si será bueno o será malo, pero fíjate que él siempre quiere clasificar. Ahora sacó esto de *Radicante*.

¿Y su última curaduría en el Tate?

Es una bienal que hizo en Tate bajo el título y concepto de *Altermodern*, donde prosigue esa voluntad taxonomizante. Es interesante llamar la atención sobre este fenómeno, pero ya sabes la crítica de la que ha sido objeto. Una de las más potentes la han hecho Claire Bishop y Hal Foster, a quien también he leído bastante. La estética relacional queda reducida al mundo institucional de *iniciados* y es una visión idílica de la confraternidad humana. Claire Bishop apoyaba su tesis en Chantal Mouffe y Ernesto Laclau, diciendo que en realidad la verdadera democracia se basa en el disenso y la confrontación. Entonces, en vez de una estética relacional que busca microtopías sería mejor buscar confrontaciones.

1. Jean Fisher y Gerardo Mosquera (eds.) (2004): *Over Here: International Perspectives on Art and Culture*, Chicago, MIT Press.
2. Se comenta aquí *Cloaca*, muestra realizada en el año 2002 en el New Museum de New York por el artista belga Wim Delvoye y curada por Gerardo Mosquera. *Cloaca* es un proyecto realizado gracias a la colaboración durante tres años del artista y los científicos de la Universidad de Amberes. El objetivo del proyecto era crear una máquina que pudiera duplicar las funciones del sistema digestivo humano tan estrechamente como sea posible y que pudiera digerir alimentos.
3. Mosquera se refiere aquí a su curaduría "crisisss. América Latina, arte y confrontación. 1910-2010".
4. Mieke Bal es una destacada teórica en literatura, historia del arte e historia cultural, de origen holandés, quien ha desarrollado un pensamiento muy relevante en relación con la semiología y el arte contemporáneo.