

Vicente Todolí
Karl Posso

**Tate Modern y el arte
latinoamericano**

A principios de 2003, el curador español Vicente Todolí asumió el cargo de director de la célebre Tate Modern de Londres. Su carrera comenzó hace unos veinte años, después de haber estudiado, primero en la Universidad de Valencia, y luego en las universidades de Yale y Nueva York. Entre 1986-88 fue conservador jefe del Instituto Valenciano de Arte Moderno, donde luego ejerció como director artístico hasta 1996 cuando se trasladó al Serralves, galería de arte contemporáneo en Porto. Bajo su dirección ambas instituciones prosperan y se convierten en centros de importancia mundial. Todolí también ha trabajado como asesor de instituciones como el ICA de Amsterdam y el Museo Reina Sofía en Madrid; actualmente es asesor del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) y miembro del consejo de la Junta para la bienal europea 'Manifiesta'. En 1995 formó parte del consejo consultivo de la Carnegie International y en 1997 fue curador adjunto de la Bienal de Venecia.

Cuando le nombraron director, la Tate creó el puesto de conservador asociado de arte latinoamericano y formó un comité dedicado específicamente a la adquisición de obras sudamericanas. ¿Por qué han decidido centrar la atención en Latinoamérica de esta forma?

Este comité no es un comité de adquisiciones, sino un comité de gente que da dinero para que compremos arte latinoamericano. Es decir que este comité está basado un poco en esos comités al estilo americano donde cada miembro da dinero para hacer un fondo para las adquisiciones. También nombraron un conservador asociado (Cuauhtémoc Medina) que es el que propone estas obras para la adquisición. En la Tate había muy pocas obras de arte latinoamericano

— y no es que se trate de una nación, son muchas; se trata de casi un continente entero. Entonces, tal vez debido a que siempre hubo tradicionalmente en la historia de coleccionismo de museos, tanto en los museos de Europa como en los de los Estados Unidos, un cierto eje Europa-América, se ha dejado afuera al resto del mundo. Era injusto que se dejara de lado una parcela importantísima donde, además, ha habido protagonistas muy importantes. Yo creo que esta atención respondía a una laguna, a unas lagunas inmensas — casi lagos — en la colección.

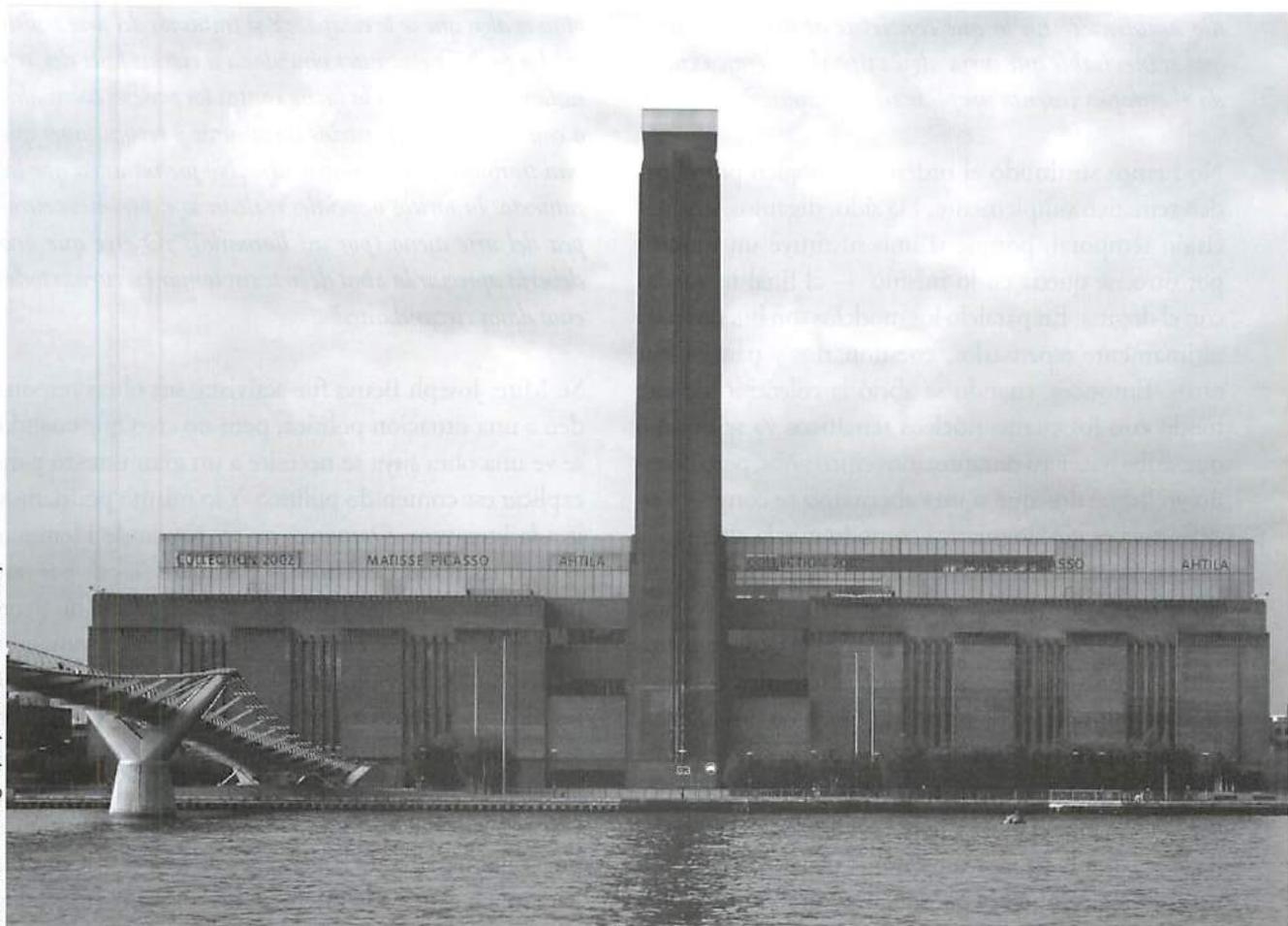
¿Hay movimientos determinados o innovaciones artísticas provenientes de ese continente que le interesaría traer a Europa?

Digamos que la Tate — y la gente generalmente no sabe cómo funciona — ahora no tiene nada que ver con lo que era la Tate hasta hace tres o cuatro años. Antes era una Tate, tenía la sede donde ahora está la Tate Britain — ahora con una actividad mucho más reducida y también con unas posibilidades bastante más limitadas. A partir de decidir crear la Modern de repente la Tate se convierte en un museo mucho más ambicioso. Esa ambición es fruto de la proyección y del crecimiento, y la Tate se convierte en cuatro museos con edificios en Liverpool, St Ives, y Londres, donde tiene la Britain y la Modern, pero además — y eso mucha gente no lo sabe — la Tate también tiene otro 'site', otra división, 'Collection and Research' ['Colección e investigación'], que ahora está aquí en Southwark [la zona de Londres donde está situada la Tate Modern] y estamos en proyecto de que también tenga su propio edificio. En cada 'site', en cada museo, lo que se exhibe es la responsabilidad de este 'site', pero la colección tiene su propio director — no hay una colección Tate Britain, otra de la Tate Modern, Liverpool o St Ives, no; hay una sola colección Tate, y cada museo utiliza esa colección común para los 'displays' [exposiciones]. Es decir que lo que se ve aquí cuando se entra no es la colección de la Tate Modern, es la colección de Tate. Es a partir de ese 'reservoir' que cada museo constituye y desarrolla su propio discurso que va cambiando, es una cuestión de representar historias, de presentar diversas narrativas. Supongo que mientras sólo se trataba de un edificio principal aquí en Londres las lagunas en esas narrativas no eran tan evidentes, pero en el momento en que ya hay cuatro edificios, sobretodo en cuanto hay uno del tamaño de la Tate Modern, entonces esas lagunas en la colección sí que se hacen más evidentes porque de repente hay un eje anglosajón, hay otra zona europea occidental, y otras zonas que evidentemente no existen. En cuanto la Tate abre una sede cuya vocación es universal se ve que esa universalidad estaba muy reducida; es decir: que esa universalidad quedaba reducida a dos autopistas muy importantes y a unas carreteras que no cubrían lo bastante. Por tanto, hay que explorar todos los confines, y uno de los confines importantes y esenciales es Latinoamérica — por varios motivos, ya no sólo por extensión, porque la extensión no tiene importancia, sino por la calidad de producción. Si nosotros ahora, en cada bienal por ejemplo, dedicamos bastante espacio a artistas latinoamericanos, es en respuesta a una constatación de la realidad que aunque ya existía antes, ahora se hace patente por la complejidad que adquiere la institución. Latinoamérica comprende muchos países que, además, mantienen un diálogo muy fructífero con el resto del mundo — es el caso de Brasil y Argentina, por ejemplo. Y no olvidemos que muchos artistas latinoamericanos interesantí-

simos ya han tenido exposiciones aquí en Londres: aún en vida Hélio Oiticica expuso aquí en la Whitechapel, Cildo Meireles en la ICA [Institute of Contemporary Arts], y Guillermo Kuitca también en la Whitechapel. O sea que ya ha habido una serie de interacciones que deben reflejarse en la colección de la Tate. Por otra parte, como los recursos de la Tate son limitados porque resulta que aquí no hay legislación que apoye hacer donaciones, ni hay una tradición de donación, ni hay coleccionadores como en los Estados Unidos, donde hay coleccionadores de arte latinoamericano muy importantes, entonces hemos recurrido a este comité o 'grupo de complicidad' respecto al arte latinoamericano. Por supuesto que el tiempo no se recupera, y aquello que uno dejó pasar no lo recupera ahora en dos años. Es sólo con este grupo de complicidad que la colección se irá ensanchando. En primer lugar, la Tate formó un grupo para coleccionar arte norteamericano que de modo ocasional ha dado dinero para la compra de arte latinoamericano, lo cual es muy interesante, y luego se creó dicho grupo propiamente consagrado al arte latinoamericano. Bueno, además, la colección de la Tate tiene su propio director que se llama Jan Debbaut, el antiguo director del museo de Eindhoven.

En estos días Latinoamérica parece estar de moda en toda Europa, sobre todo en lo que se refiere al cine — Amores Perros y Cidade de Deus fueron grandes éxitos. ¿Cree usted que es peligroso que un museo se vea implicado en cuestiones de modas — incluso cuando se trata de iniciarlas o arbitrarlas? Cuando se habla del arte de otra cultura ¿qué es lo que deberíamos valorar o apreciar?

Sí, absolutamente, nosotros no vamos por modas. Recuerdo también los filmes de Buñuel en México — da igual que los hizo en México — como en el caso de Luis Alcoriza, o de tantos otros cineastas, y tenemos toda la literatura, desde Julio Cortázar hasta García Márquez, hasta Carlos Fuentes, Mario Benedetti, Juan Rulfo. Digamos que Latinoamérica ha sido un continente que ha tenido una gran proyección cultural porque ha estado siempre en efervescencia tanto como para lo bueno como para lo malo. Entonces lo que está de moda en algún momento deja de estar de moda, es como todo lo que sube baja, y deja de tener interés. Nuestro interés en Latinoamérica es producto de un análisis de algo que se tenía que haber hecho hace tiempo y que no se hizo. La idea no es crear un gueto latinoamericano, o un departamento de arte latinoamericano, no es eso para nada. La idea es poder incorporar el arte latinoamericano al resto de la colección, dentro de lo que representamos, sin distinción de nacionalidad. Queremos establecer un diálogo en igualdad de condiciones. Lo nuestro no es lo pasajero, no somos como



algunos grandes almacenes que anuncian, 'ahora es la semana de la India'. No, creemos que el arte trasciende el mero hecho de la nacionalidad. Latinoamérica son muchas nacionalidades donde hay unas mezclas y unas atracciones muy complejas a lo largo de muchos siglos, es una confluencia de diversas culturas, y tal vez sea eso lo que haya dado lugar o cultivado estas producciones culturales sumamente interesantes.

En el Instituto Valenciano de Arte Moderno y en el Serralves usted tuvo la oportunidad de desarrollar colecciones nuevas. En la Tate Modern se encuentra otra vez con un museo adolescente, pero aquí en cambio el museo le llega con una inmensa e impresionante herencia. ¿Qué retos representa para usted añadir al patrimonio de la institución Tate arte que no sea occidental, en particular, arte latinoamericano? ¿Cómo se ve dirigiendo el museo hacia nuevos campos artísticos?

En el IVAM y en el Serralves desarrollé las colecciones desde cero. En cambio la Tate Modern, como suelo decir, es el nuevo museo más viejo del mundo, sólo tiene tres años pero es producto de la partenogénesis de una institución — con lo cual tienes ya una ventaja, la herencia. Hay quien consideraría un inconveniente

el no poder empezar desde cero. Pero bueno, yo aquí no estoy involucrado en la colección, yo aquí la colección la exhibo — la exhibimos. Aunque se trate de dar una opinión, aquí hay una división entre los que exponen y los que coleccionan, es una división muy propia de la Tate que es una estructura inmensa. (Con la llegada del nuevo director de la colección esta separación tenderá a ser más tenue.) En las otras instituciones, dado su tamaño reducido, yo sí que podía tocar dos instrumentos a la vez. En este caso yo no toco ningún instrumento; me limito a dirigir — los solistas son otros. Está claro que si antes siempre que decidía presentar la obra de un artista pensaba en la colección y en la adquisición, ahora paso la información a un colega que se dedica a la colección para que continúe o apoye el trabajo. Así que hay una división de trabajo que antes no existía.

¿Cuáles son los desafíos de dirigir una exposición de arte latinoamericano en una de las galerías más importantes y populares de Europa? ¿Y, si es que las hay, cuáles son las complicaciones de albergar una colección sudamericana en un museo que no organiza sus cuadros en orden cronológico, prefiriendo que las galerías reúnan obras según ciertos temas tal como 'el cuerpo' o 'paisajes y me-

dio ambiente? ¿En lo que concierne al arte, cree usted que es inevitable que surja algún tipo de polémica cuando el europeo intenta ampliar sus horizontes?

No hemos sustituido el orden cronológico por el orden temático simplemente. Ha sido, digamos, una decisión temporal, porque si uno sustituye un modelo por otro, se queda en lo mismo — al final te quedas con el dogma. En paralelo los modelos son buenos para últimamente repensarlos, cuestionarlos y para buscar otros. Entonces, cuando se abrió la colección de este modo con los cuatro núcleos temáticos ya se decidió que se iba hacer así durante unos cinco años, pero cuando yo llegué dije que si una alternativa se convierte en definitiva es tan dogmática como lo que la alternativa evitaba. A partir del 2005 o 2006 — estamos decidiendo ahora la fecha — vamos a presentar la colección desde otro punto de vista que no será el de los géneros como lo ha sido hasta ahora. Orientaremos la colección de un modo o de recorrido único en dos plantas, que cambiará cada dos años, pero dentro de la planta tercera habrá un espacio, un núcleo de tres habitaciones, y en la planta quinta habrá un núcleo de seis habitaciones donde habrá exposiciones de la colección con un enfoque o contexto particular — quizás ahí se pueda experimentar con obras de fuera, que a lo mejor serán de instituciones con las que trabajamos u obras que algún día llegarán a formar parte de la colección del futuro o que supongo también servirán para indicarnos aquellas lagunas de la colección. Pero la idea será que tendremos cambios cada dos años y cada seis meses, y, por tanto, ya no será tanto un modelo fijo. Y si la gente se queja de que ha venido a ver cierta obra tendrá que esperar a que las exposiciones cambien de nuevo — así es la vida, y así dejaremos de ser algo así como una iglesia. Aquí los santos cambian y además no hay un dios, hay muchos dioses.

Respecto a lo latinoamericano, nunca será incorporado el arte latinoamericano así como 'La habitación de arte latinoamericano'. Cada artista responde de cierto modo a su tiempo, a su lugar, está mirando al mundo pero reacciona con una iniciativa, con un desafío individual, y a mí no me interesan los pasaportes. Ahora, también lo que sería terrible es que por causa del pasaporte no estuviera representado. Creo que el mejor modo de evitar esos guetos es que al final se hable del artista, y se vea la obra, y que sólo después se diga, 'y por cierto, es brasileño, o es argentino o es de Nicaragua'. Pero no que se vea como parte de una cuota; eso me parece terrible.

Pero hay quien insistiría en que es necesario presentar un contexto social porque es probable que cuando el europeo contempla arte no occidental el contexto original de la

obra es algo que se le escapa. ¿Y si tratamos del arte político? La política está muy vinculada a ciertas fases del arte sudamericano — en la lucha contra los poderes coloniales, o con relación a las varias dictaduras y revoluciones que han transformado el continente. ¿No piensa usted que los contextos históricos o sociales realzan la experiencia europea del arte ajeno (por así llamarlo)? ¿O cree que uno debería apreciar la obra de arte sin tomar en cuenta todos estos datos circundantes?

Sí. Mire: Joseph Beuys fue activista, sus obras responden a una situación política, pero no creo que cuando se ve una obra suya se necesite a un gran dotado para explicar ese contenido político. Y lo mismo podríamos ir a la literatura: *Opiniones de un payaso* de Heinrich Böll, o las obras de Thomas Bernhard — sí, por supuesto, hay contenido político, pero ¿qué arte no tiene contenido político? Para mí cuando uno está tomando posición ante la vida, está ya tomando una posición política — política en el sentido de *polis*. Cualquier grito, como lo es cualquier obra de arte, que llama la atención y representa una visión individual, muchas veces en desacuerdo o no en sintonía con aquello que piense la mayoría de la gente, es ya una obra política. Para mí en el arte me interesan los sustantivos y no los adjetivos. A mí me interesa el arte, después uno puede llamarlo conceptual, político, expresionista — lo que quiera, estos adjetivos sólo son accesorios, son etiquetas. Por ejemplo, ¿usted diría que es más político un Leon Golub en Vietnam que un Gauguin en Tahiti? Pues no, para mí, no. El primero tiene hombres con una porra, en el otro hay un señor con mujeres desnudas, pero ambos son estudios de la política. No se puede tener una concepción muy estrecha de la política.

Esto nos lleva al tema de la educación. En un museo como la Tate Modern la educación desempeña un papel de suma importancia. ¿Pero considera usted dicho papel pedagógico restrictivo al concebir o instalar una exposición? ¿Cree que hoy en día se pone demasiado énfasis en la importancia del rótulo junto a la obra o en los ensayos del catálogo?

Mire, yo tengo una filosofía: lo ideal es caminar sin muletas, pero hay mucha gente que necesita muletas, yo creo que sobretodo cuando uno no conoce el terreno. Al comienzo la gente siempre quiere algo verbal, pero después de un tiempo ve que puede prescindir de ello. Los rótulos están ahí para quienes los necesiten. Yo por lo menos no los leo. Ahora sí, si en algún momento los rótulos ocupan más espacio que las obras, pues es un problema. Incluso hay artistas que usan unos rótulos muy pequeños o los ponen muy bajos para que la gente mire la obra. Es un problema cuando la gente lee y no ve. Pero para la gente que los requiera como introducción,

pues ahí están. A veces cito una anécdota de Wittgenstein, que no sé si la escuché o si me la inventé o si verdaderamente existe, y se trata de donde habla en el *Tractatus Lógico-Philosophicus* de una escalera: Este libro es como una escalera para llegar a un sitio, una vez que se haya llegado arriba uno tira la escalera. ¡Yo también tiraré el libro! Nadie debería ni solicitar ni dar explicaciones, pero dada la situación en la que nos encontramos, estamos siempre en busca de explicaciones y dando coartadas. Pero, sí, efectivamente, la misión de un museo no es sólo poner rótulos, es el programa, y la educación en el sentido de intentar ensanchar la visión del mundo. Aquí hay muchos mundos, y cuanto mayor sea la habilidad de concebir o recibir mundos diferentes, más tolerantes somos y más podemos entender nuestra individualidad y respetar a los otros, y así la disensión puede ser vista con respeto y no como causa de guerra. Si usted me pregunta ¿qué es para mí lo ideal? Lo ideal es el espectador crítico. Yo creo que la gente no tiene por qué abrir la boca y esperar que le entre todo lo que le ofrecen, sino que también hay que cerrar la boca, pensar y luego decir 'pues mire, lo entiendo, pero no es para mí...' y así todo perfecto.

Dada su experiencia ¿a la hora de exponer arte sudamericano se plantea cómo reorientar los conocimientos o el raciocinio del público frente a lo extranjero? Y ¿qué opina respecto de la cuestión de presentar el arte de América Latina como semejante al arte europeo o como radicalmente distinto del europeo?

El objetivo de un museo es funcionar siempre como un centro de investigación, entonces no estamos aquí para repetir lo que ya se ha dicho. Si ya se dijo ¿para qué repetirlo? Intentamos presentar al artista de una forma diferente, de hacer algo que enriquezca la visión de la obra. Yo siempre pienso que o uno tiene algo que decir o sino lo mejor es callarse. Para mí, el museo es como un hospital que hace investigación pero que también tiene que tratar a sus pacientes. Al que viene para que le curen el resfriado no le importa si está resfriado de éste o de aquel tipo de virus, pero para el centro sí que es importante.

Si hablamos de lo extranjero, primero hay problemas de distribución. La obra de arte no se difunde como la literatura donde se publica un libro y las copias se pueden distribuir alrededor del mundo. Ha habido algún artista cuyas obras se podían incluir dentro de un sobre, lo cual es un comentario sobre la dificultad de la distribución. Esto también está cambiando la existencia de centros de reproducción de los museos. Pero si hablamos de cuestiones de origen... yo diría que mala es el hambre literal, pero también lo es cuando hablamos de hambre cultural, cuando un mundo se ve limi-

tado por falta de horizontes y de movimiento. Yo lo que nunca he producido es una exposición de arte nacional. Una excepción es cuando en un determinado país hubo cierto movimiento donde diversos artistas colaboran, eso es diferente. Pero mi posición es que el pasaporte no sirve de núcleo significativo o de guión a la hora de hablar de lo cultural.

A los artistas europeos no se les pregunta si su trabajo transmite cierto concepto de identidad europea. Sin embargo, parece que esta pregunta siempre se le hace al artista latinoamericano. Por ejemplo, en la cuarta Bienal del Mercosur en Porto Alegre, aunque se habla de diversidad de expresión y de pluralidad cultural, también están empeñados en fomentar o recalcar esta noción de una identidad sudamericana unificada. ¿Qué piensa al respecto?

Creo que aunque una bienal como la del Mercosur tiene muchísimo de positivo, en semejante caso no deja de haber una cierta motivación política y económica. Pero también ofrece buenas oportunidades para los artistas. Definitivamente no creo que se pueda hablar de 'un arte latinoamericano' o de 'una identidad latinoamericana'.

¿Qué piensa respecto a los museos de 'marca' como el Guggenheim con su expansión global y de su posible efecto al infiltrar América latina con una galería en Río de Janeiro? ¿La Tate haría lo mismo en América Latina?

Nosotros en la Tate intentamos colaborar con la gente y con las instituciones de un determinado lugar si es que existen, o intentar ayudar para que existan — si esto funciona a nivel de intercambios, pues perfecto. La Tate tiene cuatro edificios en el Reino Unido, y no tiene vocación de expandirse fuera del ámbito nacional. La Tate aquí, además, no saca beneficios materiales, sino más bien lo contrario — tiene gastos. Nosotros no avanzamos con esa política del Guggenheim, ellos tendrán sus razones. Como le dije, preferimos colaborar: hace poco hemos presentado una exposición de arte británica contemporánea a partir de nuestra colección — 'Bigger Splash' en São Paulo, en la Oca, organizada con BrasilConnects. En este caso ha habido un diálogo con una institución ahí, y esperamos que ese diálogo pueda continuar. Y lo mismo puede ocurrir en Buenos Aires, o en otros lugares en Latinoamérica, siempre y cuando haya una institución profesional que pueda llevar a cabo el trabajo.

