



Entrevista a **Eduardo Abaroa,** México, 22 de febrero de 2015

Marian de Abiega Forcen¹
abiega.marian@gmail.com



Fig. 1 Eduardo Abaroa,
Stonehenge Sanitario
(*Solsticio de otoño*),
2006, azotea del Hotel
Sheraton, México D.F.,
impresión fotográfica
(foto cortesía del artista
y Kurimanzutto)

Eduardo Abaroa es un artista y escritor mexicano. Trabaja en los campos de la escultura, la instalación y el arte de sitio específico. Su trabajo ha sido mostrado en exposiciones colectivas e individuales en México, Canadá, Estados Unidos, Inglaterra, Holanda, Corea del Sur, Alemania, España y muchos otros países.

Ha contribuido con textos para catálogos de artistas cruciales para el contexto mexicano como Melanie Smith, Francis Alÿs, Dr. Lakra y Tercerunquinto, entre otros; también para diferentes publicaciones y revistas como *Curare*, *Código 06140*, *Moho*, *La Tempestad*, *Journal For Aesthetic Protest* (EUA), la revista *Ramona* (Argentina) y más. Ha sido crítico de arte para el periódico *Reforma* y la *Revista DF*.

Fue miembro fundador del espacio artístico mexicano Temístocles 44 y coordinador de cursos en SOMA, un espacio educativo y cultural organizado por artistas de la capital mexicana.

M.A. Me gustaría comenzar con la idea de “levedad” que Italo Calvino relaciona con aquello que presentándose en un primer momento como precario, superficial, delicado e infinitamente mínimo, enseguida se percibe como ingenioso y construido con gran precisión. Pienso en tus obras de hisopos, en las esculturas de popotes, en la plastilina del

¹ Marian de Abiega Forcen es maestra en Estudios de Arte y profesora del Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana

nacimiento, en el plástico del obelisco, en los sanitarios móviles y toda esa “levedad” que de una manera inteligente devela la frivolidad del mundo como algo muy pesado. Pareciera que a través de tu trabajo intentarás, como Italo Calvino, “quitarle peso a la estructura del relato y al lenguaje”... ¿Qué piensas?

E.A. Sí, hay que sabotear de diferentes maneras el heroísmo artístico prefabricado. Así funcionan algunos de mis proyectos, pero otros son bastante pesados. Ambos tipos de trabajo significan un reto, aunque no lo parezca. En muchos artistas, los trabajos que parecen fáciles son los más valiosos. No sé si es mi caso. En muchos casos la obra sugiere y el espectador hace el 70, el 80 por ciento del trabajo. Uno debe esperar espectadores sutiles.

M.A. Para Linda Hutcheon la parodia es una posición ideológica, un rasgo formal, una poética que “une lo moderno con lo posmoderno”, porque son estructuras irónicas que re-contextualizan obras de arte previas, acentuando las diferencias —más que la similitud— al mismo tiempo que trabajan como un antídoto a “las toxinas de la admiración”. Estoy pensando específicamente en *Obelisco roto transportable* y en *Stonehenge sanitario*, y en cómo pones en marcha una serie de inversiones que tienen que ver con un marco axiológico de poder que se legitima como monumental, conmemorativo, imperecedero, místico, y que tu pones en crisis a la vez que lo refuerzas... ¿Existe en tu trabajo una mirada de nostalgia-crítica que a la vez que se superpone a lo anterior, se inscribe como parte de una tradición?

E.A. Sí; en muchos casos la mejor manera de exhibir o denunciar una práctica es reproduciéndola. En una pieza reciente, plagiando el espíritu de la caja de Brillo de Warhol, reproduce en MDF diez cajas de pantallas planas. Eran cajas de los modelos de las televisiones que el gobierno regaló a familias de escasos recursos por el apagón analógico. Esto generó una disputa con la autoridad electoral, ya que muchos partidos lo ven como una forma encubierta de dádiva electoral. En el caso de mi versión, además de esto me interesa que los impuestos de los contribuyentes se usaron en primera instancia para pagar las pantallas, y en un segundo momento para pagar el simulacro de las mismas, por medio del presupuesto de producción del museo.

M.A. Me parece que tu poética es muchas de las veces iconoclasta; destruyes íconos, en el sentido amplio de la imagen, lo que incluye imágenes mentales como creencias, ideologías o estereotipos. Específicamente, *Destrucción total del Museo de Antropología*, en la galería Kurimanzutto, y tu intervención en el Museo Tamayo para la exposición *Hay más rutas que la nuestra*, desarmen el imaginario nacionalista construido por el PRI, basado en la idealización del pasado prehispánico. Pero esta poética de destrucción produce al mismo tiempo, como explica W.J.T. Mitchell, “imágenes creativas de destrucción de imágenes” que a su vez se constituyen como una nueva imagen; aquí mi pregunta: ¿esta nueva imagen no sería una auto-exotización, una estética de lo inconcluso que de alguna manera puede ser reificada de nuevo por lo que se espera de un “artista mexicano” en el panorama del sistema artístico internacional?

E.A. Sí, claro; si la reificación es como la gravedad, sólo se escapa a ella por instantes. Hasta las obras más ligeras son susceptibles de echarse a perder por la sobre-codificación que se hace de ellas (ver el caso *ready made*). La ironía no lo hace a uno inmune al desastre, pero poco a poco va cambiando la consciencia sobre algunos supuestos hegemónicos de



la jerarquía cultural. Esta variación se logra poco a poco. La re-inserción de la propuesta artística en la estructura social que pretende desestabilizar no sólo sucede al arte crítico, sino también al periodismo o la teoría crítica, por ejemplo. Incluso el arte participativo y de interacción comunitaria sufre de una gran cantidad de perversiones no siempre conscientes. En el caso de las obras que mencionaste, creo que *Dstrucción total del Museo de Antropología* es una idea que, por así decirlo, me tomó por sorpresa. En ese caso la obra abrió un campo de investigación en el que estoy muy entusiasmado porque sabía muy poco al respecto. Encuentro que mucha gente se interesa por conocer todo lo que yo expongo en mis visitas guiadas al museo para explicar cómo sería demolido, porque como efecto colateral expongo también varias ideas en torno a la obsolescencia y la radical injusticia de una institución como esa... Y al mismo tiempo también recalco su valor. No me interesa algo que no sea problemático; no me parece productivo proponer al público una pregunta para la que ya sé la respuesta. Por supuesto que sería monstruosamente absurdo de mi parte pensar que con esta obra resuelvo los problemas de tantas personas afectadas por la marginación cultural, pero creo que la pieza desafía al espectador (y al autor) a cambiar sus puntos de referencia. A partir de esa obra estoy haciendo una investigación sobre los diferentes desastres bioculturales en México.

Coincido en que es poco lo que hace el arte en el "mundo real". Pero el trabajo de la crítica en cualquier medio es así, y quizá el único gesto no reificable en este sentido sería la violencia real. Algo de esto puede leerse en la *Crítica de la economía política del signo*, de Baudrillard. Creo que mi proyecto también tiene su valor en que reactiva afectivamente la operación del poder, y yo la hice criticando no sólo los procesos culturales que desde Manuel Gamio desembocan en el museo, sino también el poder presidencial casi absoluto. Era mi manera de criticar al PRI que estaba por tomar el poder de nuevo. Lo mismo con la pieza del Tamayo. Cuando salió el escándalo del nombre de Hank en la sala del museo, Felipe Ehrenberg propuso un boicot. Yo propuse tomar el museo, y eventualmente logré poner algo ahí que trataba de abordar las contradicciones y diferentes sucesos realmente extraños en tres museos mexicanos para el que quisiera leerlo. Ahí, entre otras cosas, se vislumbraba a través de una materialidad desordenada y endeble la trayectoria de la familia Hank desde su rol político en la donación de un terreno para el museo de un artista mexicano cuya imagen indígena tenía unas coordenadas muy precisas y problemáticas, pasando por un patrocinio cada vez más activo de la cultura, y en el cual hasta hoy el patrocinio empieza a querer ejercer un poder de decisión sobre los contenidos, una situación que se filtró con la pieza de Erick Beltrán. Carlos Hank Rhon construyó, y según entiendo administra hoy el Museo del mundo Maya. La gente relacionada al grupo Atlacomulco tomó la vía política y Carlos Hank la empresarial. Ambas formas de poder desembocan en productos culturales; hay que pensar en estos procesos culturales de alguna manera.

M.A. Linda Hutcheon señala que la estrategia artística de la ironía pone sobre la mesa de discusión la situación de "contexto específico" del significado del arte, en cuanto al necesario código compartido entre el codificador y el decodificador de la ironía para que ésta cobre sentido. Esta situación permite preguntarnos por posiciones de poder en tensión en relación a la recepción de la obra: ¿el artista es un productor elitista que demanda cierta sofisticación del espectador, o el receptor tiene el privilegio de interpretar o malinterpretar la pieza desde su punto de vista, o será que este supuesto elitismo del artista es en realidad una apuesta por la capacidad hermenéutica del receptor?



Fig. 2 Eduardo Abaroa, *Obelisco roto portátil* (para mercados ambulantes), 1997, dibujo, impresiones fotográficas, metal y lona, dimensiones variables, Colección Charpenel Guadalajara y Colección Asociada MUAC-UNAM (fotos cortesía del artista y Kurimanzutto)



E.A. Yo trato de eludir la mistificación de la obra de arte hasta cierto punto. El error para mí radica en creer en la bola mágica. Mucha gente supone que si un espectador ve la obra y no se siente transmutado e iluminado instantáneamente, y además no cambia el mundo, entonces la obra no sirve. No. Así no opera el trabajo. Las obras se viven más allá del primer momento. Uno sigue pensando en Velázquez, Siqueiros, Jenny Holzer, Jimmy Durham, Teresa Margolles; reevaluando, rechazando, comprendiendo, sintiendo, etcétera. No son mensajes que se reciben y funcionan o no en términos de verdad o falsedad. Son enigmas productivos, generan cosas más allá de ellos, desde el punto de vista de quien quiere invertirles tiempo y creatividad. Y también son impuros: su valor no sólo es estético ni sólo político o histórico.

M.A. José Luis Pardo en su ensayo *La estética de lo peor* percibe una inercia de desestetización —iniciada en el periodo moderno como respuesta a las eugenesias culturales— y explica que esta situación hoy, en esta gran libertad del arte contemporáneo,



pereciera ya no tener fin ni tampoco finalidad. Él describe cómo las obras de arte se han vuelto “tan éticamente intachables como estéticamente estériles”. Al respecto, a mí me parece que si bien tu trabajo tiene una fuerte inversión en el registro del agenciamiento, que tiene que ver con tu postura política, no descuidas el registro de lo afectivo en tu apuesta plástica ¿Cómo concibes esta relación, la materialidad y estructura de tus piezas está en una tensión dialéctica con el discurso?

E.A. No estoy de acuerdo con esto que apunta Pardo. Esta equivalencia de la forma estética como un antídoto al arte de la moralización es una generalización que no genera nada. No todos los artistas son interesantes, eso es cierto, pero no por las mismas razones. Creo que las propuestas que valen la pena se salen con la suya, a pesar de los recovecos éticos y estetizantes en los que puedan caer.

M.A. Muchas gracias, Eduardo. ■