



*Aquí, allá y acullá. (Entrevista a Gerardo Mosquera)**

Por Rodolfo Kronfle

* Entrevista realizada el 24-25 de julio del 2006 publicada originalmente en riorevuelto.blogspot.com



El crítico y curador cubano Gerardo Mosquera, a él se deben algunas de las tesis más importantes que han definido el sentido del arte en la situación actual latinoamericana, entre estas su influyente trabajo Raíces en acción, la idea de que el artista latinoamericano ya no necesita pasaporte, o la idea de un arte desde América Latina, que han marcado el pensamiento de la crítica cultural de la región. Fue fundador de los procesos de avanzada que han definido el devenir del arte cubano a nivel mundial. Estuvo recientemente en Guayaquil como miembro del jurado del Salón de Julio 2006.

Rodolfo Kronfle: ¿Crees que hoy en día se produce más arte crítico que antes o a lo que asistimos es a un giro radical en su naturaleza misma, especialmente en las demandas y expectativas de incidencia que el mismo asume?

Gerardo Mosquera: Pienso que hay mucho arte crítico hoy en día, aunque con la caída de la Europa comunista se perdió una gran área de arte crítico donde mucho del arte más interesante que se hacía en aquella

época era precisamente una crítica deconstructiva de la ideología oficial impuesta. Lo que ocurre quizá es lo contrario de lo que tú mismo dices, y es que el arte crítico queda a veces como un gesto que no aspira a una verdadera incidencia social, sino que viene a ser como una especie de tema, como una especie de morfología más, que aparece en los circuitos, y eso es un peligro. Hoy mismo leía un cuestionamiento que le hacían a Okwui [Enwezor] por su participación en la próxima Bienal de Sevilla, criticaban el proyecto de él, que era más bien una declaración teórica muy radical, muy crítica, pero un grupo de intelectuales de Sevilla le cuestionaban que por qué esa crítica no se extendía a la propia institución con la que él iba a trabajar, a la que ellos acusan de que la municipalidad o la autonomía o lo que fuere había retirado dinero de apoyo a las instituciones y a los grupos artísticos para hacer el gran show de la Bienal. Veían una cierta contradicción en el hecho de que Okwui planteó un esquema muy radical, invitando a artistas muy críticos, pero a la vez participe de un show como parte de los circuitos de turismo cultural en contra de que Sevilla dedique más dinero al apoyo a las formas culturales críticas desde abajo. Es sólo un ejemplo de una tensión que suele estar presente.

RK ¿Tú crees verdaderamente en el potencial del arte crítico?

GM Sí, pero no pienso que vaya de un solo golpe a cambiar el objeto de la crítica, aunque si me parece que puede trabajar construyendo capas, la cultura trabaja muy lentamente construyendo capas de conciencia, capas de análisis, y en esto sí me parece que el arte crítico tiene un papel muy positivo, y en algunos lugares, en algunas circunstancias, ha sido incluso el único espacio donde se ha podido ejercer la crítica social y política. Pienso por ejemplo en el Chile de Pinochet, donde hubo todo aquel arte de la Escena de Avanzada que era un arte crítico no solo en términos políticos sino también culturales, sociales. Al ser las artes plásticas un espacio tan elitista y reducido podía existir cierta tolerancia allí, pero a la vez todo este elitismo y esta reducción se transformaban por el hecho de ser el único espacio donde se podían hacer estas incidencias. Otro tanto ocurría y ocurre aún en Cuba.

RK Yo creo que los peros que se le ponen al arte crítico diciendo “esto no le mueve un solo pelo a las estructuras con las cuales está entablando un diálogo” es caer en el error de pensar de que ese es el objetivo, porque para mí el objetivo está en el nivel de remoción de conciencia de los sujetos de experiencia, de los espectadores, de la gente que tenga contacto con el asunto, y ahí está el meollo, es decir no directamente en socavar la estructura ante la cual reacciona...

GM Totalmente de acuerdo, es lo que te decía hace un momento, es una construcción de conciencia, es una creación de un espacio de discusión, es promover reflexión, que es la tarea que esperamos del arte y de la cultura en general, y no que tumbe a un político.

RK Ahora dime ¿Pierde legitimidad el arte crítico cuando es asumido por el mercado?

GM Ese es un desafío, yo pienso que no, hay mercados y mercados, depende del mercado que sea y depende de la manera como se asuma. Un artista como Manu Chao tiene mercado pero sabe conservar la distancia y sabe moverse dentro de ese desafío. No podemos demonizar el mercado, el mercado puede ser un espacio perfectamente válido, que incluso ofrece a veces posibilidades de discusión mucho más serias que las que brinda la institucionalidad oficial. Al ser en cierto sentido más libre puede convertirse en un espacio mucho más interesante para una obra crítica.

RK ¿Cómo podemos dilucidar en el trabajo de cualquier artista si sus intenciones parten de un verdadero com-

promiso o de impulsos oportunistas? ¿Resulta importante en esto la honestidad del artista en sí mismo cuando por otro lado mucho del discurso teórico actual neutraliza la presencia del artista dentro de la obra?

GM Habría que verlo caso por caso, a veces el artista tiene unas, digamos, “malas intenciones”, intenciones de subir usando la plataforma crítica, y sin embargo la obra es válida; hay que tener esto en cuenta. Otras veces ocurre lo contrario: habría que ver caso por caso, ver la manera como la obra puede tener esa incidencia. A veces las intenciones del artista son verdaderamente deleznable, pero la obra tiene cierta independencia de ellas.

RK ¿Tenemos entonces que borrar la personalidad del artista de la figura para ejercer un juicio de valor?

GM Hay que verlo caso por caso. En el de Manu Chao la personalidad del artista enfatiza el carácter de su obra. El ideal sería un artista con obra crítica que también viviera como un ciudadano crítico.

RK ¿Qué problemas en realidad supone la articulación de contenidos críticos respecto a los condicionantes estéticos, crees que lo primero desmerece necesariamente lo segundo, o es viable y posible alcanzar una solvencia y un interés a nivel estético sin desmerecer la importancia de los temas tratados?

GM Sí, esto es perfectamente posible, se puede obtener una obra que nos impacte estéticamente y sea crítica, o use precisamente el poder de lo estético como instrumento para su crítica, y puede haber una obra donde lo estético sea casi prescindible. Recuerda que desde [Joseph] Kosuth el arte contemporáneo se ha apartado de lo estético en buena medida.

RK Esa es una de las críticas que se le hace y aparenta haber un renovado interés por que estas críticas se articulen en formas estéticas que sí, pueden llegar al deleite o a la filigrana y tal y lo veo perfectamente...

GM ¿Por qué no? Estoy totalmente de acuerdo y te digo más, a veces se usa -insisto- lo estético como instrumento para lo crítico.

RK ¿Cómo ves tú la problemática entre las instituciones culturales oficiales (las que son parte del engranaje estatal o municipal) y los escozores que le causa el arte “social” o “crítico”? ¿Cuándo se puede interpretar como tolerancia y cuando como cooptación, existe una diferencia cuando la “criticidad” se adapta al circuito del arte?

GM De nuevo, por allí va el desafío. Es famoso, por ejemplo, todo el apoyo a la cultura que ha hecho México pero que, a través de las décadas del dominio del PRI, es visto también como un monumental intento de cooptación de la vida intelectual por el Estado, cooptación hecha no de una manera burda sino muy sutil, al convertirse el estado en el gran patrón de la cultura. Esto puede tener tantas ventajas como inconvenientes, la ventaja es el extraordinario apoyo que ha disfrutado la cultura mexicana, contrastante con la situación verdaderamente miserable que existe en la mayor parte de América Latina. Esto, por otro lado, fue hecho inteligentemente, es decir, no exigiendo un arte de apoyo oficial: han tenido cabida desde los comunistas hasta gente de derecha. Pero a la vez tenemos que preguntarnos si esto no ha restado filo crítico al papel subversivo de la cultura en México, que ha tenido que ser retomado en cambio por otros intelectuales más jóvenes en épocas más recientes. También hay quienes han hecho crítica y han jugado un papel radical dentro del marco del apoyo estatal, y hay quienes no lo han hecho y se han dejado tragar. En fin, ahí es donde está la batalla, es una responsabilidad de cada intelectual ver cómo procede en ese campo, y sobre todo lo importante es tener

conciencia de lo que tú estás haciendo, tener conciencia de que estás usando un recurso, de que estás usando un apoyo y ver cómo lo haces, y el juego es que te traguen o que tú no te dejes tragar, en cómo uses el poder que recibes. Por eso te decía ayer que a veces el mercado, al que no le interesan estas cuestiones ideológicas y de poder político, puede ser un espacio muy propicio para una obra más radical. Conozco galerías cuyos programas son más radicales e interesantes que el de instituciones sin fines de lucro.

RK Siempre va a ser más fácil para un espacio privado hacerlo ya que no tienen una responsabilidad pública al nivel que la tienen instituciones financiadas por fondos públicos.

GM Sí, y el lado malo es que el que controla ahí es el mercado, es decir el galerista hace algo hasta un límite, pero su interés es el negocio. Un caso paradigmático fue [Leo] Castelli, quien en su época apoyó a los artistas Pop que nadie se tragaba. Fue él quien los lanzó, corrió el riesgo, y luego hizo millones de dólares. Además, Castelli se mantuvo apoyando a artistas que no vendían porque le interesaban; es la figura del galerista ilustrado, de un hombre de negocios que quiere ser también un actor cultural, a quien no le importa perder dinero con un artista si le gusta, mientras hace dinero con otro, y toma riesgos. Hay que huir de esa demonización del mercado que viene en gran medida de cómo se han cargado desde la izquierda ciertos discursos en América Latina relacionados con la cultura, desde una mirada setentista que todavía prevalece en muchos sectores y no ve todas las complejidades que aparecen.

RK Tiene sus pro, pero por otro lado el mercado sí se siente como un gran monstruo que puede digerir todo, hasta las expresiones más disidentes, las cuales puede asumir y deglutir sin problema, y esto en cierto modo atenúa y le quita el filo crítico del cual tú hablas, lo que pasa es que aparentemente no tenemos una tercera vía.

GM El problema es que también tenemos distintos momentos, regresemos a Castelli: cuando los artistas Pop se plantean una enorme transformación cultural, estética y de valores, Castelli les da el espacio y se produce ese paso hacia adelante. Después de reifican y se convierten en commodities, ahí ya hay otro paso, hay estas parábolas, y hay que ver esto así, no como cosas definitivas sino como procesos, y valorar en cada momento.

RK El caso de México que mencionabas es tan distinto de lo que sucede acá, donde a nivel de las instituciones oficiales lo óptimo sería de que nada que de lo que se presente cause incomodidad, promueva reflexiones que no estén alineadas con el ideal político reinante ¿qué se puede hacer en esos casos? En México por último cooptan, pero que se hace en lugares donde ni siquiera tienen cabida.

GM Diría que hay que moverse en dos direcciones. Por un lado, exigir a estas instituciones que cumplan su fin público, que es para todos, incluso para las minorías, que deben tener su espacio en los programas de estas instituciones, y tratar de denunciar esto y ejercer una presión constante en esa dirección... Si ustedes están viviendo en una disfuncional democracia, entonces, bueno, pues a usar los canales que el sistema permite para ejercer presión y demandar espacios de esas instituciones. Número dos, me parece más importante organizarse y deshacerse del Estado y buscar espacios, buscar financiamiento en el exterior, en la empresa privada, buscar mecenas, me parece que hay que ser mucho más agresivo en ese sentido. En América Latina no somos muy agresivos en esto, nos acomodamos a la desgracia, la situación de desamparo y de adversidad es muy cómoda porque te justifica de no romper el status quo, te justifica de no esforzarte. En el Ecuador ustedes tienen una gran ventaja: una cosa es pedir plata para Chile o para Brasil, pero en el Ecuador puedes pedir la plata con mayor oportunidad de éxito por dos razones, una, porque ya se sabe que su vida cultural carece de recursos

en comparación con otros países, y en segundo lugar porque es un país que está como out of the picture, está fuera del panorama, y entonces resulta más atractivo para los patrocinadores contribuir donde ven que hay un problema. A la gente le gusta apoyar causas donde no haya dudas de que el dinero se va a invertir para un fin evidente.

RK ¿Cómo ves tú el problema de la representación del subalterno en el arte crítico? ¿Hasta qué punto el artista puede arrogarse la función de hablar por el otro? ¿En el plano ético cómo deslindamos el beneficio que obtendrá el artista del beneficio que obtendrá el grupo por quienes habla, siempre va a existir una correlación entre los beneficios que conllevan la fama individual del artista y el potencial de reflexión colectivo generado en torno al tema tratado? ¿Vale la pena hacerse esa pregunta o no? ¿Si la respuesta es positiva aquello anularía la honestidad (o integridad) de buena parte del arte crítico?

GM Bueno, está la famosa respuesta de Gayatri Spivak, quien dice que el subalterno no puede hablar, porque siempre es otro el que habla por él, el subalterno carece del acceso o de la preparación para poder hablar por sí mismo. Ahora bien, en esto a veces tenemos una aspiración de pureza, y la pureza es imposible. La divisa de Spivak es muy apropiada, pero, por otro lado, es peor decir “no hay solución, y por lo tanto no voy a actuar”, y entonces el subalterno queda en una situación de abandono aún mayor. Quizás a esto que dice Spivak pudiera responderte con otra frase de ella que a mí me gusta mucho, y que tiene que ver con la orientación de mi propio trabajo. Es una frase que le oí decir en una mesa redonda en Suecia. Tu sabes que ella es una derridariana, tradujo a [Jacques] Derrida al inglés, y conoces esa crítica derridariana del lenguaje, que insiste en la imposibilidad de la traducción. No obstante, ella decía en aquella ocasión que las traducciones son tan imposibles como necesarias. Pienso que ahí tenemos un espacio muy interesante, sabemos que estamos haciendo algo imposible, que no es el subalterno el que habla, que somos nosotros, pero a la vez que es necesario hacerlo, porque si no caemos en la trampa de dejar el campo, y me parece necesario no dejar el campo, saber que tenemos mierda en las manos, pero seguir actuando.

RK ¿Tanto arte crítico ha generado una suerte de contraola, se habla hasta de una neo-modernidad en gestación, tu ves viable una nueva ola de arte desinteresado, de “el arte por el arte”, de una pretendida nueva autonomía para el arte o de puro deleite estético?

GM No creo que nunca, ni en plena jouissance [gozo] del arte posmoderno, nunca ha dejado de haber arte que esté mirando a cuestiones más allá. Tampoco me parece que haya una vuelta a una neo-modernidad, es un statement demasiado fuerte. Me parece que lo más interesante del proceso viene dado no tanto por artistas que están metidos en estos circuitos internacionales -también están- pero sobre todo viene de grupos artísticos, de pequeños circuitos que se establecen a menudo de manera efímera, de gente que entra y sale del arte y hacen cosas, ahí hay todo un nuevo sector, pero no dentro de una agenda “neo-moderna”, sino más bien todo lo contrario: embarrados en la posmodernidad y tratando de hacer pequeñas intervenciones o grandes intervenciones. Pienso por ejemplo en el Open Circle de Bombay, que comenzó como un grupo artístico y derivó a organizar encuentros políticos, entraban y salían. Hay esta gente del Líbano que ahora están entrando en los circuitos ¿cómo se llaman?

RK El Atlas Group de Walid Raad.

GM Exactamente, que también han hecho todo este trabajo de búsqueda de documentación. En fin, lo que veo viajando por el mundo es la cada vez más importante presencia de actividades fuera del mercado del arte,

fuera de los circuitos establecidos. A veces entran en el mercado si tienen un chance, pero no quiere decir que no vuelvan a salir, a veces entran en esos circuitos, como en el caso de Atlas, que ahora está trendy y está por todos lados, y ahí tienen el desafío de convertirse en una mercancía o de seguir manteniendo su investigación. Esto es lo que me parece más interesante, grupos artísticos, trabajos de arquitectos, trabajos de antropólogos, sociólogos, que de pronto hacen cosas que pueden ser llamadas arte o no. Me parece que es ahí donde están las posibilidades más interesantes en esa dirección que preguntabas.

Asuntos en torno a nuestro medio y al Salón...

RK El Salón de Julio –uno de los dos más importantes del país es una convocatoria exclusivamente de pintura- ¿ves tú como algo necesario para un artista aprender a pintar?

GM Para nada: si a alguien le interesa esa manifestación pues que la aprenda, está muy bien que tenga la oportunidad de aprenderla, y estoy de acuerdo contigo que se hacen cosas muy interesantes hoy en día en pintura, ¿pero, por qué tienes que pasar por la academia de la pintura para ser un artista visual? No es absolutamente necesario. Hablábamos la otra noche de Wim Delvoye, él no pone una mano en un material o en un objeto, él tiene ideas y manda a hacer sus obras, y eso es cada vez más el caso entre numerosos artistas... No es que me oponga a que se estudien algunos elementos técnicos, pero lo ideal sería que se pudiese escoger lo que uno quiere estudiar, si fotografía, si video, si pintura, si escultura, si teoría del arte, artes performativas, diseño. En fin, esto es algo que tiene que ver con la esfera de la docencia, pero si se quiere mantener un salón de pintura pienso que al menos debe tomarse el concepto de pintura de una manera menos ortodoxa, como ocurrió en México con el Salón 5 Continentes y una Ciudad, un ejemplo de un salón de pintura donde la pintura se entendía de una manera muy abierta.

RK Y ese límite lo tensan año a año los artistas aquí...

GM Y este año hay mucho de eso, parece uno de los temas locales: criticar la rigidez del Salón mediante obras que ironizan al propio Salón. Este año tuvimos varias, y una de ellas fue seleccionada, aquella con los botes de pintura [se refiere al trabajo 75 litros de pintura para interiores de Luis Mendoza].

RK Ayer me decías que viste algo muy similar en Manila en la manera de aproximarse al arte comparado no con la selección final del salón sino analizando la obra que se encuentra en la gran recepción [260 trabajos] ¿Qué tipos de problemas ves en lo que no llegó a incluirse en el Salón, en esos cientos de obras que pudieron revisar?

GM Lo más preocupante de estos cientos de obras es que no se parecen a las que están en las galerías ahí al pie del cerro [se refiere a Las Peñas], todo ese arte de aeropuerto. Eran obras con aspiraciones, pero que a mi modo de ver fracasaban por varias razones. Una es el conservadurismo que las hacía caer en redundancias, quizás de manera ingenua, en lenguajes que no tenían un aporte de información, lenguajes gastados, recursos gastados, soluciones ya depreciadas por el uso. Ese es un aspecto, otro es la literalidad tanto en el arte que aborda temas sociales y políticos como en el arte que puede tocar temas personales. Veo demasiada literalidad, que hace perder poesía, que hace perder potencia y que hace perder complejidad a lo que veo. Un tercer aspecto muy interesante es la presencia del simbolismo: es un arte muy simbolista, menos presentacional, menos conceptual, parece ser el simbolismo la herramienta básica para la expresión artística en mucho de lo que he visto, incluso en obra escogida en el Salón. Te comentaba anoche que veo en eso una semejanza con otros dos países

andinos, Bolivia y Perú, que van en esa dirección. Otra característica es la preocupación social que también comparte con el Perú, en el Perú más que aquí, en Bolivia quizá un poco menos. Los tres se parecen mucho en esto, y esta manera de hacer el arte sin duda alguna los debilita, porque el arte contemporáneo pierde poder con esto. Quizás se deba a falta de fogueo, a falta de información de lo que ha pasado, de nuevas perspectivas que se abren. Esto me recuerda lo que vi no solo en Manila sino en Filipinas, es como esa misma tendencia, quizá un poco lo que se veía en la India antes de la aparición de los artistas más jóvenes que están cambiando el panorama. Es curioso que se han hecho esfuerzos en estos países, aquí en Ecuador está la Bienal de Cuenca, en Perú está la Bienal de Lima, pero no sé si se han hecho correctamente, quizá no han servido lo suficiente como un espacio de fogueo y de apertura. Insisto en que hablo en términos generales, no descalificando toda la obra que vi.

RK Estaríamos remitiéndonos nuevamente al campo de la educación como un aspecto fundamental.

GM Sin duda alguna. Educación, fogueo. Llamo fogueo a confrontar ideas, imágenes, a ver, a moverte. Hay una ola en el arte contemporáneo, una situación totalmente nueva que ha ocurrido máximo de 15 años al presente, y es la eclosión de arte contemporáneo interesante y valioso en el mundo entero. 15 años atrás tú podías ser un curador internacional estando informado de lo que ocurría en el eje Nueva York-Londres-Alemania y nadie te discutía eso, hoy día serías ridículo, serías un hazme reír. Yo me muevo por el mundo entero y sin embargo en todos estos emails que me mandan anunciando exposiciones casi siempre que veo la lista de los artistas conozco sólo un 10% de los que están, ya es imposible tener una visión completa de lo que pasa en el mundo, esto es un corte epistemológico extraordinario, que ha ocurrido silenciosamente y del que todavía no somos conscientes. Ya nadie puede saber lo que está pasando. De ahí la pedantería de los curadores que se plantean curar las grandes exposiciones internacionales ellos solos, sin al menos un equipo, porque se ha vuelto cuantitativamente imposible. Ante este desafío, ¿qué hace un pequeño país si no tiene la manera de conocer un poco de esto? Se hunde cada vez más, a paso rápido, hay que tomar conciencia de esto. El Internet ha sido una gran herramienta que ha ayudado mucho a países desconectados para poder informarse, pero hay que ver si la gente tiene la voluntad de informarse, porque informarse es difícil, te plantea desafíos continuos, te plantea estudiar, te plantea abrir tus entendederas y tus preconcepciones estéticas, filosóficas, poéticas, a cada momento. Me parece que algo que no es caro y que pudiera dar resultados interesantes a corto plazo es que se invitara a Guayaquil a determinados artistas o críticos o curadores de alcance internacional a dictar talleres, una semana de talleres con un grupo de artistas, con trabajo directo, intercambio, crítica, discusión... los resultados pueden ser extraordinarios.

RK Aquí pasa lo que tú decías, la gente más fogueada de hecho tendría una actitud de bienvenida total a este tipo de cuestiones, pero sigue habiendo un segmento de artistas que tomarían estas experiencias como un impulso colonizador de ideas y tal, es increíble pero todavía pervive aquí en el Ecuador ese discurso, que creo que también lo hay en otros sitios en medida más reducida, pero aquí todavía con cierta incidencia de pensar que nos están metiendo ideas de fuera y de pensar que hay que salir por una vía propia.

GM Es masturbatorio; la masturbación puede ser muy buena, pero te condena a la soledad, si te gusta la soledad y quieres permanecer ahí aislado pues está muy bien, es una decisión, pero el mundo va por otro lado. Mira lo que ha pasado en el sudeste asiático, algo absolutamente extraordinario: todos esos países se brincaron el modernismo, pasaron de la estructura tradicional a lo que pudiéramos llamar arte contemporáneo, posmodernidad o como tú lo quieras llamar, y de ahí la apertura extraordinaria que tienen. Hablo de China, de Taiwán, de Corea del Sur, de Singapur... Esta gente pasa de estar aprendiendo la caligrafía tradicional a saltar sobre la modernidad hasta las prácticas contemporáneas sin lastre alguno...

RK ¿Por eso será que se percibe tan fresca esa producción?

GM Claro, porque no les importa... Es igual que toda esta retórica acerca de detener la globalización, que incluso moviliza a la gente. Eso se puede hacer en América Latina, se puede hacer en Europa, pero no puedes ir al sudeste asiático y convocar a detener la globalización, porque la globalización los sacó de la miseria, el nivel de vida aumentó dramáticamente ahí gracias a la globalización, porque ellos están jugando esa carta y la están jugando bien. Hay ese paralelo con respecto al arte contemporáneo: les importa tres pepinos esos clichés que tanto tienen que ver con el nacionalismo latinoamericano y que a mí me parecen tan castrantes. Fíjate en el Brasil, el país más poderoso en artes visuales en América Latina, sin duda alguna porque siempre tuvo una voluntad internacional desde los inicios del modernismo. Los brasileños han estado coleccionando con una perspectiva internacional desde los años veinte, coleccionan artistas brasileños pero también internacionales, ha habido exposiciones internacionales desde temprano...

RK Es una excepción en Latinoamérica donde el coleccionismo siempre ha sido localista.

GM Es una excepción. Cuando se crea la Bienal de Sao Paulo en 1950, la segunda bienal en aparecer en el mundo, es ya una bienal perfectamente internacional. No es una bienal para lanzar el arte brasileño, es una bienal para traer el mundo al Brasil, es una estrategia totalmente distinta. Lo que tú describes -y que me pasa a menudo con las autoridades culturales de algunos países que me dicen: “tenemos que proyectar el arte de nuestro país hacia el exterior”, y eso está muy bien, pero tienes que pensar que no menos importante -y quizá más- es traer el mundo a este país que está desconectado y fuera de los circuitos. En la Bienal de la Habana nosotros tuvimos siempre esto clarísimo, y vigilábamos que la participación de artistas cubanos (no era por países la bienal, era general) nunca sobrepasara la del país con más representados; es decir, que si la India tenía 12 artistas, Cuba no podía tener 13, y mira los resultados de la Bienal de la Habana para el arte cubano, y más allá, mira los resultados para el arte centroamericano y del Caribe, el impacto que tuvo esto.

RK Perdón que disgregue un poco ya que tocas el tema Cuba ¿tú crees que la Bienal de la Habana fue el elemento determinante para la circulación del arte cubano, o esa mezcla de un contexto difícil con el cual lidiar que en cierto modo hasta le dio un hálito un tanto romántico a esa producción por las circunstancias adversas en las cuales se desenvolvía?

GM No, el nuevo arte cubano ya estaba perfectamente configurado antes de la primera bienal, que tuvo lugar en 1984. La famosa exposición Volumen 1 fue en enero de 1981, así que fíjate que hay cuatro años en el medio. La Bienal sí fue un gran marco de lanzamiento internacional del arte cubano, pero me parece que aún más importante es que fue una gran escuela para los cubanos foguearse, aprender y ver y establecer conexiones.

RK [Flavio] Garciandía planteó en la más reciente Bienal de la Habana en el título de su obra algo muy interesante que decía Auge o decadencia del arte cubano, y quedaba como en el aire la respuesta, como que le preguntaba a todos “¿y tú que crees?”, ¿tú qué crees de su situación actual?

GM Ni auge ni decadencia. Por un lado tienes un número notable de artistas cubanos que están posicionados internacionalmente de manera protagónica y que siguen teniendo un impacto en Cuba. Por otro lado hay muy prometedores artistas jóvenes que se han exiliado y que están aquí, allá y acullá, y por otro nuevos artistas que siguen surgiendo, es como si se hubiera llegado a un nivel en la práctica del arte contemporáneo en Cuba que

está metido ya en la cultura, del mismo modo en que en Cuba siempre se jugó y se va a jugar bien pelota, esté Fidel Castro o no esté, estén los americanos o no, es algo que está ya en el base de la cultura. Así mismo ha sucedido en el arte, hay una cantidad de gente nueva haciendo arte propositivo, no te diría que es un momento de auge, pero tampoco de decadencia.

FIN