

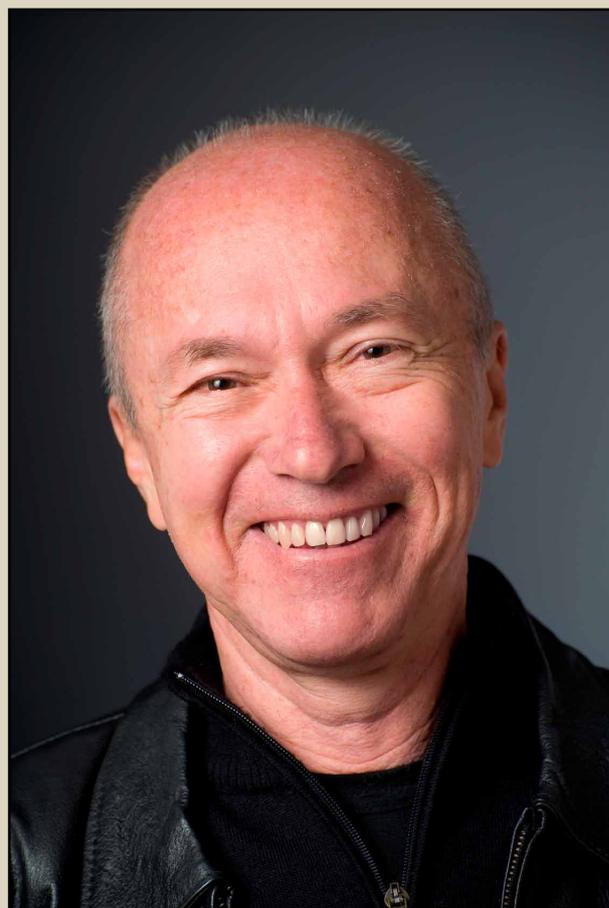
GERARDO MOSQUERA

LOCALIZANDO EL ARTE INTERNACIONAL.

Centro José Guerrero (Granada), 4 de noviembre de 2013

Carlos Garrido Castellano

Renata Ribeiro Dos Santos



GERARDO MOSQUERA LOCALIZANDO EL ARTE INTERNACIONAL

Carlos Garrido Castellano (CG)

Renata Ribeiro Dos Santos (RR)

Gerardo Mosquera (GM)

Esta entrevista tuvo lugar el 4 de noviembre de 2013 en el Centro Guerrero de Granada. A través de esta conversación se abordan cuestiones ligadas a la internacionalización del arte, la escena artística actual en España y el presente de la creatividad latinoamericana.

CG: No sé por dónde empezar... Quizá podamos comenzar por cómo empezaste a interesarte por el arte joven en Cuba en los ochenta o incluso antes. ¿De dónde te viene ese interés?

GM: El interés me viene porque me parecía que el arte era muy atractivo y que jugaba con todo un proceso que se estaba desarrollando ahí, unas líneas nuevas que surgían. Me parecía muy fructífero no sólo desde el punto de vista artístico sino también como la aparición de una manifestación cultural independiente, que rompía con los estereotipos oficiales que se habían impuesto y con líneas más canónicas.

Entonces, bueno, eran jóvenes que estaban haciendo arte como querían hacerlo, sin dictado. También se salían fuera de ciertas corrientes pre-valetientes como una especie de modernismo

epidural, bastante folklorizante en mi opinión, y también de un arte de ideología. En los setenta, debido a la política cultural del Régimen, que no fue el mejor momento para el arte en Cuba, me di cuenta de que esta gente traía una dinámica nueva, renovadora y que se iba a producir una batalla ideológico-artística. Esta efectivamente tuvo lugar, pues a estos jóvenes los atacaron profundamente al principio y los acusaron de todo tipo de cosas absurdas. Entonces, bueno, todo el proceso fue una actividad realmente fascinante y en la que me parecía muy positivo quebrar una lanza por esto, ¿no? También fue muy estimulante para mí desde un punto de vista intelectual.

RR: Ahora creo que podemos centrarnos en la Bienal. Me interesaría pensar un poco en cómo surgió la idea de la Primera Bienal de La Habana y por qué la inclinación en esta edición hacia el trabajo con los artistas de América Latina y el Caribe¹.

GM: Bueno, la idea de la Bienal es del propio Fidel Castro. En Cuba había una gran cantidad de eventos artísticos, a nivel sobre todo latinoamericano.

americano, que ya acontecían desde hace mucho tiempo: está, por ejemplo, el Festival de Cine [Latinoamericano] de la Habana, un Festival de Teatro Latinoamericano, o desde los sesenta el Premio Literario Casa de las Américas². Entonces había estas cosas, pero no había nada así grande en el campo de las artes visuales.

Con la muerte de Wilfredo Lam³ y la apropiación de su figura por el gobierno cubano, se pensó la idea de convocar a un evento internacional grande en este campo, dirigido al Tercer Mundo. Entonces lo bueno de la ocasión, como sucede en muchas otras experiencias en Cuba en otros campos, era la posibilidad de “meter la cuchara en la sopa”. Éramos lo suficiente inteligentes para saber que había que intervenir y conseguir algo más que lo que el Régimen planteaba... Se dejó ahí un margen de cancha para nosotros poder jugar, y esto se aprovechó para hacer, para aprovechar esta oportunidad no para hacer algo que tuviera un alineamiento oficial o ideológico y que estuviera más de acuerdo con la política cubana, sino para desarrollar ideas nuevas, ideas propositivas, estrategias que tuvieran que ver con lo que yo veía como una necesidad en la situación segregada que tenía el mundo del arte en esta época. Así pues, yo ahí pude intervenir, un poco en la línea que estaba diciendo, esta visión y esta misión de la Bienal y tratar de ir avanzando también su modelo. Esto se hizo en medio también de luchas, hasta que se avanzó bastante y al final yo sentía que se había llegado a un límite y en realidad quería llevar al arte a un modelo más transformador y más radical para la Bienal.

Fue entonces cuando me di cuenta de ello, también debido a problemas en un momento que hubo regresivo hacia los nuevos artistas cubanos, de los cuales yo seguía siendo el abogado. Entonces decidí renunciar tras terminar la Tercera Bienal en el año 1989, y convertirme en un profesional independiente⁴. Era una cuestión que en la Cuba de la época resultaba muy

fuerte, porque en esta época todavía había un gran control estatal sobre todo. Es decir, todos los negocios pertenecían al gobierno, todo estaba centralizado estatalmente. Así que fue realmente un paso muy radical y muy atrevido. Esto me llevo a que entonces comenzara, poco a poco, a trabajar más hacía afuera. Poco a poco, no de golpe, aunque ya tenía experiencia anterior con el trabajo internacional.

Volviendo a la Bienal, la primera edición de 1984 se hizo sólo latinoamericana porque se quería hacer algo rápido. Calcula que Lam muere en el año 1982, se funda el Centro Lam inmediatamente después y en 1984 ya se hace una Bienal internacional grande. Pero entonces se quiso hacer como a manera de calentamiento, y por esto se redujo a América Latina. Es importante subrayar que el objetivo siempre fue Asia, África, América Latina, el Medio Oriente y el Caribe, pero la primera se decidió dedicar sólo a América Latina por estas razones. Además, nosotros carecíamos en la época (y no sólo nosotros, la mayor parte de cualquier centro de arte americano), de *networking*, de conocimiento, de contactos, que era lo que abrió la Bienal. Ya entonces en la segunda edición, en el año 1986, conseguimos alcanzar al Tercer Mundo, e incluso superar esa delimitación. Hace poco un colega hizo una observación interesante que yo no me había percatado; afirmó que esta segunda Bienal ha sido posiblemente la exposición de arte contemporáneo internacional más grande hecha nunca. Por la cantidad de artistas, de obras, de países participantes...

CG: Increíble. En este primer momento, Gerardo, la idea es acercarse, la idea es crear un contexto amplio en que se pudiera dialogar dentro de este marco de Tercer Mundo. ¿Se tiene la idea de que estas influencias que entran puedan ser un problema a nivel institucional, a nivel ideológico, para el propio gobierno cubano? ¿La propia maquinaria que encarga la Bienal tiene algún momento la idea de que ese certamen pueda

ser un caballo de Troya? ¿Que pueda traer ideas que puedan atacar al Régimen?

GM: En realidad en Cuba el Régimen siempre estaba un poco acucioso sobre estas posibilidades de importar ideas frescas, cosas como lo que la Bienal traía...Pero se temía sobre todo por Estados Unidos, o por China, país del que Cuba estaba en contra en esta época porque estaba aliado con la Unión Soviética. Es decir, se temía dentro de ciertos países. Pero en general no creo, o por lo menos yo no sentí, que hubiera una actitud muy en guardia acerca de todo este vasto rango de países. Por supuesto, en un régimen policiaco como Cuba estoy seguro que la Seguridad del Estado vigiló todas estas cosas y estaba atenta ahí, como siempre ha estado.

CG: Una cuestión más relacionada con estos años: a principios de la década de los ochenta todavía, como bien comentaba, a estas nuevas generaciones les hacía falta un abogado, les hacía falta un impulso, al no existir una posición de aceptación por parte de toda la crítica cubana. Para mediados de esa década esta generación está mucho más consolidada. ¿Cuánto debe esa consolidación a la Bienal? ¿Se encuentra ya el terreno abonado para que estas generaciones representen, con todas las comillas del mundo, al arte cubano, o sucede al revés, es la Bienal la que propicia esa representación?

GM: Ambas cosas parcialmente. Por un lado, ya había cierto reconocimiento en el medio hacia esta nueva generación, lo cual fue una batalla, pero a la vez se daba el hecho de que su participación en la Bienal fue muy importante, la mayor parte de la presencia cubana era de estos grupos de artistas. Al proponer y fomentar en mi caso esta presencia, daba un espaldarazo también a esta generación. Entonces lo que sucedió es que todos estos artistas deslumbraron a los críticos, a los comisarios, a los visitantes. Porque eran realmente muy fuertes, y estaban en su momento de máximo

esplendor. Esto causó un fuerte impacto y dio crédito a estos jóvenes. Porque imagínate, eran los artistas cubanos jóvenes, formados dentro de la Revolución, los que deslumbraba en aquel vasto encuentro. Esto era muy conveniente para el Régimen también. Entonces todo ello les dio el respaldo que necesitaban.

Ya a mediados de los 80 surge un nuevo momento con otros nombres que emergen, con un espíritu muy crítico, y la subida de esta marea crítica lleva a un *backlash* de censura en el tránsito de las décadas de los ochenta y los noventa, precisamente el momento en que yo renuncio. Esto produce un cortocircuito, y bueno, me veía en una posición muy difícil, siguiendo con mi apoyo a estos jóvenes pero a la vez estando dentro del Centro Wilfredo Lam⁵. Esa fue una de las razones por las que renuncié.

CG: En el contexto de este cambio de generación y del paso de una década a otra, ¿qué te lleva a decidir quedarte en Cuba y apoyar a las nuevas generaciones que aparecen en los noventa?

GM: Muchas cosas. Por un lado, me interesaba seguir participando en este proceso, lo que creó una especie de compromiso con estos artistas y con lo que estaba pasando en el país. Esto también era muy estimulante desde el punto de vista intelectual, político, para mí. Era la posibilidad de mantener una posición crítica de izquierdas frente al Régimen, que tenía una cierta inclinación stalinista dentro de la izquierda. Me interesaba esta cuestión de una crítica al gobierno cubano, que no fuera desde las posiciones de ultraderecha de Miami, que casi siempre se presentaban como una polaridad, o sea, o estás con la Revolución Cubana o eras un ultraderechista de Miami. Me interesaba mucho esta otra posición en que la izquierda pudiera tener una postura crítica hacia la situación en Cuba, que se manifestaba a la vez en todos los procesos culturales. Ese fue un factor muy importante. También, digamos, había factores personales,

como el hecho de que mi mamá y mi esposa dependieran de mí. Mi mamá estaba enferma de Parkinson. Entonces estuve ahí atendiéndola y asistiéndola hasta que falleció en el año 2001.

Pero además, no sé, yo me sentía bien allí, no tenía unas aspiraciones de enriquecerme económicamente, es decir, me sentía muy satisfecho internamente, personalmente, con lo que estaba haciendo. Para mí siempre fue muy claro, cuando me dediqué a trabajar en esto, que valoraba en primer lugar una recompensa de carácter intelectual, espiritual, más que una recompensa de carácter material. Me parecía que yo tenía un modesto papel que desempeñar en Cuba, sin que ello hiciera que me centrara únicamente en Cuba. Porque siempre he criticado esta cuestión de sólo cocinar en tu cazuelita contextual. Yo creo que si quieres trabajar en tu contexto, te ayuda también tener una experiencia internacional y poder hacer conexiones. Es un tema de ida y vuelta, como se dice en el flamenco.

CG: A partir de entonces empiezas a vincularte en esta línea con iniciativas en casi todo el mundo, y colaboras con artistas de casi todas las regiones del planeta. ¿Qué te llama la atención en estos primeros años noventa? ¿Qué te interesaba más? ¿Cómo evalúas la consolidación de lo postcolonial y el impacto que tuvieron eventos como *Magiciens de la Terre*⁶ o la Tercera Bienal de La Habana?

GM: En realidad, desde inicios de los ochenta comienzo a viajar y a trabajar en otros terrenos. Mi primer viaje a Nueva York fue en el año 1984 o en 1985; por entonces fui a París, a España, a Rusia. Yo formo parte de un proceso de internalización, en mi propia historia se va plasmando todo lo que es una inclinación hacia un panorama artístico global. Quizá me interesaban muchas cosas, pero si hay que coger una, pienso que sería precisamente la contribución a hacer más plural la circulación y el conocimiento del arte. Combatir la segregación que todavía

sufría mucho el arte, y todo el peso que tenía el *mainstream*, las corrientes hegemónicas, y tratar de comunicar todos estos mundos fascinantes que yo descubría, todos estos países que me parecían tan propositivos, tan interesantes y que lamentablemente quedaban sin el reconocimiento que debían.

RR: Desde ahí, cuando comienzas a trabajar más en centros de todo el planeta, y siendo un profesional formado desde América, ¿encontraste muchas diferencias en las posturas y los conceptos que se manejaban en esos centros? ¿Se percibían esas diferencias en este momento?

GM: Sí había muchas diferencias, y había una dificultad para poder comprender este arte o estos artes en toda su dimensión. Porque había ahí una brecha de tipo cultural y artístico. Considera que ustedes ya han iniciado su trabajo en un mundo transformado y aún así quizás se quejen de estas exclusiones [ríe]. Imagínate cómo era aquello antes. Una figura como Hélio Oiticica⁷, el primer ejemplo que me viene a la mente, su relevancia internacional se empieza a dar a conocer a mediados de los años noventa. Pensad eso. Para qué hablar del arte africano o del asiático.

Otra cuestión también es que en esta época temprana no había la producción de lo que llamamos arte contemporáneo en muchos países donde ahora sí la hay. Esto incluye algunas de las potencias actuales del arte contemporáneo, como es China. Piensen en lo que esto significa...La misma situación estaba presente en muchos países del sureste asiático, Asia Central, del Medio Oriente. ¿Quién iba a pensar en arte contemporáneo en el Medio Oriente? ¿Que iba a haber una Bienal de Sharjah? ¿O un museo planteado por el Louvre en Kuwait, el Guggenheim en Abu Dhabi? Qué se yo... eran cosas completamente impensables.

CG: La idea a nivel institucional de esta internacionalización en algunos casos es acercar y en

otros es alcanzar todas las periferias, todos los territorios que se consideraban fuera, que se consideraban “otros”. ¿Cuándo crees que este modelo de expandir, cuantitativo en algunos casos, da paso a un modelo mayoritariamente cualitativo, de un intercambio mucho más complejo, mucho más denso? ¿Cuándo se produce este cambio de un modelo expansivo de acumular periferias a un modelo más interesado en las relaciones?

GM: Es un proceso que todavía continua y es una cuestión clave toda esta transformación de lo cuantitativo en lo cualitativo. Es decir, se trata de conseguir una *agency* de los que participan en este pluralismo del arte y en el medio artístico internacional, y no un pluralismo neutral, un pluralismo a manera de supermercado, donde puedes escoger. El objetivo es un pluralismo con agencia. Esto está todavía en proceso, pero digamos que se va notando el cambio desde el principio. Se ve claro en los artistas más interesantes; por supuesto, en otros no tanto. Pero ya desde los años noventa se nota esta tendencia a decir, bueno, yo estoy participando en esto, pero estoy haciendo como una afirmación propia, con un sentido crítico y desde intereses determinados. Cuando digo crítico no quiero decir que sea un arte panfletario o sea un arte con una agenda anticapitalista, cualquier cosa así. Se trata más bien de algo crítico por su propia manera de criticar lo que es, de dónde surge. Es un proceso que desde un primer momento está en los artistas y que ha ido en crescendo, pero que todavía no ha culminado.

CG: A finales de los ochenta, y sobre todo en los noventa, hay una serie de teóricos, antropólogos, sociólogos, como James Clifford⁸ o Ulf Hannerz⁹, que se acercan al Caribe y utilizan cuestiones caribeñas, como la creolización, como modelos para explicar cuestiones a nivel internacional. El tema este del “Caribe como laboratorio”, ¿funciona igual en el ámbito artístico? ¿De qué manera se ha aplicado el modelo

creado por la Bienal de la Habana a otras latitudes que se encuentran en el mismo horizonte?

GM: Bueno, se ha dicho que la Bienal de La Habana es la madre de las llamadas nuevas bienales. Se ha escrito mucho sobre esto, sobre el modelo anti-veneciano de Bienal, que abre nuevas perspectivas. Ahora; en la práctica artística más bien lo que se nota es el impacto que ha tenido algunos artistas sobre otros, o sobre determinadas orientaciones del arte. Si bien es cierto que ha habido un impacto de determinados artistas, me parece que lo que sucede tiene que ver con que sus poéticas estén designadas por estas experiencias. Pienso en tantos artistas, en Doris Salcedo¹⁰, en Cildo Meireles¹¹...Cildo por ejemplo, ha sido una influencia directa para varios artistas sudafricanos que se consideran discípulo de él, sin que haya sido su maestro directo. Es el caso también de Félix González-Torres¹², que se forma primero en Puerto Rico, o de Ana Mendieta¹³, que realmente ha sido extremadamente influyente para lo que pudiéramos llamar la búsqueda de un feminismo en el arte. Pero no es que haya habido tampoco una especie de gran movimiento ahí que se expanda a manera de lo que el futurismo fue para el siglo xx. También porque ya no es la época de esto, ya no es la época de los manifiestos...

CG: Yo me refería sobre todo a cómo la Bienal crea una imagen de arte alternativo a “Venecia” y también a “Magiciens”, y cómo sirve para muchos ejemplos de bienales y de encuentros en los noventa y 2000. ¿Cuánto del concepto de la Bienal original hay en estos otros encuentros? ¿Y cuánto de mitificación de lo que significó la Bienal crees que hay? ¿Hasta qué punto esta esencia, esto que intentabais proponer con la Bienal, se perpetua o se interpreta en los nuevos modelos de bienal que surgen posteriormente?

GM: Bueno, hay de todo, pero digamos que hay dos líneas principales. Por un lado, la idea de crear un centro de coacción, de promoción,

fuera de los circuitos centrales. Hacer nosotros nuestro propio negocio. Esto no cabe duda que es la chispa que crea las Bienales de Estambul, la Trienal de Guangzhou, etcétera. Por otro lado, está el cambio en el modelo. Fíjate que ya la Tercera Bienal de La Habana no tiene representación nacional, no otorga premios, no es como una gran exposición *blockbuster* a manera de un salón europeo del XIX, sino que es un conjunto de exposiciones y un conjunto de actividades de diversa índole, conferencias internacionales, talleres, eventos públicos, eventos educativos, publicaciones,... O sea, el modelo de bienal como un gran encuentro artístico y cultural lo introduce La Habana, antes no hay nada en esta dirección. Por ahí se ha ido avanzando, hasta el día de hoy en que las bienales intentan otros caminos. Otro aspecto es la aparición de la participación de la ciudad, también presente en el caso de La Habana, lo que también es nuevo. Tratar de vincular la ciudad de una manera viva. Todo este modelo va siendo tomado parcialmente o cambiado, y va haciendo injerencias para romper patrones más establecidos de la "vieja bienal", de la representación por países, etc.

Sin embargo, lamentablemente, la propia Bienal de La Habana no ha continuado radicalizando esta perspectiva, que era lo que yo quería. Por ejemplo, yo quería que no hubiera ninguna exposición principal, que todo fuera una constelación de exposiciones al mismo nivel. Por el contrario, en algunos aspectos la Bienal va volviendo hacia atrás, a la vieja perspectiva de donde había salido.

CG: Ahora que has mencionado la participación y el arte participativo, quisiera preguntarte cómo ves el tema a nivel continental en América Latina. ¿Crees que se ha avanzado en generar lazos de implicación con las comunidades americanas donde los proyectos colaborativos tienen lugar? ¿Crees que nombres como Francis Alÿs¹⁴ o Gabriel Orozco¹⁵, por mencionar únicamente

dos ejemplos, están generando una nueva conciencia y transformando la esfera cultural?

GM: Bueno, se está consiguiendo algo. Como decía un famoso compositor cubano: "la tradición se rompe, pero cuesta trabajo" [ríe]. Pero, por ejemplo, a mí me parece muy importante lo que ha hecho la Bienal del Mercosur¹⁶, que ha ensayado caminos muy productivos; la Trienal de Chile, que organizó Ticio Escobar¹⁷ en 2009, un modelo que ha sido criticado pero que no cabe dudas que propone una experiencia distinta de participación. Está también San Diego, en Tijuana, donde también se ensayan cosas nuevas.

Sí, a mí me parece que se han hecho cosas que han tenido alguna huella más allá de América Latina y, por supuesto, podemos hablar de estos artistas que tienen esta vocación que podemos llamar más social, pero que a la vez se mueven dentro de una puesta en valor del mecenazgo propio del arte, como Francis Alÿs que mencionabas, o Tania Bruguera¹⁸. Hacen realmente parecer que en América Latina se están haciendo propuestas que están cambiando ciertas cosas. Hace poco Mieke Bal dedicó un libro a Doris Salcedo¹⁹, donde la proclama como paradigma de lo que debe ser el arte político, lo que nos muestra un poco este impacto. Lo que no podemos pensar es que esto es la revolución; nada se transforma de golpe. También hay mucho conservadurismo artístico.

CG: Permíteme regresar de nuevo a tu trayectoria personal. ¿Podrías contarnos cómo comienzas tu labor como comisario del New Museum en Nueva York? ¿Cómo valoras esta fase de tu trayectoria?

GM: El museo estaba en un proceso de renovación, es un espacio muy centrado en la figura de su creadora Marcia Tucker²⁰, pero habían pasado muchos años y era necesario hacer un cambio, incorporar nuevas apuestas. Además de

esto, por distintas razones salieron los curadores que había y se abrió una convocatoria para estas plazas. Yo no postulé a nada, sino que fueron ellos lo que me abordaron y me preguntaron si quería seguir el proceso de competencia para esta posición. Ante esto participé, y fui seleccionado junto a Dan Cameron²¹.

La experiencia en el New Museum fue positiva porque logramos llevar adelante una visión nueva para el museo, que consistía en hacerlo más internacional e introducir en Nueva York en la época, estamos hablando del año 1995 ó 1996, a artistas importantes que eran conocidos internacionalmente, pero que ahí no habían tenido exposiciones. Estamos hablando de gente como Mona Hatoum²², Mike Kelley²³, que ya era famoso en la Costa Oeste, pero que el medio de Nueva York todavía se veía un poco como un salvaje [ríe]. Yo me ocupé en enfatizar la presencia de artistas latinoamericanos. Así, hicimos una exposición muy importante de Cildo Meireles en el año 1999, que llenó todo el museo. Fue la primera vez que se utilizó todo el espacio del museo para un solo artista. También publicamos un libro importante sobre Cildo que ha servido de referencia²⁴.

Pero por otro lado yo nunca pude concentrarme en mi trabajo del museo por no querer dejar mi residencia en Cuba, lo que me traía una contradicción debido a la ley Helms-Burton²⁵. Yo trabajé en el museo con pasaporte cubano. Pero lo que nunca se aprobó fue que yo pudiera percibir salario, y a lo más que se llegó era al pago de gastos por el museo. Estos gastos fueron interpretados de una manera amplia, repercutía en recibir alguna remuneración por el trabajo. Pero esto tenía un límite, y yo tenía que ganarme la vida, entonces esto siempre me limitó mucho e hizo que siempre dedicara mucho tiempo a hacer trabajos independientes, cosa que el museo no solamente me autorizaba sino que también me estimuló. Tenían claro que este movimiento internacional me daba una experi-

encia que al final iba a revertir en mi trabajo con ellos. Pero la situación nunca me permitió estar ahí plenamente. Tenía que irme a vivir a Nueva York, y yo no quería eso. Podría haber pedido una *Green Card* de residencia muy fácilmente, por el hecho de ser cubano. Pero esto significaba que tenía que dejar las cosas en Cuba... Era algo tenso que en cierto modo entorpeció mi trabajo. Pero bueno, hice bastantes cosas. Presente la máquina de hacer excrementos de Wim Delvoye²⁶, que fue un escándalo en Nueva York [ríe], y edité un libro con MIT Press que ha tenido igualmente un fuerte impacto²⁷.

CG: Cuando abandonas la curaduría del New Museum, comienza una fase marcada por proyectos relevantes en un mapa muchísimo más amplio. ¿Cómo ves estos años intermedios hasta que te conviertes en curador de *PhotoEspaña*?

GM: No veo mi salida del New Museum como un corte, sino como un proceso muy paulatino. En realidad nunca habíamos planteado algo como "voy a llegar hasta aquí y ya no sigo". Seguí haciendo algunas cosas allí, pero se fue disolviendo. Al mismo tiempo, en la etapa en que estaba en el museo hacía muchas cosas internacionalmente, en diversos lugares. Según se internacionaliza el mundo, yo que ya estoy montado en este potro desde el principio, mi carrera se va abriendo a nivel internacional. En España hago los *PhotoEspaña* a partir del año 2011, pero fíjate que desde hace tiempo atrás ya había realizado proyectos importantes como *Pervir el minimalismo* y otras distintas exposiciones, una colaboración con Casa de América, un par de antologías, cosas de este tipo.

RR: ¿Podría hablar un poco más sobre *Pervir el minimalismo*? Me llama la atención que en esta muestra, pese a estar dentro de un conjunto de eventos que tratan básicamente del arte latinoamericano, propone una muestra incluyendo artistas de otras regiones. Es algo que está en su línea de no defender los proyec-

tos de exposición por regionales, por bloques, pero igualmente me parece interesante pensar cómo se dio la inclusión de una propuesta como esta dentro de “Versiones del Sur”.

GM: En el año 2000 se crea una fundación para hacer un evento grande sobre América Latina. Las razones de este gesto todavía no son muy claras, posiblemente tenga algo que ver con la idea de mejorar la imagen de España en América...Así que el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía convocó a Octavio Zaya²⁸ para que hiciera una gran exposición latinoamericana. Octavio Zaya se negó, diciendo que era imposible, y que había que convocar a un grupo de especialistas del continente y hacer algo en conjunto. Entonces nos convocaron a Madrid a Aracy Amaral²⁹, a Mari Carmen Ramírez³⁰, a Carlos Basualdo³¹, a Octavio Zaya y a mí. Entonces yo planteé que me molestaba mucho que en un lugar como el Reina Sofía se fuera a realizar un gran gesto así, y que por el contrario fuera tan difícil incluir a artistas latinoamericanos dentro de la programación habitual. No sé, no me parecía que se debiera hacer un “gran festival latinoamericano”. Esta posición fue apoyada por los colegas, hubo mucha discusión...Al final nos comentaron que había la oportunidad de hacer este proyecto, que estaban los medios, y decidimos seguir adelante, obviamente. No sería una sola exposición enciclopédica o con intenciones de panorama, sino un conjunto de exposiciones de diferentes temáticas, como parte de un mismo proyecto. Se debería subrayar la individualidad de estas exposiciones y que en ningún momento se aspiraba en presentar una visión general de América Latina, solamente fragmentos. Cada muestra tendría su propio catálogo para separarlas más, y fueron hechas por cada uno de los curadores que allí estaban. Aracy Amaral se salió desde el principio, y le pasó la pelota a Ivo Mesquita³².

Muchos de los colegas vieron la oportunidad de hacer algo verdaderamente grande e impor-

tante, pero yo, que ya conocía España porque ya había trabajado aquí, pensé que era mejor no meterme en ese lío. Porque si me embarcaba a hacer una cosa de estas gigantescas, iba a ser un gran dolor de cabeza...A tenor de esto, yo decidí hacer una exposición más concreta, más enfocada, y que contrariara el proyecto general, pues aunque matizado, seguía implicando una gran muestra latinoamericana. Decidí que yo no iba a hacer una muestra latinoamericana, sino a hacer una exposición temática internacional sobre un tema que es fuerte en América Latina, y por lo tanto habrá una buena cantidad de artistas latinoamericanos, pero habrá también otros. Pensé en hacer una exposición más propositiva, que pudiese sostenerse por sí misma como parte de aquel proyecto. Para eso ideamos un catálogo más ligero, más visual, que saliera de modelos de catálogos más académicos y de reflexión. Se trató de algo diferente de la dirección general por la que iba el proyecto. El tema central estaba enfocado en algo que estuvo muy presente en América Latina. Y esto tiene que ver con lo que hablábamos de artistas como Félix González Torres, Doris Salcedo, María Fernanda Cardoso³³ y otros, que estaban pervirtiendo el minimalismo desde dentro. Eran procesos que me interesaban mucho y por eso hice la muestra.

CG: ¿Cómo encuentras en general la recepción de artistas latinoamericanos en España? Me refiero a las condiciones a la hora de dialogar, de establecer una participación compartida...

GM: Existe una flexibilidad, pero en mi opinión está todavía por debajo de lo que debería ser, pensando en todas las cosas que compartimos, en aspectos culturales e históricos, en el idioma...Así que creo que todavía hay mucho por hacer.

CG: ¿Cómo has encontrado el panorama artístico de la crisis en España?

GM: Hay movimiento. Me he quedado asombrado con la gran oferta cultural de Madrid, aunque esta se haya reducido, y con el carácter multicultural que está por toda la ciudad. Muy distinto del Madrid que yo conocí a principios de los ochenta. Eso me resulta muy interesante, hay artistas trabajando que me interesan y que he incluido en exposiciones mías fuera de España. Me parece que es un panorama interesante...A ver qué ocurre...Quizá surjan resultados positivos de todo esto.

CG: ¿Qué es lo próximo? ¿En qué estás trabajando ahora?

GM: De inmediato una exposición sobre paisaje, entendido no como género sino como un medio

utilizado por los artistas, de una manera inclusiva, una exposición internacional de arte que se debe abrir en mediados de marzo en el MART (Museo de Arte Moderno de Trento Rovereto), en Italia. Una exposición de peso, que está implicando mucho trabajo. Además, debe aparecer a principios del año próximo una colección de mis ensayos sobre internalización de arte en chino. El chino es algo que me fascina...También me ocuparé de la Trienal Poli/Gráfica de San Juan de Puerto Rico, que tendrá lugar en 2015. Estoy también, junto con un grupo de colegas, en una exposición de arte cubano, que va a ser lanzada por CIFO (Cisneros Fontanals Art Foundation) en Miami. Muchas cosas...

RR: Muchas gracias por todo, Gerardo.

NOTAS

¹La primera Bienal de La Habana tiene lugar en 1984.

²Casa de las Américas es una de las principales instituciones culturales habaneras. Creada en 1959, desde ese momento ha mantenido una actividad continuada en los ámbitos de la literatura, el cine, el teatro y las artes visuales.

³Wifredo Lam (Sagua la Grande, Cuba, 1902-París, 1982), es el principal exponente del modernismo artístico cubano.

⁴La Tercera Bienal de La Habana, celebrada en 1989, supone un hito en la integración de propuestas artísticas contemporáneas africanas, asiáticas y de América Latina y el Caribe en un circuito internacional.

⁵Creado en 1983, el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam es el responsable de la organización de la Bienal de La Habana.

⁶*Magiciens de la Terre* tuvo lugar en 1989 en el Centre Pompidou de París. Supuso el primer acercamiento, junto con los experimentos desarrollados por la bienal habanera, a la producción artística por parte del *mainstream* de contextos africanos, asiáticos y latinoamericanos.

⁷Hélio Oiticica (Río de Janeiro, 1937-1980), nombre clave del Neoconcretismo en Brasil. Actualmente es uno de los artistas brasileños con mayor reconocimiento internacional.

⁸James Clifford (Estados Unidos, 1945) es un reconocido antropólogo e historiador norteamericano autor de varias obras de referencia sobre el estudio de las culturas y las migraciones.

⁹Ulf Hannerz (Malmö, 1942) es un importante antropólogo sueco, responsable de contribuciones de referencia en los ámbitos de la antropología urbana o la globalización.

¹⁰Doris Salcedo (Bogotá, 1958), artista colombiana que mantiene una presencia habitual en exposiciones internacionales.

¹¹Cildo Meireles (Río de Janeiro, 1948), destacado artista brasileño, uno de los nombres clave de la vanguardia latinoamericana de la segunda mitad del siglo xx.

¹²Félix González-Torres (Guáimaro, Cuba, 1957-Miami, 1996), artista cubano-americano ubicado durante gran parte de su vida en Puerto Rico.

¹³Ana Mendieta (La Habana, Cuba, 1948-Nueva York, 1985) es una de las principales figuras de la diáspora artística cubana en Estados Unidos.

¹⁴Francis Alys (Amberes, 1959), artista belga afincado en México desde 1986, es uno de los principales exponentes del arte participativo en América.

¹⁵Gabriel Orozco (Veracruz, 1962) es uno de los principales artistas mexicanos de las últimas décadas del siglo xx. Su obra combina múltiples medios expresivos con una intención pedagógica y reivindicativa.

¹⁶La Bienal de Mercosur tiene lugar en Porto Alegre, Brasil, desde 1997.

¹⁷Ticio Escobar (Asunción, 1947), destacado crítico y curador paraguayo responsable de importantes contribuciones teóricas sobre el arte contemporáneo de América del Sur.

¹⁸Tania Bruguera (La Habana, 1968) es una de las principales artistas del panorama cubano posterior a la década de los noventa. Fundadora de la Cátedra de Arte y Conducta, un proyecto pionero de pedagogía artística radical que se ha mantenido hasta 2009.

¹⁹BAL, Mieke. *Of What One Cannot Speak: Doris Sacedo's Political Art*. Chicago: University Of Chicago Press, 2011.

²⁰Marcia Tucker (Nueva York, 1940-Santa Barbara, California, 2006) fue la fundadora del New Museum of Art de Nueva York y la curadora de importantes exposiciones en el ámbito neoyorquino desde la década de los setenta.

²¹Dan Cameron (Nueva York, 1956), reconocido curador americano de proyección internacional.

²²Mona Hatoum (Beirut, Líbano, 1952), artista de origen palestino. En su obra aborda cuestiones ligadas al género, al cuerpo y a la memoria.

²³Mike Kelley (Wayne, Michigan, 1954-South Pasadena, California, 2012), fue un artista norteamericano famoso por sus *collages* e instalaciones.

²⁴VV.AA. *Cildo Meireles*. Londres: Phaidon, 1999.

²⁵La Ley Helms-Burton, publicada en 1996, regula aspectos centrales de las relaciones económicas, sociales y culturales entre Estados Unidos y Cuba.

²⁶Wim Delvoye (Wervik, Bélgica, 1965), artista conceptual belga de reconocimiento internacional.

²⁷MOSQUERA, Gerardo y FISHER, Jean (Eds.). *Over Here: International Perspectives on Art and Culture*. Cambridge: MIT Press, 2005.

²⁸Octavio Zaya (Las Palmas de Gran Canaria, 1954), curador canario especializado en América y el Caribe.

²⁹Aracy Amaral (Sao Paulo, 1930), notable historiadora, crítica de arte y curadora brasileña.

³⁰Mari Carmen Ramírez, curadora puertorriqueña afincada en Houston, Texas.

³¹Carlos Basualdo, curador argentino residente en Estados Unidos, responsable de notables exposiciones de arte contemporáneo latinoamericano.

³²Ivo Mesquita (Sao Paulo, 1951), curador brasileño.

³³María Fernanda Cardoso (Bogotá, 1963), notable artista colombiana formada en Estados Unidos.