

ción nunca están cerrados, los mundos de ficción pueden ampliarse, tienen vacíos, tienen huecos que pueden ser narrados luego de distintas maneras. Cuando yo publiqué *La luna nómada* me di cuenta de que seguía escribiendo sobre personajes nómadas y pensé que no había razón para cerrar ese libro que siempre podía continuar. Probablemente sí tiene relación el nomadismo con los libros progresivos, quizá consista en persistir en romper fronteras nacionales y fronteras de papel.

CG: Ésa es la idea, escribir siempre el mismo libro de cuentos, como una especie de libro de arena...

LV: Exacto, será mi único libro de cuentos, pero eso ya viene de una reflexión sobre los mundos de ficción. Siempre menciono el caso del *Quijote*, escribe la primera parte, luego viene alguien que lo plagia, él decide cerrar este mundo de ficción pero en realidad no lo hace porque la historia continua. Los mundos de ficción siempre están abiertos, una cosa es un mundo de ficción y otra cosa es un libro. Apuesto a eso, a que el libro se vuelva nómada; que vaya incorporando, a medida que pasan los años, nuevos cuentos y nuevas historias. Hasta cuando pueda hacerlo.

Carina González, es doctora en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Maryland. Trabaja en la Universidad de Florida, donde lleva a cabo un proyecto de investigación sobre las escrituras contraculturales del boom. Ha terminado el manuscrito de su primer libro: Contra la comunidad, estéticas de la repulsión y políticas del caos en Juan Rodolfo Wilcock y sus artículos críticos han sido publicados en revistas académicas de Argentina, México y Estados Unidos. Correo electrónico: carinagonzalez@ufl.edu.

Carlos Garrido Castellano

Desplazamientos, contextos y compromisos. Entrevista con Gerardo Mosquera

Dentro del panorama crítico americano, la figura de Gerardo Mosquera ocupa una posición especial merced a su doble actuación en el ámbito cubano y continental. En la década de los ochenta contribuyó a la renovación del arte cubano y a la consolidación de la Bienal de La Habana, evento que se convertiría en la década siguiente en una referencia para la práctica artística iberoamericana y del Tercer Mundo; a partir de entonces, su nombre aparece asociado a la renovación de la mirada sobre el arte de América del Sur existente en Estados Unidos, hasta ese momento vinculada en gran medida a lo mágico-religioso. *Ante América*, exposición itinerante co-curada en 1992 por Mosquera en el Queens Museum of Arts de Nueva York, puede considerarse el punto de partida de una nueva visión de las culturas artísticas del continente americano; supuso, asimismo, la incorporación efectiva del arte caribeño, que hasta ese momento había ocupado un lugar secundario, a los ritmos expositivos americanos. Mosquera se ha convertido en la actualidad en un referente en la producción crítica de las regiones de la periferia. Su actividad como curador y crítico ha abordado los principales problemas que afectan al mundo actual, con especial hincapié en la realidad americana. La presente entrevista, que tuvo lugar en la casa de Mosquera en La Habana en junio de 2011, rastrea, de la mano de la producción teórica de Mosquera, algunas de las preocupaciones de la práctica artística caribeña y americana, sin perder de vista la realidad global. Agradecemos profundamente a

Mosquera su interés y disponibilidad, así como la acogida dispensada en La Habana.

Carlos Garrido (CG): Quizá podríamos comenzar a partir de *Adiós Identidad*, el libro que coordinaste en el MEIAC de Badajoz. Allí se planteaba una superación de las posiciones de lo identitario en el arte americano. ¿Desde ese momento, cuál ha sido la evolución del panorama curatorial del arte caribeño y americano?

Gerardo Mosquera (GM): Quizá se pudiera hablar de un desplazamiento hacia fuera de los estereotipos con los cuales tendía a verse el Caribe, que es una región muy *sexy*, que tiene una cantidad de aspectos que resultan muy atractivos para una mirada exterior, y tal vez eso ha afectado mucho la manera como se ha discutido, valorado y legitimado el arte caribeño. Se ha hecho mucho daño mirando esa diferencia exótica, atractiva, colorista, rítmica, sensual, la mezcla cultural, todos estos componentes que de cierto modo cubrieron un poco otras realidades más profundas del área, que es muy compleja y diferente. Si haces una comparación entre Cuba, Jamaica, Haití, Martinica y República Dominicana, verás que son muy diferentes.

Me parece que el principal desplazamiento es ése; por un lado, un uso de recursos más propios del lenguaje internacional del arte, menos localismo; y por otro, una mirada más crítica hacia la región y sus problemas, sus características culturales. Esto ha sido muy positivo, y debido a la influencia ejercida por la Bienal de La Habana, que muchos artistas visitaron y vieron, se produce un movimiento de ruptura en la práctica de un modernismo epigonal, nacionalista, folclorizante, que tenía lugar, y emergen artistas que a mi modo de ver son más interesantes y propositivos. El caso paradigmático es la República Dominicana: de

ahí salen artistas como Jorge Pineda, Belkis Ramírez, Tony Capellán...

Cuba, de nuevo, es diferente, porque es pequeña, pero por una cantidad de circunstancias históricas ha tenido una densidad cultural propia de un país grande. Sale del ámbito de las islas, del Caribe, más limitado por cuestiones demográficas y de tradición cultural. Pero también en Cuba —consolidándose a mediados de los ochenta, aunque visible desde fines de los setenta— tiene lugar el llamado Nuevo Arte Cubano, parte-aguas que abre toda una nueva época. La situación en Cuba no era tan estereotipada; todo lo contrario, había otras búsquedas. Además, Cuba siempre fue un ámbito mucho más internacionalizado en comparación con el resto de las islas caribeñas. Pero esta generación avanza en la misma dirección que el resto del Caribe en el sentido en que te he dicho, y profundiza esa vía en el medio cubano.

CG: ¿Qué hay después de “La Mala Hierba”? ¿Cómo observas el panorama cubano en la última década?

GM: Me parece que la influencia de la ruptura que plantea la generación de los ochenta continúa hasta ahora, a lo que hay que añadir algo que me parece crucial: a mediados de los ochenta el arte en Cuba deviene un arte crítico. Usamos la palabra crítico en términos amplios y profundos. A partir de las artes visuales este espíritu crítico se expande a toda la cultura cubana: teatro, música, cine, etc. De ahí en adelante, hasta el día de hoy, la cultura cubana se ha vuelto muy reflexiva y muy crítica acerca del fracaso de la Revolución Cubana, y eso en el momento actual se manifiesta sobre todo en los nuevos medios, por ejemplo en el video. El abaratamiento de éste ha traído toda una generación de artistas que ven la posibilidad de hacer video independientemente, y me parece que ahí está uno de los aspectos más productivos y característicos del arte

en Cuba hoy: la expansión no solamente de lo que pudiéramos clasificar como videoarte, sino también de formas más próximas al documental o al corto de ficción, ahí hay una amalgama de formas, y esto me parece de lo más interesante que está pasando hoy. Hay también otros artistas de gran importancia que han surgido y alcanzado resonancia internacional, como Wilfredo Prieto. La escena, como herencia de ese cambio que se produce a inicios de los ochenta, se mantiene muy viva.

CG: ¿Qué impacto ha tenido el mercado en la transformación de ese espíritu crítico que se desarrolla en Cuba en los ochenta?

GM: Bueno, hay dos factores actuando ahí. Por un lado, hay una legítima voluntad de los artistas de expresarse críticamente, porque el arte se ha convertido en una especie de espacio sustitutivo, que es lo que en una sociedad abierta haría quizá la prensa, o los sindicatos, o las manifestaciones públicas o los medios de difusión masiva. La gente quiere expresar, se siente como amordazada; hay una obra de Jeanette Chávez que se llama *Autocensura*, un videoperformance donde ella se amarra la lengua. Entonces el arte es como un espacio para desamarrarse la lengua, y eso es como una necesidad social y cultural que tiene la gente en Cuba. Después, el arte cubano es un arte que aquí tiene espacios donde se presenta, algunos de ellos independientes, como el *Espacio Aglutinador*, pero es también fundamentalmente un arte de exportación. En los años ochenta y en los noventa todavía el medio brindaba más posibilidades de que existiera un circuito artístico interno, había algo así como un medio ecológico funcionando. Sin embargo, después, el arte cubano se ha vuelto más hacia el exterior. Por ejemplo, Tania Bruguera es un gran ejemplo de una artista muy interesada en su medio, que comparte su tiempo entre Chicago, París y

La Habana, muy enfocada en lo que pasa en Cuba, como se observa en su obra *Los suspiros de Tatlin*, que mostró en la Décima Bienal de La Habana.

CG: ¿Qué criterios observas en la presentación del arte caribeño a nivel internacional?

GM: Es algo muy amplio, y no creo que se pueda encontrar una tendencia única. Se ven cada vez más y más artistas caribeños exhibiendo en términos internacionales sin apellidos, fuera de un ámbito reductor que caracterizaba lo que pudiéramos llamar una “etapa anterior”. Ahora aparecen como artistas y punto. Lo que está pasando es que el lenguaje internacional, construido hegemónicamente desde la práctica *mainstream*, en un eje que pudiéramos marcar entre Nueva York, Londres y Alemania, se ha transformado, y lo que sería una línea recta ha devenido una línea zigzagueante debido a la participación activa de diversos sujetos que construyen ese arte internacional desde distintas posiciones y de acuerdo a experiencias subjetivas, culturales y sociales diferentes. Es una tendencia general que observamos en la circulación global del arte, y el Caribe no ha sido ajeno a eso.

Por suerte, las exposiciones de corte regional son cada vez menos, porque la tendencia es ir hacia la internacionalización, y no hacia la exposición nacional o regional. Yo he sido muy crítico acerca de las exposiciones latinoamericanas, aunque después yo mismo las he hecho, pero intentando subvertirlas desde dentro. Las exposiciones de corte geográfico podrán haber sido mejores o peores, pero han carecido de una visión o propósito bien claro. Por suerte se ha ido abandonando bastante aquello de lo fantástico, la identidad, el mestizaje, y todos los grandes relatos aglutinadores, y se trabaja con una visión más real y más influida por el pensamiento posmoderno, el estructuralismo,

los discursos poscoloniales, la cuestión de la periferia. Claro, hay también otros esfuerzos. Recuerdo alguna exposición sobre arte mexicano curada por Cuauhtémoc Medina que podía parecer una muestra nacional, pero donde lo importante no era el Estado-nación, sino la discusión temática y crítica que se hacía mediante la exposición.

CG: Por otro lado, los artistas de la región conservan referencias a lo local, a contextos cada vez más localizados. ¿Cómo se da ese fenómeno?

GM: Lo que me parece ver en los artistas es precisamente una construcción contextual de lo internacional, lo que puede sonar como una paradoja, y es así, porque rompe una bipolaridad contexto-circulación internacional. Estos artistas trabajan desde sus contextos, pues debido a la nueva época de información y de circulación ya no es tan necesario para ser legitimado tener que vivir en Londres, Nueva York o Madrid. Hay artistas que emigran, pero muchos otros, incluso muchos de los que más se mueven internacionalmente, permanecen en sus lugares de origen, y desde allí producen obra que circula después internacionalmente. Yo he acuñado el término “desde aquí” para caracterizar esta dinámica entre lo local y lo internacional.

Pienso que en los mejores artistas siempre hay como un partir de su propia experiencia, en la cual tú proyectas contenidos dentro de ese lenguaje internacional y a la vez modulas el lenguaje desde una nueva perspectiva. Es más acerca de hacer los textos que de representar los contextos, como había sido antes. Por ejemplo, el arte brasileño ha transformado el arte de la instalación. Hay una manera brasileña de hacer instalación, en la manera de hacer el arte mismo se le da un sello brasileño, más que la representación de la Virgen de Guadalupe por aquí, o de Yemayá por allá.

CG: ¿Qué papel ha desempeñado en esa apertura el círculo de bienales que no surgen desde los centros hegemónicos del arte, sino que tienden a crear otros puntos que vertebran nuevas maneras de mover el arte?

GM: Sin duda alguna ha sido muy importante esa eclosión de bienales en lugares llamados periféricos y en una multitud de regiones. Es una tendencia que inicia y desencadena la Bienal de La Habana. Cuando se inaugura la primera Bienal de La Habana sólo existen tres grandes bienales internacionales en el mundo: Venecia, São Paulo y Sidney. Aparte estaba *Documenta* y el *Canergie International*. Había cinco de los llamados eventos periódicos del arte contemporáneo. La Bienal de La Habana crea una bola de nieve que ha sido muy importante para estos procesos a los que me refiero. Pero no solamente las bienales, sino también el trabajo de comisarios, exposiciones colectivas, festivales, publicaciones.

En fin, en los últimos quince años la situación ha cambiado completamente. Recuerdo que al inicio de la Bienal de La Habana se hizo una estadística de cuántos artistas norteamericanos ni europeos occidentales habían participado en estos cinco eventos internacionales, y la cantidad era risible, realmente chocante. Ahora es todo lo contrario; por cualquier lado ves esas listas de artistas que por el nombre no sabes de dónde vienen, son todos apellidos y nombres en lenguas muy diversas, y en eso el Caribe también ha participado. Me parece que es un proceso positivo. No hago ojos ciegos a los problemas que se han señalado acerca del aplanamiento cultural, la cosmopolitización frívola, el *marketing* galopante y otra cantidad de factores, pero me parece que en general ha sido muy positiva.

CG: ¿Se han visto afectados en la misma medida los centros de arte de la

periferia, y del Caribe en particular, por este movimiento?

GM: Bueno, han surgido nuevas instituciones, hay espacios de distinto tipo que han desempeñado un papel importante, y también han surgido iniciativas desde abajo, pero todo esto ha creado un hervor cultural que ha sido interesante. De todos modos, el Caribe todavía está muy falto de instituciones más fuertes. No es que no haya espacios institucionales, sino que a veces tienes ahí un *hardware* impresionante, pero falta el *software*, faltan políticas, falta visión, falta presupuesto también. Pero al margen de todas estas circunstancias y dificultades sí creo que se mantiene un pulso, una voluntad fuerte entre los artistas.

Nunca se logró ese sueño utópico de una especie de pancaribeñismo que se observaba en los festivales *Carifesta* que se hacían y que tendían a tratar de unir fuerzas y crear un circuito. Eso desgraciadamente nunca tomó cuerpo, quizá como resultado de la inconsistencia que ha prevalecido, y también de las diferencias que había en poéticas, estéticas e intereses de los artistas. Sin embargo, hubiera sido muy conveniente intentar, sin crear una voluntad totalizadora, que institucionalmente sí hubiese un sistema de circulación en las islas, algo que nunca acabó de cuajar. Sí ha ocurrido en América Central, donde también hay diferencias, pero con una serie de factores que han contribuido a una mayor interpenetración en la región, una circulación horizontal entre los distintos países de América Central. A esto contribuyó mucho Virginia Pérez-Rattón, directora de *TeorÉtica*.

CG: ¿A nivel curatorial, cuáles fueron los hitos que llevaron a la separación con el “Arte de lo Fantástico”?

GM: Debo decir que fue una exposición co-curada entre Carolina Ponce de León, Rachel Weiss y yo: *Ante América*.

Fue una exposición que rompió esquemas, que se cuestionaba mucho la pertinencia del término totalizador de América Latina, e incluía artistas norteamericanos, chicanos, nuyorricans... Jugaba con las fronteras del concepto de América Latina, planteaba una visión muy crítica del continente, una mirada a sus fragmentos, y muy múltiple, incluía el Caribe anglófono y el francófono. Muy importante además, fue la primera gran exposición de arte contemporáneo latinoamericano en ser concebida, curada, organizada y producida en América Latina y exportada hacia el norte. Fue hecho por nuestra iniciativa, dentro de nuestra visión, y con la idea de exportarlo después hacia Estados Unidos, de ahí una de las razones de la participación de Rachel Weiss. La exposición se inauguró en 1992 en Bogotá, después se presentó en Caracas, de ahí fue a Nueva York, a Boston, a San Diego, a San Francisco, a Virginia, y después finalizó su recorrido en San José gracias a la presencia de Virginia Pérez Rattón al frente del Museo de Arte Contemporáneo. Parte de nuestra idea era darle ese espacio al Caribe y pensar América Latina en sus diferencias, y no solamente en algo etiquetado como Iberoamérica, mundo francófono, o anglófono, o chicano, o de las diásporas latinas en Estados Unidos... Nosotros queríamos presentar toda esta constelación diversa y compleja; eso fue hecho con todo el propósito.

Carlos Garrido Castellano es investigador y docente en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada. Pertenece, asimismo, a la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), Sección Caribe Sur. Un volumen de su autoría acerca de la práctica artística dominicana actual será publicado en breve por el Centro Cultural de España en Santo Domingo. Correo electrónico: carlo_garrido@hotmail.com.