



La Bienal de La Habana: un dispositivo ‘decolonial’ desde el Caribe para la alteridad global

***A Bienal da Havana: um dispositivo ‘decolonial’
do Caribe para a alteridade global***

***The Havana Biennial: a ‘decolonial’ device
from the Caribbean for global otherness***

*Emiliano Lazo Andrade**

Resumen

El artículo aborda la relación entre identidad y expresión artística a través del acontecimiento que implicó y ha implicado el surgimiento de la Bienal Internacional de La Habana en medio del Caribe en 1984. Retomando las obras producidas por el Centro Wifredo Lam para la Bienal, junto con las de algunos otros autores, se busca evidenciar el carácter radical, crítico y antihegemónico que vuelve a la Bienal única en su tipo y momento histórico. Es, además de un evento artístico, un suceso intelectual y político que transformó el *mapamundi* del arte contemporáneo hasta la actualidad. La Bienal es, por sí misma, como hecho histórico artístico y como Lam pretendía que fuera su pintura, “un acto de descolonización” (Wood, 2012:102). *Palabras clave:* Bienal, La Habana, Caribe, decolonial, identidad, arte contemporáneo, eurocentrismo, Tercer Mundo.

Resumo

O artigo aborda a relação entre identidade e expressão artística através do acontecimento que levou ao surgimento da Bienal Internacional da Havana, em 1984. Retomando as obras produzidas pelo Centro Wifredo Lam para a Bienal, junto com as de alguns outros autores, busca-se evidenciar o caráter radical, crítico e anti-hegemônico que faz da Bienal única em seu tipo e momento histórico. É, além disso, um sucesso intelectual e político que transformou o *mapamundi* da arte contemporânea até a atualidade. A Bienal é, por si mesma, como fato

* Licenciado en artes plásticas y visuales por el Instituto Nacional de Bellas Artes, con dos exposiciones individuales y más de 10 colectivas. Estudiante del cuarto semestre de la maestría en Historia del Arte por la UNAM, área de investigación en Arte Contemporáneo. Este artículo parte de la participación en el “Primer Encuentro Internacional sobre Pensamiento Crítico en el Caribe Insular”, organizado por el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la UNAM, con la ponencia “La Bienal de La Habana: una bienal ‘descolonial’ en el Caribe, para el mundo llamado ‘tercero’”, en septiembre de 2016. Líneas temáticas: geopolítica e interculturalidad. E-mail: <emilianolazo@gmail.com>.



histórico artístico e como Lam pretendia que fosse sua pintura, “um ato de descolonização” (Wood, 2012:102).

Palavras chave: Bienal, Havana, Caribe, decolonial, identidade, arte contemporânea, eurocentrismo, Terceiro Mundo.

Abstract

This article deals with the relationship between identity and artistic expression through the event that implied the emergence of an international event in 1984, the Havana Biennial. While using the works of Wifredo Lam Center and other artists, we intend to prove the radical, critical and anti-hegemonic stance that makes the Biennial unique in its type and historical moment. The Havana Biennial brought in success in the intellectual world and political field, as well transformed the art world from its inception to the present. The Biennial is, by itself, as an artistic historical event and as Lam pretended to be his painting, “an act of decolonization” (Wood, 2012:102).

Keywords: Biennial, Havana, Caribbean, decolonial, identity, contemporary art, Eurocentrism, Third World.

La Bienal de La Habana, surgida a finales del siglo pasado, significó un acontecimiento artístico, intelectual y político sin precedentes en la historia del arte y transformó el mapa del arte contemporáneo a nivel internacional. Abrió puertas y tendió puentes entre artistas de la región y el mundo entero, proyectó propuestas e identidades que hasta ese entonces no tenían cabida en los discursos de los centros hegemónicos convencionales del arte contemporáneo y se convirtió en uno de los eventos artísticos más importantes (si no el más) de la América llamada Latina, hasta nuestros días. Además, surge en un contexto de auge de posturas críticas a la historia que se venía dando desde mediados del siglo xx y que está transformando la forma en que nosotros “los otros” nos percibimos dentro de la narrativa de la supuesta “historia universal”. Retomando los textos curatoriales producidos por el Centro Wifredo Lam para la Bienal, junto con los de otros autores de las posturas críticas mencionadas, complementados con algunas imágenes de piezas y/o artistas que han participado incluso más de una vez, este texto busca evidenciar el carácter crítico y antihegemónico que vuelve a la Bienal de La Habana única en su tipo y que nos hace reflexionar sobre lo que es o puede ser nuestra identidad en las artes desde una lectura decolonial. Así, este evento pone en tela de juicio las convenciones y cánones de discursos dominantes en el arte contemporáneo y su mercado, haciéndonos pensar en la posibilidad real de un arte contemporáneo y una historia, teoría y crítica de arte “transversales”.

Una bienal en el Caribe

Como es sabido, actualmente existen varias posturas críticas en la Historia del Arte y el enfoque desde el cual ha sido escrita. Estas posturas denuncian que la historia tomada por oficial responde a definiciones eurocéntricas, masculinas, heteronormadas

y burguesas que han favorecido al arte de ciertos países, géneros, culturas y clases sociales como protagonistas y han relegado las identidades que no responden a las características mencionadas. Esta exclusión no es de extrañar si tomamos en cuenta que la mayor parte de los teóricos e historiadores que han construido este gran relato cumplen con todas o casi todas las cualidades dominantes mencionadas. Sin embargo, como menciona Aníbal Quijano, lo raro del asunto no es que ellos se concibieran como los protagonistas de esta historia sino que nos hicieran a todos los demás considerarlos como tales (Quijano, 2000:211 y 212).

Las recientes teorías que denuncian esta historia selectiva son las llamadas decoloniales, cuyo principal enfoque es el reconocimiento de una exclusión histórica y la puesta en valor del papel de la colonización e invención ("descubrimiento") de América en la construcción del discurso de "modernidad" europeo. Estas teorías parten de la condición actual de dependencia de ciertos países, producto de procesos coloniales anteriores, designada como situación poscolonial, para investigar y valorizar el profuso y singular panorama que produjo este complejo entrecruzamiento cultural (Mignolo, 2007:15-25). En este enfoque decolonial, ante la situación que el poscolonialismo implica en los países de América Latina, es donde me interesa posicionarme para comprender la importancia de la Bienal de La Habana.

Partiendo de estas premisas, es posible afirmar que el Caribe fue históricamente ignorado y definido como un lugar donde no había arte o conocimientos valiosos para la historia oficial (Wood, 2000:9-20). Desde la llegada de los españoles en 1492, el Caribe fue considerado sin mayor utilidad que tan sólo colonias para economías de plantación y terreno del más despiadado esclavismo (Wood, 2000:9-20). No obstante, estos factores han hecho de la región una de las zonas donde ha habido mayores migraciones, mestizajes y sincretismos sociales, culturales, religiosos y artísticos del mundo. El Caribe fue la primera impresión que Europa tuvo del llamado "Nuevo Mundo" y Cuba, en particular, fue un punto importante de exploración y tránsito comercial y cultural. Fue llamada por los colonos "La llave del Nuevo Mundo" (Otero, 2006:6) y allí se encuentra la primera cruz de América,¹ ya que como sabemos la colonización llegó con los cañones en una mano y la fe en la otra. La historia del Caribe muestra cómo los pueblos de la región, a través de una narrativa que los ha marginado e ignorado, en medio de las mayores adversidades, han tenido siempre una postura de dignidad y oposición originales y ejemplares. Es decir, siempre han encontrado la forma de demostrar su valor negado y han modificado la historia a la que se les ha querido adherir, de maneras inesperadas. Es un espacio que, aun-

¹ El dato de la cruz es tomado de mis apuntes de una de las sesiones impartidas por la Dra. Wood en el seminario "Arte del Caribe: modernidad y contemporaneidad. Provocaciones críticas para las definiciones", en la Universidad Nacional Autónoma de México, en 2016.



que se ha buscado negar y callar, constantemente ha roto la mordaza y gritado su existencia como lugar creativo y creador del mundo. Es en este panorama adverso y lleno de contradicciones que a fines del siglo pasado el Caribe volvió a gritar su existencia al mundo en el contexto del arte contemporáneo.

Fue en 1983 que se fundó el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam (fig. 1), con la finalidad de investigar y promover las expresiones artísticas del Caribe, América Latina, África, Asia y Medio Oriente. Al año siguiente, en 1984, nace, por parte del Centro, la Bienal de La Habana, celebrando los 25 años de la Revolución Cubana y haciendo homenaje a Lam (fig. 2), que había muerto dos años antes (Herrera Ysla, 2009:2). Así, el Caribe volvió a mostrar lo que Carpentier llamó lo “real maravilloso” (Carpentier, 1982:236), una bienal internacional nacía en medio del Caribe, enfocada en el entonces denominado Tercer Mundo y con un carácter abiertamente antihegemónico. Esto implicó un hecho artístico, político, intelectual e histórico de importancia global.

ESTUDIOS LATINOAMERICANOS, NUEVA ÉPOCA, NÚM. 41, ENERO-JUNIO, 2018, PP. 105-121.



Figura 1. Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana, Cuba.



Figura 2. Wifredo Lam.

Carácter decolonial de la Bienal

La Bienal tuvo algunos antecedentes. El primero que salta a la memoria fue la Bienal de São Paulo, Brasil, en 1951 (Noceda, 2006:149-155). Sin embargo, su enfoque eurocéntrico y mercantil, en relación directa con los centros convencionales de capital cultural y económico, así como su carácter imitatorio de la Bienal de Venecia, la hacen muy diferente al enfoque decolonial que me interesa resaltar en la Bienal de La Habana. Antes de 1984, en el mapa mundial del arte contemporáneo existían pocas bienales internacionales; la única en América Latina con una proyección internacional era la de São Paulo. A pesar de ello, São Paulo consideraba al Caribe como secundario y le otorgaba un lugar subordinando respecto a otras latitudes (Noceda, 2006:149-155). Hubo también algunas bienales nacionales y con pretensión internacional que buscaban la integración y reafirmación de una identidad 'latinoamericana', como la Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano en Puerto Rico (1970) o la Bienal de Artes Gráficas de Cali (1971) en Colombia, por mencionar algunas de las principales. No tuvieron la repercusión o importancia que adquiriría la Bienal de La Habana.

Esta Bienal nace como una respuesta de los países del Caribe y América Latina ante la necesidad de re-conocerse como agentes activos y creativos de la historia frente a los países, instituciones y métodos de legitimación convencionales (como una "Anti-Bienal de Venecia"). Tuvo y tiene como objetivo la investigación, proyección e integración de los artistas y teóricos del Caribe, América Latina y del entonces llamado

Tercer Mundo, en vías de la creación de redes e identificación de una comunidad artística e intelectual prácticamente ignorada hasta entonces. Esto escribía el poeta Eliseo Diego en el texto introductorio para la 1ª Bienal en 1984:

La incomunicación entre los pueblos del Tercer Mundo ha sido una catástrofe alentada por las aviesas intenciones de imperialismos ya caducos o en trance de corrupta descomposición. La Revolución Cubana se ha propuesto con inquebrantable empeño romper toda barrera entre hermanos, reintegrar lo disperso. De aquí que esta I Bienal sea no sólo un importante evento artístico, sino un hecho de significación histórica que ha de tener incalculables y consoladoras consecuencias para el futuro de todos (Diego, 1984:3).

Esta última frase, que puede sonar inocentemente optimista, se volvería una realidad que probablemente ni él imaginó al hacer esta primera edición que se ciñó únicamente a artistas del Caribe y América Latina. A la postre, la nómina de países participantes fue creciendo y la Bienal se volvió un eje integrador para artistas, investigadores, críticos y curadores de la región y de la después llamada periferia (o “Sur Global”, más actualmente) como nunca había habido.² Como veremos, esta

ESTUDIOS LATINOAMERICANOS, NUEVA ÉPOCA, NÚM. 41, ENERO-JUNIO, 2018, PP. 105-121.



Figura 3. Alexis Leyva 'Kcho', "Mi casa es tu casa" (2010-2011).

² La pieza "Mi casa es tu casa", de Alexis Leyva 'Kcho' (Cuba), encarna, creo yo, esta necesidad de generar comunidad y empatía entre nuestros pueblos latinoamericanos. La pieza, con su elocuente título y a través de los remos sosteniendo una casa-cabaña como las que podría haber en los montes de las islas, puede hacer pensar en la posibilidad de conexión y diálogo no sólo entre las islas del

Bienal significó una reorganización del mapa del arte contemporáneo mundial (Herrera Ysla, 2009:2-18).

Puede parecer contradictorio que la Bienal surja en oposición a los mecanismos del arte contemporáneo de los países dominantes y utilice la misma plataforma generalizada por ellos, sin embargo, también es cierto que éste fue transformado. Al reflexionar sobre el modelo de competencia, premios y validación que perpetuaba relaciones verticales entre los individuos, a partir de la tercera edición en 1989 se decide eliminar estos mecanismos para centrar los objetivos de la Bienal en el reconocimiento, diálogo, confrontación e investigación de las propuestas artísticas y teóricas de la región, y su posicionamiento ante el panorama global. Esto se dio en función de una relación e intercambio de ideas más horizontal y enriquecedor para todos los involucrados. Al respecto del modelo bienal, en la 10ª edición Rubén del Valle Lantarón comenta lo siguiente:

Resulta ya una certidumbre –acuñada por muchos años de prácticas semejantes– que en nuestros países se tomen modelos foráneos como puntos de partida para proyectar nuevos empeños y realidades, regenerándolos y reformulándolos. Esa decodificación del modelo bienal desde la resistencia y el desafío, desde el forcejeo, la rebeldía y el empuje, probablemente propició nuestro actual empeño en continuar apostando por la Bienal de La Habana (Del Valle Lantarón, 2009:2).

Así, la Bienal pregunta quiénes fuimos, quiénes somos y, teniendo conciencia poscolonial de procesos históricos excluyentes, cómo podemos revertirlos o mejor dicho compensarlos o transformarlos, para pensar en quiénes seremos y queremos ser. Es por esto que me parece un ejercicio decolonial. Es una cuestión complicada, ya que si bien es cierto que para saber quiénes somos tenemos que saber quiénes fuimos. La historia de nuestros pueblos ha sido tan accidentada (como sabemos, el Caribe y América Latina atravesaron en 500 años la historia occidental)³ que sería simplista una negación de lo “europeo” en favor de lo designado precolombino o pre-colonial, lo que podría fácilmente volverse ficticio, dado también lo extremadamente problemático de dichas definiciones. Además, cabe preguntarnos hasta qué punto los supuestos valores precolombinos identificados con lo primitivo, salvaje, tradicional, ritual, etcétera, no responden a caracterizaciones y clichés eurocéntricos de origen colonial acuñados para definir a los “otros” americanos. La otra posición

Caribe, sino entre otros países continentales. Una distancia marcada física y políticamente por el mar y fronteras que simbólicamente es nulificada por los remos e invita a la unión y camaradería en un espacio íntimo, de confianza (fig. 3).

³ Frase tomada de mis apuntes de una de las sesiones impartidas por la Dra. Wood en el seminario “Arte del Caribe: modernidad y contemporaneidad. Provocaciones críticas para las definiciones”, en la Universidad Nacional Autónoma de México, en 2016.

que parece ser adoptada (y que por desgracia es muy generalizada) es la de una aparente adecuación a los tiempos presentes y pretender formar parte del 'juego' del mundo contemporáneo bajo sus propias reglas, pensando que el discurso global en efecto disuelve fronteras y diferencias, donde todos participamos en dicho juego con iguales oportunidades e intereses. Esta postura me resulta claramente homogeneizante, eurocéntrica y perpetuadora de relaciones de dominación económica, política y cultural ante una visión crítica, como la que busco demostrar y que la Bienal pretende. La mayoría de los artistas y teóricos que trabajan estos temas se han encontrado con este problema, que Georges Roque explica de la siguiente manera respecto a la producción artística:

Esta imagen (exótica, primitiva) se impuso con tanta fuerza, casi de manera arquetípica, que no deja más que una alternativa, por lo que no se puede quitar, no se puede rechazar, convirtiéndose en parte de la identidad; así, la principal alternativa, desde el punto de vista de la identidad de los artistas americanos, es reprimirla, adoptando el modelo artístico europeo, o bien, asumirla. (Roque, 1994:1020).

Ante esta clara contradicción cabe también citar a Juan Acha cuando afirma:

Piénsese, por último, en la occidentalidad del deseo de cambio que hoy anima a nuestro Tercer Mundo, en el cual intervienen tiempos autóctonos en inevitable confrontación con los occidentales. Cualquier cambio conceptual del arte, por tanto, tendrá que darse dentro de los términos de la cultura occidental y recurrir al espíritu más subversivo (más occidental) de la misma; espíritu que precisamente suele apelar al primitivismo (Acha, 1998:53).

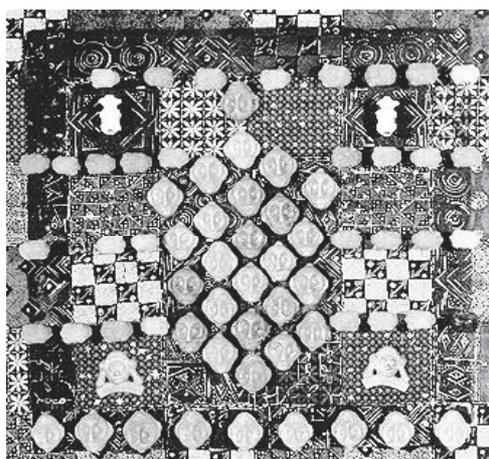


Figura 4. Victor Anicet, "Restitución 4", serie 1989.

Ambas citas dejan muy claro que nos encontramos ante una difícil oposición entre tradición y contemporaneidad.⁴ ¿Cómo ser cubano, mexicano, haitiano, colombiano o jamaicano sin caer en un cliché homogeneizador de lo “latinoamericano”? ¿Cómo posicionar a América Latina y al Caribe en el escenario mundial actual sin perder el valor de nuestras diferencias y tradiciones, y a la vez no ignorar la realidad globalizada y supercomunicada en que vivimos? Algo que parece claro es que probablemente la respuesta vendrá más activamente de las sociedades y las artes que de la teorización sobre las mismas, como suele suceder. Y es en este sentido que la Bienal de La Habana pone de relieve problemáticas relacionadas con nuestra condición poscolonial, y desde la tercera edición ha tenido ejes temáticos que buscan detonar esas discusiones, pues ya en los textos de presentación son planteadas para debate en las actividades académicas y culturales que ofrece (Noceda, 2006: 149). Respecto a las contradicciones identitarias que se pueden presentar en las producciones artísticas, el texto emitido por el Centro Wifredo Lam para la 4ª Bienal “Desafío a la Colonización”, en 1991, versaba así:

En ese permanente desafío, nuestros artistas han asumido diversas posiciones. Por un lado, han rescatado auténticas tradiciones y raíces (regionales, nacionales, continentales) que son parte indisoluble de sus etnos y las conservan vivas en el presente mientras operan activamente en la sociedad, lo cual les permite evitar los estereotipos costumbristas, las caricaturas folklóricas o los fantasmas primitivistas de un Tercer Mundo visto como arcaico, sobre todo por aquellos que promueven el comercialismo y la banalidad en ciertos sectores del mercado de arte actual. Por otro, numerosos artistas asumen creadoramente las relaciones con las viejas metrópolis, y se apropian de sus lenguajes e instrumentos para producir obras portadoras de significados propios mediante combinaciones, mezclas y énfasis en lo híbrido de nuestras culturas vistas como *collage* de premodernidad-modernidad-postmodernidad (Centro Wifredo Lam, 1991:2).

Una posible respuesta a las preguntas es: comprender que en nuestros pueblos existen diferentes temporalidades desfasadas entre sí y que nuestras historias no coinciden con la narrativa lineal planteada por Europa (Mignolo, 2007:15-25). En nuestras culturas contemporáneas los tiempos llamados pre-modernos, modernos, post-modernos y contemporáneos se entrelazan y es ahí, en esta diferencia, donde se encuentra nuestra originalidad y posiblemente nuestra identidad o identidades actuales. Nuestro arte “contemporáneo” no tiene que imitar lo que se considera tradicional ni lo que se considera contemporáneo bajo parámetros que no corresponden a nuestras temporalidades y realidades. Nuestro arte, como nuestras sociedades, con sus claras

⁴ La pieza “Restitución 4” de Victor Anicet (Martinica) muestra un ejemplo de este tipo de sincretismo, donde tanto el textil como las piezas de cerámica remiten a lo tradicional, ritual y “precolonial”. Pero al ser dispuestos de esa manera y en una percepción vertical son reconfigurados en un lenguaje que se adapta tanto al formato “cuadro” como a los ensamblajes o “*ready-mades*” del arte moderno y contemporáneo de la historia occidental (fig. 4).

diferencias culturales que tienen en común un pasado colonial y de explotación, encarna por sí mismo un complejo sincretismo y es transversalmente contemporáneo ante el panorama hegemónico actual.⁵



Figura 5. Analee Davis, “Barbados in a nutshell” (2002).

La Bienal y el mundo entonces llamado “Tercero”

Cabe recordar que en medio de este abanico de discusiones también está en duda el concepto de “Tercer Mundo” y su vigencia, debido a bien sabida desaparición de un “Segundo Mundo” a fines del siglo pasado. Si el término, a pesar de su anacronismo, es usado en el presente texto, es en gran medida porque los textos de la Bienal así lo han usado (como se puede apreciar en las citas), por razones que explicaré en breve. Es un término despectivo que recientemente ha migrado al término aún más ofensivo de “subdesarrollados” o “países en vías de desarrollo” o, igualmente demagógico, “periféricos” y, más recientemente, el inexacto término “Sur Global”. Todos estos

⁵ “Barbados in a nutshell” de Analee Davis (Barbados) es una pieza consistente en una pecera que lleva lo que parecen ser los clichés turísticos de la isla, extendibles a mucho del cliché “tropical” que podemos encontrar en los folletos turísticos con imágenes paradisiacas. En este caso, los objetos están amontonados y claramente se ve un letrero que dice “a la venta”, indicando cómo muchas veces las identidades de nuestros países pueden volverse estereotipos homogéneos de consumo superficial, turístico (fig. 5).

términos buscan denominar la misma situación de dependencia y desigualdad en el mundo ahora globalizado y, en este sentido, la necesidad de definiciones y redefiniciones sólo reafirma la existencia de una situación poscolonial y la necesidad de teorías decoloniales para reflexionar y transformarla. Para aclarar esta relación de dependencia, recordaré dos de los postulados de la Teoría de la Dependencia:

1. Desarrollo y subdesarrollo son dos aspectos diferentes del mismo proceso.

2. El subdesarrollo no es ni una etapa en un proceso gradual hacia el desarrollo ni una precondition, sino una condición en sí misma (Blomström y Hettne, 1990, citados en Spicker, Álvarez y Gordon, 2009:279).

Asimismo, estos postulados me hacen pensar, más recientemente, en Walter Mignolo cuando nos dice que “la modernidad y la colonialidad son dos caras de la misma moneda” (Mignolo, 2003:29-30), pues precisamente cuestionar la noción de que “vamos hacia adelante (y adelante es Europa)” es esencial para el entendimiento de nuestra condición histórica y asumirla con sus pros y contras. O mejor dicho, encontrar los pros en los contras, que no es otra cosa que la historia del Caribe y América Latina, y es también la admirable historia de la Bienal, que ante las mayores adversidades, tras 33 años y más de 10 ediciones, ya prepara la siguiente en 2018.⁶

Volviendo a la polémica por la vigencia del concepto “Tercer Mundo” y una identidad “tercermundista” tan repetida, defendida y asumida por los autores en los textos de la Bienal, Lilian Llanes Godoy explicaba así el porqué, en 1991:

Dados los acontecimientos ocurridos en los últimos años, es preciso aclarar, en primera instancia, a qué nos referimos con la denominación de Tercer Mundo. Si bien es cierto que el término apareció por primera vez en 1955 durante la Conferencia de Bandung, su uso se ha generalizado para identificar la comunidad de intereses de un conjunto de países que, al margen de su ubicación geográfica y sus diferencias en cuanto a raíces culturales, religiones, sistemas políticos, estructura económica y niveles de desarrollo, enfrentan, sin viso de resolver, los graves problemas derivados del sistema de relaciones impuesto por los países altamente industrializados y que padecen en común las secuelas del colonialismo y el neocolonialismo, a saber, el subdesarrollo y la dependencia económica. En un plano general, este es el sentido que prevalece para nosotros a la hora de utilizar el término (Llanes Godoy, 1991:5).

⁶ La pieza “Sobrevivientes” de Roberto Fabelo (Cuba) hace referencia a esta condición de constante enfrentamiento y superación de adversidades varias, tanto en Cuba como en el Caribe y, por supuesto, es extensible a América Latina. La pieza es bastante obvia, al hacer la metáfora irónica con las cucarachas, que en este caso no aparecen como bichos desagradables sino como los seres vivos admirablemente “sobrevivientes” y adaptables que son ante cualquier ambiente adverso. Una supervivencia tan sorprendente y admirable como la de nuestros países (fig. 6).



Figura 6. Roberto Fabelo, "Sobrevivientes" (2012).

ESTUDIOS LATINOAMERICANOS, NUEVA ÉPOCA, NÚM. 41, ENERO-JUNIO, 2018, PP. 105-121.

Sin duda, es importante encontrar nuestros propios conceptos para autodefinirnos en nuestras diversas identidades. Sin embargo, el de "Tercer Mundo", como lo usa la Bienal, tiene la intención de revalorizar las características de los países así definidos por las potencias mundiales, referentes a ciertas condiciones de dependencia y, en ese entendido, el término que se use no me parece tan relevante como la situación que indica. Pero, en el marco de los textos de la Bienal, es interesante la propuesta de tomar un concepto con connotaciones negativas y darle la vuelta como concepto integrador e identitario. Además la Bienal, a partir de la 7ª edición en 2000, decide salir al espacio público bajo la premisa de sacar el arte de los recintos convencionales con el propósito de generar una relación más directa entre arte y sociedad. Con todo esto, es notorio que la Bienal tiene un enfoque verdaderamente único (además de ser realmente una trienal). Así, más allá del sistema bienal convencional (mercado y proyección de nombres en un juego de especulación mercantil) muestra un claro objetivo de reflexión y transformación del orden mundial.

Para el Caribe, la Bienal significó un eje integrador, de encuentro, confrontación y proyección para los artistas, teóricos y curadores de la región, el continente y el mundo entonces llamado Tercero. Gracias a ella, en el Caribe y en el mundo se conocieron propuestas artísticas de países que nunca habían participado en eventos de tal magnitud, como Aruba o Curazao. Tomando términos prestados de la Dra. Yolanda Wood, podemos decir que se generó un efecto "cascada" que comenzó "desde dentro" (Wood, 2008:13-18) del Caribe y se extendió al mundo. Y aquí me gustaría citar a la Dra. Wood cuando explica cómo:

[la Bienal] reveló a los artistas caribeños que sus múltiples incertidumbres e inquietudes eran compartidas por creadores de lugares cercanos y distantes en el mapamundi. Desde la Bienal de La Habana se tejieron redes de similitudes y disimilitudes que hacían más amplia y segura la mirada del artista caribeño ante sí mismo y ante su propia contemporaneidad (Wood, 2008:16).

La Bienal demostró también que el arte del Caribe y las periferias tenían propuestas con problemáticas comunes de migración, diáspora, marginalidad, ritualidad/religiosidad, urbanismo, discursos de género, étnicos, de reciclaje, etcétera, que fueron vistas por los centros hegemónicos como temáticas frescas y posmodernas para el arte contemporáneo, cuando es claro que en nuestros entornos se trata de una cotidianidad muy anterior. Ante este repentino interés, a partir de los años noventa hubo también una “avalancha” de megaexposiciones centradas en el arte del Caribe y el Tercer Mundo en los países hegemónicos convencionales, culminando en 2014 con la exposición “Caribbean Art: crossroads of the world” en Nueva York, la exposición más grande sobre arte del Caribe que se ha hecho hasta el momento. De esta forma, mostrando este reacomodo del mapamundi del arte contemporáneo contrastado con el mapa previo a la Bienal (1984), de manera muy visual, podemos darnos, de golpe, una idea de las implicaciones que tuvo y ha tenido esta bienal para el Caribe y el mundo (figs. 7 y 8).

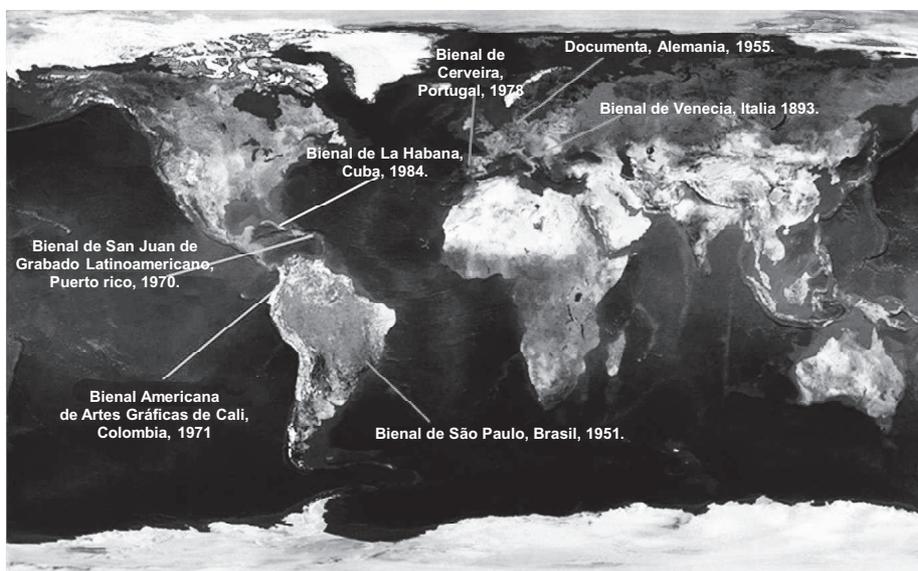


Fig. 7. Bienales previas a 1984: Bienales europeas y São Paulo; Bienales en América Latina y Bienal de La Habana, 1984. Imagen elaborada por el autor.

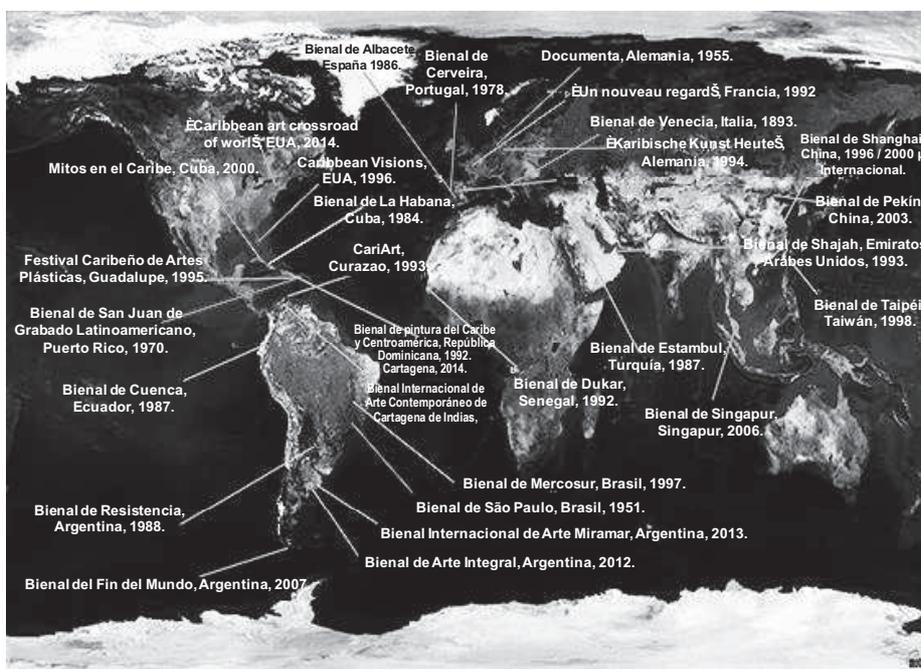


Fig. 8. Bienales previas a 1984 y posteriores. Ferias internacionales en el llamado Tercer Mundo y megaexposiciones sobre el Caribe y el Tercer Mundo. Imagen elaborada por el autor.

Conclusión: repercusión mundial de la Bienal

La Bienal marca un antes y un después al posicionar al Caribe, América Latina y el entonces denominado Tercer Mundo (o Sur Global si se prefiere un término más actualizado) en el panorama artístico mundial. Provocó una puesta en valor de nuestro arte contemporáneo como relevante y propositivo para el gran relato (o como sabemos ahora, relatos) de la historia, mercado y teoría del arte. Además, ya en ediciones más o menos recientes se han incluido artistas de origen periférico que viven en los centros bajo la premisa diaspórica de un “Tercer Mundo dentro del Primero”, así como artistas de países “desarrollados” que abordan temas afines en el actual desdibujamiento de las fronteras geográficas del ámbito cultural. Podría seguir enumerando sus repercusiones a través de varios enfoques ya que son más de treinta años y miles de artistas, pero si algo queda claro es que la Bienal, con sus doce

ediciones y sus respectivas consecuencias, es síntoma de un siglo XXI que apenas comienza y que, citando a Armando Hart Dávalos, “tendrá al Tercer Mundo (y al Caribe como punta de lanza, agregaría yo) como protagonista de primera línea” (Hart Dávalos, 1986:1).⁷



Figura 9. Rachel Valdés Camejo, “Happily ever after” (2012).

ESTUDIOS LATINOAMERICANOS, NUEVA ÉPOCA, NÚM. 41, ENERO-JUNIO, 2018, PP. 105-121.

⁷ Para terminar con espíritu optimista hacia el futuro, creo que la pieza “Happily ever after” (Felices para siempre) de Rachel Valdés Camejo (Cuba) tiene algo de esta actitud. El título se puede tomar literal, sin embargo es un juego con la frase clásica de cuento de hadas y cobra un sentido hasta cierto punto irónico por el contexto del subdesarrollo y los “sobrevivientes”. Pero, el espejo de varios metros de largo que está en medio del malecón dando al mar, genera una sensación de infinitud y calma que, en el contexto de lo expuesto, me hace pensar (no sin cierta ilusión) que el futuro podría prometer felicidad y calma infinitas para nuestros pueblos (fig. 9).



Bibliohemerografía

- ACHA, Juan (1998), "Hacia un pensamiento visual independiente", en Santiago CASTRO-GÓMEZ y Eduardo MENDIETA (coordinadores), *Teorías sin disciplina: latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, México, Miguel Ángel Porrúa.
- CARPENTIER, Alejo (1982) [1949], "El reino de este mundo", en *Gran colección de la literatura universal*, México, Gallimard/Promexa, tomo II "Latinoamericana".
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago y Eduardo MENDIETA (1998), "Introducción: la trans-localización discursiva de 'Latinoamérica' en tiempos de la globalización", en Santiago CASTRO-GÓMEZ y Eduardo MENDIETA (coordinadores), *Teorías sin disciplina: latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, México, Miguel Ángel Porrúa.
- CENTRO WIFREDO LAM (1991), *El desafío a la colonización*, texto curatorial para la 4ª Bienal de La Habana. Dirección URL: <<http://www.wlam.cult.cu/images/bienales/4.1BH.pdf>>.
- DEL VALLE LANTARÓN, Rubén (2009), *Presentación*, texto curatorial para la 10ª Bienal de La Habana. Dirección URL: <<http://www.wlam.cult.cu/images/bienales/10BH.pdf>>.
- DIEGO, Eliseo (1984), *Introducción*, texto curatorial para la 1ª Bienal de La Habana. Dirección URL: <<http://www.wlam.cult.cu/images/bienales/1.1BH.pdf>>.
- HART DÁVALOS, Armando (1986), *Presentación*, texto curatorial para la 2ª Bienal de La Habana. Dirección URL: <<http://www.wlam.cult.cu/images/bienales/2BH.pdf>>.
- HERRERA YSLA, Nelson (2009), *Años intensos en pocas palabras*, texto curatorial para la 10ª Bienal de La Habana. Dirección URL: <<http://www.wlam.cult.cu/images/bienales/10.1BH.pdf>>.
- LIDA, Cecilia (2009), "Entrevista a Lilian Llanes: memoria y resistencia en los inicios de la Bienal de La Habana", en *Ramona*, Buenos Aires, núm. 95.
- LLANES GODOY, Lilian (1991), *Presentación*, texto curatorial para la 4ª Bienal de La Habana. Dirección URL: <<http://www.wlam.cult.cu/images/bienales/4.2BH.pdf>>.
- MIGNOLO, Walter D. (2003), "Prefacio a la edición castellana. 'Un paradigma otro': colonialidad global, pensamiento fronterizo y cosmopolitismo crítico", en Walter D. MIGNOLO, *Historias locales/Diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, España, Akal.
- MIGNOLO, Walter D. (2007), "Prólogo. Separar las palabras de las cosas", en *La idea de América Latina, la herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona, Editorial Gedisa.
- NOCEDA, José Manuel (2006), "El Caribe en las bienales de La Habana", en *Anales del Caribe 2005-2006*, La Habana, Casa de las Américas.

- OTERO, Lisandro (2006), *La Ciudad*, texto curatorial para la 9ª Bienal de La Habana. Dirección URL: <<http://www.wlam.cult.cu/images/bienales/9.1BH.pdf>>.
- QUIJANO, Aníbal (2000), "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", en Edgardo LANDER (compilador), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO.
- ROQUE, Georges (1994), "Imágenes e identidades: Europa y América", en Gustavo CUIEL, Renato GONZÁLEZ MELLO y Juana GUTIÉRREZ HACES (coordinadores), *XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte: "Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas"*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, tomo II.
- SPICKER, Paul, Sonia ÁLVAREZ LEGUIZAMÓN y David GORDON (editores) (2009), *Pobreza, un glosario internacional*, Buenos Aires, CLACSO.
- WOOD, Yolanda (2000), *Las Artes del Caribe, praxis y contexto*, La Habana, Editorial Félix Varela.
- WOOD, Yolanda (2008), "Arte del Caribe: el decenio que terminó el siglo XX", en *Arte por excelencias*, España, Grupo Excelencias, núm. 1.
- WOOD, Yolanda (2012), *Islas del Caribe: naturaleza-arte-sociedad*, La Habana, Editorial UH.

Recibido: 30 de abril de 2017
Aprobado: 12 de septiembre de 2017