



La Bienal de la Habana en el imaginario geopolítico de la revista *Third Text*

The Havana Biennial in the geopolitical imaginary of *Third Text*

Joaquín Barriendos

Como citar:

BARRIENDOS, J. La Bienal de la Habana en el imaginario geopolítico de la revista *Third Text*. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 2, p. 178–192, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i2.8665179. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8665179>.

Imagen: Detalle de la portada del Catálogo de la III Bienal de La Habana. Dibujo de Umberto Peña. Fotografía de José Manuel Fors. La Habana, Cuba: Centro Wilfredo Lam; Editorial Letras Cubanas, 1989.

La Bienal de la Habana en el imaginario geopolítico de la revista *Third Text*

The Havana Biennial in the geopolitical imaginary of *Third Text*

Joaquin Barriendos*

Resumen

Este artículo analiza la presencia de la Bienal de la Habana en el imaginario geopolítico de la revista británica *Third Text: Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*. El análisis se centra en la manera en la que *Third Text* desplazó la categoría Tercer Mundo de su imaginario editorial para dar cabida a una mirada geopolítica pensada desde las epistemologías del Sur Global y cómo, al hacerlo, convirtió a la Bienal de la Habana en la primera exhibición de arte verdaderamente global. Además de rastrear los artículos de la revista en los que se discute la Bienal de la Habana, en el artículo se analiza la manera en la que *Third Text* criticó el eurocentrismo desde la condición postcolonial del arte no occidental.

Palabras clave

Third Text. Tercermundismo. Sur Global. Bienal de la Habana. Geopolítica.

Abstract

This article analyzes the presence of the Havana Biennial in the geopolitical global map of the British journal *Third Text: Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*. The main goal of this paper is to show the way *Third Text* displaced the category Third World in order to embrace the geo-epistemological standpoint of the Global South. In doing so, the Havana Biennial emerged as the first global art biennial to be properly named as such. In addition to tracking the contributions appeared in the review in which the Havana Biennial are discussed, the article discusses how *Third Text* criticized the Eurocentric gaze of the West from the postcolonial condition of non-Western art.

Keywords

Third Text. Third Worldism. Global South. Biennial of Havana. Geopolitics.

*It was perhaps a mistake our trying to represent
what was no longer definable in geographical terms.*
Rasheed Araeen

La editorial Afterall publicó en 2011 el primero de una serie de libros monográficos dedicados a la historia de las exposiciones de arte global del siglo XX. Con el título *Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989*, este primer volumen consolidó la idea de que La Habana había antecedido a París y a Nueva York en la creación de un modelo globalista de exhibición de arte, el cual se definía como tal no tanto por su ambición espacial – la inclusión geográfica de todo el planeta – sino por la búsqueda de un decentramiento radical del modelo bienal.

Lo que estaba detrás del argumento del libro era la idea de que no había sido *Magiciens de la terre* – la ambiciosa y polémica exhibición curada en París en 1989 por Jean-Hubert Martin – sino la Tercera Bienal de la Habana la que había inaugurado una forma otra de pensar la curaduría global¹. Si, como sostiene el historiador Serge Guilbaut (2013), hacia la mitad del siglo XX Nueva York le había robado a París la idea del arte moderno, décadas más tarde era La Habana la que parecía robarle no sólo a los parisinos, sino por extensión también a los europeos y neoyorkinos, la idea misma del globalismo en el arte. En la geopolítica cultural del siglo XX, París, Nueva York y La Habana aparecían como los enclaves discursivos del arte moderno, del arte contemporáneo y del arte global respectivamente.

El provocador argumento de *Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989* no era sin embargo nuevo. La idea de que el modelo de exhibición global del arte había tenido su punto de inflexión en La Habana era un argumento que se había venido cocinando años atrás en las páginas de la revista *Third Text: Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*, un ambicioso proyecto editorial concebido en Londres por el artista de origen pakistaní Rasheed Araeen. En este artículo revisaremos las páginas de esta emblemática publicación, centrándonos en la manera en la que la Bienal de la Habana propició un cambio de dirección en el imaginario geográfico y en los postulados geo-epistemológicos de *Third Text*, orillándola a desplazar su lugar de enunciación desde la condición postcolonial del Tercer Mundo hacia las epistemologías de descolonización del Sur Global.

En la primera parte del artículo analizaremos los debates postcoloniales que posibilitaron la aparición de *Third Text* en 1987. En la segunda analizaremos la manera en la que fue discutida la Bienal de la Habana como contrapunto a la exposición *Magiciens de la terre*. En la tercera rastreamos las razones por las que el comité editorial de la revista decidió sacar la expresión *Third World Perspectives ...* del título original de la revista en 1999, sustituyéndolo por *Critical Perspectives ...*, desmarcándose a partir de entonces del tercermundismo como lugar de enunciación y ramificándola editorialmente, esto es, creando *Third Text Africa*, *Third Text Asia* y *Tercer Texto*.

I.

El artista pakistaní Rasheed Araeen llegó a Londres hacia la mitad de la década de los sesentas, en un momento en el que Inglaterra dejaba atrás las políticas de asimilación de la posguerra y se declinaba hacia un nuevo modelo multiculturalista basado en la integración de la diversidad cultural a través de programas subsidiados por el Estado. Incómodo con el giro conservador de aquellos años, Araeen se convirtió en una pieza clave de la crítica postcolonial enunciada desde Inglaterra. Vinculado a grupos de resistencia como Black Workers Movement o Artists for Democracy y a revistas como *Race and Class* o la *New Left Review*, Araeen centró su atención en las políticas de integración de artistas no occidentales al *mainstream* cultural británico y en el internacionalismo liberal que para entonces había

adoptado toques marcadamente condescendientes y paternalistas. En respuesta, Araeen declaró categóricamente en 1978 en el Institute of Contemporary Arts (ICA) lo siguiente: “the myth of the internationalism in art must be exploded”. Ese mismo año, Araeen fundó en Londres la revista *Black Phoenix*, antecedente editorial de *Third Text*.

A pesar de haber publicado sólo tres números, *Black Phoenix* tiene gran relevancia histórica, ya que consiguió dar voz a un importante grupo de artistas británicos subalternos. En retrospectiva, Araeen ha afirmado de aquella revista antecedente de *Third Text* lo siguiente:

[H]abía llegado a la conclusión de que era necesario explorar y encontrar (...) voces radicales o trabajos que, debido a que retaban al sistema, eran suprimidos y no tenían manera de llegar a los demás. (...) Esta voz colectiva realmente surgió en forma de revista de arte, *Black Phoenix*, en enero de 1978. Pero como en aquel entonces había una falta seria de consciencia sobre temas con los que ahora estamos familiarizados, era difícil encontrar suficientes lectores para mantenerla. Así que *Black Phoenix* no duró más de tres números, y luego fue olvidada en una estantería. Sin embargo, las cosas empezaron a cambiar más tarde y en 1987 *Black Phoenix* resurgió en otra forma que ahora se ha establecido como *Third Text* (Araeen, 2003: s/p).

La aparición de *Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture* en 1987 surgió con el objetivo explícito de dar continuidad a las premisas de *Black Phoenix*: denunciar el racismo, la exclusión y la discriminación étnica que prevalecía en el sistema del arte. Lo anterior quedó plasmado en la editorial del primer número, en donde se especifica que *Black Phoenix* había desaparecido por las hostilidades que suponía hablar en aquellos años de racismo, etnicidad y lucha postcolonial. En el texto introductorio del primer número, Rasheed Araeen explicaba que el ‘tercermundismo’ del que hablaba la revista era un ‘tercermundismo’ estratégicamente periférico, el cual se situaba sin embargo en el *centro* de la crisis simbólica de la cultura occidental. La intención de este tipo de tercermundismo, afirmaba Araeen, era desmontar la centralidad de Occidente a través de la crítica artística. En sus propias palabras:

Third Text represents a historical shift away from the centre of the dominant culture to its periphery in order to consider the centre critically. (...) In view of the crisis of Western corporate culture, it appears necessary to develop a constructive international communications beyond the intellectual paralysis which characterizes much of Western critical discourse in the '80s (Araeen, 1987: 3-5).

Como puede verse, *Third Text* nació de la mano de planteamientos sobre la subalternidad similares a los que aborda la teórica india Gayatri Spivak en su conocido artículo *Can the Subaltern Speak?* (Morris, 2010). Como es sabido, el ‘silencio del subalterno’ al que se refiere Spivak no significa que éste no hable o no tenga la capacidad para hacerlo, sino qué, en la medida en que está atrapado en un intersticio – entre el *espacio de la diferencia* y el *espacio de lo que difiere* – su mensaje pasa desapercibido. El vínculo de *Third Text* y del propio Araeen con los estudios postcoloniales y con la subalternidad es explícita, tanto en el nombre como en el posicionamiento geo-epistemológico de sus editores. De hecho, Spivak se integró al Comité Editorial de la revista en 1989, es decir, inmediatamente después de que se hubieran llevado a cabo las exposiciones *Magiciens de la terre*, la Tercera Bienal de la Habana y *The Other Story*, ésta última organizada en Londres por el propio Araeen (1989). La llegada de Spivak al Comité Editorial de *Third Text* coincidió además con la salida de uno de los miembros fundadores, Gavin Jantjes. Lo anterior fue, como veremos más adelante, de vital importancia para la política cultural británica de los noventa.

La recomposición del Comité Editorial se dio en un momento coyuntural importante. Como he señalado en otro lugar (Barriendos, 2021), el British Arts Council había comenzado a tomar consciencia en esos años de los límites y las contradicciones del multiculturalismo y se había propuesto crear una nueva filosofía institucional situada más allá del asimilacionismo y la integración cultural. Esta nueva actitud fue comandada e impulsada por Gavin Jantjes quien terminaría convirtiéndose en el ideólogo de lo que se conoce como el *New Internationalism* británico, el cual se oficializó como el nuevo discurso postcolonial del Estado cultural británico en los albores de la década de los noventa. A lo anterior se suma la aparición en 1991 del *Institute of New International Visual Arts* (INIVA), un organismo descentralizado del Arts Council destinado a reformular las políticas multiculturalistas del viejo modelo británico. En su documento fundacional, el INIVA recoge de manera textual las críticas planteadas por la revista *Third Text* durante sus primeros años, las cuales se resumían en la búsqueda por dislocar la hegemonía artística de Occidente sobre sus Otros a través de una nueva solidaridad artística postcolonial. En el documento, redactado por Jantjes, puede leerse lo siguiente:

In the mainstream of the visual arts 'International' has become a term synonymous only with Western Europe and USA. This limiting Western/Eurocentric definition has meant that in practice the vast majority of the world's cultures (including minority cultures with western states) [sic] have been excluded from exhibitions and from the history of art. (...) 'New Internationalism' addresses this discrepancy by placing the achievements of the majority cultures of the world into the discourses, the exhibitions and the history of contemporary visual arts (Philipsen, 2010: 8-9).

Lo que la salida de Gavin Jantjes de *Third Text* y la creación del INIVA dejaban en claro era que el Arts Council había escuchado la voz del subalterno y se había propuesto superar el viejo internacionalismo basado en la mera asimilación paternalista. Si se revisan los diecisiete números de *Third Text* publicados entre 1987 y 1991 – año de creación del INIVA – se observa que sirvieron al Arts Council como una suerte de laboratorio teórico². Como veremos enseguida, la manera en la que el INIVA abordó el debate sobre el *Black Art* y debatió el carácter no-occidental, periférico y subalterno del arte asiático, africano y latinoamericano muestran con mucha nitidez los estrechos vínculos, aunque también las rupturas, entre *Third Text* y la configuración institucional del *New Internationalism*.

II.

Entre los muchos temas que fueron discutidos y analizados en las páginas de *Third Text*, y que terminarían siendo absorbidos por las nuevas políticas culturales del Arts Council, destacan los posicionamientos en torno al modelo curatorial de dos exposiciones emblemáticas: *Magiciens de la terre* y la Tercera Bienal de la Habana, ambas ocurridas en 1989 casi de manera contemporánea. En este sentido, el número 6 de *Third Text* puede considerarse como un momento de inflexión en la revista, ya que fue en este número especial en donde aparecieron traducidas las críticas a la exposición *Magiciens de la terre* que el historiador Yves Michaud había compilado para el número 28 de *Les Cahiers du Musée d'Art Moderne* de París, críticas que tendrían un gran impacto para la consolidación del *New Internationalism* británico.

Aparecido en la primavera de 1989, este número desmanteló los fundamentos curatoriales de la exposición de Jean-Hubert Martin³. En su introducción, Rasheed Araeen cuestiona duramente el modelo curatorial de *Magiciens de la terre* con preguntas como "Is the EYE enough to recognise what we appreciate to be art?" o "Can we separate the question of contemporary production of art from the dominant economic system and its global effects?" (Araeen, 1989: 6). Para Araeen, el curador francés había utilizado el espacio discursivo de la exposición como un territorio global transparente, accesible a través de la mirada etnográfica de

Occidente. Como lo dejaría en claro Araeen, "*Magiciens de la terre* is indeed a grand spectacle with a lot of fascination for the exotic" (*Ibidem*: 4).

En el siguiente número (7), *Third Text* centró su atención en América Latina con la publicación de tres artículos: una reseña de la obra de Ana Mendieta escrita por Luis Camnitzer; una entrevista de Coco Fusco a Guillermo Gómez-Peña y a Emily Hicks (en la que la artista indaga sobre los orígenes del *Border Art Workshop* y del *Taller de Arte Fronterizo*); y, finalmente, un provocador texto del cubano Oswaldo Sánchez ("The Children of Utopia"). Éste último es relevante para nuestro análisis ya que, aunque no se centra en la Bienal de la Habana, sí habla de su contexto y condiciones de posibilidad: la euforia experimentada por aquella generación de jóvenes artistas que habían participado en la exposición *Volumen 1* (1981). Como lo relata Sánchez, esta generación había visto en la Bienal de la Habana la promesa de internacionalización artística de Cuba desde la lógica específica del Tercer Mundo. Como veremos más adelante, dicha promesa se desmoronaría en 1991 con la crisis de la Cuarta Bienal de la Habana y la ruptura del curador Gerardo Mosquera con el Centro Wilfredo Lam. En su artículo, Sánchez introduce la figura de José Bedia, artista incluido tanto en *Magiciens de la terre* como en la Tercera Bienal de la Habana y a quien el propio Sánchez dedicaría una amplia reseña en una edición posterior de *Third Text*.

Importante para entender las relaciones entre *Third Text* y el *New Internationalism* fue también el número doble (8-9), aparecido en el invierno de 1989. En él, los editores incluyeron varios comentarios a la exposición *The Other Story: AfroAsian Artists in Postwar Britain*. Como es sabido, esta muestra se desarrolló a contrapelo de *Magiciens de la terre* bajo la curaduría del propio Araeen. En su nota introductoria, la teórica y miembro del Comité Editorial de *Third Text*, Jean Fisher, escribió lo siguiente:

The Other Story is not an attempt to rewrite history, but to present the simple fact that historiography has been an exclusive construct that has written out of British art history. (...) It's emphasis is on the non-European artists' experience of historical Modernism, which, as one the principle ideologies of artistic privilege, has persistently denied others a creative space within it (Fisher, 1989: 3-5).

Para Fisher, *The Other Story* no pretendía robarle a Occidente su autoridad etnográfica. En otras palabras, no pretendía ni 'curar' lo global ni reescribir la historia del arte occidental. Su objetivo era diferente: narrar las políticas de exclusión del sistema global del arte para avanzar hacia un nuevo modernismo artístico postcolonial.

El número 9 fue el último en el que Gavin Jantjes aparece como miembro del Comité Editorial de *Third Text*. Es, por lo tanto, el número que marca una nueva relación entre la crítica postcolonial y lo que terminará llamándose el *New Internationalism* británico. Tras su salida de la revista, Jantjes se ocupó de la redacción de un documento titulado *Final Report*, el cual le había sido comisionado por el London Arts Board. Como hemos mencionado, fue este reporte el que sentó las bases para la creación, en 1991, del *Institute of New International Visual Arts* (INIVA).

El número 10 de *Third Text* salió a la luz en ese interesante momento de recambio editorial, es decir, tras la incorporación de la teórica Gayatri Spivak al Comité Editorial. El número estuvo dedicado a C.L.R. James, muerto una año antes. Con este homenaje, la revista reabría la discusión sobre la inclusión del *Black Art* en la cultura británica y lo hacía publicando dos importantes ensayos, uno de Paul Gilroy, "Art of Darkness: Black Art and the Problems of Belonging to England", y otro de Kobena Mercer, "Black Art and the Burden of Representation". Además de estos textos, el número incluyó una reseña titulada "The

Third Biennial of Havana" escrita por Luis Camnitzer. El texto de uruguayo es de vital importancia ya que es uno de las primeras publicaciones que compara críticamente la Bienal de la Habana con la exposición *Magiciens de la terre*. En palabras del autor:

In the constellation of recent international biennials and exhibitions, the Third Biennial may most obviously be compared with *Magiciens de la Terre*. The Parisian exhibition was an attempt to open the Doors of hegemonic art to the Third World in order to find parameters for common measurement. (...) The difference in availability of resources between both exhibitions was staggering and accounts for many absences in Havana. But in spite of the fact that both exhibitions tried to be a forum for Third World art, there were other differences than just money. The Biennial of Havana was free of any suspicion of paternalism. The exhibition lacked any kind of curatorial artifice; the works were essentially exhibited under the cultural responsibility of the artista (Camnitzer, 1990: 81).

El contraste que establece Camnitzer entre *Magiciens de la terre* y la Bienal de la Habana es relevante en la medida en que explica por qué había sido en Cuba, y no en París, en donde había tenido lugar la primera exposición verdaderamente global. Para Camnitzer, la Tercer Bienal de la Habana había articulado un nuevo modelo curatorial que no reivindicaba el universalismo occidental, no exotizaba a los artistas del Tercer Mundo y no instrumentalizaba la alteridad a través del discurso postcolonial:

While both shows tool the liberty of mixing 'high' art with popular art, Havana ignored the fashionable concept of 'otherness'. In Paris, 'otherness' determined the intent as much as the realization. From the start, the title opened the doors to exoticism, to art which does not follow hegemonic rules and which often doesn't define itself as art. (...) It was one more spectacular show among the usual Western museographic super-productions. Havana, on the other hand, achieved an organic whole created by sheer accumulation. (...) *Magiciens*, an isolated and probably unrepeatable event, had the virtue of clarifying the most important issues of the Biennial of Havana; Havana was not to be a forum for 'otherness' but for 'thisness', were 'this' is *what* defines us, and not *how* they define us" (Camnitzer, 1990: 81).

Parfraseando el título de uno de los capítulos del libro antes mencionado de Serge Guilbaut (*De cómo Nueva York le robó a lo parisinos la idea del modernismo*), lo que Camnitzer parecía sugerir era que La Habana le había robado a los parisinos la idea del globalismo. De hecho, la Tercera Bienal de la Habana había sido programada para ocurrir un año antes, en 1988, pero por problemas presupuestales del Centro Wilfredo Lam tuvo que ser pospuesta, obligándola a coincidir en el tiempo con *Magiciens de la terre*.

Ahora bien, más allá de la anticipación cronológica, lo que las palabras de Camnitzer reivindican es el papel de La Habana en la conformación de un tipo de curaduría global pensada desde el Sur Global. De manera explícita, Camnitzer relaciona el concepto 'Tercer Mundo' – sobre el que se había articulado la propia bienal – con la Conferencia de Bandung, la cual había reunido en 1955 a los países no alienados del mundo para discutir el problema de la dependencia económica y cultural. Para Camnitzer, la tercera edición de la Bienal de la Habana se distinguía de las dos anteriores no sólo por haber eliminado los premios y por haberle dado un tema específico a la curaduría (*Tradición y contemporaneidad*), sino por haber incluido a artistas occidentales, o radicados en países occidentales, quienes trabajaban desde la perspectiva del Tercer Mundo y se desmarcaban explícitamente de la globalización económica del así llamado Primer Mundo:

The First Biennial had been exclusively Latin American, the Second tried to encompass the Third World. (...) After a certain degree of vacillation shown in the First and Second Biennials, this third version (...) has established itself as one of the big international events and as the Third World alternative for artists not primarily concerned with their place in the

art market (Camnitzer, 1990: 93).

Si la Tercera Bienal de la Habana era una exhibición global, lo era en un sentido radicalmente diferente al de *Magiciens de la terre*; es decir, por razones diferentes a la pretensión de hablar en nombre de un ojo global transparente, simétrico y equidistante. En otras palabras, lo era por haber asumido un nuevo lugar de enunciación definido geo-culturalmente desde lo que hoy conocemos como el Sur Global: un globalismo alternativo que va en contra dirección de los procesos de globalización del capitalismo neoliberal.

Lo anterior se hizo aún más evidente en las polémicas que suscitó la organización de la Tercera Bienal de la Habana entre la comunidad de artistas negros británicos, a quienes se les trató en Cuba como parte del Tercer Mundo y no como artistas postcoloniales británicos del Primer Mundo. Aunque la Bienal se había tomado muy en serio el problema racial a la hora de pensar la marginación geoeconómica del Tercer Mundo, lo cierto es que en Cuba había una manera de pensar tanto la colonialidad global como las relaciones de dependencia la cual difería sensiblemente de la mirada o lugar de enunciación postcolonial de la comunidad negra radicada en Londres.

De alguna manera u otra, lo que la polémica dejó entrever era que el concepto 'Tercer Mundo' tenía genealogías y lugares de enunciación en disputa, y que el uso que se le daba al término en Cuba difería del *Third Worldism* del que hablaban los artistas postcoloniales como el propio Rasheed Araeen en las páginas de la revista *Third Text*. Mientras que la discusión postcolonial en torno al imperialismo Europeo se remontaba al siglo XIX, la colonialidad en América Latina vista desde Cuba era un fenómeno de más larga duración que hundía sus raíces en los inicios mismos de la modernidad en el temprano siglo XVI. El propio Camnitzer planteó esta problemática al afirmar que:

[a]nother polemical element was introduced by the possible interpretations of the term 'Third World', which determined who exhibited in the Biennial. The 'Black Artists from Great Britain' (a label open to all non-white artists in that country) who visited Havana complained about the 'Latinization' of the concept. The critique failed to understand that in Latin America 'Third World' is still largely used in the original sense, which inspired the Conference of Bandung. Since then the meaning of the term has shifted – particularly in the USA – to refer to non-white peoples, thus becoming an instrument of racist nomenclature. (...) The Biennial tried to give access to all dependent nation sectors, including those dependent in a second degree (within dependent nation states) like many of the indigenous peoples in Latin America (Camnitzer, 1990: 86).

Desde la lógica de la colonialidad global asumida por la Bienal de la Habana, los artistas británicos negros que vivían marginados en Londres respondían al mismo patrón de dominación estructural que las comunidades originarias que vivían desposeídas y racializadas en los estados nacionales latinoamericanos, a pesar de que éstos últimos eran sujetos coloniales radicados en el Tercer Mundo mientras que los primeros eran sujetos migrantes postcoloniales del Tercer Mundo, pero radicados en el Primero.

Como puede imaginarse, lo que se había puesto sobre la mesa durante la Tercera Bienal de la Habana eran los cimientos geopolíticos y geo-epistemológicos del Sur Global. Cabe recordar que, a pesar de que América Latina no había formado parte de la Conferencia de Bandung, las regiones latinoamericana y caribeña se habían integrado al eje de los países no alienados en 1966, con la celebración de un encuentro sumamente importante para la historia del Tercer Mundo: la *First Solidarity Conference of Peoples of Asia, Africa, Latin America*, conocida como la Conferencia Tricontinental de la Habana. Como

se sabe, fue en esta conferencia cuando se consolidó el término ‘Tercer Mundo’, tras constituirse la Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAAL), un organismo impulsado por Fidel Castro. Ahora bien, a pesar del eje de solidaridad de los países no alineados, el concepto ‘Tercer Mundo’ había demostrado ser polisémico y equívoco, dependiendo si se le pensaba desde La Habana, Londres, Bangkok, o Pekín, por poner algunos ejemplos.

En su reseña, el propio Camnitzer nos recuerda que el asunto racial de los artistas negros británicos postcoloniales se resolvió sobre la base de una solidaridad compartida. Sin embargo, la polémica había abierto una fisura relacionada con el lugar de enunciación del Tercer Mundo en el marco de las configuraciones globales del *New Internationalism*. Ante la apuesta del nuevo internacionalismo, que apuntaba hacia la eliminación de la brecha entre centros y periferias, lo que la Tercera Bienal de la Habana dejó ver no fue otra cosa que el resquebrajamiento de la unidad geopolítica del Tercer Mundo y, por ende, la cohesión geo-epistémica del ‘tercer texto’ preconizada por la crítica postcolonial. Con ello, se volvió aún más urgente la necesidad de repensar los diseños geopolíticos globales que habían dado forma al tricontinentalismo y el lugar de enunciación de la propia revista *Third Text*.

En este contexto, la Tercera Bienal de la Habana no sólo se proponía como un nuevo modelo descentralizado de exhibición global; también introducía nuevas reglas para la discusión de los diseños geopolíticos y geoestéticos que habría de adoptar el nuevo internacionalismo artístico. El propio Guy Brett – miembro fundador de *Third Text* – organizó ese mismo año una exposición titulada justamente así, *Transcontinental: An Investigation on Reality*, la cual exploraba el lugar de América Latina en el internacionalismo, acentuando la heterogeneidad geoestética de la región⁴.

Después de dos números – uno dedicado a la polémica despertada por la publicación de los *Versos Satánicos* de Rushdie (*Beyond the Rushdie Affaire*, n. 11) y otro dedicado a las políticas del cuerpo (*Body Politics*, n. 12) – el número 13 de *Third Text* apareció en el invierno de 1991. En él se incluyó el segundo texto de Oswaldo Sánchez al que hemos hecho referencia antes: un comentario sobre la participación de José Bedia en *Magiciens de la terre* y en la Bienal de la Habana. Con el título "José Bedia: La restauración de nuestra alteridad", Sánchez analiza en su texto los orígenes de la instalación *Vive en la línea*, creada para la exposición *Magiciens de la terre*. Lo relevante de su texto es que en él se asientan las bases que harían de Bedia un artista latinoamericano esencialmente ‘transcultural’. De hecho, el texto de Sánchez cierra citando al propio Bedia:

De esta forma, quiero ubicarme a nivel de experiencia (reconozco que no sin ciertas desventajas), en relación con el ‘indígena’, en una relación de posible similaridad. Ambos estamos a mitad del camino, sólo que por direcciones y situaciones opuestas entre la modernidad y la primitividad, entre lo civilizado y lo salvaje, entre lo Occidental y lo No-Occidental. De este reconocimiento y en este límite fronterizo, que tiende a romperse, sale mi trabajo (Sánchez, 1990: 72).

Como puede verse, Bedia habla de su trabajo como una realidad *in-between* situada en una coyuntura entre indigenismo y globalidad. Por un lado, su obra parece haber surgido de la ruptura estética entre Occidente y el Resto del Mundo. Por el otro, parece contener los elementos necesarios para hablar en nombre de lo global. Ancestral, universal, espiritual y global al mismo tiempo.

No es extraño que Jean-Hubert Martin interpretara la obra de Bedia como un arte mágico pos-eurocéntrico. En buena medida, serían este tipo de lecturas pro-globalistas las que terminarían alimentando el *New Internationalism* en las artes visuales al que se abocó el INIVA. Bedia, un artista

que se había iniciado en la tradición religiosa del *palo monte* y que explícitamente buscaba aculturarse para sentirse identificado con la condición de los indígenas de todo el mundo, encajaba de manera perfecta con la idea de eliminar las asimetrías entre arte occidental y arte no-occidental hacia las que se dirigía el *New Internationalism* (Mosquera, 1996).

Como el propio Sánchez lo señala, la obra de Bedia había adquirido legitimidad antropológica gracias a Robert Farris Thompson, quien sirvió además de puente para que Jean-Hubert Martin entrara en contacto con Bedia y lo invitara a participar en *Magiciens de la terre*. Para Sánchez, *Vive en la línea* funcionaba como un altar autobiográfico. No sorprende que Martin haya decidido viajar a Cuba para obtener pruebas etnográficas fidedignas del rito iniciático de Bedia en la religión del *palo monte*. Hay que recordar que el curador francés veía en el mito planteado desde lo estético la expresión más acabada de la fusión del primitivismo cosmogónico asociado a lo no-occidental con la planetarización post-eurocéntrica de la forma arte (la instalación conceptual). Leído a contrapelo, lo que el texto de Sánchez ponía sobre la mesa era que la curaduría global de *Magiciens de la terre* había convertido la etnografía postcolonial en una suerte de celebración estética transcultural.

El siguiente número de *Third Text* (16-17), también de 1991, incluía un artículo titulado "Gerardo Mosquera: A Case of Us Hostility Toward Cuba" de Rachel Weiss, en el que la historiadora americana denunciaba las hostilidades diplomáticas que Estados Unidos dirigía en contra de los intelectuales cubanos, negándoles pasaportes para entrar al país. El caso diplomático de Gerardo Mosquera – quien rompió su vínculo con la Bienal de la Habana – tuvo un gran impacto para la revista *Third Text*. Hay que recordar que en 1991 se celebró la Cuarta Bienal de Arte de la Habana, a la que asistió Rasheed Araeen como invitado especial. Como el propio Araeen lo relata:

Fue en Cuba, en 1991, cuando por primera vez entré en contacto cara a cara con el mundo del arte de lengua hispana. Había sido invitado a participar con una conferencia, como parte de la Cuarta Bienal de La Habana, celebrada entre noviembre y diciembre de 1991. Como en aquel momento ya habíamos producido quince números de *Third Text*, y como me sobraban algunos, decidí llevarme 250 copias de la revista para distribuir las gratuitamente allí. Sin embargo, después de conversar con el Centro Wilfredo Lam, decidí ponerlas a la venta durante la conferencia, al precio de cinco dólares; el dinero sería destinado al Centro. Sólo quería mencionar esto para explicar lo que ocurrió cuando la revista fue puesta a la venta. Todos los ejemplares fueron vendidos el primer día. Esto no habría ocurrido en ningún lugar, ni siquiera en una ciudad de Europa o América del Norte. Quedé muy impactado, no por las ventas en sí, sino por lo que representaban. Mostraban deseo y entusiasmo por lo que hacíamos en *Third Text*. Alentados por el resultado, produjimos un número especial sobre CUBA en 1992. Se trataba de una edición bilingüe, en inglés y español, que incluía en su mayoría artículos sobre la Cuarta Bienal de La Habana (Araeen, 2003: 11).

Como veremos más adelante, el número al que se refiere Araeen – un monográfico sobre Cuba en edición bilingüe – tuvo un impacto importante en el desarrollo futuro de *Third Text*. En él se incluyó un ensayo de Gerardo Mosquera titulado "Africanía: Wifredo Lam in his Island" en el que América Latina es presentada como una modernidad artística otra. Además de este ensayo, el número publicó varias colaboraciones sobre la Cuarta Bienal de la Habana (Guy Brett, Lilian Llanes, Jay Murphy). Leídos en conjunto, estos textos dejaban en claro al menos cuatro cosas: 1) que con la Cuarta Bienal, la solidaridad del Tercer Mundo había entrado en crisis; 2) que la joven generación de artistas cubanos que creció de la mano de la Bienal había sido absorbida por el mercado global; 3) que Cuba había entrado a un nuevo 'periodo especial', caracterizado por la censura y la falta de espacios; finalmente 4)

que la Tercera Bienal de la Habana, a diferencia de *Magiciens de la terre*, constituía un modelo de exhibición alternativo y descentralizado. Así lo expresaba Jay Murphy:

La contribución cubana a la IV Bienal de la Habana demostró que todavía se hace buen arte, y por parte de varios artistas cubanos muy jóvenes. Pero la manifestación pública de trabajo agresivo y polémico que hizo del 'renacimiento cubano' de los 80 algo así como una sensación internacional, está claramente en remisión. En Cuba los artistas están trabajando hoy no solamente en una época reconocida por el mismo gobierno como la mayor crisis desde la invasión de Bahía Cochinos en 1961 – un 'periodo especial' de apagones eléctricos, estricto racionamiento de combustible y cortes radicales en el transporte – sino también en un ambiente en que la crítica social que caracterizó los trabajos anteriores ha sido abandonada cada vez más. Los seis meses de exhibiciones en el Castillo de la Fuerza en 1989 llegaron a ser un hito en el arte cubano (Murphy, 1992: 115).

Durante los siguientes años, *Third Text* siguió invitando a teóricos y artistas latinoamericanos a participar en la revista y el propio Rasheed Araeen intensificó sus relaciones con América Latina. Fue entonces cuando se empezó a hablar de manera habitual de la Tercera Bienal de la Habana como la primera exposición de arte global pensada desde el Sur Global (Rojas-Sotelo, 2011). A raíz de ello, la propia revista se vio ante la necesidad de revisar la función discursiva de la categoría 'Tercer Mundo' y de repensar el mapa geopolítico que había dado origen a la publicación.

En 1994, Araeen viajó de nuevo a La Habana para participar en la Quinta Bienal de la Habana. En el simposio teórico de la bienal leyó un texto titulado "Ni de aquí ni de allá", en el que habla de la figura del intelectual postcolonial y explica cómo los artistas "otros" habían superado su condición de subalternidad en las metrópolis del arte. En aquel simposio, Araeen cerraba su texto con unas palabras cargadas de triunfalismo en las que el internacionalismo – que hacia 1978 era considerado el enemigo a derrocar – se presentaba quince años después como una realidad superada:

Este 'otro' artista [postcolonial] puede no tener un lugar en su lugar de origen, y puede ser ignorado e invisible en el país de su adopción, pero el 'otro' artista ha penetrado las premisas donde el fruto prohibido era guardado y protegido, y lo ha comido. ¿Quién puede negarle ahora su entrada triunfal en la historia del arte moderno? El mito del hombre blanco como único sujeto de la historia ha sido estallado (Araeen, 1994: 44).

Hay que recordar que Thomas McEville, quien en su momento había sostenido un punto de vista sobre *Magiciens de la terre* marcadamente distinto al de Araeen, había llegado a la misma conclusión del paquistaní, es decir, que las puertas del globalismo se habían abierto para el Tercer Mundo y que ya nadie iba a poder volver a cerrarlas. En sus propias palabras: "The question is not really whether the people who opened the door had gravy on their jackets, or slipped and fell as they were opening it. The question is this and only this: as we enter the global village of the '90s, would any of us really rather that the door remain closed?" (McEville, 1992: 157).

Convencido junto a McEville de que la puerta global que se había abierto y que ya no podía volver a cerrarse, Araeen consideró que la propia categoría 'Tercer Mundo' había perdido su carácter estratégico. En sintonía con la aparición de *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present* (Spivak, 1999) tomó la decisión de revisar profundamente el mapa geostético postcolonial que había dado fundamento a la revista *Third Text*.

III.

Hacia 1999, *Third Text: Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture* entró a una nueva época. Una vez absorbidas las reflexiones que había traído consigo la Tercera Bienal de la Habana sobre el tercermundismo como lugar de enunciación, Rasheed Araeen eliminó la expresión *Third World Perspectives* del título de la revista, sustituyéndola por *Critical Perspectives on Contemporary Art & Culture*. El 'Tercer Mundo' cedía su lugar para dar paso a la crítica cultural desde la óptica de las epistemologías del Sur Global. Ese mismo año, Araeen visitó México, invitado como ponente a un simposio. Considerando el éxito del número bilingüe sobre Cuba que había publicado en 1992, Araeen propuso en México la creación de una versión en castellano de la revista. La transformación no era menor. El tercermundismo de *Third Text* había comenzado a desensamblarse y con ello se cerraba una manera de entender la crítica postcolonial y los diseños geoestéticos de la modernidad/colonialidad.

Sin embargo, la idea de publicar una versión en castellano de *Third Text* no se materializó sino años después en Gran Canaria, con el apoyo de Orlando Brito y el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM). La ubicación geográfica es relevante, pues era en el corazón del expansionismo colonial trasatlántico desde donde fue pensado el número piloto de lo que se llamó *Tercer Texto*. Un número experimental que, a pesar de no haber tenido continuidad, ciertamente apuntaló la urgencia de reestructurar el imaginario geopolítico de la revista, pero ahora a través de otra de las lenguas imperiales: el español. Si la revista había hablado durante dos décadas desde el territorio postcolonial del 'Tercer Mundo' – el espacio de lo diferido estéticamente y de la diferencia epistémica del subalterno – lo que se proponía ahora era replicarse para dar voz a las diversas modernidades estéticas no occidentales. Primero apareció *Third Text Asia* (2008), después *Third Text Africa* (2009) y finalmente resurgió *Tercer Texto* (2009). Paradójicamente, como pude verse, la reestructuración de la revista se basó en la división continental del mundo.

De manera sintomática, el primer número de *Third Text Africa* repensaba, veinte años después, la exposición *Magiciens de la terre*. Su editor, Mario Pisarra, abría la edición-continente de *Third Text Africa* aludiendo a la actualidad y reforzamiento del primitivismo en el sistema del arte. En lo que a *Tercer Texto* se refiere, el número 1 apareció en 2009, siendo en realidad la reedición digital de la versión castellana del número especial que *Third Text* había publicado en 1992 sobre Cuba. Mientras que la primera versión impresa había aparecido en el marco de la *Cuarta Bienal de la Habana*, la reedición lo hacía ahora en torno a la *Décima Bienal de La Habana*, la cual abordó el tema *Integración y resistencia en la era global*.

Este tema, como puede deducirse, se topaba de lleno con el problema del fin del tercermundismo como lugar de enunciación. Integrarse o resistir lo global desde el Tercer Mundo parecía ser el dilema de los nuevos tiempos. Como sucedió a *Third Text* – que desde 1999 se desmarcó de la categoría 'Tercer Mundo' – el equipo curatorial de la Bienal de la Habana también se preguntaba por la validez de la categoría 'Bienal del Tercer Mundo'. Si la directora del Centro Wilfredo Lam, Lilian Llanes, había afirmado en 1992 en las propias páginas *Third Text* que "despite its limitations; we shall continue to use the term for lack of a better one" (Llanes, 1992: 9), Nelson Herrera Ysla – uno de los miembros fundadores de la bienal y quien tomaría las riendas del Centro Wilfredo Lam tras la salida de Llanes – ofrecía pocos años después una imagen muy diferente del problema. En sus palabras: "Third World artists are trapped within the global system, which governs what is considered contemporary art" (Herrera, 2003: 22). De ser el lugar de enunciación para la resistencia, el Tercer Mundo parecía haberse convertido en la trampa misma de la globalización neoliberal.

En medio de estas coyunturas, lo interesante de la reedición del número especial de Cuba como parte de la nueva perspectiva geopolítica de *Tercer Texto* era justamente que aparecía en un momento en el que la dicotomía de entregarse o resistir habían dejado de ser las únicas salidas posibles. Hay que recordar que la retórica de la resistencia artística latinoamericanista se basaba en buena medida en el pensamiento de críticos como Marta Traba, quien hablaba en los setentas de la estética de la resistencia y de la necesidad de evitar la 'entrega' del latinoamericanismo a los lenguajes imperiales (Traba, 2005). La pregunta que se abría con la salida del tercermundismo como categoría estratégica era entonces la siguiente: ¿desde dónde puede pensarse la exterioridad de lo global como su negación sin que ello, como suponía Herrera, congele o atrape al subalterno en lo global?

Sin proponérselo, la Tercera Bienal de la Habana de 1989 había sentado las bases de un cosmopolitismo artístico alternativo, en el que lo global funcionaba como un territorio otro en la medida en que incluía a América Latina, África, Asia y el Medio Oriente, pero también a artistas diaspóricos, a miembros de minorías viviendo en el Primer Mundo y a artistas occidentales solidarizados con el Sur Global.

IV.

Como ha podido comprobarse, cuando la editorial Afterall sacó a la luz *Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989*, los debates en torno a los orígenes de un nuevo modelo de curaduría global habían madurado por más de dos décadas en las páginas de *Third Text*. Tal fue el impacto de la Bienal de la Habana en la revista que ésta se había visto obligada a dar un viraje radical de sus imaginarios geopolíticos, renunciando de hecho a la categoría 'Third World'. La introducción al libro de Afterall, escrita por Rachel Weiss y que lleva por título "A Certain Place and a Certain Time: The Third Biennial of the Havana and the Origins of the Global Exhibition", enfatiza la idea de que el modelo global de exhibición – el modelo verdaderamente global y no la falsa globalidad de *Magiciens de la terre* – había tenido su origen en La Habana, nuevo lugar de enunciación del cosmopolitismo artístico del Sur Global:

The third Biennial was one of the first exhibitions of contemporary art to aspire to a global reach, both in terms of content and impact, and it was the first to do so from outside of the European and North American art system, which had, until then, undertaken to decide what art had global significance. (...) Unlike the biennials in Venice or São Paulo, it has focused attention on art and artists from outside of family art-world circuits, and, unlike projects in Delhi, Cairo or Gabon, it had already made the decisive move beyond its own region to explore artistic production on a global scale. (...) This is what the decision to accept 'Westernised art' as the 'shared language' of the show meant – a decision that is probably best understood in terms of cosmopolitanism (Weiss, 2011: 14-15).

En su lectura de la Tercera Bienal de la Habana, Weiss relaciona la ruptura del esquema *centro-periferia* a escala global (la asimetría planetaria de la que hablaba Jean-Hubert Martin) con la ruptura del esquema *centro-periferia* a escala local, sugiriendo que el carácter global y fundacional del modelo de la Habana tenía una doble dimensión: la planetaria por un lado y la micro-política por el otro. Este argumento se hacía eco del segundo número de *Tercer Texto*, aparecido en 2010 y que llevó por título *Irrupciones al Sur*. Coordinado por Ana Longoni y Miguel López en el marco de la Red Conceptualismos del Sur, este segundo número confirmaba que el Tercer Mundo había cedido su lugar al Sur Global, dando lugar a una nueva forma de cosmopolitismo táctico.

Desmantelado el tercermundismo, *Third Text* se había propuesto responder a la emergencia de nuevos territorios geo-epistemológicos atravesados por lo regional, lo global y lo continental: el globo mismo como (tercer) texto. Pero las ramificaciones de la revista (*Third Text Asia*, *Third Text Africa* y *Tercer*

Texto) no sólo habían marcado un punto de inflexión geopolítico de la revista. A partir de entonces, *Third Text* entró en un periodo de crisis institucional que derivó en la salida de todo el consejo consultor de la revista como defensa a las presiones experimentadas por su editor en jefe, Rasheed Araeen. Hacia 2012, la fractura de la revista se había vuelto irreparable.

Referencias

- ARAEEN, R. Why Third Text? en: *Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*, n. 1, Autumn, pp. 3-5, 1987.
- _____. Our Bauhaus, others' mudhouse. en: *Third Text. Third World perspectives on contemporary art and culture*, n. 6, Spring, pp. 3-14, 1989.
- _____. *The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-war Britain*. London: SBC, 1989.
- _____. Ni aquí ni allá. En: Llanes, (Ed.) *Quinta Bienal de la Habana*. La Habana: Centro Wilfredo Lam, 1994.
- _____. La historia del Third Text: escribir/publicar como obra de arte conceptual colectiva. En: *Tercer Texto*, n. 0, Gran Canaria, 2003, s/p.
- _____. ¿Cómo se ha convertido Third Text en Tercer Texto? En: *Third Text/Tercer Texto. Una perspectiva crítica sobre el arte y la cultura contemporánea*, Spring, 2003, pp. 11-20.
- BARRIENDOS, J. Latin American Art and the British Cultural Diplomacy. The Rise and Fall of New Internationalism. En: BRUCH VALDIVIA, K. (ed.). *Rethinking Conceptualism. Avant-Garde, Activism and Politics in Latin America*, Berlin, Ibero-Amerikanische Institute, 2021 [En prensa].
- CAMNITZER, L. Third Biennial of Havana. En: *Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*, n. 10, Spring, 1990, pp. 79-93.
- FISHER, J. Editorial. En: *Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*, n. 8-9, Autumn/Winter, pp. 3-5, 1989.
- GUILBAUT, S. *De cómo Nueva York robó la idea de Arte Moderno*. Madrid: Tirant Lo Blanch, 2007.
- HERRERA-YSLA, N. Comunicación en tiempos difíciles: Uno más cerca del otro. En: Nelson Herrera Ysla, ed., *Coordenadas de arte contemporáneo*. Habana: Ediciones de Arte Cubano, 2003.
- LLANES, L. La Bienal de la Habana. En: *Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*, n. 20, Autumn, pp. 5-12, 1992.
- McEVILLEY, T. *Art & Otherness. Crisis in Cultural Identity*. Nueva York: Documentext. 1992.
- MORRIS, R. (ed.). *Can the Subaltern Speak?: Reflections on the History of an Idea*. New York: Columbia University Press, 2010.
- MOSQUERA, G. Elegua at the (Post?)Modern Crossroads: The Presence of Africa in the Visual Art of Cuba. En: Lindsay (ed.) *Santería Aesthetics in Contemporary Latin American Art*. Washington: Smithsonian Institution Press, pp. 225-258, 1996.
- MURPHY, J. The young and restless in Havana. En: *Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*, n. 20, vol. 6, pp.115-132, 1992.
- PHILIPSEN, L. *Globalizing Contemporary Art: The Art World's New Internationalism*. Aarhus: Aarhus University Press. 2010.
- ROJAS-SOTELO, Miguel. The Other Network: The Havana Biennale and the Global South. En: *The Global South*, vol. 5, n. 1, Spring, pp. 153-174, 2011.
- SÁNCHEZ, O. José Bedia: La restauración de nuestra alteridad. En: *Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*, n. 13, Winter, pp. 63-72, 1990.
- SPIVAK, G. *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1999.
- STEEDS, L. (ed.). *Making Art Global (Part 2): 'Magiciens de la Terre', 1989*, Colonia, Afterall, 2013.
- TRABA, M. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.

WEISS, R. A Certain Place and a Certain Time: The Third Bienal de la Habana and the Origins of the Global Exhibition. En: *Making Art Global*

(part 1): *The Third Havana Biennial 1989*. London: Afterall Books, 2011.

Notas

* Profesor asociado de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México). Investiga la intersección del arte latinoamericano con el cosmopolitismo estético moderno. Entre sus libros destacan *Geoestética y Transculturalidad* (Espais de l'Art Contemporani, 2007), *Global Circuits: Art Geography and the Global Challenge of Critical Thinking* (ACCA, 2011) y *Juan Acha. Despertar Revolucionario* (UNAM, 2017). E-mail: joaquinbarriendos@comunidad.unam.mx. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-9034-6990>>.

¹ El segundo volumen de la serie trata precisamente de *Magiciens de la terre* (Steeds, 2013).

² Hay que recordar que *Third Text* se publicó desde sus orígenes con el apoyo financiero del propio Arts Council of Great Britain.

³ El número incluye textos de los siguientes autores: Rasheed Araeen, Yves Michaud, Benjamin Buchloh, Jean-Hubert Martin, Fumio Nanjo, John Mundine, Jyotindra Jain, Louis Perrois, Carlo Severi, Sally Price, James Clifford, Jean Fisher y Guy Brett.

⁴ Los artistas incluidos fueron Waltercio Caldas, Juan Dávila, Eugenio Dittborn, Roberto Evangelista, Victor Grippo, Jac Leirner, Cildo Meireles, Tunga, Regina Vater (Brett, 1996).

Artículo recibido en febrero de 2021. Aprobado en abril de 2021.

Artigo recebido em fevereiro de 2021. Aprovado em abril de 2021.