

caiana

Gabriela Piñero

UNAM, México, UBA-CONICET, Argentina

Adiós Latinoamérica: historia de un abandono estratégico. Crítica y curaduría en la producción de Gerardo Mosquera

Adiós Latinoamérica: historia de un abandono estratégico. Crítica y curaduría en la producción de Gerardo Mosquera

Gabriela Piñero

UNAM, México, UBA-CONICET, Argentina

Introducción

Las grandes exposiciones panorámicas sobre el arte de América Latina que tuvieron lugar desde fines de 1980 en países como Estados Unidos, España, Inglaterra y Bélgica, así como las discusiones desplegadas en torno a los festejos y contra-festejos por el V centenario del “Encuentro de dos Mundos” (1992), reimpulsaron el debate sobre “América Latina” en tanto regionalismo artístico. Alentados por la circulación creciente que las producciones del “sur” adquirían en el incipiente circuito artístico global, críticos y curadores ensayaron diversas conceptualizaciones sobre “lo latinoamericano” en el arte. Se dibujó, así, un mapa de posiciones que oscilaron entre la defensa de América Latina en tanto regionalismo artístico diferenciado, y la sospecha de que la noción de un “arte latinoamericano” actualizaba antiguas jerarquías y estereotipos.

Dentro de este entramado de perspectivas, la postura de Gerardo Mosquera, crítico y curador cubano, puede pensarse como un abandono estratégico. Desde los años 1980, Mosquera produjo un conjunto de escritos y curadurías tendientes a inscribir las obras por él abordadas en horizontes de sentido distintos al meramente geográfico, a fin de asignarles un nuevo espacio de poder dentro de la práctica artística contemporánea.¹ Sus reflexiones sobre la dinámica cultural de América Latina y de otras sociedades “periféricas”, y sobre los modelos

teóricos a partir de los cuales fueron conceptualizadas, condujeron a Mosquera a sostener que “lo mejor que puede pasarle al arte latinoamericano es dejar de serlo”.² Al contrario de lo que una lectura rápida de esta proclama pareciera sugerir, “dejar de ser latinoamericano” no implica subsumir las experiencias locales a los mandatos hegemónicos (pasivo sometimiento a los poderes neo-coloniales), sino el poder de hacer una contemporaneidad más latinoamericana en la práctica.

Asumidos ciertos presupuestos de las teorías poscoloniales y a la vez cuestionada su aplicabilidad en las sociedades latinoamericanas, Mosquera discute con la lógica de circulación de las producciones artísticas y culturales vigente en los centros artísticos (principalmente Estados Unidos) desde la década de 1980. Testigo del progresivo interés de las metrópolis por las artes del “Tercer Mundo”, Mosquera denunció los nuevos sistemas de exclusión y jerarquización, así como los nuevos estereotipos impuestos tras la aparente apertura (discursiva, de representación y de participación) abogada por el multiculturalismo y su renovado internacionalismo. El incremento de exposiciones sobre “arte latinoamericano” en países de Europa y en los Estados Unidos, su comercialización en subastas internacionales y su ingreso en importantes colecciones privadas y estatales, no es suficiente ya que es la propia etiqueta de “arte latinoamericano” la que condena a las producciones así caracterizadas a ser el “Otro” nombrado sobre el cual se proyectan estereotipos.

La obra del pintor cubano Wifredo Lam (1902-1982) es el núcleo que dio forma a los pensamientos de Mosquera sobre el potencial artístico, la lógica de la vanguardia latinoamericana y las relaciones entre distintas culturas. Como demostraré en las páginas siguientes, la obra de Lam funciona en la argumentación de Mosquera como un dispositivo artístico que, sin salirse de sí mismo, fue capaz de descentrar los discursos y la misma práctica artística. Contra las narrativas que concebían la obra de Lam como una producción “periférica” que recurría a las soluciones plásticas del cubismo y del surrealismo (producción epigonal que viraba hacia África), Mosquera demostró el poder de esta producción de reconstruir, desde dentro y a partir de una

sensibilidad-otra, las corrientes artísticas centrales. La diferencia de argumentos fue crucial en la fundación de una nueva estrategia que invertía las direcciones de intercambio, y así cuestionaba la omnipresencia de discursos y criterios de valoración euro-céntricos. Ejemplo pionero de la creación de la cultura y el mundo contemporáneo desde la cultura cubana y caribeña, las coordenadas de referencia de la obra de Lam ya no son “América Latina”, sino la práctica artística *per se*. El diferencial “latinoamericano” en la obra plástica ya no precisa ser enunciado o identificado, porque él es *actuado*.

En la reconceptualización que emprendió Mosquera, una reconceptualización que aún hoy continúa elaborándose y que no está carente de fricciones y contradicciones, la noción de “contexto” adquirió un lugar clave. En tensión entre localidad de producción, sitio enunciativo y conjunto de experiencias vividas, el “contexto” es en este aparato crítico pensado de manera móvil e informando la obra desde *dentro*, no actuando en términos de superficie representada. La sucesión –señalada por Mosquera– de las nociones de “arte europeo provinciano”, al “arte derivativo”, al “arte latinoamericano”, al “arte en América Latina”, al “arte desde América Latina”,³ revela la progresiva independencia de una práctica que se piensa ya no como el “Otro” nombrado y significado, sino como parte integrante y generadora de una “metacultura global”. Como demuestra la defensa que Mosquera hace de la obra de Lam y del arte cubano que emergió a fines de 1970 y alcanzó visibilidad en 1980, su apuesta no es por aquellas obras que declaren el contexto, sino por aquellas producciones que participen en una práctica general del arte que refiera al arte mismo, y no que ingrese a él por lo que tiene que “comunicar” sobre áreas ajenas a él.

Adiós América Latina: contra la idea de un “arte militante”

En 1993 Mosquera publicó *Contra candela. Ensayos sobre kitsch, identidad, arte abstracto y otros temas candentes*.⁴ Este libro comienza con una serie de ensayos de los años 80 en los cuales el crítico cubano explora diversos momentos del debate sobre el realismo, especialmente en la Rusia de las décadas de 1930-1970 y la Cuba de 1960. Contra la

corriente sociológica del realismo, Mosquera rescata aquellas líneas de producción artística y teorización marxista que en torno a los años 60 y 70 quisieron pensar una cierta especificidad, potencialidad, de una práctica artística liberada de imperativos ideológicos. Se trata de una discusión que permeará las reflexiones subsiguientes de Mosquera, y se encontrará también en sus elecciones estéticas y elaboraciones teóricas.



1. Juan Francisco Elso Padilla, *Por América*, 1986, madera, yeso, tierra, pigmentos, cabello sintético, ojos de vidrio, 144,1 x 43,8 x 46,4 cm, M.I.T. List Visual Arts Center, Boston, Massachusetts, EE.UU.

La exposición *Ante América* (1992) fue uno de los primeros proyectos de Mosquera tendiente al cuestionamiento de la rápida identificación de las obras de la región en tanto latinoamericanas. Se trató de una de las primeras exhibiciones sobre el arte contemporáneo de la región que quiso desmarcarse de las muestras antológicas que por aquellos años proliferaban en diversos países de América y Europa. Circular por los pasillos de “lo latinoamericano”, “lo periférico”, “las artes del Tercer Mundo”, implicaba para Mosquera estar excluido como elemento significativo de la construcción de la contemporaneidad. Movilizaba, además, una

errónea concepción de la obra bajo la cual ésta funcionaba como mera ilustración, llana superficie pintada de los colores locales.

El “arte latinoamericano” con el cual discute Mosquera es aquél inscrito en “cierta tradición ‘militante’”⁵ que impuso categorías que, si bien sirvieron a los afanes sesentistas de resistencia frente a la penetración cultural del norte, devinieron en caracterizaciones generales con alto grado de reconocimiento. Junto a los paradigmas del realismo mágico y lo real maravilloso, Mosquera refiere las ideas de lo barroco, el mestizaje y también el discurso revolucionario. Solidarios del latinoamericanismo de la etapa histórica marcada por la revolución cubana y las guerrillas, fueron los mandatos ideológicos-culturales de estos discursos militantes los que promovieron anhelos totalizadores que terminaron plasmándose en estereotipos. La obsesión por la identidad y el afán por incorporar elementos identitarios tomados del folklore, la religión, el ambiente físico o la historia, son algunos de los rasgos de esta tradición de un arte militante.

En tensión y confrontación con esta tradición “militante”, Mosquera señala una segunda tradición de “fluidez y complejidad en el modo [...] que [el arte latinoamericano] se ha ocupado activamente de lo social”.⁶ Lo singular de esta segunda tradición defendida por Mosquera, es un cambio en la forma en que los componentes culturales participan en la obra de arte. Éstos ya no integran la obra desde su visualidad, al modo de una iconografía, como en la tradición de un arte militante, sino que actúan en su “discurso simbólico”. Es decir, en esta segunda tradición, lo particular cultural es interiorizado en la manera de construir las obras y sus discursos:

Esta práctica implica una presencia de lo cultural, interiorizada en la manera misma de construir las obras y sus discursos, pero también una praxis del propio arte, que establece constantes identificables, construyendo la tipología cultural desde la manera de hacer arte, y no acentuando los factores culturales introyectados en éste.⁷

Si bien el contexto era también parte central de la tradición militante del arte, es el modo singular y nuevo en que el contexto informa la obra, lo que caracteriza a la nueva tradición crítica de fluidez y complejidad promovida por

el crítico cubano. Se trata de una nueva forma en que el contexto participa en la obra, modelando desde dentro sus recursos visuales:

el contexto es un factor básico en los artistas que han establecido la nueva perspectiva, pero sus obras, más que nombrar, analizar, expresar o crear los contextos, se construyen desde ellos. Las identidades así como los ambientes físicos, culturales y sociales son ahora más *actuados* que mostrados; es decir, constituyen identidades y contextos en acción, que participan en el metalenguaje artístico internacional y en la discusión de temas contemporáneos globales.⁸

El título del ensayo de Mosquera para el catálogo de la exposición *Así está la cosa. Instalación y arte objeto en América Latina* (1997) curada por Robert Littman y Kurt Hollander en México, “Un arte que va hacia afuera”, refiere precisamente al rasgo propio de esta tradición de complejidad y fluidez que se da a lo largo de América Latina. En su negativa a ilustrar el contexto, esta tradición artística comparte con el arte de Europa y de los Estados Unidos el interés por un arte conformado mediante su auto-discusión y por una crítica de la representación. Sin embargo, su diferencial latinoamericano, según Mosquera, reside en que, desde ese común punto de partida, las obras de América Latina tensan el arte hacia contextos ambientales, sociales, culturales y religiosos no de manera anecdótica, sino dentro del propio análisis de los recursos semióticos. Se trata de un arte informado de las prácticas y paradigmas contemporáneos, pero que está elaborado desde el interior y en diálogo con sus propias sociedades. Son obras que intervienen en los circuitos metropolitanos, pero inyectando en ellos una perspectiva distinta producto de las conflictivas de su localización.

Si en opinión de Mosquera las obras latinoamericanas, a diferencia de las producciones europeas y norteamericanas, no pierden de vista la singularidad de su emplazamiento, éste, sin embargo, es abordado de manera diferenciada en las diversas zonas de la región:

Las instalaciones de los más interesantes artistas del Caribe se sitúan en las antípodas del trabajo de los brasileños. Al silencio constructivo y posminimalista de éstos últimos se opone el mayor protagonismo del medio –en especial lo vernáculo– en la

estructura de las obras de los primeros, así como en la mayor voluntad por ir desde el arte hacia lo social y lo religioso [...] Esto se puede ver claramente en los dominicanos, los jamaicanos, los nuyoricans, y en algunos artistas de las Antillas Menores [...] En Cuba, el medio ha sido protagonista, con mayor inclinación conceptual, destructiva y apropiatoria, pero se produjo un fenómeno muy interesante de vínculo entre lo popular y lo “culto”.⁹

A través de estas reflexiones, Mosquera delinea una teoría del arte que establece cortes y diferencias a partir de la manera en que el contexto informa la obra, es decir, a partir de modos singulares de vinculación del arte y lo social. A diferencia de las artes de Europa y de los Estados Unidos, el arte de América Latina y de otras zonas “periféricas” no pierde de vista la singularidad de su localización. En la tradición crítica que rescata Mosquera, esta localización es incorporada al interior de la obra y no proclamada al modo de la tradición militante. Finalmente, nuevos cortes pueden establecerse entre las obras de las diversas regiones que participan de la tradición crítica (Brasil, Cuba, diversos países del Caribe), a partir del grado y la forma en que el contexto es modelado e incorporado en las obras.

Caminar con el diablo: nuevas cartografías de lo artístico contemporáneo

Estas reflexiones sobre los modos diversos en que lo social interviene en lo artístico, son inextricables de una revisión de las cartografías artísticas dominantes, tendiente a reformular las genealogías de lo que Mosquera identifica como la “metacultura” contemporánea. Mientras que en sus textos de los primeros 90, Mosquera conceptualiza a América Latina como “No Occidente” cuyas producciones entran en tensión con los postulados de una “metacultura occidental” (en tanto generalización de la cultura occidental),¹⁰ textos posteriores disolverán la oposición Occidente-No Occidente para argumentar por una “metacultura global” de filiación no sólo occidental.¹¹

Este tránsito argumental en cuanto a la manera de mapear el globo, se vincula con el desarrollo de una nueva estrategia desde la cual re-negociar la participación de las obras relegadas en las narrativas hegemónicas. Conceptuar la

metacultura dominante en el mundo actual en términos de “occidental”, y de las obras latinoamericanas (y periféricas) en tanto “no occidentales”, refuerza el dominio euro-norteamericano delegando en él el poder de decisión cultural y de nominación: es Occidente a través de la historia del arte hegemónica quien decide quién es su otro, nombrándolo “artes no occidentales”, “manifestaciones auténticas”, “derivativas”, etc. Acarrear estas etiquetas implica, además, movilizar toda una serie de expectativas y marcos de sentido elaborados para las producciones “exóticas”. Un verdadero reconocimiento de la plástica “periférica” exigía analizarla desde su interior, y no en función de las expectativas externas movilizadas por las etiquetas de “Latinoamérica”, “Tercer Mundo”, “No Occidente”. Su inclusión en relación con las obras consideradas centrales, ya no podía darse a través de nichos diferenciados, nuevas reservas de identidad cristalizada. El primer paso en la conformación de un espacio de exhibición y circulación artístico más equitativo, exigía romper esas jerarquías y negociar una participación activa de los sectores otrora marginados en la construcción de la cultura contemporánea. De este modo, se volvía imperativo el ajuste del aparato analítico, así como el despliegue de consideraciones que incluyeran de manera igualitaria los aportes y elaboraciones realizadas desde diversas partes del globo, sin que esto implicase la pérdida de la singularidad de cada práctica.¹²

Este empeño de Mosquera por repensar el lugar del arte de la región en el escenario global, quedó plasmado en el texto “Cocinando la identidad” que escribió para el catálogo de la exposición *Cocido y Crudo* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994-1995) curada por Dan Cameron. Allí Mosquera planteaba una posible estrategia del arte latinoamericano hacia la resolución de “sus dualidades entre Occidente y No Occidente, lo ‘primitivo’ y lo moderno, lo nacional y lo internacional”, en términos de una disyuntiva que permanecía abierta.¹³ En las páginas de su ensayo, Mosquera contaba el chiste de un campesino que tenía que atravesar un puente en muy malas condiciones. Mientras avanzaba temeroso por el puente, el campesino repetía: “Dios es bueno, el Diablo no es malo; Dios es bueno, el Diablo no es malo”. Al cruzar a la otra orilla y ya libre de peligro, el campesino exclamó: ¡Vayan al carajo los dos!, y continuó su

camino. Narrado en 1994, el chiste concluía ahí, con el campesino (el arte latinoamericano) siguiendo su propio camino distinto al camino de dios y del diablo. Retomado años más tarde en el texto “Caminando con el diablo. Arte Contemporáneo, cultura e internacionalización” (2009),¹⁴ el chiste proseguía con la posterior aparición del diablo, quien le proponía al campesino: “sigue tu camino propio, por ti mismo, pero deja que te acompañe; acéptame y te abriré las puertas del mundo”.

La nueva situación del arte latinoamericano, según Mosquera, es así la del campesino que accedió a seguir su camino dentro de la estrategia del diablo. Continuar por la senda del diablo y la internacionalización fue, para Mosquera, la opción que le permitió al arte de la región dejar de ser etiquetado como latinoamericano y participar de manera activa en la construcción de la contemporaneidad. Ambas versiones del chiste (la del año 1994 y la del 2009), reflejan el tránsito entre una idea del arte latinoamericano como tercera vía frente a la disyuntiva Occidente-No Occidente y una comprensión del arte latinoamericano que avanza caminando con el diablo, es decir, que se inscribe en la tradición artística occidental.¹⁵

La obra de Wifredo Lam y el “nuevo arte cubano” (una lógica de la mirada)

El aparato crítico de Mosquera tal como fue reformulado en el tránsito al nuevo milenio, sus estrategias de acción y el potencial que la obra adquiere en él, es parte de una revisión argumental mayor destinada a alcanzar un reconocimiento más amplio de las producciones del sur en el circuito global. No se trata de un aparato teórico que se estructure a partir del diagnóstico externo sobre lo que podríamos llamar el “campo del arte y de la cultura” (en tanto campo de experiencia diferenciada), sino que se conforma por medio de una nueva forma de conceptualizar la obra de Wifredo Lam.

El pensamiento plástico de Mosquera tiene la singularidad de ser un pensamiento modelado a partir del análisis de la lógica interna de una obra (o más bien, de un conjunto de obras), que luego se vuelca en un nuevo conjunto de producciones para construirlas en tanto nuevo núcleo artístico significativo: el llamado “nuevo arte cubano” no existía como movimiento antes del trabajo crítico de Mosquera. *Matriz* de una

teoría de la producción y de un nuevo paradigma artístico y cultural, la dinámica interna de la obra de Lam le sirve a Mosquera para pensar y teorizar una línea artística surgida en la Cuba de los setentas y ochentas, y que él denominó “nuevo arte cubano”.

Como demostraré en este apartado, Mosquera planteó al nuevo arte cubano implícitamente como heredero del descentramiento cultural que Lam llevó a cabo en la vanguardia: como puesta en relieve de la lógica de reelaboración de la producción cultural más allá de la hegemonía occidental.

Si la teoría poscolonial, así como sus revisiones latinoamericanas, aportaron el sustrato teórico de la reelaboración teórica emprendida por Mosquera al cuestionar las narrativas y lógicas imperantes de la historia del arte, la obra de Wifredo Lam se constituyó en ejemplo paradigmático y pionero de una nueva genealogía. Las reflexiones de Mosquera en torno a la cédula que durante años acompañó a *La Jungla* (1943) en el MOMA, y sobre el modo en que la figura de Lam fue analizada en la exposición “*Primitivism*” in 20th Century Art: *Affinity of the Tribal and the Modern* realizada también en el MOMA en 1984, se dirigieron a impugnar la consideración de Lam como una figura secundaria en relación con las corrientes principales del modernismo.

Analizado como un pintor secundario en la perspectiva del surrealismo, las aproximaciones hegemónicas obviaron el hecho de que en Lam se produjo una síntesis inaugural entre vanguardia y “primitivismo”. Mosquera discutirá con estas consideraciones, ya que en su opinión lo original de Lam no se dio como tema, influencia o apropiación. Lo singular de su producción –lugar de reflexión al cual Mosquera regresará una y otra vez– es que el componente africano, “primitivo”, funciona como parte constitutiva de su propio obrar (en este sentido, la obra de Lam aparece como pionera de la tradición crítica de fluidez y complejidad en América Latina, señalada anteriormente). Lo africano y lo primitivo fueron para Mosquera parte constituyente de la cosmovisión de Lam, una cosmovisión que al apropiarse de recursos de la plástica “cultura” y “occidental” logró insertar en ella elementos ajenos, perturbadores. El resultado no fue, como solía considerarse, una nueva aportación dentro de la

línea surrealista, sino una construcción-otra erigida desde una mirada distinta, desde una sensibilidad caribeña.

Más que una lectura distinta de la obra de Lam, los escritos de Mosquera instalaron un cambio de perspectiva. A través de estos ensayos, el crítico cubano inauguró la genealogía de una modalidad de obra “poscolonial”, es decir, capaz de alterar, desde el interior, las configuraciones y epistemologías centrales. Según Mosquera, “Lam montó como un *oricha* a caballo del modernismo, haciéndolo balbucear otras palabras”:

La voz diferente que trae Lam no habla en otras lenguas, usa el propio metalenguaje artístico de la modernidad. Esto le permite ser legitimado y comunicarse desde los circuitos de poder. Por supuesto, el lenguaje hegemónico es puesto en tensión.¹⁶

Lam ya no es subordinado a los aportes del arte occidental –las vanguardias históricas–, ni tampoco analizado como su otro, sino que su producción interviene activamente en la construcción de ese arte occidental. A esta nueva consideración, subyace no sólo el abandono de una historia del arte eurocéntrica, incapaz de pensar las producciones de diversas regiones más allá de sí misma, sino también una nueva concepción de “identidad”.

A partir de las reflexiones de Wole Soyinka, quien discute la categoría de la negritud y propone la de “tigritud”,¹⁷ Mosquera articula una concepción de la “identidad *por la acción hacia fuera, no la identidad mediante la representación o la aserción interna*”.¹⁸ “Un tigre no grita su tigritud: salta. Un tigre en la selva no dice: soy un tigre. Sólo al pasar por el terreno de caza del tigre y encontrar el esqueleto de una gacela sentimos que el lugar desborda tigritud”, sostiene Soyinka.¹⁹ Si la propia singularidad (identidad) no se declara sino que se *performa*, la obra ya no puede ser pensada como simple ilustración. La obra elaborada como mero canal de denuncia se reveló hace tiempo ineficaz como vehículo de contra-información, y también incapaz de abrir un espacio de visibilidad y participación global.

La concepción de la obra como vehículo de contra-información, fue solidaria con las políticas multiculturales que fomentaron la inclusión de producciones de diversas regiones

sólo al modo de “cuotas”. Consideradas sólo en su superficie, a estas obras les fue extraída su capacidad de acción e intervención. En tanto un *visible* fácilmente legible y por lo tanto traducible, es de esperar que en las argumentaciones de Mosquera “lo latinoamericano” fuera ese elemento necesario de perderse para que las obras queden liberadas en nuevas tramas de sentido. Sustraer un latinoamericano altamente tipificado e identificado (los monos y las palmeras, las luchas y la revolución) habilitó que ciertas obras empiecen a ser consideradas por sí mismas (sus recursos plásticos, sus materialidades, las miradas que *performan*) y no por lo que ellas tenían para comunicar. Así, estas obras quedaron también sustraídas de los temarios que eran afines al latinoamericanismo de inspiración cubana: lo real maravilloso, las reflexiones de Marta Traba, el guevarismo y los argumentos de una plástica revolucionaria.

El nuevo énfasis en los recursos y efectos plásticos de las obras elaboradas desde América Latina, en sus modalidades visuales y perceptivas, implicaba habilitarlas como plenas interlocutoras de las producciones “centrales”. Abandonar “lo latinoamericano” y liberar la plena potencia de “lo artístico”, fue así para Mosquera la estrategia para romper la perversa división internacional del trabajo denunciada por Nelly Richard entre la “teoría” y la “práctica”, es decir, entre quienes asumen la experimentación formal y legitimación de los códigos, y aquellos a quienes se les exhorta a identificarse a nivel del contenido.²⁰

No hay en Mosquera un cuestionamiento de las corrientes artísticas centrales que dictaminan valores y jerarquías, sino el intento de que este *mainstream* sea construido desde una multiplicidad de perspectivas. Mosquera no ignora que tanto la producción artística como la cultura occidental son imposiciones coloniales, pero sí reconoce que dada la irreversibilidad de esta situación, la mejor opción es su reconstrucción desde saberes y haceres-otros. Si en algún momento, como revela el chiste del campesino y los escritos de Mosquera de la década del 90, la disyuntiva se planteó en términos de una elección entre la internacionalización dentro de una cultura de cuño occidental (el diablo), y un No-Occidente planteado como su otro absoluto (dios), el nuevo momento de la reformulación teórica de

Mosquera abandona esta encrucijada ya que una tercera vía se abre con el intento de participar activamente en la construcción de esta cultura internacional (caminar con el diablo) desde una diversidad de coordenadas.

Los desplazamientos discursivos de Mosquera hasta aquí analizados, así como sus reflexiones en torno a la especificidad de la práctica artística, se condensan en su construcción en tanto “movimiento” del “nuevo arte cubano”. Auténticos continuadores de los caminos abiertos por Lam, es también en el propio *obrar* de la obra (su dinámica interna) donde reside la singularidad y potencialidad del hacer plástico de la joven generación de artistas cubanos de los años 80. Bautizado como “nuevo arte cubano” e instituido como “movimiento” por el propio Mosquera, este grupo de artistas reúne una variedad de nombres –masculinos en su mayoría– con una producción diversa.

En acción desde fines de 1970, pero consolidada su práctica en 1980, artistas como Flavio Garcíandía, Juan Francisco Elso, Ricardo Rodríguez Brey, Marta María Pérez Bravo y José Bedía, entre otros, establecieron un quiebre con relación a la práctica artística de los años 70. La palabra “nuevo” quería enfatizar la renovación que este grupo hacía de la plástica cubana, y el fuerte quiebre que establecía con la década anterior de los 70. Estos jóvenes artistas se desmarcaron de una “plástica cubana de planteo social” que partía de posiciones socialistas “arremetiendo contra males internos desde una eticidad guevarista que busca[ba] actuar con realismo en el presente”.²¹ A pesar de las “urgencias contextuales que le dieron origen y razón” al nuevo arte cubano de los 80, ésta era una “vanguardia cultural tercermundista sin manifiesto ni autoconciencia”. Su liberación de la retórica del Tercer Mundo, era lo que en opinión de Mosquera le permitía romper con las expectativas proyectadas sobre las artes “periféricas”.

[L]a obra de la nueva vanguardia cubana rompe con lo que se espera de un país latinoamericano y socialista. El ‘arte de la Revolución’ –al igual que ella– está resultando algo bien distinto de lo que soñaban las izquierdas o anatimizaban las derechas.²²

Resultado “de una identidad en acción más que de una identidad retórica”,²³ las obras de la

joven generación de artistas cubanos se independizaron a la vez de la tradición militante latinoamericana (esa “plástica cubana de planteo social”), y de “nortes de lucubración teórica”.²⁴ Primera generación de artistas formados enteramente durante la revolución, “lo cubano” aparecía en ellos como medio siglo atrás lo había hecho “lo caribeño” en Lam: como un conjunto de sensibilidades desde las cuales “poseer”, “montar”, las corrientes artísticas centrales.

La primera exposición conjunta de estos jóvenes artistas, *Volumen I*, exhibida en el Centro Internacional de Arte de La Habana en 1981, mostró un panorama variado de la nueva plástica cubana que, a pesar de las obvias diferencias, permitía encontrar elementos comunes. El sistema gratuito de educación en Cuba contribuyó a moldear una práctica artística al tanto de las soluciones, técnicas y recursos “centrales”, pero a su vez surgida de la sensibilidad y valores de la cultura popular cubana. Las producciones de artistas como Bedía, Garcíandía y Elso, se negaban a atender las demandas centrales de exotismo, cuestionando de ese modo las clasificaciones entonces vigentes entre producciones centrales y periféricas. Informadas por gustos y estéticas locales, pero a la vez muy conscientes de los parámetros internacionales, este conjunto de obras logró establecer desde una posición nueva (carente de las culpas y obligaciones de la “eticidad guevarista” propias de la tradición de una plástica social) un diálogo y dinámica original con los centros artísticos y las obras allí valoradas. Los modos en que Cuba y Brasil negociaron su localidad con la corriente artística internacional (*mainstream*), funcionan para Mosquera como ejemplos de la construcción de la contemporaneidad desde posiciones subalternas:

El arte brasileño, como la paloma equivocada de Rafael Alberti, quiso ir al norte y fue al sur. Esta ‘equivocación’ está en la base de que sea una de las manifestaciones más interesantes, ricas y complejas de todo el arte contemporáneo.²⁵

Así como la “equivocación” brasilera era la que estaba en la base de que sus manifestaciones sean de las más interesantes del arte contemporáneo, la “fluidez y complejidad” con que el arte cubano se apropiaba de sus tradiciones y de los recursos estéticos

“centrales”, era la responsable de su nueva posición crítica dentro de la escena internacional.

Los elementos que Mosquera señaló como aglutinadores de este nuevo movimiento de los años 80, pueden ser pensados como reelaboraciones de las particularidades que el curador cubano también identificó en Lam. La “nacionalización”²⁶ de los recursos plásticos metropolitanos (especialmente el conceptualismo), y su puesta al servicio de las necesidades propias, funciona de manera análoga a como Lam se había apropiado y “pervertido” décadas atrás los lenguajes de las vanguardias históricas. Es la propia conformación del Caribe, con sus múltiples raigambres culturales (especialmente el componente africano), y la importancia en la isla de la cultura popular, lo que condiciona asimismo una singular mirada y sensibilidad que permeó la reflexión y elaboración artística tanto en Lam como en sus seguidores. El desinterés por “ilustrar” generó un énfasis en “los valores específicos del arte”²⁷ que hizo que estas producciones (las de Lam y los artistas cubanos de los 80) fueran concebidas en diálogo con las producciones de las metrópolis y no en confrontación con ellas. El hecho de ser pensadas desde el concepto de identidad ya referido –identidad como acción, no como exhibición–, permitió también que en estas prácticas su propio emplazamiento apareciera actuado y no explicitado de manera programática, borrándose de este modo, como referente primario. Lo tradicional, lo africano, lo latinoamericano, no pudo ya ser pensado como decorativismo anacrónico, sino que emergió desde un nuevo lugar.

“Desde aquí”: contra la antropofagia y otros paradigmas apropiadores

Esta modalidad de acción y de obra –donde “lo latinoamericano” y “lo artístico” aparecen en tensión y negociación constante– devino también en matriz para pensar el arte desde América Latina.

La antropofagia, referente favorito desde la realización de la XXIV Bienal de San Pablo (Brasil) *Antropofagia e Histórias de Canibalismos* (1998)²⁸ al momento de reflexionar sobre el arte y la dinámica cultural del continente, se reveló caduca en la

perspectiva de Mosquera. El inconveniente principal de este recurso analítico, es que presenta una concepción demasiado afirmativa de la apropiación y mantiene intacta la oposición entre culturas hegemónicas y subalternas. Fundado en San Pablo (Brasil) en 1928, el Movimiento Antropófago había defendido una dinámica cultural de incorporación del otro en beneficio propio, y proponía una incorporación lúdica y selectiva que buscaba cuestionar el legado colonial y refundar los horizontes de referencia de la cultura brasilera.²⁹ Acto de resistencia y de creación:

Queremos la Revolución Caraiba. Más grande que la Revolución Francesa. La unificación de todas las revueltas eficaces en la dirección del hombre. Sin nosotros Europa no tendría siquiera su pobre declaración de los derechos del hombre [...] Nuestra independencia aún no ha sido proclamada [...] Expulsamos la dinastía. Es necesario expulsar el espíritu de Bragança, las ordenaciones y el rapé de María de la Fuente.³⁰

Lógica cultural que enraizaba en la historia colonial del continente, la idea de antropofagia en tanto procedimiento artístico y cultural, buscó eliminar los residuos neo-coloniales sin por ello recurrir a fundamentos de “autenticidad”. Readaptado y revisado en las décadas siguientes, el modelo de producción cultural “antropófago” pervivió en Brasil en tanto

respuesta a la necesidad de afrontar no sólo la presencia impositiva de las culturas colonizadoras sino también –y sobre todo– el proceso de hibridación cultural como parte de la experiencia vivida por el país a través de diferentes olas de inmigración que lo poblaron desde el comienzo de su existencia hasta hoy.³¹

Construcción del modernismo brasilero, desde entonces la metáfora de la antropofagia fue empleada no sólo para caracterizar a Brasil, sino al conjunto de las sociedades latinoamericanas. En tanto estrategia anti-colonial a través del recurso a la copia, la antropofagia excedió las fronteras de América Latina y se convirtió en un procedimiento de resistencia válido para el arte y las sociedades subalternas en general.

El cuestionamiento de Mosquera se dirige a la generalización que la idea de la antropofagia como dinámica propia de las sociedades periféricas experimentó luego de la XXIV Bienal de San Pablo organizada en torno a esa idea.³² Impulsada por el auge de las ideas post-estructuralistas y postmodernas acerca de la apropiación, la resignificación y la valoración de la copia, el problema de la antropofagia y de la idea de apropiación que está en su base, se centra, según Mosquera, en que reproduce una estructura de poder norte-sur aunque la conteste. Al enfatizar el ejercicio de apropiación y de reinención de elementos de las culturas hegemónicas (la antropofagia y la apropiación son dinámicas culturales que se dan en situación de dominio), la antropofagia enfatiza un ejercicio de recepción y de incorporación, antes que de creación activa.

Pensar nuestras sociedades desde la dinámica de la antropofagia –como desde otros “paradigmas apropiadores”,³³ tales como las categorías de transculturación, hibridación y mestizaje– reproduce la relación de dependencia sin alterar la dirección de intercambio. A pesar de haber sido pensadas como actos de resistencia y de afirmación, recursos tales como la parodia y la copia dependen de la cultura dominante y así la sostienen: “el caníbal sólo es tal si tiene a alguien a quien devorar”.³⁴ Junto a la imposibilidad de multiplicar los flujos de intercambio (las direcciones norte-sur no se ven alteradas), Mosquera critica la visión demasiado afirmativa que las nociones basadas en la apropiación implican. La deglución de elementos foráneos y la metabolización de la diferencia que implican estos paradigmas, pueden estereotipar la imagen de una cultura que procesa lo ajeno siempre de modo beneficioso. Mosquera señala “la batalla digestiva” que la metáfora de la antropofagia lleva implícita: “a veces las consecuencias son la adicción, el estreñimiento o, peor aún, la diarrea”.³⁵ Por otro lado, los antropófagos pueden resultar subsumidos y asimilados en exceso al otro ingerido, convirtiéndose así en el alter-ego, el Otro reformado y reconocido de la cultura dominante. Nociones como “hibridación” y “mestizaje”, tienen, además, el inconveniente de plantear síntesis que eliminan los conflictos y desigualdades, y aplanan las diferencias.

Frente a estos modelos apropiadores, Mosquera defiende el “paradigma del desde aquí” que reemplaza un universo discursivo basado en las nociones de apropiación, reinención, y uso, por otro fundado en las nociones de construcción, participación, e inclusión:

El viejo paradigma de la antropofagia y las estrategias culturales de transculturación, apropiación y sincretismo están siendo reemplazados cada vez más por una nueva noción, que pudiéramos llamar el paradigma del “desde aquí”. En lugar de apropiar y refuncionalizar de modo crítico la cultura internacional impuesta, transformándola en beneficio propio, los artistas están *haciendo* activamente esa metacultura en primera instancia, sin complejos, desde sus propios imaginarios y perspectivas. Esta transformación epistemológica en la base de los discursos artísticos consiste en el cambio de una operación de incorporación creativa a otra de construcción directa *desde* una variedad de sujetos, experiencias y culturas.³⁶

Modelo elaborado para pensar la situación artística y cultural posterior a la década de 1980, su implantación supone una alteración en los flujos de intercambio, así como una ampliación en cuanto a posibilidades de participación artística, política y cultural: “En un proceso lleno de contradicciones, el salto geométrico en la práctica y circulación del arte contemporáneo por todos lados está empezando a transformar el *status quo*”.³⁷

Las luchas políticas y culturales de los años 60, 70 y 80, y el multiculturalismo de los 80 y 90 aún con su promoción de una diferencia “controlada”, lograron abrir un espacio de participación y representación, y así exponer los lenguajes centrales a posibles desestabilizaciones internas. El “desde aquí” que defiende Mosquera, argumenta a favor de localidades que ya no quieren ser representadas, sino que funcionan como sitios significativos de enunciación desde los cuales las diferencias son operadas y no sólo mostradas.

La palabra clave “desde” no quiere borrar la autoridad hegemónica, sino referir al específico emplazamiento desde el cual se entabla el diálogo y se busca una incidencia real en los centros de poder. En la perspectiva de Mosquera, no se trata de una labor programática, sino que los artistas lo hacen

“sólo al crear obra fresca, al introducir nuevas problemáticas y significados provenientes de sus experiencias diversas y al infiltrar sus diferencias en circuitos artísticos más amplios y hasta cierto punto más verdaderamente globalizados”.³⁸ Son voces que ya no cuestionan esa especie de “inglés del arte” (base de la comunicación), pero saben de sus flexibilidades en cuanto a acentos y neologismos; se trata de un lenguaje al que prácticas y usos contaminan progresivamente.

Mosquera rastrea una línea de prácticas que amplía los alcances tradicionales del arte “internacional” y “contemporáneo”, más allá de lo que dictan los circuitos centrales y las narrativas hegemónicas. La frase de Paulo Emilio Sales Gómez retomada por Mosquera, en la que manifiesta que el gran logro de los artistas brasileños es que copian mal,³⁹ refiere a esta actitud de construcción activa y sitúa a un grupo de artistas brasileños contemporáneos (Cildo Meireles, Tunga, Adriana Varejão, entre otros) como primer “caso” que sostiene su diagnóstico.

A través de una participación original en la tendencia post-minimal y post-conceptual imperante, estos artistas fueron capaces de romper con la “neurosis de identidad” (Frederico Morais) que por años aquejó al continente, y con los guetos y etiquetas que clasifica el arte en “contemporáneo” y todo lo demás... “arte de América Latina”, “de China”, “de la India”, “del Sudeste Asiático”, etc. Esta ruptura, según Mosquera, también la operaron las obras producidas por el “nuevo arte cubano” y por una generación de artistas más jóvenes. José Bedía, Tania Bruguera, el grupo Los Carpinteros, etc., son algunos de los artistas cubanos con una activa participación en eventos internacionales, cuya obra no necesita enmarcarse en las especificidades de la isla.

Esto no es una muestra de arte latinoamericano

En el año 2001 Mosquera organizó *No es sólo lo que ves: perviviendo el minimalismo*, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, España). Esta exposición integró el conjunto de exhibiciones *Versiones del Sur. Cinco propuestas del arte en América*. A pesar de que el objetivo del proyecto del Reina Sofía fue centrarse en el continente americano, *No es*

sólo lo que ves deliberadamente se desmarcó de ese lugar y profundizó en una de las tendencias del arte actual: la auto-deconstrucción de la poética minimal.

Las obras de artistas en plena actividad como Santiago Sierra, Wim Delvoye o María Fernanda Cardoso, provenientes de diversos espacios geográficos y sociales, fueron reunidas y pensadas desde el modo en que ellas incorporan estrategias del minimalismo en una producción cuyo resultado es extraño, ajeno, y en ocasiones irónico en relación con los estrictos lineamientos *minimal*.⁴⁰ El universo conceptual que Mosquera utilizó para nombrar y presentar la exposición, da cuenta de la lógica cultural en la cual se posicionó. Nociones como “perversión”, “porosidad”, “resquebrajamiento”, “subversión”, “deconstrucción”, refieren a una estrategia artística y cultural en la cual lo subalterno ya no funciona en enfrentamiento a lo hegemónico sino que paulatinamente lo contamina y corroe. Se trata de un “espíritu reformista” en línea con las “inclinaciones post-utópicas de nuestra época” que opera desmantelando desde dentro las formas cuestionadas: “[p]ostminimalismo significa tanto la proliferación como la subversión del miminal”.⁴¹

Este marco analítico nace de la observación de ciertas prácticas y se erige también como programa de acción. El título de la muestra *No es sólo lo que ves* invierte la declaración de Frank Stella “es sólo lo que ves” (*what you see is what you see*) que se convirtió en bandera de la escuela *minimal*. Con la alteración de la premisa *minimal*, el curador cubano pretendió abrir la discusión sobre el modo en que distintas obras (aquellas que pertenecen al *mainstream*, pero también otras que pululan en torno a él) recogen conjuntamente el legado post-*minimal* y post-conceptual pero haciendo estallar su autorreferencialidad a través de una serie de recursos que carga a las obras de connotaciones sociales, culturales y biológicas.⁴²

En la argumentación de Mosquera, las insurrecciones post-minimalistas constituyen estrategias características de los grupos subalternos y periféricos. Se trata de un proceder que, a diferencia de las modalidades artísticas propias de los años 60 y 70, se desenvuelve de un modo “metamórfico”, “en sentido horizontal y expandido más que vertical

y concentrado”.⁴³ *No es sólo lo que ves* fue un acto deliberado por re-significar (“revelar” es el verbo usado por Mosquera) un variado conjunto de obras –de visibilidad global dispar y cuyas preocupaciones primeras no están necesariamente en relación al minimalismo– desde una lente con fuertes afinidades con las prácticas internacionalmente promovidas. Pensar la delicada línea recta que Santiago Sierra hace tatuar sobre un grupo de heroinómanos como una herencia *minimal*, no deja de ser un gesto osado... Lo que la intervención de Mosquera en definitiva hizo, fue construir una nueva potencialidad para la obra arraigada en su capacidad de desarmar los estilos centrales, y tornarlos sobre sí mismos.⁴⁴

Los textos de Mosquera y de Lynn Zelevansky para el catálogo de *No es sólo lo que ves*, revelan el estatuto que esta exposición atribuyó al *minimal*. Para Mosquera, el *minimal* funciona como influencia generalizada, más que como escuela. En los años 90, el minimalismo de los 60 sólo pervivió como un “conjunto de estrategias formales realmente versátil”.⁴⁵ El severo rechazo del *minimal* de los 60 por las referencias externas, fue posteriormente abandonado en el postminimalismo de los 90. Según Zelevansky, al carecer de una ideología social o política evidente, el minimalismo se ofreció como un repertorio de recursos formales (el módulo, la serie, las formas geométricas) al servicio de causas variadas: la teoría feminista, la exploración de la identidad étnica, la crítica al propio minimalismo. De este modo, *No es sólo lo que ves* conceptualizó el legado *minimal* en términos de una “difusa estética”⁴⁶ factible de ser apropiada desde una diversidad de ideologías, sin asumir todo el debate que el *minimal* produjo en relación a la política de sus formas.

Conceptuado desde la dinámica de la apropiación, el postminimalismo es presentado en esta exposición en términos de resignificación y perversión del “fundamentalismo del *minimal* clásico”.⁴⁷ Especie de crítica institucional, esta modalidad de obra que proponía una apropiación irreverente de las estrategias del minimalismo, se manifestó privilegiada, pero no exclusivamente, en América Latina.

La inclusión de artistas de origen variado no se operó a través de un discurso sobre la necesidad

de profundizar en el conocimiento sobre áreas tradicionalmente relegadas. El terrero que sirve de punto de partida a Mosquera no es el de la cultura y la sociedad, sino el de la práctica artística *per se*. *Pervirtiendo el minimalismo* se sitúa de este modo como acto crítico –al igual que ocho años antes lo había hecho *Ante América*– contra la proliferación de exposiciones latinoamericanas cuyo resultado es, en definitiva, la exclusión de estas prácticas de un “arte sin apellidos”.⁴⁸ A diferencia de los discursos del modernismo en América Latina, que acentuaban la manera en que el arte se correspondía con una cultura nacional ya dada, la que por otro lado construían y reproducían,⁴⁹ *No es sólo lo que ves* aspiró a resaltar la práctica del arte en sí como creadora de diferencia cultural.

Negar la visualidad “fantástica” o “política” que funcionaba como el elemento fácilmente identificable en tanto latinoamericano, y recuperar aquella visualidad post-*minimal* y post-conceptual característica de la *lingua franca* actual, fue la estrategia de Mosquera para sacar a estas obras de los nichos a través de los cuales circulaban. Si bien Mosquera conceptualizó estas producciones como pertenecientes al lenguaje internacional poscolonial, basado en el *minimal* y el conceptualismo, en tanto obras de sectores marginales, ellas tenían un diferencial que las reterritorializaba en el ámbito de la subalternidad. En la argumentación de Mosquera, la referencia al *contexto* es el diferencial de las obras afiliadas a la bandera del “no es sólo lo que ves”, que las distingue de aquellas inscritas en la proclama de Stella “es sólo lo que ves”. Es el contexto ese “No” que Mosquera agrega a la frase de Stella. Son “componentes ‘exteriores’ al arte: culturales, biológicos, sociológicos, surrealizantes, sociales, etc.”,⁵⁰ lo que incorpora el postminimalismo explorado por Mosquera y que pervierten su origen fundacional. Se trata, según Mosquera, de una inclinación artística que ha tenido lugar “sobre todo desde grupos subalternos [...] o en ámbitos periféricos”,⁵¹ tales como América Latina. Lo que opera en estas prácticas subalternas, según el curador cubano, es la “apertura” de las estéticas “centrales” hacia las particularidades de los espacios desde las cuales se erigen.

Conclusiones

La argumentación teórica desplegada por Gerardo Mosquera desde los años 80, experimentó una serie de reajustes destinados a re-pensar las estrategias y las formas de inclusión y participación del arte latinoamericano y periférico en los incipientes circuitos globales del arte. Tras una primera organización del globo desde la dicotomía Occidente-No Occidente (presente en textos de los 80 y 90), Mosquera dio paso a una nueva configuración mundial donde las raigambres culturales ya no son fácilmente identificables. Así, un primer planteo sobre la existencia de una metacultura *internacional* de raigambre occidental, fue luego reemplazado por la concepción de una metacultura *global* construida desde una diversidad de perspectivas.

El paradigma del “desde aquí” que Mosquera introdujo en contraposición a los paradigmas “apropiadores” tales como la antropofagia, le permitió romper una concepción de “América Latina” en tanto el “otro” nombrado y reconocible. Si el subalterno era, en los paradigmas apropiacionistas, relegado a un papel receptor de los postulados centrales, en el nuevo paradigma del “desde aquí” le será atribuido un papel activo en la construcción de la metacultura global. En la argumentación del crítico cubano, “América Latina” ya no designa una unidad de sentido, sino que se disgrega en múltiples emplazamientos que son *actuados* (no representados) desde el interior de las obras. Se multiplican, así, los lugares discursivos desde los cuales se enuncia la contemporaneidad.

En la construcción crítica de Mosquera, la argumentación de una corriente artística internacional, con base en el minimalismo y el conceptualismo, fue la estrategia discursiva que buscó destruir las antiguas jerarquías entre las obras de diversas partes del globo. Sin embargo, la inflexión singular que esta corriente internacional adquirió, según Mosquera, en los ámbitos marginales, reterritorializó las prácticas de “sur” bajo una nueva modalidad de obra subalterna. La identificación de la “*apertura*” hacia el contexto, como el elemento común de estas artes (sean de artistas de regiones periféricas, mujeres, gays o diversos sectores vulnerables), no sólo re-territorializa las artes “periféricas” a partir del modo en que estas obras incorporan sus “contextualidades”

–anclando así su poder cognoscitivo en ese lugar de referencia–, sino que también refuerza el paradigma apropiador. En cuanto a las “periferias” (arte producido por sectores subalternos) se les atribuye nuevamente la tarea de subvertir, alterar, pero en definitiva acomodarse, a los discursos centrales, la división internacional del trabajo artístico (en tanto orden policial que distribuye los espacios y los cuerpos, las competencias e incompetencias) no se ve alterada.⁵²

Notas

¹ La estrategia que Mosquera despliega en relación con el arte de América Latina se rastrea en su labor como curador en la Bienal de La Habana durante la década de 1980, también en la exposición *Ante América* (1992) curada junto a Rachel Weiss y Carolina Ponce de León, y continúa hasta inicios del siglo XXI en la exhibición *No es sólo lo que ves. Pervirtiendo el minimalismo*, que analizaré más adelante.

² Gerardo Mosquera, “El arte latinoamericano deja de serlo”, en *ARCO Latino*, Madrid, 1996, pp. 7-10.

³ Gerardo Mosquera. “Del arte latinoamericano al arte desde Latinoamérica”, en *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, Madrid, Exit Publicaciones, 2010, p. 132.

⁴ Gerardo Mosquera, *Contracandela. Ensayos sobre kitsch, identidad, arte abstracto y otros temas candentes*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1993.

⁵ Gerardo Mosquera, “Arte que va hacia afuera”, en Kurt Hollander (ed.), *Así está la cosa. Instalación y arte objeto en América Latina*, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1997, p. 23.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*, p. 24, el subrayado es mío.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Gerardo Mosquera, “Islas Infinitas. Sobre arte, globalización y culturas” parte 1 y parte 2, *ArtNexus*, n.29 y n.30, Caracas, julio-septiembre y octubre-diciembre, 1998, pp. 64-67 y pp. 80-84; “Robando el pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural”, en José Jiménez y Fernando Castro Gómez (eds.), *Horizontes del arte Latinoamericano*, Madrid, Tecnos, 1999, pp. 57-67; “Arte que va hacia fuera”, pp. 22-24.

¹¹ Gerardo Mosquera, “Globalización, lenguaje, dinámica cultural”, *Caminar con el diablo...*, op. cit., p. 49.

¹² Estas reflexiones sobre cómo el aparato discursivo establece jerarquías y diferencias entre las artes de las distintas regiones, quedó materializada en la anécdota que

Mosquera relata sobre la reseña que escribió sobre la exposición *Encounters / Displacements. Luis Camnitzer, Alfredo Jaar, Cildo Meireles*, montada en la Archer M. Huntington Art Gallery, de la ciudad de Texas (Estados Unidos) en 1992. En su ensayo para una revista colombiana de distribución internacional, Mosquera afirmaba que la exposición había reunido “a tres de los más importantes artistas conceptuales de hoy”. Al traducirla al idioma inglés, la traductora o el traductor del texto consideró necesario añadir una precisión sobre el origen de los artistas; el nuevo texto en idioma inglés sostenía: “la exhibición incluye trabajos de tres de los más importantes artistas conceptuales de hoy de América Latina”. La modificación de la frase de Mosquera que realizaron los traductores, reveló la resistencia de la institución metropolitana al intento de Mosquera de salirse del “gueto” latinoamericano a través de una sentencia que ubicaba a Jaar, Camnitzer y Meireles como figuras claves del conceptualismo a nivel global y no sólo local. Gerardo Mosquera, “Cocinando la identidad”, en Dan Cameron (ed.), *Cocido y Crudo*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, p. 34, subrayado en el original.

¹³ *Ibidem*, pp. 32-37.

¹⁴ Gerardo Mosquera, “Caminando con el diablo. Arte Contemporáneo, cultura e internacionalización” [2009], en *Caminar con el diablo...*, *op. cit.*, pp. 149-174.

¹⁵ Los textos que Mosquera escribió sobre la obra de Wifredo Lam también evidencian este tránsito argumental. En textos de inicios de los 90, Mosquera distingue en la obra de Lam lo cubano y lo primitivo, de lo moderno europeo. En textos posteriores (1997), en cambio, esta distinción se torna imposible ya que ambos elementos (africanía y modernidad) se tornan inextricables. Gerardo Mosquera, “Modernidad y Africanía: Wifredo Lam in his Island”, *Third Text*, London, v. 6, n. 20, Autumn 1992, pp. 43-68. Gerardo Mosquera, “La Apropiación Afroamericana del Modernismo: Wifredo Lam”, en Gustavo Curiel et al (eds.), *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones Comparativas*, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, IIE, UNAM, 1992, pp. 535-541. Gerardo Mosquera, “Jineteando el modernismo. Los descentramientos de Wifredo Lam”, *Caminar con el diablo...*, *op. cit.*, pp. 103-109. (Publicado por primera vez en *Lápiz*, n.138, Barcelona, diciembre de 1997, pp. 24-29).

¹⁶ *Ibidem*, p. 104.

¹⁷ Wole Soyinka citado en Gerardo Mosquera, “Esferas, Ciudades, Transiciones. Perspectivas internacionales del arte y la cultura”, *ArtNexus*, n. 54, Bogotá, octubre-diciembre de 2004.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Gerardo Mosquera, *Contracandela*, *op. cit.*, p. 131-132.

²⁰ Nelly Richard, “El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad”, ponencia presentada en el II Coloquio Internacional de Arte Latinoamericano, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, 25, 26 y 27 de noviembre de 2004.

²¹ Gerardo Mosquera, “Los Hijos de Guillermo Tell”, *Plural*, n. 238, México, 1991, pp. 60-61.

²² *Ibidem*, p. 63.

²³ “Entrevista con Gerardo Mosquera. Los Hijos de Guillermo Tell”, *Poliester*, n. 4, México, 1993, p. 22.

²⁴ Gerardo Mosquera, “Los Hijos de Guillermo Tell”, *op. cit.*, p. 63.

²⁵ Gerardo Mosquera, “Robando el pastel global”, *op. cit.*, p. 63.

²⁶ Gerardo Mosquera, “Identidad y cultura popular”, *op. cit.*, p. 131.

²⁷ *Ibidem*, p. 124.

²⁸ Fundación Bienal de San Pablo, *XXIV Bienal de San Pablo: Núcleo Histórico, Antropofagia e Historias de Canibalismos*, curadores: Paulo Herkenhoff y Adriano Pedrosa, San Pablo, 1998.

²⁹ El Movimiento Antropófago fue fundado en San Pablo, Brasil, en 1928. Su manifiesto fue escrito por Oswald de Andrade e inspirado en la pintura *Abapuru* (1928) de Tarsila do Amaral.

³⁰ Oswald de Andrade, Manifiesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, a. 1, n.1, mayo de 1928, publicado en *HISTAL*, enero de 2004, documento electrónico: <http://www.histal.umontreal.ca/espanol/documentos/manifiestoantropofago.htm>, acceso julio de 2011.

³¹ Suely Rolnik, “Antropofagia zombi”, *Brumaria 7 arte, máquinas, trabajo inmaterial*, documento electrónico: <http://www.brumaria.net/textos/Brumaria7/14suelyrolnik.htm>, acceso julio de 2011.

³² Son varios los textos en los cuales Mosquera desarrolla este problema. Entre ellos: Gerardo Mosquera, “Contra el arte latinoamericano”, *Ramona* 91, Buenos Aires, junio de 2009; “Esferas, Ciudades, Transiciones”, *op. cit.*; “Caminando con el diablo. Arte contemporáneo, cultura e internacionalización” [2009], *Caminar con el diablo*, 149-174.

³³ Gerardo Mosquera, “Caminando con el diablo”, *op. cit.*, p. 170.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Gerardo Mosquera, “Contra el arte Latinoamericano”, *op. cit.*

³⁶ Gerardo Mosquera, “Caminando con el diablo”, *op. cit.*, p. 167.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*, p. 167.

³⁹ Citado por Mosquera en: Gerardo Mosquera, “Good-Bye Identity, Welcome Difference. From Latin American Art to Art From Latin America”, *Third Text*, n. 56, London, 2010, p. 27.

⁴⁰ Los artistas reunidos fueron: Willem Boshoff, María Fernanda Cardoso, Wim Delvoye, Iran do Espirito Santo, Félix González-Torres, Mona Hatoum, Byron Kim, Kaisu Koivisto, Fátima Martini, Cildo Meireles, Priscilla Monge, Rivane Neuenschwander y Santiago Sierra. Todos ellos trabajan en la actualidad con la única excepción de Félix González-Torres, fallecido en 1996.

⁴¹ Gerardo Mosquera, *No es solo lo que ves. Pervirtiendo el minimalismo* [Catálogo], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, p. 20-21.

⁴² Gerardo Mosquera, "A one liner philosopher", documento electrónico: <http://www.artinamericamagazine.com/features/a-one-liner-philosopher/>, acceso febrero de 2013.

⁴³ Mosquera, *No es solo lo que ves*, op. cit., pp. 20-21.

⁴⁴ El vínculo entre ciertos trabajos de Santiago Sierra y la herencia *minimal* había sido antes referido por el propio artista y textos que analizaban su producción. Por ejemplo: Cuauhtémoc Medina, "Recent Political Forms: Radical Pursuits in Mexico/Formas políticas recientes: búsquedas radicales en México/Santiago Sierra. Francis Alÿs. Minerva Cuevas", *TRANS>arts.cultures.media*, n. 8, New York - Sao Paulo, 2000, pp. 146-163.

⁴⁵ Lynn H. Zelevansky, "Lo local y lo mundial: transgrediendo el minimalismo", en Gerardo Mosquera, *No es solo lo que ves*, op. cit., p. 25.

⁴⁶ Gerardo Mosquera, *No es sólo lo que ves*, op. cit., p. 17.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 19.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 22.

⁴⁹ Mosquera, "Contra el arte latinoamericano", op. cit., p. 15.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 18.

⁵¹ *Ibidem*, p. 19.

⁵² Jacques Rancière, *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007, pp. 44-45.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Piñero, Gabriela; "Adiós Latinoamérica: historia de un abandono estratégico. Crítica y curaduría en la producción de Gerardo Mosquera". En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 6 | 1er. semestre 2015. pp 19-32.

URL:

http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=181&vol=6

Recibido el 20 de diciembre de 2015

Aceptado el 01 de abril de 2015