# Gerardo Mosquera

# *Caminar con el diablo*

## Textos sobre arte, internacionalismo y culturas

Gerardo Mosquera

# *Caminar con el diablo*

*I will wander in the streets of Tokyo*
*until someone calls my name*

*Vagaré por las calles de Tokio*
*hasta que alguien pronuncie mi nombre*

Francis Alÿs

Edita:
EXIT Publicaciones
Rosa Olivares y Asociados, S.L.
San Marcelo, 30
28017 Madrid – España
Tel. +34 91 404 97 40
Fax. +34 91 326 00 12
editor@exitmedia.net
www.exitmedia.net

Editor: Rosa Olivares.
Director de la colección: Alberto Sánchez Balmisa.
Edición de los textos: Marta Mantecón Moreno y Alberto Sánchez Balmisa.
Traducción: Claudia Puerta.
Diseño de la colección: Adrián & Ureña.

© de la edición en español: EXIT Publicaciones.
© de los textos: Gerardo Mosquera y Jean Fisher.
Todos los derechos reservados. Queda prohibida la copia, utilización, modificación o distribución del contenido de este libro sin el consentimiento previo de la editorial.

Distribuye: Cataclismo, S.L.
Tel. +34 91 405 84 85
Fax. +34 91 326 00 12
pedidos@cataclismo.net
www.cataclismo.net

Impreso en España por Brizzolis, arte en gráficas
Depósito Legal: M-24442-2010
ISBN-13: 978-84-937347-2-5

# Gerardo Mosquera

# *Caminar con el diablo*

## Textos sobre arte, internacionalismo y culturas

# Índice


PRÓLOGO
*No desde cualquier lugar.*
Jean Fischer ..... 9

El síndrome de Marco Polo.
Algunos problemas alrededor de arte y eurocentrismo ..... 15

Islas infinitas.
Sobre arte, globalización y culturas ..... 27

Globalización, lenguaje, dinámica cultural ..... 45

Lenguaje internacional del arte ..... 65

Algunos problemas del comisariado transcultural ..... 71

Poder y comisariado internacional ..... 79

Sobre arte, política y milenio en América Latina ..... 87

Jineteando el modernismo:
los descentramientos de Wifredo Lam ..... 103

Crítica contemporánea en América Latina ..... 111

Del arte latinoamericano
al arte desde América Latina ..... 123

Arte y política:
contradicciones, disyuntivas, posibilidades ..... 135

El museo como *hub* ..... 145

Caminando con el diablo.
Arte contemporáneo, cultura e internacionalización ..... 149

Prólogo

# No desde cualquier lugar

Jean Fisher

La invitación a escribir el prólogo de esta antología de ensayos de Gerardo Mosquera supuso para mí un honor, además de una excusa perfecta para repasar un pensamiento que ha tenido gran influencia a la hora de mejorar tanto mi propio conocimiento de la dinámica estética y sociopolítica de las sociedades globales contemporáneas como el de la comunidad artística internacional. Con la relectura de sus ensayos, recordé cuán placenteros e inspiradores son, y cómo resuena en ellos su vehemente inteligencia, en constante diálogo consigo misma y con el mundo: en su escritura se dejan caer una serie de figuras rítmicas y temas sincopados que, al igual que ocurre con la improvisación del jazz, se recuperan después, elaborándolos, recombinándolos, reinventándolos. Lo que destaca, por encima de todo, es una conciencia crítica que surge de una profunda preocupación ética por la justicia social y de un deseo de que las prácticas artísticas y culturales alcancen todo su potencial y hagan de catalizadores de la renovación social y política. Para ello es fundamental el asunto de la

"agencia", que subraya la doble actividad de Mosquera como ensayista y como curador. La "agencia" tiene una resonancia particular para el sujeto sometido, central en las críticas de Mosquera, y es empleada para significar la capacidad del sujeto de tomar el control de las representaciones de uno mismo en y contra los lugares del poder, en donde "controlar el lenguaje conlleva también que el poder controle el significado"[1].

Mosquera se situo al frente de una nueva generación de críticos latinoamericanos surgida a principios de la década de los ochenta con el despertar de las utopías fallidas en la zona. Latinoamérica se encontraba sumida en una crisis de identidades nacionales; Mosquera la describe "perdida entre Europa y América, el rechazo occidental, la utopía de la 'raza cósmica' o el nihilismo de sentirse en medio del caos"[2]. De este modo, uno de los primeros retos fue la apertura de un espacio crítico para que la región apreciara sus propias innovaciones y superara su dependencia de las identidades estereotipadas que no hacían otra cosa que satisfacer las demandas neocoloniales del norte de alteridad exótica.

En sus primeros ensayos, Mosquera identifica sucintamente los síntomas y estrategias de un mundo artístico "internacional" cuyos circuitos todavía seguían la dinámica de las antiguas rutas comerciales de las colonias. Para Mosquera, la idea de que ahora estamos conectados por medio de tecnologías de comunicación globalizadas era una falacia del poder; la realidad era que las "conexiones solamente tienen lugar en el interior de un patrón radial y hegemónico alrededor de los centros de poder en el que los países periféricos —la mayor parte del mundo– están desconectados entre sí o solamente están conectados de manera indirecta por medio y bajo el control, de los centros. Este sistema continuaba produciendo lo que él, de forma perspicaz, llamó "zonas de silencio" (en el capítulo "Algunos problemas del comisariado transcultural"). La implicación de Mosquera para conseguir el control de la representación y pluralizar estos circuitos artísticos debía llevarse a la práctica a través de proyectos de comisariado colaborativo, unos proyectos que tuvieron su inicio en las bienales de La Habana de finales de la década de los ochenta. Iniciadas como experimentos para conectar "zonas de silencio" en el subdesarrollado eje Sur-Sur, aquellas bienales son hoy consideradas como paradigmas de un cambio radical en el concepto de bienal internacional. Del mismo modo, la crítica que hizo Mosquera de las agendas que enmarcaban las exposiciones, patrocinadas por el Norte, de las culturas del Sur en el Norte, dividiendo el mundo en lo que, astutamente, él describió como "culturas curadas y culturas curadoras", solía completarse con la acción: *Ante América*, en colaboración con Carolina Ponce de León y Rachel Weiss en 1992, fue una exposición única que surgía de las perspectivas de artistas y estudiantes latinoamericanos que fue exhibida tanto en espacios del Norte como del Sur. Este desafío a la hegemonía del Norte, a su vez, fue seguido por la antología de Mosquera *Beyond the Fantastic*[3], que supuso la apertura de la nueva crítica latinoamericana al lector anglófono.





De forma paralela a la expansión de la escena internacional del arte para incluir a artistas "de todas partes y en todas partes" —el "ninguna parte en particular", en su equivalencia postmoderna– aparecieron nuevos desafíos y cuestiones. Mosquera reserva gran parte de su escepticismo crítico para la "globalización", y reconoce una "internacionalización" de los lenguajes artísticos al tiempo que hace hincapié en que ello no tiene por qué significar la homogeneización con el modelo del Norte; si la globalización económica y política busca una forma de dominación, también provoca resistencias. De este modo, su crítica de la globalización suele situarse como contrapunto a los análisis críticos de los modelos culturales latinoamericanos. Aunque el ensayo de Oswald de Andrade, datado en 1928 —y recuperado recientemente– sobre la relación antropofágica entre el Sur y el viejo imperio anticipó la heterogeneidad estética y la apropiación irónica que se asocia al postmodernismo, este texto seguía asumiendo de forma tácita las contradicciones de la dependencia. Nociones populares como "hibridación" o "mestizaje"

creaban muchas veces la ilusión de una "fusión armónica" que eliminaba las desigualdades sociales y las contradicciones de los proyectos nacionalistas. Para Mosquera se trata de formas remanentes del eurocentrismo colonial que no tuvieron suficientemente en cuenta las distintas voces de la diversidad étnica de la región. Por el contrario, "transculturación", un modelo avanzado en 1948 por el etnólogo cubano Fernando Ortiz, hacía énfasis en la resistencia y la afirmación del sujeto subordinado en el movimiento de contrapunto a los encuentros culturales. Aun así, Mosquera critica el transculturalismo por no tener en cuenta las innovaciones que surgen de estos intercambios —que Derrida identificaría con el "resto" productivo que surge de la imposibilidad de traducción directa de un término a otro. Esto es lo que Mosquera atribuye al diálogo único de Wifredo Lam entre el modernismo europeo y la particularidad de la cultura cubana. Lam fue un pionero en lo que Mosquera iba a caracterizar como un giro milenarista más amplio en el "campo de los discursos artísticos contemporáneos, no basados *en* la diferencia sino *desde* la diferencia" —que él identifica como el paradigma del "desde aquí". Esta realización de la "identidad por medio de la acción y no de la representación" tiene como resultado nuevos sujetos culturales, una percepción vívidamente probada en el proyecto *ciudadMULTIPLEcity* (comisariado en colaboración con Adrienne Samos) en la Ciudad de Panamá durante 2003, que se centró en el espacio público como un lugar para la activación de imaginarios sociales locales en lugar de como mediaciones impuestas por las instituciones públicas.

La atención que Mosquera presta al particular y a la colaboración dialógica invita a la comparación con la crítica que Jean-Luc Nancy hace de la globalización en el ensayo "Urbi et Orbi" (cuyo significado es "en todas partes y en cualquier lugar")[4]. Nancy utiliza dos términos cuya traducción no es sencilla: *globalisation* o 'globalidad', que se corresponde con el uso que Mosquera hace de "globalismo" como participación generalizada más que como interacción genuina y hace referencia a los efectos catastróficos y totalizadores de la tecnocracia global y la lógica económica gracias a los cuales el mundo se hace cada vez más inhabitable; y *mondialisation*, que se podría traducir, en principio, como "formación del mundo", y se encuentra relacionada con los procesos de expansión en la producción de significado por medio de interrelaciones humanas, ahora amenazados por la globalidad. Nancy señala que solamente cuando se vea que el mundo se está destruyendo a sí mismo, el mundo aparecerá *tal cual es*: emergerá cuando deje de concebirse como una representación totalizadora de una posición estratégica trascendental, teológica o ideológica, *fuera* del mundo. Es chocante que Mosquera evoque este tipo de imagen al principio del ensayo titulado "Spheres, Cities, Transitions", en el que observa que, con el 11 de septiembre, la escultura pública de Fritz Koenig titulada *The Sphere*, originalmente situada en el World Trade Center como un monumento para "promover la paz por medio del comercio internacional" —y, como hace notar Mosquera, también como símbolo por excelencia de la expansión colonial europea–, ha sido reducida a una versión mutilada de sí misma. Esta observación de Mosquera solamente puede provenir de una inteligencia que es, en sí misma, "formadora del mundo", que reconoce que el mundo es un *lugar* en el que —parafraseando a Nancy– "las cosas pueden *ocurrir*". Actuar *en* el espacio "del mundo es" tener capacidad de respuesta para él "tal y como es", independientemente de "fuentes externas", e implica tanto responsabilidad —en el sentido de que quien actúa se enfrenta a una demanda ética absoluta, dado que la responsabilidad no se puede trasladar a una autoridad putativa superior–, como libertad —en el sentido de que esta demanda ética anula ideologías y teologías prescritas. Hay mucho margen para la incertidumbre y el riesgo, pero quizá también para la esperanza y la alegría: eso quiere decir que es *desde aquí*, como insiste Mosquera, desde donde el mundo puede volver a ser creado.

Marzo de 2010

1 Gerardo Mosquera, "Spheres, Cities, Transitions", en: *7th Sharjah Biennial* [cat.], 2005, p. 88.
2 Gerardo Mosquera, "Modernidad y Africanía: Wifredo Lam in his Land", en: *Third Text* nº 20, 1992, p. 47.
3 Gerardo Mosquera (ed.), *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, Iniva y The MIT Press, Londres y Cambridge, 1995.
4 Jean-Luc Nancy, *The Creation of the World or Globalisation*, Trad. François Raffoul y David Pettigrew, State University of New York Press, Albany, 2007, pp. 33-55.



# El síndrome de Marco Polo

## Algunos problemas alrededor de arte y eurocentrismo

En 1986, en la II Bienal de La Habana, podía verse una instalación del artista cubano Flavio Garciandía titulada *El síndrome de Marco Polo*. En varias imágenes ambiguas se mostraban las aventuras de un popular personaje de cómic —capitán de las guerras de independencia en el siglo XIX y símbolo de cubanía–, durante un viaje a China y a su regreso. La obra estaba construida con formas de las chinerías *kitsch*, y cuestionaba con humor los problemas de la comunicación intercultural. El personaje, como Marco Polo, era pionero en una experiencia de comprensión del Otro, pero su posibilidad de convertirse en un puente se perdía por la sospecha que despertaba en ambos lados, sobre todo en el propio.

Hubo que esperar hasta el final del milenio para descubrir que padecemos del síndrome de Marco Polo. Este constituye una reacción teratológica que ve lo diferente como portador de virus nocivos y no de elementos nutrientes. Y aunque no nos asuste tanto como otro síndrome, ha traído mucha muerte a la cultura. Sólo ahora empieza a difundirse una comprensión del pluralismo cultu-

ral y la conveniencia del diálogo, hasta el punto de que la problemática intercultural es uno de los grandes temas del momento. Se abre la posibilidad de una conciencia más diversificada, mientras la cuestión étnica y nacional llena de colorines los mapas nuevos. El eurocentrismo dominante y fanático —manifestación principal de la enfermedad– resulta sometido a un tratamiento crítico —y clínico– cada vez más conveniente. Todas estas mutaciones tienen en el arte uno de sus focos, y le plantean problemas de urgencia muy complicados. Aquí sólo se tocarán algunos.

La noción de eurocentrismo es muy reciente. En la antropología encontramos desde el siglo XVIII un reconocimiento del etnocentrismo[1], y la idea del relativismo cultural se afianza mucho con Boas desde fines del XIX. Pero esta idea, hasta fecha reciente, había penetrado poco en los estudios e interpretaciones del arte y la literatura, muy centrados en criterios de valor vinculados al mito de lo "universal". Los discursos llamados postmodernos, con su interés en la alteridad, han ido introduciendo una actitud más relativista en el ambiente. Se perfila una nueva conciencia hacia lo étnico resultado de los procesos de descolonización, del mayor espacio ganado por el Tercer Mundo en la arena internacional, de la influencia de grupos étnicos de ese origen en las grandes urbes del Norte, del aumento de la información, de las mayores facilidades para viajar y comunicarse, entre otros procesos contemporáneos. La postmodernidad misma pudiera ser, como sugiere Kapur, consecuencia y no descripción "de un universo realineado" por la praxis de sociedades antes desplazadas por completo[2].

Eurocentrismo es diferente de etnocentrismo. No se refiere sólo al etnocentrismo ejercido por una cultura específica, sino al hecho —que tan a menudo olvidamos– de que el hegemonismo mundial de esa cultura ha impuesto su etnocentrismo como valor universal y nos ha convencido de él por mucho tiempo[3].

Aquí salimos del campo más bien aséptico del relativismo cultural para chocar con problemas sociales y de poder. El hecho es que la expansión planetaria del capitalismo a partir de la revolución





industrial envolvió por primera vez al mundo entero en un proceso económico que tenía su centro en Europa, y la marcha del planeta quedó en lo sucesivo determinada por ese proceso. La metacultura occidental se estableció por la colonización, el dominio y aun la necesidad de "hablarla" para poder oponerse a la nueva situación dentro de ella. Hasta Amílcar Cabral llegó a afirmar que el dominio imperialista "no fue sólo una realidad negativa", y que "dio nuevos mundos al mundo"[4]. A esta revolución cultural planetaria contribuyó no poco la modernidad, llena de buenas intenciones. Adorno, Horkheimer y Huyssen llegaron a vincularla con el imperialismo[5] en su aspecto negativo.

El etnocentrismo siempre implica la ingenuidad vanidosa del aldeano que, como decía José Martí, piensa que "el mundo entero es su aldea", y con frecuencia sólo es creído dentro de ella, aunque se imponga con la conquista. El eurocentrismo es el único etnocentrismo universalizado por el real dominio a escala mundial de una metacultura, sobre la base de la transformación traumática del orbe por procesos económicos, sociales y políticos centrados en una pequeña parte de él. A causa de esto muchos elementos de esa metacultura dejan de ser "étnicos" para internacionalizarse como componentes intrínsecos de un mundo moldeado por el desarrollo del mundo occidental. Pero si estos componentes son irrechazables, también lo es la necesidad de acabar con el desenfoque, limitación, aburrimiento e injusticia de plantear el universo como una calle de una sola vía.

El hecho mismo de que haya surgido la noción de eurocentrismo demuestra una conciencia de la trampa monocultural en que nos encontrábamos todos presos. Digo todos porque el eurocentrismo afecta no sólo a las culturas occidentales, sino al propio Occidente, debido al empobrecimiento general de perspectiva inherente a todo monismo. Lo trágico está en que la noción de eurocentrismo también es *Made in the West*, si bien, como ha señalado Desiderio Navarro, comienza a perfilarse sobre todo en la Europa oriental, periférica[6], sometida a mayores contactos con los pueblos no occidentales[7]. El colonialismo trajo la escisión consistente en que el No

Occidente abordó los problemas de sus propias culturas más bien dentro del ámbito de sus tradiciones, que habían quedado aisladas de la acción contemporánea, mientras discutía los de la erudición occidental adoptada en los términos de ella misma, sin extender una conexión capaz de transformar a ambas en beneficio de sus intereses y valores propios en la situación del orbe actual[8].

Esto ha comenzado a cambiar. De modo rústico, pudieran esquematizarse tres momentos. Primero, las culturas que hoy llamamos tradicionales son "detenidas" ante la expansión occidental, que lleva adelante, desde su punto de vista, el gran desenvolvimiento centrífugo de las artes y las ciencias desde el siglo XVIII, generalizándolo como "universal". Segundo, la toma de conciencia por una parte del pensamiento de Occidente de lo absurdo de esta situación. "Ni un solo Ibn en el sumario de una *Teoría literaria*", exclamaba con elocuencia René Etiemble descalificando la obra clásica de Wellek y Warren[9]. Tercero, el antieurocentrismo desde posiciones no occidentales empieza a sistematizarse.

Este no consiste en una vuelta al pasado anterior a la globalización occidental, sino en la construcción de una cultura contemporánea —capacitada para actuar en la realidad de hoy– desde una pluralidad de perspectivas. Su desarrollo es urgente, pues se corre el riesgo de que Occidente, además de tantas otras cosas, le haga también al Tercer Mundo el pensamiento sobre la interculturalidad y la crítica al eurocentrismo. Semejante autocrítica, a pesar de sus buenas intenciones y su indiscutible valor, prolonga el defecto de la perspectiva única y desde circuitos de poder.

El interés postmoderno en el Otro ha abierto algún espacio en los circuitos "cultos" para lo vernáculo y las culturas no occidentales. Pero ha introducido una nueva sed de exotismo, portadora de un eurocentrismo pasivo o de segunda instancia, que en vez de universalizar sus paradigmas condiciona ciertas producciones culturales del mundo periférico de acuerdo con paradigmas que se esperan de allí para el consumo de los centros. Muchos artistas, críticos y curadores latinoamericanos parecen bien dispuestos a "otrizarse" para Occidente.





La cuestión de lo intercultural comienza en casa. ¿Cómo va a enfrentar la América Latina el diálogo horizontal de las culturas si apenas lo ha resuelto dentro de países donde gran parte de la población permanece ajena al proyecto nacional supuestamente integrador? La ideología del mestizaje como solución armónica y equitativa de nuestra diversidad socio-étnica —fórmula mágica– ha contribuido no poco a alejarnos de los problemas de nuestra otredad.

La problemática del eurocentrismo y la relación entre culturas diferentes es particularmente compleja en las artes plásticas contemporáneas, donde el síndrome de Marco Polo reviste manifestaciones de varios filos. El arte, en su concepción actual de actividad autosuficiente fundamentada en lo estético, es también un producto de la cultura occidental exportado al resto. Su completa definición es además muy reciente, no más allá de fines del siglo XVIII. La plástica tradicional de las demás culturas, al igual que la de Occidente en otras épocas, era una producción muy diferente, determinada por funciones religiosas, representativas, conmemorativas, etc. El arte actual de estas culturas no es fruto de una evolución de la plástica tradicional: su concepto mismo fue recibido de Occidente por vía del colonialismo.

Esto origina contradicciones y trae los males de la dependencia y el mimetismo de los centros. Pero forma parte de los desafíos postcoloniales, porque, si quieren intervenir en la dinámica de hoy para dar respuesta a sus problemas, nuestras culturas no pueden encerrarse en tradiciones aislantes. Más bien se trata de poner a funcionar las tradiciones en la nueva época. El problema no es de conservación sino de adecuación ofensiva. La cuestión es *hacer* el arte contemporáneo también desde nuestros valores, sensibilidades e intereses. La deseurocentralización en el arte no consiste en volver a la pureza, sino en asumir la "impureza" postcolonial para liberarnos diciendo nuestra palabra propia desde ella.

Puede verse un caso paradigmático de estas complejidades en el cubano José Bedia. Blanco de ojos azules, este artista de origen popular es practicante del Palo Monte, complejo religioso-cultural

afrocubano de origen *kongo*. Graduado en el Instituto Superior de Arte de La Habana y ex profesor del mismo, Bedia es un artista occidental sofisticado, con muy buena información y dominio de recursos. Pero su obra, de tipo conceptual, suele fundamentarse en la cosmovisión de origen *kongo* viva en Cuba. Más en el contenido que en el lenguaje, pues le interesa una reflexión contemporánea sobre los problemas del ser humano basada en aquella interpretación del mundo. Su trabajo usufructúa con inteligencia aperturas, recursos y sensibilidades del arte actual de los centros, para confrontarnos con una visión diferente. Esta mixación[10] ocurre también en la técnica, al integrar con total desembarazo, en la sobriedad de un discurso analítico, materiales tecnológicos, naturales y culturales, dibujo y fotografía, objetos rituales y de la cultura de masas... Se apropia también de técnicas "primitivas" no para reproducir sus programas: crea con ellas elementos para articular su discurso e iconografía personales.

Bedia está haciendo cultura occidental desde fundamentos no occidentales, y por tanto, transformándola en el sentido de deseuropeizar la cultura contemporánea. Pero simultáneamente, pudiéramos decir que está haciendo cultura *kongo* postmoderna. Además, él se abre hacia las culturas "primitivas", en lo que ha llamado una transculturación voluntaria en dirección inversa: de su formación "culta" hacia una formación "primitiva"[11]. Aunque se trata de un proceso de índole intelectual, está muy interiorizado en el artista, dado el carácter mestizo de su propio trasfondo cultural.

El síndrome de Marco Polo es una enfermedad complicada, que a menudo disfraza sus síntomas. La lucha contra el eurocentrismo no debe llevar en el arte a un mito de la autenticidad que, por paradoja, puede añadirse a la discriminación que sufre la plástica actual del Tercer Mundo en los circuitos internacionales. Este mito impide apreciarla como reacción viva a las contradicciones postcoloniales, y demanda una "originalidad" propia de la tradición y las antiguas culturas que corresponde a una situación desaparecida. Lo plausible es analizar cómo el arte actual de un país o una región dados satisfacen las demandas estéticas, culturales, sociales, comu-





nicativas, etc. Su respuesta suele ser mezclada, relacional, apropiatoria... en resumen, "inauténtica", y por tanto adecuada para enfrentar su realidad de hoy.

Uno de los grandes prejuicios eurocéntricos de la crítica y la historia del arte es menospreciar en bloque esta producción como "derivativa" de Occidente. A los artistas del Tercer Mundo se les exige constantemente presentar su cédula de identidad, ser *fantastic*, no parecerse a nadie o parecerse a Frida... Los precios relativamente altos alcanzados por el arte latinoamericano en las grandes subastas han correspondido a pintores que satisfacen las expectativas de una latinoamericanidad más bien estereotipada, apta para la nueva necesidad de exotismo de los centros. Así, se valora a Diego Rivera muy por encima de José Clemente Orozco, a Remedios Varo más que a Joaquín Torres García, a Fernando Botero[12] muchísimo más que a Armando Reverón.

En otros casos se desautoriza, por espuria, toda la práctica contemporánea. Veamos la opinión de un africanista eminente: "El arte africano auténtico es aquel producido por un artista tradicional para propósitos tradicionales y conforme a formas tradicionales"[13]. África es la tradición, no la actualidad. Un antieurocentrismo como éste congelaría las culturas africanas, decretándolas culturas de museo, sin comprender que se trata de organismos vivos, necesitados de reaccionar activamente ante la realidad de su tiempo. Si hay que ser implacable con el colonialismo que, es cierto, castra mucho arte contemporáneo del Tercer Mundo, no puede hacerse desde la nostalgia por la máscara y la pirámide.

El relativismo extremo constituye otro peligro. Es conocida la frase de que una aldea ignora lo que ocurre en la otra vecina, pero no lo que pasa en Nueva York. Quien haya viajado por África sabe que para ir de un país a otro fronterizo a menudo es más fácil hacerlo vía Europa. Uno de los más graves problemas del Sur es su falta de integración y comunicación horizontales, que contrasta con su conexión vertical —y subalterna— con el Norte. Las culturas del Sur, tan diversas, afrontan problemas comunes derivados de la situación post-

colonial, y ésta ha determinado semejanzas estructurales en el mosaico. Resulta tan retórico "hablar de Tercer Mundo y envolver en el mismo paquete a Colombia, la India y Turquía"[14], como ignorar lo que los une o puede unirlos para enfrentar el poder hegemónico, así sea la pobreza[15]. Estas culturas están urgidas de conocerse y pensarse, de intercambiar experiencias, emprender proyectos comunes. Una concepción radical del relativismo no debe fomentar su aislamiento, al apartar el esfuerzo de aproximarnos al Otro y aprender de él (aun de lo que no nos guste, según diría Robert Venturi). Si la postmodernidad sitúa en primer plano la otredad, lo hace mediante un proceso de diferenciación infinito que elimina la necesidad de elegir[16]. La estrategia de los dominados va en el sentido de la integración a partir de lo que los une, y en activar su diferencia "frente a la dominante postmoderna internacional"[17]. El robinsonismo Sur-Sur sólo beneficia a los centros, que afianzan el verticalismo Norte-Sur. Si la traducción de una cultura a otra en todos sus matices resulta imposible, no lo es la capacidad de acercamiento, enriquecimiento y solidaridad mutuos. Jorge Luis Borges decía que *El Quijote* gana batallas contra sus traductores[18].

El mito del valor universal en el arte, y el establecimiento de una jerarquía de las obras basada en su "universalidad" es una de las herencias del eurocentrismo que aun sobreviven, a pesar de que cada vez somos menos ingenuos con respecto a "lo universal", que con tanta frecuencia ha disfrazado lo occidental. Pero esto no inhabilita una recepción de la obra más allá de la cultura que la produjo, aunque sea "incorrecta"[19], y por tanto creadora de nuevos significados. El arte está muy ligado a lo cultural específico, pero posee una ambigüedad polisémica, abierta a recepciones muy diversas. Vivimos "un gran tiempo de híbridos", como cantaba un rockero mexicano[20], que abre un desafío heterodoxo mediante la reinterpretación, en vez del rechazo, a la dependencia de los grandes circuitos. En la experiencia contemporánea toman fuerza la contextualización, el reciclaje, la apropiación, la resemantización, consecuencias del interactuar cada vez mayor entre las culturas.





La crítica del eurocentrismo forma parte de la nueva conciencia hacia lo étnico, cuya consolidación barruntaría por primera vez la posibilidad de un diálogo global de las culturas que propiciaría la curación del síndrome. En las artes plásticas, no obstante, es poco el camino avanzado. La producción contemporánea, no tradicional, del Sur encuentra muy escasa difusión. Excluida de los grandes centros y los circuitos supuestamente internacionales, aun en exposiciones como *"Primitivism" in 20th Century Art* o *Les Magiciens de la Terre*, su presencia resulta insignificante, a pesar de que hubiera tenido mucho que aportar a ellas, sobre todo profundizando y problematizando sus perspectivas[21]. La "escena artística contemporánea" es un sistema de *apartheid* muy centralizado[22]. Más que eurocéntrica, es *manhattancéntrica*. Pero insisto, la barrera no es sólo Sur-Norte, fruto de una relación de poder centro-periferia, sino Sur-Sur, como deformación postcolonial.

Además de la estructura deformada, la dictadura de los centros y la imposición de sus juicios prestigiadores sobre las obras, la diversificación de los circuitos artísticos tropieza con las dificultades de la valoración intercultural, ya señaladas. Los científicos, curadores e historiadores tenemos una gran responsabilidad en este sentido. Parafraseando a Harold Rosenberg, podría advertirse que el camino hacia la valoración intercultural de la obra de arte no es sólo cuestión del ojo, sino también del oído. Deberá estudiarse cómo funciona la obra en su contexto, qué valores se le reconocen allí, qué sensibilidad satisface, qué perspectivas abre, qué aporta... A partir de una comprensión específica podrán reconocerse los mensajes de interés que la obra puede comunicar a la audiencia para la cual se escribe o se organiza la exposición, y cómo puede contribuir hacia un enriquecimiento general. Si últimamente se ha demostrado que el papel del receptor es fundamental en el arte y la literatura, esto no sólo quiere decir que uno ve desde sí mismo y su circunstancia: también significa que la recepción es activa y, por tanto, capaz de abrirse.

El problema primordial para las exposiciones y los textos con sentido intercultural es la comunicación. Por un lado tendrán que

informar y contextualizar; por otro, se orientarán receptores. Por ser mediaciones, tendrán que aceptar compromisos pero deberán esforzarse por huir de los centrismos y las expectativas cliché. Es fácil decirlo, pero en la práctica estamos lejos de soluciones ejemplares.

Un último problema es que el desmantelamiento del eurocentrismo, además de la descentralización polifocal, multiétnica, implica una revisión igualmente plural de la cultura de Occidente. Cuando Robert Farris Thompson pidió a un erudito tradicional *kongo* comentar la pintura "africana" de Picasso[23], no estaba únicamente haciendo un gesto que desconstruía —al revés– la apropiación de la estructura de África por el modernismo, y volvía elocuente lo ingenuo de sus afanes de universalidad. También abría una perspectiva metodológica pluralista. No sólo en el sentido de una explicación erudita del África tradicional sobre obras inspiradas en ella. Los análisis de Fu-Kiau Bunseki profundizan nuestra apreciación de aquellas obras aun para un punto de vista occidental. El cubismo revolucionó la cultura visual de Occidente al apropiarse de recursos formales de África. Pero estas formas no eran gratuitas: fueron diseñadas para sustentar significados específicos, que en el plano más general pueden actuar también en la codificación de los cuadros de Picasso. Aquellas formas responden a una cosmovisión que, aunque sea en sus cimientos preceptuales, no deja de estar presente en la nueva visión mediante la cual los cubistas transformaron la pintura occidental, aun desconociendo las funciones y significados de sus modelos africanos.

El comportamiento intercultural no consiste sólo en aceptar al Otro para intentar comprenderlo y enriquecerse con su diversidad. Conlleva que aquel haga igual conmigo, problematizando mi autoconciencia. La cura del síndrome de Marco Polo implica superar los centrismos con iluminaciones en un millón de sentidos.

Publicado por primera vez en *Lápiz*, Madrid, nº 86, mayo de 1992, pp. 22-27





1 Por ejemplo, John Hunter, "Inaugural Disputation on the Varieties of Man", 1775, en: Thomas Bendyshe (comp. y trad.), *The Antropological Treatises of Johann Friedrich Blumenback*, Londres, 1865, pp. 357-394.

2 Geeta Kapur, "Tradición y contemporaneidad en las bellas artes del Tercer Mundo", en: *Debate abierto: tradición y contemporaneidad en la plástica del Tercer Mundo*, III Bienal de La Habana, 1989, p. 12.

3 Gerardo Mosquera, *El diseño se definió en Octubre*, La Habana, 1989, pp. 31-33.

4 Amílcar Cabral, "O papel da cultura na lutra pela independencia", en: *Obras escolhidas de Amílcar Cabral*, Lisboa, 1978, v. I, pp. 234-235.

5 "A pesar de todas sus nobles aspiraciones y sus logros, debemos reconocer que la cultura de la modernidad ilustrada también ha sido siempre (aunque de ningún modo exclusivamente) una cultura del imperialismo interior y exterior". Andreas Huyssen, "Cartografía del postmodernismo", en: Josep Picó (comp.), *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, 1988, p. 239.

6 En teoría literaria las primeras advertencias aparecen en el ruso Zhirmunski (1924), en la *Tesis* del Círculo Lingüístico de Praga, en el ruso Honrad (1957), en el francés Etiemble (1958), en los polacos Skwarczynska (1965), Ingarden y Ossowski (1966). Desiderio Navarro, "Un ejemplo de lucha contra el esquematismo eurocentrista en la ciencia literaria de la América Latina y Europa", en: *Casa de las Américas*, nº 122, septiembre-octubre de 1980, pp. 83-85.

7 Sobre la doble condición de la Europa fronteriza: Baluarte occidental y zona de contacto, ver: Leopoldo Zea, *América en la historia*, México y Buenos Aires, 1957, pp. 118-154. "Centro", "periferia" y "Tercer Mundo" son términos tan discutidos y problemáticos como acuñados. Los empleo de modo operacional, para referirme a situaciones de dominio establecidas históricamente, sin significados jerárquicos o discriminatorios.

8 Los procesos de transculturación ocurrieron sobre todo en el ámbito cotidiano y la cultura artístico-literaria. En el pensamiento erudito poco se transformó el discurso occidental. Tiene que ver con esa dicotomía cultural, señalada por Shuichi Kato, entre un ego nativo y un superego occidental, en palabras de Dufrenne. Mikel Dufrenne et al., *Main Trends in Aesthetics and the Sciences of Art*, Nueva York y Londres, 1979, pp. 37-38.

9 René Etiemble, *Essais de littérature (vraiment) générale*, París, 1974, p. 9. Los marxistas no quedan mejor parados. Por ejemplo, los cuatro tomos de Lukács totalizadoramente titulados *Estética* no toman en cuenta ni una sola obra no occidental. Peor aún, los manuales soviéticos de teoría literaria ignoraban las literaturas orientales de su propio país (Desiderio Navarro, *Op. cit.*, pp. 88-90), y el realismo socialista en el arte y la literatura era impuesto desde cánones occidentales. Todo constituía un signo de la política rusocéntrica hacia las nacionalidades que, junto con otros factores, condicionó el desmembramiento del país.

10 Uso en sentido figurado este término de la tipología de los procesos etnogenéticos establecidos por Julián Bromlei. Refiere a la fusión de grupos humanos separados de sus *etnos* de origen, que da nacimiento a nuevos *etnos*.

11 Ver su testimonio en: *Made in Havana Contemporary Art from Cuba*, Art Gallery of New South Wales, 1988, p. 20.

12 Puede leerse una interpretación crítica de Botero desde esta perspectiva en Luis Camnitzer, "Boteros: falsos y auténticos", en: *Brecha*, 16 de agosto de 1991, p. 20.

13 Joseph Cornell: "African Art and Authenticity", en: *African Arts*, Los Angeles, v. IX, nº 1, 1975, p. 55.

14 Néstor García Canclini, "¿Modernismo sin modernización?", en: *Revista Mexicana de Sociología*, año II, nº 3, julio-septiembre de 1989, p. 170.

15 Mirko Lauer, "Notas sobre plástica, identidad y pobreza en el Tercer Mundo", en: *Debate abierto: tradición y contemporaneidad en la plástica del Tercer Mundo*, III Bienal de La Habana, 1989, pp. 19-27.

16 Geeta Kapur: *Op. Cit.*, p. 11.

17 Nelly Richard, "Latinoamérica y la postmodernidad", en: *Revista de Crítica Cultural*, año 2, nº 3, abril de 1991, p. 15. Puede extenderse a todo el Sur el reconocimiento de la América Latina como "una zona de experiencia (llámese marginación, dependencia, subalternidad, descentramiento) común a todos los países del continente situados en la periferia del modelo occidental-dominante de la modernidad centrada" (*Idem*).

18 Jorge Luis Borges, "La supersticiosa ética del lector", en: *Páginas escogidas*, selección y prólogo de Roberto Fernández Retamar, La Habana, 1988, p. 105.

19 Boris Bernstein, "Algunas consideraciones en relación con el problema 'arte y etnos'", en: *Criterios*, nº 5-12, enero de 1983 – diciembre de 1984, pp. 266-267.

20 Rodrigo González transformó en Rockdrigo su nombre de rancia estirpe castellana, y fue uno de los que convirtió al rock en vehículo de expresión de la juventud marginal y de las capas populares en la Ciudad de México, usando el ritmo internacional para fines locales.

21 Rasheed Araeen, "Our Bauhaus Others' Mudhouse", en: *Third Text*, nº 6, primavera de 1989, pp. 3-14; James Clifford, "Histories of the Tribal and the Modern", en: *Art in America*, abril de 1985, pp. 164-177, en: *The Predicament of Culture*, Cambridge y Londres, 1988; Gerardo Mosquera, "'Primitivismo' y 'contemporaneidad' en jóvenes artistas cubanos", en: *La Revista del Sur*, año II, nº 3-4, 1985, pp. 52-55; y *Universidad de La Habana*, nº 227, enero-junio de 1986, pp. 133-139.

22 Gerardo Mosquera, "Speakeasy", en: *New Art Examiner*, v. XVII, nº 3, noviembre de 1989, pp. 13-14.

23 Robert Farris Thompson, "Break-Shadow Art (Pasula Kiini): Towards an African Reading of 'Modernist Primitivism'", en: *Rediscovered Masterpieces of African Art*, Paris, 1988, pp. 65-73.



# Islas infinitas

## Sobre arte, globalización y culturas

Suelen prevalecer ideas pesimistas acerca de los destinos del arte y la cultura en la época de la globalización. Se piensa que ésta conlleva una tendencia homogeneizadora hacia patrones culturales cosmopolitas, construidos sobre bases eurocéntricas, que fatalmente aplanan, reifican y manipulan la diferencia cultural. Este temor posee fundamentos muy serios. No cabe duda que la expansión transnacional de nuestro tiempo necesita lenguajes, instituciones y usos internacionales que hagan posible la comunicación a escala global. En realidad, hace ya mucho tiempo que usamos un macrosistema general para estos fines: la cultura de origen occidental, en su carácter de metacultura planetaria, articuladora del mundo contemporáneo.

Los procesos que conducen a la globalización arrancan en el Renacimiento, cuando se piensa un mundo centrado en un sujeto masculino occidental, y Europa estalla de energía para expandirse por el orbe. Es interesante que, mientras esto ocurre, Europa también se cierra en estados nacionales que guerrean entre sí. La "globalidad" de su expansión, y de los imperios que funda o lucha por

fundar, es una "globalización" centrada en pequeños estados. Las revoluciones industriales y los procesos de colonización van dando forma a un planeta moldeado —hasta en los mapas que lo representan– de acuerdo con una cultura occidental impuesta. Esta cultura se impone de modo etnocéntrico porque, sobre todo, arma el sistema de instituciones, valores, lenguajes y procedimientos que articulan la estructura del orbe global que vivimos. Ha adelgazado así sus implicaciones étnicas para devenir un Yo universal del mundo contemporáneo, a partir del cual se define lo que existe, universalidad y contemporaneidad incluidas.

Esta es una situación irreversible, y aceptada consciente o inconscientemente de manera general, quizás con la única excepción importante del fundamentalismo islámico. La cuestión se ha venido discutiendo en forma pesimista desde hace mucho tiempo. Por ejemplo, Suichi Kato se refería en 1978 a los procesos de occidentalización de Japón, describiendo el país post-reforma Meiji, a principios de siglo, donde el japonés de las ciudades trabajaba durante el día en las industrias o las oficinas del gobierno occidentalizadas, y regresaba al hogar para pasar la noche al modo tradicional: usando el kimono, sentado en la estera y comiendo arroz. Eficiencia en la tecnología occidental durante el día, y delicada vida estética de valores tradicionales durante la noche.[1]

Esta precaria dicotomía entre vida laboral y privada se resolvió décadas después en favor de un Japón occidentalizado, en el cual Kato lamentaba no poder encontrar ya "el alma japonesa"[2]. Si estos procesos fueron desencadenados con energía en el país asiático por una estrategia económica consciente, en la mayor parte del mundo obedecieron a la dinámica colonial. La globalización sólo es posible en un orbe previamente reorganizado "a la occidental" por el colonialismo, en beneficio de los centros de poder económico. Esta occidentalización va construyéndose de acuerdo con las nuevas, cada vez más complejas exigencias y condicionamientos de sus propios procesos económicos, sociales y políticos, con la cultura occidental actuando como cultura instrumental del mundo de hoy. Se construye en forma múltiple: por los distintos estratos hegemónicos y subalternos de Occidente, y también por los no occidentales. Este es un punto muy importante: todo producto global, en mayor o menor medida, y sea en sus momentos de producción, circulación o consumo, deviene un campo de articulación de fuerzas disímiles.





Más allá de todo esto, en la fase actual de la globalización, lo que se teme es una radicalización planetaria hacia una suerte de cultura internacional homogeneizada, lanzada desde Estados Unidos. Esta tendencia acabaría eliminando las tradiciones locales como reservorios de identidad. Se señala la fuerte difusión de la cultura pop norteamericana, cuya inventiva, dinamismo y poderosas redes de circulación y mercado la han llevado a influir en el planeta entero. Ya a fines de la década de los treinta Clement Greenberg decía que el *kitsch*, "otro producto de masas del industrialismo de Occidente", era la primera cultura universal[3]. La consolidación del inglés como lengua de comunicación internacional en París, y a escala global, causa preocupación, tanta que ha sido expresada recientemente hasta por un premio Nobel de literatura. Resulta elocuente que el esperanto, invención utópica, haya quedado relegado a una suerte de *hobby*, para ver su proyecto universalista realizado por la lengua del poder, los negocios y la publicidad. Hoy hasta a los perros se les dan órdenes en inglés, y se dice que las entienden mejor. Ha sido una conjunción feliz que, fortuitamente, este idioma "universal" posea tiempos verbales sencillos, carezca de acentos y otros signos de ese tipo, sea directo, preciso, y tenga gran capacidad para los neologismos. Lástima de sus locuras de pronunciación y su vocabulario excesivo, que llevó a Jorge Luis Borges a llamarlo "el infinito inglés". El auge del inglés se incrementa cada día: poco pueden los literatos contra Internet. Éste ha resucitado hasta el viejo género epistolar, pero transformándolo en una conversación a distancia, directa e inmediata, por escrito. La espera, aquel componente ineludible de la correspondencia, ha desaparecido, junto con sus reverberaciones wertherianas. El nuevo apogeo de la carta, sin embargo, será efímero: pronto las conversaciones *on line* se desenvolverán con sonido e imagen.

No se trata sólo de la lengua, las comunicaciones y la cultura de masas. Estos procesos se trenzan también en la "alta" cultura. Cuando se discute en términos muy generales acerca de las artes plásticas suelen usarse las denominaciones "lenguaje artístico internacional" o "lenguaje artístico contemporáneo" como construcciones abstractas que refieren a una especie de inglés del arte en el cual se hablan los discursos "internacionales" de hoy[4]. En los museos, galerías y publicaciones más destacadas —al igual que entre críticos, curadores, historiadores de arte y coleccionistas– prevalecen prejuicios basados en una suerte de monismo axiológico. En un círculo vicioso, estos medios tienden a mirar con sospechas de ilegitimidad al arte de las periferias que procura hablar el "lenguaje internacional". Si lo habla correctamente, suele acusársele de derivativo; si lo hace con acento, descalificársele por su incorrección hacia el canon.

Con frecuencia no se miran las obras: se piden sus pasaportes, y estos suelen no estar en regla, pues responden a procesos de hibridación, apropiación, resignificaciones, neologismos e invenciones en respuesta a la situación de hoy. Se exige a este arte una originalidad relacionada con las culturas tradicionales (que, precisamente, llevan ese apellido a causa de la marginación impuesta por la modernización colonial), es decir, hacia el pasado; o una invención total, *ab ovo*, hacia el presente. En ambos casos se le demanda declarar el contexto, en vez de participar en una práctica general del arte que en ocasiones podría sólo referir el arte en sí mismo.

La apropiación periférica del modernismo resulta interesante en este orden de cosas. Además de cumplir su agenda propia, ella significó una pluralización y complejización del propio modernismo. Pero no suele pensarse en un modernismo global que reacciona a diferentes situaciones contextuales. Así, José Clemente Orozco es siempre discutido dentro del muralismo mexicano, nunca como uno de los grandes artistas del expresionismo. En este déficit de interpretación coinciden extrañamente las posiciones de los poderes centrales, que confinan la diferencia al *ghetto*, y el enfrentamiento a ellos del nacionalismo afirmador de identidad, que la encierra tras una





muralla. Más allá de la no siempre significativa cuestión del origen, las tendencias artísticas suelen considerarse internacionales en los centros y derivativas fuera de ellos.

En este sentido, el término "autenticidad" ha sido empleado, desde un relato de pureza de los orígenes, para descalificar la cultura postcolonial acusándola de occidentalizada. Este uso resulta aún más problemático en una época cuando ocurren complejas re-adecuaciones de las identidades: identidades múltiples, identidades en forma de cajas chinas, neoidentidades, mezcla de identidades, desplazamientos entre ellas, identidades enmascaradas u ocultas, identidades falsas, o hasta lo que Mehmet Ümit Necef ha llamado "juegos étnicos"[5], donde los individuos adecúan sus identidades múltiples, o los fragmentos de ellas, a su propia conveniencia según cada situación concreta —como si apretaran un botón–, y a menudo sólo por divertirse. Los *nuyorricans*, los *Dominican-York*, los *black British*, la gente de ciudades de África que han perdido sus vínculos con las estructuras de parentesco tradicionales, los chicanos, los *miacubanos*, los *cholos* de Lima o los alemanes del Este son algunos ejemplos de un activísimo re-entramado de identidades, quizás sólo comparable a los últimos tiempos de Roma. La globalización, la apertura postmoderna y la presión del multiculturalismo han inclinado hacia una mayor pluralidad. Pero, en general, y sobre todo en los circuitos élite, ésta ha respondido menos a una nueva conciencia que a una tolerancia paternalista y de "*political correctness*".

De otro lado, la nueva atracción de los centros hacia la alteridad ha permitido mayor circulación y legitimación del arte de las periferias, delimitadas sobre todo dentro de circuitos específicos. Pero con demasiada frecuencia se ha valorado el arte que manifiesta en explícito la diferencia, o mejor satisface las expectativas de "otredad" del neoexotismo postmoderno. La "fridomanía" (pasión por Frida Kahlo) en Estados Unidos es un ejemplo evidente. Esta actitud ha estimulado la "auto-otrización" de las periferias, donde algunos artistas —consciente o inconscientemente– se han inclinado hacia un paradójico autoexotismo. Es un caso semejante al de los

productos para turistas que exageran los rasgos locales o "primitivos", pues, como dice Candice Breitz, reflejan la fetichización occidental del "Otro" tanto como las necesidades de los artesanos, quienes saben que así se venderán mejor[6].

El caso del "lenguaje internacional" en el arte muestra una construcción hegemónica de lo global más que una verdadera globalización, entendida como participación generalizada. La sospecha principal que despiertan los fenómenos culturales llamados "internacionales" o "contemporáneos" es que con demasiada frecuencia refieren a prácticas hegemónicas que se autotitulan "universales" y "contemporáneas", adjudicándose a sí mismas no sólo el valor contenido en estas categorías, sino la capacidad para decidir qué entra en ellas. Forman parte del aparato conceptual de un sistema de poder. Éste autolegitima determinadas prácticas, sin concebir lo internacional o lo contemporáneo como un tablero plural de interacciones múltiples y relativas. Incluso, ambas categorías llegan a superponerse en la práctica, mostrando que no se concibe una actualidad que no sea "universal", ni viceversa.

Las artes plásticas constituyen un campo altamente especializado e intelectualizado, que es además un campo muy cerrado a causa del valor aurático fetichizado en los objetos y la consecuente acción de un mercado suntuario muy poderoso. No obstante, aún allí se están abriendo paso procesos de participación más amplios. La constelación de transformaciones que llamamos globalización es resultado de la internacionalización de la economía, la profusión y fortalecimiento de instituciones transnacionales, la flexibilización del papel de los estados-nación, el auge de las comunicaciones y la información, el fin de la guerra fría, etc. Pero también es producto de la descolonización, el surgimiento de nuevos sujetos sociales, los intensos movimientos migratorios, sus transterritorializaciones culturales y reajustes demográficos, la conciencia multicultural y sus políticas, la energía económica del Este de Asia, entre otros procesos. Geeta Kapur ha apuntado el papel activo de las "periferias" en la plasmación de la postmodernidad[7]. Otro tanto podría decirse de la





globalización, si la concebimos como un conjunto de procesos inarmónicos que genera sus propios cortocircuitos, pero donde han ocurrido pocos cambios esenciales en las estructuras de poder. Por el contrario, la retórica acerca de la globalización ha abundado en el triunfalismo ilusorio de un orbe transterritorial, descentralizado, omniparticipativo, de diálogo multicultural, con corrientes que fluyen en todas direcciones. Enunciaciones de este tipo, como ha puntualizado muy bien Okwui Enwezor, vienen a ser "una forma reconstituida de universalismo, una vuelta disimulada a un *ethos* modernista esencialista"[8].

En realidad, la globalización no es tan global como parece, o, para ser más exactos, es mucho más global para unos que para otros, la mayoría. Pensemos en Internet, paradigma de una nueva era de comunicación universal e individual libre. Según datos de mediados de 1996[9], sólo había un total de 36 millones de personas con acceso, o sea, un 0,6% de la población mundial. Los usuarios de Internet suman 24 millones, un 0.4% de la humanidad. Aunque una característica relevante de Internet es la velocidad en el aumento de la gente *on line*, las cifras son casi risibles a escala global. Incluso en los países con mayor porcentaje de usuarios, los índices son pequeños: Finlandia 5,9%, Estados Unidos 3,4%, Noruega 3,1%, Australia 2,4%, Suecia 2,2%, Nueva Zelanda y Canadá 1,8%, Suiza 1,7%. Salvo el caso de Estados Unidos, se trata de países con bajo número de habitantes, de economías y sociedades estables, en su mayoría apartados, y, quizás, un poco aburridos. Hay además un marco para el crecimiento de las cifras: las conexiones telefónicas existentes sólo dan servicio a un 12% de la población mundial. Y no se trata sólo de la posibilidad económica y social de acceso a una computadora, sino de la capacidad para usarla.

La mitificación de los procesos de globalización y la explosión de las comunicaciones tiende a que imaginemos un planeta interconectado reticularmente hacia todos lados. La velocidad de las avenidas de fibra óptica y los satélites inclina a olvidar los congestionamientos en las avenidas de las megalópolis, en los aeropuertos y los corredores

aéreos, o la ausencia crítica de avenidas, carreteras y medios de transporte en buena parte del mundo. El ciberespacio puede ser un paraíso virtual, una gran droga de diseño para escapar del ciberdespelote global. Porque debe quedar claro que la globalización no consiste en una efectiva interconexión de todo el planeta mediante una trama reticular de comunicaciones e intercambios. Se trata más bien de un sistema radial tendido desde centros de poder más diversificados y de distinta escala, hacia sus zonas económicas múltiples y altamente diversificadas. Este tejido está tramado sobre ejes Norte-Sur: poco ha avanzado la globalización en las periferias, porque se ha globalizado desde y para centros descentralizados. Esta estructura axial implica la existencia de grandes zonas de silencio, poco conectadas entre sí o sólo indirectamente por vía de las neometrópolis.

Es cierto que la globalización ha mejorado extraordinariamente las comunicaciones, ha dinamizado y pluralizado la circulación cultural, y ha propiciado una conciencia más pluralista. Pero lo ha hecho siguiendo los mismos canales trazados por la economía, reproduciendo en buena medida las estructuras de poder. Cuando escucho cierto optimismo postmoderno acerca de descentralización y quiebre de hegemonismos, siempre recuerdo un cuento de Augusto Monterroso, autor de los cuentos más breves que se han escrito. Este minirelato se titula "El dinosaurio", y tiene sólo una línea: "Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba ahí".

Ahora bien, esta situación general está produciendo una rearticulación en el terreno de la cultura y las identidades que no puede ser discutida con eficacia desde los paradigmas que habían prevalecido. Cuando Kato se lamentaba de no poder hallar "el alma japonesa" en un Japón fuertemente occidentalizado, era incapaz de comprender que "el alma japonesa" lo estaba dirigiendo todo a su manera. Ella seguía su antigua especialidad —propia de un país pequeño y pobre en recursos materiales– de adueñarse los recursos de los más poderosos, según había hecho antes con China. Es el principio de las artes marciales: usar en su favor la fuerza de un contrario más robusto. En este caso se manifestó en una forma diferente





de construir la occidentalización, acorde con la estructura e instituciones de la sociedad y la cultura del país, que se transformaban en el proceso, pero también lo determinaban, produciendo una occidentalización a la japonesa, impensable en Occidente. Esto incluía hasta la incongruencia histórica de mantener estructuras feudales, autoritarias y colectivistas, junto con rasgos culturales, idiosincrasias y costumbres no acordes con el individualismo occidental.

He usado los términos "mantener" e "incongruencia histórica" por la mala costumbre de condenar a un pasado "universal" ciertas cosas del pasado de Occidente, y de identificarlo con la Historia. En verdad, el éxito actual de Japón viene del modo en que aquellas instituciones y elementos culturales "arcaicos" funcionaron activamente en la modernización —y postmodernización– del país. Las particularidades y la altísima eficiencia de la occidentalización "a la japonesa", junto con otros factores históricos, han permitido a Japón los resultados que todos conocemos, volviéndolo uno de los grandes y más agresivos protagonistas de la globalización, y permitiéndole difundir una impronta cultural internacional. Hoy "el alma japonesa" no está sólo en el kimono o el té, sino más bien en Sony, Toshiba y Mitsubishi. De otro lado, una pasión tan local del "alma japonesa" como la lucha sumo, donde el ritual dura más que los brevísimos combates, considerada aún más aburrida que el béisbol, está comenzando a difundirse internacionalmente, gracias quizás a su exótica espectacularidad.

Afirmar la identidad cultural en la tradición, entendida en un sentido de "pureza" estática, es una herencia colonial. Condujo a desastrosos cultos a la "autenticidad", "las raíces" y "los orígenes", sobre todo en la época postcolonial, cuando los nuevos países procuraban afirmar sus identidades e intereses frente a las metrópolis y sus occidentalizaciones impuestas. Ahora se tiende cada vez más a verla hacia el presente y el futuro y no hacia el pasado; es decir, en la manera en que cada uno *hace* la contemporaneidad. El refinamiento tradicional nipón se materializó primero en construir mejor y más barato, con un sello propio, productos tecnológicos que otros habían inventado, y

más tarde en inventarlos dentro de ese sello particular. Aquí no era cuestión de exhibir "las raíces" para afirmarse en la diferencia, sino de ponerlas a trabajar. A pesar de su fascinante universo tradicional, hoy Japón se identifica más hacia el presente que hacia el pasado. En el habla popular cubana se usaba hace unos años la palabra "Japón" como un adjetivo celebratorio. Cuando algo estaba muy bien, en especial si era tecnológico y sofisticado en su diseño, se decía "¡está Japón!", o se exclamaba simplemente "¡Japón!".

La cultura constituye hoy una arena de primera importancia donde se tensan las luchas y negociaciones de poder. Éstas se empeñan entre la asimilación, el *tokenismo*, la rearticulación de las hegemonías, la afirmación de la diferencia, la crítica al poder, y las apropiaciones y resemantizaciones hacia todos lados, entre otras tensiones. La cultura es un espacio crucial para la acción de los sectores periféricos, subalternos o marginados del orbe global. Sus alcances han conducido a Samuel P. Huntington a afirmar que los alineamientos definidos por la ideología están cediendo camino a aquéllos definidos por la cultura[10]. Pero esta última funciona más bien como un campo de rearticulaciones flexibles, sin la fijeza del concepto de civilización que maneja este autor. Los procesos que en ella tienen lugar están haciendo que el mundo global sea también, paradójicamente, el mundo de la diferencia.

La globalización cultural implica la interacción entre una metacultura occidental extendida y la pluralidad cultural del mundo. Si la primera conserva su carácter hegemónico, las otras han aprovechado su capacidad de *broadcasting* internacional para sobrepasar los marcos locales. Usada desde el otro lado, ha permitido difundir perspectivas diferentes, y ha sufrido adecuaciones acordes con estas perspectivas. Además, todo proceso de homogeneización en gran escala, aun cuando consiga aplanar las diferencias, genera otras nuevas dentro de sí mismo, como un latín que estalla en lenguas romances. Esto se observa tanto en la readaptación de la cultura de los centros que hacen las periferias, como en la heterogenización que los inmigrantes están produciendo en las megalópolis contemporá-





neas. Querámoslo o no, hoy todos participamos en intensísimas dinámicas de negociación y rearticulación de las diferencias culturales, imbricadas con la construcción de nueva cultura urbana, neologismos y "cultura de la frontera", tanto donde existen fronteras físicas como donde no las hay, o donde sólo son una calle.

Cuando usaba el ejemplo de Japón, no lo hacía para coronar su caso como el paradigma de los procesos culturales en la globalización, pues ni siquiera resulta un modelo viable para la mayoría. Dice Candice Breitz con respecto al campo de la cultura tradicional en África del Sur:

> El cambio social puede conducir al desfase de ciertas "tradiciones" africanas, pero inevitablemente surgirán en su lugar formas nuevas y dinámicas. Sin embargo, esto no quiere decir que estas tradiciones tengan o deban desarrollarse a través de la misma trayectoria por la que Occidente ha definido su propio progreso.[11]

Estos desarrollos se corresponden con otras facetas de la afirmación postcolonial de las diferencias y la consecuente pluralización cultural a la que me he referido. Ahora bien, es necesario puntualizar que no se trata de la actualización y dinamización de remanentes del pasado precolonial. Las "formas nuevas y dinámicas" de las tradiciones son creaciones postcoloniales, nacen y existen en medios previamente occidentalizados, por lo que serán necesariamente híbridas, sincréticas o neológicas, aún cuando aspiren a reconstituir un pasado tradicional o busquen reafirmar en él la diferencia. Ellas tendrán que articularse, así fuera por negación en caso extremo, en el tenso entramado globlalización-diferencia que a todos envuelve.

La tendencia a la homogenización resulta modificada por tres procesos principales. Uno es la diversidad de modos en que se construye y usa la metacultura global. No me refiero sólo a fenómenos de hibridación, resignificación y sincretismo, sino a orientaciones e invenciones desde posiciones subalternas. Hay mucha y muy diversa

gente haciendo "incorrecta" y desembarazadamente la metacultura occidental a su propia manera, deseurocentralizándola de forma plural. Un programa utópico sería pensar en una metacultura reconstruida desde la más vasta pluralidad de perspectivas. La estructura postcolonial vigente dificulta esto en extremo, debido a la distribución del poder y a las limitadas posibilidades de acción que poseen hoy vastos sectores.

En realidad, las "invenciones" no siempre ocurren en los centros. Pero como es en ellos donde se las ha historiado, prevalecen la subestimación y la ignorancia. Por ejemplo, recuerdo que en ocasión de una muestra del escultor uruguayo Gonzalo Fonseca en Nueva York, la crítica especializada lo consideró demasiado influido por Louise Nevelson. Sólo que esta escultora siempre reconoció sus deudas con los lineamientos artísticos del Taller Torres García, de donde procedía Fonseca.

Un segundo proceso fundamental es la apropiación, transformación y resemantización de la cultura globalizada desde los centros. En virtud de su problemática relación de pertenencia-diferencia con Occidente, América Latina ha sido el territorio clásico de estos procesos, que se remontan a los inicios de la colonización europea. Pero las siguientes puntualizaciones de Nelly Richard pueden en gran medida extenderse más allá del continente para referirse a una tendencia general de la cultura en la globalización:

> La periferia latinoamericana es la franja de rebote de los patrones y modelos que no sólo penetran y condicionan, según la lógica unilateral del hábito dependentista, el imaginario regional, condenándolo a la reproducción pasiva o a la duplicación mimética, sino que son también generadores de *heterogeneidad* (de diversidad y de multiplicidad) en la medida que descomponen el imaginario previamente estratificado al modificar la superposición de sus capas, al alterar el equilibrio y la consistencia de su diseño, por los calces y descalces producidos entre fórmulas y aplicaciones. Materiales





> de traspasos que estimulan así la tacticidad del receptor u operador periférico, motivando su habilidad para desplegar una creatividad casi enteramente basada en el reempleo de materiales preexistentes (por ejemplo, los prefabricados por la industria de la cultura multinacional) e innovar respuestas ligadas a estrategias de *reocupación* de los fragmentos recortados por los aparatos transmisores y distribuidores.[12]

Como ha dicho Ticio Escobar, las penetraciones culturales no sólo se imponen, también se asumen[13]. Yendo más lejos, debemos notar que con frecuencia las reinvenciones y los reprocesamientos hechos en otro ámbito resultan más ricos que los modelos de origen. El saxofón puede servir de metáfora. Se trata de un instrumento moderno por antonomasia, diseñado en laboratorio para la orquesta sinfónica y presentado en las grandes ferias industriales de la modernidad triunfante. Sin embargo, este instrumento "de diseño" no fue bien recibido en el ámbito de la cultura que lo había concebido. La música de concierto se valió de él limitadamente, expresando su predilección por la organografía tradicional. Pero algunas cosas empezaron a ocurrir en ámbitos marginales de Nueva Orleáns, totalmente desconectadas de Adolphe Sax y su invento. Fuera de toda expectativa, ellas le harían encontrar su destino al otro lado del Atlántico. El saxofón nació para el jazz sin saberlo, y cuando éste aún no existía. Los músicos negros sí supieron sacarle partido, pero para usos técnicos y culturales diferentes a los de su origen. Aprovecharon la facilidad del instrumento para variar las intensidades y para la rapidez en la digitación, que funciona muy bien para ligar sonidos, y lo volvieron el instrumento clásico de la improvisación jazzística. Sax había diseñado, sin sospecharlo, un medio paradigmático de la sensibilidad africano-americana.

El tercer proceso consiste en la difusión internacional de lo local-periférico facilitada por el auge de las comunicaciones, las migraciones, y las conexiones económicas. Esta difusión se desarrolla principalmente mediante las redes centrales, pero también desde las

periferias. Circula más por los ejes radiales hacia los centros que en conexiones Sur-Sur. Es además fomentada en el interior de las megalópolis por los inmigrantes y su fuerte dinámica demográfica, debida tanto al desplazamiento humano como a la emigración quieta, o sea, al mayor ritmo de crecimiento de las poblaciones de inmigrantes. Las migraciones, con sus transterritorializaciones físicas y culturales, están deseurocentralizando las ciudades occidentales y, en general, heterogeneizando el mundo.

En términos de su circulación, podríamos distinguir tres grandes líneas de productos culturales "locales" que con frecuencia se entrecruzan entre sí y con otras líneas. Lo local-central, aun cuando se trate de manifestaciones culturales muy específicas de grupos y áreas particulares —por ejemplo, el *rap* o el *graffiti* neoyorquino–, ha sido habitualmente internacionalizado en virtud de los poderosos circuitos de mercado y difusión del centro. La globalización ha facilitado una mayor pluralización desde las periferias.

Una línea son las producciones concebidas para vender lo local fuera de la localidad, o a los visitantes: artesanías para el turismo, producción industrial de *souvenirs* —tipo Torre Eiffel, Mickey Mouse, Che Guevara o Empire State–, y, en general, todo lo que se conoce como arte de aeropuerto. Aunque se les suele enjuiciar peyorativamente en bloque, desde criterios fundamentados en la "autenticidad cultural", algunos de estos productos poseen valores más allá del interés por lo exótico, a menudo debido a su inventiva "inauténtica". Algunas de las artesanías más interesantes son con frecuencia creaciones nuevas, diseñadas *ex profeso* para el turismo, no sólo renglones tradicionales fabricados para la exportación. Constituyen una suerte de construcción globalizante de lo local. Son interesantes también los casos de arte nuevo salido de la cultura popular e imbricado con la tradición, pero hecho para exportar, como la escultura *makonde* de Tanzania y Mozambique[14]. Toda esta primera línea incluye también la producción literaria y plástica "culta" de muchos países con altos índices de analfabetismo y/o que carecen de mercado local para el arte. También los mitos etnoculturales, como la mulata cubana.





A menudo todos estos productos se consumen localmente en mucha menor escala de lo que se exportan, o no se consumen para nada. Los creadores de artesanías tradicionales suelen preferir para ellos mismos las artesanías tecnológicas globales de Asia del Este. Como ha dicho con ironía Briceño Guerrero, enfrentando construcciones idealizantes de lo "primitivo", los miembros de "esas sociedades sutiles y armoniosas que saben mecerse al ritmo oceánico del universo", "cambian sus dioses por machetes y espejos, sus éxtasis por aparatos de radio y televisión, su inmersión en la naturaleza por cocinas de queroseno"[15]. Sólo que ahora los "indígenas" también venden baratijas industriales, como puede verse en el mercado de Antigua, Guatemala.

En realidad, las artesanías globales del Este asiático también son "tradicionales", si vinculamos la tradición a elementos precoloniales. Corresponden a tradiciones activadas hacia la tecnología y el "universalismo" global, abriendo camino a una post-occidentalización. Por el contrario, las artesanías mexicanas o peruanas[16] corresponden a tradiciones activadas hacia el *handmade* y la diferencia local en calidad de factor exportable. Pero todas, con distintos roles, entran en el mercado global.

Otra línea son los productos culturales que se realizan para el consumo local, pero también con miras en la exportación. Es el caso de las telenovelas brasileñas, que han conseguido un éxito global gracias a una peculiar manera de hacer. Finalmente, están las producciones concebidas en y para marcos locales periféricos, que, sin contar con circuitos propios, alcanzan difusión más allá debido al acrecentamiento de las comunicaciones, la sed de exotismo multicultural, el incremento de los viajes, el turismo, las migraciones y, en general, la tendencia globalizadora de nuestra época. No obstante, pese a todos estos procesos y a los temores por la globalización de la cultura, una parte fundamental de la cultura contemporánea continúa circunscrita a ámbitos locales, o sólo internacionalizada dentro de áreas o regiones específicas. Pensemos que la India, el mayor productor mundial de películas, apenas las exporta.

Todas estas articulaciones de globalización-diferenciación son una intrincada, conflictiva trabazón de fuerzas más que una dialéctica dual. Implican contaminaciones[17], mezclas y contradicciones hacia muchos lados. Aunque orientan el desenvolvimiento actual de la cultura, no pueden ser tomadas pasivamente como una inclinación necesaria, que ocurre sin la presión ejercida por los sectores subalternos. La dinámica cultural se trenza, insisto, en medio de choques y diálogos, desencadenando fenómenos de invención, mezcla, multiplicidad, apropiación y resemantización a veces muy complejos. En este laberinto de desplazamientos se tercia hoy el poder cultural.

He intentado presentar en forma sumaria y generalizadora algunas macrotendencias, aplanando muchas complejidades. Entre otros problemas, por sólo citar un ejemplo, existe esa tendencia metacultural a generalizar prácticas de ámbitos muy diversos —del yoga al kárate– de un modo consumista, culturalmente "aséptico", como elementos aislados en un mosaico cosmopolita enmarcado por Occidente. No obstante, algunas de las experiencias en ámbitos no occidentales más exitosas han consistido en manejar la occidentalización en su beneficio, potenciándola desde componentes propios. El asunto sería *hacer* la contemporaneidad desde una pluralidad de experiencias, adelgazando el sentido mismo de la noción de occidentalización. Si la diferencia cultural marcha a caballo del potro de Atila de los procesos globalizadores, podría contribuir a globalizar mejor la globalización.

Concluyo con un símbolo abierto. Al llegar a América, los españoles estuvieron obsesionados durante años por saber si se trataba de una ínsula o de tierra firme. Cuenta un historiador del siglo XIX, cura de la villa cubana de Los Palacios, que cuando Colón preguntó a los nativos de Cuba si aquel lugar era isla o continente, ellos le respondieron que era "tierra infinita de la que nadie había visto el cabo, aunque era isla"[18]. Tal vez las tendencias actuales nos inclinen hacia un orbe de islas infinitas.

Publicado por primera vez en Francisco Jarauta (editor), *Mundialización y periferias*, Arteleku, San Sebastián, 1998, pp. 123-139





1 Citado por Mikel Dufrenne, *Main Trends in Aesthetics and the Sciences of Art*, Nueva York y Londres, 1979, p. 37.
2 *Ibídem*, pp. 41-42.
3 Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch" (1939), en: Art and Culture, Boston, 1961, p. 12.
4 Ver: "Lenguaje internacional del arte" en este libro, pp. 63-67.
5 Mehmet Ümit Necef, "Hur ska det ga med min etniska identitet som turkisk invandrare i den här röran?", en: *Kulturen i den Globala Byn*, Lund, 1994, pp. 55-65.
6 Candice Breitz, "¿Por qué no han existido artistas africanos de vanguardia?", *Atlántica*, Las Palmas de Gran Canaria, nº 11, otoño de 1995, p. 59.
7 Geeta Kapur, "Contemporary Cultural Practice: Some Polemical Categories", en: *Third Text*, Londres, nº 11, verano de 1990, p. 116.
8 Okwui Enwezor, *Trade Routes: History and Geography. Proposal for the 1997 Africus: Johannesburg Biennale*, 1996, material impreso s/p.
9 Datos tomados del Almanaque Mundial y la ONU.
10 Samuel P. Huntington, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, Nueva York, 1996.
11 Breitz, *Op. Cit.*, p. 60.
12 Nelly Richard, "Modernidad, postmodernismo y periferia", en: *La estratificación de los márgenes*, Santiago de Chile, 1989, pp. 46-47.
13 Ticio Escobar, "El mito del arte y el mito del pueblo", Asunción, 1987, p. 76.
14 Gerardo Mosquera: "Escultura makonde y arte africano de hoy", en: *Art Nexus*, Bogotá, nº 7, febrero de 1990.
15 J. M. Briceño Guerrero, *Discurso salvaje*, Caracas, 1980, p. 55.
16 Sobre las artesanías en estos dos países y, en general, la compleja trama económica, social y cultural de las artesanías contemporáneas, ver: Néstor García Canclini, *Las culturas populares en el capitalismo*, La Habana, 1982; Mirko Lauer, *Crítica de la artesanía*, Lima, 1982; Victoria Novelo, *Artesanías y capitalismo en México*, México DF, 1978.
17 Jean Fisher, "Editorial: Some Thoughts on 'Contaminations'", en: *Third Text*, Londres, nº 32, otoño de 1995, pp. 3-7.
18 Andrés Bernaldes, "Historia de los Reyes Católicos", en: Memorias de la Real Sociedad Patriótica de la Habana, 1837, tomo III, p. 128. Citado por Cintio Vitier y Fina García Marruz, *Flor oculta de poesía cubana*, La Habana, 1978, p. 63.

# Globalización, lenguaje, dinámica cultural

I

El término globalización, más allá de su función de referir a ciertos procesos contemporáneos, ha devenido un espacio de entusiasmos y temores. Por un lado, los "milagros" asiáticos —hoy venidos a menos– y la embriaguez de las comunicaciones —Internet y la revivida aldea global. Por otro, reuniones internacionales "en contra de la globalización". En el terreno de la cultura la globalización provoca con frecuencia el miedo a una tendencia homogeneizadora hacia patrones culturales cosmopolitas, construidos sobre bases eurocéntricas, que aplanan, reifican y manipulan fatalmente la diferencia cultural. Esta alarma posee fundamentos muy serios, y no cabe duda que la expansión transnacional de nuestro tiempo necesita lenguajes, instituciones y usos internacionales que hagan posible la comunicación a escala global.

La situación resulta más enrevesada que los optimismos y pesimismos prevalecientes, y en consecuencia, tanto los entusiasmos

como los temores son en realidad más arduos. Los tiempos de la globalización han marcado dos procesos contrapuestos en la cultura. Su interacción constituye un punto crítico de las rearticulaciones del poder simbólico, y una paradoja que da el signo de la época. Por un lado, la globalización de la economía, las organizaciones de poder, las comunicaciones y los signos constituyen un momento álgido en la expansión del capitalismo industrial, que forma parte de la expansión de Europa y su cultura a partir del Renacimiento. Éste fue más un proceso de Europa hacia fuera y hacia delante que una reafirmación de sus raíces basada en la interioridad de un pasado paradigmático. Pero la expansión europea ha sido relatada como una expansión del mundo. La adquisición de un poder mundial fue vista como una mundialización: lo local-occidental devenía universal por la conquista de poder planetario y por la construcción de una racionalidad totalizante desde ese poder.

Estos planos reales y simbólicos se interpenetraron hasta hoy. La occidentalización ha sido universalización por interrelacionar verdaderamente el orbe, y por imponerse y discursarse a sí misma como universal. La idea de la expansión del mundo —con sus "viejos" y "nuevos" mundos y sus "descubrimientos"– culminaba en una noción inversa, de contracción: "el mundo es cada día más pequeño", y aún una aldea global.

La expansión económica de Occidente conllevó siempre la contracción en la idea de una pequeñez universalizable, centrada en el Yo renacentista, por oposición a vastedades y diversidades irreductibles. Los mapas constituyen su mejor representación. Son a la vez instrumento práctico de expansión, comunicación y conquista, e icono de un mundo en la mano. También una combinación de organigramas y representaciones emblemáticas del poder geopolítico, bajo un manto de objetividad científica. La aceptación misma de la esfericidad de la tierra implicaba la posibilidad de la navegación —y el dominio– global y la reducción del mundo a una esfera cerrada en sí misma. El planeta era objetivado en una bola que se podía manosear, sostener, controlar bajo un pendón —según se ha representado en





estatuas de Cristóbal Colón y otros personajes–, o aun jugar con ella, como hace Charles Chaplin en *El Gran Dictador*. Cuando se viaja por Portugal sorprende el gran número de esferas de piedra o bronce en monumentos, o sólo como elemento decorativo renacentista y barroco. A veces vemos una gran esfera sobre un pedestal: el monumento conmemora la capacidad misma de conocer, usar, dominar un mundo sintetizado en una figura geométrica. La idea de globalización aparece ya simbolizada desde el siglo XV en el imaginario de la Europa "adelantada".

El término globalización, con su campo de connotaciones, participa de esta etimología expansivo-contractiva, arrastrando sus múltiples implicaciones. Sirve para caracterizar la situación contemporánea, pero esconde las enormes desigualdades de un mundo que, parafraseando a George Orwell, es mucho más global para unos que para otros —la mayoría.

La expansión-contracción de Occidente tuvo por instrumento el colonialismo. Jimmie Durham ha recordado abrumadoramente que toda experiencia contemporánea es una experiencia colonial: "The colonial reality is the only reality we have. All of our thoughts are a consequence of colonial structure" ("La realidad colonial es la única realidad que tenemos. Todos nuestros pensamientos son consecuencia de la estructura colonial")[1]. Esta constatación, tan obvia como olvidada, subraya hasta qué punto las historias de la dominación europea han determinado la situación en que todos vivimos —sea cual fuere el lugar que ocupemos–, y en especial el concepto mismo de globalización. El capitalismo industrial y el de servicios, los sistemas coloniales, la modernidad, la revolución informática fueron dirigidos por Occidente, y esto implicó la generalización de la cultura occidental. No tanto como cultura étnica sino como metacultura operativa del mundo actual. Al ser la cultura dinámica de aquellos procesos, desarrolló una capacidad múltiple para imponer y asimilar, para reciclar y homogenizar.

Lo anterior se refiere al uso hegemónico de esa metacultura desde los poderes centrales. Pero he dicho que los procesos de poder

mundial fueron "dirigidos" por Occidente, implicando la participación de los dominados, sea desde la aceptación, la reconversión o la resistencia. La imposición global de la cultura de Occidente con fines de conversión y dominio llevó implícita el acceso generalizado. Si la imposición buscó convertir al Otro, el acceso le facilitó usar esta cultura para fines propios, diferentes, y transformarla desde dentro. La metacultura occidental —con sus posibilidades de acción global– ha devenido un medio paradójico para la afirmación de la diferencia, y para la rearticulación de los intereses del campo subalterno en la época postcolonial.

De ahí que los tiempos de la globalización sean simultáneamente los de la diferencia. Éste es el otro proceso contradictorio al que me refería al inicio. La existencia de una metacultura operativa ha permitido globalizar diferencias más allá de los ámbitos locales. Esta globalización cultural conlleva la interacción entre una metacultura occidental reconfigurada desde la pluralidad de sus usuarios, y las culturas de origen no occidental. Si la primera conserva su carácter hegemónico, las otras han aprovechado su capacidad de difusión e impacto internacionales para sobrepasar los marcos locales.

Siempre ha habido presión desde grupos provistos de poder por asimilar y usar en su beneficio elementos ajenos, desde la coca andina (convertida en Coca-Cola o en cocaína) hasta la plástica africana por el modernismo. La metacultura occidental ha procurado tanto absorber en usufructo elementos de otras culturas, como globalizar a las demás culturas o sus fragmentos desde el enfoque hegemónico. Pero, usada desde el otro lado, ha permitido difundir perspectivas diferentes, y ha sufrido adecuaciones acordes con estas perspectivas. Impuesta por el colonialismo, ha sido después un instrumento para la descolonización y la actividad internacional de los nuevos países de África, Asia y el Caribe.

La Coca-Cola es quizás el símbolo máximo de la llamada "macdonalización", es decir, de la homogenización cosmopolita internacional desde la cultura de Estados Unidos que se denuncia





como un grave problema cultural traído por la globalización. Ahora bien, toda expansión vasta, como la del cristianismo, el budismo, el latín en el imperio romano, o la cultura occidental en nuestro mundo global, conlleva un alto grado de tensión que abre porosidades y resquebraja. Ni siquiera la Coca-Cola escapa a estas fisuras. Su sabor varía de acuerdo con el gusto, el agua y otros factores de cada lugar donde se fabrica. Además, es consumida de manera diferente, tanto en el modo de beberla y mezclarla con bebidas locales, como en su uso social y simbólico. Ocurre que Los Ángeles importa Coca-Cola de México —más dulce que la producida en Estados Unidos– para satisfacer a la cuantiosa población de origen mexicano. Desde esta perspectiva, el famoso gesto de Antonio Caro cuando pintó en 1976 el nombre de su país, Colombia, con letras tipo Coca-Cola, adquiere un cinismo diferente a aquél de las interpretaciones de su época.

Este proceso de globalización-diferenciación es una intrincada, conflictiva articulación de fuerzas en choque, diálogo, transformación e hibridación más que una dialéctica dual o un intercambio desde posiciones y tradiciones fijas. El pasado está hoy más muerto que nunca: la cuestión sería hacer la contemporaneidad desde una pluralidad de experiencias, que actuarían transformando la metacultura global. No me refiero sólo a procesos de hibridación, resignificación y sincretismo, sino a orientaciones e invenciones de la metacultura global desde posiciones subalternas. El punto clave reside en quién ejerce la decisión cultural, y en beneficio de quién ésta es tomada[2] —no sólo en el plano etnocultural, sino también en cuanto al género y a las clases y grupos sociales. Hay mucha y muy diversa gente haciendo "incorrecta" y desembarazadamente la metacultura occidental a su propia manera, deseurocentralizándola de forma plural. Una agenda utópica sería pensar en una metacultura reconstruida desde la más vasta pluralidad de perspectivas. La estructura postcolonial vigente dificulta esto en extremo, debido a la distribución del poder y a las limitadas posibilidades de acción que poseen hoy vastos sectores.

## II

El poeta haitiano Léon Laleau clamaba en *Musique Nègre* (1931) sus desgarramientos al tratar de expresar en francés —la lengua y la cultura en que había sido educado– la vertiente "africana" de sus orígenes:

> Et ce désespoir à nul autre égal
> D'apprivoiser, avec des mots de France,
> Ce coeur qui m'est venu du Sénégal?

El sentido es más intrincado si pensamos que el África de Laleau, como la de la Négritude, venía a ser una ilusión sustitutiva de la ilusión europea[3]. O más bien un invento, en una operación de construir identidad caribeña desde los componentes de origen africano participantes en una cultura sincrética. Estos componentes fueron usados para enfrentar el afrancesamiento impuesto por la dominación colonial, estableciendo una diferencia desde el costado no occidental sometido. Claro que el invento no se hace desde fuera: sale de una africanidad trasatlántica vivida y transfigurada como factor activo de las culturas del Caribe. Un África como parte de Occidente, bien que conflictiva y subalterna.

De cualquier modo, la actitud del poema es pasiva, al dejar al francés domesticar la diferencia. Los escritores de la Négritude, y sobre todo Aimé Césaire, se ocuparon desde fines de los años treinta en forzar el idioma europeo para expresar culturalmente un contexto híbrido, donde participan ingredientes no europeos muy activos, tanto los venidos de África y Asia como aquéllos resultado de las transformaciones de culturas europeas en América. Césaire decía haber querido "hacer un francés antillano, un francés negro, que, aun siendo francés, llevara la marca negra"[4]. Esta operación descolonizadora da una voz comunicable a los excluidos y a la diferencia.

Un poco antes en la misma época, Nicolás Guillén, de Cuba, introdujo ritmos, entonaciones, sonoridades y atmósferas de ancestro africano en un castellano clásico. Este poeta, un mulato militante comunista, aunque desconocía los idiomas africanos, afirmaba:





> Yoruba soy, lloro en yoruba
> lucumí.

Si esto resulta verosímil es porque algunos poemas de Guillén, según señaló Alfred Melon y estudió Desiderio Navarro, poseen una textura fónica característica del yoruba, el kikongo, el efik y otros idiomas africanos[5]. Navarro llega a afirmar que "al hablar en español, el poeta está hablando también en una lengua negro-africana"[6]. Ya la manera misma en que los cubanos pronunciamos y entonamos el español está influida por el carácter tonal de las lenguas bantú y sudanesas.

Esta síntesis fónica participa en la ideología del mestizaje cultural que fundamenta la idea de identidad cubana que la poesía de Guillén ayuda a construir en los años treinta:

> Estamos juntos desde muy lejos,
> jóvenes, viejos,
> negros y blancos, todo mezclado;
> uno mandando y otro mandado,
> todo mezclado;
> San Berenito y otro mandado,
> todo mezclado;
> negros y blancos desde muy lejos,
> todo mezclado;
> Santa María y uno mandado,
> todo mezclado;
> todo mezclado, Santa María,
> San Berenito, todo mezclado,
> todo mezclado, San Berenito,
> San Berenito, Santa María,
> Santa María, San Berenito,
> ¡todo mezclado!

Como vemos, el poema incluye muy adecuadamente tanto el proceso de mezcla como la situación de poder y dominación. El primer aspecto coincide con la posición del etnólogo Fernando Ortiz, quien, también en los años treinta, comparó la identidad cubana con un ajiaco, es decir, un sopón de ingredientes muy diversos donde el caldo que queda en el fondo representa la nacionalidad integrada, de síntesis[7]. Este paradigma puede ser extendido a todo el Caribe, donde incluso semejantes metáforas potajeras, como "*callaloo*" o "sancocho", continúan siendo usadas hoy día para definir la región, mitificada como icono por excelencia del mestizaje, la diversidad, las migraciones, el intercambio abierto y la amalgama. Este mito ha sido estereotipado como un cliché, sobre todo con el cambio en la economía de la región del azúcar al turismo.

De cualquier modo, el Caribe se caracteriza por procesos de desgaje de las culturas originales que aquí confluyeron (acriollamiento) y de mixación etnogenética. Aquí los elementos culturales e idiosincráticos de origen africano modulan las culturas nacionales de tipo occidental "mestizo" al extremo de fraguarles en buena medida su acento particular. Lo africano hibridado resulta clave para muchas manifestaciones culturales de América. No como intertextualidad sino como presencia constitutiva. No en cuanto elemento inspirador, o ni siquiera añadido: como ingrediente prometeico en la formación de las nuevas culturas. De cualquier modo, hay que estar en guardia contra la idealización del Caribe y, en general, contra una mitificación de la cultura como espacio simbólico donde se resuelven los problemas sociales.

El problema con la idea del mestizaje cultural es que puede ser usada para crear la imagen de una fusión equitativa y armónica, disfrazando no sólo las diferencias, sino las contradicciones y flagrantes desigualdades bajo el mito de una nación integrada, omniparticipativa. Es el problema de todas las nociones basadas en la síntesis, que desdibujan los desbalances y tienden a borrar los conflictos. Habría que ver qué parte de los ingredientes pone cada quien en el ajiaco, y a quién toca después la cucharada mayor. Es necesario subrayar además que, aparte del caldo de síntesis, quedan huesos y carnes duros que nunca llegan a disolverse del todo, aunque aporten su sustancia al caldo. El paradigma del "ajiaco", referido a la hibridación, tendría que ser complementado con el de los "moros con cristianos" (un plato caribeño de arroz con frijoles negros cocinados juntos, también llamado congrí y gallo pinto), referido a la coexistencia sin fusión[8]. Ambos se interconectan: hay que comerlos juntos. ¿Y para beber? Quizás una Coca-Cola...





Otra dificultad es que el modelo de la hibridación lleva a pensar los procesos interculturales a través de una operación de tipo matemático, mediante división y suma de elementos, cuyo resultado es un *tertium quid* fruto de la mezcla. Este tipo de modelos oscurece la creación cultural propia que no es necesariamente fruto de la mezcla, sino de la invención o el uso específico.

Un aspecto fértil del acriollamiento es precisamente la transformación neológica y la invención de cultura en respuesta a medios y situaciones históricas diferentes. En el Caribe el énfasis ha sido puesto en la mezcla y el sincretismo. Sin embargo, las dinámicas de separación etnogenética que involucran a diferentes culturas desplazadas que comparten un nuevo espacio conflictivo, resultan de igual importancia, y más productivas para comprender las actuales transiciones que suceden a escala global.

Ahora bien, forzar el francés y el español es en realidad potenciarlos, enriquecerlos, hacerlos capaces de comunicar otros sentidos correspondientes a otras experiencias, a menudo marginadas. Estas transformaciones caracterizan el mapa lingüístico postcolonial; permiten una diversificación en el interior de las lenguas del poder, y su reversión anti-hegemónica. Pero aquí hay de nuevo una ambivalencia, porque las lenguas europeas salen ganando. Estas ganancias vuelven a ser apropiadas por los centros, y pueden ser usadas, como hizo la antropología, para sofisticar las herramientas de dominio del Otro. Tales son las disyuntivas en que se dirime hoy el poder cultural. Más allá está el francés que deja de ser francés transformado en las numerosas lenguas *créole* del Caribe, que son ya hace

rato idiomas literarios. Sólo que el francés asegura a los escritores una difusión internacional, algo bien importante para ámbitos con lenguas habladas —y sobre todo leídas– por muy poca gente. El alto grado de analfabetismo en países como Haití lleva de todos modos a los escritores a producir para la exportación. De cualquier modo, el francés es cada vez menos fuerte, y habrá que pensar más bien en traducir directamente de los idiomas créole al inglés.

Si Laleau sentía el idioma europeo como un cepo, y Césaire y Guillén se proponían transformarlo, en otros casos no hay preocupación por su uso desde la alteridad. El intelectual congolés Théophile Obenga proclamaba a inicios de los sesenta en su poema *Tu parleras*, dedicado a Césaire:

> Les mots sont leurs mots
> mais le chant est nôtre

Esta posición elimina los conflictos por el origen del instrumento cultural, subrayando el uso. Pero mantiene una duplicidad entre idioma ajeno y discurso propio. A diferencia de la América Latina y el Caribe, en África y Asia se separan con mayor claridad las culturas autóctonas —y sus transformaciones– de las culturas europeas impuestas. Es natural que se conserve esta polaridad aun cuando se asuman los cambios traídos por el colonialismo, junto con sus capacidades de inversión descolonizante. Pero hoy día parece más plausible una relación dialógica, donde la lengua y la cultura impuestas puedan sentirse "suyas-ajenas", como decía Mijail Bajtín hablando del plurilingüismo literario[9]. Los elementos culturales hegemónicos no sólo se imponen, también se asumen[10], revirtiendo el esquema de poder mediante la apropiación de los instrumentos de dominación. Así, por ejemplo, el sincretismo de dioses africanos con santos y vírgenes católicos, hecho en América por los esclavos cristianizados a la fuerza, no fue sólo una estrategia para disfrazar a los primeros tras los segundos —para continuar adorándolos en forma travestida–, ni siquiera una mezcla sintética: implicó la instalación





de todos a la vez en un sistema inclusivo de muchas capas, aunque de estructura africana.

Estas porosidades son típicas de un ámbito de "pueblos nuevos"[11] como el Caribe, resultado de la eliminación a gran escala de las poblaciones autóctonas, el asentamiento colonial europeo, la importación de africanos como mano de obra esclava para la economía de plantaciones, la inmigración posterior de trabajadores asiáticos, y el acriollamiento de todos. En este esquema, las culturas originarias de los grupos dominados se pierden, transforman o fragmentan, disolviéndose activamente en la conformación de las nuevas culturas. De ahí que el Caribe se esté mitificando como paradigma del mestizaje, la diversidad, las migraciones, el intercambio abierto, donde se van diluyendo los bordes netos de las delimitaciones de origen (europeas, africanas, asiáticas), y se avanza hacia la identificación con un "francés" (que he venido empleando aquí a modo de sinécdoque de la cultura occidental universalizada) sentido y usado como propio, según hacemos en América Latina con el castellano. Por cierto, el castellano y el portugués se mantienen más creativos en América que en sus lugares de origen, tanto en la lengua hablada como en la escrita. De cualquier modo, hay que estar en guardia contra la idealización del Caribe y, en general, contra una mitificación de la cultura como espacio simbólico donde se resuelven los problemas sociales.

Todas las culturas se "roban" siempre unas a otras, sea desde situaciones de dominio o de subordinación. Tal es su comportamiento natural como organismos vivos, cuya salud depende de su dinamismo, su capacidad de renovación, y su interacción positiva con el entorno. Estas incautaciones a menudo no son "correctas". Pueden ser adquiridas "sin una comprensión de su puesto y sentido en el otro sistema cultural, y recibir un significado absolutamente distinto en el contexto de la cultura que recibe"[12]. Es así como suele funcionar la apropiación intercultural, pues lo que interesa es la productividad del elemento tomado para los fines de quien lo apropia, no la reproducción de su uso en el medio de origen. Tales "incorrec-

ciones" suelen estar en la base de la eficacia cultural de la apropiación, como el uso absolutamente ignorante y bien efectivo que hizo el modernismo de imaginerías africanas, oceánicas y mesoamericanas. Por eso el crítico brasileño Paolo Emilio Sales Gomes, refiriéndose a la voluntad cosmopolita de los artistas contemporáneos del Brasil, con sus ojos puestos en el *mainstream* y desinteresados de la cultura popular, decía que su suerte era que copiaban mal[13], pues lo valioso en ellos es aquello que los personaliza dentro de un lenguaje internacional hablado con fuerte acento. Con todo lo polémica que pueda resultar, la esquematización de Sales Gomes es fecunda en sentidos. Si el arte brasileño, como la paloma equivocada de Rafael Alberti, quiso ir al Norte y fue al Sur, al final se trata menos de una desorientación que de una des-orientación. Tal dinámica ha permitido a los artistas brasileños una participación originalísima dentro de la tendencia postminimal-conceptual "internacional". Ellos la han cargado de una expresividad casi existencial, quebrando la aburrida frialdad prevaleciente, han introducido una sofisticación del material en sí y a la vez una proximidad humana hacia él, y han diversificado, vuelto más compleja y aun subvertido la práctica de ese "lenguaje internacional". La personalidad de esta plástica anti-samba no se produce —como tanto ocurre entre los caribeños y los andinos– mediante representaciones o activaciones importantes de la cultura vernácula, sino por una manera vernácula de hacer el arte contemporáneo, de hablar su lenguaje "internacional". Es una identidad desinteresada de "la identidad". Una identidad por la acción, no por la representación.

Incluso cuando se impone por una cultura dominante sobre otra dominada, la apropiación cultural no es un fenómeno pasivo. Los receptores siempre transforman, resignifican y emplean de acuerdo con sus visiones e intereses. La apropiación, y en especial la "incorrecta", suele ser un proceso de originalidad, entendido como nueva creación de sentido. Las periferias, debido a su ubicación en los mapas del poder económico, político, cultural y simbólico, han desarrollado una "cultura de la resignificación"[14] de los repertorios





impuestos por los centros. Es una estrategia transgresora desde posiciones de dependencia. Además de confiscar para uso propio, funciona cuestionando los cánones y la autoridad de los paradigmas centrales. Según señala Nelly Richard, las premisas autoritarias y colonizadoras son así desajustadas, reelaborando sentidos, "deformando el original (y por ende, cuestionando el dogma de su perfección), traficando reproducciones y de-generando versiones en el trance paródico de la copia"[15]. No se trata sólo de un desmontaje de las totalizaciones en el espíritu postmoderno, pues conlleva además la deconstrucción antieurocéntrica de la autorreferencialidad de los modelos dominantes[16] y, más allá, de todo modelo cultural.

América Latina es el epítome de estos procesos, debido a su problemática relación de identidad-diferencia con Occidente y sus centros, en virtud de la especificidad de su historia colonial. La "antropofagia" cultural consciente y selectiva (es decir, la deglución crítica de elementos ajenos para incorporarlos al organismo propio), proclamada por los modernistas brasileños en los años veinte, ha sido una constante de los modernismos latinoamericanos —curiosamente pre-postmoderna. Las tensiones de los prefijos subrayan lo intrincado de esta madeja cultural en un ámbito de por sí heterogéneo y fragmentario. La "antropofagia" tampoco es un programa tan fluido como parece, pues no se lleva adelante en un terreno neutral sino sometido, con una praxis que asume tácitamente las contradicciones de la dependencia y la situación postcolonial. Al final, ¿quién come a quién? Los artistas latinoamericanos han complejizado al máximo las implicaciones envueltas en la cita y apropiación transculturales. Algunos, como Enrique Chagoya, Juan Dávila y Flavio Garciandía, han llegado a dedicar parte importante de sus obras a explorarlas cínicamente.

Los latinoamericanos hemos sufrido complejos de copiones, provincianos y europeos de segunda. Simón Rodríguez, maestro de Simón Bolívar y uno de los primeros pensadores postcoloniales, se lamentaba hacia 1840 de lo atraídas que se sentían las nuevas repúblicas hacia todo lo que viniera de Europa o Estados Unidos. "Ya

rente, y los grupos en desventaja ejercen una presión e infiltración cada vez más activas. Existen estos aspectos, y otros, resultado de la nueva expansión económica de los centros.

Esto se observa tanto en las readaptaciones culturales que hacen los sectores y culturas subalternos y periféricos, como en la heterogeneización que los inmigrantes están produciendo en las megalópolis contemporáneas. Hay mucha y muy diversa gente haciendo "incorrecta" y desembarazadamente la metacultura occidental a su propia manera, deseurocentralizándola en forma plural. Lo que llamamos postmodernidad es, en buena medida, resultado de la imbricación de todos estos procesos contradictorios[21]. Ellos determinan además una extraordinaria dinámica de las identidades, con complejas y múltiples readecuaciones. Todos los bordes se vuelven mutantes y devienen los espacios críticos de nuestra época.

En un poema significativamente titulado *Not Neither*, la poeta *nuyorrican* Sandra María Estévez oscila entre idiomas e identidades, construyendo una opción desalienante que vive los desplazamientos entre disyunción y afirmación propios de esta dinámica:

> Being Puertorriquiena bien But yet, not gringa either, Pero ni portorra, pero sí portorra too Pero ni que what am I? ... Yet not being, pero soy, and not really Y somos, y como somos Bueno, eso sí es algo lindo Algo muy lindo[22].

Toda poesía bilingüe subraya las paradojas de la traducción, ya que ésta consistiría en el acto absurdo de invertir los idiomas, o en eliminar el bilingüismo. Pero hay algo más en este caso: la inversión traiciona la toma de partido del poema en favor del español, muy clara en el uso de esta lengua en la declaración de la línea final. Se trata de un bilingüismo comprometido, enfrentado al bilingüismo y biculturalismo neutrales y, más allá, a toda transculturación aséptica. Según Juan Flores ha analizado acerca de un poema similar de Tato Laviera, este texto sintetiza una poética de convergencia y divergencia[23]. Su palabra clave es precisamente aquella in-





traducible: *portorra*, un término a la vez despectivo y cariñoso para referirse a los puertorriqueños.

En verdad, lo más provocativo en el discurso de "Not Neither" es que problematiza cierto oportunismo neocolonial del "bi". El poema suscribe y simultáneamente desestabiliza la noción bajtiniana de lo "suyo-ajeno", al darle vuelta para enfatizar lo "ajeno-suyo".

Estamos en la Era del Guión: la proliferación de prefijos y guiones resalta las dificultades del lenguaje heredado para describir las no-revoluciones contemporáneas. Más que inventarse nuevos términos, se combinan y reciclan los existentes, también en un espíritu de readaptación, con el sentido concentrándose menos en las palabras que en el espacio conectante, dialógico, transfigurador, del guión. Pero éste también representa una interacción originada en la ruptura: une al mismo tiempo que separa. Gustavo Pérez-Firmat ha resumido la condición cubano-americana como una "vida en el guión".[24] Significativamente, él ha escrito después, en español, que no se resigna a vivir en el guión[25], y que existen áreas en su corazón donde el inglés no puede entrar.[26]

Las dinámicas desencadenadas por la globalización, junto con las migraciones contemporáneas y otros procesos culturales, quizás estén produciendo una suerte de caribeñización del mundo. Así, James Clifford ha dicho que quizás "ahora todos somos caribeños en nuestros archipiélagos urbanos".[27] Las fronteras se quiebran o se complejizan, y devienen uno de los grandes temas del momento. La globalización, las migraciones, la caída de muros y la erección de otros nuevos, los cambios en los mapas, las transterritorializaciones de todo tipo, han problematizado la noción misma de frontera. Resulta elocuente que a pesar del reforzamiento de los controles fronterizos de los países ricos hacia los pobres, la frontera es pensada hoy más como comunicación y porosidad que como pared de contención, porque existe una conciencia transterritorial generalizada. Se habla de cultura de la frontera en términos de ósmosis, no de oposición. Cruzar fronteras físicas y mentales es hoy la norma. La frontera y su cultura han devenido paradigmas de los procesos de

apropiación, resignificación, desplazamiento e hibridación cultural propios de nuestros días. Artistas como Guillermo Gómez-Peña[28] han establecido la cultura fronteriza como núcleo tropológico de sus obras, proyectándola a modo de alegoría de la postmodernidad, la globalización, y sus eclecticismos pluriculturales. Pero aquellos paradigmas corren el riesgo de convertirse en un relato de armonización de lo diverso, aplanando contradicciones y enmascarando enfrentamientos de intereses.

Hay un cierto optimismo posmoderno en este sentido, que se observa, por ejemplo, en la antropología reciente. Puede resultar fortificante, pero también acomodaticio. Categorías clave como "apropiación", "postnacional", "descentramiento", "sincretismo", "rearticulación", "negociación", "comunidad", "desterritorialización" y "transculturación" tienden a usarse en forma demasiado afirmativa, sin suficiente crítica hacia ellas mismas. Está además la tendencia ingenua de pensar la globalización en términos de un orbe transterritorial de contactos en todas direcciones. En realidad, las conexiones se producen dentro de esquemas radiales alrededor de los ejes de poder, dejando desconectada entre sí buena parte del mundo, o conectándola de manera indirecta por vía —y bajo la dirección– de centros "autodescentrados". Una configuración de globalización axial y zonas de silencio macro conforma el planeta. Además de sus otras implicaciones, todo esto puede mellar el filo crítico de la cultura y conducir a una complacencia en la subalternidad que inhiba la contestación hacia el cambio.

Diferentes versiones reducidas de este texto aparecieron en *Art Papers*, Atlanta, nº 21, marzo-abril de 1997, pp. 12-15 (en inglés); en José Jiménez y Fernando Castro (editores): *Horizontes del arte latinoamericano*, Tecnos, Madrid, 1999, pp. 57-67; en Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash y Octavio Zaya (editores): *Créolité and Creolization*, Documenta 11_Platform3, Museum Fridericianum y Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2003, pp. 87-92 (en inglés), y en *Cuadernos de Arte*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, noviembre de 2007, pp. 52-65





1 Jimmie Durham, "'Probably This Will Work'", en: Christian Chambert (editor): *Strategies for Survival, Now!*, Lund, 1995, p. 32.
2 Guillermo Bonfil Batalla, "Lo propio y lo ajeno: Una aproximación al problema del control cultural", en: Adolfo Colombres (compilador): *La cultura popular*, México, 1987, pp. 79-86; y "La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos", en: *Anuario Antropológico*, Universidad Católica, nº 86, 1988, pp. 13-53. Ver también las puntualizaciones sobre la problemática del cambio en las sociedades populares hechas por Ticio Escobar: "Issues in Popular Art", en: Gerardo Mosquera (editor): *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism in Latin America*, Londres, 1995, pp. 91-113.
3 Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant, *Éloge de la Créolité*, Paris, 1989, p. 20.
4 Entrevistado por René Depestre en su "Elogio" a *Poesías*, La Habana, 1969, p. 20.
5 Alfred Melon, "Guillén: poeta de la síntesis" a su libro: *Realidad, poesía e ideología*, La Habana, 1973, pp. 25-61; Desiderio Navarro, "Sonido y sentido en Nicolás Guillén. Contribuciones fonoestilísticas", en su libro: *Ejercicios del criterio*, La Habana, 1988, pp. 11-32.
6 Navarro, *Op. Cit.*, pp. 23-24.
7 Fernando Ortiz, "Los factores humanos de la transculturación", en: *Órbita de Fernando Ortiz*, La Habana, 1973, pp. 154-157.
8 Gerardo Mosquera, "Africa in the Art of Latin America", en: *Art Journal*, Nueva York, invierno de 1992, vol. 51, nº 4, pp. 63-68.
9 Mijail M. Bajtín, "De la prehistoria de la palabra de la novela", en su libro: *Problemas literarios y estéticos*, La Habana, 1986, pp. 490-491.
10 Ticio Escobar, "El mito del arte y el mito del pueblo", Asunción, 1987, p. 76.
11 En la terminología de Darcy Ribeiro: *Las Américas y la civilización. Proceso de formación y causas del desarrollo desigual de los pueblos americanos*, Casa de las Américas, La Habana, 1992. Primera edición en 1968.
12 Boris Bernstein, *Op. Cit.*, p. 267.
13 Citado por Ana Maria de Moraes Bellucci en conversación con el autor.
14 Nelly Richard, "Latinoamerica y la postmodernidad: la crisis de los originales y la revancha de la copia", en su libro: *La estratificación de los márgenes*, Santiago de Chile, 1989, p. 55.
15 *Ibid.*
16 Nelly Richard, "Latinoamérica y la postmodernidad", en: *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, nº 3, abril de 1991, p. 18.
17 Simón Rodríguez: "Luces y virtudes sociales". *Inventamos o Erramos*, Caracas, 1988, p. 90.
18 Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, 1940 (publicado en inglés en Nueva York por A. Knopf en 1947).
19 Ángel Rama, *Transculturación narrativa en la latinoamericana*, México DF, 1982, p. 38.
20 Samuel P. Huntington: The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order, New York, 1996.
21 *"The post-modern phenomenon may be the symptom, not a description, of a universe realigned by social praxis within hitherto disjunctive entities, necessitating in its turn a theory*

*of displacement*". Geeta Kapur, "Contemporary Cultural Practice: Some Polemical Categories", en: *Third Text*, Londres, nº 11, verano de 1990, p. 116.

22 Sandra Maria Esteves, *Yerba Buena*, New York, 1980.

23 Juan Flores, "Memorias (en lenguas) rotas", en: Gerardo Mosquera (editor): *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina*, Badajoz, 2000, p. 141.

24 Gustavo Pérez-Firmat, *Life-on-the-Hyphen. The Cuban-American Way*, Austin, 1994.

25 Gustavo Pérez-Firmat, *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*, Miami, 2000, p. 118.

26 *Ibid.*, pp. 55-57 y 97-98.

27 James Clifford, *The Predicament of Culture*, Cambridge y Londres, 1988, p. 173.

28 El guión que a menudo adapta el apellido doble latinoamericano para su uso en Estados Unidos es en sí mismo un quiebre de frontera —o el establecimiento de otra nueva.



# Lenguaje internacional del arte

Cuando se discute en términos muy generales acerca del arte suelen usarse las denominaciones "lenguaje artístico internacional" o "lenguaje artístico contemporáneo" como construcciones abstractas que refieren a una especie de inglés del arte en el cual se hablan los discursos "internacionales" de hoy. Ambas denominaciones son altamente problemáticas. La primera señala una *lingua franca* en la cual se codificaría un arte que trascendería las fronteras geográficas y culturales para conseguir una comunicación "universal". La posibilidad de lograrlo estaría determinada no sólo porque este arte comunicaría significados de "alcance universal", sino en buena medida por el uso de un lenguaje capaz de ser entendido por todos.

Se establece así de hecho una doble jerarquía. En el plano de los significados habrá algunos que poseerán un sentido "internacional" o "universal", mientras otros sólo lo tendrán dentro de escalas regionales, nacionales, etnoculturales o grupales de algún tipo. En el plano de los significantes existirán códigos particulares de estas escalas, sobrevolados por otro omnicomprensible, capaz de ser desci-

frado más allá de ellas. La segunda denominación indica un lenguaje propio de la actualidad, que sería uno que se mantiene evolucionando acorde con los desenvolvimientos contemporáneos, por contraposición a otros que serían históricos, o propios de tiempos paralelos "retrasados", de otras órbitas "no contemporáneas", o simplemente obsoletos.

Las denominaciones "internacional" y "contemporáneo" se superponen en la práctica, y de hecho se emplean como sinónimos. Esto muestra que no se concibe una actualidad que no sea "universal", ni viceversa. Tal uso viene más de la conciencia moderna que de los procesos de globalización. Contiene una simplificación totalizadora y un exclusivismo que jerarquiza una suerte de comunicador universal y contemporáneo por encima de las diferencias. Esto conlleva un carácter axiológico: el grado de universalidad y contemporaneidad será decisivo para juzgar el valor de la obra artística. Los propios términos "internacional" y "contemporáneo" están cargados con implicaciones del discurso moderno.

La sospecha principal que estas denominaciones despiertan es que con demasiada frecuencia refieren a prácticas hegemónicas que se autotitulan "universales" y "contemporáneas", adjudicándose a sí mismas no sólo el valor contenido en estas categorías, sino la capacidad para decidir qué entra en ellas. Forman parte del aparato conceptual de un sistema de poder. Éste autolegitima determinadas prácticas, sin concebir lo internacional o lo contemporáneo como un tablero plural de interacciones múltiples y relativas. De todos modos, la circulación "internacional" del arte a la que me refiero resulta limitada. La mayor parte de la humanidad permanece en zonas de silencio, fuera de todo circuito, incluso de Internet. Si pensamos en las grandes masas de población en África, Asia y América Latina que quedan permanentemente *unplugged*, hablar de "universalidad" o de circulación internacional es casi retórico. A menudo ser "internacional" o "contemporáneo" en el arte es sólo el eco de ser exhibido en espacios élite de Nueva York o Düsseldorf. Esta situación vuelve aún más problemática la referencia a lenguajes "internacionales" o





"contemporáneos" si no se limitan a nombrar el *mainstream* y el tipo de producto cultural que éste distribuye. Con tal fin habría que borrar las pretensiones universalistas y de representación exclusiva proclamadas por una práctica que se presenta como caracterizadora de la contemporaneidad artística.

En ese marco reducido sí podría hablarse de un "lenguaje internacional" para denominar ciertos cánones de codificación vigentes en el arte que se difunden en los circuitos centrales y que, en virtud de su aura legitimadora, son imitados o apropiados por las periferias. Es interesante observar que tal lenguaje se caracteriza por su alto grado de complejidad y por la densa trama de historias, referencias y conocimientos previos que, más allá de lo estrictamente visual, resultan necesarios poseer para descifrarlo. Esto limita de entrada sus posibilidades de recepción universal, subrayando cómo la retórica de "universalidad" de este lenguaje constituye en realidad un mecanismo axiológico. Lo "universal" deviene más un adjetivo sumado a la construcción del aura de las obras que la viabilidad de recepción por grandes sectores. Se trata en realidad de un lenguaje de iniciados, que permite una comunicación internacional entre los miembros de la secta.

Por los años treinta ya se había fraguado una suerte de lengua del modernismo como resultado de un paradójico ensamblaje de las diferentes rupturas hechas por las vanguardias históricas. Había quedado establecido un *stock* de recursos provenientes de las distintas tendencias, que los artistas usaban, combinaban o transformaban a su arbitrio. Con la irrupción del pop, la *performance*, el mínimal, el conceptualismo, y demás orientaciones que hoy llamamos postmodernas se produjo de nuevo una ruptura. Pero en los noventa ha quedado ya instituido una suerte de "lenguaje internacional postmoderno" del arte, que prevalece en la llamada escena internacional, aunque su acuñación en cuanto código dominante niega *de facto* la perspectiva pluralista de la postmodernidad. Es un lenguaje de los "post", prefijo que refiere a una práctica libre, ecléctica, nada ortodoxa del minimalismo y el conceptualismo. Se basa en el uso de la instalación como morfología abierta.

Las poéticas mínimal y conceptual se han difuminado de su fundamentalismo de origen para penetrar diversas prácticas del arte. Han tenido más relevancia como componentes estructuradores de la plástica llamada postmoderna que como "tendencias" artísticas en sí mismas. Hoy determinan en buena medida el lenguaje de numerosas obras, su discurso, la manera en que aquéllas son desplegadas y exhibidas, e incluso el diseño mismo del espacio y ambiente de exposición en forma de una caja blanca minimalista. Esto ocurre aunque a veces no se note una apariencia mínimal o conceptual "clásica". Prevalecen el peso de la idea, el sentido analítico, la repetición, la "frialdad" presentacional, la activación del espacio, la concentración, la pulcritud y síntesis en el despliegue, etc. Estos recursos y modos, usados en muy diversas dosis y combinaciones, se han ido fijando a la manera de un lenguaje.

En el caso extremo, aparece la figura del artista internacional de la instalación, nómada postmoderno que se desplaza de una exhibición internacional a otra, llevando en su maleta los elementos de la futura obra o las herramientas para hacerla "in situ". Esta figura, alegórica de los procesos de globalización, representa una ruptura clave con la figura del artista-artesano vinculado con un taller, donde realiza su obra para ser exportada. El artista se exporta ahora a sí mismo. Su trabajo se aproxima más al del gerente o el ingeniero, que viajan constantemente para atender proyectos y negocios específicos. El taller, ese lugar volcánico ancestralmente vinculado con el artista, queda más como laboratorio de proyecto y diseño que de producción. Se quiebra así el vínculo físico demiurgo-taller-obra, que los asociaba en un espacio fijado. Este tipo de obra y metodología están en relación genética con el lenguaje mínimal-conceptual internacional. Con ellas se facilita y abarata notablemente un tipo de circulación basada en las bienales, las muestras temáticas y otras formas de exhibición colectiva "global". La retorización del "lenguaje internacional" ha inclinado a algunos de sus practicantes a efectuar —de manera inconsciente, en cierta medida– una desconstrucción de sus recursos. Ellos hacen una





crítica de sus "trucos" mediante una autoironía de los mecanismos envueltos. La crítica alcanza incluso cuestiones acerca del concepto de obra, el aura de ésta, la ambigüedad del mensaje, la distribución, las concepciones museográficas, etc., según hace Félix González-Torres. Este artista ha vuelto romántico el mínimal y ha estetizado el conceptualismo, manteniendo una distancia suavemente irónica. Si toda desconstrucción es una autodesconstrucción, González-Torres ha practicado la tautología conceptual para cargarla existencial y políticamente, y ha llenado de sentido personal el silencio presentacional y repetitivo del mínimal. Otro ejemplo es Wim Delvoye, quien lleva adelante una ironía sistemática contra los estereotipos en el arte y más allá de él. Lo hace desde dentro de ellos mismos, valiéndose de los propios recursos satirizados. Sus hibridaciones de códigos problematizan el aura de la obra y los valores convencionales, llegando a un sarcasmo paradójico por su fineza.

La legitimación exclusivista y teológica del "lenguaje internacional" actúa como un mecanismo de exclusión hacia otros lenguajes y sus discursos. En los museos, galerías y publicaciones más destacados —al igual que entre críticos, curadores, historiadores de arte y coleccionistas– prevalecen prejuicios basados en una suerte de monismo axiológico. La apertura postmoderna y la presión del multiculturalismo han derivado hacia una mayor pluralidad. Pero, en general, y sobre todo en los circuitos elite, ésta ha respondido menos a una nueva conciencia que a una tolerancia paternalista y de *political correctness*. Resulta asombroso el fundamentalismo lingüístico que prevalece en los circuitos de poder simbólico, y, más allá de la retórica, la cortés intolerancia que mantienen. El final del milenio es tanto el tiempo de la globalización como de la diferencia, pero las eñes siguen confrontando problemas en los ordenadores al igual que en el arte.

Publicado por primera vez en *Lápiz*, Madrid, nº 121, abril de 1996, pp. 12-15

# Algunos problemas del comisariado transcultural

Supuestamente vivimos en un orbe de comunicaciones e intercambios globales. A cada minuto se habla de globalización, y uno tiende a imaginar un planeta interconectado reticularmente hacia todos lados. En realidad, estas conexiones se producen dentro de esquemas radiales y hegemónicos alrededor de los centros de poder, dejando desconectada entre sí buena parte del mundo, o conectándola de manera indirecta por vía —y bajo el control– de los centros. Cuando viajaba por África comprobé en la práctica que con frecuencia la mejor manera de ir de un país a otro fronterizo era volando a Europa. Como no tenía dinero para hacerlo, quedaba desconectado del sistema, en una zona de silencio, precariedad y detención. La tan llevada y traída "globalización" es en buena medida una globalización desde y para los centros, con limitadas conexiones Sur-Sur. Tal globalización, a pesar de sus limitaciones y controles, ha mejorado sin duda la comunicación, y ha propiciado una conciencia más pluralista. Pero ha introducido la ilusión de un orbe transterritorial, omniparticipativo, de diálogo multicultural, con corrientes en todas direcciones.

Esta problemática se manifiesta de modo bastante claro en las exposiciones de artes plásticas. Ha crecido el interés del Norte por el arte del Sur, aumentan las muestras transculturales, y surge una aparente voluntad ecuménica. Todo esto constituye sin duda un paso de avance con respecto a la férrea centralización que había prevalecido. Las cosas han mejorado, pero se mantienen muchos de los viejos problemas y su esencia, al mismo tiempo que se introducen otros nuevos. Prevalece un sistema muy centralizado en grandes circuitos de museos, galerías, publicaciones, coleccionistas, mercados, etc., que ejerce el poder legitimador a escala internacional desde criterios eurocéntricos y aún Manhattan-céntricos. Estos circuitos centrales tienen el dinero, y lo invierten en la construcción de "valor universal" desde sus puntos de vista y los del mercado.

La posibilidad de las obras plásticas en devenir objetos suntuarios y de prestigio, rubros de inversión altamente capitalizables y medios para lavar dinero, ha sobredimensionado hasta tal punto el mercado que, en buena medida, el sistema de la plástica (educación, producción, circulación, recepción) se ha vuelto mercado-céntrico. Quiere decir que hay demasiados y muy fuertes intereses dificultando una mayor funcionalidad cultural y social de la plástica. Pero el comercio de obras de arte tiene algo de vergonzante debido a que se vende un aura cultural de la obra que implica cierta contradicción con el hecho de especular con ella. Es una causa básica de que el mercado trate de esconderse un poco detrás del hecho cultural. El sistema se ha ido montando históricamente de acuerdo con la evolución de los diferentes elementos en juego. Se apoya en saberes sobre el arte y sus escalas de valor, construidos desde perspectivas eurocéntricas y exportados colonialmente. En sus discursos se ha ninguneado —como dirían en México– de manera escandalosa la producción estético-simbólica del Tercer Mundo. Estas construcciones revisten de valor cultural universal los procesos del *mainstream*, que llegan casi a identificarse con la historia del arte, sin que apenas actúe la relativización.





Los escándalos alrededor de las falsificaciones resaltan en hipérbole la fuerza de lo material en los centros artísticos. Hace un tiempo perdí bastante ingenuidad cuando participé en un foro donde varios expertos discutieron la cuestión, y señalaron también las *combinazioni* entre museos, coleccionistas, *dealers* y críticos para valorar y desvalorar artistas con fines especulativos, y otras tramas nada espirituales. Un crítico alemán resumió aconsejando: "Nunca compre un original cuya copia esté en el Museo del Louvre". No obstante, los grupos de poder del arte conservan prestigio cultural por contaminación, derivado de que trabajan con valores culturales, y por disfraz, al tener el imperativo de cuidar sus imágenes. No quiero exagerar diciendo que los fines de los circuitos hegemónicos sean por completo extrartísticos y extraculturales. Subrayo que determinan en gran parte la circulación y valoración internacionales desde sus propios intereses artísticos y culturales, a menudo condicionados por otros no tan artísticos ni culturales. El poder se ha ido entreverando con los procesos de la cultura de forma cada vez más tupida.

La nueva inclinación de los centros hacia el arte contemporáneo de las periferias apenas sí ha modificado el esquema anterior. Es cierto que existe una conciencia más abierta, mayor relativismo multicultural y una atracción por el Otro. Pero el peso específico de las exposiciones y publicaciones de la plástica periférica en la circulación internacional, aunque ha aumentado, sigue siendo desproporcionado. El esquema centro-periferia se ha vuelto más flexible, pero se conserva incólume. Su complejización —"hay un Tercer Mundo en cada Primer Mundo, y viceversa", recordaba hace tiempo Trinh T. Minh-ha– no conlleva su desaparición. Estamos muy lejos de una escena artística globalizada.

Estos son los viejos problemas, que resultan los menos arduos. Se ha abierto algún espacio, y su ampliación puede ser en alguna medida un asunto de tiempo e iniciativa desde el Sur. En especial si pensamos que el mundo, a pesar de todos los controles, parece avanzar hacia la interrelación. Los problemas nuevos son los más peligrosos, porque apuntan hacia un rediseño de las hegemo-

nías acorde con los procesos de internacionalización, pluralidad y multiculturalismo a que tiende la sociedad. Provienen de una estrategia lampedusiana de cambiar para que todo siga igual.

La cuestión es que los centros occidentales están comenzando a hacerle al Tercer Mundo la circulación intercultural del arte, desde sus propias visiones e intereses. La mayor parte de las exposiciones de una cultura o culturas para ser presentadas ante otra u otras se produce en los ejes verticales de los centros hacia las periferias, financiadas, organizadas y curadas por instituciones y especialistas de los centros, que son los que tienen el poder y la iniciativa para hacerlo.

De este modo se reproduce el esquema radial: los centros, no conformes con enlatar hacia las periferias su propio arte, llevan hacia sí el arte que escogen de las periferias, bajo control, manteniendo la desconexión entre las zonas de silencio. Después lo devuelven reenvasado, encargándose así también de exhibir las periferias en las periferias. A esto se llama circulación internacional e intercultural del arte. Es el fenómeno de la curaduría invertida: los países receptores curan las muestras de las culturas cuyo arte se va a exponer, casi nunca al revés, y esto parece lo más natural.

La visión eurocéntrica ecumenizada escoge lo que según ella hay de valioso en el mundo, imponiéndolo internacionalmente mediante sus circuitos. Además de las implicaciones obvias, esto conlleva una posible respuesta del arte de las culturas curadas a adaptarse para satisfacer las preferencias de las culturas curadoras, deformando internamente su producción. No sólo por los beneficios materiales: también por seguir el prestigio de los paradigmas legitimados por los centros. En el arte, el poder material y el simbólico se interpenetran, pues dependen uno del otro. La adecuación anterior se ha notado en la plástica latinoamericana, donde algunos artistas y procesos han desarrollado cierta capacidad del arte de América Latina para ofrecer alteridad sin salirse de lo occidental, emanada de su propia etnogénesis híbrida. Es la alteridad del mestizo: a la vez consanguíneo y diferente, occidental y no occidental. No por casualidad el artista tinoamericano vivo mejor subastado internacionalmente hace una





pintura de *tropical paradise*. Y lo peor es que esto se justifica con retóricas populistas, nacionalistas y hasta antihegemónicas.

Decía que la jerarquía legitimadora de los centros lubrica el proceso. Lo grave no es que ellos nos impongan lo valioso según sus criterios, sino que nosotros lo aceptemos convencidos. Hay un problema material de poder y capacidad de promoción, pero hay otro más grave de mentalidad colonial. El Tercer Mundo sufre de una incapacidad de autolegitimación artística. Viene de un déficit logístico, pero también de la falta de autoafirmación, de iniciativa de "dentro hacia fuera" y de afianzamiento de epistemes propias. No debe extrañar esta debilidad prestigiadora Sur-Sur si pensamos en lo insignificante de la circulación artística en el mismo sentido.

Todo esto ocurría antes de un modo más indirecto. Era tan escaso lo que los centros legitimaban fuera de sí mismos que los artistas de otros lados aspiraban a irse a vivir allí para fundirse dentro de una École de Paris o una New York School, especie de *melting pots* artísticos. La relativa valoración del Otro motiva el comienzo de una iniciativa invertida, con los curadores de los centros, a manera de nuevos exploradores postcoloniales, internándose en nuestros *"hearts of darkness"* urbanos para descubrir sus riquezas. Los viejos relatos coloniales del "descubrimiento" prosiguen hoy en la geografía del arte. Y es que el Occidente hegemónico es siempre el "Yo", los demás somos el "Otro".

El peso que ha tomado la figura del curador como autor de exposiciones ha entroncado muy bien con la nueva función de "explorador" y "descubridor", de "adelantado", como rezaba el título dado a los conquistadores españoles en América. Lleva implícita una aceptación de la capacidad de juicio transcultural del curador, y ésta la creencia en una universalidad del arte. Constaté en carne propia muchas de las contradicciones envueltas cuando, en los años ochenta, curé arte africano contemporáneo para las primeras Bienales de La Habana. A pesar de que éstas constituyen un espacio único de encuentro, conocimiento y difusión Sur-Sur y Sur-Norte de la plástica del Tercer Mundo, a pesar de que una parte de mis propias raíces

culturales tienen su origen en África, y de que en Cuba se viven a diario experiencias de cultura africana en América, a pesar de que me apoyaba al máximo en criterios locales durante la realización de mi trabajo, se fue formando en mí un sentimiento de arbitrariedad y hasta de absurdo. Yo estaba curando desde una perspectiva "tercermundista" globalizadora y por fuerza abstracta, y esto no coincidía necesariamente con los valores y los usos locales, que respondían a tramas culturales, sociales e históricas particulares y a intereses concretos, entre otros problemas y matices. Todo se complejizaba más aún en un mundo de migraciones e identidades múltiples. La experiencia me marcó con una sensibilidad hacia lo complejo de trabajar entre culturas y sociedades distintas, donde uno tiene que empezar por aceptar un amplio margen de contradicción.

No me estoy pronunciando por el solipsismo. Un relativismo extremo conduce a la inacción, cuando el intercambio resulta cada vez más urgente. El curador podría ser, como dice Mari Carmen Ramírez, un "*cultural broker*". Pero hay que tener una conciencia clara acerca de los conflictos y peligros implícitos, de la necesidad de curar tanto con los oídos como con los ojos y, sobre todo, de asumir las limitaciones propias. Toda curaduría transcultural debe empezar por ser un ejercicio de modestia.

Resulta urgente proponer una reglamentación internacional —aunque actúe sólo como código de principios– que modere el colonialismo transcultural de las exposiciones, y el nuevo rol del curador como "descubridor" y zar transcultural. Éste implica una pedantería anticuada e insostenible desde el punto de vista técnico. Tal "*curatorial correctness*" se ha vuelto necesaria no sólo por razones éticas y de poder, sino mínimamente profesionales. Según mi experiencia, la curaduría en pequeños equipos viables, con asesoría múltiple y sentido dialógico, produce resultados más útiles y sofisticados.

Es curioso que el multiculturalismo haya hecho poco dentro de los centros por exigir a las instituciones hegemónicas proyectos de exposiciones de otras culturas hechos con la participación decisiva de éstas, o haya tenido escasa iniciativa en organizarlos en sus





propias instituciones, desde un paralelismo de intereses y situaciones. Está también el problema de la exportación del multiculturalismo y sus estrategias desde los centros hacia las periferias, sobre todo desde Estados Unidos. Lo que nació como afirmación de la diversidad puede conducir a dirigirse hacia lo exterior desde la diversidad propia, en vez de procurar abrirse hacia la diversidad ajena. Como ha dicho George Yudice, "*we are not the world*", que tiene un sinnúmero de situaciones diversas, imposibles de encuadrar por este paradójico "imperialismo" multicultural.

Pero todas estas proposiciones no bastan, pues mantienen la iniciativa en los centros. Los países periféricos no pueden acomodarse para que otros vengan a resolverles sus problemas. Pero, aún más allá, los esfuerzos hacia una verdadera circulación intercultural del arte no pueden reducirse a una diversificación y democratización realmente internacional de los circuitos. La democratización debe abarcar la estructura de los circuitos mismos. El sistema actual de museos y galerías propende hacia una circulación de élite y hacia el mercado. Una transformación del *statu quo* en el sentido discutido, aun cuando representaría una "revolución cultural" muy valiosa, limitaría sus efectos a radios de acción reducidos. La transformación deberá abarcar por fuerza los modos internos de circulación. Implicará cambios de formato, labores de extensión, trabajo con escuelas, acción dentro de las comunidades y en respuesta a sus intereses, uso de la prensa y los medios de difusión masiva, y muchas otras vías emanadas de las características, intereses e inventivas locales. Esto forma parte de las responsabilidades de todo curador del Tercer Mundo, y de los curadores de cualquier lado que aspiren a una verdadera pluralidad multicultural en la difusión del arte. Su trabajo parece estar bajo la advocación de Elegguá, el mensajero afrocubano, *trickster* del cambio, las encrucijadas y la incertidumbre. Debe dirigirse a comunicar tanto como a transformar.

Publicado por primera vez en Jean Fisher (editor), *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, Kala Press, INIVA, Londres, 1994, pp. 133-139

# Poder y comisariado internacional

La globalización, el auge de las comunicaciones, las migraciones, los procesos postcoloniales y el multiculturalismo han condicionado un incremento de exposiciones del arte contemporáneo de una cultura presentado al público de otra, y los *global shows* comienzan a ponerse de moda. Tal incremento tiene que ser bienvenido, sobre todo si tenemos en cuenta que aun así el grado de circulación verdaderamente internacional del arte resulta muy limitado, prevaleciendo la "internacionalización" del *mainstream* por vía de los grandes circuitos hegemónicos.

Pero estas exposiciones son demasiado a menudo curadas y patrocinadas por instituciones del país donde van a exhibirse. Prevalece una curaduría invertida, simplemente porque las exposiciones se hacen donde están el dinero y los circuitos. Si James Clifford hablaba del "incansable deseo y poder del Occidente moderno por coleccionar el mundo", hoy están surgiendo su deseo y poder postmodernos por curar el mundo. Los curadores de los centros, cual nuevos exploradores coloniales, marchan hacia otros países, regiones y cultu-

ras para juzgar cuál es el arte de valor por acá abajo y presentarlo en los museos más destacados bajo la perspectiva que estiman conveniente, y en consecuencia "internacionalizarlo" y legitimarlo.

Esto resulta particularmente chocante en los *global shows*, por la colosal envergadura de juicio que se asigna el curador, fundamentándose en una supuesta universalidad del valor estético. De entrada, se trata de una "universalidad" para el uso de unos pocos, aquéllos que tienen en la práctica el poder para hablar por otros: los centros hegemónicos que, de este modo, multiplican y diversifican internacionalmente su poder. Esta propiedad privada de la "universalidad" hace que el arte "valioso" de todo el planeta sea escogido y legitimado desde paradigmas e intereses actuales de Occidente, o aun proyectando gustos vinculados a la moda, el *mainstream* o la óptica de los curadores. Esto prevalece debajo de los relatos de neutralidad, objetividad, fuerza de comunicación y universalismo que —a veces con honestidad– justifican la acción y guían su práctica. Los grandes circuitos de museos, galerías y publicaciones (lo que podríamos llamar el selecto club de los "universalizadores") contruye la "escena artística mundial". El proceso es complejo y tiene muchas patas. Se complementa, entre otras reacciones, con un eurocentrismo indirecto o de segunda instancia: la inclinación —a menudo inconsciente– del arte periférico a satisfacer las expectativas de los circuitos de poder simbólico, realizando obras dentro de las orientaciones del momento, pero con una buena sazón de "otredad".

Porque no se trata de que el arte seleccionado como valioso en otras culturas repita o desarrolle los modos occidentales. Se le demanda una "originalidad" que consiste en su aptitud para ser recibido dentro de las orientaciones actuales de estos modos, pero proyectadas hacia la construcción de otredad, de manera que pueda ser aceptado en los centros y a la vez satisfacer el neoexotismo.

No quiere decir que haya que condenar de entrada las curadurías transculturales, pues son un medio más de mejorar la comunicación entre culturas diferentes. Un relativismo absoluto esterilizaría el desafío intercultural de la globalización, conduciendo





a un peligroso pluralismo de la incomunicación y la desconfianza. La cuestión se relaciona con el problema de las traducciones, y según decía Gayatri Spivak, éstas son tan imposibles como necesarias. La paradoja refiere a un esfuerzo de comprensión y solidaridad. A ninguna cultura le conviene encerrarse tras el muro de sí misma, pues su vitalidad depende del intercambio tanto como de la conservación, y las identidades se construyen continuamente merced a procesos dialógicos, dinámicos y hasta pragmáticos. Aunque siempre serían preferibles los trabajos en equipo con la participación y diálogo de ambos lados, el curador podría actuar, como dice Mari Carmen Ramírez, como un corredor cultural (*cultural broker*). La generalización de un ping-pong de curadurías de una cultura a otra contribuiría a una mejor circulación internacional del arte. Pero el problema es que ese intercambio horizontal no existe, porque el mundo se divide entre culturas curadoras y culturas curadas, y esto lo deforma todo.

Si bien los públicos de los países hegemónicos disfrutan el privilegio de ver el mundo desde su propia casa, esta visión quizás podrá satisfacerlos dentro de una perspectiva general, pero no en cuanto a las especificidades de cada comunidad. Los curadores y los grandes museos suelen trabajar desde relatos supuestamente universalistas, con estrategias generalizadoras y neutralizantes, cimentadas en la extensión del concepto occidental del arte como actividad autosuficiente fundamentada en la contemplación estética, en la Historia del Arte como relato eurocéntrico que establece bantustanes para las producciones estético-simbólicas ajenas a la línea teleológica de dicho relato, y en la aceptación implícita del esquema centro-periferia.

De este modo, los curadores transculturales se vuelven representantes de un público más bien abstracto, cuando no persiguen llegar al del *mainstream*. En pocos casos se dirigen en primera instancia al público de alguna comunidad específica, o tienen en cuenta la multiplicidad de grupos que conforman el público posible de los países centrales. Curadurías motivadas por intereses es-

pecíficos de comunidades de los centros hacia otras culturas conseguirían conexiones muy fértiles y necesarias.

Pero a pesar del auge del multiculturalismo, la descentralización de los centros reviste aún poco peso en la circulación internacional. El multiculturalismo funciona más horizontal que verticalmente, o sea, más en la autoafirmación de las comunidades que en su influencia sobre las estructuras jerárquicas. De ahí que incida poco en los ejes de poder capaces de armar los proyectos interculturales. Así, el multiculturalismo es, en definitiva, puesto entre paréntesis a ambos lados: ignorándolo tanto hacia las culturas curadas como, internamente, en el país curador.

Además, el multiculturalismo resulta en ocasiones un eufemismo que oculta relaciones de dominación. Por un lado, la representación multicultural no porta a menudo los intereses de las mayorías de cada grupo. Por otro, puede prolongar la vieja mentalidad que separa lo "cultural", lo "local" y lo "no occidental" de lo "internacional", del "Arte" con mayúscula. Puede actuar como un mecanismo de marginación, favoreciendo la prolongación del *statu quo* en sus ejes verticales de poder. Lejos de confrontar el esquema *mainstream*-periferia, en ciertos casos lo disfraza. La cuestión que nos ocupa advierte acerca del uso de términos como "multiculturalismo", "comunidad" o "hibridación" en calidad de totalizaciones armónicas, sin analizar las estructuras y relaciones de dominio que en ellas actúan. Estos conceptos nunca deben significar una complacencia que melle el filo crítico.

Si el público de los centros suele recibir una imagen pre-empaquetada localmente del arte foráneo, en el resto del mundo proliferan los públicos abandonados. Me refiero a aquéllos de los países sin capacidades logísticas o voluntad institucional para organizar exposiciones interculturales. Estos públicos abandonados constituyen la mayoría de la humanidad. El dato basta para sobrecoger ante lo deforme de la circulación internacional del arte.

Tales públicos se encuentran a expensas de las exposiciones enlatadas que les envían los centros mediante circuitos culturales





tendidos por las antiguas metrópolis hacia el orbe postcolonial, o desde los museos centrales hacia sus homólogos locales. Ellos les dan la bienvenida, ante todo por su permanente déficit de presupuesto y su acomodamiento a esta situación. Siempre es más fácil aceptar los *fast foods* financiados por los centros y sus embajadas que bregar por recursos para preparar exhibiciones propias. Estos *fast foods* promueven la cultura de los centros, reproduciendo las relaciones de poder. Para colmo, cuando los países subalternos intentan invertir la corriente, los proyectos suelen estar determinados por intereses políticos y económicos burdos, adquiriendo un carácter oficial.

En términos generales, la internacionalización de la circulación del arte que acaba de comenzar se ve afectada por los centrismos del poder y por la exclusión masiva. Constituye más bien una internacionalización *para* los centros. Estos exhiben en ellos al resto del mundo desde su monoperspectiva, y a la vez se exhiben ellos en el resto del mundo, también desde su propia perspectiva. La comunicación intercultural se produce, en la práctica, mediante un conglomerado de estructuras radiales alrededor de los centros que controlan el proceso en el aspecto material, pero también en la producción de sentido.

Democratizar la circulación intercultural del arte conllevaría una internacionalización real de los públicos, esto es, un tejido de exhibiciones que no excluyese a las grandes mayorías. Los esfuerzos en tal dirección deberán seguir dos direcciones. Una vertical, hacia los centros, para que los públicos de allí puedan apreciar el arte foráneo desde perspectivas provenientes de las culturas que lo producen, y otra horizontal, hacia países vecinos y, en general, de la periferia, que incluya la creación de espacios de encuentro e intercambio.

Esta última dirección resulta crucial, pues la falta de comunicación Sur-Sur es una herencia postcolonial que poco se ha hecho por modificar. Los ejes económicos, culturales y de comunicación siguen siendo hacia las antiguas —y algunas nuevas– metrópolis. Los públicos abandonados son también públicos vecinos, mirando

la televisión dentro de casas sin ventanas. La globalización que experimentamos es la expansión de una red mundial de conexiones entre centros de poder un poco más diversificados y sus zonas económicas múltiples y altamente diversificadas, trazada sobre ejes Norte-Sur. Poco ha avanzado la globalización Sur-Sur porque, al fin y al cabo, se ha globalizado *desde* y *para* el "Norte", aunque se haya dinamizado y pluralizado la circulación cultural.

En otro plano, la democratización de la circulación intercultural del arte implicaría una democratización de la curaduría. El reforzamiento del papel del curador como autor de exposiciones ha sido muy conveniente, sobre todo por el reconocimiento de que toda exposición es una construcción discursiva, y por la transparencia para actuar bajo la explícita posición y responsabilidad de un sujeto. Pero ha conducido a una pedantería —a veces inconsciente– de las capacidades y posibilidades del curador. Donde esto alarma más es en los proyectos transculturales y, en especial, en los "globales". Resulta perentorio confrontar el poder que está asumiendo el curador como zar intercultural, al devenir en una suerte de autócrata de los contactos entre diferentes artes. A estas alturas ya debería ser una norma básica que cuando se cure de una cultura hacia otra o hacia otras, deban por lo menos intervenir significativamente asesores de las otras culturas desde el momento de la concepción del proyecto. Sería mucho más profesional que las exposiciones fueran realizadas por equipos multiculturales, que además contaran con asesores locales, procurando discursos visuales más pluralísticos y acordes con las estéticas, funciones, valores y significados de las obras en sus contextos de origen. La generalización de esta práctica contribuiría además a incrementar el diálogo y la influencia recíproca entre profesionales de culturas diferentes.

Ahora bien, los esfuerzos hacia una verdadera circulación intercultural del arte no pueden reducirse a una diversificación y democratización realmente internacionales de los circuitos. La democratización debe apuntar hacia la estructura de los circuitos mismos. El sistema actual de museos y galerías propende hacia una





circulación de élite y hacia el mercado. Una transformación del *statu quo* en el sentido discutido, aun cuando ello representase casi una "revolución cultural", limitaría sus efectos a radios de acción reducidos. La transformación debería abarcar por fuerza los modos internos de circulación. Implicaría cambios de formato, labores de extensión, trabajo con escuelas, acción dentro de las comunidades y en respuesta a sus intereses, uso de la prensa y los medios de difusión masiva, y muchas otras vías emanadas de las características, intereses e inventivas locales.

Tender hacia estos objetivos forma parte de las responsabilidades de todo curador que aspire a una verdadera pluralidad multicultural en la difusión del arte. Por supuesto, estas aspiraciones son muy difíciles, y tal vez constituyan problemas irresolubles inherentes a las estructuras que existen. Pero aunque no podamos modificar las estructuras, sí puede mejorarse la situación intentando formas más participativas, que atiendan tanto a los intereses de un público verdaderamente internacional como a una plausible representación del arte y la cultura que muestran.

Publicado por primera vez en *Lápiz*, Madrid, nº 102, abril de 1994, pp. 12-17

# Sobre arte, política y milenio en América Latina

Este congreso de la Asociación Internacional de Críticos de Arte ha sido convocado bajo un tema de resonancias apocalípticas. Una convocatoria así se corresponde con el final de milenio, pero se opone al cinismo postmoderno, expresando una contradicción de nuestra época. Por un lado, no podemos decir que el fin del milenio nos haya defraudado: el proyecto utópico que durante el siglo XX ocupó a una gran parte de la humanidad devino muy pronto en su contrario, desmoronándose no sólo en sus manifestaciones clásicas de la Europa del Este sino en sus formas más abiertas en países del Tercer Mundo. Resulta devastador que el derrumbe de la utopía haya sido a la vez la caída de los muros: la liberación de la "liberación". Pero quizás lo más grave de este fracaso es que comprometió la idea socialista con una práctica totalitaria de élite. El milenio concluye además con otros acontecimientos: las mayores migraciones masivas nunca experimentadas por la humanidad —acompañadas con un auge de la xenofobia y el racismo–, la afirmación de lo étnico, el brote de fundamentalismos, de plagas nuevas como el SIDA y vie-

jas como el cólera, globalización de viejas y nuevas drogas, violencia, las ciudades convertidas en junglas y las selvas amenazadas, guerras tribales en Europa y, sobre todo, mucha miseria sin esperanza a lo largo y ancho del planeta, y la incertidumbre de si podremos conservar la habitabilidad del planeta, aunque sólo sea para los ricos. Por si fuera poco, mientras volaba hacia Suecia pensaba si el señor sentado a mi lado no llevaría una bomba atómica de contrabando en su maletín de mano.

Con todo esto y más (según dicen los anuncios), se entreteje el discutido final o inconclusión del proyecto moderno, al que el postmodernismo ha brindado sin embargo una sabrosura anti-apocalíptica. La postmodernidad es, entre otras cosas, un alivio. Y todo alivio abre posibilidades más allá. El problema radica en cómo se articulan los cambios postmodernos hacia la economía global, la ruptura de las totalizaciones, el descentramiento, el *everything goes*, la realidad virtual, la *juissance*, el interés en la alteridad, y el multiculturalismo con todo lo otro, y en especial con una pobreza creciente que sigue siendo la misma —por lo menos hasta ahora no he oído hablar de una "pobreza postmoderna"– y constituye el mayor escándalo de la modernidad.

Esta articulación podría estar presente en fenómenos como esa primera guerrilla "postmoderna" surgida de pronto y como de la nada en el México neoliberal del Tratado de Libre Comercio, desestabilizando su "dictadura perfecta". Esa neoguerrilla no parece responder a los esquemas ideológicos y estratégicos de los ejércitos de liberación nacional latinoamericanos que proliferaron desde los sesenta; se asienta además sobre una base social y étnica específica, por cuyas reivindicaciones concretas lucha desde una perspectiva campesina, sin pretender la revolución totalizadora. No se ha hecho en pos de "cambiar la vida", sino de sobrevivir, ¡ahora! Se afilia más con los llamados nuevos movimientos sociales, aunque usa el método "antiguo" de la guerrilla. Podría decirse que es una "guerrilla multicultural". Pero su micropolítica, al detonar las contradicciones de todo el *statu quo*, ha conducido a desequilibrarlo. Sus prin-





cipales combates, de otra parte, los ha librado en el lenguaje y en una suerte de *performance* política, por vía de los medios de difusión masiva; ha sido también una guerrilla de lo simbólico, como los Tupamaros del Uruguay —a quienes Luis Camnitzer consideró el más alto exponente del arte conceptual en América Latina–, y una guerrilla de la comunicación.

Pero el Frente Zapatista de Chiapas es interesante sobre todo por desnudar muchas ficciones latinoamericanas, entre ellas el supuesto primermundismo de los países con economías menos débiles, las contradicciones del neoliberalismo implantado en un ámbito semimoderno, la inestabilidad social cubierta por los autoritarismos de rostro "democrático", el carácter multinacional de la mayoría de los países, oculto tras relatos de integración en un Estado-nación, y las desigualdades internas polarizadas en esquemas de centro y periferia, estructurados por hegemonías económicas, políticas y étnicas. Precisamente, el brote de esta neoguerrilla en la época del "fin de la Historia", y en uno de los países más estables, integrado en el mayor mercado del mundo junto con Canadá y Estados Unidos, revela con elocuencia casi artística la contradictoria articulación de la postmodernidad latinoamericana y los procesos de globalización. Quizás América Latina constituya el paradigma del ciberdespelote global, debido precisamente a encontrarse en una situación intermedia, de confluencia, que hace visible los fraccionamientos. Un ámbito de multiplicidad, hibridación y contrastes. Es el "Continente del Semi", como lo llamó Néstor García Canclini: semimoderno, semiocci-dental, donde interactúan "un orden dominante semioligárquico, una economía capitalista semindustrializada y movimientos sociales semitransformadores"[1], y donde sin alcanzarse la modernidad, se llegó a la postmodernidad antes de tiempo.

Una situación así obedece a acontecimientos históricos particulares: colonización temprana con asentamiento permanente de los europeos y sometimiento, exterminio y marginación de los pueblos nativos, trasplante masivo de esclavos africanos, procesos de acriollamiento y mestizaje etnogenéticos, fraccionamiento político, expe-

riencia postcolonial temprana, signada por la dependencia neocolonial de Estados Unidos, continuación de inmigraciones de europeos durante los siglos XIX y XX (cuando parecía que la cosa iba a ponerse buena), vastos movimientos emigratorios en las últimas décadas, tanto dentro del continente como hacia Estados Unidos y Europa (cuando la cosa se puso mala)... Por cierto, Europa, tras resolver sus problemas demográficos hacia América Latina, cierra ahora las puertas a sus descendientes. En la época del derrumbe de los muros físicos, se levantan muchos muros virtuales.

El Yo latinoamericano proviene de una heterogénesis. De ahí que la identidad sea una obsesión de la cultura y la política en el continente, al extremo del aburrimiento. El latinoamericano ha tenido siempre que preguntarse quién es, simplemente, porque le resulta difícil saberlo. En *Discurso salvaje*, un libro de inconsciente cinismo postmoderno, Briceño Guerrero desdobla su discurso en voces antagónicas que contraponen proposiciones opuestas acerca del ser latinoamericano, como si todas fueran posibles y el autor se despedazara junto con ellas[2]. Pero más frecuente es el impulso por construir una totalización. El latinoamericano sufre a menudo un complejo de la encrucijada que lo conduce a afirmarse mediante relatos ontologizadores. O proclama que es tan europeo, indio o africano como cualquiera —o aun más–, o se acompleja por no serlo del todo. Cree pertenecer a una nueva raza de vocación universalista, o se siente víctima de un caos o escindido entre mundos paralelos. Su complejidad lo confunde o lo embriaga. Además, América Latina ha sido el espacio de todas las esperanzas y todos los fracasos.

"¿Qué es ser colombiano?", preguntaba una mujer nórdica a un colombiano en un cuento de Borges. Y aquél respondía: "un acto de fe". La antropología actual ha restado mordacidad a la frase, al insistir en la identidad como construcción —en ocasiones inventada–, subrayando su sentido metamórfico y relacional en contra de los esencialismos vinculados con la tradición como función preservadora de la cultura. Esta "liberación" de la identidad corresponde con





la tendencia hacia las identidades múltiples y la hibridación propia de los procesos contemporáneos. Su epítome quizás sea lo que Mehmet Ümit Necef llama "juegos étnicos"[3]. Un ejemplo es el gobierno de Cuba proclamándonos indoamericanos, "latinoafricanos" o "gallegos", según buscase la guerrilla en América Latina, la guerra en África o la ayuda económica de España; quizás pronto nos haga hasta anglosajones. Aunque la teoría ha exagerado hacia un "construccionismo" que tiende a ignorar el factor de la experiencia específica vivida por los sujetos, la nueva conciencia libera del doble atolladero postcolonial entre la "autenticidad" de "las raíces" y el "colonialismo" de lo contemporáneo, legitimando la actual cultura neológica y heteróglota de las periferias.

Asumir la fragmentación constituye una estrategia básica de supervivencia para la sociedad y la cultura latinoamericanas. No nos resulta fácil emprenderla. Uno de los problemas más graves es la reticencia de los países latinoamericanos a reconocerse como multinacionales. Las burguesías blancas criollas forjaron Estados-nación a menudo artificiales y desde caudillismos localistas, construyendo relatos de identidad totalizadores. Tuvieron bastante éxito en el diseño de un imaginario de integración nacional, a pesar de que en estos países viven tantas gentes que a su vez no se reconocen guatemaltecos, brasileños o bolivianos; "minorías culturales" que con frecuencia constituyen la mayoría de la población, y permanecen al margen de los proyectos nacionales.

La ideología del mestizaje como retórica que pretende resolver de modo armónico y equitativo la diversidad socioétnica ha sido una de las fórmulas que han contribuido a alejarnos de los problemas de nuestra propia otredad. No quiere decir que la mixación no constituya uno de los procesos clave de la etnogénesis en América Latina. Yo mismo lo he destacado no sólo como fusión de etnoculturas diferentes sino de diferentes estructuras sociales y sus conciencias correspondientes, o sea, en cuanto "mestizaje del tiempo"[4]. Pero hay que estar en guardia ante el empleo del concepto para demostrar una supuesta equidad.

Totalizaciones de esta índole han hecho poco por una verdadera integración latinoamericana, que sería otra estrategia necesaria. Ella despierta la aprobación general, pero avanza poco. En la práctica no hay voluntad de unión: más allá de los discursos pomposos predominan la mezquindad de intereses y el localismo que fraccionaron el continente, alentados a su vez por la conveniencia hegemónica de Estados Unidos. Si en África el colonialismo europeo estableció fronteras artificiales, inventando países que poco tenían que ver con la historia y las nacionalidades, en América Latina los movimientos de independencia del XIX balcanizaron los virreinatos y capitanías coloniales. Estos procesos no respondieron a una readecuación basada en etnias, nacionalidades o conformaciones geográfico-sociales, sino más bien a intereses políticos y económicos de corto alcance, a veces circunstanciales, que se valieron de la fórmula del Estado-nación. Exaltado por las guerras, se enraizó un nacionalismo que ha persistido con fuerza hasta hoy, en extraño paralelo con la retórica —y la urgencia– de la integración.

El tema comienza en casa, y ni siquiera dentro de nuestros países ha sido resuelto. Peor aún: lo hemos disfrazado. Como la integración sólo puede ser erigida dialógicamente, sobre el respeto a la diferencia, la falsa conciencia que entiende nuestras naciones como supuestamente integradas no hace más que dificultar, por paradoja, un proceso de integración real. Esta falsa conciencia no flota en el aire: se asienta sobre las estructuras económicas, sociales, políticas y culturales discriminatorias existentes en los países latinoamericanos.

El problema de la integración y la comunicación trasciende a América Latina. Se inscribe en el déficit de conexión Sur-Sur que afecta a todo el orbe postcolonial. Los ejes económicos, culturales y de comunicación conservan el trazado colonial. Supuestamente vivimos en un mundo de intercambios y comunicaciones globales; en realidad, las conexiones sólo tienen lugar dentro de una trama radial y hegemónica alrededor de los centros. Los países periféricos, que albergan a la mayoría de la población mundial, permanecen desco-





nectados entre ellos o son conectados indirectamente desde —y bajo el control de– los centros. La llamada globalización es sólo una red de centros de poder un poco más diversificados que controlan áreas económicas altamente diversificadas, siguiendo ejes Norte-Sur. Esta configuración axial diseña los circuitos económicos, políticos y culturales que macro-conforman el planeta entero. La tan llevada y traída globalización es más bien una globalización desde y para los centros, con limitadas conexiones Sur-Sur. Es cierto que, a pesar de sus limitaciones y controles, ha dinamizado y pluralizado la circulación cultural, pero lo ha hecho siguiendo el trazado de la economía, reproduciendo en cierta medida sus estructuras de poder. Ha habido poco progreso en la globalización Sur-Sur. Además, su retórica ha introducido la ilusión de un orbe transterritorial, de diálogo entre las culturas, con corrientes que fluyen en todas direcciones.

Esta carencia de conexiones horizontales resalta en América Latina, debido a la proximidad cultural, geográfica e histórica. Pero todas las culturas y países periféricos, a pesar de sus diferencias, enfrentan problemas comunes derivados de la situación postcolonial, y éstos determinan semejanzas estructurales más allá de las diferencias. Es el efecto mosaico, cuyas posibilidades de cohesión han sido aprovechadas sólo en forma limitada y asistemática, prevaleciendo las discrepancias que inclinan a la dispersión. Es cierto que aquéllas son numerosas, pero también existen factores de unión, como los problemas e intereses compartidos. Los países y culturas periféricos necesitan conocerse y reflexionar acerca de sí mismos, intercambiar experiencias, emprender proyectos comunes. Una concepción radical del relativismo podría fomentar su aislamiento, alejándonos del esfuerzo de aproximarnos y aprender uno del otro[5]. Si la postmodernidad coloca en primer plano la otredad, lo hace, como ha señalado Geeta Kapur, mediante un proceso infinito de diferenciación, que elimina hasta la necesidad de elegir[6]. La estrategia de los dominados debe ir hacia la integración, fomentando sus consensos y activando su diferencia frente a lo que Nelly Richard llama "la dominante postmoderna internacional"[7].

Tal vez el debate postmoderno nos prepare más adecuadamente a los latinoamericanos para la aceptación del fragmento y para asumir nuestra "inautenticidad". La neurosis del Yo latinoamericano puede compensarse mejor según nos reconozcamos más en la yuxtaposición y menos en fórmulas de hibridación cultural armónica. En el campo artístico se ha suavizado el complejo que padecíamos de hacer un arte derivativo de Occidente. Es sabido que por nuestra posición intermedia entre Occidente y No Occidente hemos sido los mejores copiones del arte metropolitano. La cultura de América Latina se ha basado en buena medida en la intertextualidad, con la contradicción de, por un lado, emular los paradigmas legitimados por los centros de poder simbólico, y, por otro, de acomplejarnos por nuestra falta de originalidad. Aquella llamada de Simón Rodríguez a "imitar la originalidad"[8] mostraba ya a mediados del siglo XIX una aguda conciencia de nuestras paradojas.

El desarrollo de la categoría de "apropiación" en la práctica cultural contemporánea y en los estudios culturales ha mostrado más claramente que nunca la legitimidad de esta estrategia "inauténtica", que preludió la crítica al mito de la originalidad. Parece ser una las vías más plausibles para el arte del orbe postcolonial. Sus astucias consisten, de una parte, en usufructuar la cultura occidental como pertenencia y, a la vez, manejarla desde fuera, como provincianos, pero también como poseedores simultáneos de otras tradiciones. De otro lado, lo que se efectúa en realidad es una reconversión de las "creaciones" centrales de acuerdo con nuestras visiones e intereses, resignificándolas y recontextualizándolas. Se hace a menudo de un modo "incorrecto", que transparenta el desembarazo inventivo de la apropiación.

Ya en 1928 los modernistas brasileños habían proclamado la "antropofagia" selectiva como estrategia consciente. Aunque la idea planteada por la metáfora refiere a una "deglución crítica" —en palabras de Haroldo de Campos—, posicionada y contestataria, es preciso estar alerta frente a las dificultades de semejante programa (que hoy podríamos calificar de pre-postmoderno), pues su ventaja,





tanto como su inconveniente, radican en asumir las contradicciones de la dependencia. Si la tensión del "¿quién come a quien?" está más o menos presente en toda relación intercultural, sus procesos, aún bajo condiciones de dominio, operan más como "transculturación", un término acuñado por Fernando Ortiz para destacar el intercambio bilateral implícito en toda "aculturación"[9]. Aunque el rol activo del receptor de elementos exteriores —que los selecciona, adapta y renueva— había sido apuntado con anterioridad por varios antropólogos, el término introducido por Ortiz era más exacto, y a la vez resaltaba la energía de las culturas subalternas aún bajo condiciones extremas, como en el caso de los esclavos africanos en Brasil, Cuba y Haití. "Trasculturación" es una palabra reafirmadora.

La situación postcolonial obliga a las culturas de América Latina, al igual que a todas las periféricas, a actuar en el espacio de una cultura occidental generalizada como metacultura del mundo contemporáneo. Desarrollar la diferencia y el descentramiento en este orbe supuestamente global es como avanzar en terreno movedizo o manejar un machete de dos filos. El reverso de la exclusión y el silencio es la *tokenización*. Los centros poseen una gran capacidad de reificar la disidencia. Incluso cuando la postmodernidad ha introducido una diversificación heterogénea en las oposiciones centro-periferia, hegemonía-subalternidad, ésta fue impuesta y es controlada desde los centros, reproduciendo su dominio. Aún más: el centro, disfrazados de relativismo, "amenaza con arrebatarle a la periferia su protagonismo de lo alterno", como dice Richard[10], y embotarle su filo opositor, deglutiéndolo. El interés postmoderno en la alteridad es, una vez más, hegemonista y eurocéntrico, un movimiento del dominante hacia el dominado: el Otro somos siempre nosotros.

Existe además el peligro de "auto-otrizarnos" voluntariamente para aplacar la sed occidental de neoexotismo. De cualquier modo, las culturas subordinadas tienen que aprovechar las posibilidades de la nueva situación y su retórica descentralizadora. Uno de sus desafíos ineludibles, más postcolonial que postmoderno, es transformar la cultura dominante según sus propios intereses, deseurocentralizán-

dola sin afectar su capacidad de acción contemporánea. Tal opción asume la metacultura occidental como cultura "global", pero contribuye en activo al proceso de pluralización que aquélla está experimentando a causa del sincretismo, de la recreación y del uso para sí que de ella están haciendo las demás culturas. Me gusta proclamar la utopía práctica de que el Tercer Mundo hará la cultura occidental, refiriéndome a una posibilidad de descentralización que apunta no sólo a la hibridación, sino a una acción más ofensiva de No Occidente como creador de cultura contemporánea desde sí mismo[11].

Pienso, por ejemplo, en la dinámica cultural contemporánea en las sociedades aborígenes, cuando éstas conservan control sobre el cambio, con experiencias tan elocuentes por su contraste como la televisión aborigen australiana. La gran metáfora visual de esta utopía es la imagen de un yanomami enfocándonos con una cámara de vídeo en el Amazonas. Su contradicción es que sólo conocemos esta imagen, filmada por Juan Downey, no la imagen de nosotros tomada por el yanomami anónimo. El Otro filmándonos sigue siendo una representación desde el Yo central: no implica una circulación plural de las representaciones.

La cuestión clave no es sólo cultural, sino de poder. Las transformaciones producidas por los procesos comentados han resultado mayores en términos culturales intrínsecos que en su peso específico en la circulación, la influencia y, en general, en el reparto del pastel global. El arte que la mala costumbre ha dado en llamar "culto" o "alto" es un caso elocuente. A pesar de la hegemonía de un *mainstream* —la sola acuñación del término basta para ilustrar la situación– y la dictadura de poder simbólico que ejerce la pequeña isla de Manhattan, no cabe duda que se han ido abriendo prácticas y espacios de mayor pluralidad, y se hacen esfuerzos en pos de la descentralización, un ejemplo de los cuales es este mismo congreso. Pero la plástica "culta" se ha especializado, al extremo de confinarse en esferas públicas muy reducidas. Ella misma ha alegorizado su carácter centrípeto al actuar tautológicamente su propia ontología durante las últimas décadas.





Por otra parte, su propiedad única de producir objetos suntuarios y de proclamación de *status* coleccionables, devenidos rubros de inversión a largo plazo y lavado de dinero, ha establecido un mercado de élite dominado por el gran coleccionismo. Esto significa que hay intereses poderosos dificultando al arte un mayor alcance social. El arte se minimizó así como comunicación social en el mundo de los *media* y la publicidad, para maximizarse como objeto portador de valor fetichizado, traducido en valor económico. En una contradicción con la época, enfatiza el artefacto, aunque éste se haya desmaterializado —pero siempre queda algún soporte o evidencia físicos, sea una foto o un texto enmarcado–, en detrimento de la difusión del mensaje. Pero el valor de este artefacto no es intrínseco a su materialidad, sino construido dentro de un campo de relaciones.

Cercar este terrenito propio para cultivar el ancestral y cada vez más escaso *handmade*, llevando su artesanía a un alto estatuto intelectual, fue el muy efectivo ardid del arte: hiperbolizar el aura "en la época de la reproducción técnica", lo que significaba restringir voluntariamente sus posibilidades de comunicación. Cambió así circulación social por exclusividad suntuaria fetichizada, y mercado barato masivo por coleccionismo de élite. Si este desplazamiento le permitió proyectarse por encima de la cultura de masas, también le creó una neurosis de incomunicación hasta el día de hoy.

La dependencia de los centros, la escasez o carencia de recursos y circuitos, junto con lo exiguo del público, agudizan la esterilización de la plástica en la periferia. Muchos países ni siquiera poseen un mercado interno, y los artistas producen para la exportación, enfocados en satisfacer expectativas extranjeras. En realidad, en buena parte del mundo el arte sufre la tragedia de la literatura haitiana, desconocida por el 90% de la población del país, que no sabe leer ni escribir.

Lo extraño es que persiste cierto romanticismo del artista como creador desinteresado, quien, movido por una necesidad espiritual, trabaja con sinceridad para sí mismo y después trata de meter sus productos en los circuitos de legitimación y venta. En

buena medida la plástica es hoy un asunto de la compulsión de los artistas, por un lado, y por otro del mercado, con escasas proyecciones hacia fuera. Por supuesto, hay muchos intentos por romper esto desde dentro del arte, dándole un sentido cultural, social y político a las obras, que últimamente hasta se ha puesto de moda. Pero estos intentos quedan restringidos de entrada en los límites ya señalados. Resulta excepcional una experiencia como la del nuevo arte cubano[12], que desde los ochenta ha concentrado funciones de una sociedad civil casi inexistente en el país, abriendo un espacio crítico ausente en los medios de difusión masiva, las asambleas o las aulas. Ha sido quizás un caso único en que la plástica sustituyó a los medios sin salir de sí misma, ejerciendo una resistencia al autoritarismo y una desconstrucción permanente del discurso oficial.

Es cierto que han existido impulsos por desbordar la autorrestricción del arte sin detrimento de la complejidad de su discurso. No obstante, como afirma Abdel Hernández[13], ninguna de las estrategias diseñadas para conectar la plástica con la pedagogía, la sociología, el activismo, la psicología, la tecnología o el chamanismo han ido más allá de la representación, sin producir un enlace en la práctica. Tampoco se ha desafiado radicalmente la estructura mercado-céntrica del campo del arte. Aunque no soy tan pesimista, hay que compartir el temor de George Yudice de que la batalla por la sociedad civil no se esté empeñando hoy en el arte, otrora uno de sus terrenos principales[14]. La escasa capacidad de acción social de éste plantea problemas éticos a los artistas y a los críticos de arte políticos. ¿Puede nuestra acción limitarse al arte? ¿Debemos intentar nuevas formas de comunicación? ¿Debemos ser además sujetos políticos en acciones políticas concretas? Hay algunas respuestas en la práctica, como el "Siluetazo" en la Argentina, cuando se usó el poder simbólico de la imagen a la vez como síntesis poética y como acción en manifestaciones de las Madres de la Plaza de Mayo[15].

Con el SIDA, los *homeless*, las migraciones, las drogas, y la violencia urbana, ya no son posibles las torres de marfil. En América Latina y el Tercer Mundo gritan tan agudamente los proble-





mas sociales que es difícil hacer cultura sin tenerlos en cuenta. Si aspiramos a una intervención más activa sobre ellos, serán necesarios algunos ajustes en la ecuación Arte-Crítica-Política. Uno de los principales es la participación de los intelectuales "cultos" en la cultura de masas. No me refiero a hibridar recursos de ella desde el arte "alto", como ha hecho el posmodernismo, que más bien ha incorporado lo vernáculo como materia prima de la vanguardia, en función de esta última y dentro de sus circuitos, a veces como construyendo una subalternidad vicaria que se exprese en los espacios "cultos"[16]. Verdaderamente, sabemos que, como dice Gayatri Spivak, el subalterno no habla como tal[17], y los campos son tan opuestos que hasta la literatura de testimonio viene a ser la construcción de un Otro hablante con el fin de colonizar la realidad del antagonismo[18]. En los discursos postmodernos de izquierda existe una tendencia a usar categorías como "hibridación" y "transterritorialización" cual mantras de integración socio-cultural, poniendo entre paréntesis las relaciones de poder en estos procesos y las contraposiciones de intereses. En el caso del arte, lo que más estamos viendo en realidad son intercambios de significantes y técnicas entre lo "culto", lo popular, lo *massmediático*, etc., que conservan sus propios discursos y circuitos. Es asombroso lo seccionados que continúan los campos de los diferentes sistemas estético-simbólicos. Una transterritorialización radical, de nuestro lado, significaría entrar en los medios masivos, y que éstos entren en nosotros los críticos y artistas "cultos". Una negociación casi inviable, pues cada sistema parece tener sus propias *personae* e intereses. Tan improbable como necesaria, especialmente en la periferia. No se trata de ir a la TV para hacer "Arte", lo cual sería unicamente cambiar de vehículo, sino de trabajar dentro de ella de acuerdo con sus propias coordenadas, contribuyendo a su evolución según nuevas perspectivas traídas de fuera. Ni tampoco de que la TV penetre en nosotros como material "elevable", sino como interiorización de sus poderes comunicativos. Lo que intento esbozar es más la conciencia de una necesidad que un programa preciso. Tiene que ver con

la frase de un cineasta norteamericano que decía que los franceses hacían los *films*, y ellos las películas.

Integraría toda una estrategia de articulación social, imprescindible si realmente queremos hacer arte y crítica políticos en vez de arte y crítica sobre la política[19]. En nuestro terreno llevaría implícita no sólo la pluralización, sino impulsos hacia la transformación. Tras el desbarajuste de los ensayos revolucionarios, el desdibujamiento de los proyectos sociales, la expansión neoliberal y el desprestigio del Estado, el movimiento que parece avizorarse es horizontal en lugar de vertical: un impulso hacia la readecuación y no la revolución de las coordenadas sociales existentes, actuando dentro de ellas, en sus áreas y fragmentos particulares, en sus contradicciones, en sus márgenes e intersticios. En situaciones tan críticas como las de América Latina y el Tercer Mundo, esta estrategia general podría sintetizarse como la intervención más activa y dinámica posible de los intelectuales en el fortalecimiento de la sociedad civil, y en una acción mutante dentro de ella. La política comienza dentro de uno mismo. En la periferia nos hemos acomodado a los males de la subalternidad y la dependencia, acostumbrándonos a pedir ayuda, a los subsidios y la cooptación, en un círculo cerrado que afianza las cadenas. Nos resguardamos en una cultura del lamento en vez de activar lo poco que tenemos. Esto no implica ignorar el dominio que ejercen los poderes hegemónicos, sino confrontarlos.

En todo caso, el año 2000 ya llegó, y América Latina, como en general el Tercer Mundo, ha entrado en él en baja forma. Le urge un repensarse y reactuarse desde dentro, desde la complejidad y la rearticulación de lo existente. También desde el desembarazo y el pesimismo de la época. Por suerte, en el laberinto se siente cierto dinamismo. Al final del milenio, cuando tantas certezas se han quebrado, la relación entre arte y política —como muchas otras cosas— debería ponerse bajo la advocación del dios yoruba-cubano Elegguá, personificación de la incertidumbre y a la vez *trickster* del cambio.

Publicado por primera vez en *Strategies for Survival, Now!*, AICA, Lund, 1995, pp. 120-141 (inglés) y 388-401 (español)





1 Néstor García Canclini, "La Modernidad después de la Postmodernidad", en: Ana María de Moraes Belluzzo (organizadora), *Modernidade: Vanguardias Artísticas na América Latina*, São Paulo, 1990, pp. 220-221.
2 J. M. Briceño Guerrero, *Discurso salvaje*, Caracas, 1980.
3 Mehmet Ümit Necef, "Hur ska det ga med min etniska identitet som turkisk invandrare i den här röran?", en: *Kulturen i den Globala Byn*, Lund, 1994, pp. 55-65.
4 Gerardo Mosquera, "África dentro de la Plástica Caribeña", en: *Arte en Colombia*, Bogotá, nº 45, octubre de 1990, pp. 42-49.
5 Gerardo Mosquera, "Presentación", en: *Ante América*, Bogotá, 1992, pp. 12-16.
6 Geeta Kapur, "Contemporary Cultural Practice: Some Polemical Categories", en *Third Text*, Londres, nº 11, verano de 1990, p. 116.
7 Nelly Richard, "Latinoamérica y la postmodernidad", en: *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, nº 3, April 1991, p. 15. La autora caracteriza a América Latina como una "zona de experiencia (llámese: marginación, dependencia, subalternidad, descentramiento) común a todos los países del continente situados en la periferia del modelo occidental-dominante de la modernidad centrada".
8 Simón Rodríguez, "Luces y virtudes sociales", en: *Inventamos o Erramos*, Caracas, 1988, p. 90.
9 Fernando Ortiz, *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*, La Habana, 1940.
10 Nelly Richard, "La centro-marginalidad postmoderna", ponencia para el simposio "Identidad Artística y Cultural en América Latina", São Paulo, 1991, inédito.
11 Gerardo Mosquera, "Tercer Mundo y Cultura Occidental", en: *Lápiz*, Madrid, nº 56, febrero de 1989; "Dritte Welt und westliche Kultur", en: *Kunstforum*, Colonia, nº 122, 1993, pp. 64-66.
12 Sobre este movimiento consultar: Luis Camnitzer, *New Art of Cuba*, Austin, 1994; los catálogos de la exposiciones: *Raíces en Acción. Nuevos artistas de Cuba*, Museo de Arte Carrillo Gil, México DF, 1988; *The Nearest Edge of the World. Art and Cuba Now*, Boston, 1990; *Kuba O.K.*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 1990; *No Man is an Island. Young Cuban Art*, Museo de Arte de Pori, 1990; *Los hijos de Guillermo Tell. Artistas cubanos contemporáneos*, Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, Caracas, y Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, 1991; los números dedicados a Cuba por las revistas *Third Text*, Londres, nº 20, otoño de 1992, y *Poliéster, México DF*, nº 4, invierno de 1993.
13 Abdel Hernández, *Bordes y Desbordes del Arte*, 1994, inédito.
14 George Yudice, "Postmodernism in the Periphery", en: *The South Atlantic Quarterly*, Durham, v. 92, nº 3, verano de 1993, p. 555.
15 Roberto Amigo Cerisola, "La Plaza de Mayo, plaza de las Madres. Estética y lucha de clases en el espacio urbano", en: *Ciudad/Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica*, Buenos Aires, 1991, pp. 89-99.
16 Gerardo Mosquera, "Bad Taste in Good Form", en: *Social Text*, Nueva York, nº 15, otoño de 1986, pp. 54-64.
17 Gayatri Spivak, "Can the Subaltern Speak?", en: Cary Nelson y Lawrence Grossberg (eds.): *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, 1988.
18 John Beverley, "¿Posliteratura? Sujeto Subalterno e Impasse de las Humanidades", en: *Casa de las Américas*, La Habana, nº 190, enero-marzo de 1993, pp. 13-24.
19 Ver una discussion concreta sobre arte y política en la Bienal del Whitney en Rachel Weiss: "Los Colores Unidos del Whitney", en: *Art Nexus*, Bogotá, nº 10, Septiembre-Diciembre 1993, pp. 98-102.

# Jineteando el modernismo

## Los descentramientos de Wifredo Lam

La figura de Wifredo Lam despierta cada vez mayor atención. El pintor cubano disfrutó del reconocimiento en su tiempo, fue protegido por Picasso, y aclamado por Breton y los surrealistas. Desde entonces se han realizado numerosas exposiciones de su obra, sobre todo en Europa. Pero lo que hoy provoca mayor interés en Lam es menos lo que lo identifica con el modernismo europeo que lo que lo diferencia.

Su obra era relatada como un surrealismo primigenio, brotado en directo desde lo "primitivo", o como un cubismo que hacía el camino inverso, hacia África. Esta visión, aunque estructuraba una diferencia desde los componentes de origen africano, continuaba centrada en el modernismo occidental, yendo desde él hacia el Otro. La nueva perspectiva de interpretación identifica a Lam con un ámbito descentrado, no occidental, desde el cual actúa dentro del espacio favorable establecido por el modernismo, moviéndolo en otra dirección sin quebrar sus márgenes. Un virus "otro" dentro del modernismo, un caballo de Troya, como el artista se llamó a sí mismo[1].

Para ser exactos, más que de una infiltración en sentido estricto se trata de una participación en el modernismo desde otro laboratorio. Mejor que la metáfora del caballo de Troya resulta la del caballo de santería, vudú y otras religiones afroamericanas. Se llama así al iniciado que es "montado" por una deidad que se apropia de su cuerpo, su voz y todo su ser para manifestarse, en un trance de posesión que constituye el momento litúrgico principal en estas religiones. Lam montó como un *oricha*[2] a caballo del modernismo, haciéndolo balbucear otras palabras. Este acto de posesión conlleva una apertura pluralizadora, desde (y hacia) otros sentidos y discursos. Se trata de un hito descolonizante en la plástica, un quiebre de ese metasujeto occidental universalizado que "otriza" *de facto* todo lo demás.

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, como ocurre con el francés en la poesía de Aimé Césaire y otros escritores de la *Négritude*, con la cual se ha relacionado correctamente al artista[3], aunque éste siempre mantuvo una independencia no militante frente a los movimientos culturales. Pero Lam no es un transformador formal sino de sentidos. Más que con las palabras trabaja con los significados, las atmósferas, los discursos, intentando llenar el cubismo con los sentidos que éste borró de la escultura africana al apropiársela sin tener en cuenta sus significados y funciones. El cubismo usó aquella morfología para una transformación y revitalización sobre todo formal de la plástica de Occidente. A Lam no le interesa la investigación analítica o sintética de la figuración que hace el cubismo. Él atraviesa el cubismo de lado a lado para llegar hasta la escultura africana y desde ella volver hacia atrás, hacia la pintura occidental mediante el lenguaje acuñado por el modernismo, introduciendo la representación mitologizada de otra *Weltanschaaung*.

Esta intuición del mundo se basa en la idea de la unidad de lo existente[4]. De ahí que la representación en Lam sea anti-taxonómica: los entes están en ósmosis (él tituló *Canto de Ósmosis* uno de sus cuadros), todo se interpenetra y participa de todo, rompiendo a la vez la relación construida por Occidente entre "les mots et les choses". Tal visión quiebra el pensamiento bipolar, por oposiciones. Las nociones de belleza y fealdad, bien y mal, vida y muerte, creación y destrucción resultan problematizadas, como correspondería a los discursos de las religiones tradicionales bantú y sudanesas. La problematización es deconstructiva, pues ocurre en el campo mismo de la representación occidental, e incluso dentro de sus estilos, temas y figuras; por ejemplo, en las pinturas de mujeres sentadas, donde los cánones del retrato parecen cumplirse para ser negados por la fabulación polimórfica. Podría afirmarse que Lam es un artista en la tradición del clasicismo (hasta viene tardíamente de la pintura académica). El sentido inclusivo de su visión artístico-cultural se corresponde con su biografía, y con la polivalencia de su poética y su práctica del arte.

El África de Lam, aunque viene de París como la de los demás modernistas, deviene representación de una experiencia cultural diferente. Su visión procede de discursos afroamericanos, a los que intentó dar voz dentro del modernismo, que estaba ávido de autenticidad "primitiva" tras sus "primitivismos" de tercera instancia. A su regreso a Cuba, en 1941, Lam se interesó mucho en estas manifestaciones culturales. Su acercamiento se basó en buena medida en la observación y las lecturas, guiado por la folklorista Lydia Cabrera. Pero este acercamiento tiene lugar desde dentro. No se trata de la mirada exotista del surrealismo, que prolonga la apropiación salvaje del modernismo sobre las culturas "primitivas", esta vez menos sobre las formas que mediante la interpretación para sí de ciertos significados. No es tampoco lo que Luis Camnitzer llama el "primitivismo informado" de artistas posteriores, como Joseph Beuys, quienes poseen información de tipo etnográfico[5]. La poética de Lam tiene coincidencias con ambas posiciones. Pero mientras aquellos artistas miraban hacia lo "primitivo" para alejarse de su propia cultura y transformarla, el cubano lo hace para adentrarse más en su cultura y reafirmarla. Su propósito es construir su identidad hacia ese costado, y representar el *ethos* y el ámbito de esa identidad hacia una co-

municación internacional a caballo del modernismo. Aunque nunca se inició en la santería, el Palo Monte o la Sociedad Secreta Abakuá, se formó en un medio afrocubano, en contacto vivo con estas prácticas culturales en su familia y su barrio. Además, para prácticamente cualquier cubano, aquéllas forman parte de su configuración cultural: aparte de la participación religiosa de iniciados, practicantes y *aleyos* (usuarios no practicantes que acuden a la adivinación para intentar resolver algún problema), en Cuba existe una participación cultural bastante generalizada.

La participación cultural, aunque no sea religiosa, es diferente a la "observación participante" de la etnografía. La representación de lo afroamericano que efectúa Lam une lo etnográfico con lo cultural. Esto se corresponde con la interconexión, hacia ambos lados, entre la etnografía y su objeto que ocurre en los medios afrocubanos y afrobrasileños, pues aquí el "indígena" de la antropología vive en el medio urbano y es, a menudo, educado en términos occidentales e incluso universitario. En este caso el Otro reapropia su representación etnográfica para sus propios fines, usando y reciclando la amplitud de información que, más allá de cada contexto específico, le brindan los libros. En Brasil los religiosos están entre los principales consumidores de las obras etnográficas, y se habla de una antropología no colonialista, que se dirige más allá del mundo académico y posee una ética de no revelar secretos o informaciones que puedan ocasionar problemas en la comunidad religiosa[6]. Son frecuentes también los etnólogos salidos del *candomblé*, para quienes se ha propuesto el término de "participante observador"[7], que invierte el concepto antropológico clásico de "observador participante". Por supuesto, esta trama de interacciones implica rediseños y negociaciones hacia ambos lados, las representaciones etnográficas interactuando con el saber religioso. De igual modo, la poética de Lam interconecta el modernismo occidental con elementos de cultura no occidental que ya no son sólo fuente sino comienzan a devenir sujeto.

La cooptación amenaza a toda acción cultural basada en el sincretismo. El desafío es quién conserva el control sobre los cambios y articulaciones[8], y hacia qué dirección apuntan. El sincretismo, en menor o mayor grado, ha sido siempre una vía de resistencia y afirmación para los subalternos. Un caso elocuente fue la identificación de dioses africanos con santos y vírgenes católicos hecha por los esclavos cristianizados a la fuerza en Brasil, Cuba y otros países. En nuestra época global y postcolonial, los procesos sincréticos se definen como negociación básica de las diferencias y el poder cultural[9]. Pero aquéllos no pueden ser asumidos acomodaticiamente, cual solución armónica de las contradicciones postcoloniales. Tienen que conservar el filo crítico. No hay sincretismo real en cuánto unión de antagonismos no contradictorios, sino como estrategia de participación, resignificación y pluralización anti-hegemónica. En su sentido estricto, se ha abusado del término para resaltar los ingredientes europeos incorporados en las religiones afroamericanas, en pos de un relato de síntesis armónica que disfraza el carácter de aquéllas en cuanto religiones africanas adaptadas al nuevo medio.

El problema sobrepasa los ideologemas y las agendas culturales. El ámbito desde el cual se define Lam no es África (que, por cierto, no deja de ser una denominación problemática, e incluso un invento de Europa[10]). El artista monta el "caballo" del modernismo en cuanto jinete del Caribe. Su África es reinventada, como la de la *Négritude*. En ambos casos el invento no se hace desde fuera: sale de una africanidad trasatlántica vivida como componente activo de las culturas del Caribe. Un África como parte de Occidente, aunque conflictiva y subalterna. El Caribe, más que un área geográfica, es un concepto geográfico-cultural que identifica la decisiva presencia africana en la etnogénesis de nuevas culturas de la costa en América[11]. Al no poder conservar sus etnias de origen debido al corte transoceánico y la esclavitud, los africanos y sus descendientes participaron muy activamente en los procesos de acriollamiento y mixación que dieron origen a las nuevas culturas y nacionalidades en América. No obstante, conservaron zonas de opacidad. El Caribe es un ámbito —y una idea— por antonomasia del mestizaje, la diversidad, la transculturación, la porosidad, las migraciones, el intercambio abierto...

Si mediante el expediente del sincretismo los esclavos salvaron a sus dioses identificándolos con los impuestos por el poder colonial, la estrategia fue tanto de resistencia como de apropiación. En muchos casos la cristianización fue como empujar una puerta abierta ¡qué conducía al África! Los africanos adoraron en público a sus deidades tras los santos y vírgenes católicos, pero además incorporaron a éstos dentro de un sistema inclusivo, admirablemente adaptado para sobrevivir y expandirse en el hervidero de América. "Más no es menos": una respuesta compleja a una situación de complejidad. En realidad, los practicantes afroamericanos adoran a todos ellos al mismo tiempo, integrando sus diferencias incluso mediante el lenguaje: Changó, el viril dios yoruba del trueno, "es Santa Bárbara macho". Pero no se trata de un eclecticismo neutral o pasivo, sino *para* y *desde* Afroamérica.

Las simultaneidades y desplazamientos en la obra de Lam tienen que ver con todo este ámbito. Si continuamos con la metáfora del caballo de santería, vemos que el acto de posesión sólo es posible cuando existe cierta identidad entre la deidad y el creyente por ella montado. Lam puede usar el modernismo hacia el Caribe por ser modernista él mismo. Y esto a la vez lo circunscribe al campo del modernismo, hasta el punto de condicionar en su obra cierto autoexotismo "primitivista", que tiende a discursar lo afroamericano como "fantástico", "misterio", "oscuridad" y otros clichés.

Este encuadre limita —o focaliza– su público. La perspectiva desde Afroamérica viene de la cultura popular, por corresponder a sectores subalternos dentro de las sociedades caribeñas. A la vez, resulta fundamental para definir al Caribe como periferia cultural, diferenciándolo de los cánones occidentales hegemónicos. Lam procura dar voz a esta perspectiva dentro de los lenguajes y circuitos de élite del arte "elevado", lo que es diferente a participar con su arte dentro de la cultura popular. Él instrumenta una participación de lo popular-no occidental-subalterno-periférico dentro de lo culto-occidental-hegemónico-central, con ambos lados comunicándose hacia "arriba", no hacia "abajo". De cualquier modo, fue el primer





intento de estructurar significados desde las culturas afroamericanas en toda la historia de la plástica occidental. Este hito constituye una invasión de la periferia hacia el centro, muy valorada al calor del multiculturalismo y los procesos postcoloniales. Mitifica a Lam como pionero de una posible descentralización cultural del arte en un mundo global.

Publicado por primera vez en *Lápiz*, Madrid, nº 138, diciembre de 1997, pp. 24-29

1 Max-Pol Fouchet, *Wifredo Lam*, Barcelona, 1976, p. 31.
2 Dioses del panteón yoruba, tanto en Nigeria y Benín como en Brasil y Cuba.
3 Robert Linsley, "Wifredo Lam: Painter of Negritude", en: *Art History*, Londres, v. 2, nº 4, diciembre de 1988, pp. 527-544.
4 Desiderio Navarro, "Lam y Guillén: mundos comunicantes", en: *Sobre Wifredo Lam*, La Habana, 1986, pp. 138-163; y "Leer a Lam", en su libro: *Ejercicios del Criterio*, La Habana, 1988, pp. 151-168.
5 Luis Camnitzer, "Arte 'primitivo' en el Museo de Arte Moderno de Nueva York", en: *Arte en Colombia*, Bogotá, nº 27, febrero de 1985, pp. 24-25
6 Sérgio Figueiredo Ferreti, *Repensando o Sincretismo*, São Paulo, 1995, pp. 27-29.
7 Eunice Duhram, "A Pesquisa Antropológica com Populaçôes Urbanas: Problemas e Perspectivas", en: Ruth C. L. Cardoso (organizadora): *A Aventura Antropológica. Teoria e Pesquisa*, São Paulo, 1986, pp. 17-37.
8 Ticio Escobar, *El mito del arte y el mito del pueblo*, Asunción, 1986, pp. 119-131.
9 Se ha perfilado un concepto de sincretismo como "articulación táctica de elementos diferentes", donde tales articulaciones sincréticas no son "contradictorias sino *antagónicas*", "relaciones animadas por la presencia parcial del Otro dentro del yo, de modo que la identidad diferencial de cada término es a la vez habilitada e impedida de su total constitución". Marcos Becquer y Jose Gatti, "Elements of Vogue", en: *Third Text*, Londres, nº16-17, invierno de 1991, pp. 65-81.
10 Para una problematización de las nociones de África y cultura africana ver: Olu Oguibe, "In the 'Heart of Darkness'", en: *Third Text*, Londres, nº 23, verano de 1993, pp. 3-8.
11 Gerardo Mosquera, "África dentro de la plástica caribeña I", en: *Arte en Colombia*, Bogotá, nº 45, octubre de 1990, pp. 42-49; y "Africa in the Art of Latin America", en: *Art Journal*, Nueva York, invierno de 1992, v. 51, n. 4, pp. 30-38.

# Crítica contemporánea en América Latina

Este libro reúne una selección de los nuevos discursos teóricos sobre las artes visuales en América Latina. Se trata del pensamiento crítico que caracteriza la década del ochenta y prosigue hasta hoy. Constituye un *corpus* con rasgos propios, modificador de los paradigmas prevalecientes desde el arranque de los años sesenta, cuando Marta Traba publicó el primer libro donde se enfocaba al arte latinoamericano con una visión totalizadora, procurándole cierta unidad conceptual[1]. Durante dos décadas la pauta fue marcada por una crítica visual latinoamericanista de corte social que, aunque diversa y a menudo polémica entre sí, armó un discurso sobre la particularidad del arte latinoamericano en vínculo con la cultura y la sociedad. Los autores aquí incluidos surgieron de este proceso, recolocándolo en respuesta a una nueva época, en el marco de la crítica a la modernidad y del cierre de una utopía trágica. En algunas cuestiones lo replantean, en otras lo niegan, pero aun cuando introducen visiones y estrategias por completo novedosas, los discursos continúan centrados en lo latinoamericano como campo específico. Si resulta simplificador etiquetar el

nuevo momento como postmodernista, no cabe duda que está condicionado por el postestructuralismo, los estudios culturales, y, en general, por la conciencia que llamamos postmoderna.

Durante los sesenta y setenta la crítica de arte latinoamericana experimentó un *boom* que hizo coincidir a figuras de la magnitud de Juan Acha, Aracy Amaral, Damián Bayón, Fermín Fèvre, Néstor García Canclini, Mirko Lauer, Frederico Morais, Mario Pedrosa, Traba y otros que llevaban adelante la producción de teorías pedida por Acha[2], frente al anterior predominio del impresionismo y las interpretaciones metafóricas, en la tradición latinoamericana de una crítica lírica que tiene quizá su más alto exponente en Octavio Paz. La mayoría de estos críticos no procedía de la literatura, según era —y sigue siendo– frecuente, y se concentraron en construir un latinoamericanismo moderno de perspectiva social, según ya había hecho la crítica literaria. Se trabajaron paradigmas integradores (barroco, vocación constructiva, mestizaje...) en busca de una identidad continental, y, por otro lado, se comenzó a problematizar la preocupación misma por la identidad —tan característica del pensamiento en América Latina–, junto con los propios paradigmas que le han servido de base. En algunos casos, sobre todo en Frederico Morais, la crítica a la "neurosis de la identidad" alcanzó gran radicalismo, vinculándola con la manipulación colonial, y sugiriendo una idea "plural, diversa, multifacética" del Continente[3] que tendrá un amplio desarrollo en el periodo siguiente.

Pero la espina dorsal fue el enfoque social y político, con énfasis en lo ideológico, de planteamiento anticolonial y anti-imperialista. Lo más productivo resultó ser la afirmación de una perspectiva cultural latinoamericana frente al dominio euro-norteamericano, y la construcción de estrategias hacia la inserción social del arte. Hubo experimentos extraordinarios que no prosiguieron, como la "nueva crítica" de Morais, que consistía en la intervención del crítico sobre la obra misma comentada, y ajustaba muy bien con las instalaciones y *performances* del conceptualismo brasileño de filo social. A veces se frisó el sociologismo, o se proclamó la socialización del arte como





utopía de toda una preocupación general por un papel más activo de aquél en la sociedad. En esto tuvo tanta influencia el marxismo como la teoría de la dependencia, claves en la conciencia latinoamericana de la época. Por suerte, actuó un marxismo no dogmático, independiente, de respuesta contextual, desligado de los partidos comunistas e incluso de la ortodoxia cubana. En América Latina, desde siempre, muchos marxistas habían incorporado el modernismo, con el ilustre antecedente del pensador y político peruano José Carlos Mariátegui, quien en los años veinte apoyó la vanguardia artística desde el marxismo militante, un caso único en el mundo en su época.

Todo este cuerpo de discursos radicales correspondía, en ajuste exacto, con la situación política y social de la América Latina durante los años sesenta y setenta. Estas décadas se enmarcaron fuertemente dentro del "espíritu de los sesenta" en su costado más político, situándose en buena medida bajo el ícono de la revolución cubana y la actividad revolucionaria que ésta desplegó hacia el Continente. En verdad, América Latina construyó activamente mucho de aquel espíritu, hasta el punto de que se hablaba de una "latinoamericanización" de la cultura en Estados Unidos. Fueron años de mística latinoamericanista, convulsionados por el auge de las guerrillas rurales y urbanas, los movimientos estudiantiles, el tercermundismo..., que desencadenaron una represión nunca vista y culminaron en dictaduras militares. Una época de esperanza estimulada por una pseudo-alza económica y por préstamos que trajeron el endeudamiento crónico y no produjeron "milagro" alguno en la infraestructura productiva. Este delirio tuvo expresión física en el crecimiento incontrolado de las ciudades, que devinieron las mayores megalópolis del mundo. Ellas atrajeron a la población rural, como parte del aumento de las deformaciones estructurales, de las que Caracas o Río de Janeiro dan una metáfora visual con su mezcla de favelas, rascacielos y montañas. La imagen caótica de aquel momento quedó en un libro con fotos de Paolo Gasparini y textos del escritor y crítico Edmundo Desnoes: *Para verte mejor, América Latina*[4]. Las izquierdas soñaban un Continente liberado, donde reinaría la justicia

social, y las derechas lo imaginaban en progreso hacia una economía desarrollada. La precaria y petulante semi-modernidad latinoamericana se calentó entonces hasta su más alto grado de excitación.

Pero América Latina ha sido el sitio de todas las esperanzas y todos los fracasos. La liberación devino dictadura, tortura, desaparecidos, violencia criminal..., el desarrollo sólo ocurrió en el narcotráfico, y los "milagros" económicos se mudaron hacia el sudeste asiático. En los ochenta se cerró todo un ciclo y arrancó otro desde el fracaso. Los críticos aquí antologados representan, en cierto sentido, la reacción tras el revés de un proyecto y su imaginario, afianzándose en el proceso estimulante de la democratización post-dictaduras. Su anti-utopía proviene no sólo de la crítica a la modernidad y sus totalizaciones, sino del derrumbe de los altos sueños de modernidad de un periodo histórico de la región. Es parte de un nuevo pensamiento de la post-utopía, que constituye en este momento uno de los pocos espacios dinámicos de la izquierda en América Latina. Al contrario de lo que podría parecer, la nueva situación mental es muy positiva. Implica un alivio del fardo de los grandes planes, y una concentración más específica hacia pequeñas transformaciones horizontales. No conlleva pesimismo sino más bien pragmatismo.

La crítica actual obedece pues a la nueva situación que marca un corte histórico con todo el proceso de los sesenta y su final represivo. Se vincula con el fin de las luchas armadas, los procesos de democratización, el neoliberalismo, la globalización, las migraciones y su transterritorialización de las culturas, el derrumbe del socialismo real, el auge de la cultura de masas y las comunicaciones, el multiculturalismo norteamericano, los llamados nuevos movimientos sociales, y el descalabro de la revolución cubana. "El sueño se Castró", resumía un grafiti que vi hace un par de años en Caracas. De los conceptos clave de "resistencia", "socialización", "anticolonialismo", "revolución", propios de la retórica anterior, se pasa a los de "articulación", "negociación", "hibridez", "descentramiento", "márgenes", "apropiación", que tantas veces se discutirán en este libro. La "gran política" de la transformación vertical se sustituye por micropolíticas horizontales específicas.





Se lleva adelante la crítica a la modernidad, que en América Latina resulta muy compleja, dado el carácter fragmentario de aquélla y el peso que lo no moderno ostenta aún en nuestras sociedades, por no hablar de una suerte de postmodernismo pre-moderno o de una "modernidad después de la postmodernidad", como dice Canclini[5], resultado de la diversidad de estructuras interactuantes en la economía, la sociedad y la cultura. Esta crítica va acompañada del cuestionamiento de los conceptos de nación y de cultura nacional, muy útil para ablandar el fundamentalismo nacionalista latinoamericano. La tendencia de los discursos contemporáneos a afirmar el fragmento ha inclinado a pensar América Latina en un sentido más plural. No es que se desconociera la diversidad de lo agrupado bajo esta denominación geográfico-histórico-cultural, y aun dentro de cada uno de sus países, pero se ensayaban —o se manipulaban– relatos de integración que cubrían o suavizaban las diferencias sociales y étnicas. La avalancha migratoria de los últimos tiempos, con su desterritorialización masiva de gentes y culturas, ha contribuido mucho a debilitar el paradigma del Estado-nación. A la vez, la discusión sobre la alteridad ha llamado la atención acerca de la cantidad de Otros que coexistimos en países que aún no acaban de aceptar su carácter multinacional y las implicaciones de todo tipo que esto conlleva. Una ganancia es la mejor focalización y el pluralismo que permiten particularizar los problemas específicos. Un peligro es que el pluralismo, empleado como ideología del neoliberalismo contemporáneo, puede admitir la diferencia sin constituir una amenaza al *statu quo*, o incluso neutralizar los conflictos tras una máscara de igualitarismo, según advierten George Yudice, Jean Franco y Juan Flores[6].

Pero más allá de cualquier constatación intelectual, los Otros, por ellos mismos, en cuanto Otros y empleando sus propios recursos, comienzan a reventar la falsa comunión de nuestros Estados-nación. Así ha hecho el Frente Zapatista de Chiapas contra la "dictadura perfecta" del México neoliberal del Tratado de Libre Comercio. Esta guerrilla "postmoderna" no se corresponde con los es-

quemas ideológicos y estratégicos del foquismo guevarista de las décadas anteriores, y se asienta sobre una base social y étnica específica por cuyas reivindicaciones concretas lucha, sin pretender la revolución totalizadora. Se afilia más con los llamados nuevos movimientos sociales, aunque usa el método "antiguo" de la guerrilla. Por otra parte, sus combates más efectivos los ha librado en el lenguaje y en una suerte de *performance* política, por vía de los medios de difusión masiva: ha sido también una guerrilla de lo simbólico.

Los nuevos críticos proponen estrategias particularizadas, de trabajo en los márgenes, de desconstrucción de los mecanismos y retóricas del poder, de apropiación y resignificación. Esta agenda se relaciona con el desarrollo de un conceptualismo de filo social, político y cultural que ha sofisticado los recursos simbólicos de este tipo de arte para discutir las complejidades de las sociedades latinoamericanas. Se vincula también con tendencias en el arte a proclamar cínicamente su desembarazo habitual en América Latina para tomar de los centros y readaptar libre, y a menudo, "incorrectamente". El complejo ante el "derivativismo" ha sido transformado en el orgullo por una particular habilidad para apropiar y transformar en beneficio propio, al calor de la desjerarquización postmoderna entre la originalidad y la copia.

La vieja obsesión por la identidad es cuestionada por los nuevos críticos, paradójicamente en el momento en que el tema despierta interés en Occidente a causa del multiculturalismo. De esta discusión toman y desarrollan la idea dinámica, relacional, múltiple y metamórfica de la identidad, estableciendo un corte muy plausible con esencialismos más o menos arraigados que, en cierta medida, habían afectado los discursos de los críticos precedentes. A esta especie de "liberación de la identidad" han contribuido el aumento y la constancia de los movimientos migratorios, así como la consolidación de comunidades de origen latinoamericano en Estados Unidos, y de un país latinoamericano dentro de otro. América Latina es un continente que se transterritorializa por dentro y por fuera, una región en desplazamiento. Esta situación ha acrecentado las identidades múltiples y en-





fatizado la cultura de las fronteras. Numerosos artistas centran sus obras en esto. Hay un entusiasmo ante la "hibridación", categoría que la crítica ha subrayado como uno de los paradigmas para la interpretación de la cultura actual en el Continente en varias direcciones. El anterior concepto de "mestizaje", que se centraba más en la identidad etno-cultural y entre algunos autores mantenía algún resabio ontologizador, se sustituye así por una noción más dinámica, abarcadora y polimórfica, pero que conserva casi el mismo peligro de convertirse en una nueva totalización que desdibuje las diferencias, las relaciones de poder y las contraposiciones de intereses.

Se trata de cierta inclinación en los críticos postmodernos de izquierda a emplear categorías como "hibridación", "desterritorialización", "fronteras", "descentramiento" o "rearticulación" cual mantras de afirmación socio-cultural de las periferias, con un optimismo que inhibe una crítica hacia el interior de estas categorías. Existe el riesgo de poner pantuflas a la periferia, de construir una complacencia en lo subalterno que inhiba la contestación hacia el cambio y embote el filo crítico, necesitado de actuar permanentemente sobre sí mismo. Este riesgo contradictorio surge de la crítica postcolonial a la hegemonía de los centros de poder económico y simbólico, que va unida a la reafirmación de los márgenes y resulta uno de los logros más útiles de los autores reunidos en estas páginas.

La tendencia postmoderna a desjerarquizar lo "culto" y lo popular ha facilitado una revaloración de las culturas indígenas y, en general, de lo vernáculo. Lo más importante es que se está haciendo con una visión menos paternalista. Varios artistas y críticos experimentan un deslumbramiento ante el sincretismo y la espontaneidad de la cultura popular urbana, que ha devenido un icono para los nuevos paradigmas de la apropiación, la resignificación y la hibridación. Ha desaparecido la sospecha hacia la cultura de masas que mantenían en general los críticos de los sesenta y setenta, quienes la asociaban con la penetración imperialista y la manipulación ideológica, consumista y pseudo-cultural. Por el contrario, se manifiesta una valoración e incluso una suerte de utopía de ella y del

*kitsch*, que elimina la distancia de corte greenbergiano propia de los críticos anteriores. Pero el problema es que la mayor comunicación actual en todo el mundo entre culturas "altas" y "bajas" —que en América Latina siempre existió con bastante fluidez– implica más bien un intercambio mutuo de significantes y recursos hacia cada uno de los campos, que permanecen separados en cuanto a los significados y a los circuitos específicos. El supuesto derrumbe de la distinción entre ambos es una de las utopías postmodernas.

*Beyond the Fantastic* presenta por primera vez en un volumen los nuevos discursos teóricos sobre las artes plásticas en América Latina, reuniendo a los autores más significativos. El título alude a los estereotipos de lo maravilloso tan frecuentes en las expectativas del público europeo y norteamericano hacia la región, que han sido cuestionados de modo radical por estos críticos. Se notará que algunos de los autores reunidos, como Canclini y Lauer, fueron también protagonistas del momento anterior. El primero efectuó un rápido desplazamiento de la sociología del arte y el marxismo gramsciano hacia los estudios culturales, deviniendo una de las figuras principales en la actualidad. El segundo demuestra lo esquemático de toda periodización, pues es una figura puente con la etapa actual, del mismo modo que Aracy Amaral —que continúa muy activa y sigue influyendo–, aunque en ambos prevalece el enfoque sociológico típico del periodo anterior. Incluí los textos de Lauer por ser importantes para la estructura de la antología.

Ella aspira a mostrar los temas en discusión hoy día, al igual que las distintas posiciones, metodologías y estrategias discursivas. Trata de adjudicar un peso suficiente a la producción estético-simbólica tradicional y popular, aunque no se centra en este sector. Procura lo mismo con las presencias afro e indoamericanas en la plástica. En América Latina, mucho más que en otras regiones, la visualidad está determinada decisivamente por la producción vernácula. El libro busca un balance en este sentido a pesar de limitarse a los críticos de arte y a los artistas, sin incluir antropólogos o investigadores de estudios culturales.





El mapa de América Latina tenido en cuenta para la selección comprende todo el continente americano, incluidos el Caribe y los Estados Unidos, que es uno de los países de más activa cultura latinoamericana, y el quinto de habla castellana, después de México, España, Colombia y Argentina —y se calcula que en unos años más será el tercero o el cuarto. Pero el volumen no se propone una presentación por países sino por autores, aunque tratando de abarcar el mayor ámbito geográfico-cultural posible, al igual que intentando un balance de sexos. No es tampoco una *survey* de críticos aspira a estructurar su propio discurso en cuanto libro, mediante una conjunción de temas, autores y discursos.

Comienza con un ensayo de Canclini que incluye el segundo capítulo y parte de la introducción de su influyente libro *Culturas Híbridas*. Actúa como marco general de la antología, al presentar críticamente la situación socio-cultural en América Latina y las cuestiones que se discuten aquí a partir de repensar la modernidad en relación con los procesos contemporáneos. Los textos breves de Gabriel Peluffo, Andrea Giunta y Paulo Herkenhoff amplían y particularizan algunas de estas cuestiones básicas. Nelly Richard es quien más ha discutido el asunto de la resignificación como estrategia clave de la cultura latinoamericana, al igual que el reposicionamiento en las nuevas relaciones entre los centros y las periferias. De ella se incluyen además dos artículos acerca del feminismo y su expresión en la obra de varias artistas chilenas. Existe una conexión muy fluida entre el arte conceptual de Luis Camnitzer y sus escritos sobre la plástica, que a menudo son una interpretación del arte de los centros desde una perspectiva latinoamericana. Es muy importante que la antología incluya la voz de los artistas que escriben, y Camnitzer ha enfocado la relación de ellos con el *mainstream* y los problemas transculturales del artista exiliado. El crítico Tomás Ibarra-Frausto ofrece una visión del arte y la cultura chicanos que funciona como ejemplo de la situación de las comunidades latinas en Estados Unidos. Guillermo Gómez-Peña es otro artista que vincula aún más sus discursos visuales y textuales, desarrollando el pa-

radigma de la frontera como sitio privilegiado de la cultura contemporánea, junto con la cuestión de las identidades múltiples. La circulación internacional del arte latinoamericano es abordada por Mari Carmen Ramírez y Carolina Ponce de León, quienes analizan el control desde los centros y las cuestiones culturales implícitas. Yudice realiza una crítica a la "exportación" del multiculturalismo norteamericano, planteando la necesidad de una valoración cultural verdaderamente pluralizada. El ensayo de Celeste Olalquiaga es uno de los ejemplos más radicales de la jerarquización de la cultura urbana vernácula. Lauer analiza las relaciones entre modernidad y culturas indoamericanas, la construcción de "lo indígena" y la posibilidad de una modernidad "otra". Ticio Escobar discute la cuestión del cambio –en respuesta a la situación contemporánea— en las artes tradicionales y populares, dentro de un criterio dinámico de la identidad. La construcción de una identidad caribeña centra la contribución de Pierre E. Bocquet y aparece también en la mía, que plantea un caso de apropiación del modernismo en pos de una expresión no occidental. Gabriel Peluffo debate la construcción de la identidad nacional moderna en Uruguay mediante un análisis de los monumentos urbanos. El ensayo de Gustavo Buntinx trenza, en su visión de tres obras específicas, las relaciones entre arte, política y comunicación social en un momento particularmente complejo en la historia del Perú, enfocando la refuncionalización aurática de obras "cultas" desde la percepción popular. El volumen finaliza con un texto de Lauer que podría actuar como un reajuste de la antología misma, o al menos como una muy conveniente advertencia a algunas embriagueces postmodernas que quizá no consideran suficientemente la gravísima situación social del Continente. Y es que en medio de la globalización y los descentramientos, la pobreza sigue siendo la misma. Al menos no he oído hablar aún de una "pobreza postmoderna".

Introducción a *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, Iniva, The MIT Press, , Londres, Cambridge, 1995, pp. 10-17.
Texto inédito en castellano





1 Marta Traba, *La Pintura Nueva en Latinoamérica*, Bogotá, 1961.
2 Juan Acha, "Hacia una crítica de arte como productora de teorías", en: *Artes Visuales*, México DF, nº 13, 1977.
3 Frederico Morais, *Las Artes Plásticas en la América Latina: del Trance a lo Transitorio*, La Habana, 1990, pp. 4-5 [1979]. Ver en pp. 5-17 un resumen de la situación de la crítica de arte en América Latina previa al momento actual antologado en este libro. Puede consultarse también: Juan Acha, "La Crítica de Arte en Latinoamérica", en: *Re-Vista*, Medellín, nº 13, 1979, pp. 18-22.
4 Paolo Gasparini y Edmundo Desnoes, *Para Verte Mejor, América Latina*, México DF, 1972.
5 Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas*, Grijalbo, México DF, 1989, p. 19.
6 George Yudice, Jean Franco, Juan Flores, "Introduction" en su libro que ellos editaron: *On Edge. The Crisis of Contemporary Latin American Culture*, Minneapolis y Londres, 1992, pp. 18-19.

# Del arte latinoamericano al arte desde América Latina

La cultura en América Latina ha padecido una neurosis de la identidad que no está curada por completo, y de la que este texto mismo forma parte, así sea por oposición. Pude comprobarlo cuando en 1996 publiqué un artículo titulado "El arte latinoamericano deja de serlo"[1], que provocó fuertes reacciones. No obstante, ya a finales de los años setenta Frederico Morais vinculaba nuestra obsesión identitaria con el colonialismo, y sugería una idea "plural, diversa, multifacética" del Continente[2], fruto de su multiplicidad de origen. Incluso las nociones mismas de América Latina e Iberoamérica siempre han sido muy problemáticas. ¿Incluyen al Caribe anglófono y al holandés? ¿A los chicanos? ¿Abarcan a los pueblos indígenas que a veces ni hablan lenguas europeas? Si reconocemos a estos últimos como latinoamericanos, ¿por qué no hacerlo con los pueblos indígenas al norte del Río Grande? ¿Lo que llamamos América Latina forma parte de Occidente o de No Occidente? ¿Acaso contradice a ambos, resaltando el esquematismo de tales nociones? En todo caso, hoy Estados Unidos, con más de 30 millo-

nes de habitantes de origen "hispano", es sin duda uno de los países latinoamericanos más activos. Dados el auge migratorio y las tasas de crecimiento de la población "hispana" (la migración sin movimiento), en un futuro no lejano podría ser el tercer país de habla castellana, después de México y España. En algunas tiendas de Miami hay letreros que dicen: *"English spoken"*.

Sin embargo, hoy día la idea de América Latina no se niega de la forma en que algunos intelectuales africanos lo han hecho con la noción de África, considerada una invención colonial[3]. La autoconciencia de pertenecer a una entidad histórico-cultural mal llamada América Latina se mantiene, pero problematizándola. No obstante, el *"What is Africa?"* de Mudimbe[4] aumenta cada día su vigencia transferido a nuestro ámbito: ¿qué es América Latina? Entre otras cosas, una invención que podemos reinventar.

Nuestra natural persistencia en reconocernos como latinoamericanos puede resultar curiosa, pues siempre nos hemos preguntado quiénes somos. Resulta difícil saberlo dada la multiplicidad de componentes en nuestra etnogénesis, los complejos procesos de acriollamiento e hibridación, la presencia de grandes grupos indígenas no integrados, o sólo parcialmente, en las naciones y nacionalidades postcoloniales, el caudal de inmigraciones de europeos y asiáticos mantenido durante todo el siglo XX, y las fuertes migraciones dentro y fuera del continente, sobre todo en la parte final de aquel siglo y hasta hoy. Tan intrincada madeja fue modulada además por una historia colonial muy temprana, entre medieval y renacentista, con asentamiento permanente y masivo desde el inicio de ibéricos y africanos. A la vez, y ante la presión por subrayar o construir identidades de resistencia frente a Europa y Estados Unidos, hemos tendido hacia totalizaciones generalizadoras, que han coexistido con la fragmentación impuesta por los nacionalismos.

Hay muchas respuestas a la pregunta, ya en sí mal planteada, de si somos "occidentales" o no, "africanos" o no. Nuestros laberintos nos han confundido o nos han embriagado. Ahora tendemos a asu-





mirnos un poco más en el fragmento, la yuxtaposición y el *collage*, aceptando nuestra diversidad y aún nuestras contradicciones. El peligro es acuñar, frente a las totalizaciones modernistas, un cliché postmoderno de América Latina como reino de la heterogeneidad total[5]. Por otra parte, el pluralismo puede resultar una prisión sin muros. Jorge Luis Borges contó la historia del mejor laberinto: la inconmensurable amplitud del desierto, de la cual es difícil escapar. Un pluralismo en abstracto, o bajo el control de centros autodescentralizados, puede tejer un laberinto de indeterminación que confine las posibilidades hacia una diversificación social y culturalmente activa. Borges puede brindarnos quizás otra clave: al concluir el empeño de dibujar todas y cada una de nuestras muchas identidades y diversidades, tal vez sólo aparecerá el retrato de cada dibujante.

Otra trampa es el prejuicio de considerar al arte latinoamericano simplemente derivativo de los centros occidentales, sin tener en cuenta su complicada participación en la cada vez más problemática noción de Occidente. Con frecuencia no se miran las obras: se piden de entrada sus pasaportes y se revisan los equipajes ante la sospecha de algún contrabando desde Nueva York, Londres o Berlín. Los pasaportes a menudo no se hallan en regla, pues responden a procesos de hibridación y apropiación, en respuesta a una larga y multifacética situación postcolonial. Sus páginas aparecen llenas de resignificaciones, reinvenciones, "contaminaciones"[6] e "incorrecciones"[7] ya desde los tiempos del barroco. Más aún en nuestra época, signada por tanta transformación e hibridación cultural, cuando ocurren complejas readecuaciones de las identidades mientras los bordes se vuelven porosos y mutantes.

La nueva atracción de los centros hacia la alteridad, propia de la moda "global", ha permitido mayor circulación y legitimación del arte de las periferias. Pero con demasiada frecuencia se han valorado las obras que manifiestan en explícito la diferencia, o satisfacen expectativas de exotismo. Esta actitud ha inclinado a algunos artistas a otrizarse ellos mismos, en un paradójico autoexotismo

que se torna cada vez más indirecto y sofisticado. La paradoja resulta aún más aguda si nos preguntamos por qué el Otro somos siempre nosotros, nunca ellos. El autoexotismo subraya un esquema hegemónico, pero también la pasividad de ser complaciente a ultranza, o a lo sumo indica una iniciativa mediatizada. Se halla fortalecido además por condicionantes locales. Éstas, curiosamente, se corresponden con posiciones opuestas a la intrusión extranjera. Me refiero a los imaginarios nacionalistas donde se expresa un culto tradicionalista a "las raíces", supuestamente protectoras contra injerencias foráneas, y la idealización romántica de convenciones acerca de la historia y los valores de la nación. A menudo el folclorismo nacionalista es en gran medida un medio usado o manipulado por el poder para retorizar una nación supuestamente integrada, participativa. Se disfraza así la real exclusión de los estratos populares, en especial los indígenas. En buena parte, los estados-nación independientes se fundaron desde la mezquindad y el caudillismo, y éste nos persigue hasta hoy. Toda esta situación circunscribe el arte a perímetros-gueto de circulación, publicación, legitimación y consumo, que limitan de entrada sus posibilidades de difusión y valoración, reduciéndolo a ámbitos predeterminados.

Cuando decía que el arte latinoamericano está dejando de serlo, me refería a dos procesos que observo hoy en el continente. Uno tiene lugar en la esfera de la producción artística, y el otro en las de circulación y recepción. Por un lado, está el proceso interno de superación de la neurosis de la identidad entre los artistas, críticos y curadores. Éste está trayendo una paz que permite mayor concentración en la labor artística. Por otro, el arte latinoamericano comienza a apreciarse en cuanto arte sin apellidos. En vez de exigírsele declarar el contexto, se le reconoce cada vez más como participante en una práctica general que no tiene por necesidad que exponer el contexto y que en ocasiones refiere al arte mismo. Esto se corresponde con la mayor internacionalización de los circuitos artísticos, que lentamente va superando el pseudointernacionalismo del *mainstream*, como parte de los procesos de globalización. Así, los artistas de América Latina, como los de África y Asia, han comenzado, lentamente pero cada vez más, a exhibir, publicar y ejercer influencia fuera de los circuitos-gueto. Con esto se rompen muchos prejuicios y ganan todos, no sólo los ámbitos con menor acceso a las redes internacionales, pues se diversifica enriquecedoramente la comunicación artística.





Sin embargo, surgen nuevos problemas, propios de una época de transición. Si existe el peligro del autoexotismo en reacción a circuitos que piden "vernacularidad" y diferencia, están también sus contrarios: el cosmopolitismo abstracto, que aplana las diferencias, y el "internacionalismo" mimético que fuerza a hablar una suerte de "lenguaje internacional postmoderno" a manera de un inglés del arte que funciona como *lingua franca* de las cada vez más numerosas bienales y exposiciones internacionales[8]. El hecho de que artistas procedentes de las cuatro esquinas del planeta exhiban internacionalmente sólo significa, de por sí, una internacionalización cuantitativa. La cuestión radica en cuánto están ellos contribuyendo a transformar un *statu quo* hegemónico hacia una verdadera diversificación, en lugar de ser digeridos por éste. Me refiero a una pluralidad actuante, posicionada, influyente, aunque siempre en peligro de ser reducida a ampliar el surtido del *mall* "global". Los modernistas brasileños usaron la metáfora de la antropofagia para legitimar su apropiación crítica de las tendencias artísticas europeas, un proceder característico del arte postcolonial. Pero la figura debe ser matizada para romper su sentido demasiado positivo, haciendo transparente la lucha del quién traga a quién que aquella relación lleva implícita.

Toda la cuestión, no obstante, es más compleja. Vemos el caso, precisamente, de una buena parte del arte brasileño. Podría esquematizarse una tendencia principal de esta plástica que ha desarrollado una inclinación neoconcreta, postminimalista, con los ojos puestos en el *mainstream*, sin mayores basamentos locales ni interés en la cultura popular. No obstante, los artistas brasile-

ños, al trabajar desde sus experiencias propias, sus fuertes idiosincrasias y sus contextos, han introducido una personalidad particular, una manera propia de hablar el "lenguaje internacional", enriqueciéndolo.

En virtud de las características de una colonización temprana que europeizó el vasto ámbito colonizado, la cultura de América Latina, y en especial sus artes plásticas, han jugado frecuentemente de rebote. Quiero decir, han devuelto las pelotas que le llegaban desde las metrópolis, apropiándose de tendencias hegemónicas para usarlas desde la inventiva individual de los artistas y la complejidad de sus contextos. La crítica ha puesto el énfasis en estas estrategias de resignificación, transformación y sincretismo, para enfrentar la perenne acusación de copiones y derivativos que, con razón, hemos sufrido (en verdad, sólo los japoneses nos ganan en el arte de copiar). La postmodernidad, con su descrédito de la originalidad y su valoración de la copia, nos ayudó mucho. Pero serían también plausibles desplazamientos de enfoque que discutieran cómo el arte en América Latina ha enriquecido las posibilidades de las propias tendencias "internacionales", dentro de ellas mismas. Por ejemplo, a José Clemente Orozco se le examina siempre en el cuadro del muralismo mexicano. Sería productivo verlo también como uno de los grandes artistas del expresionismo en general, como sin duda lo es. Wifredo Lam, en cambio, es considerado por introducir, de primera mano, elementos "primitivos" de origen africano en el surrealismo. Sólo recientemente se le analiza por usar el modernismo como un espacio para la expresión de significados afrocaribeños, con propósitos de afirmar una diferencia antihegemónica.

Resulta muy problemático que los ámbitos dominantes tengan casi siempre el saque. El flujo no puede quedar permanentemente en la misma dirección Norte-Sur, según dicta la estructura de poder. No importa cuán plausible sea la estrategia apropiadora y transculturadora, implica una perenne situación de respuesta que reproduce aquella estructura hegemónica, aunque la conteste





y utilice. Es necesario también invertir la corriente, pluralizando para enriquecer la comunicación cultural y modificar las relaciones de poder, contribuyendo a transformar la situación prevaleciente. Sería bienvenido además un boleo horizontal, tendiente al desarrollo de una verdadera red global de interacciones hacia todos lados. Los intercambios culturales en la globalización todavía permanecen más bien como esquemas radiales tendidos desde los centros, con insuficientes conexiones en red. Esta estructura axial traza los circuitos económicos, políticos y culturales a escala planetaria, dejando zonas de silencio a pesar de lo mucho que se ha internacionalizado el planeta. De ahí la dificultad para plasmar las modificaciones en los flujos a los que me he referido, pues las corrientes suelen moverse de acuerdo a donde está el dinero. No obstante, afortunadamente, los procesos de internacionalización que de todos modos la globalización ha desencadenado parecen conducirnos gradualmente hacia una interacción cultural más fluida. Vivimos un resbaladizo momento de tránsito, una época post-utópica que busca cambios dentro de lo que es más que cambiar lo que es.

Cuando afirmaba que lo mejor que le estaba pasando al arte latinoamericano era que estaba dejando de serlo, me refería también a la problemática totalización que conlleva el término. Algunos autores prefieren hablar de "arte en América Latina" en lugar de "arte latinoamericano", como una convención desenfatizadora que procura subrayar, en el plano mismo del lenguaje, su rechazo a la dudosa construcción de una América Latina integral, emblemática, y, más allá, a toda generalización globalizante. Dejar de ser "arte latinoamericano" significa alejarse de la simplificación para resaltar la variedad extraordinaria de la producción simbólica en el continente.

El arte en América Latina ha ido desplazando intermitentemente los paradigmas que habían orientado su práctica y valoración. Estos paradigmas se relacionaban con ciertas generalizaciones que aún disfrutan de reconocimiento como caracteriza-

ciones de la siempre deslizante identidad cultural latinoamericana, o de aquélla de algunas regiones en específico: el realismo mágico, lo real maravilloso (relacionadas ambas con la proclamación surrealista de América Latina hecha por André Breton en México), el mestizaje, el barroco, el afán constructivo, el discurso revolucionario, etc. Estas categorías poseen bases de importancia, y sirvieron a los afanes de resistencia frente a la penetración cultural "imperialista". Tuvieron un auge notable en los sesenta, dentro del latinoamericanismo militante característico de toda una etapa histórica signada por la Revolución Cubana y las guerrillas. Compulsiones ideológico-culturales llevaron a sobreconstruirlas con un afán totalizador, hasta el extremo de ir quedando cada vez más como estereotipos característicos de las miradas exteriores y superficiales sobre la cultura del continente. Hablar hoy de realismo mágico o mestizaje como etiquetas globales suena casi como una película de El Zorro.

América Latina ha participado de la proliferación global de lo que podría esquematizarse como un "lenguaje internacional postmoderno" mínimal-conceptual. Pero, en buena medida, lo ha hecho a su manera, introduciendo diferencias. Numerosos artistas trabajan tanto "hacia dentro" como "hacia fuera" del arte, valiéndose de recursos de tipo postconceptual para entretejer lo estético, lo social, lo cultural, lo histórico y lo religioso, sin sacrificar la investigación artística. Para hablar con propiedad, en realidad la están reforzando, al expandir las posibilidades del arte hacia nuevos territorios y volver más densa y refinada su capacidad significante. Estos artistas están potenciando el instrumental analítico y lingüístico del postconceptualismo para bregar con el alto grado de complejidad de la sociedad y la cultura de América Latina, donde la multiplicidad, la hibridación y los contrastes han introducido contradicciones al mismo tiempo que sutilezas.

La dirección bosquejada contradice cierta tradición "militante" del arte latinoamericano, en favor de otra tradición opuesta de fluidez y complejidad en el modo en que la cultura del continente se ha ocupado activamente de la problemática social. Lo anterior opera con mayor claridad en el plano de los significados que en el de los significantes, y se corresponde con prácticas actuales de otros ámbitos "periféricos". Tiene que ver además con una proyección más individual, emanada del propio artista, que con el partidismo y el sentido militantes que ubicaban al arte en una posición ancilar frente a los discursos políticos y sociales, y, en última instancia, tendían a volverlo una ilustración de aquéllos.





Esta diferencia hacia el plano del sentido es una de las mudanzas con respecto a los paradigmas totalizadores a los que me he referido, pues aquéllos procuraban de entrada una peculiaridad latinoamericana del lenguaje. Los nuevos artistas parecen menos interesados en mostrar el pasaporte. Los componentes culturales actúan más en la estructura total de las obras que en su estricta visualidad, aun en los casos en que aquéllas se fundamentan en lo vernáculo. No quiere decir que no aparezca un "*look* latinoamericano" en numerosos artistas, o incluso que no puedan establecerse ciertas regularidades identificativas de algunos países o áreas. Lo crucial radica en que estas identidades comienzan a manifestarse más por los rasgos de una práctica artística que por la pulsión de elementos identificativos tomados del folclore, la religión, el ambiente físico o la historia. Este proceder implica una presencia del contexto y de la cultura entendidos en su sentido más amplio, e interiorizados en la manera misma de construir las obras y sus discursos. Pero también una praxis del propio arte, en cuanto arte, que establece constantes identificables, construyendo tipología cultural desde la manera de hacer el arte, y no acentuando los factores culturales introyectados en éste. Así, mucho arte brasileño resulta identificable más porque refiere a maneras de hacer los textos que de proyectar los contextos.

Resaltar la práctica en sí del arte como creadora de diferencia cultural confronta la orientación de los discursos del modernismo en América Latina. Éstos tendían a acentuar la dirección contraria, es decir, la manera en que el arte se correspondía con

una cultura nacional ya dada. Lo hacían quizá para legitimarse en el cuadro del nacionalismo imperante, al cual tanto contribuyeron. Sin embargo, más allá de esta confrontación, el contexto es factor básico en los artistas que han establecido nuevas perspectivas. Pero sus obras, más que representar los contextos, resultan construidas *desde* ellos. Las identidades y los ambientes físicos, culturales y sociales son ahora más actuados que mostrados. Suelen ser identidades y contextos concurrentes en el metalenguaje artístico "internacional" y en la discusión de temas contemporáneos "globales".

A partir del nudo de problemas que hemos venido discutiendo, podría bosquejarse una mirada histórica que iría quizá del "arte Europeo provinciano" al "arte derivativo" al "arte latinoamericano" al "arte en América Latina" al "arte desde América Latina". No me refiero al carácter de esta producción en distintos momentos históricos, sino a las epistemologías prevalecientes. La última denominación enfatiza la participación activa del arte procedente de la región en los circuitos y lenguajes "internacionales"[9]. Refiere a una intervención que conlleva la introducción de diferencias anti-homogeneizantes en el cuadro "internacional" (la insistencia en las comillas destaca el sentido reducido dentro del cual es aún preciso usar este término), y su legitimación dentro de éste. Es decir, identifica la construcción de lo global desde la diferencia, subrayando la aparición de nuevos sujetos culturales en la arena internacional, hasta hace poco cerrada con llave. No podemos decir que esta arena esté ahora abierta, pero sí que tiene más puertas, y que éstas abren con distintos modelos de llaves.

Una primera versión de este texto apareció en Rebeca León (compiladora):
*Arte en América Latina y cultura global*, Facultad de Artes,
Universidad de Chile/Dolmen Ensayo, Santiago de Chile, 2002, pp. 123-137.
La aquí presentada fue publicada en *Art Nexus*, Bogotá, nº 48, v. 2, abril-junio de 2003, pp. 70-74





1 Gerardo Mosquera, "El arte latinoamericano deja de serlo", en: *ARCO Latino*, Madrid, 1996, pp. 7-10.
2 Frederico Morais, *Las Artes Plásticas en América Latina: del Trance a lo Transitorio*, La Habana, 1990, pp. 4-5 [1979].
3 Olu Oguibe, "In the 'Heart of Darkness'", en: *Third Text*, Londres, nº 23, verano de 1993, pp. 3-8.
4 V. Y. Mudimbe, *The Invention of Africa*, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1988.
5 Ver: Mónica Amor, "Cartographies: Exploring the Limitations of a Curatorial Paradigm", en: Gerardo Mosquera (antologador): *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, Iniva, The MIT Press, Londres, Cambridge, 1995.
6 Jean Fisher, "Editorial: Some Thoughts on 'Contaminations'", en: *Third Text*, Londres, nº 32, otoño de 1995, pp. 3-7.
7 Boris Bernstein, "Algunas consideraciones en relación con el problema 'arte y etnos'", en: *Criterios*, nº 5-12, enero de 1983 – diciembre de 1984, pp. 266-267.
8 Ver: "Lenguaje internacional del arte" en este libro, pp. 65-69.
9 De ahí el subtítulo de mi antología de 1995, ya citada.

# Arte y política: contradicciones, disyuntivas, posibilidades

La provocación de la revista *Brumaria* de hacer un "descongreso" sitúa ya quizá la primera contradicción. El programa Word de mi ordenador parece notarlo enseguida, al subrayar la palabra en rojo, color que, por cierto, no le va mal al término, aunque, paradójicamente, indica error. En cambio, si pongo un guión entre "des" y "congreso", el rojo desaparece de la pantalla. Y es que vivimos en la Era del Guión: la proliferación de prefijos y guiones indica los malabarismos del lenguaje heredado para describir las no-revoluciones contemporáneas, resaltadas también por los organizadores al escribir la palabra revolución tachada en el título de este encuentro. Más que inventar nuevos términos, combinamos y reciclamos los existentes, también en un espíritu de readaptación, con el sentido concentrándose menos en los vocablos que en un esfuerzo casi desesperado de los signos por transformar palabras que ya no nos sirven, sin que seamos capaces de inventar otras nuevas.

En la película *Memorias del subdesarrollo*, de Tomás Gutiérrez Alea, un *film* cubano de 1968, aparece un fragmento docu-

mental de una conferencia celebrada en la Casa de las Américas, en La Habana, a inicios de los años sesenta, en plena efervescencia revolucionaria. Intelectuales radicales latinoamericanos discutían allí sobre arte, literatura y revolución. Alguien del público hizo entonces una pregunta que, según creo, no ha tenido respuesta hasta hoy: ¿por qué, en el marco de una revolución radical, continúan discutiéndose temas revolucionarios usando formatos tan tradicionales como el de la conferencia o el congreso? ¿No implica esto mismo una contradicción o, al menos, una limitación intrínseca, estructural? ¿Vino nuevo en odre viejo? ¿O será que, en realidad, el vino no es tan nuevo? ¿O son resistentes los odres?

Signada por guiones, tachaduras y palabras que se resisten a morir, ¿vuelve a aparecer la tía utopía? ¿Una post-utopía descreída, maltrecha, cínica, *queer*? El artista y escritor chileno Pedro Lemebel —quien junto con Francisco Casas integró el grupo Yeguas del Apocalipsis– usó un maquillaje con una hoz y un martillo en su imagen travestida para la lectura de su texto en un acto de la izquierda en Santiago en los últimos tiempos de la dictadura de Augusto Pinochet. Me parece una metáfora visual plausible para este "descongreso". Del "hasta ahora los filósofos se han ocupado en comprender el mundo, y de lo que se trata es de transformarlo", de Marx, al "*changer la vie*" de Rimbaud, hasta el "jamás volverán a dormir tranquilos" de Bin Laden, la inconformidad radical con lo existente, y el sueño de revolucionarlo, han fundamentado una buena parte de la dinámica humana.

La caída del Muro de Berlín ha quedado como el hito de la crisis de la idea de utopía en Occidente, donde había prevalecido desde el siglo XVIII, asociada con ideales de liberación, progreso y transformación, tanto del ser humano mismo como de sus producciones y ámbitos de vida. Resulta devastador que el derrumbe de la utopía haya sido a la vez la caída de los muros: la liberación de la "liberación". Los proyectos que, en pos de la justicia social, buscaban revolucionar el mundo sobre bases éticas, confiando en la conciencia humana, generaron totalitarismo, opresión, genocidio,





crimen organizado, racismo, atraso. La búsqueda del bien colectivo entronizó regímenes que concentraron el poder en el autoritarismo individual de un líder-padre, un supermacho. Mientras, por el contrario, el culto al mercado y sus leyes se ha expandido como receta anti-utópica de un tiempo desengañado y pragmático. Como reacción de signo contrario, se han fortalecido los fundamentalismos religiosos, sobre todo en los países islámicos. Aquéllos se extienden al presentar alternativas utópicas de base religiosa a un mundo que muchos consideran vulgarmente materialista, corrupto, sin moral ni ideales.

Los ideales terminaron, mientras se habla del fin de las ideologías, de la historia, de la cultura como ámbito ético, y hasta del amor ("¡Se acabó el querer!", cantan los Van-Van, un grupo de salsa). Para algunos, hemos entrado en una "era de la aquiescencia"[1], en la que existen pocas esperanzas de que el futuro pueda diferir del presente, como no sea mediante la catástrofe. Sin embargo, quizás las reacciones de esta índole están todavía imbuidas del espíritu utópico, como si fuesen su otra cara. Aún hoy puede resultar difícil para la cultura radical pensar en transformaciones horizontales en vez de verticales, y en cambios dentro de lo que es más que en cambiar lo que es. Pero si hablamos de post-utopía más que de anti-utopía es porque el cinismo prevaleciente no significa la desactivación del futuro. Muchas transformaciones se desenvuelven de un modo diferente, metamórfico, actuando en procesos híbridos, en los márgenes, en la "incorrección", en las fronteras, en los intersticios, en la política pequeña tanto como en fenómenos físicos, sociales y culturales de dimensión colosal, como las migraciones, las llamadas "bombas demográficas", la acelerada urbanización en los países pobres (de las 36 megalópolis que se calcula existirán para 2015, 30 estarán en el Tercer Mundo, en cuyas ciudades, para 2025, habitarán los dos tercios de la población urbana mundial), la eclosión de China, o en notables cambios en las subjetividades y, en fin, en toda la compleja trama de reajustes de un orbe que, por primera vez, comienza a entretejerse en su vasta pluralidad.

Los jinetes del Apocalipsis no arribaron tampoco esta vez con el nuevo milenio, pero sí quizás un anti-Apocalipsis de yeguas silenciosas, de reconfiguraciones tan ambiguas como de largo alcance. Entre los choques y abrazos de la globalización y las evoluciones postcoloniales, la cultura ha ganado mayor importancia en el entramado social, la reconfiguración del poder, y la política internacional. Se ha desarrollado como factor de alineamiento y espacio donde tiene lugar un complejo pulseo de fuerzas sociales y económicas. George Yudice hasta ha dedicado un libro a lo que llama "el recurso de la cultura" (*The Expediency of Culture*")[2].

En el orbe subdesarrollado, que es la mayor parte del mundo, gritan tan agudamente los problemas sociales que es difícil hacer cultura o comerse un taco sin tenerlos en cuenta, así sea como base contextual. Pero después del 11 de septiembre ya no son posibles las torres de marfil ni siquiera en Park Avenue. Si aspiramos a una intervención más activa del arte sobre esta situación, serán necesarios algunos ajustes en la ecuación de aquel con la política.

A pesar de la proliferación de museos de arte contemporáneo, bienales y exposiciones por todos lados, el primer gran problema político de las artes plásticas es la creciente reducción del público que pueda comprender cabalmente sus mensajes o acciones y ser impactado por ellos, más allá de un acercamiento limitado, superficial o de espectáculo. Al contrario, su audiencia va reduciéndose en la medida en que los medios de masas y la publicidad ganan mayor terreno en despolitizar y achatar la cultura. Son factores que van de la mano de una creciente erosión de la esfera pública. Ahora bien, gracias a la proliferación institucional mencionada, el otro gran problema, muy entretejido con el anterior, es la autonomización del arte en el museo señalada por Douglas Crimp, que lo extirpa de su implicación directa en la vida social[3].

A diferencia de la música, el cine, la literatura o el teatro, las artes visuales se dedican a producir objetos únicos caros, coleccionables. Paradójicamente, han sido minimizadas en términos de co-





municación social en un mundo de medios y consumo masivos, maximizándose como objetos con un valor fetichizado, traducido en valor económico. En contradicción con la época, sitúan el énfasis en el artefacto, aunque éste haya sido desmaterializado (pero hay siempre algún tipo de apoyo físico o de evidencia, sea una foto o un documento), en detrimento de la diseminación del mensaje. El valor de este artefacto no es intrínseco a su materialidad, se construye dentro de un complejo campo de relaciones. Es un centauro: mitad materiales artísticos, mitad palabras, según decía el viejo Harold Rosenberg[4]. Las palabras son el componente activo que construye el valor y el sentido, y cada vez son más y más en boca de artistas, críticos, curadores, teóricos, académicos, y aún como parte de las obras mismas, mientras su importancia resulta cada vez mayor para la decodificación del mensaje.

Delimitar esta pequeña parcela propia tan bien cerrada y cultivar el ancestral y cada vez más raro *handmade* (o *mentalmade*) ha sido la manera en que el arte se autoinventó para sustraerse a los procesos de producción masiva y cultura de masas a partir de la Revolución Industrial, cuando unos artesanos, como los carpinteros, devinieron operarios, y otros, como los pintores, artistas. La astucia del arte ha estado en hiperbolizar el aura en una época de reproducción técnica, lo que equivale a autolimitar sus posibilidades de difusión. La comunicación social fue reemplazada así por exclusividad aurática, y el mercado masivo barato por uno de élite.

No quiere decir que no se use la tecnología, pero se la contradice. Se ve muy claramente en las ediciones limitadas, el grabado, la fotografía, el vídeo, etc., que autorrestringen sus capacidades de reproducción a un número reducido de copias, cada una de ellas deviniendo sofístico "original". Es como si dijesen: "Excúsenme por ser un medio de reproducción técnica. Pero certifico que he hecho sólo doce copias y destruido la matriz. Por favor, guárdenme un lugarcito en los museos y en Madison Avenue". Este poner a Walter Benjamin de cabeza ocurre incluso con las tecnologías más avanzadas. Aun cuando se usan dentro de sus posibilidades, como en el

arte en la red, suele guardarse alguna evidencia para el espacio consagratorio del museo o la publicación.

Por supuesto, ha habido muchos esfuerzos por evadir la autorrestricción del arte y otorgarle mayor significado cultural, social y político sin detrimento de la complejidad de su discurso. Una parte considerable del arte contemporáneo se vincula con otras actividades, a veces de acción social, o constituye un proceso diversificado donde se entra y sale de la esfera artística en distintos momentos y espacios, para entrar y salir de otros. Con frecuencia el arte abandona el cubo blanco y el cubo negro y se desenvuelve en la calle o en otros contextos no auráticos. Todas estas estrategias de conectar el arte con la acción política, el activismo social, la educación, la sociología, la psicología, la tecnología, la investigación o el chamanismo son muy valiosas, aunque a menudo no han podido ir mucho más allá de la representación. En buena parte de los casos las obras sufren el fatalismo de la fetichización aurática: tienden a legitimarse en el espacio circunscrito tradicional.

Aunque hoy el arte parece regresar a la vida social añorada por Crimp, retorna siempre al museo, cuya fuerza centrípeta parece dominarlo todo. Me refiero a la frecuente aspiración de las obras de ser mostradas en la sala de exposición o publicadas en un catálogo o una revista, así sea como documentación o testimonio, y mejor si van acompañadas de la biografía de los artistas. O peor: a veces la salida al ámbito social es sólo un modo particular de hacer la obra, cuyo destino final previsto es la sala de exposición, la publicación o la red, después de haber sido bella y/o adecuadamente documentada para ese fin. Mucho arte en la calle y en el ámbito social se construye para la foto o el vídeo documental destinados a *Artforum*, la *website* o la próxima Documenta. La documentación es con frecuencia el superobjetivo presente desde el momento mismo de la concepción del proyecto, y la obra sólo el proceso que conduce a ella. Demasiadas veces pasan a segundo plano las implicaciones y efectividad sociales de estas obras. Así, las piezas suelen juzgarse por su excelencia artístico-conceptual más que por su impacto real en el contexto social donde se desenvuelven, impacto que no suele medirse más allá de la anécdota. Y es que la estructura del campo artístico, altamente especializado e intelectualizado, basada en el museo, la galería, las publicaciones, la élite de entendidos, el coleccionismo y el mercado suntuario, no ha sido desafiada radicalmente, a lo que contribuye la pasividad y el hermetismo del ámbito académico.





En la vida sólo hay problemas: unos son buenos y otros son malos. Los que acabo de comentar son todavía buenos problemas, pues persiste la post-utopía de que pueda hacerse arte político del modo descrito, e incluso dentro del museo y demás circuitos. En los países pobres, en cambio, la dependencia de los centros, la escasez o carencia de recursos y circuitos de cualquier tipo, junto con lo exiguo del público y su falta de preparación, agudizan la esterilización de la plástica. Muchos países ni siquiera poseen público, espacios ni mercado internos, y los artistas producen para la exportación, enfocados en satisfacer expectativas extranjeras y emigrar. En realidad, en buena parte del mundo el arte sufre la tragedia de la literatura haitiana, desconocida por el 90% de la población del país, que no sabe leer ni escribir.

Ahora bien, la libertad y el ecumenismo metodológicos de las prácticas artísticas contemporáneas, su flexibilidad y su acercamiento a otras actividades, disciplinas y a la "vida real", pueden potenciarlas hacia una acción más vasta y colectiva, con mayores posibilidades sociales y políticas. Considero muy convenientes algunas aperturas del arte actual hacia recursos de la cultura de masas, el humor y el espectáculo, cuando éstas conllevan un filo crítico y la construcción de sentido.

Para los críticos y artistas "cultos", una metamorfosis radical sería entrar en la cultura de masas, que detenta el poder de comunicación e influencia, y tratar de que ésta entre en nosotros. No quiero decir poner el arte en la tele, sino la tele dentro del arte. Me refiero a una incorporación estructural de recursos metodológicos y de comunicación de la cultura de masas dentro del arte. Sería un

proceso improbable, pues cada sistema tiene sus propios perfiles e intereses fuertemente atados. Tan improbable como necesario: un desafío clave de articulación social y cultural hacia una acción más allá de nuestra limitadísima élite, muy urgente en los países pobres. Si todos vivimos inmersos en una "sociedad del espectáculo", ¿por qué no aprovechar algunos de sus recursos en una ampliación participativa de un arte problematizador, de discusión, incluso radical y subversivo? Esto, si realmente queremos hacer arte político capaz de conseguir un impacto real en lugar de hacer arte sobre la política, o representar la política en el arte.

Por supuesto, en estas estrategias siempre se corre el riesgo de que el costado espectacular se lleve el *show*. Pero es necesario que el arte se arriesgue todavía más de lo que, por fortuna, ya está haciendo, hacia formas verdaderamente híbridas, más allá del simple intercambio postmoderno de significantes y técnicas entre las esferas "cultas", mediáticas y populares, que conservan sus propios discursos, circuitos y sistemas estético-simbólicos, mientras se colocan entre paréntesis las relaciones de poder en estos procesos y esferas, tanto como sus contraposiciones de intereses. El arte contemporáneo construye así a veces una subalternidad vicaria que se expresa en los espacios "cultos". Resulta asombroso cuan parcelados permanecen aún los núcleos de los diferentes circuitos y sistemas estético-simbólicos, al punto de que hasta el trabajo de índole testimonial deviene, como señaló hace tiempo Gayatri Spivak, la construcción del sujeto colonial como un Otro.

Otra perspectiva en esa dirección podrían ser algunas experiencias de un arte urbano que busca subvertir las fronteras entre las esferas "culta" y popular para contribuir a crear nuevos públicos mediante prácticas innovadoras y colectivas. Estas pueden emerger en el contexto de comunidades específicas y a ellas dirigirse, intervenir en los choques y químicas transculturales propios de las urbes actuales, así como cuestionar y desafiar nuestras percepciones cotidianas y las estructuras e intereses sobre los que opera la ciudad. Las grandes urbes de África, Asia y América Latina devienen, cada





vez más, ámbitos que escapan al control institucional y laboratorios culturales espontáneos. Son ciudades que "se construyen sobre su destrucción sistemática".[5]

En toda esta situación habría que pensar en museos centrífugos en lugar de centrípetos, transformados de espacios donde "se muestra el mundo" a espacios donde "se da una acción en el mundo". Así, en vez de llevar el arte hacia un espacio aurático, el museo podría actuar en el sitio mismo donde ocurre la práctica artística. Sería un museo como *hub*,[6] descentralizado, en movimiento, diseminado por todos lados; una entidad dinámica que participaría simultáneamente en una diversidad de proyectos en diferentes lugares. El nivel de intervención resultaría muy flexible y casuístico, consistiendo sobre todo en proyectos comunes y colaboraciones con otras instituciones, grupos artísticos, asociaciones informales e individuos, en diversos grados de participación. Las actividades incluirían muestras, comunicaciones, *blogs*, eventos, arte urbano, arte en la red, talleres, publicaciones, encuentros, debates...

Este museo como *hub* desarrollaría así una red internacional de acciones e intercambios con los que estaría conectado dinámicamente, interviniendo en un flujo de información, proyectos y actividades de varias maneras y en distintas direcciones. El museo tendría su propia comunidad en expansión de artistas, curadores, educadores, activistas y otras instituciones por todo el orbe. Sería, a la manera del título de este encuentro, un museo con su nombre tachado.

Con todas las post-utopías anteriores intento sugerir más la conciencia de una necesidad que programas precisos. En todo caso, la situación es proclive a intentar cambios horizontales más que verticales en las coordenadas culturales y sociales, y a actuar dentro de ellas, en sus fragmentos, contradicciones, márgenes, disyuntivas e intersticios. Y parece necesario ir más allá de la pluralización. Se impone también una intervención mucho más activa y dinámica de los intelectuales en la sociedad civil. Ésta implicaría una acción tanto en la cultura como en la política, en beneficio de una politización cultural de la cultura y una culturalización política de la política.

Para terminar, y más allá, la escasa capacidad del arte para la comunicación y acción sociales plantea de inmediato problemas éticos para los artistas y críticos de orientación política. ¿Puede limitarse su trabajo al arte? ¿Deben acaso explorar nuevas formas de comunicación? ¿Deben ser más bien sujetos políticos en acciones sociales concretas?

Publicado por primera vez en *Brumaria*, Madrid, nº 8, primavera del 2007, pp. 78-83.

1 Russell Jacoby, *The End of Utopia. Politics and Culture in an Age of Apathy*, Nueva York, 1999, p. 11.
2 George Yudice, *The Expediency of Culture*, Duke University Press, Durham, Londres, 2003.
3 Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, The MIT Press, Cambridge, 1993.
4 Harold Rosenberg, "Art and Words", en su libro: *The De-Definition of Art*, Chicago University Press, Chicago, 1983, pp. 55-57.
5 Carlos Monsiváis, "La arquitectura y la ciudad", en: *Talingo*, *La Prensa*, Panamá, nº 330, 19 de septiembre, 1999, p. 15.
6 Ver el siguiente ensayo de este libro.



# El museo como *hub*

Con la galopante eclosión urbana en el llamado Tercer Mundo, la práctica del arte continuará ampliándose dentro de un esquema descentralizado. De modo hasta cierto punto similar a la proliferación de la economía informal, la carencia de infraestructuras para la cultura estimula la aparición de modos de organización y circulación irregulares en la base, pero también la emigración de los artistas. De otro lado, la conexión entre arte y ciudad no ha evolucionado muy lejos aún, pero probablemente indicará un curso de acción principal para las prácticas artísticas en el futuro. Han resultado fructíferas experiencias basadas en intervenciones efímeras y eventos performáticos y participativos en el espacio público, que buscan ampliar la comunicación artística más allá del mundo del arte y su élite.

¿Pueden los museos de arte contemporáneo dar respuesta a toda esta situación? En muchas ciudades grandes ni siquiera existen, aunque sí hay vida artística. Los museos han evolucionado históricamente siguiendo la dinámica del arte, sus cambios metodológicos y morfológicos, su producción, circulación y consumo. Sin embargo,

como instituciones que poseen cierta naturaleza conservadora, los museos marchan habitualmente por detrás de arte, intentando alcanzar, a un paso tardío, las transformaciones que éste produce. Los museos han experimentado dos estadios principales en su estructura. Empezaron como colecciones que se mostraban pública y permanentemente. Después el espacio y la locación adquirieron mayor importancia. El espacio no sólo devino un lugar que albergaba y exhibía una colección, sino el *locus* donde tenían lugar exposiciones y otros eventos. En los museos de arte contemporáneo el espacio es el componente principal, pues es donde sucede el arte "vivo". El espacio vincula a los museos con locaciones, comunidades y grupos de interés específicos.

El papel y misión del museo han estado últimamente bajo un debate constante. Estas complejas discusiones incluyen problemas culturales, fines, acercamientos específicos, programas, estrategias de comunicación, públicos, relaciones con comunidades, y muchos otros. Parece como si el museo, como institución, estuviese teniendo dificultades para responder a los nuevos problemas traídos por la amplia dinámica cultural de estos tiempos cambiantes. Quizá la nueva situación está apuntando a un tercer gran giro en la práctica del museo, uno que lo llevaría de la rutina espacio-céntrica prevaleciente a otro esfuerzo más dinámico en que el museo sería una actividad en movimiento esparcida por todo el globo: el museo como *hub*. Si los museos han llevado el mundo a sus espacios, ha llegado quizás el momento de lanzar los museos al mundo.

El museo como un *hub* internacional de actividades artísticas significa una institución descentralizada que simultáneamente concebiría, curaría, y participaría en proyectos diversos en lugares diferentes en todo el mundo. Su nivel de participación sería muy flexible, yendo de la concepción y organización al apoyo moral. Los proyectos podrían incluir exhibiciones, eventos, arte urbano, talleres, encuentros, acciones y programas artísticos. Podrían ser formulados y emprendidos por el museo o, más probablemente, consistirían en esfuerzos conjuntos y colaboraciones con otras instituciones, gru-





pos informales, o individuos, con grados diversos de compromiso. Los resultados podrían tener manifestaciones totales o parciales en el espacio del museo, o no tener ninguna. El espacio, en realidad, tendería a desaparecer.

El museo como *hub* desarrollaría una red internacional de intercambios y actividades con los que permanecería conectado dinámicamente, participando en un flujo de información, proyectos y acciones. Esta actividad en red se solaparía con la de otros museos y sus redes. Al modo de las comunidades *online*, los museos actuarían en medio de redes en expansión de artistas, grupos culturales, curadores, educadores, coleccionistas, especialistas, públicos e instituciones a lo largo del mundo. Esta comunidad se mantendría cohesionada por ideas, posiciones e intereses compartidos, y por un compromiso concreto en intercambios y proyectos mutuamente beneficiosos.

Por supuesto, el planteo del museo como *hub* es una construcción utópica, que contrasta con la creciente corporativización de los museos y, más aún, con la fiebre de construcción y ampliación de sus edificios a modo de nuevas catedrales para el turismo y para la representación del aura cultural en las ciudades. La idea de *hub* llama la atención sobre la crisis que se avizora para las instituciones de arte contemporáneo y plantea una perspectiva rizomática ideal —que tendría distintas posibilidades y manifestaciones en la práctica–, opuesta al centralismo hegemónico del museo. La única y limitada realización concreta inspirada por esta idea es, hasta ahora, la transformación del departamento de educación del New Museum of Contemporary Art de Nueva York, en el *Museum as Hub*, que es a la vez una red internacional de relaciones y un lugar físico (llamado *The Hub*, en el quinto piso del nuevo edificio del Museo en el Bowery), concebido como un espacio social flexible, diseñado para involucrar al público a través de multimedia, áreas de exhibición, proyecciones, simposios, eventos y un *website*, y que lleva adelante un trabajo conjunto con otras cuatro instituciones en América Latina, Asia y Europa. La idea original ha conseguido al menos

un modelo que quiebra la dependencia de los departamentos de educación de los de curaduría, creando una entidad autónoma con un programa múltiple.

Un problema en la idea del museo como *hub* es que podría verse como una injerencia de instituciones centrales en prácticas artísticas "periféricas", involucradas con sus contextos, que expandirían de un modo cualitativamente superior la "autonomización" del arte de su medio social que Douglas Crimp achacaba al museo. En efecto, hay una ambivalencia implícita, pero el sistema descentralizado propuesto también podría funcionar de modo contrario. Podría potenciar y expandir la iniciativa y la acción de los nuevos sujetos artísticos en sus contextos —donde a menudo trabajan en condiciones precarias– y en el mundo internacionalizado de hoy, al usar las facilidades que el trabajo en red podría brindarles.

El museo como *hub* es un esfuerzo por responder a nuevos desarrollos en un mundo cambiante, con el museo participando en el lugar mismo donde las prácticas artísticas tienen lugar. En definitiva, ya los museos de historia natural, los zoológicos y los jardines botánicos han hecho esto hace tiempo, creando redes de trabajo con científicos, activistas ecológicos, comunidades, instituciones y público en países alrededor del mundo de donde provienen sus colecciones y muestras. Los museos de arte contemporáneo, hasta ahora, prácticamente sólo lo han exhibido en sus jaulas. Para ellos, como para muchas otras cosas, el futuro significará una actividad crecientemente global y descentralizada.

Una versión reducida de este texto fue publicada por primera vez en inglés en: *Re-Shuffle/Notions of an Itinerant Museum*, Center for Curatorial Studies, Bard College, Nueva York, 2006



# Caminando con el diablo

## Arte contemporáneo, cultura e internacionalización

Las relaciones entre arte contemporáneo, cultura e internacionalización se han revolucionado en los últimos tiempos. Hace sólo quince años vivíamos en otra época, y no sólo por lo limitados que eran entonces Internet y la telefonía celular. Además del auge de la información electrónica, del impacto de la tan llevada y traída globalización, del fin de la Guerra Fría y de la modernización —a veces galopante– en vastas regiones del planeta, el cambio ha sido detonado específicamente por una expansión geométrica en la práctica y circulación del arte. Trenzada en estos procesos, la mutación en el panorama global de las artes visuales ha tenido lugar en silencio, suave y paulatinamente, sin que aún se tenga cabal conciencia de cuan radical ha sido la mudanza.

Hemos dejado atrás los tiempos de los ismos y los manifiestos. La cuestión crucial en el arte hoy día es el extraordinario incremento de su práctica y circulación regional e internacional a través de una variedad de espacios, eventos, circuitos, y por medio de comunicaciones electrónicas. Se calcula que debe haber ya cerca

de doscientas bienales y otros eventos artísticos de periodicidad fija en todo el mundo, sólo por mencionar un aspecto del crecimiento de los circuitos del arte. En esta explosión participa una vasta multiplicidad de nuevos actores culturales y artísticos que circulan internacionalmente y que antes, o no existían, o quedaban reducidos al ámbito local[1]. Pensemos, por ejemplo, en que varios países del Pacífico asiático han pasado prácticamente de la cultura tradicional al arte contemporáneo, saltándose el modernismo. En cierta medida, "aprendieron" el arte contemporáneo por Internet. Este salto ha detonado una fructífera proximidad entre tradición y contemporaneidad[2], o, por el contrario, ha provisto al arte de la frescura, atrevimiento, candor y espontaneidad propios de quien no arrastra la cadena de una evolución histórica[3]. Más allá de estos impactantes fenómenos, y como parte de ellos, pienso que la expansión del campo artístico que ha tenido lugar, a pesar de su alcance y de las transformaciones que conlleva, no resultará tan importante en el futuro como lo será su tendencia a traspasar sus propios límites —desdibujando sus fronteras–, por un lado hacia la vida personal y cotidiana, y, por otro, hacia la sociedad y la interacción urbana.

Junto al incremento de los circuitos internacionales hoy crecen nuevas energías artísticas y nuevas actividades que se llevan a cabo localmente en áreas donde, por razones históricas, económicas y sociales, uno no esperaría encontrar una producción valiosa. Mi trabajo en lugares como Centroamérica, India, Palestina o Paraguay me ha hecho testigo no sólo de prácticas artísticas vigorosas y plausibles, sino de la fundación de grupos y espacios alternativos, estimulada por la ausencia de infraestructuras, y del surgimiento de acciones contra el arte comercial prevaleciente y el poder establecido, o ajenas a él.

Gran parte de esta actividad es "local": resultado de reacciones personales y subjetivas de los artistas frente a sus contextos, o de su intención de causar un impacto —cultural, social, o aun político– en ellos. Pero estos artistas suelen estar bien informados sobre otros contextos, sobre el arte hegemónico, o buscan una proyección internacional. A veces se mueven dentro, fuera y alrededor





de espacios locales, regionales y globales. Usualmente su producción no está anclada a modernismos nacionalistas ni a lenguajes tradicionales, incluso cuando basen su obra en las culturas vernáculas o en trasfondos específicos. Los contextos mismos han devenido globales a través de su interconexión con el mundo. Aun en medio de la guerra, como en Palestina, es posible descubrir obras con garra, que desafían nuestras preconcepciones y ratifican cuan descentralizadas están deviniendo las dinámicas artísticas.

El mundo del arte ha cambiado mucho desde 1986, cuando la II Bienal de La Habana realizó la primera exposición global de arte contemporáneo, reuniendo 2.400 obras de 690 artistas contemporáneos de 57 países[4] tres años antes de *Les Magiciens de la Terre* y sin incluir arte tradicional, inaugurando así la nueva era de internacionalización que vivimos hoy. Los discursos y prácticas multiculturalistas de los noventa, que implicaban políticas de *correctness*, de cuotas o neoexotistas, han perdido actualidad, al extremo de usarse ya como adjetivos descalificadores, que connotan un programatismo simplista. Hasta hace poco, se buscaba una pluralidad nacional equilibrada en las muestras y eventos. Ahora el problema es opuesto: los curadores y las instituciones tenemos que responder a la vastedad global contemporánea. El desafío es poder mantenerse al día ante la eclosión de nuevos sujetos, energías e informaciones culturales que estallan por todos lados. Ya no resulta posible para un curador trabajar siguiendo el eje Nueva York-Londres-Alemania —según ocurría hasta no hace mucho–, y mirar desde arriba al resto arqueando las cejas. Ahora los curadores tenemos que movernos y abrir nuestros ojos, oídos y mentes. Todavía no lo hemos hecho suficientemente, pero la corriente nos impulsa en esa dirección positiva.

Voy a intentar analizar la nueva situación artístico-cultural con la ayuda de una fábula. En 1994 escribí un ensayo sobre arte en América Latina para el catálogo de *Cocido y crudo*, la vasta —y polémica– exposición internacional curada por Dan Cameron para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid. Lo terminaba con un chiste gallego que solía contar mi madre, usándolo allí a manera de ale-

goría acerca de una posible estrategia para enfrentar la disyuntiva latinoamericana —y del orbe postcolonial y periférico– entre, por un lado, metacultura occidental hegemónica e internacionalización y, por otro, personalidad del contexto propio, tradiciones locales, modernidades irregulares, No Occidente:

> Un campesino tenía que atravesar un puente en muy malas condiciones. Entró en él atento, y mientras avanzaba con pies de plomo decía: "Dios es bueno, el diablo no es malo; Dios es bueno, el diablo no es malo...". El puente crujía y el campesino repetía la frase, hasta que finalmente alcanzó la otra orilla. Entonces exclamó: "¡Vayan al carajo los dos!". Y prosiguió su camino[5].

Ahí concluía la fábula en aquel texto, según fue publicado en el catálogo. Pero algo inesperado ocurrió entonces: el diablo se apareció al campesino. Este quedó inmóvil, presa del terror. El diablo lo miró con calma y le dijo: "No te asustes, no soy rencoroso. Sólo quiero proponerte algo: sigue tu camino propio, por ti mismo, pero deja que te acompañe; acéptame, y te abriré las puertas del mundo". Y el campesino, entre asustado, pragmático y ambicioso, accedió. Así, catorce años después, el "arte latinoamericano" ha proseguido su derrotero, pero dentro de las estrategias del diablo, quien, por otro lado (y esto el arte de América Latina lo ha sabido siempre), no es tan malvado como parece. Por suerte se mantuvo el *happy end* en la historia, aunque distinto: tanto el diablo como el campesino han quedado contentos con un pacto mutuamente beneficioso, y prosiguen su marcha juntos.

Como resultado, el arte latinoamericano ha dejado de serlo, y ha devenido más bien arte desde América Latina[6]. *Desde*, y no tanto *de*, *en* y *aquí*, es hoy la palabra clave en la rearticulación de las cada vez más permeables polaridades local-internacional, contextual-global, centros-periferias, Occidente-No Occidente a las que refería la fábula. Demos un vistazo al contexto teórico de interacción artístico-cultural internacional —que siempre implica relaciones de poder, posicionamiento y marginalidad– previo a la mutación —haciendo énfasis en una perspectiva latinoamericana–, y el modo en que han cambiado bajo la globalización.





El modernismo brasileño construyó el paradigma de la "antropofagia" para legitimar su apropiación crítica, selectiva y metabolizante de tendencias artísticas europeas. Esta noción ha sido usada extensamente para caracterizar la paradójica resistencia anticolonial de la cultura latinoamericana por vía de su inclinación a copiar —como ya he mencionado antes, sólo los japoneses nos superan en esto–, así como para aludir a su relación con el Occidente hegemónico. El mismo carácter multi-sincrético de la cultura latinoamericana facilita la operación, pues resulta que los elementos abrazados no son del todo foráneos. Podríamos incluso decir que América Latina es el epítome de este tipo de dinámica cultural, dada su problemática relación de identidad y diferencia con Occidente y sus centros, en virtud de la especificidad de su historia colonial. Nuestra "consanguinidad" con la cultura hegemónica de Occidente ha sido al mismo tiempo cercana (somos sus hijos) y distante (somos la descendencia bastarda, pobre y subordinada). Así, la práctica de la antropofagia permitió al modernismo personificar e incluso potenciar complejidades y contradicciones críticas en la cultura del Continente. Ahora bien, el paradigma va más allá de América Latina para señalar un procedimiento característico del arte subalterno en general.

La antropofagia fue acuñada por el poeta Oswald de Andrade en 1928[7] no en calidad de noción teórica sino como un manifiesto poético y provocador. Resulta extraordinario su énfasis en la activa agresividad del sujeto dominado mediante el recurso de la apropiación, y su casi desfachatada negación de una idea conservadora, quietista, de la identidad. Andrade llega hasta a afirmar: "Sólo me interesa lo que no es mío"[8], revirtiendo las políticas fundamentalistas de la autenticidad. A diferencia de la noción de "*mimicry*" de Homi Bhabha[9], que plantea cómo el colonialismo impone una máscara ajena al subalterno, desde la que éste negocia su resistencia en medio de la ambivalencia, la antropofagia supone un ataque: tra-

garse voluntariamente la cultura dominante en beneficio propio. Y es que la noción se construye por el modernismo latinoamericano ya en, y desde, una situación postcolonial. Ella se corresponde además con la temprana inclinación internacional de la cultura brasileña, condicionada por el impulso modernizador de una burguesía ilustrada y cosmopolita. Los pensadores de la llamada "Santa Trinidad" de la teoría postcolonial (el propio Bhabha, Edward Said y Gayatri Spivak), en cambio, basan su reflexión en las tensiones culturales bajo el régimen colonial, principalmente británico, y las secuelas de la descolonización post Segunda Guerra Mundial. La situación de América Latina es muy diferente debido a que los colonizadores se asentaron y acriollaron, el régimen colonial concluyó temprano, en el siglo XIX, y los intentos de modernización y el modernismo tuvieron lugar tras una larga historia post y neocolonial. De otro lado, es necesario señalar que el material de base de estos importantes pensadores y, en general, de la teoría postcolonial, procede en su casi totalidad del mundo de habla inglesa, ignorando todo lo demás, incluida la totalidad de América Latina.

A partir de su lanzamiento poético, la metáfora de la antropofagia ha sido desarrollada después por los críticos latinoamericanos como noción clave en la dinámica cultural del Continente. Por un lado, describe una tendencia presente en la América Latina desde los días iniciales de la colonización europea; por otro, plantea una estrategia de acción. Su línea no sólo ha sobrevivido al modernismo combativo de sus orígenes: se ha visto impulsada por el auge de las ideas postestructuralistas y postmodernas acerca de la apropiación, la resignificación y la validación de la copia. Así, su sentido ha estado en la base de la obra de importantes teóricos del Continente, como Nelly Richard y Ticio Escobar, que han ejercido una gran y muy positiva influencia. La antropofagia fue también el núcleo temático de la memorable XXIV Bienal de São Paulo, curada por Paulo Herkenhoff en 1998.

El énfasis en la apropiación de la cultura dominante como expediente de resistencia y afirmación de los sujetos subalternos se





manifiesta también en el término "transculturación", acuñado por Fernando Ortiz en 1948 para destacar el intercambio bilateral implícito en toda "aculturación"[10]. Este neologismo fue saludado por Bronislaw Malinowski en su prólogo al libro de Ortiz, y por Melville J. Herskovits[11], aunque no fue adoptado debido a lo instalado que estaba el vocablo "aculturación" en el lenguaje de la antropología. El término disfruta hoy de un uso generalizado en castellano, y está entrando tardíamente al inglés por vía de los *cultural studies*, tomado de Ángel Rama[12]. Si la función activa de la cultura receptora durante el contacto cultural —al seleccionar críticamente, transformar y resignificar los elementos extraños apropiados e incluso los impuestos– había sido señalada antes por Franz Boas, Malinowski, Herskovits y otros, el término introducido por Ortiz expresaba la dinámica de apropiación cultural en el vocablo mismo, enfatizando un posicionamiento de reverberaciones ideológicas. Este subrayaba la energía de las culturas subalternas todavía bajo condiciones de dominación extremas, puntualizando una reafirmación cultural de lo subalterno.

En realidad, todas las culturas son híbridas tanto en términos antropológicos como, según ha señalado Bhabha, lingüístico-lacanianos, debido a la falta de unidad y fijeza de sus signos[13]. Todas se "roban" unas a otras, sea desde el poder, la subordinación o la resistencia, dentro de una dinámica natural de renovación y respuesta a su situación y contexto. La apropiación cultural no es un fenómeno pasivo. Los receptores remodelan los elementos que incautan de acuerdo con sus propios patrones culturales[14], aun cuando se encuentren sometidos a estrictas condiciones de dominio. Sus incorporaciones a menudo no son "correctas", pues su objetivo es integrar productivamente lo ajeno en interés de quien lo apropia para nuevos usos y contextos. Estas "incorrecciones" suelen ser muy efectivas, y a menudo abren procesos de originalidad.

Si bien la apropiación es un proceso siempre presente en toda relación entre culturas, resulta más crítica en condiciones subalternos y postcoloniales, cuando hay que lidiar de entrada con una

cultura impuesta desde el poder. En este sentido, se ha llegado a afirmar que las periferias, debido a su subalternidad, han desarrollado una "cultura de la resignificación"[15] de los elementos culturales impuestos por los cánones centrales, cuya autoridad es así cuestionada. Esta operación involucra no sólo el desarme postmoderno de totalizaciones; más importante: implica la deconstrucción de la autorreferencialidad de los modelos dominantes[16] y, por extensión, de la jerarquización de todo canon. Es interesante que, a menudo, los artistas latinos y latinoamericanos se han valido en sus obras de las implicaciones contenidas en la cita y la expropiación transculturales —a veces complicándolas en extremo–, y en algunos casos han llegado a incorporarlas en calidad de componentes fundamentales de sus poéticas.

No obstante, es preciso romper con la visión demasiado afirmativa que tanto la antropofagia, como la transculturación y otras nociones basadas en la apropiación, implican. Siguiendo la metáfora de la antropofagia, es necesario subrayar la batalla digestiva que la relación que aquella plantea lleva implícita: a veces las consecuencias son la adicción, el estreñimiento o, peor aún, la diarrea. Según ha advertido Heloísa Buarque de Hollanda, la "elaborada tecnología cultural de trituración, procesamiento y deglución de la diferencia" que implica la antropofagia puede estereotipar un problemático concepto de una identidad nacional carnavalizante que siempre procesa beneficiosamente todo lo que "no es suyo"[17]. Aunque la antropofagia refiere a una "deglución crítica", hay que tener en cuenta también si el grado de transformación que experimenta el devorador al incorporar la cultura dominante apropiada no lo subsume dentro de ésta. Además, la apropiación, vista del otro lado, satisface el deseo de la cultura dominante por un Otro reformado, reconocible, que posee una diferencia en la semejanza —y que en el caso de América Latina parte además de un parentesco cultural de origen con la metacultura occidental, creando quizás su alteridad perfecta–, facilitando la relación de dominio sin quebrar la diferencia que permite establecer la identidad hegemónica por contraste con un Otro "inferior". Pero este casi-Otro actúa a la vez





como un espejo que fractura la identidad del sujeto dominante, rearticulando la presencia subalterna en términos de su otredad repudiada[18]. Si la tensión del "¿quién come a quién?"[19] se encuentra más o menos presente en toda relación intercultural, es cierto también que "con frecuencia se plagia lo que uno se dispone a inventar", como ha dicho Ferguson[20] situando el énfasis en la iniciativa que significa la selectividad volitiva del sujeto apropiador y en el uso tácticamente catacrésico del elemento apropiado en que ha insistido Spivak. Del mismo modo discursan la antropofagia y la transculturación desde la temprana modernidad neocolonial y su base indirecta en la antropología, divergiendo de nociones similares en la teoría postcolonial anglosajona, que partió de la crítica literaria y la situación colonial.

Con respecto a la transculturación, el propio Ángel Rama había señalado ya hace tiempo que la noción "no atiende suficientemente a los criterios de selectividad y a los de invención"[21]. De este modo, deja fuera las transformaciones culturales neológicas y las creaciones en respuesta a los nuevos y diferentes medios y situaciones históricas en los que las culturas transcontextualizadas tienen que desenvolverse. Por ejemplo, al analizar la dinámica cultural en el Caribe, se ha puesto el énfasis en la mezcla y el sincretismo, sin duda elementos cruciales en la región. Sin embargo, los procesos de acriollamiento de africanos, europeos y asiáticos —lo que Yulian Bromlei llama "separación etnogenética"[22]–, a través de los cuales las culturas desplazadas se transforman dentro de sí mismas en reacción a un nuevo contexto y sus conflictos, resultan de igual importancia para la etnogénesis del Caribe. Más importante aún: se muestran muy productivos para comprender las actuales transiciones culturales que tienen lugar a escala global. Como ha dicho James Clifford, quizás "hoy todos somos caribeños en nuestros archipiélagos urbanos"[23].

Antropofagia, transculturación y, en general, apropiación y resignificación se relacionan con otro grupo de nociones propuestas desde la modernidad para caracterizar las dinámicas culturales en América Latina, y que hasta han llegado a ser estereotipadas

como rasgos-síntesis de la identidad latinoamericana: mestizaje, sincretismo e hibridación. Al igual que la apropiación, estas nociones responden a procesos muy relevantes en la interacción cultural de un ámbito tan complejamente diverso como América Latina, con sus contrastes de todo tipo, su variedad cultural y racial, su coexistencia de temporalidades múltiples, sus modernidades zigzagueantes... y han demostrado ser muy productivas para analizar la cultura del Continente y sus procesos. No obstante, resulta problemático usarlas como divisas generalizadoras para particularizar a América Latina o el orbe postcolonial, pues, en realidad, no hay cultura que no sea híbrida. Esto no quiere decir que no posean una utilidad particular para analizar la cultura postcolonial, ya que debido a la vasta envergadura de las diferencias, asimetrías, contrastes y situaciones de poder involucradas en su formación en términos de etnia, cultura, raza y clase, los procesos de hibridación fueron especialmente importantes allí.

Ahora bien, un problema con las nociones basadas en la síntesis es que desdibujan los desajustes y tienden a borrar los conflictos. Peor: pueden ser usadas para crear la imagen de una fusión equitativa y armónica, disfrazando no sólo las diferencias, sino las contradicciones y flagrantes desigualdades bajo el mito de una nación integrada, omniparticipativa, como tan a las claras se observa en México. Salah Hassan ha señalado cómo Fidel Castro, ante la pregunta por la ausencia de personas de raza negra en la estructura del poder en Cuba, o su presencia en calidad de *tokens* sin mayor capacidad ejecutiva, respondió una vez: "aquí todos somos negros"[24]. Si bien la respuesta es cierta en términos culturales, no lo es en términos de racismo, diferencia y poder, usando la socorrida noción de mestizaje cultural para eludir la discusión del problema racial en Cuba.

Otra dificultad es que el modelo de la hibridación lleva a pensar los procesos interculturales a través de una operación de tipo matemático, mediante división y suma de elementos, cuyo resultado es un *tertium quid* fruto de la mezcla. Este tipo de modelos





oscurece la creación cultural propia que no es necesariamente consecuencia de la amalgama, sino de la invención o el uso específico, diferente, de elementos no hibridados. De otra parte, tiende a asumir todos los componentes culturales como abiertos a la mezcla, dejando de considerar aquellos que no se disuelven, y la resistencia a la hibridación fruto de asimetrías difíciles de compatibilizar. Estas no siempre responden a fundamentalismos conservadores ni son la artificial consecuencia de políticas de la autenticidad que imponen una vuelta a unos orígenes puros, esencializados. Más importante: Wilson Harris ha indicado que en toda asimilación de contrarios siempre queda un "vacío" que impide una síntesis plena[25], creando lo que Bhabha ha llamado un "Tercer Espacio" donde las culturas pueden encontrarse en sus diferencias[26].

Todo hecho cultural sincrético corre los riesgos de ser cooptado e instrumentalizado, aun cuando el sincretismo, en menor o mayor grado, ha sido un medio de resistencia y afirmación para los subalternos. La dificultad radica en que la fusión suele ocurrir en dirección al componente central o más poderoso, en una operación que simultáneamente contesta y reinscribe su autoridad. Los procesos sincréticos funcionan como negociación básica de las diferencias y el poder cultural[27], pero no pueden ser asumidos acomodaticiamente, cual solución armónica de las contradicciones postcoloniales. No se trata de actuar y discursar la unión de antagonismos no contradictorios, sino de procurar estrategias de inscripción, resignificación y pluralización antihegemónicas. Néstor García Canclini ha señalado que el concepto de hibridación "no es sinónimo de fusión sin contradicciones, sino que puede ayudar a dar cuenta de formas particulares de conflicto generadas en la interculturalidad reciente en medio de la decadencia de proyectos nacionales de modernización en América Latina"[28].

Otro problema es que los sujetos subalternos apropiadores reinscriben el modelo occidental del sujeto soberano de la Ilustración y la modernidad, sin que se discuta la falacia de estos sujetos centrados y, más aún, en qué medida los sujetos subalternos son

ellos mismos un efecto del poder dominante y sus discursos. Esto no quiere decir que se niegue la capacidad de acción que los paradigmas apropiadores ponen en primera línea en un giro muy valioso en términos epistemológicos y políticos. No obstante, esta capacidad tampoco puede sobredimensionarse como una figura acomodaticia que resuelve los problemas de la subalternidad cultural por medio de una sencilla reversión. Es preciso transparentar la constitución de los sujetos subalternos y sus acciones, y analizar la apropiación de un modo más complejamente ambivalente.

Por paradoja, los paradigmas apropiadores, que se basan en la incorporación de diferencias, subrayan la oposición polar entre culturas hegemónicas y subalternas. Hoy parece más plausible ver el tramado del poder y las diferencias dentro de una relación dialógica, donde la cultura impuesta pueda sentirse como "propia/ajena", según decía Mijail Bajtín hablando del plurilingüismo literario[29]. Los elementos culturales hegemónicos no sólo se imponen, también se asumen[30], confrontando el esquema de poder mediante la confiscación de los instrumentos de dominación, y a la vez mutando ambivalentemente al sujeto apropiador hacia lo apropiado, sus sentidos y discursos.

Más allá de estas interpretaciones de los procesos culturales, persiste un problema quizá más arduo: la corriente no puede fluir siempre en la misma dirección Norte-Sur, establecida por las mecánicas hegemónicas. Por plausibles que resulten las estrategias de apropiación cultural, implican un juego de respuesta que reproduce aquella estructura de poder, aunque la contesten. Es preciso también voltear la corriente. No por establecer una "repetición en la ruptura", según diría Spivak, que mantendría los antagonismos bipolares, sino para pluralizar dentro de una participación activa múltiple, enriqueciendo la circulación internacional. Puede apreciarse que no hablo de un pluralismo neutral, "multiculturalista", donde las diferencias permanecen neutralizadas dentro de una suerte de bantustanes, relativizadas en relación con las culturas hegemónicas, ni tampoco en calidad de un surtido de opciones disponibles, intercambiables, listas





para ser consumidas. Me refiero a una pluralidad como toma de acción internacional por una diversidad de sujetos culturales, quienes, al actuar desde sus propias agendas, diversifican productivamente, para todos, la dinámica cultural. Por supuesto, esta toma de acción se ve limitada o manipulada por las estructuras de poder establecidas y sus circuitos y mercados. Pero también puede, por un lado, valerse de ellos para intereses y fines propios, mientras, por otro, establece una presión general hacia el cambio.

El término globalización, del que tanto abusamos, resume procesos económicos recientes que han traído una transformación mundial en ese campo. Por supuesto, los cambios en la economía, unidos a la situación postcolonial, post-Guerra Fría y pre-chinocéntrica, han condicionado mudanzas clave en la sociedad, la cultura y la subjetividad contemporáneas, interactuando con ellas. Esto ha inclinado con frecuencia a imaginar hoy la cultura como un sistema interconectado, una trama reticular de comunicaciones e intercambios globales que funciona vertiginosamente en un mundo transterritorial, descentralizado, omniparticipativo, de diálogos multiculturales, con corrientes que fluyen en todas direcciones. En realidad, la globalización no es tan global como parece. O, para parafrasear a George Orwell, es más global para unos que para otros. Sin duda se ha avanzado muchísimo hacia un mundo más global en términos económicos, culturales y de comunicación[31]. De un modo u otro, en mayor o menor grado, como ha indicado Manray Hsu, todos somos hoy cosmopolitas porque ya no hay más "un mundo allá fuera": el ser-en-el-mundo de Heidegger ha devenido un ser-en-el-planeta[32]. Sin embargo, lo que tenemos en realidad a escala planetaria es más bien la expansión de un sistema de ejes axiales tendido desde núcleos de poder más diferenciados y de distinta escala, hacia sus numerosas y heterogéneas áreas económicas. Tal esquema conlleva desconexiones horizontales entre zonas que con frecuencia solo resultan enlazadas indirectamente por vía de centros autodescentrados[33]. Desde ellos se estructuran circuitos que articulan una dinámica *urbi et orbi*.

Los tiempos de la globalización son también los del movimiento. Aquélla genera estructuralmente la diáspora al determinar intensos flujos migratorios en busca de conexión económica y cultural. Si la caída del muro produjo una reestructuración cartográfica que aún prosigue, los procesos migratorios están recoloreando los mapas étnico-sociales dentro de cada país, en especial dentro de los más poderosos. Esto desencadena procesos culturales heterodoxos y a veces turbulentos, y genera una tensión tan porosa como contradictoria entre la asimilación del inmigrante, su conservación de la cultura de origen, las transformaciones que éste produce en el contexto receptor, y las zonas intermedias en estos procesos. Lo anterior, unido a las políticas del multiculturalismo y la mayor difusión de las diferencias gracias a la expansión informativa y la diversificación del orbe "global", origina intensas dinámicas culturales, con las identidades y las identificaciones en constante proceso de transformación.

Los inmigrantes usan sus pies pero también otras partes del cuerpo: un bebé "hispano" nace cada treinta segundos en Estados Unidos, una bomba de relojería que ha despertado temores casi apocalípticos en Samuel P. Huntington[34]. Más allá de las estadísticas, la diáspora contemporánea ha condicionado además una mentalidad del éxodo como parte intrínseca de la nueva conciencia "global". Millones de personas en el mundo proyectan su vida entera hacia la posibilidad de emigrar, en muchos casos impracticable. Más vasta aún que el éxodo es la diáspora mental.

El impacto de las migraciones contemporáneas, con sus desplazamientos culturales y su heterogenización, así como el surgimiento de una noción de identidad más dinámica y relacional han sido discutidos ampliamente, especialmente por los artistas y los académicos diaspóricos. La influencia del inmigrante en el país receptor (más rico) y su cultura, y, sobre todo, su acción a escala global dentro de una proyección postnacional que incluye la expansión de las comunidades transnacionales, ha sido adecuadamente enfatizada. No obstante, iguales —si no más importantes– mutaciones culturales y sociales resultarán de la urbanización masiva que se desarrolla a toda velocidad en el Tercer Mundo. De otro lado, debemos recordar que la mayoría de la humanidad no emigra.





Tan impactantes como las migraciones internacionales son los desplazamientos masivos que tienen lugar del campo hacia el medio urbano en África, América Latina y Asia. Como resultado de estos movimientos, unidos a tasas aceleradas de natalidad, las ciudades crecen vertiginosa y caóticamente, se conurban, mientras surgen otras nuevas y la población urbanizada aumenta geométricamente. En los inicios del siglo XX sólo una décima parte de la población del planeta vivía en ciudades[35]. Ahora, cien años más tarde, la mitad del globo habita en ambientes urbanos. Si la urbanización era característica del mundo desarrollado y la vida rural predominaba en el llamado Tercer Mundo, hacia el 2025 la población urbana prevalecerá en la totalidad del planeta: 5 billones de individuos, es decir, dos tercios de los habitantes del mundo. La población de las ciudades se ha duplicado desde 1975, y se duplicará de nuevo desde ahora hasta el año 2015. Pero el aspecto crucial es que dos tercios de estas personas vivirán en países pobres.

Sólo con observar las estadísticas uno recibe fuertes impactos simbólicos. Se ha estereotipado al África sub-sahariana como el territorio por excelencia de la vida salvaje y del "primitivismo". En la actualidad, por el contrario, personifica los delirios de la modernidad y los cortocircuitos de la globalización. Esta región, asociada con pequeños poblados y la vida tribal, ha alcanzado el grado más alto de crecimiento urbano del mundo: en menos de veinte años, el 63% de los habitantes de ese continente estará en ciudades. Durante la próxima década, 50 millones de personas se trasladarán de las zonas rurales a las urbes del occidente africano. En el año 2015, Lagos, que se calcula duplicará su población actual hasta alcanzar más de 24 millones de habitantes, será la tercera ciudad más grande del mundo, superada sólo por Tokio, que ya es hoy la urbe más populosa, y Mumbai, que ha cuadruplicado su población en treinta años. El mito del África "negra" se desvaneció con el siglo XX.

África ya no es la selva, las máscaras, ni los leones, sino las nuevas ciudades caóticas con sus nuevos —y más salvajes– leones urbanos. La narrativa colonial del "corazón de las tinieblas" se ha trasladado al interior de la modernidad.

En este momento hay sólo dos megalópolis[36] en los Estados Unidos y dos más en Europa. Hay 19 en el resto del orbe, y su número crecerá, principalmente en Asia. Entre las veinte ciudades más populosas hoy en el mundo (todas con más de diez millones de habitantes), sólo encontramos cuatro en países ricos (Japón y Estados Unidos). Y de las 36 megalópolis que se pronostica existirán en el año 2015, 30 estarán en países subdesarrollados, incluyendo veinte en Asia.

Obviamente, las ciudades no están preparadas para soportar semejante *shock* demográfico. Pensemos que cien millones de personas viven en las calles, y que la mayoría de ellos son niños. Las personas sin hogar son quizás los habitantes urbanos por antonomasia: su hogar es la ciudad misma. La famosa frase de Rayner Banham, "un hogar no es una casa", está cobrando nuevo significado en la actualidad. Pero puede que una ciudad tampoco sea un hogar. El temor a la ciudad —en lugar del temor a la naturaleza– es un síndrome de nuestro tiempo. Antes, las selvas eran el espacio para el peligro y la aventura, mientras las ciudades eran los ámbitos protegidos de la civilización. La situación ha cambiado hoy día: las selvas son áreas ecológicamente puras y más bien idílicas que disfrutamos a través del *Discovery Channel*, mientras que las grandes ciudades han devenido dominios de paranoia.

Además del enorme número de personas sin vivienda permanente, hay muchos millones más que habitan alojamientos improvisados. Las favelas proliferan en las urbes actuales al igual que la contaminación, la insalubridad y la violencia, tornándolas dominios donde la "vida civil" se vuelve cada vez más difícil. La situación parece insostenible, pero, según argumenta Carlos Monsiváis, "la ciudad se construye sobre su destrucción sistemática"[37]. El urbanismo y la arquitectura, tal como los hemos entendido tradicionalmente, han servido menos para dar respuesta a este fenómeno que la sorprendente capacidad de adaptación espontánea que ha demostrado el medio urbano.





Las implicaciones culturales de esta propensión demográfica son obvias. Una de las más importantes es el proceso complejo, metamórfico y multilateral que conlleva la sustitución de un ambiente tradicional rural por una situación urbana, un choque que involucra a una gran masa de gente muy diversa. Mucho más que nunca antes, las ciudades son hoy laboratorios donde tienen lugar complejas químicas culturales, imbricadas con la construcción de nueva cultura urbana, neologismos, "cultura de la frontera" e hibridaciones múltiples. Vivimos en un mundo de desplazamientos que desencadenan agudos problemas sociales: la xenofobia —practicada tanto por los *skin heads* como por las ex-víctimas del *apartheid* en Sudáfrica, que es hoy el país más violentamente xenófobo del mundo–, el racismo, el nuevo auge de los nacionalismos basados en "purezas" de diversa índole, las crecientes barreras anti-migratorias, las odiseas de los *boat people*, las personas en busca de asilo y los refugiados... Estos últimos constituyen el caso extremo de la diáspora: el éxodo como acto de marcharse, no de llegar, la huida pura.

No ha habido mucho progreso en los vínculos Sur-Sur y Sur-Este (por decirlo así, ahora que el Este está comenzando a rebasar el Sur). Es indudable que la globalización ha mejorado extraordinariamente las comunicaciones, ha activado y pluralizado la circulación cultural, y ha propiciado una conciencia más pluralista. Pero lo ha hecho sobre todo siguiendo los flujos de la economía, reproduciendo en buena medida las estructuras de poder, y manteniendo aún un déficit de interacción horizontal. En cierto sentido, la globalización implica tanto cerrar como abrir. Los grandes paradigmas de la apertura global son Internet y las comunicaciones vía satélite, que han abierto una era de comunicación universal e individual libre, pero están aún lejos de garantizar una conexión masiva a escala mundial. Por paradoja, dependen de la pantalla, el

claustro más cautivante de nuestro tiempo, verdadera celda monacal contemporánea. Paradojicamente, la épica del espacio en la ciencia-ficción ha sido más acerca del medio *hi-tech* altamente constrictivo de la nave que acerca del infinito.

Resulta muy necesario un intercambio horizontal que pudiera promover una red verdaderamente global de interacciones hacia todos lados, contribuyendo a pluralizar la cultura, internacionalizando en el real sentido de la palabra, legitimando la producción artística dentro de diferentes intereses y perspectivas, construyendo nuevas epistemes, desenvolviendo acciones alternativas. Sólo una trama multidireccional de interacciones puede pluralizar lo que entendemos por "arte internacional", "lenguaje artístico internacional" y "escena artística internacional", o incluso lo que llamamos "contemporáneo"[38]. Estas dinámicas resultan tan necesarias como arduas, debido al peso del poder económico.

Muchos artistas de los más diversos orígenes están reaccionado frente a estos tránsitos y participando en ellos. Hay tensiones plausibles causadas por el desplazamiento de los cánones artísticos dominantes, su transformación por valores culturales diferentes, por la introducción de aproximaciones heterodoxas, y las subsecuentes disyuntivas para la evaluación artística. Hay mucho en juego: conflictos, articulaciones sociales y culturales; diálogos y colisiones entre culturas neológicas urbanas y tradiciones rurales; choques religiosos; modernizaciones caóticas, disímiles y fluctuantes; diásporas masivas, pobreza atroz, contrastes sociales, tráficos de todo tipo, fanatismo, violencia, terrorismo, guerras; favelas y su cultura; comunicaciones globales y enormes zonas de silencio; tendencias homogenizadoras y afirmación de las diferencias; identidades en mutación, mezclas culturales y sociales; vastas redes internacionales y aislamiento local; choques culturales y asimilación...

Condicionados por toda esta constelación de procesos y situaciones que he intentado esbozar en las páginas anteriores, hoy se están produciendo reajustes en las ecuaciones entre arte, cultura e internacionalización; estas, a su vez, contribuyen a aquellos mo-





vimientos. 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 *statu quo*. Los artistas lo están haciendo sin programa o manifiesto alguno, 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. 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 estancia, 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 internacional directa *desde* una variedad de sujetos, experiencias y culturas.

En general, la obra de muchos artistas de hoy, más que nombrar, describir, analizar, expresar o construir contextos, es hecha *desde* sus contextos —personales, históricos, culturales y sociales– en términos internacionales. El contexto deja así de ser un *locus* "cerrado", relacionado con un concepto reductor de lo local, para proyectarse como un espacio desde donde se construye naturalmente la cultura internacional. Esta cultura no se articula a modo de un mosaico de diferencias explícitas en diálogo dentro de un marco que las reúne y proyecta, sino como modo específico de recrear un *set* de códigos y metodologías establecidos hegemónicamente en forma de metacultura global. Es decir, la globalización cultural configura multilateralmente una codificación internacional, no una estructura multifacética de celdillas diferenciadas. Aquella codificación actúa como un "inglés" que permite la comunicación y que es forzado, descalabrado, reinventado por una diversidad de nuevos sujetos que ac-

ceden a redes internacionales en franca expansión. Charles Esche ha mencionado una combinación de semejanza y singularidad no consciente ni concentrada en sí misma en el arte actual[39]. Muchos artistas trabajan, como Gilles Deleuze y Félix Guattari dijeron con respecto a la "literatura menor", "encontrando su propio punto de subdesarrollo, su propio *patois*, su propio tercer mundo, su propio desierto"[40], dentro del lenguaje "mayor".

La diferencia es construida en forma creciente a través de modos específicos plurales de crear los textos artísticos dentro de un conjunto de lenguajes y prácticas internacionales que se va transformando en el proceso, y no por el expediente de representar elementos culturales o históricos característicos de contextos particulares. Es decir, radica más en la acción que en la representación. Esta inclinación abre una perspectiva diferente que confronta el cliché de un arte "universal" en los centros, expresiones derivativas en las periferias, y un múltiple, "auténtico" ámbito de la "otredad" en la cultura tradicional. Obviamente, la polaridad misma de centro y periferia ha sido fuertemente confrontada en estos tiempos porosos de migraciones, comunicaciones, químicas transculturales y rearticulaciones de poder.

Los artistas están cada vez menos interesados en mostrar sus pasaportes. Y si lo estuviesen, sus galeristas probablemente los conminarían a no declarar referencias locales que podrían afectar sus potencialidades a escala global. Como ha dicho Kobena Mercer, "la diversidad es más visible que nunca antes, pero la regla no hablada es no proclamarla"[41]. Los componentes culturales actúan más dentro del discurso de las obras que en relación a su estricta visualidad, aun en casos donde aquella se basa en lo vernáculo. Esto no significa que no puedan reconocerse ciertos rasgos comunes a algunos países o áreas. Lo crucial es que estas identidades comienzan a manifestarse más por sus rasgos como práctica artística que por su empleo de elementos identificativos tomados del folclore, la religión, el ambiente físico o la historia. Este procedimiento conlleva una creación artística que construye tipología cultural en el arte





mismo, es decir, en la poética de las obras más que en las maneras y contenidos que aquellas comunican.

"Caminar con el diablo" es una estrategia plausible en el mundo globalizado, postcolonial, post Guerra Fría y pre-chino-céntrico de hoy. Naturalmente, no se trata de una marcha sin obstáculos, y muchos retos y contradicciones permanecen. Más importantes que la internacionalización cuantitativa que conlleva el hecho de que artistas provenientes de las cuatro esquinas del planeta exhiban hoy globalmente, resultan los alcances cualitativos de la nueva situación: cuánto están contribuyendo los artistas, críticos y curadores a transformar la situación hegemónica y restrictiva anterior hacia una pluralidad activa, en vez de ser digeridos por ella. El pluralismo puede devenir un vasto espacio amorfo, neutralizante. Un pluralismo abstracto o controlado, como vemos en algunas bienales y otras exposiciones "globales", puede perdernos en un laberinto de indeterminación que enclaustra las posibilidades hacia una pluralización para sí.

Si bien el arte se enriquece debido a la participación de artistas de todo el mundo que circulan internacionalmente y ejercen influencia, por otro lado se simplifica, al tener todos ellos que expresarse en una *lingua franca* construida y establecida hegemónicamente. Además, toda *lingua franca*, antes que una lengua de todos es una lengua de alguien, cuyo poder le ha permitido imponerla. Hace posible la comunicación intercontextual, pero a la par consolida indirectamente la estructura de poder establecida. Ahora bien, la activa construcción diversificada del arte contemporáneo y su lenguaje internacional por una multitud de sujetos desde sus diferencias, contextos, culturas, experiencias, subjetividades, agendas e intereses propios, como señalamos, supone no sólo una apropiación de ese lenguaje, sino su transformación desde divergencias en la convergencia. El lenguaje se pluraliza así dentro de sí mismo, aun cuando se encuentra ampliamente instituido por las orientaciones del *mainstream*. Esto resulta crucial, pues controlar el lenguaje y las representaciones también implica el poder de controlar el sentido[42].

Por supuesto, esta dinámica se produce dentro de un pulso poroso entre renovación y *establishment*, donde las estructuras hegemónicas ostentan su peso.

La generalización entre artistas de todo el orbe de un lenguaje internacional del arte establecido por el *mainstream* occidental significa, de hecho, la legitimación de este lenguaje como vehículo de la contemporaneidad artística, aceptando la autoridad de las historias, valores, poéticas, metodologías y códigos que lo constituyeron. Naturalmente, todos estos elementos constitutivos, si bien aceptados de entrada, van siendo transformados desde dentro en el proceso de internacionalización diversificadora que tiene lugar, a la vez que otras invenciones son introducidas. Ahora bien, mientras este proceso ocurre, las manifestaciones artísticas que no hablan los códigos prevalecientes quedan excluidas más allá de sus contextos, marginadas en circuitos y mercados gueto. Esta exclusión es aún más radical si pensamos que el lenguaje internacional del arte ha incautado para sí la condición de contemporaneidad, relegando lo que no entra en él, en el mejor de los casos, a la esfera de la tradición, y, en el peor, a algo no actualizado o definitivamente malo. Es cierto que hay mucho arte redundante que no construye sentido, como tanto modernismo epigonal nacionalista, tantas obras derivativas superficiales y, en fin, tanto arte puramente comercial. Pero el problema está en la posible exclusión o subvaloración de poéticas significativas simplemente por no responder a los códigos legitimados a escala internacional. En realidad, salvo contadas excepciones, no existe ni siquiera una conciencia del problema entre los curadores, críticos e instituciones internacionales.

Los paradigmas apropiadores reproducían la situación de dominio al depender de una cultura impuesta: el caníbal sólo es tal si tiene a alguien a quien devorar. El paradigma del "desde aquí", si bien no indica una emancipación y confirma la autoridad hegemónica, simultáneamente ha mutado el ping-pong de oposiciones y apropiaciones y la extranjería del sujeto subalterno hacia una nueva biología artístico-cultural donde éste está dentro de la producción





central *desde* fuera. Sea como fuere, el arte de las "periferias" ha salido del gueto de los circuitos y mercados específicos gracias a la galopante expansión de la circulación internacional del arte en los últimos quince años tanto como al giro de los artistas hacia prácticas y proyecciones francamente internacionales.

¿Y qué decir de las instituciones de arte contemporáneo, en particular, de los museos y las *kunsthalles*? En general, ellas casi siempre han evolucionando de acuerdo a los cambios en la producción y circulación del arte. Sin embargo, como instituciones de naturaleza más bien conservadora, marchan casi siempre detrás del arte, tratando de alcanzar sus transformaciones a un paso más lento. Afortunadamente, en la actualidad se aprecia una conciencia general del desafío que representan las mudanzas metodológicas del arte y su vasta internacionalización.

¿Ha sido útil el diablo? O, ¿habremos vendido nuestras almas? Sea cual sea la respuesta, el arte de todo el orbe ha alcanzado una participación *crossover* gracias a la galopante expansión en la circulación internacional del arte así como a la inclinación de los artistas hacia prácticas y proyecciones por completo internacionales. Quizás el diablo somos ahora nosotros.

Partes de este texto fueron publicadas por primera vez en español en:
Néstor García Canclini (editor): *Extranjeros en la tecnología y en la cultura*,
Ariel y Fundación Telefónica, Buenos Aires, 2009, pp. 51-63.

1 Para tener una idea de la diversidad de los circuitos del arte actual puede consultarse la web: www.universes-in-universe.org.
2 Según vemos, por ejemplo, en artistas como Cai Guo-Quiang, Kuang-Yu Tsui y Xu Bing.
3 Pensemos, por ejemplo, en Jun Nguyen-Hatsushiba, Apichapong Weerasethakul y Xu Zhen.
4 *Segunda Bienal de La Habana'86. Catálogo general*, Centro Wifredo Lam, La Habana, 1986.
5 Gerardo Mosquera, "Cocinando la identidad", en *Cocido y crudo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994, pp. 32-37, 309-313.
6 Gerardo Mosquera, "El arte latinoamericano deja de serlo", en: *ARCO Latino*, Madrid, 1996, pp. 7-10; y "Del arte latinoamericano al arte desde América Latina", en: *Art Nexus*, Bogotá, nº 48, v. 2, abril-junio 2003, pp. 70-74.
7 Oswald de Andrade, "Manifiesto antropófago", en: *Revista de Antropofagia*, São Paulo, año I, nº 1, mayo de 1928.
8 *Ibíd.*
9 Homi K. Bhabha, "Of Mimicry and Men. The Ambivalence of Colonial Discourse", en: *October*, Nueva York, nº 28, 1984, pp. 125-133.
10 Fernando Ortiz, *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*, La Habana, 1940 (publicado en inglés en Nueva York por A. Knopf en 1947).
11 Melville J. Heskovits, *Man and his Works. The Science of Cultural Anthropology*, Alfred Knopf, Nueva York, 1948.
12 Ángel Rama, *Transculturación narrativa y novela latinoamericana*, México DF, 1982.
13 Homi K. Bhabha, "Cultural Diversity and Cultural Differences" (1988), en: Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin (editores), *The Post-Colonial Studies Reader*, Routledge, Londres y Nueva York, 1997, pp. 207-209.
14 R. H. Lowie, *An Introduction to Cultural Anthropology*, Nueva York, 1940.
15 Nelly Richard, "Latinoamerica y la postmodernidad: la crisis de los originales y la revancha de la copia", en su libro: *La estratificación de los márgenes*, Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile, 1989, p. 55.
16 Nelly Richard, "Latinoamérica y la postmodernidad", en: *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, nº 3, abril de 1991, p. 18.
17 Heloísa Buarque de Hollanda, "Feminism: Constructing Identity and the Cultural Condition", en: Noreen Tomassi, Mary Jane Jacob e Ivo Mesquita (eds.): *American Visions. Artistic and Cultural Identity in the Western Hemisphere*, Nueva York, 1994, p. 129.
18 Bhabha, *Op. Cit.*, p. 85.
19 Zita Nunes, "Os males do Brasil: Antropofagia e questao da raça", en: *Papeles Avulsos*, nº 22, CIEC/UFRJ, Río de Janeiro, 1990.
20 Citado por Paul Mercier en su libro: *Historia de la antropología*, Ediciones Península, Barcelona, 1969, p. 170.
21 Ángel Rama, *Op. Cit*, p. 38.
22 Yulian Bromlei, *Etnografía teórica*, Editorial Nauta, Moscú, 1986.
23 James Clifford, *The Predicament of Culture*, Harvard University Press, Cambridge y Londres, 1988, p. 173.





24 Testimonio de Salah Hassan en respuesta a una pregunta del público tras su ponencia en el simposio internacional "Where Art Worlds Meet: Multiple Modernities and the Global Salon", organizado por la Bienal de Venecia y el Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti en el Palazzo Cavalli Franchetti, Venecia, 11 de diciembre, 2005.
25 Wilson Harris, *Tradition, the Writer and Society*, New Beacon, Londres y Puerto de España, 1973, pp. 60-63.
26 Homi Bhabha, "Cultural Diversity and Cultural Differences", pp. 208-209.
27 Marcos Becquer y Jose Gatti, "Elements of Vogue", en: *Third Text*, Londres, nº16-17, invierno de 1991, pp. 65-81. Para un análisis de la idea del sincretismo con respecto a la religión y la cultura en Brasil consultar Sérgio Figueiredo Ferreti, *Repensando o sincretismo*, Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.
28 Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Editorial Grijalbo, México DF, 2001, p. 2.
29 Mijail M. Bajtín, "De la prehistoria de la palabra de la novela," en su libro: *Problemas literarios y estéticos*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1986, pp. 490-491. Sobre toda la cuestión ver Gerardo Mosquera, "Global Islands", en: Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash y Octavio Zaya (editores), *Créolité and Creolization. Documenta 11_Platform 3*, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, 2003, pp. 87-92.
30 Ticio Escobar, *El mito del arte y el mito del pueblo*, Asunción, 1987, p. 76.
31 Helmut Anheier y Willem Henri Lucas han preparado un notable conjunto de gráficos estadísticos acerca de globalización y cultura en: Helmut Anheier y Yudhishthir Raj Isar (editores), *The Cultures and Globalization Series (1). Conflicts and Tensions*, SAGE Publications, Los Ángeles, Londres, Nueva Delhi y Singapur, 2007, pp. 333-626.
32 Manray Hsu, "Networked Cosmopolitanism. On Cultural Exchange and International Exhibition", en: Nicholas Tsoutas (editor), *Knowledge+Dialogue+Exchange. Remapping Cultural Globalisms from the South*, Artspace Visual Arts Centre, Sydney, 2004, p. 80.
33 Gerardo Mosquera, "Notas sobre globalización, arte y diferencia cultural", en: *Zonas silenciosas. Sobre globalización e interacción cultural*, Ámsterdam, Rijksakademie van beeldende kunsten, 2001, p. 38-49.
34 Samuel P. Huntington, *Who Are We? : the Challenges to America's Identity*, Simon & Schuster, Nueva York, 2004
35 Todas las estadísticas que siguen fueron tomadas de: *Mutations*, Actar, Bordeaux, 2001; "Ciudades del Sur: la llamada de la urbe", en: *El Correo de la UNESCO*, París, junio de 1999; y Helmut Anheier y Willem Henri Lucas, *Op. Cit.*
36 Ciudades con más de ocho millones de habitantes.
37 Carlos Monsiváis, "La arquitectura y la ciudad", en: *Talingo, La Prensa*, Panamá, Nº 330, 19 de septiembre, 1999, p. 15.
38 Gerardo Mosquera, "Alien-Own/Own-Alien. Notes on Globalisation and Cultural Difference, en: Nikos Papastergiadis (editor), *Complex Entanglements. Art, Globalisation and Cultural Difference*, Rivers Oram Press, Londres, Sydney y Chicago, 2003, pp. 22-23.
39 Charles Esche, "Making Sameness", en: Arjan van Helmond & Stani Michiels. *Jakarta Megalopolis. Horizontal and Vertical Observations*, Amsterdam, 2007, p. 27.

40 Gilles Deleuze y Félix Guattari, "What is a Minor Literature?", en: Russell Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha y Cornel West (editores), *Out There. Marginalization and Contemporary Cultures*, The New Museum of Contemporary Art y The MIT Press, Nueva York, Cambridge, Londres, 1990, p. 61.

41 Kobena Mercer, "Intermezzo Worlds", en: *Art Journal*, Nueva York, vol. 57, nº4, invierno de 1998, p.43.

42 Jean Fisher y Gerardo Mosquera: "Introduction", en: Jean Fisher y Gerardo Mosquera (eds.), *Over Here. International Perspectives on Art and Culture*, The New Museum of Contemporary Art y The MIT Press, Nueva York, Cambridge, Londres, 2004, p. 5.

"En la escritura de Gerardo Mosquera se dejan caer una serie de figuras rítmicas y temas sincopados que, al igual que ocurre con la improvisación del jazz, se recuperan después, elaborándolos, recombinándolos, reinventándolos. Lo que destaca, por encima de todo, es una conciencia crítica que surge de una profunda preocupación ética por la justicia social y de un deseo de que las prácticas artísticas y culturales alcancen todo su potencial y hagan de catalizadores de una renovación social y política".

Jean Fisher.
Profesora de BB.AA. y Estudios Transculturales,
Middlesex University (Londres)

"La obra de Gerardo Mosquera, siempre precisa y extremadamente bien informada, está llena de la generosidad y el humor de un hombre que conoce y practica la valentía cotidiana. Mosquera ha actuado como un puente solitario entre orbes culturales aislados. No hay otro crítico a quien respete y admire más. Leer sus ensayos es una experiencia maravillosa".

Bruce W. Ferguson.
Director del Future Arts Research (F.A.R), Arizona State University
Coautor de *Thinking About Exhibitions*

Gerardo Mosquera (La Habana, Cuba, 1946). Crítico, comisario e historiador del arte independiente afincado en La Habana y el mundo.

EXIT
PUBLICACIONES

COLECCIÓN EX(it) LIBRIS

ISBN 978-84-937347-2-5