

Arte, internacionalización y culturas¹

Gerardo Mosquera,
Curador, crítico, historiador del arte
y escritor independiente

Resumen:

El artículo analiza problemas de la relación entre arte y cultura en el contexto contemporáneo. Presenta las tensiones entre la homogenización cultural y la acción opuesta de nuevos agentes culturales que están diversificando la práctica del arte internacional. Siguiendo este proceso, discute nuevas bases epistemológicas en los discursos artísticos que van más allá del paradigma de la apropiación cultural resumido en la metáfora de la "antropofagia", introducida por el modernismo brasileño. La expansión en la creación y circulación del arte contemporáneo ha desarrollado en forma creciente escenas artísticas globalizadas y, a la vez, ha estimulado nuevas energías locales. Ha aparecido una multitud de nuevos agentes culturales que, aparte de su actividad contextual, circulan internacionalmente. Sin embargo, en lugar de un mosaico global de prácticas artísticas diferenciadas, lo que vemos es la construcción plural de un arte internacional y su lenguaje. El desafío cultural sería entonces construir un arte internacional diversificado que no operará en sus diferencias sino desde sus diferencias.

Palabras clave:

Globalización, "antropofagia", apropiación, "desde aquí", diferencia, metacultura, migraciones.

Abstract:

The paper analyzes problems of the relationship between art and culture in the contemporary context. It presents the tensions between cultural homogenization and the opposite action of new cultural agents that are diversifying the practice of international art. Following this process, it discusses new epistemological bases in artistic discourses that go beyond the paradigm of cultural appropriation summarized in the metaphor of "anthropophagy," introduced by Brazilian modernism. The expansion in the creation and circulation of contemporary art has increasingly developed globalized artistic scenes and, at the same time, has stimulated new local energies. A multitude of new cultural agents has appeared that, apart from their contextual activity, circulate internationally. However, instead of a global mosaic of differentiated artistic practices, what we see is the plural construction of an international art and its language. The cultural challenge would then be to build a diversified international art that will not operate in its differences but from its differences.

Keywords:

Globalization, "anthropophagy", appropriation, "from here", difference, metaculture, migration.

En 1976 Juan Downey tomó una foto de un yanomami filmándolo –y, por extensión, filmándonos a nosotros— con una cámara de video en la Amazonia. La imagen representa un desplazamiento de la mirada, al haber sido tomada por el "primitivo", el "periférico", el objeto habitual de la antropología, quien deviene un sujeto activo. Sin embargo, solo conocemos esta foto tomada por el artista, no la foto de Downey –de nosotros— tomada por el yanomami anónimo. El Otro filmándonos

continúa siendo una representación desde el Yo central: no implica una circulación plural de las miradas y las representaciones. El problema no es solo cultural sino de acceso y poder. ¿Será imposible que hable el subalterno, como diría Gayatri Spivak?

Las relaciones entre arte contemporáneo, cultura e internacionalización se han revolucionado en los últimos quince años. Hemos dejado atrás los tiempos de

¹Para una discusión amplia de estas cuestiones ver Gerardo Mosquera (*Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalización y culturas*, 2010).

los ismos y los manifiestos, así como aquellos de los establishments centralizados. La cuestión crucial en el arte hoy día es el extraordinario incremento de su práctica y circulación internacional y las implicaciones culturales y sociales de esta expansión. 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 confinados en el ámbito local². Por ejemplo, algunos países del Oriente Medio, el Asia Central y del Pacífico han pasado directamente de la cultura tradicional y/o el realismo socialista al arte contemporáneo, saltándose el modernismo. En algunos casos "aprendieron" el arte contemporáneo por Internet. Este cambio ha iniciado negociaciones culturales muy dinámicas. Al parecer, continuará en dos direcciones. De un lado, contribuirá al desarrollo de escenas artísticas globalizadas, junto con la actividad de sujetos artísticos y culturales emergentes por todo el mundo. De otro lado, estimulará la nueva energía que está produciendo arte contemporáneo localmente en áreas donde este no existía. 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 tener un impacto 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. Este transcurso no excluye fricciones, concesiones y desigualdades, así como la persistencia de estructuras de poder y segregación heredadas del colonialismo y/o debidas a discrepancias económicas, estructurales y de legitimación, algo que el término "glocal" desdibuja, al connotar una conexión fluida y universal entre los polos unidos por este neologismo. A pesar del actual desdibujo de las polaridades internacional/local, centros/periferias, se mantienen poderes "centrales" que, debido a su dominio, dinamismo, creatividad y capacidad de control mercantil y legitimador, continúan imponiendo cánones internacionales desde sus islas hegemónicas.

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 (Segunda Bienal de La Habana'86. Catálogo general, 1986), inaugurando así la nueva era de internacionalización que vivimos hoy.

Cuando se lanzó la primera Bienal de La Habana en 1984, sólo el 5% de los artistas que habían participado en grandes eventos internacionales de periodicidad fija establecidos procedía de países fuera de Europa occidental, América del Norte y Australia. El mundo quedaba excluido: la circulación y producción artísticas se encontraban tan centralizadas como segregadas. A partir de entonces, como parte de los procesos de globalización, pero también de la nueva acción de artistas, curadores e instituciones "periféricas", la situación fue cambiando. Al decir de Rafal Niemojewski, la Bienal de La Habana estimuló la aparición de "una nueva raza de bienales". (Niemojewski, 2010) Más allá de esto, "lanzó" internacionalmente el arte contemporáneo poscolonial en términos de afirmación, circulación y reconocimiento.

Debido a esta mutación silenciosa, los discursos y prácticas multiculturalistas de la década del 90, que implicaban políticas de correctness, de cuotas o neoexotistas, han perdido actualidad. Hasta hace poco, se buscaba una pluralidad nacional balanceada en las muestras y eventos. Ahora el problema es opuesto: los curadores y las instituciones tenemos que responder a la vastedad global contemporánea. 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 enarcando las cejas. Ahora los curadores tenemos que movernos y abrir nuestros ojos, oídos y mentes. Es una tarea dura debido a que nuestros ojos, oídos y mentes han sido programados dentro de cánones y posiciones establecidos.

Al mismo tiempo, la mitificación de los procesos de globalización y la explosión de las comunicaciones tiende a que imaginemos un planeta interconectado reticularmente hacia todos lados. 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

² Ver <http://universes-in-universe.de> solo para tener una idea de la diversidad de los circuitos internacionales hoy día.

hacia un mundo más global³. 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. (Hsu, 2004, pág. 80). 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. Esta estructura axial implica la existencia de grandes zonas de silencio, poco conectadas entre sí o sólo indirectamente por vía de las neomerópolis (Mosquera, Alien-Own / Own-Alien. Notes on Globalisation and Cultural Difference, 2003).

Los tiempos de la globalización son también los del movimiento, las migraciones y la urbanización acelerada. Se ha quebrado la idea de las identidades fijas, generándose sujetos postnacionales en constante movimiento físico y cultural. Las ciudades crecen vertiginosa y caóticamente como resultado de los éxodos masivos del campo hacia la ciudad que tienen lugar en África, Asia y América Latina, mientras nuevas ciudades brotan en China y otros países emergentes. A comienzos del siglo XX sólo el 10% de la población mundial vivía en ciudades. Ahora, cien años después, la mitad habita zonas urbanas. El aspecto crucial de este vértigo es que la gran mayoría de la población urbana vive en países pobres.

Obviamente, las ciudades no están preparadas para enfrentar semejante shock demográfico. De ahí que cien millones de personas carezcan de vivienda permanente. Muchos millones más habitan en favelas. La situación parece insostenible, pero como dice Carlos Monsiváis, "la ciudad es construida sobre su destrucción sistemática" (Monsiváis, 2004, pág. 270). Las implicaciones culturales de esta espontánea ecología urbana resultan obvias.

Estos procesos interactúan con las migraciones externas que están redibujando los mapas etnosociales dentro de los países receptores, desencadenando dinámicas culturales heterogéneas. Todos estos desplazamientos conllevan agudos problemas como la xenofobia, el racismo, el nuevo auge de los nacionalismos, las crecientes barreras anti-migratorias, las odiseas de los boat people, las personas en busca de asilo y los

refugiados... Mucho más que nunca antes, las ciudades son hoy complejos laboratorios culturales.

Tampoco ha habido gran progreso en los vínculos sur-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. Aunque la situación ha mejorado, resulta de la mayor importancia desarrollar circuitos y espacios "horizontales" para "rellenar", en la escala global, la trama radial "vertical", "Norte-Sur" trazada desde centros de poder que es inherente a la globalización del intercambio cultural, extendiendo y democratizando estos circuitos y espacios y conectando las "zonas de silencio". Más importante: las redes "horizontales" subvierten los ejes de control típicos del esquema radial al incluir una variedad de nuevos centros de menor escala. Todo este proceso contribuirá a pluralizar la cultura, internacionalizándola en el real sentido de la palabra, legitimando de acuerdo con criterios diferentes y con el criterio de la diferencia, construyendo nuevos epistemes, desarrollando acciones alternativas. Sólo una trama multidireccional de interacciones puede pluralizar lo que entendemos por "arte internacional", "lenguaje artístico internacional" y "escena artística internacional", o aún lo que llamamos "contemporáneo" (Mosquera, Alien-Own / Own-Alien. Notes on Globalisation and Cultural Difference, 2003). Estas dinámicas resultan tan necesarias como arduas, debido al peso del poder económico.

En los inicios del siglo XX los modernistas brasileños usaron la metáfora de la antropofagia para legitimar su apropiación crítica de las 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, así como para aludir a su relación con el Occidente hegemónico.

La metáfora va más allá de la América Latina para señalar un proceso característico del arte postcolonial en general. Fue acuñado por el poeta Oswald de

³ Helmut Anheier y Willem Henri Lucas han preparado un notable conjunto de gráficos estadísticos acerca de globalización y cultura en (Anheier, 2007, págs. 333-326).

Andrade en 1928, no en calidad de noción teórica, sino a manera de 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" (Mosquera, *Alien-Own / Own-Alien. Notes on Globalisation and Cultural Difference*, 2003), revirtiendo las políticas fundamentalistas de la autenticidad.

La metáfora de la antropofagia ha sido desarrollada por los críticos latinoamericanos como noción clave en la dinámica cultural del Continente, y 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. A diferencia de la noción de "mimicry" de Homi Bhabha (Bhabha, 1928, págs. 125-133), que plantea cómo el colonialismo impone una máscara ajena al subalterno, desde la que este negocia su resistencia en medio de la ambivalencia, la "antropofagia" supone un ataque: tragarse voluntariamente la cultura dominante en beneficio propio.

Aunque la "antropofagia" refiere a una "deglución crítica", tenemos que estar alerta ante las dificultades de su suerte de programa pre-post-moderno, que no tiene lugar en un territorio neutral, sino sujeto a una praxis que asume tácitamente las contradicciones de la dependencia. Según ha advertido Heloisa Buarque de Hollanda, la "antropofagia" puede estereotipar un problemático concepto de una identidad nacional carnavalizante, que siempre procesa beneficiosamente todo lo que "no es suyo" (Hollanda, 1994, pág. 129). Es necesario examinar además si el grado de transformación que experimenta el devorador al incorporar la cultura dominante apropiada no lo subsume dentro de esta. Además, la apropiación, vista del otro lado, satisface el deseo de la cultura dominante por un Otro reformado, reconocible, quien posee una diferencia en la semejanza, que en el caso de América Latina parte además de un parentesco cultural de origen con la metacultura occidental, creando quizás su alteridad perfecta. De este modo se facilita 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 (Bhabha, 1928, pág. 85).

Si la tensión del "¿quién come a quién?" (Nunes, 1990) 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 (Mercier, 1969, pág. 170). La apropiación cultural no es un fenómeno pasivo. Los receptores siempre remodelan los elementos que incautan de acuerdo con sus propios patrones culturales. A menudo sus apropiaciones no son "correctas", pues lo que interesa es la productividad del elemento tomado para fines propios, no la reproducción de su uso en el contexto de origen.

Las periferias, debido a su ubicación en los mapas del poder, han desarrollado una "cultura de la resignificación" (Richard, 1989, pág. 55) de los repertorios impuestos por los centros. Pero la apropiación cultural debe ser matizada para romper su sentido demasiado positivo. Aunque el sincretismo ha sido siempre una vía de resistencia y afirmación para los subalternos, la cooptación amenaza a toda acción cultural en él basada. Más allá de estas interpretaciones de los procesos culturales, persiste un problema quizás 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 conteste. 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. No hablo de un pluralismo neutral, "multiculturalista", sino de una toma de acción internacional por una diversidad de sujetos culturales.

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, muchos 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 manera 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 hegemonícamente en forma de metacultura global. Esta metacultura no es verdaderamente global en términos de totalidad, sino como un campo especializado a escala planetaria. Según ha señalado Charlotte Bydler, “es improbable que pueda haber un arte global, en el sentido de obras reconocidas como tal en todos lados” (Bydler, 2004, pág. 242). Es decir, la globalización cultural configura multilateralmente una codificación internacional, no una estructura multifacética de celdillas diferenciadas. Aquella codificación actúa como un “inglés” defectuoso que permite la comunicación y que es forzado, descalabrado, reinventado por una diversidad de nuevos sujetos que acceden a redes internacionales en franca expansión. 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”, (Deleuze & Guattari, 1990, pág. 61) 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 y expresiones derivativas en las periferias.

Los artistas están cada vez menos interesados en mostrar sus pasaportes. Como ha dicho Kobena Mercer, “la diversidad es más visible que nunca antes, pero la regla no hablada es no proclamarla” (Mercer, 1998, pág. 45). Las identidades comienzan a manifestarse más por sus rasgos como práctica artística que por su empleo de elementos identificativos tomados del folclor, la religión,

el ambiente físico o la historia. O sea, sus prácticas artísticas se identifican más por la manera de hacer los textos que de proyectar los contextos.

Este procedimiento parece una estrategia plausible en el mundo globalizado, postcolonial, post-guerra fría y prechino-céntrico de hoy. Naturalmente, no se trata de una marcha sin obstáculos, y muchos retos y contradicciones permanecen. Más importantes que la internacionalización cuantitativa 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. 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 hegemonícamente. Ahora bien, la activa construcción diversificada del arte contemporáneo y su lenguaje internacional por una multitud de sujetos desde sus diferencias supone no sólo una apropiación de ese lenguaje, sino su transformación desde divergencias en la convergencia. Esto resulta crucial, pues controlar el lenguaje y las representaciones también implica el poder de controlar el sentido (Mosquera, Introduction, 2004, pág. 5). Por supuesto, esta dinámica se produce dentro de un pulseo poroso entre renovación y *establishment*, donde las estructuras hegemónicas ostentan su peso.

Otra dificultad es que el uso y legitimación a escala global de un lenguaje internacional aún cuando signifique la transformación de este lenguaje, implica la discriminación de otros lenguajes y poéticas, marginadas en circuitos y mercados gueto. Los paradigmas apropiadores reproducían la situación de dominio al depender de una cultura impuesta: el canibal 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.

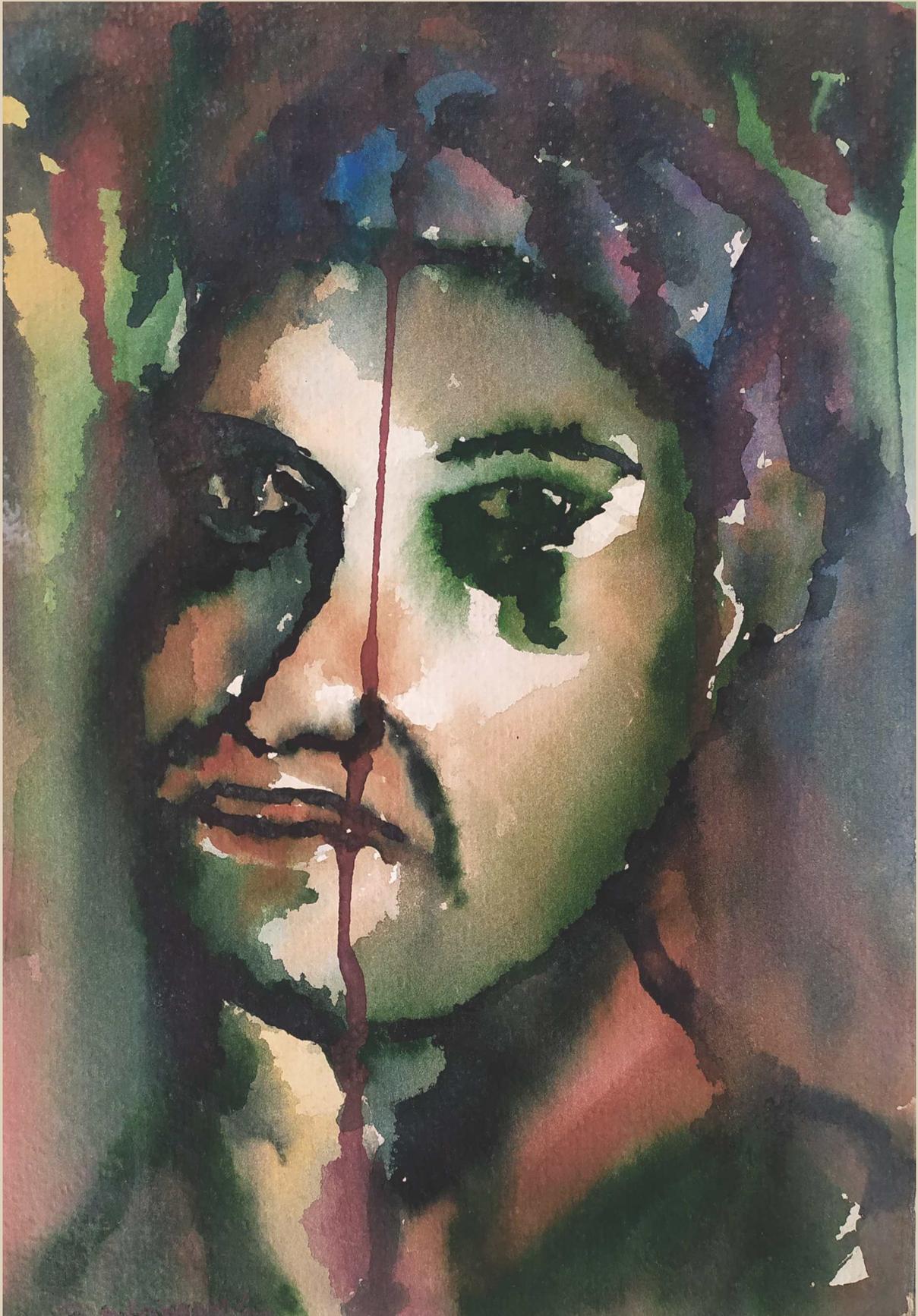
Concluyo con un símbolo abierto. Al llegar a América, los

españoles estuvieron obsesionados durante años por saber si se trataba de una ínsula o de la 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" (Vitier, 1978, pág. 63). James Clifford ha dicho que quizás "ahora todos somos caribeños en nuestros archipiélagos urbanos" (Clifford, 1988, pág. 173). Tal vez las tendencias actuales nos inclinen hacia un orbe de islas infinitas.

Bibliografía

- Andrade, Oswaldo de (1928). Manifiesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, año 1, No. 1, mayo
- Anheier, H. (2007). *The Cultures and Globalization Series 1. Conflicts and Tensions*. Londres: SAGE.
- Bhabha, H. K. (1928). *Of Mimicry and Men. The Ambivalence of Colonial Discourse*. October(28), 125-133.
- Bydler, C. (2004). *The Global Art World Inc. On the Globalization of Contemporary Art*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
- Centro Wilfredo Lam. (1986). *Segunda Bienal de La Habana '86. Catálogo general*. La Habana: Centro Wilfredo Lam.
- Clifford, J. (1988). *The Predicament of Culture*. Cambridge
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1990). What is a Minor Literature? En R. Ferguson, *Out There. Marginalization and Contemporary Cultures*. Nueva York: MIT Press.
- Hollanda, H. B. (1994). Feminism: Constructing Identity and the Cultural Condition. En N. Tomassi, M. Jacob, & I. Mesquita, *American Visions. Artistic and Cultural Identity in the Western Hemisphere*. New York.
- Hsu, M. (2004). Networked Cosmopolitanism. On Cultural Exchange and International Exhibition. En N. Tsoutas, *Knowledge+Dialogue+Exchange. Remapping Cultural Globalisms from the South*. Sydney: Artspace Visual Arts Centre.
- Mercer, K. (1998). Intermezzo Worlds. *Art Journal*, 57(4).
- Mercier, PÁG. (1969). *Historia de la antropología. Barcelona: Península*.
- Monsiváis, C. (2004). Architecture and the City. En G. Mosquera, & A. Samos, *ciudad Múltiple. Urban Art and Global Cities: an Experiment in Context*. Amsterdam: KIT Publisher.
- Mosquera, G. (2001). Notes on Globalisation, Art and Cultural Difference. En R. V. kunsten, *Silent Zones. On Globalisation and Cultural Interaction*. Amsterdam: Rijksakademie.
- Mosquera, G. (2003). Alien-Own / Own-Alien. Notes on Globalisation and Cultural Difference. En N. Papastergiadis, *Complex Entanglements. Art, Globalisation and Cultural Difference*. Londres: Rivers Oram Press.
- Mosquera, G. (2004). Introduction. En *Over Here. International Perspectives on Art and Culture*. Cambridge: MIT Press.
- Mosquera, G. (2010). *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalización y culturas*. Madrid: Exit Ediciones.
- Niemojewski, R. (2010). "Venice or Havana: A Polemic on the Genesis of the." En E. F. (editoras), *The Biennial Reader* (págs. 88-103). Bergen: Bergen Kunsthall.
- Nunes, Z. (1990). Os males do Brasil: Antropofagia e questao da raça. *Papeles Avulsos*.
- Richard, Nelly (1989). *La estratificación de los márgenes*. Santiago de Chile.



Salomón Caraballo