

REVISTA DE ARTES VISUALES / JUL-DIC 2015 / ISSN 2145-6399

ERARVTV

N°14

GEOPOLÍTICAS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO



AVARTE #

ERRATA#

Nº14, JUL – DIC 2015

ISSN 2145–6399

© Fundación Gilberto Alzate Avendaño

© Instituto Distrital de las Artes

Alcalde Mayor de Bogotá

Gustavo Petro

Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte

Clarisa Ruiz

Directora Fundación Gilberto Alzate Avendaño FUGA

Ana María Alzate Ronga

Gerente de Artes Plásticas y Visuales de IDARTES, 2014

Catalina Rodríguez

Equipo Gerencia de Artes Plásticas y Visuales IDARTES, 2014

Catherine Guevara, Pilar Luengas, Claudia Pachón, Elkin Ramos, Nancy Sarmiento, Sandra Valencia y María Villa Largacha

Director Instituto Distrital de las Artes IDARTES

Santiago Trujillo Escobar

Subdirectora de Artes IDARTES

Bertha Quintero

ERRATA# es una publicación periódica (semestral) de carácter crítico y analítico en el campo de las artes plásticas y visuales. Su propósito es analizar y divulgar las prácticas y fenómenos artísticos de Colombia y Latinoamérica. El tema que estructura el 14º número que presentamos es **Geopolíticas del arte contemporáneo**

EQUIPO EDITORIAL DE ERRATA#

Directores Jorge Jaramillo Jaramillo y Catalina Rodríguez

Asesoras Katia González y Juliana Díaz

Coordinadora editorial María Villa Largacha

Editores invitados Gerardo Mosquera y Nikos Papastergiadis

Comité editorial nacional

María Clara Bernal (Departamento de Arte, U. de los Andes), Andrea Guía (U. Pedagógica Nacional), Pedro Pablo Gómez (Programa de Artes Plásticas y Visuales, ASAB, U. Distrital), Rita Hinojosa de Parra (Carrera de Bellas Artes, U. Antonio Nariño), Francisco López (Universidad Jorge Tadeo Lozano), y Andrés Matute Echeverri (U. Javeriana).

Comité editorial internacional

Jorge Blasco Gallardo (España), Luis Camnitzer (Uruguay), Karen Cordero Reiman (México), Marcelo Expósito (España–Argentina), Sol Henaro (México), Ana Longoni (Argentina) y Gerardo Mosquera (Cuba)

Autores, artistas y colaboradores internacionales en este número

Carlos Amoraes (México), Mieke Bal (Holanda), Hans Belting (Alemania), Lee Weng Choy (Singapur), Anthony Gardner (Inglaterra), Ranjit Hoskote (India), Reena Kallat (India), Cristina Lucas (España), Cuauthémoc Medina (México), Alnoor Mitha (India), Sherman Ong (Singapur), Britget Tracy Tan (Singapur), y Tukufu Zuberi (EE.UU.)

Los juicios y contenidos expresados en los artículos firmados son responsabilidad de sus autores y no representan las opiniones de la *Revista de Artes Visuales ERRATA#*, ni de las entidades responsables.

Diseño, diagramación y edición digital

Tangrama
www.tangramagrafica.com

Traducción Andrés Matute Echeverri, Viviana Mejía,

Erika Tanacs

Corrección de estilo Gabriela García, Gustavo Patiño

Corrección de pruebas Alejandro Weyler

Impresión Imprenta Distrital, marzo 2016

Contacto

Instituto Distrital de las Artes

Tel. (571) 379 57 50 ext. 330

Calle 8 # 8–52, Bogotá, Colombia

www.idartes.gov.co

revistaerrata@idartes.gov.co

Fundación Gilberto Alzate Avendaño

Tel. (571) 282 94 91 ext. 228–122

Calle 10 # 3–16, Bogotá, Colombia

www.fgaa.gov.co

Página web

www.revistaerrata.com

contacto@revistaerrata.com

Foto de portada: Mona Hatoum, *Hot Spot*, 2006. Acero inoxidable y luces de neón, 229 x 222 m Ø. «Mona Hatoum: Collected Works», Rennie Collection en Wing Sang, octubre del 2009. Foto: SITE Photography, cortesía de la Rennie Collection.

ARTES

Nº14

GEOPOLÍTICAS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

BOGOTÁ
HUMANA

CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Instituto Distrital de las Artes, Fundación Gilberto Alzate Avendaño

contenido

ERRATA# 14, JULIO – DICIEMBRE 2015
GEOPOLÍTICAS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

EDITORIAL 12

18 **La geo-política del arte contemporáneo** / Gerardo Mosquera y Nikos Papastergiadis

Arte contemporáneo como arte global: una estimación crítica 40
Hans Belting

68 *Bienales al borde, o una mirada a las bienales desde las perspectivas del Sur*
Anthony Gardner

Un país con las últimas ballenas. Contemplando la historia global del arte; o, ¿entenderemos algún día lo grande que es el mundo? 90
Lee Weng Choy

108 *Curando desde el Sur: una comedia en cuatro actos*
Cuahtémoc Medina

Arte global e historias regionales perdidas 124
Ranjit Hoskote

132 *Curaduría intercultural*
Mieke Bal

154

DOSSIER

Carlos Amoraes

Reena Saini Kallat

Cristina Lucas

Sherman Ong, por Britget Tracy Tan

180

ENTREVISTA

Amadou Kane Sy y el ritmo de la vida.

Conversación con Tukufu Suberi

INSERTO

Ricardo Basbaum, *Conversa coletiva*

colaboran en ERRATA# N°14

Amadou Kane Sy (*Kan-si*)

Artista senegalés que trabaja en diversos medios, desde la pintura, la instalación y la fotografía, hasta el video, el grabado y la poesía. Obtuvo su grado en artes de la Escuela Nacional de Artes de Senegal en 1991. Sus trabajos abordan problemas sociales contemporáneos desde diversas perspectivas y desarrollan un fuerte compromiso con la descentralización de la cultura a través de la creación de polos de desarrollo cultural, económico y social en las zonas peri-urbanas y rurales. En colaboración con Muhsana Ali, artista afroamericano radicado en Dakar, fundó y realiza la dirección artística de *Portes et Passages*, una iniciativa que apunta a abrir un centro de arte holístico en el área rural de Senegal. Hizo parte del Intercambio Sur-Sur 2012 con una comunidad del Chocó (Colombia) como parte de la plataforma de Más Arte Más Acción; y del simposio de ese proyecto en *Lugar a dudas*, en Cali. Vive y trabaja en Dakar, Joal y la isla de Gorée (Senegal).

Anthony Gardner

Teórico e investigador en historia y teoría del arte, ha trabajado sobre la intersección de la teoría política, el arte y la historia de las exposiciones de los años 1950 en adelante. Profesor asociado de historia del arte contemporáneo de la Universidad de Oxford, donde dirige el programa de pregrado del Ruskin School of Art. Obtuvo su doctorado en el Centro

de Arte Contemporáneo y Política de la Universidad de South Wales (Australia). Sus principales áreas de trabajo son el poscolonialismo, el postsocialismo y la historia de la curaduría, sobre los cuales ha publicado ensayos en *Art Margins* (MIT), *Third Text*, *Postcolonial Studies*, lo mismo que en los libros *Global Studies. Mapping Contemporary Art and Culture* (2012), *The Cambridge Companion to Australian Art* (2011), *Mapping South: Journeys in South-South Cultural Relations* (2013) y *Mega-Exhibitions: Biennials, Triennials, Documentas* (con Charles Green, en prensa).

Carlos Amoraes

Estudió en la Gerrit Rietveld Academy y la Rijksakademie van Beeldende Kunsten (Ámsterdam 1992-1997). Desarrolla su trabajo en medios como dibujo, animación, instalación, *performance*, gráfica digital, video y pintura. Es cofundador del sello de música rock Nuevos Ricos. Entre sus exposiciones individuales destacan: «El esplendor geométrico» (Kurimanzutto, 2015); «Germinal» (Museo Rufino Tamayo, 2013); «La langue des morts» (París, 2012); «Carlos Amoraes» (Roma, 2010); «Four Animations, Five Drawings and a Plague» (Philadelphia Museum of Art, 2008); «New Perspectives in Latin American Art» (Moma, 2007); «Amoraes vs. Amoraes, Challenge 2003» (Tate Modern, 2003). Ha participado en bienales como las de Shanghai (2014), Berlín (2014 y 2001), Manifesta 9 (2012), La Habana (2009), Performa (Nueva York, 2007) y Venecia

(2003). Su obra forma parte de las colecciones Jumex, Tate Modern, The Museum of Modern Art (Nueva York), Solomon R. Guggenheim Founding Collection, Daros Latinoamérica, Walker Art Center (Mineápolis) y Museum Boijmaans van Beunigen (Róterdam), entre otras. Vive y trabaja en Ciudad de México.

Cristina Lucas

Artista plástica española, con Magíster en la Universidad de California (2000), y residente de la Rijksakademie de Ámsterdam (2007). Entre sus exposiciones individuales destacan: «Focal Distance» (Alemania, 2014); «Es Capital» (Madrid, 2014); «On Air» (CAB Burgos 2012); «Light Years» (Madrid y México D.F., 2009) y «Talk» (Stedelijk Museum, Países Bajos, 2008). Ha participado en numerosas exposiciones colectivas, entre ellas: «Lost in Landscape» (Rovereto, 2014), «Per / Form. Cómo hacer cosas [sin] palabras» (CA2M, 2014), «El barroco exuberante» (Guggenheim de Bilbao, 2013); «Artificial Amsterdam. The City as Artwork» (2013); 2º Ural Industrial Biennial Of Contemporary Art (Yekaterinburg, 2012), 8º Bienal de Mercosur – Ensayos de geopoética (2011), «Heroínas» (Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2011), la Bienal de Liverpool – Touch (2010), y «Tracking Traces Contemporary» (Kiasma Art Museum, Helsinki, 2009). Su obra hace parte de importantes colecciones de museos de arte contemporáneo al rededor del mundo.

Cuauhtémoc Medina

Doctor en historia y teoría del arte por la Universidad de Essex en Gran Bretaña, es el actual curador en jefe del Museo Universitario Arte Contemporáneo (Muac) de México, donde vive y trabaja. Se ha desempeñado como crítico de arte, curador, e investigador. Desde 1992, es parte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de México (Unam), fue curador asociado para las colecciones de Arte Latinoamericano de Tate Modern en Londres (2002–2008); trabajó en los proyectos de Teresa Margolles para el pabellón mexicano en la Bienal de Venecia «¿De qué otra cosa podríamos hablar?» (2009) y *Cuando la fe mueve montañas*, de Francis Alÿs (2002); coeditó «La era de la discrepancia: Arte y cultura visual en México 1968–1997» (2008). Curador en jefe de la bienal Manifesta 9 (Bélgica, 2012) por la que recibió el Premio Walter Hopps. Entre sus publicaciones recientes se encuentran «Looking red», en *Global Culture – Local Views* (2012), «A history of Infinity and Some Fresh catastrophes», en *e-flux Journal* (2012), *La era de la discrepancia* (2014), *Estética y emancipación. Fantasma, fetiche, fantasmagoría* (2014).

Gerardo Mosquera

Curador, crítico y escritor independiente, radicado en La Habana y Madrid. Curador en jefe de la IV Trienal Poli/gráfica de San Juan (2015), asesor de la Academia de Bellas Artes del Estado de Holanda, del

Muac (México), de Art in General (Nueva York) y otras instituciones culturales. Miembro de los consejos de varias revistas internacionales. Cofundador de la Bienal de La Habana, ha sido curador del New Museum of Contemporary Art (Nueva York), director artístico de Photo España (2011–2013), y ha organizado bienales y numerosas exposiciones internacionales. Ha publicado varios libros y más de seiscientos textos en revistas y compilaciones de varios países. Ha organizado y participado en múltiples simposios internacionales, y dictado conferencias y seminarios en universidades y otras instituciones en los cinco continentes. Recibió la Beca Guggenheim (Nueva York) en 1990.

Hans Belting

Historiador de arte especialista en arte medieval y renacentista, y en teoría de las imágenes y el arte contemporáneo. Cofundador de las Escuela de Nuevos Medios en Karlsruhe (Alemania, 1992) y profesor de historia del arte y los medios hasta el 2002 en Heidelberg y Hamburgo. Director del Centro Internacional de Ciencias de la Cultura en Viena y consultor del proyecto GAM (Global Art and the Museum) del Centro para el Arte y los Medios (ZKM, por su sigla alemana); proyecto que representa un primer intento de documentar los disputados confines del mundo del arte hoy, abrir el debate de cómo el proceso de globalización ha cambiado la escena del arte y revisar críticamente su desarrollo en los últimos veinte años. Sus principales libros incluyen: *The End of the History of Art?* (1987), *The Invisible Masterpiece* (2001), *Art History After Modernism* (2003), *The Global Art World. Audiences, Markets, Museums* (con Andrea Buddensieg, 2009), *Looking through Duchamp's Door* (2010) y *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body* (2011).

Lee Weng Choy

Crítico de arte y escritor, fue el codirector artístico del centro de arte The Substation y director de proyectos e investigación en la Osage Art Foundation de Singapur. Es el presidente de la sección de Singapur para la Asociación Internacional de Críticos de Arte y

es parte del comité académico consultivo del Asia Art Archive. Ha sido conferencista en temas de arte y estudios culturales en coloquios internacionales y ha escrito gran volumen de textos sobre arte contemporáneo. Es director editorial de *Comparative Contemporaries*, proyecto de antología web de la escritura sobre arte en Asia. Desde 1985, sus ensayos han sido publicados en revistas como *Art Asia Pacific*, *Broadsheet*, *Forum On Contemporary Art & Society*, *Positions: East Asia Cultures Critique*, *Over Here: International Perspectives on Art and Culture* y *Theory in Contemporary Art*. comparative.aaa.org.hk

Mieke Bal

Crítica y teórica cultural holandesa, se ha desempeñado como profesora de la Real Academia de las Artes y Ciencias de Holanda (2005–2011). Hace parte de la Escuela para el Análisis Cultural de la Universidad de Ámsterdam. Sus áreas de interés van desde los estudios bíblicos y de la antigüedad clásica, pasando por la literatura y el arte moderno del siglo XVII, hasta el feminismo y la cultura migratoria. Entre sus numerosos libros están: *A Mieke Bal Reader* (2006), *Travelling Concepts in the Humanities* (2002) y *Narratology* (2009). Como videoartista, ha expuesto internacionalmente varios trabajos documentales sobre migración: *Separations* (2009), *State of Suspension* (2008), *Becoming Vera* (2008) y la instalación *Nothing is Missing*. Realizadora de la película *A Long History of Madness* (junto a Michelle Williams, 2012), una ficción teórica sobre la locura y las exposiciones en torno al tema. Su película *Madame B: Explorations in Emotional Capitalism* circuló mundialmente en el 2014. Ha trabajado ocasionalmente como curadora independiente; su muestra «2Move» ha itinerado por varios países desde el 2007. www.miekebal.org

Nikos Papastergiadis

Director de la Unidad de Investigación en Culturas Públicas y profesor de la Escuela de Comunicación de la Universidad de Melbourne en Australia. A lo largo de su carrera ha realizado consultorías para agencias gubernamentales en torno a la identidad

cultural y ha colaborado con artistas y teóricos como John Berger, Jimmie Durham y Sonya Boyce. Su investigación actual se centra en la transformación histórica que la tecnología digital ha operado sobre el arte contemporáneo y las instituciones culturales. Entre sus libros están: *Modernity as Exile* (1993), *Dialogues in the Diaspora* (1998), *The Turbulence of Migration* (2000), *Metaphor and Tension* (2004), *Spatial Aesthetics: Art Place and the Everyday* (2006), *Cosmopolitanism and Culture* (2012), *Ambient Perspectives* (2013); al igual que más de diez libros cuya edición ha coordinado y numerosos artículos traducidos a más de una docena de idiomas y publicaciones de las bienales de Sídney, Liverpool, Estambul, Gwanju, Taipei, Lyon, Salónica y Documenta 13. Es miembro de la Academia Australiana de Humanidades, miembro del Clare College de Cambridge, copresidente del Centro Griego de Cultura Contemporánea y presidente del Consejo Asesor Internacional del Centro de Arte Contemporáneo de Singapur.

Ranjit Hoskote

Crítico de arte, teórico de la cultura y poeta indio. Es autor de trabajos retrospectivos y biográficos de artistas como Jehangir Sabavala, Tyeb Mehta, Sudhir Patwardhan, Baiju Parthan, Bharti Kher e Iranna GR. Desde 1994, ha curado y organizado más de veinte exposiciones de arte contemporáneo, tanto de arte indio como internacional. Fue co curador de la 7ª Bienal de Gwangju (2008) en Corea del Sur, junto a Okwui Enwezor y Hyunjin Kim; y del pabellón de India en la Bienal de Venecia (2011). Como teórico cultural ha debatido las dinámicas culturales y políticas de las sociedades poscoloniales que atraviesan procesos de globalización, enfatizando en la posibilidad de una contemporaneidad no occidental y en la comunicación intercultural. Es recurrente en su reflexión la conexión entre estética y política, y entre el arte visual popular, la movilización masiva y la emergencia de identidades fluidas y fluctuantes dentro de las culturas metropolitanas poscoloniales, en lo que denomina un «tercer campo» de la producción artística.

Reena Saini Kallat

Su práctica artística abarca la pintura, la fotografía, el video, la escultura y la instalación, a menudo incorporando múltiples medios en una misma obra. Se interesa en el papel que juega la memoria, no solo en lo que elegimos recordar, sino en nuestra forma de pensar el pasado. Trabaja a menudo con nombres de personas, monumentos u objetos registrados que se han perdido o han desaparecido sin dejar rastro. Un motivo recurrente en su trabajo son los sellos de caucho, abordados como objetos pero también como símbolos del aparato burocrático que reafirma tanto como oculta las identidades. Su trabajo ha sido ampliamente exhibido en todo el mundo, en ciudades como Tokio, Washington, Vancouver, Londres, São Paulo, Helsinki, Taiwán, Israel, Seúl, Oslo y Milán, entre otras. Ha participado en gran variedad de talleres y residencias en diferentes lugares del mundo. Vive y trabaja en Bombay, India.

Ricardo Basbaum

Artista y escritor, participa regularmente en exposiciones y proyectos artísticos desde 1981. Entre sus exposiciones individuales recientes están: «Nbp-etc: escolher linhas de repetição» (Río de Janeiro, 2014), «Diagramas» (Santiago de Compostela, 2013) y «Re-projecting» (Londres, 2013). Hizo parte de la Documenta 12 (2007), la Bienal de São Paulo (2012, 2002) y La Escuela de Kiev (2015), entre otros eventos. Curador de «Mistura + Confronto» (Porto, 2001) y co curador de «Panorama da Arte Brasileira» (MAM-SP, 2001), «On Difference #2» (Stuttgart, 2006) y «Pogovarjanja / conversations / conversas» (Liubliana 2006). Coeditor de la revista *Item* (1995-2003) y codirector de la agencia Agora (1999-2003). Autor de *Manual do artista-etc* (2013), *Ouvido de corpo, ouvido de grupo* (2010) y *Além da pureza visual* (2007). Profesor visitante en la Universidad de Chicago (2013) y artista en residencia de la Audain Gallery (Vancouver, 2014). Vive y trabaja en Río de Janeiro.

Sherman Ong

Cineasta, fotógrafo y artista visual. Su práctica se ha centrado en la condición humana y las relaciones

de la gente en el entorno más amplio. Es miembro fundador de 13 Little Pictures, sello cinematográfico colectivo en Singapur, y de la comisión del Festival Internacional de Fotografía del mismo país. Ha sido docente universitario y fue artista asociado de The Substation. Ha mostrado su trabajo en bienales (Venecia, Singapur, Yakarta), en los principales festivales de cine como el Noorderlicht Photo Festival y el Festival Internacional de Cine de Róterdam; y en museos en el mundo como el Mori Art Museum (Tokio), Museo de Arte Asiático (Fukuoka), el Martin Gropius Bau (Berlín), el Museo del Quai Branly y el Centre Pompidou (París), el Museo de Arte de Singapur, el Centro Cultural Banco do Brasil, y en centros de arte contemporáneo de Australia del Sur, Londres y Lituania. En el 2009, fue invitado a participar en el pabellón de Singapur de la Bienal de Venecia, donde obtuvo mención especial. Ganador del Premio de Fotografía Icon, de Martell Cordon Bleu (2010).

Tukufu Zuberi

Profesor de relaciones raciales, sociología y estudios africanos de la Universidad de Pensilvania. Su investigación se centra en la raza, las poblaciones africanas y su diáspora. Ha dedicado su trabajo a promover una nueva visión de la cultura y la sociedad para el público a través de diversas plataformas (conferencias en universidades, televisión y medios). Actualmente trabaja en varias iniciativas de derechos humanos e igualdad a través de programas de charlas, colaboraciones internacionales con organizaciones transnacionales y agentes diversos. Dirige el departamento de Sociología de la Universidad de Pensilvania; universidad donde dirigió el programa de Estudios sobre África y el programa de Estudios Afroamericanos. En 2002, funda el Centro de Estudios Africanos, en el que se ha desempeñado desde entonces como director. Ha sido profesor visitante en la Universidad de Makerere en Kampala (Uganda) y la Universidad de Dar es Salaam (Tanzania). Escribió y dirigió *African Independence* (2013), un largometraje documental premiado internacionalmente, sobre el nacimiento del movimiento independentista en África. www.tukufuzuberi.com

editorial

El tema de esta nueva entrega de la *Revista de Artes Visuales Errata#*, *Geopolíticas del arte contemporáneo*, emerge de diversas discusiones que han cruzado por el comité editorial y que reclamaban un espacio aparte en la reflexión sobre asuntos críticos del campo del arte latinoamericano. Este número procura abrir el abanico de voces que salen a flote en las tensiones Norte-Sur y centro-periferia, como tensiones estructurales del denominado «arte contemporáneo», aspirando a ahondar en sus múltiples facetas y en los debates sobre las categorías que permiten problematizarlo históricamente.

Desde la elección de sus dos editores invitados, los curadores Gerardo Mosquera y Nikos Papastergiadis, *Errata#* apuesta en esta oportunidad por una aproximación a las dinámicas geopolíticas del campo para abordar un diálogo Sur-Sur en su compleja relación histórica con los centros hegemónicos del arte (la tradición eurocentrista y anglosajona). En ese marco, diversas perspectivas convocadas desde Suramérica, el Caribe, el Sudeste Asiático y Europa dan cuenta de una continuada batalla contra la condición subalterna (batalla frontal, en unas, o apenas latente en otras; y en ocasiones más interiorizada que impuesta desde fuera), y de nuevas alternativas de toma de posición poscolonial.

En el texto introductorio, «La geo-política del arte contemporáneo», Papastergiadis y Mosquera presentan su reflexión conjunta sobre las implicaciones actuales de una perspectiva del mundo y del arte que se configura desde el Sur, a la luz de dinámicas geopolíticas a las que ni la producción, la circulación o la crítica de arte pueden sustraerse, y donde la movilidad de saberes y contextos de creación es la norma en un mundo interdependiente: las lógicas coloniales que enmarcaban históricamente la agencia y la creación desde el contexto no han desaparecido bajo la bandera optimista de la hiperconexión y el cosmopolitismo, sino que parecen haber mutado en la cooptación de lo local por lo globalizante.

Los seis autores convocados a publicar en esta oportunidad, seleccionados por los editores, permiten abrir un amplio espectro de perspectivas para pensar este tema no solo desde trasfondos culturales y geográficos distintos, sino también desde lecturas mediadas por la historia del arte y la teoría de la cultura, así como por proyectos curatoriales y de escritura crítica de sus regiones de origen.

El primero de ellos, el académico alemán Hans Belting, presenta una lectura de línea más histórica sobre los procesos que han tomado curso en las últimas décadas con la emergencia del arte contemporáneo y el «arte global» (con su fuerte diversidad y su rechazo de las narrativas eurocéntricas), en contraste con el modernismo universalista (la linealidad del llamado «arte mundial», enmarcado en la tradicional historia del arte), y revisa lo que está en juego hoy con la explosión de los museos de arte contemporáneo en el mundo entero y con las dinámicas de mercado del arte que se han disparado en Oriente, en complicidad con coleccionistas y poderosas casas de subastas. *Errata#* se complace en presentar aquí, publicado por primera vez para el

público de habla hispana, «Arte contemporáneo como arte global: una estimación crítica», un artículo hoy día paradigmático del tema.

En esa misma línea, los editores han invitado al investigador británico Anthony Gardner, con su texto «Bienales al borde, o una mirada a las bienales desde las perspectivas del Sur». Este artículo recoge una importante secuencia de debates e iniciativas que, luego de las primeras bienales europeas, marcaron lo que sería la naciente escena global de megaexposiciones, en un contexto, empero, completamente diferente al actual: la primera Bienal de Artes Gráficas de Liubliana (Eslovenia) y bienales como la del Mediterráneo, la de Zagreb, de Coltejer en Medellín, o de La Habana, aparecen entre 1955 y 1980, durante la Guerra Fría, en ciudades que emergían en la periferia cultural y política de Europa, y configuran cada una puntos de encuentro e intercambio para los agentes del campo desde enfoques explícitamente regionales y no alineados, inaugurando lo que serían las primeras relaciones Sur-Sur en el mundo del arte.

En un inédito giro geográfico para nuestra revista, contamos en este número con Ranjit Hoskote y Lee Weng Choy, curadores con voces críticas posicionadas en un Sur que ha experimentado, bajo diferentes regímenes de dominio, fenómenos similares de dependencia cultural a los de Latinoamérica. Sus contextos de enunciación, India y Singapur, comparten también con el nuestro el complejo y rico desarrollo de redes independientes de intercambio y resistencia frente a las lógicas lineales de la historia del arte, la exotización y la simplificación de la contemporaneidad cultural en nuestros países.

Con «Arte global e historias regionales perdidas», Hoskote presenta una perspectiva donde se ponen de relieve los procesos gestados desde de la periferia y las múltiples modernidades e intelectualidades regionales, tomando como base el caso indio. Su texto critica los modos de recepción por parte del Norte, donde esa producción es curada, analizada e incorporada desde un discurso que desconoce sus contextos de producción y acaba aplanando su diversidad. Paralela a una nueva y sofisticada forma de colonialismo cultural, Hoskote denuncia en India una *crisis de lugar* donde, en medio del entusiasmo por el intercambio con la institución arte de escala global, lo regional desecha sus modos de cosmopolitismo y su propio legado crítico como obsoletos.

«Un país con las últimas ballenas» es el título del texto con que Lee Weng Choy desenfunda una reflexión en torno al discurso crítico del arte en Singapur y a la construcción de la historia del arte contemporáneo en el Sudeste Asiático. Interpelando a James Elkins, su artículo cuestiona la unicidad de la historia del arte como proyecto y su posibilidad de ser una empresa global (por su método o materia, independientemente desde dónde se la escriba), y discute los supuestos sobre su escritura y sobre el arte contemporáneo como categoría. En su texto es evidente cómo el provincianismo europeo falla en reconocer hasta qué punto toda historia es regional y toda mirada crítica opera desde el contexto.

En una tercera línea de debates curatoriales, encontramos los textos del mexicano Cuauhtémoc Medina y de la holandesa Mieke Bal, quienes elaboran críticamente, cada uno desde su propio papel como comisarios, sobre lo que significa asumir una postura crítica de la mirada condescendiente del centro respecto a su «otro» cultural, que logre trabajar tanto con nuevos vectores y categorías en el análisis y presentación de las obras, como en la validación de sus ámbitos de debate y producción.

En «Curando desde el Sur. Una comedia en cuatro actos», Medina nos presenta el camino crítico andado en la exploración de esa voz curatorial que habla desde el Sur y en la toma de posición que han supuesto las exposiciones latinoamericanas para sus curadores en las últimas dos décadas. Interpelando a la «vanguardia de la periferia», el mexicano discute la posibilidad de construir una narrativa histórica del arte contemporáneo de la región a partir de un concepto de geografía fluctuante (que la reconoce como dinámica de poderes) y problematizando las curadurías de inicios del 2000 basadas en el desplazamiento y la disidencia poscoloniales. Medina reitera la exotización y el estereotipo de lo «auténtico» que aún hoy se impone desde el Norte, al tiempo que su texto pregunta por el real significado de la idea del Sur y por las iniciativas y prácticas de circulación, debate e intercambio regional que pueden darle cuerpo.

Por último, Mieke Bal cierra esta sección con el artículo «Curaduría intercultural», donde rechaza la lógica heredada de las exposiciones universales que enfatizan la otredad y simplifican condescendentemente a quienes desean representar. Bal cuestiona la posibilidad misma de lo *pos*-colonial y apunta, en cambio, a una curaduría que se hace cargo, tanto ética como artísticamente, del carácter migratorio del arte, de su carácter móvil e «impuro», plural. Se trata de una forma de curaduría que responde a lo que ella denomina «estéticas migratorias», que debate los puntos focales de las narrativas museográficas y el ejercicio perceptual mismo frente al arte. En este sentido, según Bal la relevancia del arte para la sociedad puede articularse desde una perspectiva que, abandonando la idea de «transmitir algo», indaga más bien por la interacción que los movimientos del espectador y las decisiones espaciales propician en las exposiciones.

La selección de colaboradores realizada para esta edición no solo quiere recoger diálogos y miradas alrededor del tema desde posturas críticas de la historia del arte y la curaduría, sino también reflexiones que se apoyan en el trabajo de resistencia y crítica cultural de artistas que de un modo u otro han abordado estas tensiones en su obra.

Para la sección *Entrevista* de esta edición de *Errata#*, hemos convocado al senegalés Amadou Kane Sy, multifacético artista que desarrolla proyectos con comunidades rurales. Kane Sy dialoga sobre su obra (y su recorrido de búsqueda artística descentrada de la producción comercial y las etiquetas del arte contemporáneo) con el sociólogo e investigador Tukufu Zuberi. Como especialista en estudios africanos

y en la diáspora de ese continente, Zuberi indaga en el compromiso de Kane Sy con proyectos de cambio cultural y derechos humanos a nivel local y en su visión de la práctica artística en general.

El *Dossier* del número, curado así mismo por los editores internacionales, cuenta con la participación de cuatro artistas de diversa procedencia: Cristina Lucas (España), quien debate desde su producción visual e instalativa las lógicas presentes en la geografía, historia y civilización occidental; Carlos Amoraes (México), con un texto que declara «Manifiesto del cubismo ideológico» del Buró Fantasma, el cual aborda críticamente y desde la apropiación artística numerosas variables de un posicionamiento local, regional o cultural para un artista latinoamericano; Sherman Ong (Singapur), cuya producción cinematográfica nos presenta la curadora Britget Tracy Tan, revelando su particular lectura del Sudeste Asiático desde la narración oral; y Reena Kallat (India), en conversación con Alnoor Mitha en torno a la crítica de los símbolos nacionales y las políticas identitarias y migratorias, crítica que su obra desarrolla entre el universo simbólico indio y el pakistaní.

Finalmente, en esta breve cartografía del Sur, *Errata#* cuenta con el artista brasileño Ricardo Basbaum para el *Inserto*. La obra de Basbaum se ha caracterizado por explorar críticamente los modos de hacer contemporáneos con piezas itinerantes que activan el intercambio y la apropiación del público allí donde van, y que se abren a múltiples narrativas de acuerdo al contexto. En esta oportunidad, Basbaum presenta una pieza que recoge diversidad de voces y discursos entrecruzados en una experiencia performática, una de sus denominadas *Conversas coletivas*: trabajo a medio camino entre la improvisación, los ejercicios de traducción, y la exploración (acústica y semántica) del diálogo múltiple y descentrado propio del arte contemporáneo.

LA GEO-POLÍTICA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Gerardo Mosquera y Nikos Papastergiadis

▼ Mona Hatoum, *Hot Spot*, 2009. Acero inoxidable y luces de neón, 229 x 222 x 222 m Ø. «Mona Hatoum: Collected Works», Rennie Collection en Wing Sang, octubre del 2009. Foto: SITE Photography, cortesía de la Rennie Collection.



La conciencia sensorial del mundo es fundamental para el arte. El arte es la actividad de crear mundos. La relación entre las facultades sensoriales y las prácticas formales del arte siempre conduce a la producción de múltiples mundos. Este número especial explora esa relación entre lo real y lo imaginado, entre los mundos materiales y virtuales del arte, y pone la actividad sensorial de crear mundos en el corazón de nuestra comprensión de lo político. Dada la naturaleza rápida y profunda del cambio en el mundo, presentamos una amplia gama de perspectivas y conceptos. En particular, nos centramos en los límites, las polaridades y las categorías que se utilizan para definir el contexto del arte. El discurso sobre la geopolítica del arte contemporáneo está atrapado en medio de dos paradigmas en conflicto: una visión emergente que hace hincapié en el sistema abierto de los flujos globales, y el marco residual derivado de los territorios que acotan las estructuras nacionales. Buscamos desafiar esta disyuntiva binaria al proponer una visión *desde* el Sur. «Desde» —y no tanto «en», «del» o «al» Sur— es un término clave hoy para rearticular estas polaridades y otras con ellas relacionadas, como local / internacional, contextual / global, centro / periferias, Occidente / no Occidente, etc. (véase Mosquera 2010).

La idea del Sur a menudo se rechaza porque se percibe como una mera inversión y, por consiguiente, una reafirmación de la geopolítica hegemónica del Norte. Es indiscutible que el hilo común entre quienes se identifican con el Sur es el rechazo compartido del monopolio euroestadounidense sobre la cultura y el conocimiento. Sin embargo, tal conciencia negativa también contiene una demanda de una perspectiva alternativa (Mosquera, en Papastergiadis 2003). Como el historiador de arte Anthony Gardner argumenta, el significado del Sur no se limita a «las cartografías geográficas del hemisferio Sur, ni a los contornos geoeconómicos del Sur global como una categoría de la privación económica». El Sur es parte de una agenda cultural más amplia para superar los legados coloniales mediante una afinidad compartida en las tragedias de la dominación de los colonizadores sobre las sociedades indígenas y la posterior invención de nuevas formas híbridas de autoafirmación. Esta búsqueda de un nuevo vocabulario para la autorrepresentación también ha producido nuevas cartografías de alianzas y coaliciones. Por lo tanto, el Sur se adopta como un sitio donde las categorías culturales se someten a una vigorosa impugnación, y también como una visión del mundo que aborda la trayectoria de los flujos culturales. El Sur destaca las trayectorias que no se limitan a los movimientos bipolares entre el centro y la periferia, sino que proceden dentro de las esferas horizontales de conexiones Sur-Sur y a lo largo de redes multidireccionales. Esta zona imprecisa y estas complejas líneas de conexión sugieren que la idea del Sur no es una entidad geográfica fija, sino un concepto «turbio» y una zona ambivalente que agudiza viejas relaciones y proporciona pasajes que cruzan las nuevas fronteras (Papastergiadis, en Medina 2011).

El objetivo amplio de esta diversa colección de ensayos es dar luces sobre algunos aspectos de la función del arte en un mundo globalizante. Con ello no buscamos decir que el arte esté ahora haciendo el trabajo de la política, sino, más bien, ver cómo el arte es un agente fundamental en la formación del imaginario público. Este número

especial aborda dicha problemática de tres maneras: describe la resistencia a las políticas de la globalización en el arte contemporáneo, presenta la construcción de una geografía alternativa de la imaginación, y reflexiona sobre la capacidad del arte para ser *expresivo*, en el sentido más amplio posible de estar en el mundo y de «estar en el globo», una noción, coextensiva con la de Heidegger, a través de la cual Manray Hsu enfatizó los efectos de la globalización (Hsu, en Tsoutas 2004). Una visión del mundo desde el Sur cuestiona la validez del modelo centro-periferia y conecta las perspectivas críticas generadas por los debates sobre estética decolonial con la esfera más amplia posible del pensamiento cosmopolita. En suma, este número especial explora los mundos que los artistas hacen cuando hacen arte desde el Sur.

¿Existe una crítica «dentro de y más allá de la globalización»?

La retórica emancipadora de la globalización ha sido remplazada por las tristes realidades de la creciente polarización geopolítica, las condiciones precarias de la vida cotidiana y una cultura del «miedo-ambiente» (*ambient fear*). En el amplio ámbito del arte contemporáneo el discurso de la globalización está a menudo en desacuerdo con dichas condiciones. Esta no es simplemente una cuestión de palabrería global vacía y engañosa. Hay evidencia indiscutible de un proceso de cosmopolitización, del surgimiento de instituciones globalizantes, de una proliferación de eventos que exhiben el arte dentro de marcos globales, de una expansión en la creación del arte contemporáneo hacia extensas «zonas de silencio» (Mosquera 2001) donde no se lo practicaba antes, de un reconocimiento de que la vitalidad cultural depende del intercambio, de la movilidad sin precedentes en las biografías de los artistas y los críticos, y de la aparición de los debates académicos y populares sobre la posibilidad de que el arte contemporáneo exprese un mundo interdependiente.

No obstante, mientras que algunas de las barreras eurocéntricas y las jerarquías racistas del siglo XIX se han roto con las tendencias cosmopolitas y los discursos globalizantes, y aunque hay una proliferación de lugares donde el mundo del arte contemporáneo se desarrolla, este contexto se caracteriza también por una compleja red de líneas dispersas de poder y grupos de energía concentrada en ella distribuidos. La forma del mundo del arte es un rompecabezas. No es plano e igualitario, ni se apila en una jerarquía piramidal. Muchas personas se consuelan y se maravillan por la diversidad de los lugares de origen de los artistas que participan en las principales bienales. Sin embargo, esta apariencia de un mundo en proceso de globalización se rompe rápidamente por otro detalle que ahora toma protagonismo en la manera como los artistas definen su residencia. Por ejemplo, más de la mitad de las obras de arte que se mostraron en la Documenta 12 y en la Bienal de Venecia del 2007 fueron producidas por artistas que se describen como: «radicado en Berlín». Gregory Sholette afirma, con mucha razón, que la gran mayoría del mundo del arte existe en un equivalente creativo a lo que los físicos llaman *materia oscura*. Es decir, más del 96% de la actividad creativa total se invisibiliza en orden a asegurar el terreno y concentrar los recursos necesarios para que unos pocos privilegiados sean hipervisibles (2011, 3).



En ese contexto de grave desigualdad y fuerte concentración en los nuevos focos de atención, es necesario desarrollar un nuevo enfoque hacia la función crítica del arte. Desde nuestra perspectiva, el arte contemporáneo ocupa una topología compleja: procura ser, cada vez más, una crítica desde dentro y más allá de la globalización. El objetivo radical no es simplemente ampliar los términos estéticos de aceptación y extender las categorías históricas de recepción del arte, sino desarrollar una perspectiva policéntrica sobre la multitud de prácticas artísticas, repensar los marcos conceptuales con que abordamos la interacción entre el arte

y la política, y abrir el horizonte donde se sitúan los flujos entre las facultades perceptivas y el nivel contextual. Este cambio de enfoque y comprensión temática también es impulsado por la transformación en las condiciones de la producción artística, las lógicas de participación cultural y el estatus de la imagen en la sociedad contemporánea. La mayor parte de la práctica artística surge hoy día de una economía mixta de producción. Muchos artistas trabajan actualmente en entornos colectivos y adoptan metodologías colaborativas. Incluso los artistas que prefieren trabajar solos en sus estudios delegan cada vez más la producción técnica de sus obras de arte a proveedores externos. En un momento en que el arte se está incorporando en la cultura de la marca, la mano del artista también se vuelve cada vez menos visible.

El público también se ha alejado de su posición de receptor pasivo de la información, y adopta un papel más activo como coproductor y participante activo en la formación de su propia experiencia. La proliferación de imágenes, la diversificación de las técnicas visuales y la incorporación de las imágenes a las tecnologías comunicativas han producido un fenómeno que definimos como la «imagen ambiental». En este contexto, la imagen no solo es un elemento omnipresente en la vida cotidiana, sino que su función ha llegado a dominar las otras prácticas comunicativas. Se está diluyendo la frontera entre la imagen y otras formas de transmitir información y conocimiento. Joan Fontcuberta ha observado que la producción espontánea de imágenes ha devenido «una forma natural de relacionarnos con los demás» (2012, 92).

En 1996, el curador y crítico Nicolas Bourriaud observó que los artistas habían desarrollado ya respuestas sofisticadas a la radical transformación del espacio público; una transformación fruto del aumento de las redes informales y los proyectos sociales, y de la reducción del apoyo estatal para instituciones públicas y espacios ciudadanos. En medio de estos cambios estructurales también ha surgido un nuevo discurso sobre la función de la creatividad. Los sociólogos han sido protagonistas tanto en promocionar las innovaciones que los agentes culturales producen como en protestar contra sus precarias condiciones de trabajo, que son endémicas de este «estilo de vida» (Boltanski y Chiapello 2007). La difusión de esta perspectiva ambivalente sobre la creatividad ha propiciado, así mismo, una conciencia más matizada del lugar del arte contemporáneo en la red capitalista. En primer lugar, no solo ha puesto de relieve la distribución polarizante e inequitativa de remuneraciones dentro del sector de la cultura, sino que ha ayudado a centrar la atención sobre la tendencia a reducir el mérito de la obra artística a la estrecha forma de beneficio social instrumental y el retorno financiero inmediato. La instrumentalización del arte ha avanzado a la par con la retórica, cada vez más común, de que todo el mundo es creativo.

En segundo lugar, la expansión de la creatividad a todos los aspectos de la vida cotidiana ofrece además un reto conceptual. En la primera mitad del siglo XX, la formación de una industria creativa estuvo vinculada a las tecnologías para la producción en masa y la estandarización de la cultura. El discurso crítico desarrollado

por Theodor Adorno desde la Escuela de Frankfurt tendía a resaltar hasta qué punto el público era repetidamente engañado. En el contexto actual, las tecnologías de la difusión cultural resultan más dispersas y la complicidad entre productores y consumidores mucho más interconectada. Por lo tanto, el papel del crítico ya no se limita a exponer los medios de manipulación y las formas de engaño. El pensamiento crítico implica mucho más que mostrar cómo llega a ser el público víctima de mensajes falsos y distorsionados. Este no es un paso completamente nuevo (pensemos en el debate sobre la «codificación / decodificación» de Stuart Hall sobre la televisión, los medios de comunicación masiva y el papel activo del público en la recepción), sino que es un desplazamiento desde la crítica ideológica hacia el género, que le da más espacio a la experiencia sensorial de la interacción entre el mundo virtual y real. Es un género similar al método de escritura que Taussig (1986) llama «fabulación» y que Latour (2004) denomina «escritura poética».

En tercer lugar, al reconocer que el consumo público de las formas culturales dominantes no es señal automática de que el imaginario público está totalmente controlado, se ve la necesidad de una visión más matizada de las formas de agencia cultural. Recientemente, Gerald Raunig argumentó que es necesario desenmascarar los vínculos entre las formas dominantes de producción cultural y los procesos de participación cultural (2013). El marco conceptual propuesto por Raunig aborda una dinámica cultural resultante de la funcionalidad doble de fuerzas que desconectan entre sí posiciones internas al sistema, al igual que retroalimentan hacia aquellas que están fuera del sistema. Desde esta perspectiva es posible conceptualizar la relación entre el arte y la política en términos que superan las oposiciones binarias convencionales. Este marco también es compatible con las perspectivas subalternas y con lo que proponemos como la visión desde el Sur.

Al reconfigurar las relaciones en la producción de arte, este discurso también ha desplazado uno de los principales obstáculos que restringieron la producción artística en el Sur a la categoría de folclor estático o al gueto de la comunidad local. Actualmente hay una oportunidad para situar el Sur como parte de los debates contemporáneos de la cultura global. No obstante, incluso con estos nuevos avances conceptuales, el camino hacia delante está lleno de riesgos y contradicciones. Para que la visión del Sur haga una diferencia necesitamos una zona que va más allá de la globalización.

En la parte final de esta introducción vamos a abordar la tensión entre las trayectorias globalizantes y una visión del mundo cosmopolita. Por ahora, tomemos el ejemplo ofrecido por Jan Nederveen Pieterse en su identificación de los problemas endémicos del pensamiento global (2013). Pieterse señala que, si bien las teorías de la globalización han desarrollado una rica gama de sofisticación y amplitud, existe el problema inherente de construir una perspectiva que opere con criterios de agregación y generalización. El intento de producir una visión general acomodando diversos grupos en una categoría amplia, la necesidad de llegar a un agregado común sumando

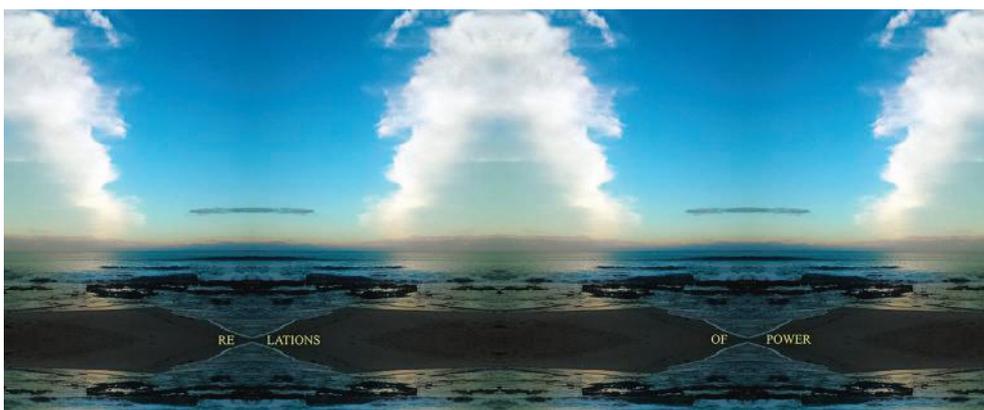
los participantes, el interés por producir una identidad compartida (aunque implique retirar las particularidades para llegar a un esquema esencialista), la búsqueda de un representante que pueda hablar en nombre de otros, el problema de crear una imagen que objective todos los elementos vivos, y la creencia de que el progreso comienza en un punto acordado y continúa a lo largo de líneas rectas... son algunas características que destruyen la posibilidad de un pensamiento global genuino. Mientras el pensamiento global esté incrustado en tal dinámica conceptual de agregación y generalización, lo local estará siempre subordinado a las mismas estructuras que organizaron el imaginario colonial. Lo «global» sustituirá así un «local» que ha sido despojado de agencia. En suma, dentro de este marco globalizante, la visión desde el Sur tendrá que luchar para desafiar la mentalidad que dominó el mundo colonial. La idea del Sur no puede operar confinada a ser una subcategoría de esta perspectiva de globalización. Se requerirán un nuevo vocabulario y un nuevo aparato conceptual, y, por supuesto, es más fácil exigir nuevas herramientas que fabricarlas.

La geografía de la imaginación

La libertad de la imaginación no se opone a la comprensión de que esta comienza desde una ubicación fija. Ella puede utilizarse para reflejar la visión de una realidad presente justo a la vuelta de la esquina, para generar una visión de otra realidad basada en elementos existentes aquí y ahora, o bien, para dividir la concepción singular de la realidad en una multitud. Los artículos de este número especial se centran en la visión desde el Sur. Esta perspectiva contiene una relación dialógica entre fuerzas globales y experiencias locales. Adoptamos este enfoque porque creemos que existe una conjunción significativa entre la práctica artística, las estrategias curatoriales y las investigaciones teóricas. En todas estas esferas de pensamiento crítico y especulación imaginativa hay un esfuerzo constante tanto para «desprovincializar» la imaginación como para desarrollar un marco conceptual más amplio.

La amplitud de la visión y la atención a las fronteras, a menudo brutales, de los encuentros locales se pueden encontrar en los ejemplos de prácticas artísticas que discuten Cuauhtémoc Medina, Lee Weng Choy y Ranjit Hoskote. No es una coincidencia que estos escritores sean, al mismo tiempo, teóricos de la cultura contemporánea y curadores que han estado trabajando en la región del Sur. Todos ellos han observado la forma como los artistas se lanzan hoy, literalmente, a condiciones extremas, asumen el papel de mediadores en complejas encrucijadas culturales, dan forma a experiencias en umbrales borrosos y crean situaciones en las que la imaginación puede llevar a cada participante a mundos desconocidos. Entre uno y otro mundo yacen las situaciones extremas tanto de esperanzas frustradas como de temores apocalípticos.

De acuerdo con Cuauhtémoc Medina, curador y escritor que trabaja en México, las consecuencias de la globalización no han llevado al refinamiento de una subjetividad cosmopolita —para que los pueblos del mundo sean más sensibles a las necesidades del otro y agradecidos por las diferencias culturales que aporta—; al contrario, ella



Carlos Capelán, *Relations of Power*, 2006.
Foto: cortesía del artista.

ha producido una mayor exposición a la violencia física, a la inestabilidad económica y a la ruptura de las normas sociales. En la práctica curatorial de Medina hay muchos ejemplos de artistas que tienen la costumbre tanto de poner el dedo en la llaga como de crear una cartografía más directa de la interconexión entre lo global y lo local. Ranjit Hoskote explora así mismo el diálogo entre las prácticas artísticas locales y los discursos más amplios que circulan en una arena global. Afirma que, a pesar de las connotaciones negativas del atraso, la periferia es a menudo un teatro mucho más dinámico de desarrollo que el centro. Hoskote argumenta también que la imaginación de los artistas no se restringe a su lugar de origen. Y buscando capturar la fusión de lo local y lo global que constituye la «armazón de cualquier lugar en nuestro planeta», él opta por una perspectiva que hace hincapié en la transregionalidad crítica de los flujos en el subcontinente indio.

Tal perspectiva no amplía simplemente la categoría nacionalista de pertenencia ensanchando las fronteras o actualizando los nombres de sus miembros: es un punto de vista que desafía las ideas fundacionales de una pertenencia territorial exclusiva. Re-imaginar el sentido de la pertenencia artística en términos de la transregionalidad crítica se aleja unos pasos de la Ilustración y las tradiciones eurocéntricas de la conciencia nacional y avanza hacia una afiliación más creativa con el lugar. Este movimiento también implica una conexión sensorial con una noción más generalizada de lo público, o lo que Mieke Bal ha definido como una forma más ubicua de la «estética migratoria». Bal hace hincapié en que el arte puede estimular tanto una puesta en escena conceptual del movimiento como el efecto de ser movido. Por medio de la producción de estructuras y zonas de encuentro, el arte se convierte en un nuevo tipo de medio o vehículo que Bal, de manera elegante, denomina *intersticial*.¹ La experiencia de dicha «estética migratoria», por lo tanto, no es solo un movimiento desde un determinado lugar sino también un sentido más profundo de enlace con la aprehensión de lo común en el espacio público. Esto permite que nuestra imaginación

1 *Inter-ship*, noción que podría traducirse alternativamente como «intermedianidad» o «internalidad»; empleamos aquí «intersticio» pues el término evoca el carácter mediador, no solo el estar dentro. [N. de la Ed.]

se conecte con otros lugares, y que enfrente, así mismo, la necesidad de crear un espacio público.

Un paso vital para «desprovincializar» la imaginación comienza en la confrontación con los límites del universalismo eurocéntrico. Este desafío fue articulado vigorosamente por el Grupo de Estudios Subalternos de la India. Al tiempo que Lee Weng Choy señala que el Sur suele carecer de una «densidad discursiva» como base para una plataforma integral capaz de un compromiso público más amplio, también menciona que las contradicciones en las posturas globales occidentales son percibidas más claramente y contrarrestadas con más fuerza desde esta posición. Estos debates sobre los límites de las concepciones occidentales de la cultura mundial han sido vehementes desde hace al menos tres décadas. A lo largo de este periodo, los críticos y los investigadores respondieron experimentando con nuevos marcos teóricos que podrían abordar las formaciones culturales híbridas y diaspóricas. Hay evidencia de estos nuevos enfoques en los fabulosos archivos de revistas como *Third Text* (Londres), *Thesis 11* (Melbourne), *Revista de Crítica Cultural* (Santiago), *Public Culture* (Chicago) y *South* (Atenas). El impacto de estos debates ha sido profundo.

Los principales investigadores y revistas en las capitales metropolitanas del mundo del arte buscaban desesperadamente demostrar que sus miradas no estaban limitadas por ningún sesgo o estrechez provincianos. Por ejemplo, en un reciente artículo de *Art Forum*, el historiador de arte estadounidense David Joselit pregunta: «¿Cuál es la unidad de medida apropiada en la exhibición de la historia de un mundo del arte global?» (2013, 297). Joselit señala que la nación sigue siendo el marco de trasfondo para explicar el contexto histórico del arte. No obstante, rechaza la idea de que el lugar de pertenencia del arte se restrinja a las fronteras territoriales, y propone una doble perspectiva alternativa: en primer lugar, se centra en la biografía de los artistas. Astutamente, señala que los artistas siempre están «yendo y viniendo entre su lugar de origen y los diversos centros metropolitanos mientras colaboran en el mundo entero» (2013). Él también procura revitalizar la idea vanguardista del movimiento artístico como principio organizador para el arte contemporáneo. Esta idea se promueve al integrar en un mismo proceso unificador la propuesta de un concepto filosófico o un estilo estético distintivo, con la movilidad física de las personas y las ideas dentro de una red. Por lo tanto, Joselit propone que el arte contemporáneo se puede cartografiar en relación con los diversos movimientos que se han reunido en un lugar determinado y se suceden uno a otro a lo largo del tiempo.

Del mismo modo, el influyente teórico e historiador de arte estadounidense James Elkins ha afirmado que los cimientos conceptuales occidentales de la historia del arte se pueden ampliar para cubrir la producción global del arte. También arguye que tales métodos, conceptos y premisas compartidos emergen de las categorías occidentales existentes. Weng Choy señala que tal esfuerzo solo puede tener éxito en cuanto visibiliza una parte del mundo que ya es familiar y consistente con su propia «perspectiva instituida». Este es un ejercicio de disciplinar el mundo del arte, en lugar de

una exploración del fenómeno del arte contemporáneo. Una vez más, Weng Choy ve este reconocimiento paradójico de la diversidad en las diferencias culturales como una reinscripción del punto de vista hegemónico en el marco propuesto por los editores de la revista de teoría del arte *October*. Si se toma en serio la visión desde el Sur, es difícil aceptar la idea de que el arte contemporáneo está «libre de la determinación histórica, la definición conceptual y el juicio crítico», y al mismo tiempo está aún más atado a la objetualidad del aparato institucional (*October* 2009).

En la XI Bienal de La Habana, *Universes in Universe* (2012), un colectivo de artistas, curadores y escritores llamado Decolonial AestheSis llevó a cabo una serie de mesas redondas orientadas a investigar los procesos creativos que están en marcha en el Sur desde una perspectiva triplemente negativa, «desvinculada» de los modelos filosóficos eurocéntricos, y también distinta de los discursos nacionalistas y globalizantes (Moarquench 2013). Esta agenda refrescante y ambiciosa se basó en el reconocimiento de que mientras la colonización prácticamente está extinta en el Sur, la experiencia de la colonialidad permanece endémica y constituye una característica residual del pensamiento crítico y de la práctica creativa. En suma, mientras que las estructuras que rigen el contexto geopolítico no pueden examinarse a través de un prisma colonial, conceptos como el progreso, el desarrollo y la innovación siguen siendo, en gran medida, determinados por un sistema de conocimiento que refleja la visión eurocéntrica del mundo. En esa medida, «desnombrar» y revelar el nexo hegemónico entre la modernidad y la racionalidad, son los puntos de partida fundamentales propuestos para este esfuerzo colectivo de descolonizar el imaginario.

Este proyecto tiene su base en *The Argument*, un *manifiesto para la estética decolonial*, presentado por el Centro de Estudios Globales y las Humanidades de la Universidad de Duke (Lockward et ál. 2011). En este corto pero importantísimo documento, los autores afirman que se necesitan dos nuevos conceptos para abordar el radical cambio que se ha dado en la relación entre la producción cultural y la geopolítica. En primer lugar, reivindican la idea de las «identidades transnacionales en política», afirmando de este modo una identidad de múltiples formas que ha resistido las fuerzas homogeneizadoras de la globalización. Estas identidades encarnan una cosmovisión pluriversalista que articula una conciencia sensorial del mundo a través del compromiso material y político en el mundo. En segundo lugar, afirman que la estética decolonial supone liberarse de la percepción y las sensibilidades de los paradigmas territoriales e instrumentales de la colonialidad. Ella fomentará un modo de intercambio intercultural desde la base y llevará a «reinscribir, encarnar y dignificar esas formas de vivir, de pensar y de percibir que fueron violentamente devaluadas y demonizadas por las agendas coloniales, imperiales e intervencionistas, así como por las críticas internas posmodernas y altermodernas» (2011).

Reconociendo las medidas de fondo adoptadas por estos colectivos, y afinando el argumento contra la construcción dominante de «unidades de pertenencia» propia de los discursos eurocéntricos de la historia del arte, quisiéramos sostener que la

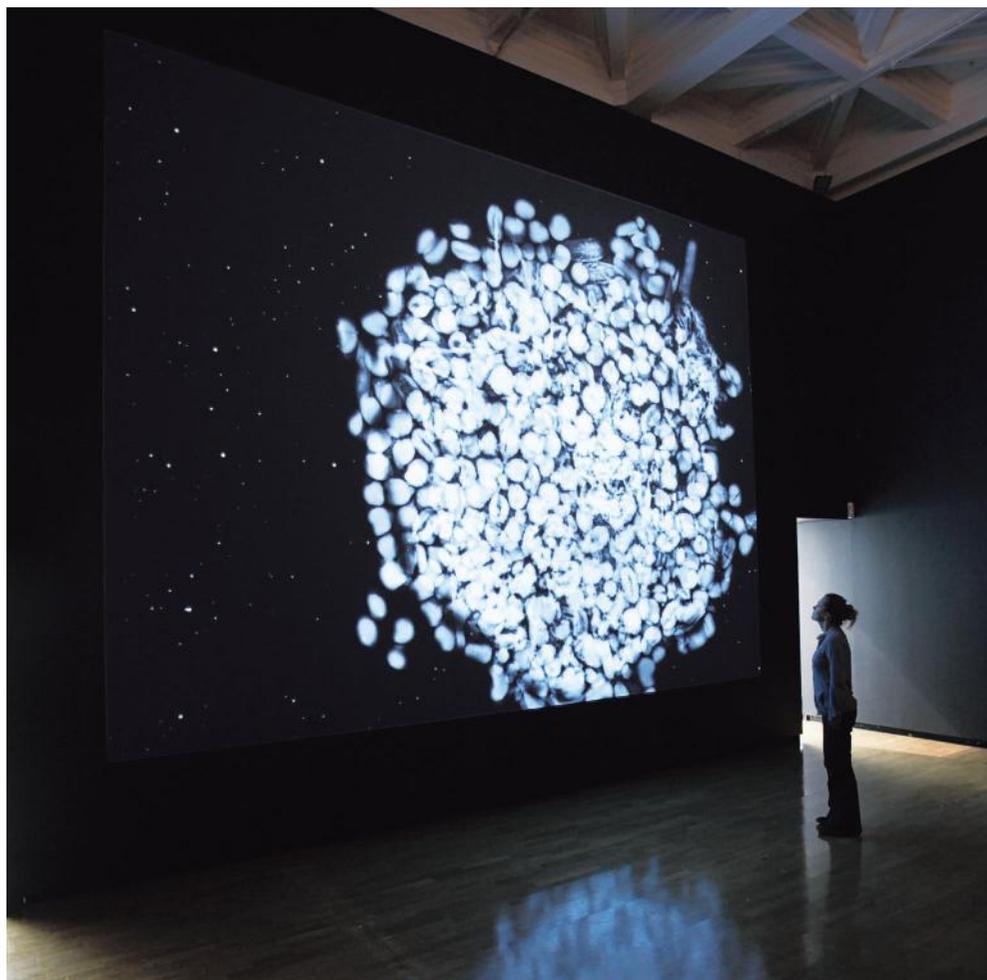


unidad de pertenencia estética en el mundo es aún más grande, más difusa y también, paradójicamente, está más basada en el lugar que el sentido de pertenencia que evoca la noción de unidad transterritorial. La concepción transterritorial de la globalidad en el mundo del arte todavía conserva una fe fundamental en el arte como generador de «novedad». La atracción que el mundo del arte tiene por la condición diaspórica, el orden cosmopolita emergente y el reto de la globalidad se enmarcan reiteradamente en una economía que traduce lo extranjero en familiar. Esta es la economía del beneficio metropolitano, por medio de la cual el centro acumula mientras la periferia dona. Es la misma economía la que reduce la práctica estética a una máquina que alimenta el deseo, siempre hambriento, de nuevas formas de ornamentación y objetos de valor instrumental. Esta actitud hacia el arte como productor de diferentes formas, nuevas perspectivas y representaciones más exactas del mundo es un elemento central en la validación de la cultura moderna. Por lo tanto, la concepción dominante del modernismo acentúa una idea específica de la subjetividad moderna y continúa creyendo que los artistas tienen la capacidad de ver el mundo bajo una nueva luz y de crear objetos de valor. Sin embargo, gran parte de la motivación que impulsa la reciente reevaluación del modernismo, y de la creciente popularidad del arte contemporáneo, se sustentan en la idea de que los artistas son la fuente de una reserva siempre creciente de productos de marca a escala mundial y los creadores de tendencias de moda global. El corolario de esto es que el apetito globalizante por el arte contemporáneo revela poco interés por la manera como el arte ofrece una forma de conocimiento basado en el lugar.

Estamos de acuerdo, en parte, con las observaciones hechas por los editores de *October* acerca de la ausencia de un marco cultural compartido para situar y establecer el significado del arte contemporáneo. También es evidente que las respuestas críticas al arte contemporáneo son, en el mejor de los casos, provisionales, parciales y fragmentadas. Los límites de estas respuestas interpretativas vienen en parte determinados por la gama casi infinita de referencias culturales que se incrustan en la esfera del arte contemporáneo. Ningún crítico puede mirar las obras en una bienal y en seguida presumir saber «de dónde vienen» todos los artistas y decir que es capaz de «entender» todo. Sin embargo, el problema conceptual no se limita a la capacidad de entender los diversos antecedentes y la amplia agenda política que evoca el contenido de la obra. También está el desafío radical de las múltiples posibilidades de perspectiva y percepción que generan las obras de video y las que buscan la inmersión del espectador. En esta encrucijada, incluso cuando el público se involucra con el trabajo de un artista, efectivamente lo que hace es responder a diferentes ciclos de retroalimentación y detonar diferentes disparadores de secuencias discontinuas de imágenes. Por lo tanto, no hay ninguna imagen fija o una narrativa singular a la que la interpretación esté dirigida. Todo el mundo puede entrar en la obra de un artista dado, pero no hay dos personas que hayan visto la misma obra de arte. El reto de la contingencia perceptual y la inconmensurabilidad cultural que esta encrucijada convoca no se puede resolver reinstaurando las categorías preexistentes de arte ni apretando el control del aparato institucional. Proponemos que es necesario un nuevo marco conceptual: uno que abarque estos cambios en la perspectiva y la interacción entre las diferencias culturales. Sostenemos que un tipo diferente de «mundialización» también está emergiendo en el mundo del arte contemporáneo. Como Hans Belting ha argumentado, hay tantos mundos en el mundo del arte que hoy resulta imposible para un curador hacer un examen global. Al contrario, «es poco probable que pueda haber arte global, en el sentido de obras de arte que se reconocen como tales en todas partes», como Charlotte Bydler ha explicado (2004). ¿Qué hacemos con este exceso? ¿Nos retiramos a la ortodoxia de las categorías anteriores? ¿Suponemos que la abundancia de producción también traerá consigo una pluralidad de perspectivas críticas? O, más bien, tomamos una tercera posición, que se aparte de los dictados del universalismo y del relativismo, que se inspire en los retos de los múltiples encuentros en el mundo.

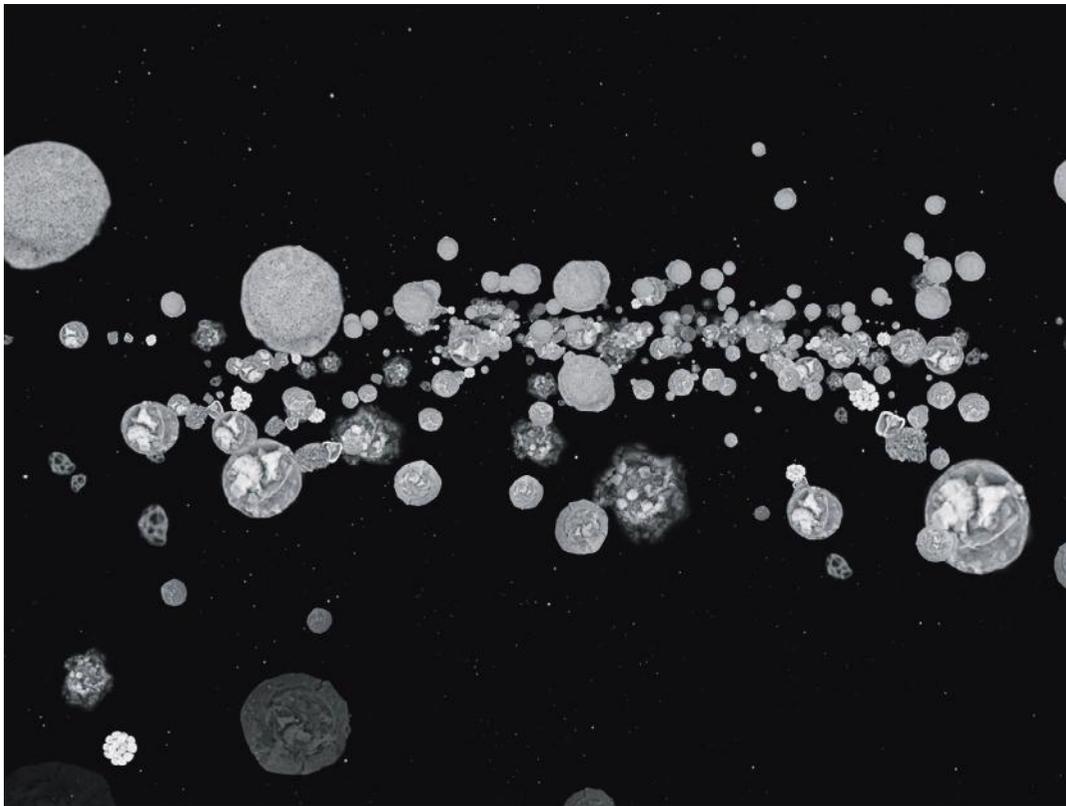
Al cosmos

El cosmopolitismo es otro concepto que se adopta cada vez más para abordar una amplia gama de funciones. Se está utilizando para definir la dinámica del intercambio cultural entre lo local y lo global, para explicar la acción de los artistas que ocupan un lugar destacado en el mundo del arte global, y sirve como marco primordial para el espacio del arte contemporáneo. El curador Nicolas Bourriaud afirma que las obras de arte contemporáneo traducen, invariablemente, formas locales y globales (2009). Los artistas son vistos como ejemplares de un nuevo ser global (Meskimmon 2011). Las bienales y los festivales son considerados plataformas para traer ideas del mundo entero a un nuevo marco crítico e interactivo (Papastergiadis y Martin 2011). Estas



son proposiciones discutibles. No obstante, nuestra preocupación en este número especial no es exponer las lagunas en los sondeos curatoriales, ni cuestionar que la subjetividad cosmopolita pueda tomar cuerpo, ni descartar eventos artísticos globales como cortinas de humo cultural para el capitalismo corporativo. En lugar de perseguir un compromiso polémico con el equilibrio estructural entre las oportunidades y los déficits globales, buscamos considerar aquí el contexto geopolítico del arte contemporáneo dentro del marco más amplio posible, lo que llamamos *el cosmos del arte*.

La exploración del cosmos del arte no es equivalente a los sondeos históricos del arte global. En el caso de los sondeos ambiciosos de los desarrollos artísticos en todo el mundo, ya sea que los lleven a cabo equipos distribuidos en diferentes regiones (Belting y Buddensieg 2009), o que sean dirigidos por una figura solitaria intentando integrar las trayectorias emergentes y clasificar las diversas prácticas dentro de nuevas jerarquías (Smith 2011), siempre existe el riesgo de recaer en los problemas conceptuales de agrupar y generalizar (Papastergiadis 2012). Tener una



Jitish Kalat, *Forensic Trail*, 2012. Videoinstalación, dimensiones variables. Foto: cortesía del artista.

visión total del mundo del arte contemporáneo hoy es imposible. El arte se produce a tal ritmo y en tantos lugares diferentes que nadie puede ver la totalidad. Los eventos y los horizontes del arte contemporáneo se resisten a cualquier esquema totalizante. Los críticos y los curadores internacionales tienen que trabajar hoy día asumiendo su propia ignorancia. Sin embargo, al examinar de cerca los términos elementales de «globo» y «cosmos», buscamos desarrollar un ejercicio alternativo al imaginar las formas estéticas de conexión y de estar en el mundo. Una simple distinción puede ayudar. En los usos más banales de *globalización* parece dársele poca importancia al término clave: *globo*. Se trata al mundo como una superficie plana sobre la que todo se acerca y se rige por un conjunto común de reglas. La globalización tiene una dinámica integradora, pero un globo sin una compleja «ecología de prácticas» (Stengers 2010) no contendría un mundo. Un mundo es más que una superficie sobre la cual se desarrolla la actividad humana. Por lo tanto, el proceso de globalización no es simplemente «acercar» fuerzas distantes y «coordinar» entre sí elementos dispares que se encuentran dispersos en el territorio mundial. Ya en la década de 1950, Kostas Axelos hizo una distinción entre el término francés *mondialization*, y *globalización*. Definió *mondialization* como un proceso abierto de pensamiento a través del cual uno se «mundializa» (Elden 2006). Él, por lo tanto, distinguió entre las formas empíricas o materiales en las que el mundo está integrado por la tecnología, y el proceso conceptual y subjetivo de discernimiento que está inextricablemente conectado a la formación de una visión del mundo. La etimología del término *cosmos* también implica una actividad de crear mundos. Homero lo utiliza para referirse a un acto estético de crear orden, así como a la esfera generativa de la creación que existe entre la Tierra y el universo sin límites.

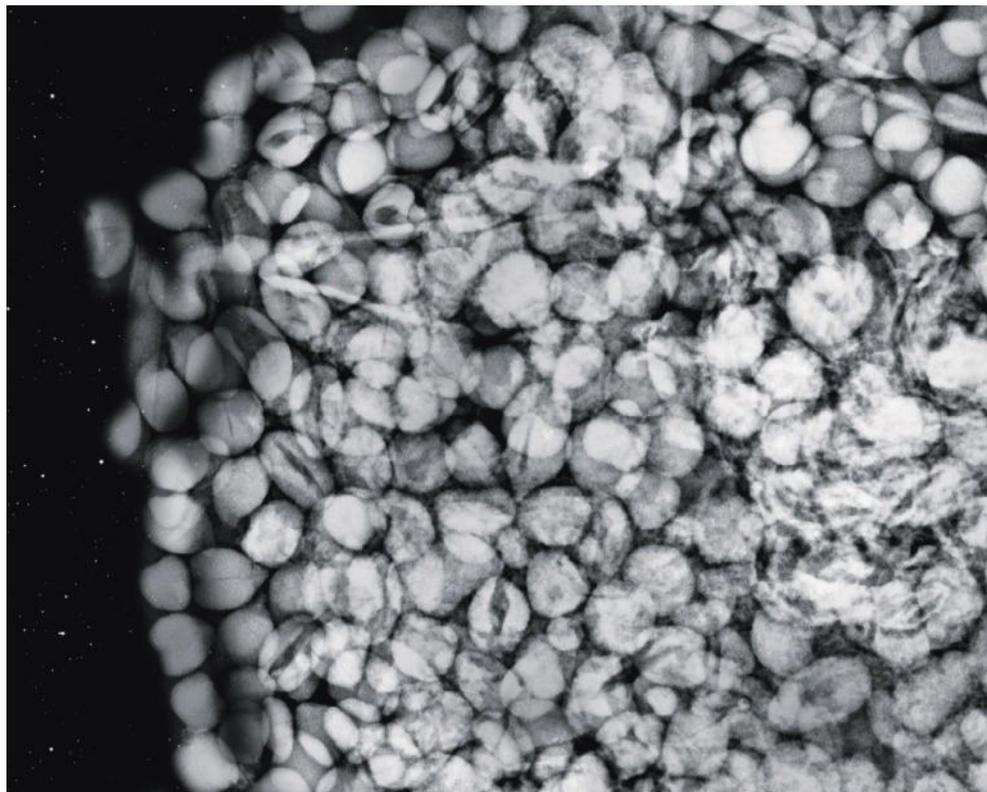
El cosmopolitismo se entiende comúnmente hoy como una idea y un ideal que acoge el conjunto de la comunidad humana (Delanty 2009, 20). Todo aquel que se compromete con él recuerda la frase que inicialmente utilizó Sócrates, y que luego los estoicos adoptaron como una idea central: «Soy ciudadano del mundo». De hecho, la etimología de la palabra —derivada de *cosmos* y *polis*— expresa la tensión entre la parte y el todo, entre estética y política. En las escuelas filosóficas presocrática y helenista esta tensión se relacionó con las explicaciones cosmológicas sobre el origen y la estructura del universo. En estos relatos de creación tempranos el individuo surge del abismo de la nada, alza la vista al cosmos infinito y trata de dar forma a su lugar en el mundo. Es también, en términos más prosaicos, un concepto que expresa el deseo de ser capaz de convivir con todos los demás en este mundo. Este ideal se repite en casi todas las civilizaciones. Cuando no se materializa como una institución política, el ideal persiste y reaparece, no obstante, como una construcción cultural en cada época. Esta tensión entre los restos de la imaginación cosmopolita y la desaparecida forma histórica del cosmopolitismo también parece ser una constante en el imaginario artístico. Afirmamos que la expresión artística es, en parte, un gesto simbólico de pertenecer al mundo. Esta afirmación más amplia sobre el horizonte perceptual y contextual del arte surge con la convicción de que este se alimenta tanto de las antiguas ideas cosmológicas como de los ideales cosmopolitas normativos modernos.

Para los filósofos estoicos de la época helenística, el concepto de cosmopolitismo se expresó articuladamente en un sentido espiritual de pertenencia y un afecto estético por todas las cosas, así como la reflexión política sobre la posibilidad de la igualdad ciudadana y la responsabilidad moral. Desde el tiempo de los estoicos las dimensiones espirituales y estéticas del cosmopolitismo se han truncado. Para el momento en el que Kant adoptó el cosmopolitismo como un concepto clave para pensar en la paz mundial, la atención se centró casi exclusivamente en desprovincializar el imaginario político y en ensalzar los beneficios morales de extender una noción de igual valor a todos los seres humanos. A partir de Kant los debates sobre el cosmopolitismo han estado cada vez más estrechamente ligados a las nociones gemelas del deber moral y la virtud de un interés abierto hacia los demás.

Cosmos, para nuestro propósito, se refiere al ámbito de las posibilidades imaginarias y los sistemas por los que damos sentido a nuestro lugar en el mundo. En los recientes debates sobre estética y cosmopolitismo se ha prestado mucha atención a temas como el espíritu, el corazón, la empatía, el misterio, el vacío, el vórtice y el universo (Papastergiadis y Lynn 2013). ¿Qué tipo de mundos se forjan en el imaginario artístico? ¿Podemos comprender el cosmos del arte si limitamos nuestra atención a los métodos tradicionales de la iconografía y la interpretación contextual? ¿O necesitamos algo más? Desde este punto de vista —que saca las dimensiones radicales de la empatía para incluir una conexión con los elementos materiales y formales; la *techné* y la *physis* de la producción artística—, tratamos de enfatizar las dimensiones estéticas del cosmopolitismo. De hecho, consideramos que el énfasis dominante en el marco moral que eclipsa proceso estético, igualmente presente, han limitado el alcance del ser cosmopolita. La expresión de interés por los demás o la voluntad de reconocer el valor de otras culturas es, sin duda, una postura moral valiosa, y además una postura necesaria si vamos a participar en un diálogo sobre lo que es posible en un mundo en el que puntos de vista rivales se disputan el espacio. No obstante, si este enfoque se define exclusivamente en un marco moral, también limita la posibilidad misma de interesarse por otros. En pocas palabras, si el interés por los demás se incluye en el imperativo moral de estar obligados a respetar a los demás, entonces la posibilidad de un compromiso estético queda subordinada al orden normativo.

Pero, ¿de dónde viene el impulso de convivencia? Demos unos pasos atrás, a la idea de que el cosmos es la actividad de crear orden. El cosmos no es solo contrarrestar la condición de caos y una zona intermedia entre el elemento tierra y el espacio infinito del universo, sino también la actividad fundamental de hacer un espacio atractivo para otros. Sugerimos que un cosmos comienza en el deseo primordial de crear un mundo desde la torsión que viene de enfrentar el abismo de la nada y la eternidad del universo. Este acto confrontador es un momento estético fundacional, lleno de horror y placer. Nuestro interés estético en el cosmos se halla, por lo tanto, relacionado con la necesidad social de convivencia. Los actos cotidianos de curiosidad, atracción y juego con los demás no siempre provienen de un imperativo moral, sino también de un interés estético. ¿Poseemos un lenguaje que pueda dar voz al misterio

Jitish Kalat, *Forensic Trail*, 2012. Videoinstalación, dimensiones variables.
Foto: cortesía del artista.



de este interés? La historia del arte, y la de las humanidades en general, se ha esforzado por desarrollar un lenguaje adecuado para representar la energía mercurial de la creación estética. Las dificultades de los dos extremos —el ilusionismo místico narcisista o el instrumentalismo empírico— son más evidentes en el contraste entre el romanticismo y el marxismo.

La dimensión estética del cosmopolitismo comienza con la facultad de la percepción sensorial y el proceso de la imaginación. Partimos de proponer que el acto imaginativo es un medio para crear imágenes que expresan un interés en el mundo y en los otros. La imaginación es el medio por el cual se da forma al hecho de enfrentar el cosmos. La imaginación —sin importar las dimensiones de la forma resultante— es el proceso de crear la imagen del mundo. Así es como la aparición de tendencias cosmopolitas en el arte contemporáneo no se da solo en las manifestaciones culturales de la globalización.

El objetivo final de este número especial es ampliar nuestra comprensión del arte mediante la reconfiguración de los debates sobre la geopolítica de la estética. Presentamos un énfasis en el arte que combina una amplia gama de enfoques teóricos, curatoriales y artísticos. En su conjunto, los autores invitados cuestionan hasta qué punto se interpenetran constantemente lo local y lo global, y la necesidad de un nuevo marco conceptual que hable de este proceso. Descubren, además, la jerarquía

tradicional entre lo local y lo global, y afirman de qué modo el lugar importa verdaderamente en el arte. Examinan las prácticas artísticas impulsadas por el deseo de captar el mundo en una sola imagen, así como el impulso social de construir redes que contengan puntos de vista generativos y competitivos.

Mediante la recopilación de voces y perspectivas diversas también nos hemos visto obligados a repensar el alcance de dos conceptos clave: *universalismo* y *globalización*. Contra estos dos términos nosotros planteamos los términos *pluriversalismo* y *cosmopolitismo*. El pluriversalismo reconoce tanto la diversidad como la coexistencia de pretensiones de verdad rivales. Sin embargo, en vez de incluir cada uno de estos puntos de vista en un marco preexistente, aceptamos que los participantes en un diálogo intercultural contribuyen a formar el marco que permite establecer un significado omniabarcador. Un enfoque pluriversalista admite la diferencia cultural pero no la reinscribe dentro de categorías occidentales predeterminadas, y otorga un nivel creciente de responsabilidad a todos los participantes en el arte contemporáneo. Se trata de una metodología crítica que no solo reconoce la realidad empírica de la globalidad en el mundo del arte, es decir, las diversas contribuciones a la cultura global contemporánea, sino que busca desarrollar un nuevo enfoque teórico frente a las relaciones entre las variadas perspectivas culturales presentes en este contexto geopolítico. Este enfoque no solo se centra en la redistribución de la agencia en la producción de sentido y de eventos, también se preocupa por rastrear la capacidad del participante para imaginar su lugar en el mundo como un todo; combina una crítica del «desarraigo» de la figura cosmopolita al tiempo que fundamenta las formas irregulares del cosmopolitismo que los desplazados y los desamparados producen; enfatiza las prácticas híbridas de los artistas cuando traducen formas locales a otras formas encontradas en el vecindario regional y el ambiente global; desafía la presunción de separar y excluir al revitalizar la ética de la hospitalidad con el prisma estético de la curiosidad; y, finalmente, promueve el llamado a nuevas formas sociales y políticas de colaboración en una esfera pública global.

El cosmopolitismo se entiende generalmente como un término descriptivo que remite a situaciones metropolitanas que imbrican cada vez más las diferencias culturales, y como un concepto normativo para representar un sentido de pertenencia moral al mundo en su totalidad. Más recientemente, el concepto se ha aplicado a las redes políticas resultantes de movimientos sociales transnacionales y al marco jurídico emergente que amplía los derechos políticos más allá de límites territoriales exclusivistas. En su modo más abarcador, el cosmopolitismo también supone una inflexión crítica en lo referente al proceso de autotransformación que ocurre en el encuentro con el otro.

Así, el cosmopolitismo captura una diversa gama de discursos críticos que abordan los cambios en la conciencia de nuestra perspectiva como resultado de las esferas globales de comunicación, la transformación cultural generada por nuevos patrones de movilidad, la aparición de las redes sociales y de estructuras transnacionales, y

los procesos de autotransformación catapultados por el encuentro con la alteridad. Sin embargo, el discurso normativo de la ciudadanía global parece bastante solitario e inaccesible. Nuestra esperanza es que al abordar el arte contemporáneo en el marco conceptual del cosmos, también podamos dar un nuevo impulso no solo a la conciencia sensorial, sino a una forma más «mundializada» de pertenencia.

Referencias

- Belting, Hans and Andrea Buddensieg (eds.). 2009. *The Global Art World: Audiences, Markets and Museums*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Boltanski, Luc and Eve Chiapello. 2007. *The New Spirit of Capitalism*, G. Elliott. (trans.). London: Verso.
- Bourriaud, Nicolas. 1996. «An Introduction to Relational Aesthetics.» In *Traffic*. Bourdeaux: CAPC Musée d'Art Contemporain.
- Bourriaud, Nicolas. 2009. *The Radicant*, J. Gussen and L. Porten. (trans.). New York: Lukas & Sternberg.
- Bydler, Charlotte. 2004. *The Global Art World Inc. On the Globalization of Contemporary Art*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
- Delanty, Gerard. 2009. *The Cosmopolitan Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Elden, Stuart. 2006. «Introducing Kostas Axelos and the 'World'.» In *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 24, pp. 639–642.
- Fontcuberta, Joan. 2012. «Por un manifiesto postfotográfico», en: *El arte en su destierro global*, Javier Arnaldo y Eva Fernández del Campo (eds.). Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Joselit, David. 2013. «Categorical Measures.» In *Artforum*, vol. 51, n.º 4.
- Latour, Bruno. 2004. «Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern.» In *Critical Inquiry*, vol. 30, n.º 2, winter, pp. 225–248.
- Lockward, Alanna et ál. 2011. «The Argument (as Manifiesto for Decolonial Aesthetics).» In *Center for Global Studies and the Humanities*, posted Sunday, May 22nd, Duke University. Available at: <<https://globalstudies.trinity.duke.edu/the-argument-as-manifiesto-for-decolonial-aesthetics>>. Accessed March 9th, 2015.
- Lynn, Victoria (ed.). 2012. *Restless, 2012 Adelaide International*. Australia: Adelaide Festival.
- Meskimmon, Marsha. 2011. *Contemporary Art and the Cosmopolitan Imagination*. London: Routledge.
- Moarquech, Raul and Rojas-Sotelo, Miguel. 2013. «Decolonial AestheSis at the 11th Havana Biennial» In *Social Text*, July 15th. New York. Available at: <http://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aestheSis-at-the-11th-havana-biennial/#sthash.uTJ1bxpE.dpuf>. Accessed March 9th, 2015.
- Mosquera, Gerardo. 2001. «Notes on Globalisation, Art and Cultural Difference.» In *Silent Zones. On Globalisation and Cultural Interaction*. Amsterdam: Rijksakademie van Beeldende Kunsten, pp. 26–62.
- Mosquera, Gerardo. 2003. «Alien–Own/Own–Alien.» In Nikos Papastergiadis, (ed.). *Complex Entanglements, Art, Globalization and Cultural Difference*. London: Rivers Oram, pp. 19–29.

- Mosquera, Gerardo. 2010. *Caminar con el Diablo. Textos sobre arte, internacionalización y culturas*. Madrid: Exit.
- Nederveen Pieterse, Jan. 2013. «What is Global Studies.» In *Globalizations* vol. 10. London: Routledge. Available at: <http://www.tandfonline.com/toc/rglo20/10/4#.VRIBuoHF_r8>. Accessed March 9th, 2015.
- October. 2009. «Questionnaire on 'The Contemporary'.» In *October*, n.º 130, pp. 3–124.
- Papastergiadis, Nikos 2010. «What is the South?» In *South, South, South, South*, (ed.). Cuahtémoc Medina. México: Sitac, pp. 46–64.
- Papastergiadis, Nikos. 2012. «Can there be a history of contemporary art?» In *Discipline*, n.º 2, pp. 152–156.
- Papastergiadis, Nikos and Victoria Lynn (eds.). 2013. *Art in the Global Present*. Sydney: UTS Press.
- Papastergiadis, Nikos and Meredith Martin. 2011. «Art biennales and cities as platforms for global dialogue.» In L. Giorgi, M. Sassatelli and G. Delanty, (eds.). *Festivals and the Cultural Public Sphere*. London: Routledge, pp. 45–62.
- Raunig, Gerald. 2007. *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, A. Derieg (trans.). Los Angeles: Semiotext(e).
- Raunig, Gerald. 2013. *Factories of Knowledge*, A. Derieg (trans.). Los Angeles: Semiotext(e).
- Sholette, Gregory. 2011. *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. London: Pluto Press.
- Smith, Terry. 2009. *What is Contemporary Art?* Chicago: The University of Chicago Press.
- Smith, Terry. 2011. *Contemporary Arts: World Currents*. London: Laurence King Publishing.
- Stengers, Isabelle. 2010. *Cosmopolitics II*, R. Bononno (trans.). Minneapolis: Minnesota University Press.
- Taussig, Michael. 1986. *Shamanism, Colonialism and the Wild Man*. Chicago: University of Chicago Press.
- Tsoutas, Nicholas (ed.). 2004. *Knowledge+Dialogue+Exchange. Remapping Cultural Globalisms from the South*. Sydney: Artspace Visual Arts Centre.

ARTE CONTEMPORÁNEO COMO ARTE GLOBAL: UNA ESTIMACIÓN CRÍTICA*

Hans Belting

▼ Reena Saini Kallat, *Sin título (Map / Drawing)*, 2011. Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Gotemburgo, Suecia. Cables y tomas eléctricas, audio en bucle de 10', 335 x 1158 cm. Foto: cortesía de la artista.



El arte contemporáneo se ha convertido en un fenómeno social, una herramienta para la comunicación. No tiene sentido compararlo con el arte ya conocido porque depende de efectos de la globalización que estamos apenas empezando a descubrir y cuyo impacto aún nos cuesta trabajo determinar.

Enrico Navarra

Arte global

Veinte años después de sus primeras manifestaciones, ha llegado el momento de discutir la naturaleza y propósito del arte global que, al final de siglo XX, emergió desde el arte moderno como un fénix de las cenizas, oponiéndose a preciados ideales de progreso y hegemonía de la modernidad (Belting 2007).¹ El arte contemporáneo, un término bastante usado para designar el arte más reciente, asumió un significado enteramente nuevo cuando la producción artística, siguiendo el curso de las políticas y el comercio mundial en 1989, se expandió a todo lo ancho del globo. Los resultados de esta expansión sin precedentes desafiaron la continuidad de cualquier punto de vista eurocéntrico del «arte». El arte global ya no es sinónimo de arte moderno; es contemporáneo por definición y no únicamente de manera cronológica sino, también, como veremos, en un sentido simbólico y hasta ideológico. Es al mismo tiempo representado y distorsionado por un mercado del arte cuyas estrategias no solo son mecanismos económicos que cruzan fronteras culturales, sino estrategias para canalizar la producción artística en direcciones para las que aún no tenemos suficientes categorías.

El arte a escala global no implica una cualidad estética inherente que pueda ser identificada como tal, ni un concepto global de lo que debemos considerar arte. En vez de representar un nuevo contexto, este arte indica la pérdida de contexto o de foco, e incluye su propia contradicción al implicar un movimiento contra el regionalismo y la tribalización, ya sean nacionales, culturales o religiosos. Es claro que difiere de la modernidad, cuyo autoproclamado universalismo se basaba en una noción hegemónica del arte. En suma: el arte nuevo hoy en día es global de forma análoga a como la World Wide Web (www) es global. El Internet es global en el sentido de que es usado en todas partes, pero esto no significa que es universal en contenido o mensaje; permite libre acceso y, por tanto, una respuesta personal hacia el mundo. Pero es por esto mismo que el Internet le genera problemas a los regímenes políticos que sienten necesidad de controlarlo: precisamente porque sus problemas son locales por definición, y, por tanto, se ven amenazados por un flujo libre de información y opinión que va de la mano de una creatividad sin censura. Quizá sea difícil para la crítica de arte occidental aceptar la novedad (y no solo el nuevo alcance geográfico) del arte global; sin embargo, mantenerlo bajo la guía de Occidente y dentro de los confines de las instituciones conocidas sería ingenuo.

* Texto aparecido originalmente en *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*, Ostfildern, 2009. Traducción de Andrés Matute Echeverri con el apoyo del equipo *Errata#*.

1 Aquí, de hecho, elaboro sobre un argumento de mi ensayo previo «Contemporary Art and the Museum in the Global Age» (2007), publicado dentro del primer volumen del proyecto GAM.

Pero el control no es únicamente un problema político: es una cuestión de crítica de arte y de estética. El arte global puede ser crítico en términos políticos pero también es crítico en términos de las categorías que define por inclusión o exclusión. El arte nuevo generalmente difumina cualquier tipo de límites entre el arte del *mainstream*, de un lado, y el arte popular, de otro; y por tanto, desmantela el antiguo dualismo entre el arte occidental y las prácticas etnográficas al usar tradiciones originarias como referencia, como lo ha mostrado Justo Pastor Mellado (2007) frente al caso de Chile y Paraguay. Visto desde la perspectiva de Occidente, el arte global representa una marca geopolítica o, aún más, «geoestética». Es un capital simbólico cuyo valor cambia de un lugar a otro, aún cuando el revisionismo occidental trata de controlar la moneda con sus propias tasas de cambio.

Arte mundial

Los términos *arte mundial* y *arte global* se usan a veces como sinónimos. Pero el concepto de arte mundial es una vieja idea, complementaria al modernismo, desarrollada ya en el libro de posguerra de André Malraux que habla de un arte universal libre de los confines del museo (1967), debido o a pesar de que el arte mismo pudiera encontrarse en su mayoría en museos de Occidente. El término sigue significando arte de todas las épocas, la herencia de la humanidad; de hecho, el término daba por aceptable el arte de cualquier procedencia a condición de excluirlo del arte del *mainstream* moderno (una antigua discusión entre los museos de arte y los etnográficos). Esta connotación se formaliza oficialmente en las leyes internacionales para la protección del arte y los monumentos. La Escuela de Estudios de Arte Mundial localizada en la Universidad de East Anglia, en Norwich —una novedad en el reino de las universidades—, ofrece un claro ejemplo para la discusión sobre el arte mundial hoy en día. La escuela tiene su origen en la Colección Sainsbury, que la universidad heredó, y cuyos objetos de África y Oceanía fueron coleccionados como arte y yuxtapuestos con el arte moderno, tal como era costumbre en el formalismo del arte moderno y la estética universal. Fue en línea con este concepto que John Onians, docente en la universidad, editó su magnífico *Atlas of World Art*, que abarca desde la Edad de Piedra hasta el día presente, y que como proyecto se complementó con una Biblioteca de Arte Mundial (Onians 2004).² Un programa similar en la Universidad de Leiden está documentado en el volumen *World Art Studies*, cuyos colaboradores eran críticos y etnógrafos, es decir, grupos que por mucho tiempo habían pertenecido a diferentes campos de pensamiento y método (Zijlmans y Van Damme 2008).

La idea de que el arte mundial se basa en un concepto de universalismo modernista suena, en cierto modo, un poco anticuada hoy día, en la medida en que enlaza la noción occidental de arte con una producción multiforme y con frecuencia étnica, a la que el término «arte» se le aplica arbitrariamente. Considerar como arte todo tipo de obra

² Este libro, que contó con 68 colaboradores, intenta cubrir toda la historia de la producción visual de la humanidad.



que la humanidad ha creado es un paradigma de la estética modernista. El concepto de arte mundial —ese tipo de apropiación estética de los objetos como «forma» pura o como prueba de creatividad individual en una escala universal— se describe mejor en el libro de André Malraux sobre el «museo imaginario» (1967): un museo en la mente y que, por lo tanto, epitomiza al arte mundial también como un constructo. El concepto de arte mundial nunca fue una preocupación para los etnógrafos, quienes lidiaban con los productos locales de manera cultural-específica, y por tanto en términos concretos. Puede admitirse que etiquetas como «étnico» y «primitivo» sean igualmente cuestionables, pero lo son por razones muy diferentes. Sally Price lleva la apropiación del arte occidental a un punto culmen en su libro *Primitive Art in Civilized Places* (1985), un recuento mordaz de las incertidumbres que han rodeado los artefactos y las obras de arte.

A su vez, la noción de arte mundial es relevante para políticas identitarias en culturas que no hicieron parte inicialmente del modernismo y que hoy insisten, en consecuencia, en sus propias tradiciones y narrativas para definir su producción visual como práctica cultural. El arte mundial recibe también mucha atención debido a la creciente presión de las excolonias, que reclaman la repatriación de sus obras de arte. Los museos metropolitanos de Occidente, con frecuencia acusados de ser puestos de avanzada del imperio y del colonialismo, hoy en día deben repensar los argumentos que esgrimen para defender sus colecciones. El British Museum se encuentra entre ellos, y su director, Neil MacGregor, afirmó que su museo era «no solo un museo del mundo, sino un museo para el mundo» (véase Belting 2007, 33). En este sentido, inauguró una

muestra récord de taquilla de los guerreros de terracota chinos, que atrajo inmensas multitudes en el 2007, afianzando así sus declaraciones no solo de poseer, sino de promover el arte mundial (British Museum 2007).

En 1982, Jean-Louis Pradel publicó uno de los últimos libros de este género, bajo el título de *World Art Trends*, sobre arte contemporáneo, aunque la mayoría de los veintitrés países representados eran occidentales. Hoy en día, sin embargo, *arte mundial* es sinónimo de la herencia artística de los otros, es decir, del arte en una escala universal. El término abarca a la mayoría de culturas por fuera de Occidente cuyo patrimonio ha sido preservado en museos de tipo imperial (Simpson 1996, 94). De hecho, el arte mundial en primera instancia perteneció a los museos occidentales, donde existió como un tesoro de épocas coloniales, expatriado y en disputa. Buscando proteger sus colecciones, los directores de dieciocho museos occidentales firmaron recientemente una declaración en la cual defienden sus instituciones como «museos universales», es decir, creados para servir al mundo entero y no a una sola nación o país (Simpson 1996, 102). La idea de los museos universales es un legado de la afirmación de la modernidad de ofrecer modelos universales para el mundo entero. El globalismo, por otro lado, es una respuesta al universalismo, y sirve para propagar el capital simbólico de la diferencia en el mercado. De hecho, el arte global difiere profundamente del arte mundial en que, en principio, es creado como arte siempre, y es sinónimo de la práctica contemporánea del arte, comoquiera que se defina el arte en cada caso particular.

¿Historia del arte mundial o historia del arte global?

Se ha dicho que los estudios de arte mundial usualmente se ocupan de un tema que tuvo su origen en el siglo XIX; no obstante, encontramos hoy un nuevo debate acerca de la historia del arte mundial, en el sentido de si el tipo de disciplina occidental que es la historia del arte tiene hoy la capacidad de ser global. Este tema ha sido esbozado en el libro de David Summers (que incluye «*World Art History*» como parte del subtítulo, 2003), y posteriormente discutido por James Elkins, editor de *Is Art History Global?* (2007; ver también Onians 2004). Mientras Summers afirma que a la historia del arte le concierne el arte del mundo entero, Elkins insiste en la existencia de «prácticas locales de historia del arte» que no siguen un solo modelo. En su editorial «La historia del arte como una disciplina global», Elkins desarrolla «cinco argumentos en contra de la idea de que la historia del arte es, o podría volverse, una única tarea a todo lo ancho del mundo» (Elkins 2007, 22). Con todo, desde mi punto de vista el problema radica en los términos que debemos usar, y la terminología hay que tomársela en serio, pues «arte global» denota una nueva geografía del arte contemporáneo que difícilmente tiene veinte años de existencia.

Por esta razón, «la historia del arte global» es un concepto engañoso, ya que no se ocupa del arte global sino de la historia del arte y tiene, en consecuencia, intereses completamente diferentes en cuanto al método y la disciplina de escribir sobre arte. En otras palabras, el arte mundial y el arte global difieren a tal punto en su contenido

y materia que no deberían usarse como sinónimos. El debate que importa, desde mi perspectiva, es el de la historia del arte mundial, como la llama en un libro reciente David Carrier, y en otro de próxima publicación Whitney Davis.³ La historia del arte mundial en tanto discurso o narrativa reclama su competencia como método apropiado para debatir el arte sin importar su época o lugar de proveniencia. Pero el arte global como arte contemporáneo implica una cuestión bastante diferente. Uno debe preguntarse si el arte global de hoy en día aún permite un razonamiento histórico, o si más bien representa un deliberado éxodo de la historia del arte como narrativa.

En otras palabras, el asunto es ver si el arte global hoy en día aún está obligado a seguir esa noción de historia del arte que guió en su momento al arte moderno, tanto en las trincheras de la vanguardia como en las de sus oponentes conservadores. La historia del arte, como lo he sugerido en varias ocasiones, ha sido un asunto local, aun cuando el tema fuera el arte del mundo. Fue diseñada para lectores modernos que querían estudiar el arte desde una historia de las formas de arte. Pero *La historia del arte después del modernismo* —como reformulé el título de las varias ediciones de mi libro originalmente titulado *¿El fin de la historia del arte? (Das Ende der Kunstgeschichte?)* entró en crisis incluso dentro de los confines de Occidente (Belting 2003). Tal como fue el caso con Hervé Fischer —quien llevó a la acción el mensaje de su libro *El fin de la historia del arte* en 1979, en el Centro Georges Pompidou, París— los artistas definitivamente dejaron de lado la narrativa imperante de la historia del arte cuyas afirmaciones rechazaban. El culto a los objetos considerados obras cambió de dirección hacia la experiencia de eventos en el tiempo y el espacio que escapaban a una historia lineal del arte y su idea decimonónica de evolución. Entre tanto, la globalización del arte representa una nueva etapa en la toma de distancia del arte frente al patronato de la historia. El arte global florece en sitios del mundo donde la historia del arte no ha sido una preocupación en lo más mínimo.

Por otro lado, es bastante incierto el momento y la forma en que los museos de Occidente acabarán representando la historia del arte en el futuro. La colección permanente de la Tate Modern ha reemplazado la narrativa de la historia del arte con «maneras alternas de mirar el arte», tal como Frances Morris explica en el libro *Tate Modern: The Handbook*. Los llamados «puntos de vista», tales como «Poesía y sueño», permiten «múltiples lecturas» de la colección con el fin de responder a una «situación abierta y fluida» (Morris 2006, 25). Sin embargo, los diagramas de flujo en los pasillos continúan con los antiguos árboles genealógicos de los años treinta del Moma que, en todo caso, ya no sirven para el arte contemporáneo. No se puede culpar a los curadores de la Tate por hacer obvio aquello en lo que se convirtió la historia del arte. Han invitado a los visitantes a «llenar los espacios en blanco» y escribir sus propios «puntos de vista» en postales. La historia del arte ha estado fuera de

3 Le debo esta referencia a James Elkins, quien, junto a Alice Kim y Zhivka Valiavicharska, está editando el volumen *Art and Globalization* (2009); véase Carrier (2008).

control desde que el arte moderno tardío minó las aspiraciones de una historia lineal como la que ofrecían la mayoría de exposiciones en los museos.

Los esfuerzos por globalizar la historia del arte con frecuencia toman prestado el discurso en boga de la teoría cultural, en la cual prevalecen debates poscoloniales de identidad y migración. Ya por 1989, un foro que tuvo lugar en la Universidad de Binghamton criticaba que la historia del arte dependiera de la terminología de la teoría cultural. Como afirma Anthony King en la introducción a las memorias del foro:

Ningún problema contemporáneo es más urgente que la necesidad de explorar vías alternas para conceptualizar y analizar asuntos relacionados con la «globalización de la cultura», con frecuencia percibidos, en términos populares, como homogenización cultural en una escala global. (1991)

Los historiadores del arte respondieron a los guardianes de la teoría cultural en el foro, y exigieron un nuevo debate que realmente capturara la importancia del cambio que ha experimentado el mundo del arte.

Pero la crisis de la narrativa imperante no sirve para que los que fueron países periféricos reinventen una historia del arte por sí mismos o que la replacen con algo distinto. En este sentido, la historia del arte tiene un calendario diferente entre los artistas y los coleccionistas chinos. La pintura de Zhang Xiaogang, *Birth of the People's Republic of China* (1992), también alude, irónicamente, al nacimiento del arte contemporáneo chino; un arte sin las raíces de la tradición modernista. El movimiento de 1985 fue una «rebelión contra la ideología de Estado y el aparato institucional del arte», que incluyó una «discusión filosófica de la modernidad» en más de ochenta grupos no oficiales (Minglu 1999, 131). El clima cambió cuando se cerró permanentemente la exposición «China. La Vanguardia» en la Galería Nacional de Arte de China, en 1989, con la excusa de que había amenazas de una bomba (véase Bowles 2007, 17). En los años siguientes la aceptación del arte se desplazó hacia el mercado, limitando las posibilidades de influencia política de los artistas. Fue entonces que el pop político y el realismo cínico lograron llegar al público internacional.

El segundo panel de la plataforma GAM en Nueva Delhi, en el otoño de 2008, abordó la pregunta: «¿cuán global es la historia del arte hoy?» En la discusión se negó la competencia global del modelo implantado desde la historia de arte de Occidente para el caso de India (véase Buddensieg 2008 y ZKM 2008). Los debates tocaron varias trayectorias que hoy son controversiales en ese país. Las contranarrativas reemplazan cada vez más a las narrativas del modernismo occidental con diferentes conceptos, como el retorno a las narrativas nacionales del arte indio. Hubo consenso entre los participantes sobre la manera como la historia colonial domina indebidamente los temas culturales en India y dirige la atención hacia experiencias de larga data con el arte extranjero, mientras que las tradiciones y estéticas nativas tienen poco espacio en la historia del arte actual. La crisis de la historia del arte basada en

conceptos coloniales hace atractivo optar por la nueva variante de estudios visuales que, siguiendo el modelo del Goldsmith College de Londres, domina la educación curatorial hoy, y, como un paradigma diferente, reemplaza la historia del arte con sus objetivos transdisciplinarios.

El Moca como un sitio simbólico

La producción de arte global opera en contraposición a la historia del arte, ya que apunta a reclamar igualdad más allá de las antiguas fronteras que separaban al «arte» de la producción local o popular. Es con este espíritu que los museos en otras partes del mundo representan la diversidad de forma y contenido incluso en sus colecciones permanentes. En consecuencia, las colecciones de arte occidental de repente también pueden verse como «locales» en un sentido nuevo e incómodo. De hecho, con el fin de crear lazos más cercanos con sus públicos locales, los museos fuera del contexto occidental están tentados a seguir una línea nacional o comunitaria en sus políticas de adquisición y, por lo tanto, procuran ser *site-specific* en términos de una tradición cultural dada. Dichos museos tienen todas las razones para repensar su papel en la promoción y en la elección de lo que consideran como arte. Podrían acoger exposiciones internacionales, pero recientemente las bienales que se han extendido por todo el mundo los han relevado de su previa tarea de exponer y organizar el arte de vanguardia.

Los museos de arte contemporáneo ya no se construyen con la idea de exhibir la historia del arte, sino que arguyen representar el mundo en expansión que se refleja en el arte contemporáneo como en un espejo. Su auge no significa que continúan con la idea occidental del museo de arte. Al contrario, difieren más en cuanto a lo que consideran arte que en su arquitectura, la cual es más fácil trasladar de un sitio a otro. Después de que la globalización descentralizara el mundo, la ideología del «libre comercio» de la «nueva economía» ofrece la retórica de un «arte libre» que ya no provee modelos complacientes, pues es libre en todo sentido, hasta donde el mercado se lo permita (Stallabrass 2004, 1).⁴ En consecuencia, la etiqueta Museo de Arte Moderno (Moma, por su sigla en inglés) está siendo reemplazada cada vez más por la marca Museo de Arte Contemporáneo (Moca, del inglés también). La mayoría de los Moca están en Estados Unidos (el Moca de Los Ángeles y el MassMoca de Massachusetts son los más conocidos); pero también hay otros museos que llevan este nombre en Montreal, Londres, Lyon, Shanghái y hasta en Corea. El Moca es por implicación global, pues celebra la producción contemporánea como un arte sin fronteras geográficas y sin historia en los términos de la modernidad occidental. El mercado del arte le hace eco cuando Christie's y Sotheby's introducen en años recientes las categorías «contemporáneo» y «posguerra» en sus catálogos de subastas, reemplazando a «moderno» como la marca comercial del arte de Occidente.

4 Del título de la obra de Stallabrass, *Art Incorporated. The Story of Contemporary Art*. El término *story* incluye la sutil salvedad de que a diferencia de *history*, no se refiere a un hecho real y comprobable, sino a algo que puede ser también una construcción ficticia. [N. del T.]

En Asia se están construyendo museos de arte a la misma velocidad en que se inauguraron bienales durante las dos décadas anteriores. Su apogeo no tiene precedentes, pero su destino está lejos de ser certero. En Japón la tendencia favorece «un cierto tipo de museo regional (por prefectura)» sin colección y sin curador, que aloja en cambio «exposiciones colectivas organizadas por los artistas locales» mismos. Masaaki Morishita (2009) los denomina «museos vacíos», al servicio de exposiciones temporales como las «Kunsthallen», como se las llama en Alemania. El «museo», bajo esta premisa, es un nombre simbólico para sitios simbólicos donde se espera que el arte se exponga a futuro. Estos museos se construyen como aeropuertos a la espera de la llegada del arte internacional. Lo que parecería una contradicción entre auge y crisis (el auge de edificios de museo y la crisis de su sentido), de hecho revela una relación diferente con nuevos públicos a la mayoría de quienes les es poco familiar visitarlos. Los coleccionistas hábiles en el mercado (una especie de VIP en el mundo del arte) no necesitan museos, o están construyendo museos por su cuenta que, de todas formas, dejan abierta una brecha para los públicos locales que carecen de experiencia alguna frente al arte.

Adicional a la labor de los coleccionistas, los administradores locales llenan la brecha e introducen sus propias ambiciones de «desarrollar» el arte a nivel urbano, y crean los llamados «distritos culturales». Oscar Ho describe los proyectos que se desarrollan hoy en Hong Kong de centros comerciales gigantes con museos de arte, que se espera atraigan a una audiencia masiva. En Shanghái las autoridades estimaban construir cien museos para el 2010: «Están abriendo más museos que Starbucks». Pero tales museos, que «tienen poca relación con la experiencia cultural del público general», están hechos para atraer (Ho Hing-kay 2009). En su búsqueda de nuevos públicos, quizá pronto se verán forzados a dejar de lado su competencia con los museos de coleccionistas, y optarán ya sea por favorecer al turismo internacional, o bien por dirigirse a una audiencia local con alternativas al arte *mainstream*, como la producción visual o la cultura popular local.

Luego del colapso de la economía japonesa en la década de 1990, los gobiernos comenzaron a revitalizar los centros de las ciudades usando los museos como herramienta. Desde 1995 se han construido en Japón doscientos museos públicos. Los grandes almacenes empezaron a abrir museos en sus predios para atraer clientes mediante la exposición de obras excepcionales. El Museo de Arte Mori, en Tokio, es una institución corporativa que ocupa varios pisos de un rascacielos, donde ofrece nuevos modelos para combinar los negocios con la cultura.⁵ El auge de los museos apenas está empezando en China, pero sobrepasa cualquier antecedente en ese campo. El éxito internacional de los artistas contemporáneos chinos ha llevado a los administradores de museos a estudiar la construcción de instituciones públicas para representarlos localmente.

5 Según dijo Fumio Nanjo en el simposio ¿Dónde está el arte contemporáneo?, celebrado en ZKM el centro de Arte y Medios de Karlsruhe, Alemania, del 19 al 20 de octubre del 2007.

En esta misma línea, Fan Di'An anunció la apertura de una nueva ala en el Museo Nacional de Arte de China (fundado en 1958) cerca a las instalaciones de los Juegos Olímpicos. En una entrevista reciente, Di'An lamentó la falta de arte internacional en las colecciones chinas y se quejó del escaso interés que muestra el público general por visitar museos (Gill 2008, 22). En parte, dice, los coleccionistas son los responsables, pues coleccionar se ha convertido en un negocio más que ser un interés de la comunidad. Los artistas chinos por lo general son mejor conocidos por fuera del país que en él; allí la gente bromea y dice que «no están haciendo arte, sino precios» (Gill 2008). Mientras tanto, los artistas independientes han tomado medidas. Así, Cai Guo-Qiang comenzó en 2001 una serie de trabajos, mayormente efímeros, en varios Moca. Su objetivo, según escribió, era «una rebelión contra el sistema actual de los Moma y los Moca que se han distanciado del público» (Munroe 2008 y Cai 2008). El QMoca planeado para su ciudad natal, Quanzhóu, es un proyecto colaborativo con Foster and Partners. Su maqueta se mostró en el Guggenheim de Nueva York y en el Museo Nacional de Arte de China, en el 2008.

Otro proyecto es el Museo de Arte del «pintor icónico» Yue Minjun, localizado en la provincia de Sichuan, cerca de las montañas Quingcheng, y diseñado por Pei-Zhu, artista radicado en Pekín y director de Beijing Digital. Con un espacio cercano a los mil metros cuadrados, el museo alberga el trabajo de Yue Minjun desde el 2009 y es uno de diez nuevos museos en el área, cada uno dedicado a la obra de un artista chino particular, entre ellos Zhang Xiaogang y Wang Guangyi. El proyecto, desarrollado por el gobierno local de Dujiangyan, hace realidad una idea de Lu Pen, profesor de la Academia China de Bellas Artes de Pekín. Situado en medio de la naturaleza, el nuevo edificio parece una nave espacial aterrizando con un cargamento de arte de un pintor de marca global. Su forma de esfera oblonga, con paredes curvas, está inspirada en las rocas de río, y, según el arquitecto, apunta a ser tanto futurista como natural (véase Pei Zhu Studio, 2014).

Arte global y arte moderno

El éxito de la modernización ha favorecido la exportación de arte occidental hacia otras partes del mundo donde la urgencia de unirse a los países «desarrollados» abombaba el terreno. El moderno fue un «proyecto» compartido, e imitado por las élites políticas y económicas emergentes que en los años de la posguerra quisieron ponerse a la par de Occidente, luego de que Estados Unidos hubiera brindado ejemplo de cómo unirse a un modernismo hasta entonces solo europeo. El Museo de Arte Moderno de Nueva York (Moma), aún una institución joven durante la Segunda Guerra Mundial y los años siguientes, se convirtió en un símbolo de competencia exitosa con Europa en el campo cultural. La construcción de un Museo de Arte Moderno en Brasil (1948), en Japón (1951), y posteriormente en India, revela una rivalidad general con Europa por el liderazgo en las artes. Pero el problema real permaneció con la definición de *lo que es arte* y *lo que no lo es*, pues el persistente modernismo hegemónico aún exigía excluir los artistas que no fueran occidentales. La única alternativa era un nacionalismo excesivo en la representación del arte moderno, capaz de hacer contrapeso a la definición colonial.

Lo distintivo del arte moderno en esa época era la *forma moderna* en el arte, lo cual podía significar incluso *solo forma* sin ningún tema, al tiempo que el arte abstracto era reconocido como un estilo universal en la década de 1950; un *lenguaje mundial*, para usar la retórica de aquellos años (Glózer 1981, 192). La diferencia con el arte global es acá bastante obvia, ya que este no tiene un lenguaje común en términos de *estilo* y no insiste en la forma como una meta final o independiente. El arte global se distingue, más bien, por una nueva prueba de profesionalismo en aspectos como el tema y la ejecución contemporáneos, usualmente una mezcla de cine, video y material documental. En efecto, la participación en el mundo del arte ya no requiere del arcaico boleto de entrada de la pureza y la nobleza formal acreditándolo como arte de avanzada. Es más bien la conciencia lo que importa, entendida preferiblemente como un análisis crítico de los asuntos más debatidos (o los más descuidados) hoy en día. La originalidad, antes esperada como resultado de la autoexpresión del artista, deviene una forma de tomar posición respecto a cuestiones contemporáneas. Esto también se aplica al reclamo de identidades distintas a la occidental, que viven de la vieja resistencia contra la hegemonía moderna. La inclusión y la visibilidad son los nuevos gritos de batalla cuando los artistas de culturas anteriormente desatendidas entran a la escena.

Más que la expresión personal, lo que importa es la puesta en escena personal (*self performance*) en la obra de arte, como estrategia para visibilizar de nuevo la propia etnicidad. Pero la puesta en escena requiere un escenario público, en otras palabras, una institución del arte que aún no está disponible en muchos países. Esta necesidad clama por el museo aún en lugares donde este carece de historia, o donde padece la historia *errónea* de colonialismo. No obstante, la *teoría del museo* actual, que se ha vuelto una materia académica en demanda, es de poca ayuda al abordar esta situación, pues de todas formas se trata de un juego de Occidente, de una parte, y, de otra, porque generalmente desatiende estudios de caso de la *práctica de museo* actual, especialmente en países sin una sólida tradición en museos. «Repensar el museo», un eslogan que se encuentra en un vasto número de publicaciones, por lo general es un tema de reflexión para sociedades occidentales donde la migración y el multiculturalismo demandan una presencia visible dentro de los museos. Pero la misma discusión aplica a la crisis del arte de exhibir como se practicaba a inicios del modernismo, que se ha vuelto un problema para los museos de arte donde los objetos (las «obras») son remplazados por instalaciones o eventos.

¿Volverán los museos de arte a retomar su papel histórico de ofrecer un contexto para el arte, incluso cuando este toma caminos nuevos e inesperados? En los tiempos modernos el arte era generalmente definido por un marco institucional. El arte era aquello que se veía en museos de arte. De ahí que, con frecuencia, los museos se convirtieran en blanco de crítica institucional, pues los artistas reclamaban un tipo diferente de museo. «El museo era el contexto» o proveía un contexto. Pero los museos han perdido su autoridad como contexto, y el mercado del arte no ofrece uno alternativo. El resultado es una peligrosa y generalizada *descontextualización*

del arte, al punto de que las obras se venden en sitios donde no tienen sentido local, son incapaces de traducir su mensaje a los nuevos públicos, pero están al servicio del gusto de coleccionistas, que en todo caso operan en sus propios mundos. Ahí están las bienales. A pesar de generar el discurso dominante del arte hoy en día, las bienales no pueden ofrecer un contexto más allá del evento (de hecho, viven de una clientela de paso). La pérdida de contexto deja al museo otra vez como una posible opción para *recontextualizar*, aunque con una nueva idea de lo que el museo debe ser. Vistos de este modo, incluso los museos sin colecciones pueden convertirse en un contexto allí donde el arte necesita la presencia institucional. Pero la idea del foro sigue a la espera de que los museos no occidentales descubran su nuevo papel, en lugar de representar los tesoros de una ciudad o de una nación: un foro ofrece las condiciones para el debate sobre lo que una comunidad está lista para aceptar o rechazar como arte. A menudo olvidamos que en Occidente los museos de arte fueron creados desde el principio para darle forma —incluso para inventar— una audiencia apropiada. Esta tarea les espera hoy en muchos lugares nuevos.

Pero hay otra función que habría que tener en consideración aquí. *Los museos de arte, en el pasado, no solamente mostraban arte sino que narraban una historia o presentaban el arte en el espejo de su propia historia.* Una narrativa oficial ayudaba a contextualizar cada obra de arte en espacio y tiempo. Críticos como Julius Meier Graefe o Herbert Read propagaron la idea del arte moderno como la punta de lanza del progreso lineal constante del arte (occidental) (Belting 1987). El término *vanguardia*, con su inflexión militar, deja en claro la naturaleza idiomática de esta narrativa (Belting 2003, 126). Pero la historia, bajo el velo de la historia del arte, siguió su propio argumento cuando se la definió tanto en términos de *invención* como de *deconstrucción*. La invención creativa, en manos de un artista individual, era lo *nunca antes visto*. La deconstrucción, por otro lado, liberó al arte de lo *visto demasiado*. Lo que contaba era el arte nuevo en ambos casos. Sin embargo, este argumento flaqueó en la década de 1960, cuando la muy lamentada «muerte de la vanguardia» confirmó que la pretensión del arte de avanzar por un camino preconcebido era fallida (Holthusen 1966; Finch 1975, 168).⁶ Los artistas mismos rompieron con el ideal de historia que había provisto también una matriz de valores sin tiempo. Una generación más tarde, el problema de valorar arte dentro del marco de su historia se incrementaría con la globalización del arte.

La doble exclusión del arte moderno

La definición de arte moderno, en cualquier caso, estaba basada en una doble exclusión. Primero, el paradigma estaba reservado para el arte occidental, cuyos confines se esperaba que permanecieran claros y protegidos. «Hacer arte» equivalía a «hacer arte moderno». Los artistas que no quisieran o no pudieran seguir este axioma no entraban en absoluto dentro de la categoría de arte. Sin embargo, incluso aquellos que eran modernos en su arte, pero vivían por fuera de Occidente, eran excluidos de

6 Véase también Belting (2003), para ampliar las lecturas sobre el tema.

los rangos oficiales de la historia del arte. De ahí el esfuerzo retrospectivo actual por rastrear el arte moderno en otras partes del mundo y, por tanto, de llenar los espacios en blanco en la historia escrita del arte. La discusión sobre vanguardias *perdidas* u *olvidadas* sirve actualmente a la reconstrucción de la historia del modernismo. Sin embargo, ellas no fueron olvidadas, sino más bien proscritas con el fin de mantener una imagen clara del arte moderno. Rasheed Araeen ha comenzado a demandar una participación en la historia del modernismo a artistas de proveniencia diferente a la occidental a los que por largo tiempo les fue negada.⁷ «The Other Story», título que Araeen dio a una «exposición de artistas africanos y asiáticos en la Gran Bretaña de la posguerra», en la Galería Hayward en 1989, señalaba la «ausencia de artistas no europeos en la historia del arte moderno» (Araeen 1989).⁸ La recuperación de nombres desestimados fue un recurso de apelación para pensar la modernidad. Su ausencia en cierto modo hizo posible la narrativa del arte moderno occidental. Y la recuperación de capítulos perdidos del arte moderno fue la razón por la cual Araeen creó la publicación periódica *Third Text* en 1987. Patrick Flores curó recientemente una exposición itinerante con una historia alternativa del arte asiático en la cual el cubismo se presentaba como un símbolo del estilo moderno.⁹ La apropiación del cubismo fue «compleja y difirió según tiempo y región» (véase Tatehata 2007 y Misulgwán 2005). Al reutilizar el cubismo para contar las «narrativas visuales de mito y religión» en Asia, hacían al modernismo volverse contra sus propias pretensiones puristas y universalistas. La exclusión también iba de la mano con las políticas de las academias de arte occidental, que interponían el canon de arte moderno como iniciación para aceptar a los artistas como profesionales. Así, el colonialismo fue una fuerza impulsora en la propagación del arte moderno, pero a menudo contó con el acuerdo de aquellos que querían volverse modernos.

Con todo, el arte moderno también excluyó artefactos étnicos que se veían con el espejo distorsionado del colonialismo. Los artesanos de incontables etnias se consideraron fuera del tiempo histórico, de la misma manera en que Hegel eliminó a las colonias de la historia, que era para él una prerrogativa occidental. El dualismo entre «historia del arte» y «etnología», antiguas disciplinas académicas, se representó en dos tipos de museos diferentes —podría decirse opuestos—, que testificaban el uno contra el otro, y, sin embargo, se complementaban como los dos lados de una moneda. Tal es el caso del Centro Pompidou y el museo del Quai Branly en París. El primitivismo, la famosa apropiación que hicieron Picasso y otros artistas modernos del arte étnico, fue ensalzado por última vez en la exhibición que William Rubin organizó en 1984 en el Moma de Nueva York, con el espíritu de la vieja distinción entre «arte» e «influencia étnica» en el arte (Rubin 1984). Entre tanto, la línea divisoria de aquel dualismo ha perdido toda nitidez. Por un lado, los museos etnográficos han comenzado a coleccionar e incluso a comisionar arte contemporáneo para sus colecciones

7 Sobre Rasheed Araeen y *Third Text* véase Buddensieg (2007).

8 En 1990, la exposición estuvo en la Wolverhampton Art Gallery, del 10 de marzo al 22 de abril, y en la Manchester City Art Gallery, y en la Cornerhouse, del 5 de mayo al 10 de junio.

9 Luego de Tokio, la exposición itineró por Seúl y Singapur.

con el fin de abarcar su geografía cultural desde un arte vivo, según explica Claude Ardouin (2009) el caso del British Museum. Por otro lado, se espera que los museos de arte abran sus colecciones occidentales al arte global actual. Los roles de etnógrafo y curador parecen trocarse. Los primeros curan cada vez más arte contemporáneo y los segundos están estudiando el arte desde una geografía cultural que fuera por largo tiempo un debate propio de la etnografía. Al mismo tiempo, la diferencia entre historiadores y antropólogos se desdibuja, como lo prueban claramente los campos de la etnohistoria y la antropología histórica. La etnología perdió su *momentum* cuando la modernización transformó (o destruyó) las sociedades tradicionales donde realizaban su trabajo de campo, y cuando interrumpió o agotó la continuidad de las artes y oficios «étnicos» que tan bien parecían representar la parte de las colonias occidentales.

Posétnico y neoétnico

Es un resultado de la globalización del arte contemporáneo que los artistas no occidentales rechacen la etiqueta de «étnicos» y descubran su etnicidad como una identidad personal no delimitada por sesgos raciales. A la vez, los artistas en Occidente rechazan la etiqueta «historia del arte» como su marco de referencia, negándose a ser reducidos a descendientes de un curso histórico lineal. Quizá el discurso moderno tardío de «poshistoria» fue un catalizador para que ambas partes se encontraran en un terreno común. Arthur Danto fue uno de los primeros en descubrir a «las artes visuales en una perspectiva poshistórica». «El período poshistórico», señala, «implica el final de una narrativa particular según la cual hacer arte se entendía como el acto de jalonar» la historia del arte. Pero «la narrativa maestra del arte occidental está perdiendo agarre, y nada ha venido a reemplazarla» (Danto 1992, 10). Así mismo, he discutido repetidamente la crisis de la historia del arte (el «fin de la historia del arte») como modelo obsoleto, inapropiado para lidiar con el arte de nuestro tiempo.¹⁰ La noción de «posétnico» emerge por analogía con la noción de poshistórico. En la misma medida que el origen étnico representa un problema para unos, un lugar dado en la historia se ha vuelto un peso indeseado para otros.

Los artistas están redefiniendo su etnicidad como un rol personal —y como una experiencia de migración— que lleva a múltiples identidades en el sentido en que V. S. Naipaul se describió a sí mismo en su novela autobiográfica *The Enigma of Arrival* (1987): una posición posétnica es actuar como un «artista de África» más que sufrir la etiqueta de «artista africano». Chéri Samba, artista de Zaire, ofreció un ejemplo pertinente cuando creó el papel *posétnico* en un autorretrato como artista profesional para la exposición de Jean-Hubert Martin «Magiciens de la terre», el primer evento de arte global, en 1989 (Martin 1989, 223).¹¹ Más allá de ser un autorretrato,

10 Belting (1983); para la versión revisada véase Belting (1992, 116).

11 Véase también la fotografía en la revista *Connaissance des Arts* (Picard 1989, 60), donde posa frente a su autorretrato; la vista de su exposición preparatoria en Kinshasa (1988) a la que abundante público local acudió para compartir la emoción de su partida a Francia; y la portada de *Les cahiers du musée national d'art moderne*, n.º 28, del verano de 1989, París.

se trata de un programa pintado que define su partida de Kinshana a París como un cambio simbólico de papeles: del rol étnico como artista africano al rol global con etnicidad africana. La jaula de su entorno natal se abre cuando el avión lo lleva a la presencia o la visibilidad internacional. Él posa en la foto dando no solo su apariencia sino el *performance* de su yo artista, un viejo privilegio de los artistas occidentales. Al mismo tiempo, emplea el lenguaje visual de los medios populares de su natal Zaire para proyectar sus nuevas pretensiones.

Holland Cotter habla de «un cambio de paradigma en el arte contemporáneo». La exposición «Freestyle» en el Studio Museum de Harlem, utilizó la etiqueta *postblack art* en el mismo sentido en que David A. Hollinger usa el término *posetnicidad* (Cotter 2001; Hollinger 1996). Como afirma Cotter, al movimiento del multiculturalismo en la década de 1990 le ha seguido una liberación de la identidad étnica que define la etnicidad como un rol, más que como una regla. La crisis de la historia, en el lado occidental, abrió el camino para abolir su contraparte, el exotismo del «otro». Por largo tiempo la historia dividió el mundo, pero la contemporaneidad afirma cruzar las fronteras. También la geografía separaba al «arte», como propiedad de Occidente, de lo étnico, su contraparte en las colonias. El primitivismo era una actitud occidental que, incluso en su formulación más idealista se sostenía en el cliché de lo «primitivo» o lo primordial que la época moderna anhelaba con nostalgia.

Al tiempo que ciertas viejas fronteras empiezan a flaquear, otras nuevas surgen a la vista. Los movimientos neoétnicos desafían la globalización del arte con un tribalismo altamente político en países como India, donde las sectas hindúes lo usan en función de sus causas nacionalistas. La polémica contra el arte global (y sus connotaciones de estilo de vida) es tan obvia como el resurgir de estéticas tradicionales de connotación religiosa. Una secta neohindú, con cerca de tres mil centros en el mundo, abrió un distrito de templos en Akshardham, a las afueras de Nueva Delhi, en 2005, y comisionó a siete mil artistas para crear esculturas tradicionales estilo *revival* que representarían el «verdadero arte indio» como estilo atemporal. Este movimiento neoétnico opera por fuera del mundo del arte, pero tiene la doble pretensión de representar al arte y de globalizar el arte indio (Jain 2007).¹²

Nuevos medios en la víspera del arte global

Vista en retrospectiva, la globalización en el arte parece haber tenido varias premisas, entre las cuales el giro electrónico merece nuestra atención en primer lugar. Los «nuevos medios» desataron una revolución en lo que se consideraba arte hasta entonces. El reino del cubo blanco, con su concepto inmaculado de exhibición, se vio perjudicado cuando el video y la instalación invadieron el espacio del arte con las tecnologías de los medios masivos, lo cual incrementó la presencia del arte y cruzó

12 Ver también el catálogo *Swaminarayan Akshardham: Making and Experience* (2006), con el lema «*Where art is ageless, culture is borderless, values are timeless*» («Donde el arte no tiene edad, la cultura no tiene límites y los valores son atemporales») en la portada.

la frontera que lo separaba de la experiencia comunicativa cotidiana. El arte parecía entrar de repente al reino de la comunicación pública, pero transmitía afirmaciones privadas que llevaban la voz de un artista particular a un espectador particular. Los nuevos medios en el arte eran globales de un modo en que jamás una pintura o una escultura lo había sido. Ofrecían herramientas globales antes de que los artistas se hubieran apoderado de ellas a escala global. El medio —para modificar una definición famosa— portaba un mensaje global, al eliminar no solo la distancia geográfica sino la cultural entre centro y periferia. El cine y la televisión, con sus narrativas planas, habían democratizado el arte para los espectadores. El arte compartía estas herramientas o el lenguaje visual con los medios masivos, pero difería de ellos en su mensaje crítico. Lo «contemporáneo» era ya un *performance* electrónico. El paso al arte global se da cuando los artistas introducen posturas emergentes de su experiencia del mundo y sus trasfondos culturales. La uniformidad global de los nuevos medios pronto fue contrarrestada por mensajes multiformes que representaban el universo global desde perspectivas locales. Ello explica por qué el arte global no se ve igual en todas partes.

Nam June Paik (1932–2006), el «padre del videoarte», nacido en Corea, dio los primeros pasos por 1960 en Alemania, cuando transfirió sus conocimientos en música electrónica al arte electrónico. Empezó subvirtiendo ingeniosamente los programas de televisión del *mainstream*, tornándolos «imágenes abstractas» que simulaban «arte» con la tecnología televisiva; y pronto se convirtió en un precursor del arte global cuando desafió a la escena del arte occidental con la visión utópica de la comunicación artística vía televisión satelital. Así, en la noche de año nuevo de 1984 organizó «duetos celestiales» de artistas «por medio de contacto electrónico simultáneo en Nueva York, París, Seúl y Colonia» (Paik 1986, 67). En 1989, en la exposición de Martin en París, participó con el dibujo de una rejilla compuesta por marcos de televisores vacíos, que recordaba su proyecto de televisión *Bonjour, Mr. Orwell* (1984). Los marcos estaban dispuestos contra un centro donde sus imágenes arbitrarias circulaban con la etiqueta *Wrap Around the World* (Martin 1989, 212–213). De algún modo, Paik logró una globalización personal al ejercer la ubicuidad como artista, pero su carácter artístico solo era defendible por contraste con el «ruido» y la vacuidad de la imaginería global de los medios masivos.

La antología *Video Art* de 1976, que fue la primera del género, representaba las miradas que brindaba la nueva tecnología bajo un espíritu eufórico. Su objetivo, según leemos, fue «crear obras de arte que directamente reconocieran ambas cosas, la complicidad con y la distancia crítica frente a la cultura popular» (Ross 1976, 246). Lo más atractivo para el público era el doble impacto de la inmediatez (imágenes en vivo) y la intimidad (del monitor), que parecía eliminar la distancia que a menudo se siente frente al arte aurático. Las instalaciones de video creaban salas «de inmersión» donde los visitantes se olvidaban del museo y disfrutaban una cierta experiencia televisiva en cuartos oscuros con sonido e imágenes en movimiento.

La democratización del arte, que Walter Benjamin alguna vez esperó de la fotografía y el cine (Benjamin 2008), vino a lograrla en cambio la tecnología del video. Estas nuevas herramientas de trabajo cambiarían la escena del arte para siempre. Los artistas, hasta entonces obligados a asistir a academias de arte en la tradición occidental, de repente podían trabajar con cámaras de video de bajo costo, que pasaron a estar disponibles por todo el planeta.

El arte pop y su legado

Otra premisa de la globalización del arte quizá haya sido el éxito global del arte pop, cuya fachada popular contrastaba con los lienzos aristocráticos y herméticos del expresionismo abstracto. Las imágenes «vernáculos» y de los medios masivos que Clement Greenberg (1939) había vetado del arte abstracto como un profeta del viejo testamento, poblaban ahora pinturas de gran formato que en su superficie emulaban ordinarios anuncios publicitarios. La realidad acababa siendo equivalente a la realidad del mundo de los medios y sus clichés; de ahí que el pop fuera malinterpretado cuando se lo percibió inicialmente como «crítico» en Europa. Llegando al extremo de repudiar al arte como creación personal, el pop estadounidense se aventuró hacia una juguetona competencia con los medios masivos. El pop había tenido en común su ataque a la autonomía del arte con varias otras corrientes artísticas en Occidente con las que competía. En la nueva geografía del arte, por contraste, fue recibido como un boleto de entrada fácil para el arte global dentro del arte occidental. La imaginería pop pareció ofrecer un espejo común donde el mundo se veía «plano» en todas partes. Mientras tanto, el péndulo oscilaba hacia el otro extremo y Occidente empezó a adorar a un *neopop* chino que sobrepasaba cualquier cosa antes vista en el pop que le era familiar. Esto también aplica al reciclaje chino del viejo ícono pop del Mao de Andy Warhol, quien en la década del setenta había apropiado la imagen del ícono político. Al mismo tiempo, el *neopop* chino acabó por eclipsar los precios del arte occidental en el mercado global.

En abril del 2007, Sotheby's vendió nueve retratos del Mao de Zeng Fanzhi (1964–) en su sucursal de Hong Kong. En la noche de ventas de octubre 19 del 2008, la sucursal de Londres vendería todo el juego de serigrafías de Mao de Warhol (1972). Dos semanas antes, en la noche de ventas de octubre 4 del 2008, en Hong Kong, Sotheby's ofreció una obra capital del mismo Zeng Fanzhi, titulada *After the Long March Andy Warhol arrived in China* (2005). Este trabajo es considerado neoexpresionista, pero el artista, que había pintado la obra compañera el mismo año, *Chairman Mao with Us*, escogió la visita privada de Warhol a China en 1982 como tema. Warhol, aún ampliamente desconocido por entonces en China, viajó con una bicicleta Shanghai Forever por todo el país. El artista Ai Weiwei comenta también sobre este viaje en el libro *Andy Warhol. China 1982* (véase Makos 2008). En el catálogo de Sotheby's se define esta obra como «un momento fundacional para la idea de la contemporaneidad china. [...] Los chinos —continúa el texto— aún no habían experimentado el espectáculo capitalista del que emerge su obra» (Sotheby's 2008c, 198).

La historia del mercado del arte contemporáneo

Christie's y Sotheby's empezaron una nueva estrategia de mercado cuando el arte contemporáneo, muy distinto del arte moderno *mainstream*, entró a subasta por primera vez en los años setenta (Watson 1992; Velthuis 2005). El *boom* del arte contemporáneo alcanzó su primer clímax en 1988, cuando algunas colecciones privadas, no solo los artistas famosos, lograron récords de venta (Watson 1992, 416). En los años de posguerra el mercado luchaba con la predominancia de los antiguos maestros, cuyo éxito comercial fue intocable por mucho tiempo, aún en pleno apogeo del modernismo, y quienes siempre salen a flote cuando, como hoy en día, el mercado contemporáneo entra en crisis. Marlborough Fine Arts fue la primera galería en introducir estrategias de mercado para promover arte reciente cuando abrió sus puertas en Nueva York, en 1963. El mismo año, Sotheby's de Nueva York absorbió a la distinguida casa de subastas Parke Bernet, donde no solo cambió las reglas sino el carácter de las obras en subasta. Pero fue solo hasta la primavera de 1965, cuando se efectuó la venta de la Colección Dotremont, que el arte contemporáneo se subastó a gran escala en manos de Sotheby's (1992, 332 y 339). Lo que algunos podrían ver como un largo tiempo es apenas un recuerdo del día anterior desde la perspectiva histórica.

Cuando el yen fue actualizado en 1985, los japoneses llevaron los precios a un nivel sin precedentes y, en su euforia, desecharon reglas y rituales convenidos entre los antiguos miembros del campo. El apogeo del mercado japonés del arte colapsó tan rápido como había surgido, pero cambió el juego para siempre (1992, 410). Más allá de que el arte sea visto como una atracción, es precisamente el hecho de que todo mercado sea cíclico lo que aumenta el apetito por el juego; y no es la consistencia en la calidad del arte sino la novedad de su puesta en escena lo que llama la atención. El ciclo económico, como escribió Robert Brenner en *The Boom and the Bubble* (2003), halla su escenario más espectacular en el comercio de arte. Hacia 1990 «la burbuja creciente se reventó con el repentino retiro de los compradores japoneses del mercado» (Stallabrass 2004, 23). Otras recesiones han venido después. La famosa venta de obras de Damien Hirst en Londres, en septiembre 15 y 16 del 2008, en la que el artista omitió a sus galeristas, inició pocas horas antes de que los mercados de crédito de Nueva York empezaran a colapsar. Parece una coincidencia, pero podría no serlo. De hecho, la venta fue preparada a escala global, con muestras privadas en otras partes del mundo, incluyendo una en un hotel cinco estrellas de Nueva Delhi (Sotheby's 2008a).

Casas de subastas

El hecho de que las subastas públicas sean eventos moviliza a gente de fuera del campo, e igualmente lo hace su pretendida transparencia, que alienta a los advenedizos sin experiencia previa en arte.

Don Thompson se queja del valor de inversión del nuevo mercado, en el cual los coleccionistas —como él lo pone citando a la marchante de arte Mary Boone— «compran arte como billetes de lotería» (2008, 248). Y, sin embargo, es difícil juzgar los intereses de

la nueva clientela bajo el antiguo sistema de valores del coleccionismo cuando el estilo de vida importa más que el entendimiento especializado. Las casas de subasta, con sus nuevas sucursales, se han convertido el agente más importante del giro hacia lo global. Hoy atraen incluso clientela de países donde el coleccionismo de arte no tiene la menor tradición. De este modo, el mercado secundario afecta al arte contemporáneo más profundamente de lo que el mercado primario de las galerías jamás esperaría que lo hiciera. Actualmente el mercado del arte alcanza una clientela de 58 países, comparada con 38 en el 2003, como anuncia Christie's (2007).

Un periódico alemán dio por sentado el nuevo estado de cosas cuando escribió en el otoño de 2007 que «la vanguardia china está firmemente establecida, pero el arte alemán es aún muy fuerte», o que «Phillips va por su propio camino al lanzar arte ruso al mercado» (Reimers 2007). Los nuevos clientes fueron alentados con ofertas de garantías, ya que no estaban listos para asumir todo el riesgo, y temían un comportamiento impredecible en la comunidad del arte. Pero las garantías contribuyeron a su vez a las pérdidas de liquidez de Sotheby's y Christie's en las ventas de 2008. De hecho, la práctica de dar garantía reveló con su fracaso una nueva característica de este mercado, pues el arte ya no promete éxito en sí mismo sino que, como todo lo demás, en vez de basarse en su calidad individual, depende de reglas comerciales generales.

No es la presencia sino la diferencia del mercado del arte lo que importa aquí. Un nuevo tipo de inversionistas no solo introduce dinero nuevo, sino también un nuevo gusto que vuelve impredecible todo el juego. La brecha entre el pequeño círculo de jugadores globales que puján en subastas y el público general —cuya experiencia en arte depende de las exposiciones— se ensancha cada vez más. Los nombres de coleccionistas, que no son de interés para una audiencia de museos, ofrecen una mejor marca en el mercado que los nombres de artistas cuyo valor resulta incierto. Sotheby's y Christie's han empezado desde hace un tiempo a señalar la importancia de previos dueños de las obras. Así, uno lee «Propiedad de un distinguido coleccionista» o «Propiedad de una importante colección europea». Es de resaltar que la nacionalidad del dueño anterior recibe mayor atención que la del artista. La velocidad con la que las colecciones se revenden prueba claramente que el coleccionismo se ha convertido en un asunto de inversión y especulación.

La llamada «Estella Collection», un nombre arbitrario para «la más importante colección de arte chino contemporáneo» (Sotheby's 2008b, 14), fue reunida para tres inversionistas por Michael Goedhuis, marchante de Manhattan quien fuera negociante de obras de arte antiguas y artesanías chinas y persas. Poco después el proyecto tomó otra dirección y Goedhuis expuso 84 «obras maestras con calidad de museo» pertenecientes a la colección, a su propio nombre, en el Museo de Arte Moderno Louisiana, en Dinamarca, en la primavera de 2007. El museo produjo el catálogo extenso *China Onward*, cuya portada mostraba una de las *Bloodline Series* de Zhang Xiaogang (Vogel 2008). Cuando la exposición llegó al Museo de Israel en Jerusalén, otro marchante de Manhattan, William Acquavella, compró la colección directamente de las paredes

del museo, en agosto de 2007. Medio año después, el nuevo dueño unió esfuerzos con Sotheby's y ofreció la primera parte de la colección para la venta en el Centro de Convenciones y Exhibiciones de Hong Kong, el 9 de abril del 2008. Después de que la colección se mostrara en presentaciones exclusivas en Pekín, Shanghái, Nueva York, Singapur y Taipéi, su primera mitad rindió alrededor de 18 millones de dólares. Sotheby's vendió obras por un total de 51,77 millones de dólares ese día, cifra récord para el arte contemporáneo chino (Sotheby's 2008; Bowles 2007).

Aunque la complicidad del arte con el mercado es manifiesta, la práctica expositiva en los museos continúa simulando una imagen inmaculada de independencia del arte y la creatividad. La ilusión de que el arte es meramente un asunto personal de creación y expresión propia es protegida por coleccionistas y por curadores nómadas, quienes llevan en secreto su experiencia mercantil, fuera de vista del público general. De hecho, el espacio del museo mantiene a la audiencia en total desconocimiento de las circunstancias económicas subyacentes a las obras expuestas. El comercio del arte parece no dejar huella alguna en la superficie de las obras que el público acude a ver. Sin embargo, algunos artistas van contra este ritual cuando retiran el velo que cubre los manejos del arte en el mercado. «El problema ya no es que las obras de arte terminen siendo un bien de lujo, sino que ese sea su punto de partida», en las palabras de Thomas McEvilley (1991, 15). Sin embargo, algunos museos empiezan a revelar hoy la tras escena de la economía del arte, cuya existencia ha sido largamente opacada por las fichas que aparecen junto a las obras. La muestra «The Price of Everything» del 2007 en el Whitney Museum es un caso ilustrativo. Al tomar su título de la definición que hace Oscar Wilde del cínico, «un hombre que conoce el precio de todo pero no sabe el valor de nada», como los curadores explican en la introducción, «la exposición explora cómo han respondido los artistas a la distinción entre precio y valor, o a la disolución de la misma» (Braathen 2007).

Una de las obras en la exposición «Prada Marfa» (2005), de Elmgreen y Dragset, muestra una vitrina con la colección de zapatos y carteras de Prada para el otoño, pero la tienda está sellada y ubicada en el desierto a las afueras de Marfa, localidad al oeste de Texas, cerca de donde se erige la fundación Donald Judd. La obra «sugiere que las obras de arte desplazadas pueden fácilmente convertirse en sitios de consumo de moda para el campo creciente del *turismo del arte* y su itinerario de ferias». La instalación-edición fotográfica de los dos artistas puede «interpretarse como denuncia de la comercialización que saca de órbita cualquier actividad que no tenga valor mercantil». Por otro lado, la pieza permite la lectura de que «una imitación de tienda con la entrada sellada desplaza no solo a la obra sino al mercado mismo —la tienda—, a un sitio abandonado, haciendo su función comercial inútil»; el sitio representa «una ruina desolada de una moda pasada» (Braathen 2007).

Coleccionistas y museos corporativos

Los coleccionistas y los museos corporativos van un paso más allá en nuestro contexto: promueven el gusto personal como un nuevo estándar para la experiencia

del arte del público nacional o urbano. Son ellos quienes controlan el acceso al arte nacional o internacional en ciertos lugares. Dos ejemplos revelan hasta dónde determinan ellos una nueva evaluación del arte moderno, es decir, contemporáneo. Los tres museos de los cuales hablaré a continuación, todos privados o corporativos, inaugurados en los últimos diez años en Estambul, de preferencia muestran arte moderno pero no necesariamente arte internacional. El Modern Istanbul, bellamente situado en el Bósforo, cerca de una mezquita del siglo XIX, refleja el dualismo de la Turquía moderna. Fue fundado por la familia Eczacibasi, la cual vigila estrictamente sus políticas de exposición. El Pera Museum abrió en 2005 y es controlado por la Fundación Suna e Inan Kirac. Un tercer museo, el Santral Istanbul, de hecho es un museo de la industria energética y no inició con una colección de arte propia. Así, veinte años después de la apertura de la primera Bienal de Estambul, el arte contemporáneo no figura de manera prominente en ninguna de las colecciones locales (Elliott 2007). En una exposición del Santral en el otoño del 2007, dedicada a la historia del arte turco del siglo XX, un texto de pared informaba al visitante:

Los curadores a cargo de las exposiciones internacionales anexaron Estambul a sus itinerarios a medida que los artistas registraban éxito en el medio internacional. Usando nuevas tecnologías de la imagen y los recursos propios de los nuevos medios, [algunos artistas] pusieron al museo, tanto como a la historia del arte y a la práctica de la curaduría de arte, en la mira de sus intereses ... [mientras otros cuestionaban] la inclusión de Turquía en la red global del arte. (Santral 2007)

El otro ejemplo lo hallamos en India. Los coleccionistas privados han aumentado su influencia en países donde los museos nacionales o urbanos han fallado en promover el arte actual. El Museo Nacional de Arte Moderno en Nueva Deli (1954), una de las muestras de la independencia de India, ya no atrae al público, que de todas maneras ve los museos como un legado colonialista. En su lugar, la generación joven acude a la colección Poddar, que comprende más de dos mil obras que incluyen «comisiones y arte folclórico». La Devi Art Foundation, cuyo coleccionista Anupam Poddar también actúa como director, está situada en Gurgaon, una ciudad satélite global que tiene apenas diez años de fundada, con recintos para golf y centros comerciales, a las afueras de Nueva Deli. La ciudad es el escenario de la tan debatida novela *El Tigre Blanco*, de Aravind Adiga, sobre la nueva India. La colección está dirigida a una clase media-alta emergente, con una oferta de estilo de vida internacional en lo que a coleccionismo de arte se refiere. La exposición inaugural de arte indio contemporáneo, de nivel internacional, también sedujo a sus visitantes con su selección de temas nacionales (Nath 2008). Es bastante simbólico que el museo estuviera aún en construcción cuando abrió sus puertas al público en agosto del 2008. En el catálogo *Still Moving Image*, el coleccionista explica su selección de artistas nacionales indios, a los que pronto se les unirían artistas de todo el subcontinente.

Todavía seguimos pensando en las categorías occidentales de un museo público controlado por un grupo de expertos en políticas de adquisición. Pero la falta de tal

control en otros territorios le confiere al coleccionista mucho poder a la hora de generar por su cuenta un público local para el arte.

Entre tanto, los coleccionistas han formado una especie de grupo global para desarrollar el mercado de arte local. Así, en noviembre del 2008 invitaron a cien coleccionistas del mundo entero a una versión de las ferias francesas de arte en el Golfo, Art Paris, que fue realizada en Abu Dabi con el apoyo de sus autoridades de cultura y patrimonio. El programa turístico incluía una visita a la colección de la princesa de la corona, unas cuatrocientas obras contemporáneas de Medio Oriente adquiridas en su mayoría en ferias locales. Además, apaciguaron a los galeristas explicando que los museos locales, entonces en construcción, «estarán comprando arte en una fecha futura» (Adam and Carver 2008, 57).

Pero los museos públicos, en caso de poder darse el lujo de pujar en una subasta, no siempre son bienvenidos como compradores, pues las colecciones permanentes truncan el libre flujo del mercado. Los museos no pueden venderse y revenderse, solo se inauguran o clausuran. Además, los museos no se han creado para aceptar cualquier cosa como arte, a menos que tomen el riesgo de renunciar del todo a la definición de arte. En cambio, deben decidir si ir con el mercado o hacerle contrapeso. Los museos no pueden vender, aunque deben dar explicaciones. ¿Pero explicar qué? ¿Y a quién? La temporalidad del museo, tan distinta al flujo cotidiano, fue por mucho tiempo equivalente a la historia de su colección o a la historia que se revelaba en esa colección. Hoy por hoy, el museo debe repensar su objetivo cuando se espera que represente, en obras de arte únicas, a un mundo en permanente cambio. Su futuro sigue estando en sus públicos, cuyas demandas identitarias se han convertido en preocupación central a nivel cultural. Necesitan la presencia de la historia, con seguridad; de la historia que le importa a las comunidades o a la nación. Sin embargo, la historia debe representarse o redescubrirse, y algunas veces reinventarse, de cara a la amenaza del tráfico global de bienes e ideas que pesa sobre ella.

Conclusión

El cambiante mundo del arte hace imposible ya desestimar la globalización como si se tratara de una moda o un fantasma. Y, sin embargo, el término *global* aún se recibe con renuencia, aunque la globalización sea el evento más importante de la escena del arte hoy, al punto de eclipsar incluso la aparición del arte de nuevos medios desde hace una generación. Pero el arte global lleva consigo un antagonismo, pues fortalece resistencias y reclamos de identidad contra el «libre» flujo de medios y mercados en la época de la «hipermodernidad» (Augé 1992). Marc Augé habla de

[...] la absoluta novedad de la presente situación. [...] Los habitantes del mundo al fin se han vuelto en verdad contemporáneos, y sin embargo la diversidad del mundo se recompone a cada momento. Debemos hablar, por tanto, de mundos en plural, entendiendo que cada uno de ellos se comunica con los otros. (1999, 14)

La planetarización de la información podrá haber eliminado viejas fronteras, pero los mismos medios hacen que los antiguos y nuevos contrastes sean aún más visibles (1999, 89). Este antagonismo también aplica a los museos de arte, que continúan siendo *sitios específicos* no solo arquitectónicamente sino por su público. Nacieron como espacios de representación de la situación local frente al tráfico de arte global. Lo global, para cualquier audiencia, cobra una significación local. En este sentido, los museos continúan siendo lugares simbólicos y fortines de cierta cultura o comunidad que habita en una cultura extranjera. La tarea es equilibrar la participación con la propiedad. La participación puede ser global, pero la propiedad inevitablemente será local.

El arte global no surgió de repente o como un mero «accidente»; tuvo un largo período de incubación cuyos resultados apenas se están haciendo visibles. Su historia está íntimamente ligada a los cambios políticos y económicos que han hecho del arte un símbolo del libre comercio. Para citar a Julian Stallbrass,

[...] los eventos globales de 1989 y posteriores —la reunificación de Alemania, la fragmentación de la Unión Soviética, el surgimiento de tratados de comercio globales, la consolidación de bloques de mercado y la transformación de China en una economía parcialmente capitalista— cambiaron a fondo el carácter del mundo del arte. [...] Con el establecimiento del nuevo orden mundial [...] el mundo del arte rápidamente se reconfiguró. [...] una epidemia de eventos artísticos se cernió por el globo, al tiempo que artistas de diferentes naciones, etnias y culturas por largo tiempo ignoradas en Occidente emergían con gran éxito comercial y beneplácito de la crítica. (2004, 10)

El aumento de muestras multiculturales de arte «coincide exactamente con el fin de la Guerra Fría». Londres y París, dos ciudades con historia colonial, tuvieron en 1989 las primeras exposiciones de este tipo. Una de ellas fue la legendaria «Magiciens de la terre», de Jean-Hubert Martin, exaltada como «la primera exposición global de arte contemporáneo», aunque criticada como una salida en falso por su propensión a «exotizar a los artistas de Tercer Mundo» (Picard 1989, 57).

El arte global escapa con frecuencia a los argumentos de la historia, ya que no sigue una narrativa hegemónica y contradice la pretensión modernista de ser u ofrecer un modelo universal. Así pues, hay dos libros nuevos sobre arte global dignos de mención por haber escogido otro debate sobre el presente estado del arte. *Art Incorporated*, de Julian Stallbrass (2004), cuyo título es ya elocuente, analiza el «nuevo orden mundial» en un capítulo, y en otro, el impacto de nuestra «cultura de consumo» en el nuevo arte. Charlotte Bydler (2004) da a su libro el título aún más explícito de *The Global Artworld Inc.* Y, de hecho, analiza dos asuntos que no son comunes en la crítica de arte; a saber, la historia institucional y la disolución de un concepto *mainstream* del arte. Estos dos libros dejan claro que el arte global ha seguido al arte en su éxodo de la historia del arte.

Referencias

- Adam, Georgina and Antonia Carver. 2008. «Sales Slow as Gulf Waits for Planned Museums to Buy.» In *The Art Newspaper*, n.º 197. London.
- Araeen, Rasheed. 1989. *The Other Story. Afro-Asian Artists in Postwar-Britain*, exhibition catalogue. London: Hayward Gallery, Southbank Centre.
- Ardouin, Claude. 2009. «Contemporary African Art in the British Museum.» In *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*. Karlsruhe: Ostfildern.
- Augé, Marc. 1992. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Éditions du Seuil.
- Augé, Marc. 1999. *An Anthropology for Contemporaneous Worlds*. Stanford: Stanford University Press.
- Belting, Hans (ed.). 1987. «Commentary on Julius Meier-Graefe.» In *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Julius Meier-Graefe*, 2 vols. Munich: Piper. pp. 728–60.
- Belting, Hans. 1983. *Das Ende der Kunstgeschichte?* Munich: Deutscher Kunstverlag.
- Belting, Hans. 1992. *History after Modernism*. Chicago: Chicago University Press.
- Belting, Hans. 2003. *Art History after Modernism*. Chicago: Chicago University Press.
- Belting, Hans. 2007. «Contemporary Art and the Museum in the Global Age.» In Peter Weibel and Andrea Buddensieg (eds.), *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*. Ostfildern: Hatje-Cantz. pp. 16–38.
- Benjamin, Walter. 2008. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. London: Penguin Books.
- Bowles, Frances (ed.). 2007. *China Onward. The Estella Collection. Chinese Contemporary Art, 1966–2006*, exhibition catalogue. Humlebæk: Louisiana Museum of Modern Art.
- Buddensieg, Andrea. 2007. «Visibility in the Art World: The Voice of Rasheed Araeen.» In *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*, Andrea Buddensieg and Peter Weibel (eds.). Ostfildern: Hatje-Cantz. pp. 50–65.
- Buddensieg, Andrea. 2008. «Global Art and the Museum. The Global Turn and Art in Contemporary India», GAM Conference. Available at: <<http://www.globalartmuseum.de/site/event/65>>. Accessed December 20th, 2014.
- Braathen, Martin. 2007. «The Commercial Signification of the Exhibition Space.» In *The Price of Everything: Perspectives on the Art Market*, exhibition catalogue. Whitney Museum of American Art New York: Yale University Press.
- Brenner, Robert. 2003. *The Boom and the Bubble. The US in the World Economy*. London: Verso.
- Bydler, Charlotte. 2004. *The Global Artworld Inc.: On the Globalization of Contemporary Art* Uppsala: Uppsala University Press.
- Cai, Guo-Quiang. 2008. *Everything is Museum*, exhibition catalogue. National Art Museum China. Available at: <www.everythingismuseum.com>. Accessed December 20th, 2014.
- Carrier, David. 2008. *World Art History and Its Objects*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Christie's. 2007. «Post War and Contemporary Art», auction catalogue, evening sales, November 27th. Milan. Available at: <<http://www.christies.com/salelanding/index.aspx?intSaleID=20970>>. Accessed December 20th, 2014.

- Cotter, Holland. 2001. «Art/Architecture; Beyond Multiculturalism, Freedom?» In *The New York Times*, July 29th. Available at: <<http://www.nytimes.com/2001/07/29/arts/art-architecture-beyond-multiculturalism-freedom.html>>. Accessed December 20th, 2014.
- Danto, Arthur. 1992. *Beyond the Brillo-Box. The Visual Arts in Post-historical Perspective*. New York: Farrar Straus Giroux.
- Devi Art Foundation. Lekha and Anupam Poddar Collection. www.deviartfoundation.org
- Elkins, James (ed.). 2007. *Is Art History Global?* London – New York: Routledge. pp. 41–73.
- Elliott, David (ed.). 2007. *Time Present, Time Past. Highlights from 20 Years of the International Istanbul Biennial*, exhibition catalogue. Istanbul: Istanbul Modern.
- Finch, Christopher. 1975. «On the Absence of An Avant-Garde.» In *Art Studies for an Editor, 25 Essays in Memory of Milton S. Fox*, Frederick Hartt (ed.). New York: H.N. Abrams.
- Fischer, Hervé. 1981. *L'histoire de l'art est terminée*. Paris: Balland. Disponible en: <http://classiques.uqac.ca/contemporains/fischer_herve/histoire_art_terminee/histoire_art.html>, consultado el 20 de diciembre del 2014.
- Gill, Chris. 2008. «China. Beijing Plans Major Museum. Exclusive Interview with the Head of the National Gallery.» In *The Art Newspaper*, n.º 196, November. London.
- Glózer, László. 1981. «Abstraktion als Weltsprache.» In László Glózer (ed.), *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*, exhibition catalogue. Cologne: Museen der Stadt Köln, DuMont. pp. 172–217.
- Greenberg, Clement. 1939. «Avant-Garde and Kitsch.» In *Partisan Review*, n.º 6, 5. New York. pp. 34–49.
- Ho Hing-Kay, Oscar. 2009. «Government, Business and People: Museum Development in Asia.» In *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*. Karlsruhe: Ostfildern.
- Hollinger, David A. 1996. *Postethnic America. Beyond Multiculturalism*. New York: BasicBooks.
- Holthusen, Hans Egon. 1966. *Avantgarde. Geschichte und Krise einer Idee*. Munich: Oldenbourg
- Hyöndae Misulgwan, Kungnip (ed.). 2005. *Cubism in Asia. Unbounded Dialogues*, exhibition catalogue. Seoul: National Museum of Contemporary Art Korea.
- Jain, Jyatindra. 2007. *India's Popular Culture. Iconic Spaces and Fluid Images*. New Delhi: Marc Publications.
- King, Anthony D. (ed.). 1991. *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. Basingstoke: Macmillan Education.
- Makos, Christopher. 2008. *Andy Warhol – China 1982. The Photographs of Christopher Makos*. Hong Kong: Art Publications Consortium.
- Martin, Jean-Hubert (ed.). 1989. *Magiciens de la terre*, exhibition catalogue. Paris: Centre Georges Pompidou.
- McEvilley, Thomas. 1991. *Art & Discontent: Theory at the Millennium*. New York: Kingston.
- Mellado, Justo Pastor. 1999. «Memory in Chile and Paraguay. Two Art Museums in Latin America.» In *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*. Karlsruhe: Ostfildern.
- Minglu, Gao. 1999. «Conceptual Art with Anticonceptual Attitude: Mainland China, Taiwan, and Hong Kong.» In *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s–1980s*, exhibition catalogue. New York: Queens Museum of Art.

- Morishita, Masaaki. 2009. «Museums as Contact Zones: Struggles Between Curators and Local Artists in Japan.» In *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*. Karlsruhe: Ostfildern.
- Morris, Frances (ed.). 2006. *Tate Modern: The Handbook*. London: Tate Publishers.
- Naipaul, Vidiadhar Surajprasad. 1987. *The Enigma of Arrival. A Novel in Five Sections*. London: Penguin Books.
- Nath, Deeksha (ed.). 2008. *Still Moving Image*, exhibition catalogue. Gurgaon: Devi Art Foundation.
- Navarra, Enrico. 2008. «In the Arab World... Now, An interview by Henri-François Debailleux.» In Fabrice Bousteau (ed.), *In the Arab World... Now. Made by...*, vol. 1. Paris.
- Paik, Nam June. 1986. *Beuys Vox: 1961-86*. Seoul: Won Gallery.
- Pei-Zhu Studio. *Art Museum for Artist Yue Minjun*. www.studiopeizhu.com
- Picard, Denis. 1989. «Liberté, égalité, magie [con un'intervista a Jean-Hubert Martin]», en: *Connaissance des Arts*, n.º 449, Julliet-Aout, pp. 56-65. Paris.
- Reimers, Anne. 2007. «Garniert mit schwarzen Fliegen und hölzernen Tulpen.» In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, October 8th. London. Available at: <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/zeitgenoessische-kunst-garniert-mit-schwarzen-fliegen-und-hoelzernen-tulpen-1490076.html>>. Accessed December 20th, 2014.
- Ross, David. 1976. «The Personal Attitude» en: Ira Schneider, and Beryol Korot (eds.). *Video Art. An Anthology*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Rubin, William (ed.). 1984. *Primitivism in 20th Century Art*, exhibition catalogue, 2 vols. New York: Museum of Modern Art. Boston: New York Graphic Society Books.
- Santral Museum. 2007. «Modern and Beyond», opening show September 9th. Istanbul. Brief of the exhibition available at: <<http://www.santralistanbul.org/events/show/modern-ve-otesi/en/>>. Accessed December 20th, 2014.
- Sotheby's. 2008a. «Damien Hirst. Beautiful Inside My Head Forever.» In *Sotheby's Art Market Review*, September 15/16. London. Available at: <http://www.sothebys.com/liveauctions/amr/la_prevmarket_beautiful_0908.html>. Accessed December 20th, 2014.
- Sotheby's. 2008b. *The Estella Collection*, auction catalogue, April 9th. Hong Kong.
- Sotheby's. 2008c. «Zeng Fanzhi.» In *Modern & Cotemporary Asian Art. Evening Sale*, auction catalogue. Hong Kong.
- Stallabrass, Julian. 2004. *Art Incorporated. The Story of Contemporary Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Swaminarayan Akshardham. 2006. *Swaminarayan Akshardham: Making and Experience*, exhibition catalogue. New Delhi: Akshardham.
- Tatehata, Akira (ed.). 2007. *Cubisme: l'autre rive: resonances en Asie*, exhibition catalogue. Tokio: Japan Foundation.
- Thompson, Donald. 2008. *The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art and Auction House*. London: Aurum.
- Velthuis, Olav. 2005. *Talking Prices. Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*. Princeton: Princeton University Press.
- Vogel, Carol. 2008. «Contemporary Chinese Art on Sale in Hong Kong.» In *The New York Times*, March 28th. Available at: <<http://www.nytimes.com/2008/03/28/arts/design/28voege.html>>. Accessed December 20th, 2014.

Watson, Peter. 1992. *From Manet to Manhattan. The Rise of the Modern Art Market*. London: Hutchinson.

ZKM Centre for Art and Media. 2008. *Global Art and the Museum. The Global Turn and Art in Contemporary India*. Karlsruhe. Available at: <<http://www.globalartmuseum.de/site/event/65>>. Accessed February 13th, 2015.



Historias de origen

Más de un siglo después de su primera encarnación en Venecia, en 1895, las bienales finalmente han comenzado a emerger como hechos cruciales para la historia del arte. Desde las antologías el amplio alcance dedicadas a la «bialogía» como objeto de estudio, hasta monografías sobre bienales específicas (Venecia, Estambul, São Paulo, Dakar), o incluso ediciones particulares de bienales específicas (como la tercera Bienal de La Habana desde 1989), todas engrosan las estanterías con el peso de un nuevo enfoque en el discurso del arte. Estos son los brotes con que emergen los «estudios sobre bienales», como parte del floreciente mercado de la historia curatorial y de exposiciones que está reactivando el desarrollo de la disciplina en el mundo entero.¹

Sin embargo, a pesar del estado naciente de este campo académico, ya empezamos a ver dos líneas de pensamiento que lo dominan y le dan forma. La primera es lo que podríamos llamar el modelo de «las bienales son malas», en el que las bienales se perciben como un poco más que las criadas del neoliberalismo globalizado; la segunda es, como mostraré, su antítesis. Sin embargo, ambas líneas tienen sus raíces en los impulsos competitivos y coloniales del capitalismo del siglo XIX (representados más claramente en las ferias mundiales y en las exposiciones universales que comenzaron en Londres en 1851 y se extendieron por toda Europa, América del Norte y Australasia en las décadas siguientes, culminando con la creación de la Bienal de Venecia y la Carnegie Anual de Pittsburgh, a mediados de la década de 1890). Ambas aumentaron su voracidad al colapso del comunismo soviético, tanteando el camino en lugares antes vedados, transformándolos en nuevos mercados para nuevos productos y redes. Y ambas prosperan en esta perpetuación de «lo nuevo» —nuevos artistas, diseños, deseos, etc.— que, junto con una insistencia en la flexibilidad y la movilidad, amenaza con condenarnos a una fijación en un seductor y cambiante (pero siempre presente) *ahora*, y a ignorar así el pasado y el retorno de los espectros coloniales dentro de lo neocolonial (véanse Baker 2004, 20–25; Altshuler 2010, 17–27 y Jones 2010, 28–49).

La segunda línea de pensamiento es, como dije, la antítesis de la primera: el modelo de «las bienales traen esperanza», en el que ellas se posicionan como lugares de diálogo social e intercambio interdisciplinario, generando una utopía multicultural que confronta lo que el curador Okwui Enwezor llama «la lógica adormecedora del espectáculo capitalista» (2004, 2; Papastergiadis and Martin 2011, 45–62). Documenta 11, de Enwezor, es el punto de referencia para este modelo, al estar constituida por cuatro «plataformas» de simposios organizados en Europa, el Caribe, África Occidental y la India, todas ellas abarrotadas de investigadores y artistas de diferentes partes

* Una versión de este ensayo titulada «Biennales on the Edge», se publicó por primera vez en *Higher Atlas/Au-dela de l'Atlas: The Marrakech Biennial in Context* (Samman y Chan 2012, 88–123). Traducción al español de Erika Tanacs.

1 El término *bialogía* fue acuñado por Filipovic, van Hal y Øvstebø en la introducción de su volumen *The Biennial Reader* (2010, 12–27). Otros pioneros en este discurso son Yacouba Konaté (2009), Agnaldo Farias (2001) y Rachel Weiss et ál. (2011).



del mundo que debatían los retos de la cultura urbana contemporánea, y una quinta plataforma, la exposición de Kassel, diseñada para continuar estos modos del diálogo global mediante la curaduría de obras de arte. No obstante, este modelo no está anclado en el siglo XIX, sino en 1989 o, más precisamente, en las exposiciones organizadas en 1989, que desde entonces se proclaman como transformadoras de los modos de mostrar y discutir el arte —«Magiciens de la terre», de Jean-Hubert Martin, en París, es el ejemplo más invocado, junto con «The Other Story», de Rasheed Araeen, en Londres, y, en ocasiones más raras, aunque más desafiantes, la tercera Bienal de La Habana²—.

En conjunto, estas antinomias arrojan una historia de las bienales que las ha hecho ubicuas, e incluso normalizado, a fuerza de citarlas reiteradamente. Lo que es también sorprendente de esta historia, sin embargo, es cuán atada se mantiene a una visión del mundo basada en las metrópolis y las economías culturales que abrazan el Atlántico norte. Por un lado, al parecer, las bienales son en esencia un peón del

2 Estas tres exposiciones fueron las fuerzas culturales más importantes de la época, de acuerdo con los editores de la revista *Afterall*, que organizó un simposio en la galería Tate Britain de Londres, el 3 de abril del 2009, dedicado a «las exposiciones y el mundo entero»; simposio que sería particularmente importante para el posterior desarrollo de la serie de libros de *Afterall* sobre «historias de exposiciones» emblemáticas.

capital euroestadounidense, al fundir sin problemas el neoliberalismo y el colonialismo a través de algo así como un salto temporal entre el siglo XIX y el ahora. Por el otro, sus potencialidades sacan fuerzas de la presunta apertura y generosidad de las exposiciones que se realizaron en los viejos centros del mundo del arte —París, Londres e, incluso, Nueva York, si extendemos el discurso a su *bête noire* tantas veces citada, la exposición «Primitivism» alojada en el Museo de Arte Moderno en 1984—, que alcanzaron su apogeo en Documenta³, el rival más importante de la Bienal de Venecia por el prestigio internacional. Las bienales son, pues, los signos de un deseo de poder del Atlántico norte o de su generosidad de espíritu (o, de hecho, una conjunción de estas fuerzas antinómicas: un tipo de poder capaz de generosidad y una cantidad generosa posible gracias al poder). En otras palabras, las historias de las bienales en su estado actual siguen siendo historias decididamente *del Norte* —escritas predominantemente por los analistas del Norte y reforzando, incluso en su crítica autorreflexiva, un linaje de influencia dentro y desde el Norte— a pesar de sus pretensiones de globalidad.

La pregunta que quiero plantear es, entonces, si es posible otra mirada a las exposiciones y sus historias al abordar el tema de manera diferente. Para ser más específico, ¿podría este linaje comenzar a cambiar cuando se estudie, ya no desde las perennes e insistentes demandas del Norte sino a partir de los puntos de vista y las aspiraciones del Sur? Y por «Sur» me refiero aquí a algo más que las cartografías geográficas del hemisferio sur, o a los contornos geoeconómicos del «Sur Global» como una categoría de la privación económica. Mientras la noción de *Sur* ciertamente puede abarcar estos terrenos, también afirma las historias de colonialismo que coexisten y son compartidas en todo el mundo —lo que la curadora chilena Beatriz Bustos llama «el vínculo de nuestras tragedias», que une al colono con el indígena en modos distintos al de la mano dura de los cuarteles imperiales, y que no se limita al colonialismo de la modernidad temprana, sino que les compete también a las incursiones coloniales más recientes de la economía neoliberal y sus relaciones internacionales⁴—. Y si es cierto que la reflexión histórica es fundamental para el Sur, ello no anula la importancia de iniciativas constructivas que se generan fuera de estas historias y las interpelan; es decir, la red de potencialidades que pueden conectarse y coordinarse a través de las culturas del Sur, haciendo hincapié en «el Sur» como «una dirección, así como un

3 La crítica de Chin-Tao Wu sobre las reivindicaciones de la apertura poscolonial de la Documenta 11 sigue siendo la más significativa y fulminante hasta ahora (2009, 107–115). Esta trayectoria también puede rastrearse en la confluencia de liberalismo y poscolonialismo en los escritos de Thomas McEvilley, especialmente en su crítica de «Primitivism» (1984, 54–61) y su apoyo a las así llamadas bienales del «Tercer Mundo» (1993, 19–21).

4 Debate con Beatriz Bustos, el 26 de septiembre del 2011 (argumentos similares pueden encontrarse en Papastergiadis 2010, 141 y ss).

lugar», para citar al historiador Kevin Murray, y como una zona de agencia y creación, no solo de pobreza y explotación (2008, 26).⁵

Las páginas que siguen están, pues, guiadas por una serie de preguntas que, espero, abonarán la muy necesaria reinención de las historias de las exposiciones en el mundo entero durante las últimas décadas: ¿En qué consistiría una perspectiva *del Sur* sobre las bienales? ¿Qué inquietudes o alternativas podría plantear esa perspectiva para las historias de estas exposiciones como hemos llegado a conocerlas hasta ahora? ¿O la narrativa seguirá siendo prácticamente la misma sin importar la dirección en que se proyecten? No pretendo poder abarcar todos los matices de estas cuestiones; dado su decidido eclecticismo resulta imposible que una historia de las bienales del Sur se restrinja a una narrativa lineal. No obstante, está claro que estas historias, que en gran parte permanecen todavía ocultas, no encajan en el marco habitual de las bienales que surgieron en una primera oleada a finales del siglo XIX y empalmaron suavemente con la marea neoimperial de las décadas de 1990 y 2000. En cambio, ellas coinciden con una segunda ola de «bientalización» que se desarrolló a mediados de la década de 1950 y hasta la de 1980, y que insistió en los modos de regionalismo crítico como medio para realinear redes culturales atravesando divisiones geopolíticas.

Una historia breve de las bienales del Sur

¿Dónde podrían comenzar estas historias? Si las narrativas habituales encuentran sus orígenes en la década de 1890, o en el debut de Documenta (en 1955) y su objetivo de rehabilitar el arte y el desarrollo urbano de la Alemania (Occidental) de la posguerra, entonces quizás nosotros también podamos comenzar en 1955: en los confines meridionales del mar Mediterráneo, en Alejandría, con el desarrollo de una de las primeras bienales de orientación regional, la *Première Biennale de la Méditerranée*. Esta narrativa aún conserva cierta familiaridad para los aficionados de las bienales, pues, como las exposiciones en Venecia o São Paulo, la llamada Bienal de Alejandría dividió a participantes y presentaciones de acuerdo a su país de origen, y las selecciones fueron determinadas por funcionarios (en su mayor parte consulares) de cada una de las naciones involucradas. Además —y, de nuevo, como sus homólogas de Venecia o Kassel—, esta bienal buscó utilizar la exposición del arte reciente como el medio para retornar a una época gloriosa de producción artística local (en este caso, el siglo III a C., cuando Alejandría era «el faro de las Artes, el centro del pensamiento, la patria de la Filosofía», según el texto introductorio del comisionado general de la bienal, Hussein Sobhi), con el fin de resucitar el estatus internacional y cultural de la ciudad (Sobhi 1955, vii).

5 Una insistencia similar en las capacidades generativas del Sur se puede encontrar en Connell (2007); véanse también Mignolo (1999) y revistas como *Revista del Sur* y *Nepantla: Views from South*.

Première Biennale de la Méditerranée Alexandrie



26 Juillet au 15 Septembre 1955
A l'occasion du troisième anniversaire
de la Révolution

Cubierta del catálogo de la Primera Bienal del Mediterráneo, 1955.
Foto: Anthony Gardner.

La política era fundamental dentro de esta visión, puesto que la Bienal del Mediterráneo también fue diseñada para conmemorar el tercer aniversario de la Revolución egipcia, un proceso que finalmente llevó a Gamal Abdel Nasser —principal patrocinador del certamen— a la Presidencia del país. Sin embargo, mientras que Nasser más tarde promovería una agenda panárabe como piedra angular de su filosofía política, el regionalismo *mediterráneo* fue la fuerza impulsora de esta primera bienal. Semejante enfoque «mediterránista» no era, por supuesto, nuevo para la región misma (los imperios egipcio, griego y romano habían dado ya al traste con él), pero *sí era* un modelo diferente para presentar una bienal. En lugar de enfatizar la competencia entre los artistas de diferentes países y culturas —obviamente por medio de la entrega de premios a artistas específicos, que en Venecia, Pittsburgh y en otros lugares a menudo había causado amargas y celosas rivalidades, así como unas determinaciones arbitrarias de «calidad»—, la Bienal del Mediterráneo buscó, al menos desde el discurso, «en cierto modo ser propicia a la cooperación artística» entre sus participantes (Latif el-Baghdadi, en *Deuxième Biennale 1957*, v), que procedían del perímetro entero del mar Mediterráneo: Egipto, España, Grecia, Francia, Italia, Líbano, Yugoslavia y Siria. En 1957 se unieron a la lista artistas de Albania, Marruecos y Túnez. En cierto modo, esta «cooperación artística» revelaría (o eso esperaban los organizadores de la bienal) un «denominador común propiamente mediterráneo», un reaceramiento estético que podría cruzar diferentes tradiciones culturales, según

afirma en el prefacio del catálogo Hanna Simaika, directora del Museo de Bellas Artes y Centro Cultural de Alejandría (1957, 8). Sin embargo, también debemos recordar que 1955 fue el apogeo de la Guerra Fría; reunir artistas de ambos lados de la Cortina de Hierro, así como de los países sometidos a las dictaduras posfascistas, al aislamiento y a la desesperación, era una verdadera hazaña. Para Sobhi, en particular, el regionalismo podía ser una manera de romper esas divisiones geopolíticas: «[...] la bienal restablecerá las relaciones amistosas entre los países del Mediterráneo», aseguraba en el texto. Aunque sería fácil percibir la bienal y sus ambiciones regionalistas como poco más que un peón en la políticas identitarias de Nasser, esa mirada desconocería la importancia que el regionalismo puede desempeñar en el desarrollo de los movimientos de liberación e independentistas, y después de ellos. En efecto, si el catálogo de la Segunda Bienal del Mediterráneo puede indicar algo con sus frecuentes referencias a las naciones en liberación y posliberación a lo largo de la costa mediterránea, una preocupación primordial fue justamente el desarrollo cultural de los Estados descolonizantes —cómo desarrollar nuevas identidades regionales que desafiaran los antiguos decretos coloniales y los nuevos de la Guerra Fría—.⁶ Y precisamente ese evento a gran escala de la bienal internacional se consideró como la mejor forma de manifestar esta amabilidad regional y el potencial transcultural.

Quizá este sea un buen punto de partida para repensar la historia de las bienales. Hallamos otro diferente si nos aventuramos al otro extremo del planeta, a la ciudad indonesia de Bandung que, de nuevo, con buenos auspicios, en 1955 organizó la conferencia en la que los países de Asia y África no alineados con el capitalista «Primer Mundo» —liderado por los Estados Unidos— ni con el comunista «Segundo Mundo» —apoyado por la Unión Soviética— buscaron una comunidad alternativa y transversal con las llamadas naciones «no alineadas». Este fue el nacimiento del «Tercer Mundo», no como una categoría «racializada» de pobreza o subdesarrollo, en lo que se convertiría en la imaginación jerárquica del Primer Mundo, sino como una entidad geopolítica crítica, menos basada en los lazos explícitos de solidaridad que en experiencias compartidas de descolonización y una insistencia en no depender de la dicotomía ruso-estadounidense de la Guerra Fría. Al año siguiente, en una conferencia de la Unesco en Nueva Delhi, los acuerdos de Bandung también echaron raíces en las relaciones *culturales* internacionales, pues fue durante esta conferencia que el recién descrito Tercer Mundo se dedicó a la promoción de rutas de intercambio tanto cultural como comercial alternativas a las del Primero y el Segundo.⁷ Para 1961, estas rutas se formalizaron en Yugoslavia de dos maneras significativas: en la creación oficial del Movimiento de los Países No Alineados, en el marco de una conferencia en Belgrado que tuvo lugar ese año, y en las nuevas oleadas de bienales al oeste del país que reunieron las obras de

6 En el catálogo *Deuxième Biennale de la Méditerranée* (1957) son frecuentes, en efecto, las referencias a cónsules generales comisionados al desarrollo cultural de posliberación.

7 Esta se orientó principalmente por el acuerdo sobre la «Apreciación mutua de los valores culturales occidentales y orientales» (Unesco 1965), un documento precursor de proyectos como el «Diálogo entre civilizaciones» (2003) que se encuentra hoy entre los lineamientos centrales de la Unesco para la promoción del desarrollo y el intercambio transcultural.

artistas de los hemisferios norte y sur más allá de diferencias ideológicas. Esto ocurrió en la música, por ejemplo, con la primera Bienal de Música de Zagreb, subtitulada como «Festival internacional de música contemporánea», y realizada durante una semana en mayo del 61. En las primeras ediciones de la Bienal de Música, Zagreb acogió a Igor Stravinsky, John Cage, Pierre Schaeffer (el fundador de la música concreta) y otros compositores y músicos importantes de toda Europa y América del Norte, muchos de los cuales tocaron con la Orquesta Filarmónica de Zagreb, así como con estudiantes en la Universidad de los Trabajadores en el centro de la ciudad. Pero son las artes visuales en lo que quiero enfocarme aquí, dada la importancia de la Bienal de Artes Gráficas de Liubliana para los comienzos de la década de 1960, una exposición que, en cierta medida, anticipó el clamor por alinear a las culturas no alineadas, puesto que la versión realizada en 1961 era, en realidad, la cuarta edición en su historia.

Al igual que la Bienal del Mediterráneo, la primera Bienal de Artes Gráficas se organizó en 1955 y entregó premios a artistas de ambos lados de la Cortina de Hierro: Armin Landeck, de los Estados Unidos, recibió el mayor reconocimiento, el Premio del Consejo Ejecutivo de la Asamblea Nacional de la República Popular de Eslovenia; otros premios fueron otorgados a artistas de Yugoslavia, Gran Bretaña y Polonia. Germain Richier fue premiado, pero, en una curiosa desviación de las asignaciones basadas en la nación, fue catalogado como procedente no de Francia, sino de la Escuela de París. Las ediciones posteriores de la Bienal de Artes Gráficas, a lo largo de la década de 1960, ampliarían aún más este abrazo incluyendo artistas de Asia (Japón, China, Tailandia, Malasia), América del Sur (Brasil, Chile, Argentina, Perú, Uruguay) y África (Sudán, Sudáfrica), así como Australasia, Europa oriental y occidental y la República Árabe Unida, el Estado soñado por Nasser que unificaba a Egipto y Siria, que duró muy poco. El propósito de esta bienal, como sus funcionarios contarían luego, dependió directamente de los acontecimientos políticos contemporáneos. Su mezcla de artistas y filiaciones culturales tenía como tarea principal «unir a Oriente y Occidente a través del puente del arte», de una forma tal que «subrayaba el mismo no compromiso activo⁸ que coincide totalmente con nuestra concepción de las relaciones internacionales» (Kořak 1973).⁹ Esto, a su vez, expresaba modos de compromiso cultural «sin violencia [...] y que dan esperanza para el futuro» y, por lo tanto, relaciones horizontales en vez de verticales que enfatizarían la «democratización y dinamización» de las prácticas culturales de las exposiciones (Kržiřnik, en Kořak 1973).¹⁰

8 Del inglés, «*active non-engagement*», expresión que refiere a la intención decidida a no involucrarse activamente en algo, la determinación a permanecer pasivo. [N. de la Ed.]

9 Kořak fue el presidente de la Asamblea de la Ciudad de Liubliana, patrocinadora estatal de la Bienal de Artes Gráficas. Es significativo el modo en que las afirmaciones de Kořak anticipan una retórica bastante similar apoyada por la bienal europea itinerante Manifesta, durante más de veinte años.

10 Zoran Kržiřnik fue el fundador de la bienal y se desempeñó como secretario general y director de la Galería Moderna desde 1957 hasta 1986.

Había obvias complicaciones con este argumento. La persistencia de los premios en la Bienal de Artes Gráficas retuvo las valoraciones jerárquicas y supuestamente «objetivas» de calidad que se oponían al igualitarismo y a la transversalidad como sustento a la política de democratización y «no compromiso activo» en las divisiones geopolíticas de la bienal.¹¹ Además, al replicar la agenda política y el discurso del Movimiento de los Países No Alineados, esta bienal se arriesgó a ser un poco más que promocional para las ambiciones de Tito de convertirse en el líder o el secretario general del movimiento (cargo que de hecho mantuvo entre 1961 y 1964).¹² Esta fue una ambición compartida por Nasser —el presidente egipcio, que a su vez sucedió a Tito como secretario general—, de tal manera que la Bienal de Artes Gráficas y la Bienal del Mediterráneo quedaron como marcadores en la lucha de los respectivos líderes por la hegemonía entre las naciones no alineadas. No obstante, y como fue también el caso de la Bienal del Mediterráneo, la historia de la Bienal de Artes Gráficas revela cómo estas exposiciones también pueden ser una manera significativa «para hacer política por otros medios», como Caroline Jones ha afirmado acerca de las bienales en su mejor faceta (2010, 46). Lo que pueden crear es un terreno para experimentar con formas del intercambio cultural alternativas a las exigidas por los modelos dominantes de las relaciones internacionales.

No creo que sea exagerado sugerir que lo que estas bienales de los no alineados, del Tercer Mundo, del Sur, estaban tratando de hacer era dar forma a la independencia *cultural* después de lograr la independencia *nacional* —o, para ser más precisos, durante ese tiempo gris entre la descolonización y la absorción de nuevo en las corrientes subterráneas de la modernidad del Atlántico norte—. ¿Qué nuevos modos de conexión podían surgir de los intersticios entre la independencia nacional y los dictados de la Guerra Fría? La respuesta, en su mayor parte, no era ni un repliegue neonacionalista ni un impulso arrogante hacia la globalización, sino una insistencia en *reimaginar lo regional*. En América Latina, desde la segunda mitad de la década de 1960 hasta principios de la de 1970, por ejemplo, se desató una avalancha de bienales que buscaban desplazar el eje de la influencia cultural y económica desde el Norte (los Estados Unidos o la península ibérica) para concentrarse en el intercambio con los vecinos en el Caribe y otras partes de Sur y Centroamérica. En 1968, la ciudad colombiana de Medellín celebró la primera Bienal de Coltejer —bautizada en nombre de la industria textil local, y que sería la bienal más grande en el momento

11 De hecho, esta también fue una gran preocupación para Kržišnik, quien dedicó gran parte de su introducción a la exposición de 1973 a refutar cualquier crítica acerca de la entrega de premios (en especial, a raíz de la retirada de premios en la Bienal de Venecia, después de las protestas lideradas por artistas y estudiantes en la bienal de 1968), y enfatizó, más bien, la necesidad de premios para garantizar la calidad y «un espíritu constructivo de competencia» (Kržišnik 1973).

12 Kržišnik más tarde argumentó que la Bienal de Artes Gráficas era una materialización explícita de la política de Tito, afirmando que «la idea de la no alineación apareció y en ese momento: [A mediados de la década de 1950] yo demostré al mariscal Tito [...] que la Bienal de Artes Gráficas en realidad era una materialización de lo que se denominaba apertura, que luego se vio como no alineación» (Kržišnik en entrevista con Beti Žerovc 2007; la traducción es mía).



Afiche oficial de la primera Bial de Coltejer, Medellin, 1968. Foto: cortesía del Museo de Antioquia.

en Suramérica, organizada por el odontólogo y artista local Leonel Estrada—, con cientos de obras expuestas de artistas latinoamericanos y del Caribe, y otros de Canadá, los Estados Unidos y España. Máscaras de Haití, arte cinético de Argentina, pinturas, grabados e instalaciones se entremezclaron en un edificio recuperado y sin terminar para enfatizar la diversidad de las prácticas iberoamericanas, a la vez que dejaron de lado la separación de las obras de arte de acuerdo con la nacionalidad de sus creadores (el modelo de exposición habitual de las ferias mundiales, la Bienal de Venecia, la Bienal de São Paulo y muchas otras). Un enfoque regional similar se desarrolló así mismo en la primera Bienal de Grabado Latinoamericano en San Juan, Puerto Rico, en 1970 (aunque con un enfoque estricto en las artes gráficas, en vez de la amplia gama de prácticas expuestas en Medellín), así como en la Bienal Americana de Artes Gráficas de Cali (Colombia), en 1971, y en la Bienal Internacional de Arte, en Valparaíso (Chile), en 1973.

Al mismo tiempo, las bienales a lo largo de Asia y en Australia estaban tratando de integrar también lo local dentro de lo regional como un modo viable de internacionalismo. La Bienal de Arte Asiático en Dhaka (Bangladesh) se concentró, aunque no exclusivamente, en la pintura, la escultura y los trabajos en papel de artistas del sur de Asia para su primera entrega, en 1981. Después de su lanzamiento inaugural de la Ópera de Sídney en Australia, en 1973, la segunda edición de la Bienal de Sídney, en 1976, reunió la escultura y el *performance* de los países de la costa del Pacífico, al poner el *land art* de Australia y la escultura de museo en diálogo con obras similares de artistas japoneses y coreanos, así como con instalaciones procedentes de California (más notablemente, una cápsula del tiempo y una videoinstalación multicanal del colectivo Ant Farm). El objetivo, según el curador Tom McCullough, era «estimular un “Triángulo del Pacífico” de intercambio e influencia mutua, donde Australia y Nueva Zelanda formaran un tercer ángulo» con los de Asia y la costa occidental de Estados Unidos (1976).¹³ En 1974, por su parte, la Unión de Artistas Árabes, con sede en Bagdad, estableció la Bienal de Arte Árabe, una exposición diseñada para unir y exhibir

[...] todas las artes plásticas en un enfoque contemporáneo, inspirado en la herencia árabe y los desarrollos culturales mundiales con el fin de formular, mediante la interacción del arte árabe [...] un ambiente oportuno para el fortalecimiento de los lazos artísticos y sociales entre los artistas árabes y para la creación de un arte árabe distinto. (Al-Jeboori et ál. 1974)

13 Este enfoque curatorial se reorientó de manera dramática, sin embargo, en la tercera edición, cuando el curador Nick Waterlow presentó «Diálogo europeo», que excluía a todos los artistas asiáticos y estadounidenses, intentando romper con la influencia dominante del arte no europeo, y especialmente de Nueva York, en las prácticas australianas. A pesar del gesto reaccionario, «Diálogo europeo» sigue siendo un punto de referencia por ser la primera bienal internacional en exponer la pintura aborigen como arte contemporáneo, con pinturas yolngu sobre corteza exhibidas como formas de abstracción contemporánea.

Aún más, la primera edición de la Bienal de Arte Árabe no solo se celebró en Bagdad, ciudad de residencia de la Unión, sino que migraría también a «todas las capitales árabes» convirtiéndose en la primera bienal itinerante del mundo (una hazaña que se logró en una sola ocasión y tuvo como destino final Rabat, Marruecos, en 1976) (Al-Jeboori et ál. 1974).¹⁴

Hojeando los catálogos de estas bienales se hace evidente que cada una de ellas dependió de una especie de conservadurismo estético, al menos durante sus primeros años de tanteo. Con la posible excepción de la Bienal de Coltejer y, hasta cierto punto, la segunda Bienal de Sídney, estas bienales del Sur recurrieron a los medios tradicionales de la pintura, el papel y la escultura como soporte de nuevas prácticas artísticas contemporáneas. Incluso al destacar un patrimonio cultural específico —como fue el caso de la Bienal de Arte Árabe—, gran parte de las obras presentadas eran cómodamente figurativas, a menudo realizadas por artistas formados en las escuelas de arte de Europa occidental o, en los casos más radicales, que aspiraban vincular la abstracción de la Escuela de París con «la civilización islámica», como Husseín Sobhi de la Bienal del Mediterráneo argumentó, «donde el arte abstracto, geométrico y desnudado se acerca a la poesía pura» (1955, ix). No obstante, como los estudiosos de la historia de las bienales sin duda afirmarán, y como a menudo pasa con las bienales contemporáneas, a veces las fortalezas o debilidades de obras específicas resultan secundarias frente a la importancia de la exposición en su conjunto, o al menos de los aspectos de la exposición que complementan las obras exhibidas. Este fue, sin duda, el caso de estas bienales del Sur, cuya importancia puede estar menos en el conjunto de las piezas que en el congregar artistas, mecenas, escritores y público procedentes del interior y de fuera de una región específica. En algunos casos —y esto fue especialmente cierto en Liubliana, que se convirtió en un punto de encuentro fundamental para artistas y curadores de los Estados Unidos, Gran Bretaña, Rumania, Yugoslavia y otros lugares—,¹⁵ las bienales permitieron que la gente adquiriera visados y cruzara fronteras que habrían sido extremadamente difíciles si no imposibles de cruzar sin la excusa de asistir a la muestra. En ocasiones las fronteras podían ser más que geopolíticas: una de las imágenes más fuertes del «Diálogo europeo», la Tercera Bienal de Sídney en 1979, no es una obra de arte o su instalación en la Galería de Arte de Nueva Gales del Sur, sino una reunión informal entre dos personalidades del arte, el

14 No obstante, en la década siguiente, otra bienal panárabe, la Bienal Internacional de Arte Árabe del Cairo, surgió para sustituir la difunta bienal itinerante. La Bienal del Cairo abrió sus puertas en 1984, pero cambiaría el enfoque en el arte específicamente árabe en las ediciones posteriores. Nótese que esta lista de exposiciones no es exhaustiva; en otras partes del mundo también surgieron bienales regionales. La región del Báltico, por ejemplo, tuvo dos grandes exposiciones que incluyeron artistas de Rusia, Lituania, Estonia, Polonia y Alemania Oriental, así como Finlandia, Alemania Occidental y Suecia: la Trienal Báltica de Artes Contemporáneas Jóvenes (en Vilnius, Lituania, en 1979, más tarde rebautizada como la Trienal Báltica) y la Rauma Biennale Balticum, en Finlandia, desde 1985 (sobre la Trienal Báltica, véase Bydler 2011, 464–478).

15 Zoran Kržišnik ofrece un informe notablemente abierto al respecto —y de la importancia de la Bienal de Artes Gráficas en reunir curadores, artistas y políticos de los bloques oriental y occidental de Europa— en su entrevista con Žerovc (2007).

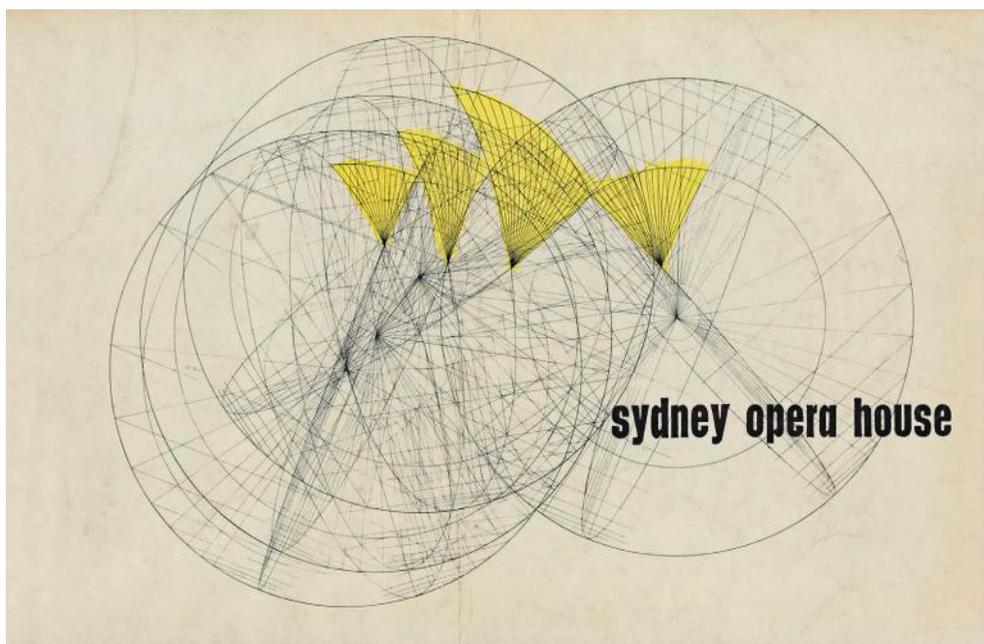
Kishio Suga, *Things Dependence*, 1976. Vista de la instalación en la 2° Bienal de Sídney, 1976, Art Gallery of New South Wales. Foto: cortesía de la Bienal de Sídney.



crítico francés Pierre Restany y el artista aborigen y activista David Malangi, llevando a cabo una intensa conversación que probablemente no habría sido posible sin las oportunidades que ofreció la bienal.

Se puede especular, por supuesto, si surgieron otras oportunidades de hacer tales reuniones, pero precisamente es este deseo de modelos formales e informales del diálogo regional y transcultural, y la frecuencia con la que se documentaron esas reuniones, lo que distingue a las bienales del Sur de sus anteriores contrapartes más célebres. «Diálogo europeo» es una exposición clave no solo por su serie de encuentros hasta entonces impensables, o por incluir las pinturas de los artistas aborígenes como *contemporáneas* en vez de considerarlas arte «primitivo» o «tradicional», sino por las tres publicaciones lanzadas junto con la bienal, que documentaron y debatieron su vida útil, desde el concurso previo para organizar la exposición, hasta una reflexión posterior a su cierre.¹⁶ Estos documentos incluían fotos de las instalaciones, todos los recortes de prensa de la bienal, comentarios del público (tanto críticas como manifestaciones de apoyo), así como las transcripciones de las numerosas reuniones comunitarias celebradas entre el curador, Nick Waterlow, y los habitantes

¹⁶ Véanse, respectivamente: Waterlow 1979; Art Gallery of New South Wales 1979 y Binns et ál., 1979.



Sydney Opera House (Yellow Book), 1962. Tapa del informe con los planos y el trazo geométrico entregados por Jørn Utzon y su firma de arquitectos para el concurso de construcción de la Casa de la Ópera de Sídney. Foto: © State of New South Wales through the State Records Authority of NSW.

de Sídney durante el año anterior a la bienal —reuniones que tenían la intención de promover la participación y el debate con los artistas locales acerca del enfoque, el contexto y la dirección que debía darse al certamen, pero que a menudo dieron lugar a una recepción hostil por parte de una escena artística que se sentía excluida de la agenda proeuropea de la bienal—.

De modo similar, otras bienales complementaron la exhibición de las obras con un énfasis en el comentario, el análisis y la reflexión informal sobre el evento a medida que tenía lugar, transformando así el modelo de exhibición en un campo extendido de discurso. La Bienal de Arte Árabe fue, para el crítico Keith Albarn, particularmente notable por las actividades celebradas «al final de cada día en que todos los hombres [presumiblemente los artistas] se convirtieron en poetas, filósofos y músicos, sentados en grandes círculos, y se entretuvieron hasta la madrugada» (Albarn 1974, 257). Esta no era, por supuesto, una actividad restringida —la presencia de un crítico inglés demuestra que no era exclusiva ni excluyente—, sino un medio abierto para reivindicar lo que Albarn llamó «un *ethos* común» entre los participantes; *ethos* que podría fortalecer y ampliar esa búsqueda de una comunidad panárabe que la Bienal de Bagdad se proponía lograr con las propias obras de arte. Para la tercera edición de la Bienal de La Habana, así mismo, se establecieron pequeños bares improvisados junto a los lugares de exposición en todas partes de la ciudad, una estrategia para reunir a los residentes y los visitantes durante el evento. De esta manera, el debate informal —o lo que Gerardo Mosquera, uno de sus curadores, llamó de forma reveladora «una plataforma “horizontal” Sur-Sur, basada en gran medida en el contacto personal entre gente de diferentes mundos del arte» (2010, 205)— complementaba el simposio formal de la bienal y su análisis por parte de artistas y críticos sobre

el tema central: tradición y contemporaneidad (un grupo que incluía a Geeta Kapur, Charles Merewether y otras figuras de naciones no alineadas y de la región del Sur en términos más generales). En Medellín, la segunda Bienal de Coltejer se convirtió, por su parte, en un lugar en el que los artistas participantes y los públicos pudieron discutir y firmar peticiones contra el presunto fraude político y el potencial golpe de Estado que perturbó las elecciones presidenciales colombianas justo antes de su lanzamiento, en 1970. Estos actos abiertos de crítica y desafío se extendieron posteriormente a otros temas, incluyendo la avalancha de dictaduras y la tortura en otras partes de Suramérica, así como la influencia de los Estados Unidos y el imperialismo en la región. En el proceso, la Bienal de Coltejer surgió como una plataforma inusual para divulgar la información sobre la política fraudulenta en la región, para el debate entre los participantes y, finalmente, para protestar contra las nuevas imposiciones de poder en Suramérica.¹⁷

Esta es solo una historia breve de las bienales del Sur durante la segunda ola de «bienalización», a partir de 1950. No obstante, la brevedad no impide acá enfatizar dos preocupaciones particulares. La primera, que la insistencia en el regionalismo presente simultáneamente en muchas partes diferentes del mundo fue a la vez un proyecto crítico y de reconstrucción: crítico en el sentido en que trató de complejizar y, en algunos casos, repudiar la dicotomía de la Guerra Fría entre Oriente y Occidente, capitalismo y comunismo, y las trepidaciones y antagonismos asociados a ellos; y de reconstrucción, en el sentido de señalar un cambio desde los ejes verticales de influencia de una región a otra, a ejes más horizontales de diálogo y compromiso *transversales* a la región. De esta manera, el internacionalismo de lo regional podía promoverse como transcultural, incluso igualitario, fruto de los intentos de hacer comunidad en lugar de nacer de un deseo de autoridad geopolítica y sus jerarquías de poder concomitantes. Y esto nos remite a la segunda preocupación enunciada, puesto que no fue solo ni principalmente a través de la presentación formal y las estructuras oficiales de las bienales mismas, sino mediante estos modos informales de discurso y debate como esa comunidad logró afirmarse. La horizontalidad del intercambio localizado —y me refiero aquí a los diálogos cara a cara, al filosofar informal, a la canción, etc.— fue, por lo tanto, inseparable de la horizontalidad del intercambio regional, el uno fundamental para la posibilidad del otro.

Que la bienal deba ser el medio elegido para este regionalismo crítico informal puede parecernos extraño hoy en día, dada la prevalencia y la similitud innegable de estas megaexposiciones en el mundo entero hoy. Sin embargo, las bienales también le abrieron al Sur oportunidades que claramente no le brindaban otras modalidades culturales. Su recurrencia permitió una plataforma firme y relativamente estable para generar nuevos lazos culturales —o lo que la Unión de Artistas Árabes llamó, a su vez, una oportunidad para que «los artistas árabes se conozcan entre sí mediante reuniones

17 Sobre las peticiones y protestas en la segunda Bienal de Coltejer véase la reseña de Charles Spencer, quien las critica como «un gesto un tanto vacío y cómodo» (1970, 62).

regulares y periódicas»— durante una época que sería notable por sus profundas inestabilidades y amenazas de hostilidad (citado en Albarn 1974, 257). Esa recurrencia habría contribuido también a desarrollar una nueva infraestructura cultural dentro de la ciudad anfitriona de la bienal: una infraestructura que era a la vez conceptual (con el acceso y la generación de nuevas teorías, prácticas y políticas del arte) y material (nuevos lugares de exposición, audiencias y patrocinadores), y que podía potencialmente catalizar nuevas manifestaciones de «localidad» durante la lucha por la descolonización que se libraba en muchas de estas regiones del Sur.

No obstante, todo ello engendró una paradoja, puesto que el formato de la bienal encerraba una herencia colonial importante, como he señalado, herencia que tenía el potencial de obstaculizar o menoscabar esos intentos de utilizarla para dar forma a la independencia cultural. Lo que este importante giro hacia las bienales me sugiere, sin embargo, es que los intentos del Sur de afirmar el regionalismo no significaban una separación radical de todas las formas o historias de colonialismo; ni una lucha por una autonomía absoluta, ya sea del pasado reciente o frente a otras regiones y culturas —o lo que Walter Dignolo (2007, 449–514), entre otros, ha defendido como un proceso de «desconexión» radical de la colonialidad—. Tampoco ponían de relieve una disponibilidad de replicar o ser fácilmente asimilados a las formas culturales y los debates del «centro» (especialmente, vista la insistencia en las políticas identitarias panárabes o iberoamericanas y la frecuente exclusión de artistas estadounidenses o españoles). La realidad era más compleja que cualquiera de estas dos posturas. En cambio, lo que estas bienales pusieron de presente fue que el formato colonial de la bienal podía transformarse desde dentro, redirigirse con el fin de regenerar la infraestructura cultural local y utilizarse como una plataforma para debatir el corriente estado del intercambio «centro–periferia» y desarrollar prácticas de relaciones internacionales que lo redefinieran. Estas bienales ilustraron, por lo tanto, hasta dónde era innegable el peso de la profunda historia de colonialismo sobre el nuevo espíritu de regionalismo del Sur; antes bien, este era fundamental para conectar las culturas del Sur mediante «el vínculo de nuestras tragedias» —para reiterar las palabras de Beatriz Bustos— y, lo que es más importante, para encontrar maneras de superarlas.

La importancia de las historias del Sur

El legado de estas bienales es definitivamente precario. Resulta tentador buscar consuelo o inspiración en las exposiciones históricas en el intento de reformatear y recontextualizar las bienales contemporáneas, cuando la ubicuidad a veces amenaza con llevarlas a la homogeneización. Sin embargo, al mismo tiempo que el retorno a un pasado supuestamente mejor corre el riesgo de fetichizar lo obsoleto, puede también valorizar la política y los modelos de exposición que han venido estancándose desde el periodo del regionalismo del Sur. Como el curador Bassam el-Baroni astutamente señala, este ha sido el destino de la Bienal del Mediterráneo, que promueve la misma agenda de «mediterraneísmo» a través de la lente del nacionalismo egipcio que tenía la década de 1950. Para Baroni, esta no solo se ha convertido en «una ideología

180 Cuadros Llegan Para Primera Biental Iberoamericana De Pintura, De Coltejer



"Ingeniería de la Visión", pintura bidimensional de Carlos Rojas.



"Ingeniería de la Visión", otra de las pinturas bidimensionales de Carlos Rojas.



La gráfica muestra una "caja" de Bernardo Salcedo.



Aspecto de una de las obras de Santiago Córdova.



"Caja" de Bernardo Salcedo.

El 4 de mayo, a las 6.00 p. m., se inaugurará la I Biental Iberoamericana de Pintura y Coltejer, en el pabellón de Artes de la Universidad de Antioquia, Nueva Ciudad Universitaria.

El presidente de Coltejer, Dr. Rodrigo Uribe Echavarría, dijo las palabras de presentación, invitando y animando a la pintura y de las artes van a poder recrearse contemplando obras de 80 artistas iberoamericanos (77 colombianos y 3 extranjeros), 180 cuadros en total.

Organizada por el Sur, se podrá apreciar que es una iniciativa de gran importancia, sin embargo, los contrastes que han tenido que

Pero para los directores de la empresa esto era poco; había que pensar algo más en grande, y se ideó una Biental Iberoamericana, donde estuvieran reunidos los mejores exponentes de la pintura hispano-iberoamericana. Qué mejor celebración del aniversario cumplido de la textil antioqueña.

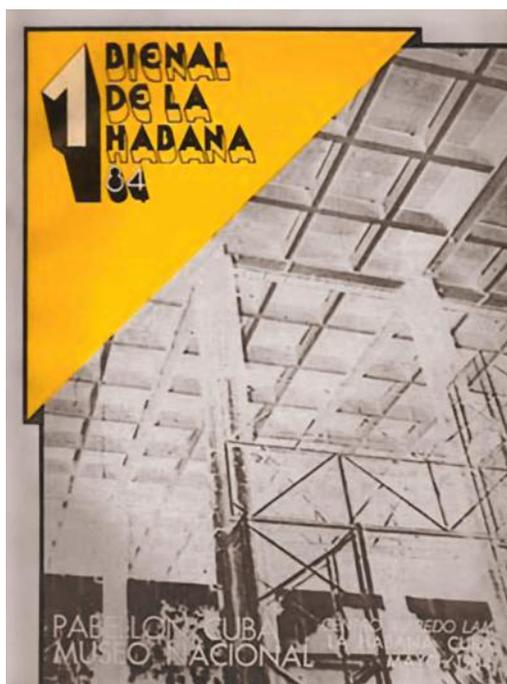
La preparación de evento de tal magnitud requirió tiempo. Y fue necesario fijar su realización para el 4 de Mayo de este año, cuando Coltejer y su equipo de organizadores van a ver cristalizado su empeño y los visitantes una colección de cuadros sensacional.

Por medio de las embajadas colombianas se invitó a los artistas de los distintos países:

enferma con poco efecto sobre la política regional o internacional», sino que también ha condenado a la Biental del Mediterráneo a desgastarse en un tema solitario a lo largo de sus más de cincuenta años (El-Baroni 2006). Otras bienales de la segunda ola han cambiado el enfoque por completo —la Biental de Sídney ha demostrado por largo rato un interés restringido a la cuenca del Pacífico— o la falta de interés, estabilidad o financiación ha acabado por extinguirlas.

Hay, sin embargo, mucho en juego al adoptar una perspectiva desde el Sur sobre las bienales, en particular debido a su importancia en la historia del arte. Uno de los elementos más frustrantes en el desarrollo de las historias curatoriales y expositivas en los últimos años, incluso en su mejor momento, ha sido su tendencia a la imprecisión y las lagunas debido a sesgos del Norte. Lo que Charles Esche y Rachel Weiss, por ejemplo, afirmaron recientemente, que la Biental de la Habana era «solo el cuarto evento bienal internacional de arte contemporáneo en el planeta» cuando fue inaugurado en 1984, o que su edición de 1989 fue la primera en concebir las bienales como plataformas discursivas al tiempo que exposiciones formales, resulta incorrecto, como una comprensión más amplia de las bienales del Sur claramente lo demuestra.¹⁸

18 Para una discusión sobre La Habana como la «cuarta» bienal y sobre su «giro discursivo», véanse los textos de ambos en Weiss (2012, 9, 11 y 14).



Cubierta del catálogo de la primera Bienal de La Habana, Cuba, 1984.
Foto: cortesía de Nelson Herrera Ysía.

Dado el caso, la importancia de la Bienal no radica en su condición propiciatoria, sino más bien en el hecho de *culminar*, en más de un sentido, casi tres décadas de transformaciones constantes en los modos de hacer exposiciones. Así mismo, las bienales no surgieron en rechazo de la representación nacional ni (para citar a Esche de nuevo) se definieron «en términos de la mezcla política y social de las ciudades que las acogen» apenas a finales de los años ochenta, cuando la «bienalización» se hallaba en su tercera ola (Esche 2012, 11); estos fenómenos ya estaban presentes, y se debatían en Sídney, Medellín y en otras ciudades «periféricas» que buscaron transformar el alcance internacional de las bienales en 1960 y 1970.

Tal vez lo más impactante sobre estas exposiciones «periféricas» sea, sin embargo, que no entran fácilmente en el estereotipo de las bienales como síntoma neoliberal. Si bien ciertamente tenían la ambición de ser internacionales, a menudo fue una asociación internacional *socialista*, o al menos inspirada en el socialismo, la que cargó su retórica y sus objetos. Desde la itinerante Bienal de Arte Árabe, creada por la Unión de Artistas Árabes para redistribuir atención, fondos y educación hacia todo lo largo del mundo árabe, pasando por la promoción de las bienales dentro de la agenda socialista de los gobiernos de Tito en Yugoslavia y de Nasser en Egipto, hasta los cimientos ideológicos en la solidaridad socialista entre naciones no alineadas, fueron estos y no el capitalismo del Atlántico norte los puntos de referencia primarios para el análisis y la reevaluación de las bienales del Sur (algo que deviene especialmente claro, pienso, con las protestas en Medellín contra las dictaduras de derecha y el neocolonialismo estadounidense en Suramérica a principios de 1970). Que estas bienales hayan tenido éxito en sus esfuerzos o hayan sido simplemente peones en las

batallas ideológicas de la Guerra Fría, es una pregunta que estas historias dejan sin responder. Independientemente de la respuesta, lo que las exposiciones revelan es una necesidad de reconsiderar la política y las posibilidades que encierran las bienales, y el estudio sobre ellas, para volver a sacudir la historia de las exposiciones, para alborotarla y ponerla de vuelta en la vanguardia, con la misma contundencia con que las exposiciones han sido relegadas a los márgenes de la historia del arte. En otras palabras, esto exige que las perspectivas del Sur complementen y desafíen las perspectivas del Norte y que veamos qué sucede cuando los legados de las bienales del Sur se reintroducen —no para replicarlos, sino para recordarlos, transponerlos y, por tanto, transformarlos— en las historias y en la vitalidad de las corrientes culturales globales y la «transregionalidad crítica» de la que son efecto, como los teóricos Ranjit Hoskote y Nancy Adajania han argumentado (2010). Después de todo, es esta reinención de lo regional —como crítica de las corrientes dominantes de lo neoliberal a escala mundial y un compromiso reconstructivo con los públicos en lo local y de modo transcultural— lo que una vez más se ha convertido en gran preocupación sociocultural en África del Norte y en Asia Occidental, en Centroamérica y Suramérica y en todo el Sur de manera generalizada. Este es un proceso en el que las bienales del Sur aún pueden desempeñar un papel importante y creativo.

Referencias

- Adajania, Nancy and Ranjit Hoskote. 2010. *Notes Towards a Lexicon of Urgencies Dispatch #4* October. Available at: <<http://curatorsintl.org/research/notes-towards-a-lexicon-of-urgencies>>. Accessed October 26th, 2014.
- Al-Jeboori, Hamed, et ál. 1974. «Foreword.» In *The Arab Art Biennial*. The Higher Committee of the Arab Art Biennial. Baghdad: Union of Arab Artists.
- Albarn, Keith. 1974. «The First Arab Biennale.» In *Studio International*. London.
- Altshuler, Bruce. 2010. «Exhibition History and the Biennale.» In *Starting from Venice: Studies on the Biennale*, Clarissa Ricci (ed.). Milan: Et al Edizioni.
- Art Gallery of New South Wales. 1979. *European Dialogue: The Third Biennale of Sydney: A Commentary*. Sydney: Art Gallery of New South Wales.
- Baker, George. 2004. «The Globalization of the False.» In *Documents A Magazine of Contemporary Art and Visual Culture*, n.º 23. Los Angeles, CA.
- Binns, Vivienne et ál. 1979. *Sydney Biennale: White Elephant or Red Herring? Comments from the Art Community*. Sydney: Alexander Mackie.
- Bydler, Charlotte. 2011. «Global Contemporary? The Global Horizon of Art Events.» In *Globalization and Contemporary Art*, Jonathan Harris (ed.). Malden MA: Wiley-Blackwell.
- Connell, Raewyn. 2007. *Southern Theory*. Sydney: Allen & Unwin.
- Deuxième Biennale de la Méditerranée. 1957. *Deuxième Biennale de la Méditerranée*. Alexandria: Museum of Fine Arts.
- El-Baroni, Bassam. 2006. «Remodeling Required: Official Biennales in Egypt and International Biennale Culture.» In Beral Madra (ed.), *Art Criticism and Curatorial Practices in Marginal Contexts*. Istanbul: Aica Turkey Conference.

- Enwezor, Okwui. 2004. «Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form.» In *Documents. A Magazine of Contemporary Art and Visual Culture*, n.º 23. Los Angeles, CA.
- Esche, Charles. 2012. «Making Art Global: A Good Place or a No Place?» In *Making Art Global Part 1: The Third Havana Biennial 1989*, Rachel Weiss et ál. (eds.). London: Afterall Books.
- Farias, Agnaldo (ed.). 2001. *Bienal de São Paulo, 50 anos: 1951-2001: homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.
- Filipovic, Elena, Marieke van Hal and Solveig Øvstebø (eds.). 2010. *The Biennial Reader*. Bergen y Ostfildern: Bergen Kunsthall y Hatje Cantz.
- Jones, Caroline. 2010. «Biennial Culture: A Longer History.» In *Starting from Venice: Studies on the Biennale*, Clarissa Ricci (ed.). Milan: Et al Edizioni.
- Konaté, Yacouba. 2009. *Le Biennale de Dakar*. Paris: L'Harmattan.
- Košak, Miha. 1973. «Avant-Propos.» In *Biennale Grafike Moderna Galerija Ljubljana Jugoslavija*. Ljubljana: Moderna Galerija.
- Kržišnik, Zoran. 1973. «Introduction.» In *Biennale Grafike Moderna Galerija Ljubljana Jugoslavija*. Ljubljana: Moderna Galerija.
- McCullough, Thomas G. 1976. «Preface to Essays.» In *Recent International Forms in Art: The 1976 Biennale of Sydney*. Sydney: Art Gallery of New South Wales.
- McEvilley, Thomas. 1984. «Doctor Lawyer Indian Chief: "Primitivism" in Twentieth Century Art at the Museum of Modern Art.» In *Artforum*, n.º 3. New York.
- McEvilley, Thomas. 1993. «Arrivederci, Venice: The "Third World" Biennials», *Artforum* n.º 3. New York.
- Mignolo, Walter D. 1999. *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Durham NC: Duke University Press.
- Mignolo, Walter D. 2007. «Delinking: The Rhetoric of Modernity, the Logic of Coloniality, and the Grammar of De-coloniality.» In *Cultural Studies*, n.º 2-3. North Carolina.
- Mosquera, Gerardo. 2010. «The Havana Biennial: A Concrete Utopia.» In Filipovic, Elena, Marieke van Hal and Solveig Øvstebø (eds.). 2010. *The Biennial Reader*. Bergen y Ostfildern: Bergen Kunsthall y Hatje Cantz.
- Murray, Kevin. 2008. «Keys to the South.» In *Australian Humanities Review*, n.º 44. Canberra.
- Papastergiadis, Nikos. 2010. «What is the South?» In *Thesis Eleven*, n.º 100. Melbourne.
- Papastergiadis, Nikos and Meredith Martin. 2011. «Art Biennales and Cities as Platforms for Global Dialogue.» In *Festivals and the Cultural Public Sphere*, Gerard Delanty et ál. (eds.). Oxford and New York: Routledge.
- Samman, Nadim and Carson Chan (ed.). 2012. *Higher Atlas/Au-dela de l'Atlas: The Marrakech Biennial in Context*. Berlin: Sternberg Press. pp. 88-123.
- Sobhi, Hussein. 1955. «Preface.» In *Première Biennale de la Méditerranée*. Alexandria: Museum of Fine Arts.
- Sobhi, Hussein. 1957. «Preface.» In *Deuxième Biennale de la Méditerranée*. Alexandria: Museum of Fine Arts.
- Spencer, Charles. 1970. «No Revolution in Colombia.» In *Art and Artists*, n.º 5. London.
- Unesco. 1965. «Mutual Appreciation of Eastern and Western Cultural Values», Paris, January 14th. Available at: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001429/142962eb.pdf>>. Accessed February 1st, 2015.

- Waterlow, Nick. (ed.). 1979. *European Dialogue: The Third Biennale of Sydney 1979*. Sydney: Biennale of Sydney.
- Weiss, Rachel et ál. 2012. *Making Art Global Part 1: The Third Havana Biennial 1989*. London: Afterall Books.
- Wu, Chin-Tao. 2009. «Biennials without Borders?» In *New Left Review*, n.º 57. London.
- Žerovc, Beti. 2007. «The 29th Biennial of Graphic Arts, Ljubljana. Interview with Zoran Kržišnik», September. Available at: <<http://29gbljubljana.wordpress.com/history/interview-with-zoran-krzisnik/>>. Accessed February 26th, 2015.

UN PAÍS CON LAS
ÚLTIMAS BALLENAS.
CONTEMPLANDO
LA HISTORIA
GLOBAL DEL ARTE; O,
¿ENTENDEREMOS
ALGÚN DÍA LO GRANDE
QUE ES EL MUNDO?*

Lee Weng Choy

▼ «When You Get Closer to the Heart You may Find Cracks. Stories of Woody», Migrant Ecologies Project, 2014.
Vista de la exposición en el Museo de la Universidad Nacional de Singapur, mayo-noviembre.
En primer plano: Ranjang Jati, *The Teak Bed that Got Four Humans from Singapore to Travel to Muna Island Southeast Sulawesi and Back Again* (cama de teca de 1930 encontrada en la tienda de cachivaches Karang Guni en Singapur). Foto: Norman Ng, cortesía de Lucy Davis.



I.

Comencemos con una escena ficticia. Una pareja de ancianos está acostada en la cama, cada uno leyendo un libro; presenciamos justo el momento cuando están a punto de cerrarlos e irse a dormir.

—Ah sí, la ballena —dice ella—. ¿Has pensado alguna vez que quizás vuelvas a ser un ávido lector de novelas?

—Pero si todavía leo novelas —protesta él.

Se besan, dejan los libros a un lado, y apagan las lámparas de la mesa de noche.

En su sueño, el hombre (un profesor de literatura retirado que ha escrito extensamente sobre Melville) sueña con la primera vez que vio una ballena cuando era un niño. El sueño se convierte en una cierta aventura. Está volando. No, está bajo el agua, nadando con las ballenas. ¿Pero qué edad tiene? ¿Sigue siendo un niño, o ya es un viejo? ¿O está en su edad ideal? En la vida real a él siempre le gustaron las actividades al aire libre, pero su fascinación con el mar tomó un curso diferente a los veinte años, cuando se decidió por la literatura en vez estudiar la naturaleza e ingresó a la universidad.

En su sueño, la mujer también viaja en el tiempo al momento cuando se conocieron en la universidad. Ella cursaba su doctorado en cine y él enseñaba. Ella iba de vez en cuando a sus clases. En el sueño de ella, él agita las manos en el aire, tal como cuando pontifica en la vida real: «El propósito, el verdadero propósito de la literatura, el de leer novelas cuando se es joven, es que te puedan proveer ciertas imágenes del mundo, de la vida, que volverán y te perseguirán, si tienes la fortuna de envejecer».

Ah sí, la ballena.

II.

Me gustaría decir que el título de este ensayo me llegó en un sueño, pero, lamentablemente, nunca he visto una ballena en su hábitat natural. Y lamentablemente ya no soy lector habitual de novelas. Hace algunos años leí el maravilloso libro de Deborah Cadbury (2000) sobre el descubrimiento de los dinosaurios en Inglaterra: sobre Gideon Mantell, el médico rural aficionado a buscar fósiles, y Richard Owen, el científico que acuñó el término «dinosaurio». Luego leí la genial biografía que Francis Wheen hace de Karl Marx. Me llamó la atención que Marx y los dinosaurios fueran contemporáneos. Los dinosaurios son tan parte del siglo XIX como del tiempo prehistórico. Fue al descubrirlos que Europa finalmente se desprendió de su concepción bíblica de que el mundo tenía apenas unos pocos miles de años y acogió una visión científica de la edad de la Tierra. Como más tarde llegaría a entender, leyendo *The Last Dinosaur Book* —donde W.J.T. Mitchel (1999) reflexiona de hecho sobre los dinosaurios y sobre Marx en el mismo tono—, los dinosaurios son animales totémicos de la modernidad.

* Texto presentado originalmente en el simposio *The Shape of Things*, en el marco de la 4ª Trienal de Auckland «Last Ride in a Hot Air Balloon», que se llevó acabo del 12 de marzo al 20 de junio del 2010; y publicado en *Third Text* (2011, 447–457). Traducción de Viviana Mejía con el apoyo del equipo de *Errata#*.

Lucy Davis, *Banyan and Teak*, 2012. Isla de Muna, Célebes (Sulawesi). Grabado sobre papel realizado con la madera de una cámara de teca de 1930 hallada en Singapur, 240 cm x 150 cm. Los únicos bosques que gozaban del estatus de reserva natural que no han sido eliminados por los habitantes de Muna son plantaciones de madera particularmente antiguas que se consideran encantadas (*hutan hantu*). En ellas una extraña «batalla» se ha desarrollado entre los impactantes árboles que permanecen en pie, y los banyanos o higueras bengalesas, que se han extendido por el territorio con las semillas que portan los pájaros y otra fauna en la cuenca. Quizá debido a la forma imponente que estas parásitas adoptan sobre otros árboles, en las comunidades del archipiélago malasio se las considera poseedoras de poderes tanto positivos como negativos.



¿Qué hubiera pasado si, entonces, cuando yo era un joven visitando la ciudad de Nueva York, hubiera ido al Museo de Historia Natural en lugar de al Museo de Arte Moderno? Tal vez habría terminado estudiando los dinosaurios en lugar de estudiar arte. Como muchos niños, estaba fascinado por ellos. Estoy seguro de que gran parte tenía que ver con que fueran tan grandes. Una ciudad de la talla Nueva York resulta enorme, emocionante e impresionante; sin embargo, siempre hay algo adicional tras una imponente montaña, una gran vista al mar o un árbol muy alto. Lo natural sublime interrumpe «nuestro» mundo profundamente, pues este funciona a otra escala. Y así, «la naturaleza» ha sido un tema del arte desde el principio de los tiempos. Debo detenerme a recordar que el acto de explicar algo como parte de la naturaleza es aquel de crear un mito. Hoy en día continuamos haciendo de la naturaleza un mito en muchos sentidos; aunque en mis encuentros con la cultura contemporánea lo que está en juego es, muy a menudo, resultado de actos humanos: la globalización, el capitalismo, el espectáculo; la propia complicidad y resistencia del arte a estas cosas.

¿Y a qué iba lo de la ballena, y su interrupción? Estas criaturas han estado en mi mente en estos últimos tiempos gracias a *Leviathan: or, The Whale* (Hoare 2008), una historia de humanos y ballenas, por así decirlo. El libro se mueve en parte en el terreno personal, llevándonos desde las visitas que hace el autor en su infancia al Museo de Historia Natural de Londres, a sus encuentros con ellas en el mar, ya de adulto. Por supuesto, nos habla mucho del gran libro de Herman Melville, *Moby Dick*, publicado en 1851. Mientras leía *Leviathan* pensé lo estúpido que había sido haber abandonado a las ballenas (y tantos otros hechos sobre ellas que había olvidado, como que en el siglo XIX el combustible de la iluminación nocturna de ciudades como Londres era el aceite de ballena). Qué extraño era haber permitido que los dinosaurios moldearan mis pensamientos sobre la modernidad y la historia, y, al mismo tiempo, haber pasado por alto las ballenas. ¿No es perfectamente irónico? La ballena es aquella cosa gigante que aún se puede pasar por alto; pero luego, cuando finalmente la reconocemos, interrumpe nuestra visión entera del mundo. Es una criatura que realmente hace parte del mundo, pues vive en todos los grandes océanos, a todo lo largo del hemisferio sur hasta el norte. Está aún por demostrarse, pero se dice que el siglo XIX fue el siglo inaugural de la «globalización», pues solo entonces la sociedad moderna comenzó a aprehender en verdad la talla del mundo. Estas dos familias de enormes y misteriosas criaturas —una profundamente antigua, y la otra a duras penas con nosotros— han brindado un marco para nuestra comprensión de semejantes magnitudes.

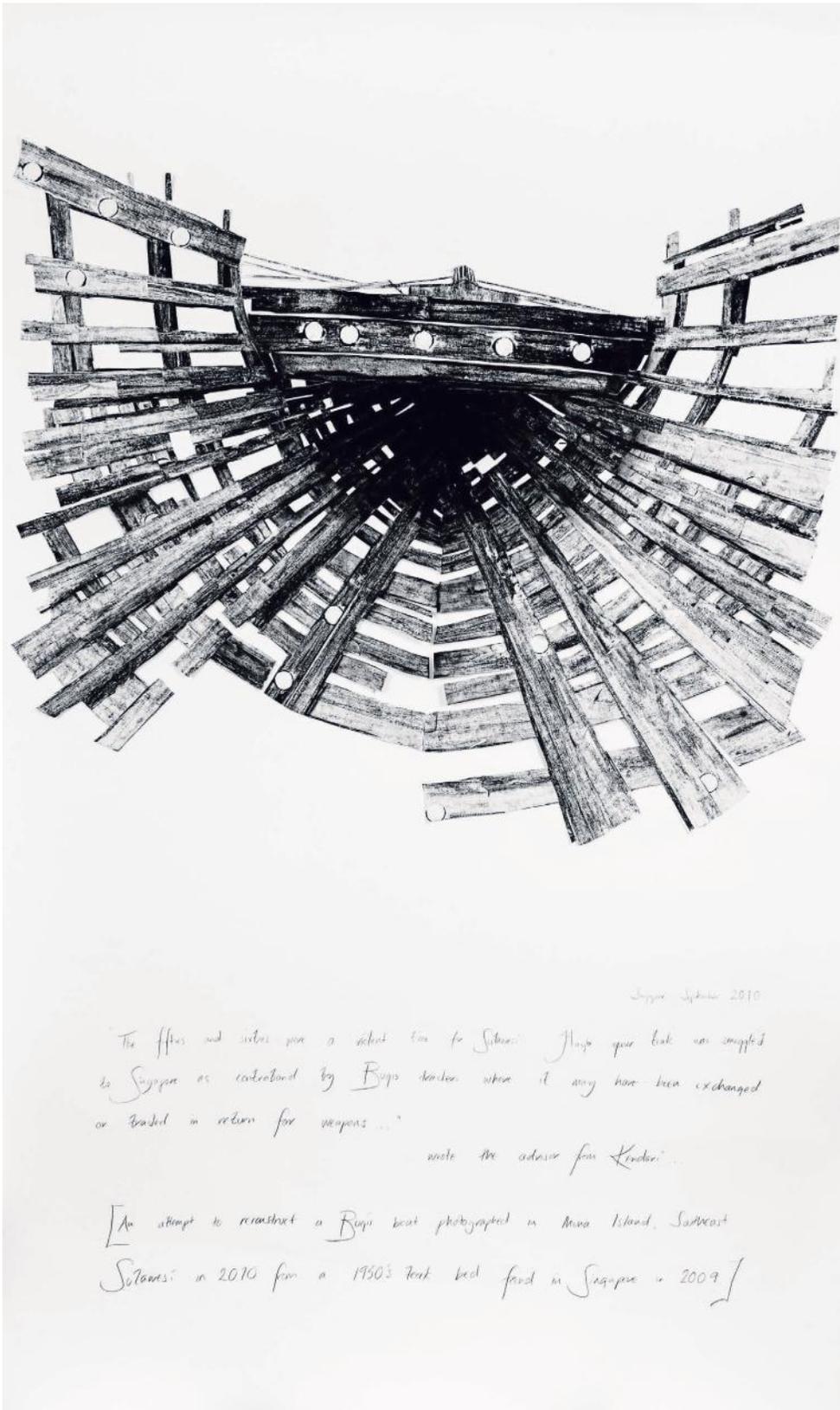
Hay tanto por decir sobre la extinción y las ballenas, y mucho de ello es importante, pero todo rebasa el alcance de lo que quiero tratar aquí. La imagen de la ballena que soy capaz de ofrecer es aquella que inspira a la literatura. Me interesa la relación que tiene la literatura con algo tan grande como la ballena, algo tan grande como el mundo. Nuestros esfuerzos para captar el significado de las cosas, desde la cultura contemporánea hasta los cetáceos, en gran parte están condicionados por el hecho

de que, tomado junto, todo ello es tan grande que sobrepasa nuestra capacidad de *captar* (*grasp*). Y sin embargo, pertenecemos a aquella especie que se ha definido a sí misma por el acto de captar; somos los animales con el pulgar oponible.

Estoy interesado en la relación entre la literatura y la escritura sobre arte. En el pasado los críticos, desde Charles Baudelaire hasta Clement Greenberg, escribían sobre literatura y sobre arte. Los críticos de hoy en día parecen ser menos literarios. ¿Será porque estamos más enamorados de la teoría? Ciertamente, la literatura y la teoría no ofrecen acercamientos diametralmente opuestos al mundo; entonces, ¿de qué sirve ponerlas en tensión una con otra?

Quiero presentar en este ensayo algunas imágenes, como aquella de un país con las últimas ballenas, y hablarle a estas imágenes (para ahondar en la metáfora de *captar*, permítaseme decir *hablarle a*, enfatizando la preposición «a», que más que captar es un modo de *acercarse*). También citaré algunos textos de historia global del arte y haré un intento por hablar de ellos. Quizás con fines opuestos, acompañando el ensayo —no tanto ilustrando algunos de los puntos que trataré, sino complementando el espíritu de mi argumento— incluyo una serie de imágenes de la artista Lucy Davis; imágenes que versan sobre la vida secreta de los productos extraídos de la selva tropical. Los bosques son otro universo «pasado por alto» en nuestro medio.

Y con respecto a la traducción al español de este texto para *Errata#*, quisiera hablarle a este nuevo contexto, mediante la mención de una estimada amiga. Viviana Mejía vino a Singapur (mi «país adoptivo», en el cual he vivido en los últimos veinte años) desde Colombia. Inicialmente vino a continuar sus estudios, y ahora trabaja aquí como curadora, escritora y maneja una galería. Después de terminar su posgrado en historia y teoría de arte moderno y contemporáneo en Bogotá, ella escogió al país-estado porque consideraba que podría ser un buen punto de entrada a Asia y a varias de sus comunidades artísticas, pero porque también había algo atractivo en mudarse a la nación del Sudeste Asiático, casi la antípoda de su país. Nuestra amistad ejemplifica la naturaleza contingente de toda amistad, al igual que las distancias transversales que a menudo son tan características de las relaciones humanas contemporáneas. En Singapur, Viviana ha investigado la cuestión de la tropicalidad; para ella, «lo que distingue la “tropicalidad” de “lo tropical”, es que la primera se refiere al estado liminal entre la ubicación física y la condición deseada, mientras que el segundo es un adjetivo con el que caracterizamos un territorio geográfico». Ella quería repensar la noción de territorio, rechazando las categorías fijas empleadas para regiones particulares del mundo, tales como las naciones, o zonas como el Sudeste Asiático o Suramérica; quería explorar cómo nos imaginamos el mundo a través de complejos y desordenados ensamblajes de diferentes e incluso dispares zonas de deseo —ubicadas a todo lo largo del norte, del sur, de los trópicos— que no se pueden conciliar del todo en una unidad coherente.



Singapore, September 2010

"The fittings and rivets were a secret from the Japanese. It was thought that the Singaporeans, controlled by the Japanese, would not have been exchanged or traded in return for weapons..."

quote the advisor from "Kendari"

[An attempt to reconstruct a Bugis boat photographed in Muna Island, Southwest Sulawesi, in 2010 from a 1930's teak boat found in Singapore in 2009.]

Lucy Davis, *Boat*, 2013. Grabado realizado con la madera de una cama de teca de 1930 hallada en Singapur, 240 cm x 150 cm. Intento de reconstrucción de un barco de mercaderes bugis fotografiado en la Isla de Muna, Célebes, en octubre del 2010. Los años 1950 y 1960 fueron un tiempo violento para Célebes, cuando la madera de teca era contrabandeada en Singapur por los comerciantes a cambio de armas.

III.

El origen de la cultura es la naturaleza como metáfora, quizás —si uno pudiera hablar de «orígenes»—. La propuesta aquí sería que la cultura comenzó en el momento en que empezamos a crear metáforas. Por supuesto, las primeras metáforas de las que echamos mano derivarían de la naturaleza; aunque, desde luego, la teoría nos dice que buscar ese momento originario es problemático... que tratar de entender lo real que yace tras la metáfora es fútil. O, más bien, como con todas las manifestaciones del deseo, hay una complicada relación entre deseo y objeto deseado. Entre la metáfora y el objeto como tal. Volviendo nuevamente a mi título, «Un país con las últimas ballenas»: si los orígenes son ya problemáticos, ¿qué decir de los «últimos»? De nuevo, la extinción es algo que acecha lo que tengo que decir aquí, no solo por la extinción de los dinosaurios, las ballenas y toda la fauna y flora viviente, sino también de las culturas e historias. ¿El capitalismo? ¿Su último triunfo? ¿Y qué decir del arte?... ¿duraré? De nuevo, no puedo abordar estas cosas, no directamente, no aquí. Pero sí puedo aproximarme a algo mucho menos grave como, ¿quién lee actualmente crítica de arte? Hoy en día hay cada vez más y más arte. Más bienales, más ferias de arte. Hay incluso más escritura sobre arte: reseñas, textos para catálogos de exhibición, libros de arte de todas las formas y tamaños. Y aún así, ¿no hablamos del declive de la lectura, del declive de departamentos de literatura en las universidades, del declive de la crítica?¹ Como un todo, las humanidades están sufriendo. Pero quizás los departamentos de historia del arte alrededor del mundo están en mejores condiciones que los departamentos de literatura. Yo creo que el futuro de la buena crítica de arte se puede avisorar mejor en los estudios literarios que en el estudio del arte. Mientras haya arte habrá escritura sobre el arte. ¿Pero cuál será su propósito? ¿Nos conectará con el mundo profunda e íntimamente?

Quizás la palabra más subestimada de mi título sea la más importante: *país*. Esta puede ser una metáfora para indicar diferencia, como en el caso de: «el pasado es otro país». La palabra «país» (*country*) es más vaga que «nación». Podemos hablar de países dentro de una nación, o quizás de un pequeño país en un rincón de la ciudad. La palabra indica lugar e identidad, pero quizás, más importante que demarcar lo que sus límites encierran, ella es interesante cuando hablamos de *otro* país, cuando pensamos en ir a ese otro país. La pregunta sería: ¿leer crítica hoy en día logra transportarnos a otros países?

1 La discusión sobre los declives —de las humanidades, la literatura, la lectura y la crítica de arte— ciertamente no es nueva, pero pareciera que en este siglo ha habido una preocupación considerable sobre el asunto. En lo literario, está por ejemplo el texto de John Palattella's «The Death and Life of the Book Review» (2010); y sobre la cultura popular, «The Culture Gabfest» (2010), *podcast* en que se discutió el tema de los departamentos de literatura inglesa; ejemplos más específicos a la crítica del arte incluyen «Round Table: The Present Conditions of Art Criticism» (*October* 2002, 200–228), y *What Happened to Art Criticism?* de James Elkins (2003).

IV.

¿Está la lectura en declive? Las discusiones sobre el declive —de la pintura, el jazz o la cultura en general— suelen esconder una nostalgia por algo que nunca fue. ¿Existió alguna vez un ideal público lector sobre arte? ¿Una república de lectores? John Palattella, al investigar para un artículo sobre el declive de las reseñas de libros, se topó con este pasaje:

Ahora que cualquiera es libre de imprimir lo que desee, muchas veces se tiende a descartar lo mejor que se puede escribir y, en cambio, con el simple fin de entretener, escriben aquello que sería mejor dejar en el olvido o, mejor aún, lo que habría que *borrar* de todos los libros. [...] [Uno pensaría que esto lo dice alguien] quejándose de los blogs, Facebook, Flickr, YouTube o Twitter... excepto que no lo es. *La jeremía* fue obra de Niccolò Perotti, un estudioso clasicista italiano, escribiéndole a su amigo Francesco Guarnerio, en 1471, menos de veinte años después de la invención de la imprenta. (2010)²

El espacio de arte contemporáneo The Substation realizó en Singapur su primer coloquio anual en 1993.³ Fue una ocasión emblemática. A finales de los años ochenta y principios de los noventa, el arte contemporáneo era una novedad en Singapur. Y no solo porque los artistas visuales estaban experimentando con el *performance* y las instalaciones (en paralelo a exploraciones similares en el teatro), sino también porque estos experimentos coincidieron con la apertura intelectual de la sociedad civil. El coloquio, titulado *Art vs. Art*, reunió al público local con académicos, activistas, actores, administradores, pintores y dramaturgos, propiciando un debate sobre el arte en términos hasta ahora no explorados en público. Posteriormente surgieron otros foros sobre espacios de arte, multiculturalismo y teatro en Singapur. Hacia el final de la década, sin embargo, The Substation suspendió los coloquios anuales. Hay razones para argüir que ello fue efecto no tanto de un problema de financiación, como de la constatación de que el sentido de urgencia que diera gran importancia a los primeros coloquios se había disipado. ¿Qué cambió? ¿Estamos diciendo que el arte

2 Según Palatella «la anécdota de Perotti no sugiere que el pasado sea prólogo, pero enfatiza la importancia de pensar históricamente, de tener una visión de largo plazo para comprender cambios en patrones profundamente arraigados de la cultura literaria. Me topé con la queja de Perotti en *The Case for Books: Past, Present, and Future* [Darnton 2009]. Rechazando la noción ordinaria de que la tecnología moderna ha marcado una nueva era [...] Darnton argumenta que toda era donde una nueva tecnología ha alterado las formas de escritura y comunicación ha sido una era de información, y que en cada una de ellas [...] es omnipresente la experiencia de ruptura» (2010, 25). No obstante, Palatella arguye que el fuerte declive de las reseñas de libros publicadas en los periódicos es innegable. En el apogeo de los años setenta, *The New York Times Book Review* podía tener hasta ochenta páginas; hoy en día vacila entre las veinticuatro y las veintiocho. Y se pregunta, ¿es esto solo una cuestión sostenibilidad financiera o es también culpable Internet? ¿Y si el reseñar libros migra a la red, será, o podrá ser, aún sustancial? (2010, 26).

3 Del 2000 al 2009 fui el codirector artístico de The Substation, luego de haber trabajado en varios proyectos con este centro de arte en los años noventa. Aunque no estuve involucrado en la organización de sus coloquios anuales entonces, asistí a todos ellos, di charlas en unos cuantos, y edité dos de sus publicaciones (véanse Weng Choy 1995 y 1996; y Kian-Woon et ál. 1999).

Lucy Davis, *Trees, Wood and Patriarchy*, 2014. Grabado en madera sobre papel, 220 cm x 150 cm. Reproducción de una fotografía del cantante de Singapur Simon Oei cuando era un niño, en 1970, de pie sobre los lotes de P. Bork A/S International Kranji donde trabajaba su padre, Allen Oei. Grabado realizado sobre uno de los últimos troncos traídos de Burma a Singapur luego de la prohibición de su importación del 31 de marzo del 2013.



perdió su novedad? ¿O que dicha discusión se convirtió en una suerte de lugar común y que el coloquio, dejando de ser una rareza, perdió su relevancia?

Quizás la disolución de esta serie de coloquios anuales fue un hito emblemático de cómo el desarrollo de discurso teórico de las artes en Singapur estaba frenándose. Hemos logrado cierto nivel de competencia al hablar en público pero no sabemos cómo pasar al siguiente nivel, cómo construir sobre lo que se ha dicho o escrito anteriormente. Así, por ejemplo, cuando se acercaba el final del simposio de *Comparative Contemporaries*, en 2006, también llevado a cabo en The Substation, un amigo —en una conversación privada, de hecho— observó que en esta región parecemos no ser capaces de hablar a profundidad cuando hablamos en público.⁴ Él anotaba que ciertos temas solo se presentan o representan superficialmente. De modo colectivo nunca llegamos a discutir los detalles, nunca nos enfocamos en ninguna cosa. ¿Qué explica entonces esta evasión crónica a dialogar en profundidad en los debates en público? Podemos continuar con las quejas habituales sobre el subdesarrollo del discurso en Singapur, tales como la carencia de recursos que fomenten las publicaciones, la falla por parte de las instituciones como universidades, museos y escuelas de arte en producir investigación substancial sobre el arte (lo cual es la regla, no la excepción), el desinterés de los medios masivos, la cultura prevalente de antiintelectualismo. Todo ello aporta a una descripción más detallada de la situación, pero no es suficiente como explicación.⁵ Contemplando el panorama, esta carencia de lo que podría llamarse «densidad discursiva», difícilmente puede decirse que sea característica de Singapur; ella acosa a toda la región del Sudeste Asiático. Aún más, de alguna forma, esta representa una situación generalizada por fuera de Europa y Estados Unidos.

V.

Intentemos abordar esta situación. En la introducción de *Is Art History Global?*, James Elkins pregunta:

¿Cuál es la forma, o cuáles son las formas, de la historia del arte alrededor del mundo? ¿Se está globalizando? Es decir, ¿tiene una forma reconocible dónde sea que se practique? ¿Es posible que los métodos, conceptos y propósitos de la historia del arte se adecúen al arte fuera de Europa y Norte América? De no ser así, ¿hay alternativas compatibles con las formas existentes de historia del arte? (2007, 3)

4 *Comparative Contemporaries* es un sitio web que funciona como un proyecto de antologías. Es una colaboración entre The Substation, *Asia Art Archive* (Hong Kong), y la Asociación Internacional de Críticos de Arte (sección Singapur). El proyecto empezó en el 2003 con un simposio y una serie de talleres en The Substation que contaron con escritores, artistas, funcionarios y curadores de la región. En el 2006, The Substation organizó un evento de seguimiento al tema. Los textos elegidos fueron publicados, con introducción de los editores, en el *Asia Art Archive* (2013). El amigo que menciono es Ly Daravuth, cofundador del Reyum Institute of Arts and Culture de Camboya.

5 Sobre el esfuerzo fallido de las universidades en Singapur por establecer departamentos de historia del arte, véase Sabapathy (2010).

Elkins es cuidadoso al decir que él solamente puede abrir la discusión en su texto introductorio, sin que le sea posible sacar conclusiones. Luego ofrece cinco razones para pensar que la historia del arte sería capaz de abarcar varias prácticas irreconciliables, y otras cinco para pensar que puede ser considerada «como una empresa unitaria suficientemente cohesiva; ciertamente no homogénea, ni distribuida uniformemente alrededor del mundo, sino como un campo que comparta ciertas premisas y conceptos básicos» (2007, 4). En el primer caso, la historia del arte no podría ser global porque solo sería un conjunto de varios proyectos que comparten apenas un nombre en común; mientras que, en el segundo, lo que se comparte es «un conjunto de suposiciones rigurosamente definidas mediante supuestos y protocolos» (5). Elkins insiste sobre la distinción entre crítica e historia. Existen departamentos de historia del arte. No existen departamentos de crítica del arte.⁶ La historia está definida por sus objetos de estudio, sus cánones, instituciones y disciplinas. Más que cualquiera de estos, «son los métodos de la historia del arte, y no sus temas, los que efectivamente dan unidad al campo» (15). Y, acto seguido, el autor sugiere, en tono provocador: «La historia del arte depende del esquema conceptual *Occidental*» (19; el énfasis es mío).

Elkins concluye dando una respuesta tentativa a la pregunta, ¿es global la historia del arte?: Sí, lo es. O al menos se está *convirtiendo* en una empresa global. En contraste, mi posición al respecto sería un «No» explicado. La historia del arte *aparenta* ser global, porque nos aproximamos a la cuestión desde una perspectiva que ya es global. Nótese que la pregunta de Elkins gira en torno a la palabra «reconocer»: ¿tiene la historia del arte una forma reconocible allí donde se la practica? Reconocemos aquello que ya conocemos. O, a menudo, proyectamos sobre las cosas aquello que conocemos y las reconocemos porque las vemos de cierta manera. Cuando Elkins se pregunta si la historia del arte alrededor del mundo es una empresa cohesiva, equipara «global» con «cohesión»: la perspectiva global ve al mundo como un todo.

Me gustaría también poner en cuestión la idea de que es más un método que una materia lo que da unidad al campo de la historia del arte. El método se pone a prueba en todo contexto, y compartir un método es reformularlo en nuevos contextos. Y lo que es más pertinente, la historia del arte alrededor del mundo comparte muchas cosas aparte de un nombre —intereses, referencias, métodos y temas— ninguna de las cuales puede ser más esencial que otra. Quizá el tema es, de hecho, más importante que el método. Aunque quizás el punto clave acá sea que compartir el «método», o bien la materia, de forma fundamental o ubicua, puede no ser una cuestión empírica; puede ser una cuestión, antes que nada, de supuestos. ¿Acaso el incremento en los actos de compartir alrededor del mundo requiere o supone necesariamente una perspectiva global?

6 Mientras que Elkins puede estar en lo correcto al decir que no hay departamentos universitarios de crítica de arte, muchos observadores han especulado sobre si la historia del arte como tal es una disciplina en peligro de ser eclipsada por campos como los estudios de cultura visual o crítica cultural. En la cuestión de cultura visual véase, por ejemplo, *October* (1996, 25–70).

Entre los fenómenos culturales que ejemplifican el capitalismo y la globalización, la bienal internacional (y muestras afines de artes visuales contemporáneas) se ha convertido en la forma paradigmática de reunir y exhibir un gran número de objetos visuales del mundo entero. La geografía y la etnicidad son aspectos privilegiados en las bienales, al punto que se podría describir su forma de conocimiento como «etno-geográfica». Y sin embargo, simultáneamente, la forma misma de la exposición bienal anula las distancias entre sus varias representaciones ensambladas. Existe el supuesto de que, sin importar qué tan grande sea la distancia —principalmente en el espacio y, a veces, en el tiempo— las obras de arte de cualquier lugar pueden presentarse a la vez, es decir, verse en conjunto como parte de un mundo cada vez más globalizado.

¿Pero es válido este supuesto? Para considerar esta pregunta de forma detallada, es útil referirse a *Reading the Global*, de Sanjay Krishnan, quien argumenta que tendemos a pensar la globalización como un proceso cuando sería más útil analizarla como una perspectiva instituida. Para Krishnan, «el término *global* describe una forma de ver el mundo como entidad única y unificada, articulada en el espacio y desarrollándose en un tiempo (común)» (2007, 1). Sin embargo, más allá de explicar las tensiones entre la homogenización y heterogenización de las culturas, lo realmente crítico es analizar de qué modo «lo global como perspectiva define los términos en que la narrativa histórica y la capacidad de acción política toman forma» (165). Continuando con el orden de ideas de Krishnan, quisiera arriesgar una desautorización estratégica sobre lo global. Argüir contra el supuesto de la perspectiva global no es negar los cambios materiales y globales por los que el mundo está atravesando. Lo que necesitamos *reconocer*, en cambio, son las perspectivas que *interrumpen* la mirada global. Tomar parte en el ejercicio de la historia del arte no es necesariamente reunirlos todo en una perspectiva única y unificada; ese ejercicio compartido también hace posible apreciar las distancias que hay entre estas diversas prácticas.

Hay un punto en el cual estoy fuertemente de acuerdo con Elkins y es la idea con la que cierra su texto: *nuestra era está caracterizada por una obligación de leer amplia y continuamente*.

VI.

Como parte de un número reciente de la revista de teoría de arte *October*, los editores prepararon el siguiente cuestionario:

La categoría de «arte contemporáneo» no es nueva. Lo que es nuevo es el sentido de que, en su heterogeneidad, buena parte de la práctica actual parece flotar libremente sin determinación histórica, definición conceptual o juicio crítico [...] Al mismo tiempo, y quizás paradójicamente, el «arte contemporáneo» se ha convertido en un objeto institucional por derecho propio: en el mundo académico existen profesados y programas, en el mundo de los museos departamentos e instituciones todas dedicadas a la misma cuestión [...] ¿Es esta capacidad de estar sin ataduras real o imaginada? [...] ¿Es mero efecto del fin de las grandes

narrativas? Si es real, ¿cómo podemos ubicar sus causas principales [...] más allá de referirnos en general al «mercado» y la «globalización»? ¿O es, de hecho, el resultado directo de una economía neoliberal, la cual, además, se encuentra hoy en crisis? ¿Cuáles son sus consecuencias más prominentes [...]? ¿Hay acaso analogías que podamos extraer de otras artes y disciplinas para instruirnos? Finalmente, ¿cuáles son los beneficios de esta aparente levedad del ser? (Foster 2009, 3–124)

La treintena de encuestados incluyó figuras como Alexander Alberro, James Elkins, Okwui Enwezor, Grant Kester, Miwon Kwon, Pamela Lee y Terry Smith. En un pie de página los editores decían que habían convocado alrededor de setenta críticos de arte, historiadores y curadores. He aquí la sorpresa: solo habían abordado a personas residentes en Europa y Estados Unidos, porque sentían que las preguntas, como habían sido formuladas, eran «específicas para estas regiones». ¿En serio? Muchos de los encuestados mencionaron el tema de la naturaleza global del arte contemporáneo. ¿Estaba siendo irónica la revista *October*? ¿Fue este un intento de desautorización estratégica de lo global —al articular un regionalismo euro-americano, o un auto-provincialismo de Occidente—?⁷

Lejos de quedarnos anclados debatiendo el cuestionario de *October*, conviene volver la mirada más bien al *Australian & New Zealand Journal of Art (ANZJA)* y su edición especial dedicada a la «Historia del arte del siglo XXI».⁸ En su introducción, texto que retoma algunas de las preguntas que Elkins planteaba en su libro (2007), Rex Butler y Robert Leonard, los editores, hacen referencia a una escena de la película *Hijos de los hombres* (2007) dirigida por Alfonso Cuarón. El film narra un futuro distópico que se desarrolla en Londres en el año 2027, donde ni un solo niño ha nacido en el mundo en los últimos dieciocho años. En la escena, el protagonista va a visitar a su hermano, un burócrata importante en cuya casa, al fondo, se pueden apreciar el *Guernica* de Picasso y el *David* de Miguel Ángel. Butler y Leonard señalan, sin embargo, que «ya no se ven tan imponentes como los recordamos, y se parecen más a algo que encontraríamos en una tienda de cachivaches. Slavoj Žižek, en el DVD de la versión del director, habla extensamente de esta escena y de cómo estas grandes obras de arte, privadas de su mundo, se vuelven insignificantes. «El punto de Žižek es que en una película sobre el ocaso del futuro de la humanidad, esta escena es un símbolo inquietante del *fin de la historia*». Pero para Butler y Leonard, la «carencia de historia» puede tomar otra forma, «que resulta no del *fin* o de la *ausencia* de historia, sino de su exceso». ¿Qué historiador de arte, crítico, curador o artista no se ha tomado un momento para dar un paso atrás y sentirse abrumado con la abundancia de arte e historia del arte del mundo entero? Butler y Leonard se preguntan, «¿cómo puede el arte de todos los países verse como perteneciente al mismo mundo?» y, sin embargo,

7 Sobre este tema, claro está, hago referencia al texto de Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference* (2000).

8 Véanse en esta edición especial los textos de Butler and Leonard (2009); Hallam (2009, 75–89) y Clark et ál. (2009, 43–47).

[...] una de las ironías indudables de esta idea del siglo XXI sobre una historia del arte mundial o global es que puede ser escrita *solamente* desde una perspectiva «eurocéntrica» o su equivalente. Para arribar a una historia universal o comparar el arte del mundo, requerimos hallar una posición que se encuentre fuera del mundo para escribirla [...] En términos del gran «problema del provincialismo» que parece caracterizar el arte de las culturas regionales, el punto es que *cualquier parte* es regional. (2009, 10–11; los énfasis son míos)

Y cuando se dice *cualquier parte* se incluye, enfaticémoslo, a Europa. Curiosamente, Butler y Leonard siguen enmarcando la cuestión de la universalidad en términos de requerir «una postura que se encuentre fuera del mundo» que apoye la perspectiva universal, a pesar de que su análisis hace evidente que ese «fuera» es *ninguna parte*.

Sin embargo, ¿no podríamos, alternativamente, imaginar una forma de «universalismo» donde no se requiera tal perspectiva global? ¿Una forma que no suponga ver el mundo desde un punto de vista externo panorámico (privilegiado), como una entidad única o total?

Al explicar cómo aprendemos a usar las palabras, Ludwig Wittgenstein argumenta que, a la larga, no aprendemos la definición de una palabra al captar su esencia, sino al familiarizarnos con un grupo de semejanzas. La silla A se parece a la silla B, y comparte algunas de las características de la silla C. Pero A y C pueden ser bastante diferentes en apariencia o funcionalidad. No necesitamos aplicar esta misma idea a todas las sillas, solo necesitamos encontrar algunas conexiones inmediatas —semejanzas— que a la larga reúnan todas las sillas como familia.⁹ De hecho, en las mismas páginas de la edición especial de *ANZJA* se ofrece una alternativa al universalismo *globo-céntrico*. En su artículo, Huw Hallam empieza por enumerar algunas de las críticas de la teoría estética de Hegel: es teológica e idealista —el fin de historia se da por hecho—, es eurocéntrica y proyecta su provincialismo como el estándar universal, y así sucesivamente. Hallam pasa después a apoyar el cosmopolitismo, defendiéndolo de la sospecha de que se trata solo del colonialismo con un nuevo traje. Su perspectiva de la historia del arte consta de «múltiples historias que se intersectan y sobreponen», las cuales, en lugar de llevar a un único cosmopolitismo siempre en expansión, conducen a múltiples cosmopolitismos policéntricos traslapados (véase Butler and Leonard 2009, 86).

En otro aparte de la revista, John Clark, académico de la Universidad de Sídney, presenta la transcripción de la mesa redonda que moderó en torno a las perspectivas de Asia al respecto, con Patrick Flores de Manila, Parul Dave Mukherjee de Nueva Delhi, Woo Jung-ah de Daejeon, y Omuka Toshiharu de Tokio, quien formula esta pregunta allí mismo: «Recuerdo un crítico de arte que una vez decía que los jurados de cierta bienal escogían las obras de arte de acuerdo a su “calidad”. ¿En qué consiste esa

9 Sobre el tema de «familia de semejanzas» y sobre «juegos del lenguaje», véase Wittgenstein (1953).

“calidad” que funciona universalmente?» (2009, 46). Me gustaría concluir este artículo con una respuesta tentativa a esa pregunta.

VII.

Gran parte del trabajo de un crítico es hallar las que clasificarían como buenas obras de arte. Los críticos escribimos porque queremos compartir lo que consideramos bueno. Pero no creo que uno pueda expresar o definir de antemano el criterio de la calidad; lo único que podemos hacer es ofrecer ejemplos específicos. Estas distintas obras de arte puede que no compartan cualidades en todo, pero, como decía Wittgenstein, sí pueden hacerlo dentro de una familia de semejanzas; A puede compartir algo con B, y B con C, etcétera. Si uno cree que una obra de arte es buena, le está apostando a que su atractivo es contagioso —denme la oportunidad de compartirles mis ideas y sentimientos sobre esto, y puede que también ustedes los compartan—. Sin embargo, el punto no es llegar a un acuerdo universal incuestionado. Me gusta decirle a mis estudiantes que una de las peores cosas que pueden pasarles, al ser artistas, es que todo el mundo odie su obra, incluso su madre; pero mucho peor es cuando todo el mundo la adora. Lo mejor es cuando hay desacuerdos y a algunos les gusta, mientras que a otros no tanto. En cuestiones de arte los debates más interesantes son aquellos entre amigos; entonces las discusiones se fundan en afinidades compartidas, y estas pueden matizarse al que igual las críticas y las valoraciones.

La noción de amistad es útil cuando reflexionamos en cómo dirigirnos al gran mundo. Uno puede hacerse amigo casi de cualquier persona y en muy diferentes lugares. No importa que cada quien tenga orígenes distintos; si compartimos algo podemos construir a partir de ello y hacernos amigos. Sin embargo, incluso en esta época de Facebook, sigue siendo importante qué, cómo y por qué compartimos. Hay límites al acto de compartir y, sencillamente, uno no se puede «amistar» con todo el mundo. Quizá debo ser más cuidadoso acá, pues al decir «amistad» no pretendo evocar algo así como una comunidad. Ambas cosas están relacionadas, pero estaría en falta con ambas si me apresurara a fusionarlas.

Defiendo que la amistad consiste en una práctica íntima y modesta. La literatura, a pesar de sus elevadas aspiraciones, es similar a ella de algún modo. Teorizar la historia del arte de forma global es tratar de aprehender el mundo entero como tal. Al contrario, creo que la literatura simplemente espera abordar al mundo para *hablarle*: no «captarlo» (como si uno pudiera agarrar, contener o comprenderlo), sino llegar a él y su inmensidad desde ese modesto punto de vista que es el individuo. El historiador de arte Kevin Chua, reflexionando sobre la antología de *Comparative Contemporaries* en el cual ambos estamos trabajando, sugiere que si lo «moderno» versaba sobre *ser*, lo «contemporáneo» consiste en *estar con*.¹⁰ Como prácticas de direccionamiento, la literatura y la amistad son tanto prácticas de aprender a ubicar y situarse, como

10 Kevin Chua realizó estos comentarios en una conversación privada que sostuvimos en julio del 2010.

prácticas de aprender a *estar* en el mundo, y estar con otros, no en abstracto sino en concreto (y, en este contexto, la cuestión de una perspectiva externa universal parece disolverse).

Tal vez quepa terminar este ensayo volviendo a nuestra pareja de ancianos. Es de mañana y la mujer se ha levantado. El hombre sigue durmiendo. Ella va a la cocina y hierva agua para el té. Vagamente recuerda sus sueños y piensa en una de sus primeras conversaciones; ella le preguntó entonces por qué escogió estudiar literatura en vez de estudiar las ballenas. Él no supo responderle. Y estaba siendo sincero. Ella le plantearía la pregunta luego varias veces, sin lograr una respuesta, aunque no lo volvió a hacer en los últimos diez años. Ella se pregunta si de pronto hoy la podría volver a plantear.

Referencias

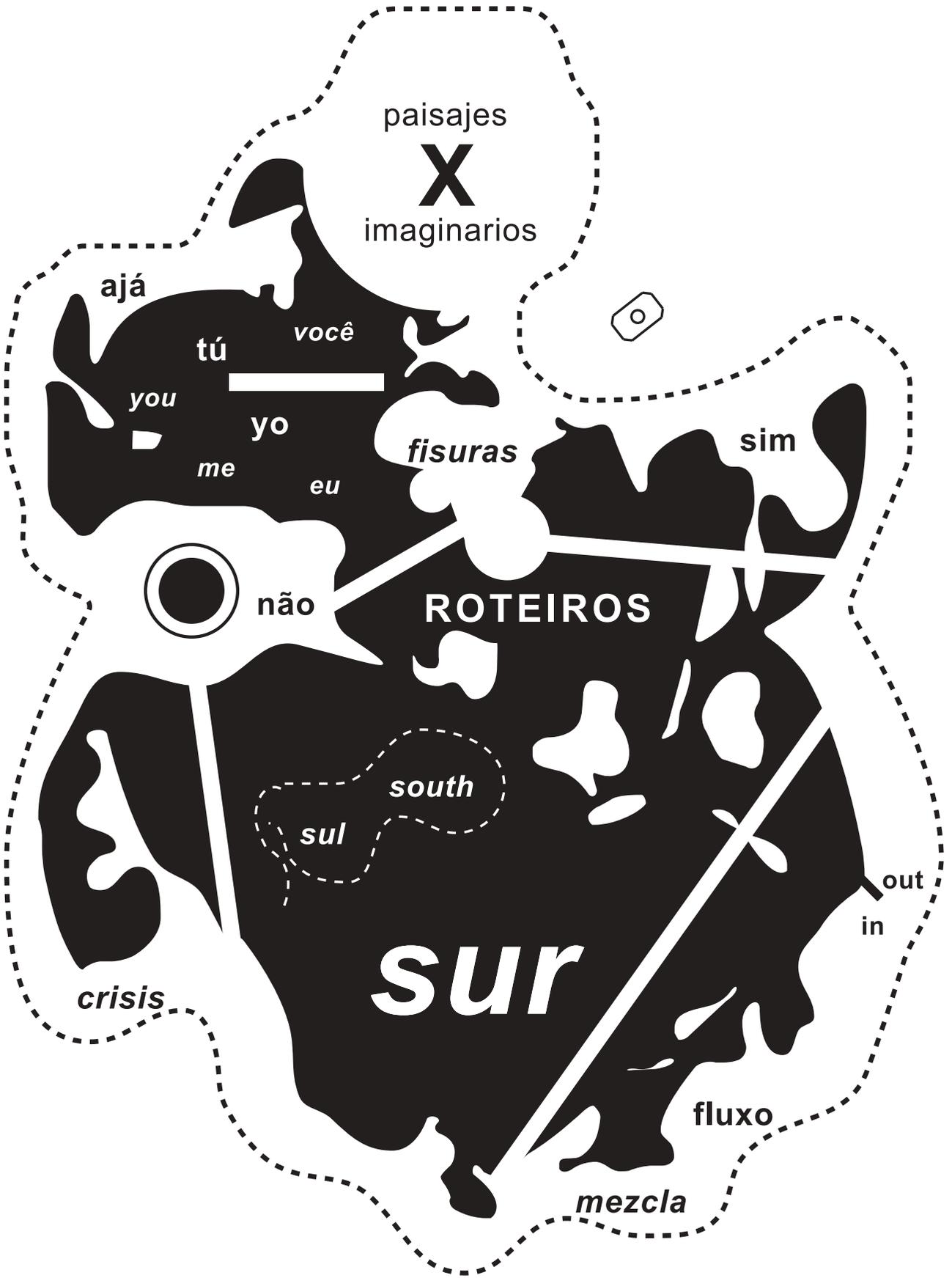
- Asia Art Archive. 2013. *Comparative Contemporaries – A Web Anthologies Project*. Available at: <<http://www.aaa.org.hk/Programme/Details/290>>. Accessed May 20th, 2015.
- Butler, Rex and Robert Leonard (eds.). 2009. «21st-Century Art History.» In *Australian & New Zealand Journal of Art*, n.º 9. Brisbane: Institute of Modern Art and Art Association of Australia and New Zealand.
- Cadbury, Deborah. 2000. *The Dinosaur Hunters: a Story of Scientific Rivalry and the Discovery of the Prehistoric World*. London: Fourth Estate.
- Chakrabarty, Dipesh. 2000. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press.
- Darnton, Robert. 2009. *The Case for Books: Past, Present, and Future*. New York: Perseus Books.
- Clark, John, et ál. 2009. «The Possibility of a World Art History.» In *Australian & New Zealand Journal of Art*, n.º 9, Brisbane: Institute of Modern Art and Art Association of Australia and New Zealand.
- Elkins, James. 2003. *What Happened to Art Criticism?* Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Elkins, James. 2007. «Art History as a Global Discipline.» In James Elkins (ed.) *Is Art History Global?* New York: Routledge.
- Foster, Hal. 2009. «Questionnaire on “The Contemporary”.» In *October*, vol. 130. Cambridge: MIT University Press, pp. 3–124.
- Hallam, Huw. 2009. «Globalised Art History: The New Universality and the Question of Cosmopolitanism.» In *Australian & New Zealand Journal of Art*, n.º 9, Brisbane: Institute of Modern Art and Art Association of Australia and New Zealand.
- Hoare, Philip. 2008. *Leviathan; or, The Whale*. London: Fourth Estate.
- Kian-Woon, Kwok et ál. 1999. *Our Place in Time*. Singapore: Singapore Heritage Society.
- Mitchell, W. J. Thomas. 1998. *The Last Dinosaur Book*. Chicago: University of Chicago Press.
- October*. 1996 «Visual Culture Questionnaire.» In *October*, vol. 77, summer, pp. 25–70.
- October*. 2002. «Round Table: The Present Conditions of Art Criticism.» In *October*, vol. 100, Cambridge: MIT University Press, pp. 200–228.
- Palattella, John. 2010. «The Death and Life of the Book Review.» In *The Nation*, n.º 290, June.

- Kirsch, Adam. 2010. «The culture Gabfest.» In *Slate.com*. Available at: <http://www.slate.com/articles/podcasts/culturegabfest/2010/04/the_culture_gabfest_im_not_going_to_say_that_on_the_gabfest_edition.html>. Accessed June 20th, 2015.
- Sabapathy, T. K. 2010. *Road to Nowhere: The Quick Rise and the Long Fall of Art History in Singapore*. Singapore: National Institute of Education.
- Sanjay Krishnan, 2007. *Reading the Global: Troubling Perspectives on Britain's Empire in Asia*, New York: Columbia University Press.
- Weng Choy, Lee (ed.). 1995. *Art vs. Art*. Singapore: The Substation.
- Weng Choy, Lee (ed.). 1996. *Space, Spaces, Spacing*. Singapore: The Substation.
- Wheen, Francis. 1999. *Karl Marx: A Life*. London: Fourth State.
- Wittgenstein, Ludwig. 1953. *Philosophical Investigations*. Oxford: Blackwell.

CURANDO DESDE EL SUR: UNA COMEDIA EN CUATRO ACTOS*

Cauhtémoc Medina

▼ Ricardo Basbaum, *Sur-South-Sul*, 2008-2009. Diagrama para el Sitac 7.
Foto: cortesía del artista.



paisajes

X

imaginarios

ajá

tú

você

you

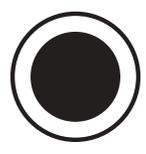
yo

me

eu

fisuras

sim



não

ROTEIROS

south

sul

sur

out

in

crisis

fluxo

mezcla

Las geografías no son estables ni permanentes como la fijeza de la tierra bajo nuestros pies nos hace equivocadamente creer. Sobre todo, las geografías no se nos aparecen definidas y homogéneas en una presentación sincrónica como nos induce a pensar la ilustración de los mapas. Precisamente una de las formas de negación ideológica más frecuente es el supuesto de que el espacio permanece como una variable fija a lo largo de la historia, como un contenedor definitivo de acción, políticas y pensamiento, donde las unidades delimitadas por las fronteras y los colores se convierten en objetos ontológicos.

Al igual que los continentes, nuestros conceptos y afiliaciones respecto de las geografías andan a la deriva, y al compás de aquel movimiento sin rumbo se van transformando con las épocas geológicas, sociales y culturales y (por qué no) psicológicas. Pueden incluso ser las coordenadas de la política del discurso más árido que existe: los programas de estudios de la academia.

De septiembre a diciembre del 2007, tuve el privilegio de realizar un seminario titulado *Latin American Contemporary Curatorial Contexts*, como parte de la Maestría en Estudios Curatoriales de Bard College CCS, en Annandale-on-Hudson (Nueva York). Norton Batkin, el padre fundador y por entonces director de esta maestría, quería aprovechar el hecho de que yo había coordinado durante seis años las adquisiciones de arte latinoamericano en la Tate en Londres, para ofrecer a los estudiantes una visión global de los eventos, discursos y agentes que durante cerca de dos décadas situaron a América Latina en el foco del arte global. En gran medida el curso se apoyó en mi memoria: yo había sido testigo de muchas de las exposiciones y proyectos que habían construido la escena latinoamericana de los años noventa y dos mil, con sus consecuentes conversaciones y debates. Como punto de partida, elegí analizar lo que llamé provisionalmente «*the periphery avant-garde ca. 1992*» (la vanguardia de la periferia hacia 1992) para discutir las primeras ediciones de la Bienal de La Habana (1984); de «Ante América» (1992), curada por Gerardo Mosquera, Rachel Weiss y Carolina Ponce de León; y de la muestra «Cartografías» (1993) de Ivo Mesquita. Posteriormente introducía a los alumnos los textos de *Beyond the Fantastic*, que editó Mosquera en 1995, y analizaba las dos lecturas claves que la curaduría había formulado sobre la vanguardia continental del siglo XX: las «Historias de la antropofagia» de la Bienal de São Paulo de 1998, de Paulo Herkenkoff, y «Heterotopías / Inverted Utopias» (2000–2004), de Maricarmen Ramírez. Finalmente el curso preparaba el terreno para discrepar con los estereotipos emergentes de la promoción del arte latinoamericano de los años dos mil: por un lado sugería la crítica a la orientación constructivista y *op* del arte regional

* Este texto fue preparado originalmente para abrir el simposio ¿Qué significa curar desde el sur?, por invitación de Daniel Montero, en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, 2 de septiembre del 2013. Partes de ese texto provenían de la conferencia titulada «Perdiendo el norte» que presenté en el coloquio El Sur y sus sujetos deseantes, de la École Lacanienne de Psychanalyse, que tuvo lugar en el mismo museo el 17 de febrero de 2013, coordinado por Manuel Hernández. Al darlo a la revista *Errata#* he preferido retener el tono de la presentación verbal y la sensación de *collage* de aquellas presentaciones.



con muestras como «Geometry of Hope», de Gabriel Pérez (en la Colección Cisneros en 2007), que reseñé como una presentación nostálgica de optimismo del arte del desarrollismo latinoamericano; y planteaba en paralelo el otro estereotipo del arte reciente de América Latina: la exportación de la estética de la crisis, la precariedad social y el activismo político como respuestas a la situación del capitalismo global, como las representaron Carlos Basualdo, con su muestra «De adversidades vivimos», en la Bienal de Venecia de 1993, y Klaus Biesenbach en la muestra «Mexico City. An Exhibition on the Exchange Rate of Bodies and Values» (2002). A lo largo de esas sesiones intentaba infundir a los participantes del seminario la convicción de que había una dialéctica subyacente en las elecciones críticas, argumentos, debates y representaciones de las exposiciones, así como en los textos críticos sobre el subcontinente. Presenté la historia de las exposiciones latinoamericanas como una narrativa en la cual cada curador o propuesta de exposición tomaba en consideración sus predecesores, o revocaba implícitamente argumentos previos. En este sentido, en cada fase se abrían nuevos conceptos y lugares para la actividad del subcontinente que jamás habrían sido posibles sin la constante acumulación de una tradición interna y autocrítica de la curaduría.

Cuando regresé a México a principios del 2008, decidí dedicar uno de mis cursos de la Maestría de Historia del Arte de la Universidad Nacional a ese tema, no sin sentir un cierto grado de duda acerca del interés que esas cuestiones podrían suscitar entre

estudiantes latinoamericanos trabajando para convertirse en historiadores del arte. ¿Cómo conservar la urgencia que esa temática tenía para comprender la curaduría contemporánea? Añadí un par de nuevas unidades centradas en casos de reformulación de categorías históricas: en particular, examinamos la idea del «conceptualismo global» tal como Luis Camnitzer y Maricarmen Ramírez la habían formulado para plantear una especie de división del trabajo entre los conceptualistas lingüísticos norteamericanos y los conceptualistas políticos al sur. Hablando con historiadores creí necesario introducir una lección sobre la denominación de la curaduría como una profesión y su inscripción sociológica, tarea que era particularmente necesaria en México en un tiempo en que algunas voces reaccionarias estaban intentando identificar la palabra y práctica de *curar* con una mentalidad colonizadora expresada en inglés. Fue entonces, al cruzar con aquel seminario tanto las fronteras nacionales como disciplinarias, cuando opté por el nombre de «Curando desde el Sur», que implicaba precisamente el reclamar su rol crítico ante un proceso de globalización que no era una mera asimilación al Norte.

Como podrán ver, aquel cambio de etiqueta se relacionaba con una desconfianza subyacente. Referirme al Sur fue, hasta cierto punto, una forma de introducir una filiación dudosa que aspiraba a interrumpir las identificaciones tanto nacionales como geográficas donde anidaba el horizonte de la disciplina de mis estudiantes. Motivos similares me llevaron, a mediados de 2008, a proponer al Patronato de Arte Contemporáneo (PAC) el tema o el lema: «Sur, sur, sur, sur...» para organizar el 7º Simposio Internacional de Teoría de Arte Contemporáneo. La categoría «Sur» aparecía al mismo tiempo como contigua y excedente de la lógica de una comunidad artística latinoamericana, y rebasaba la torpe agencia de «lo nacional» en la cultura global. Sur aparecía, y así lo declaré en su momento, como una especie de correctivo de la identificación que en mi localidad muchos hacían entre arte contemporáneo y el aparente cosmopolitismo de la cultura hegemónica del Norte. El término «Sur» resultaba claramente cargado de una politización de la geografía: era más un llamado a cambiar de orientación en las referencias y estudios que un concepto a ser transmitido como realidad empíricamente verificable. Era el marcador de un punto de vista.

En efecto, pasar de revisar una genealogía curatorial «latinoamericana» a la elaboración de un «proyecto curatorial en el Sur» implica sobrepasar una identidad específica para habitar un espacio aún más abigarrado de debates y temas, definido por una virtualidad más que por una geografía, y que aparece como un espacio no estatal, diferenciado de la condición seudonacional de «lo latinoamericano». «Curando desde el Sur» remite a una práctica que se configura cuando uno se ubica (o uno descubre que está) en una dialéctica de debates históricos a largo plazo; cuando uno se asume como parte de una genealogía crítica que negocia, desespera o redefine la historia del Sur como una geografía disidente del arte moderno y contemporáneo. Es la postulación de una comunidad generada en gran medida por las consecuencias de cuestionar la exclusión y los estereotipos de consumo del exotismo, que busca replantear la narrativa y el canon de lo moderno y contemporáneo, y que se propone todo el

tiempo habitar una práctica cultural atravesada por el dilema ético de la traducción cultural. Por sobre todo, es una geografía virtual que surge de tomar la narrativa dominante —construida desde el Norte y desde Occidente—, su canon y principios subyacentes, como datos constantes de crítica; datos que uno debe estar siempre en guardia para no reconstituir (de contrabando) como un objeto de deseo.

Perdiendo el norte

De hecho, «Curando desde el Sur» puede que solo sea una vaga descripción de algunas trayectorias creadas por el impulso de una nueva experiencia de los curadores del Sur, al desafiar la dirección de la circulación cultural en los años ochenta y noventa. Hasta entonces, como lo expuso sabiamente Gerardo Mosquera en su artículo «Algunos problemas del comisariado transcultural» (1994), el mundo «estaba prácticamente dividido entre culturas que curan y culturas curadas», dentro de un sistema que él calificó como «fenómeno de la *curaduría invertida*: los países que alojan las muestras de otras culturas son ellos mismos quienes curan las exhibiciones; casi nunca sucede al contrario, y esto parece de lo más natural» (1994, 135; la traducción es mía).¹

Hoy en día, después de un cuarto de siglo, los intercambios entre contextos culturales, sujetos y regiones se han convertido —por decir lo poco— en barrocos y complicados. Es, de hecho, más frecuente que los argumentos y conceptos críticos de las exposiciones, e incluso las becas, viajen con las obras de arte desde sus supuestos lugares de origen, aunque la desigualdad geopolítica de poderes de representación y legitimación no ha desaparecido. Formamos parte de una amplia red de flujos e intercambios de información que implica que los llamados *agentes locales* raramente carecen de cierto nivel de participación en la producción de los marcos de circulación de cultura. Las reglas de participación han experimentado un cambio, así como las posibles políticas de curaduría. No es erróneo sostener que una de las condiciones de la cultura hoy en día es que cada cultura se ha convertido, en cierta medida, en una «cultura de curaduría». En medio de los desafíos que ese cambio entraña, ¿es factible sostener que las «curadurías desde el Sur» tienen acaso su propia especificidad?

Ciertamente, no es posible ya postular que hay una dicotomía de trayectorias, al modo en que en *Le vent d'est* (1970), el *western* italiano post-1968 del grupo Dziga Vertov, Glabuer Rocha pretendió diferenciar la agenda autorreferencial del cine europeo de vanguardia, del «cine del Tercer Mundo, un cine peligroso, divino y maravilloso» que entonces emergía en el Sur. Trazar una posición similar sería hoy en día por lo menos demagógico. Afirmar una demarcación esencial, o una energía política resultante de imponer una diferencia tajante entre las posibilidades de «su» curaduría y de la «nuestra», o alegar, como era posible hasta principios de los años noventa, que el centro podría ser desafiado con alguna suerte de exclusión invertida, no aparece ya concebible ni tácticamente practicable. El mundo y las prácticas artísticas,

1 El texto publicado recientemente en español ha suprimido la frase «The world is practically divided between curating cultures and curated cultures» (Mosquera 2010, 74).



Nikos Papastergiadis durante su presentación en el I Sitac 7, México, enero del 2009.
Foto: Cuauhtémoc Medina.

instituciones, redes y teorías están profundamente entrelazadas e implicadas entre sí para presentar cualquier oposición simple entre «ellos» y «nosotros», Sur y Norte, *mainstream* y marginales. Sin embargo, es evidente que la noción de «el Sur» no se puede separar de cierta dicotomía. El Sur bien podría indicar —junto con la evaluación y visibilidad de la regionalización de la pobreza, conflicto, subdesarrollo, atraso o complejidad barroca— el intento de problematizar el concepto mismo de las rutas de la cultura. El Sur aparece entonces como la divisa de una sana desorientación.

Cuando nos orientamos hacia el sur lo hacemos bajo la premisa compartida de que la geografía es siempre un diagrama de poderes, dominios, flujos y operaciones: el campo de batalla, el tablero de juego, el circuito de comercio, el área de influencia, las zonas de cuarentena, los abismos y las supercarreteras, toda esa artillería mental, visual y motriz, es la red de superficies del pensamiento y su transliteración en las relaciones de dominación, reconocimiento, absorción y ninguneo entre sujetos. Lo que se convoca en las nociones de arriba, abajo, atrás, delante y a través, no es el imaginario del espacio neutro, vacío y medible que enfrenta un cuerpo comprimido y aislado, sino el entrecruzamiento de jerarquías, desbordamientos, ambiciones e ilusiones; de cercas, fronteras, túneles, vías, trincheras y orificios, que se manifiestan *entre* sujetos, colectividades, espíritus y cuerpos, hablantes y fantasmas. Todos sabemos que la injusticia, antes de hablar y caminar, está plantada ya en el bosque

de símbolos del lenguaje y la economía, vía la disparidad de ocurrencias sardónicas del destino que es la geopolítica. Aquí estamos: inscritos en nombres, sitios, naciones, colores, profesiones, fijeza e identidades. Aquí tú, allá él, ellos en el centro, en un laberinto de distribuciones y roles. El tú, el yo, el ahí y hasta aquí, y nosotros en ninguna parte.

Como ya mencioné, en el 2009 dirigí el 7° Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (Sitac).² Desde el título mismo, *Sur, sur, sur, sur*, entendí el evento como un momento de reflexión y movilización. Como punto de partida del coloquio defendí la necesidad de reflexionar sobre los saldos de las batallas geopolíticas de las décadas anteriores. Al convocar a teóricos claves en los últimos años de crítica poscolonial y política de arte (entre otros, Jean Fischer, Nikos Papastergiadis, Nelly Richard, Suely Rolnik, Ana Longoni, etc.), junto con artistas-teóricos-agentes culturales (Beatriz González, Doris Salcedo, Roberto Jacoby, Magdalena Jitrik, Marcelo Expósito, etc.), tuve la intención de promover el desplazamiento fuera de las referencias metropolitanas que tendían a plagar los debates sobre el arte contemporáneo en México, y también de abrir la oportunidad de repensar(nos) desde una posición de relativo éxito, ya que, a mi ver, las quejas e historias de exclusión y distorsión en la narrativa del arte global carecían de sentido salvo que lográramos replantear nuestro sufrimiento y resistencia frente a los estereotipos y la marginalidad cultural. Debíamos examinar cuál era el lugar y punto de inflexión desde los que la hegemonía cultural del Atlántico del norte había sido al menos simbólicamente derrotada o malograda; debíamos exponer nuevos debates, estrategias e interrogantes. Yo tenía la esperanza de abordar la cuestión de cómo conservar la conexión con las batallas de la crítica y la inclusión del pasado, pero también la búsqueda de una transformación crítica de la esfera del poder de representación y discurso frente al que no podemos pretender ya una posición de hermosa exterioridad.³

¿Llegamos a alguna conclusión o resultados en aquel simposio? Es cuestión de cortesía y falsa modestia argüir que las reuniones académicas y teóricas no llegan a conclusiones, sino que abren apenas nuevos lugares de pensamiento y preguntas para talleres y reuniones futuras. No obstante, valoro especialmente una intervención en concreto por su radicalidad, la de Nikos Papastergiadis, ya que también fue una contribución acentuada por el olvido, un desliz freudiano y el conflicto de deseos. Las publicaciones de memorias de los simposios del Sitac que hace el Patronato de Arte Contemporáneo son siempre bilingües. La diseñadora Cristina Paoli marcó la división entre la versión en español e inglés del Simposio con un abismo de palabras en el centro del libro. Sin embargo, en aquella doble cascada de debates, testimonios y documentos *South-Sur* se omitieron por error dos párrafos de la traducción al español. Si revisan las páginas 70 y 71 de la versión en inglés, 72 y 73 de la versión en español,

2 En este fragmento retomo un argumento que usé en el coloquio El Sur y sus sujetos deseantes, organizado por la École Lacanienne de Psychanalyse (ELP) en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (Unam), el 16 de febrero de 2013, cuyo texto permanece inédito.

3 Ver al respecto el texto de convocatoria del evento (Medina 2010, 11-15).

encontrarán un debate entre Jean Fisher, Nelly Richard y Nikos Papastergiadis con relación al papel del Estado en la nueva geografía del Sur, y la atrofia de su papel emancipador. Es irónico que el punto máximo del argumento de Papastergiadis sobre la naturaleza del Sur como lugar de reunión para nuestros discursos y creaciones no se encontrara en la edición del libro que yo edité, en mi propia y querida lengua materna colonial:

Es prioritario examinar la alternativa entre «para el Estado o fuera del Estado». Yo sé que los griegos estaban equivocados en muchos puntos, pero hay algo que ellos —especialmente los estoicos— pensaban, y se trata del cosmopolitismo. Por tanto, los «estoicos» toman su nombre del espacio donde solían reunirse, llamado *stoa*. Se puede decir que era una parte doméstica de la *polis*, es decir, el Estado. La *stoa*, o entrada principal, se encontraba entre la casa y la calle, entre el *oikos* y la ciudad. Es un lugar de movimiento, transición, un lugar que uno atraviesa y, ciertamente, la mayoría de los estoicos eran migrantes: se habían mudado de lugar en lugar, haciendo comparaciones constantes a medida que se trasladaban. Cuando nos preguntamos «¿cómo será el espacio donde nos reuniremos?», será un lugar de transición, creo. De nuevo podríamos pensar en lo siguiente: ¿a dónde iremos cuando el Estado se derrumbe? ¿Cuál es la alternativa? Y es muy sencilla: nos encontramos en una fase donde el individualismo y todo lo demás está dominado por el consumismo, y es nuestra obligación re-escribir este momento para que la individualidad y la colectividad puedan ser entendidas por todos. Esto no requiere necesariamente la vuelta al Estado, pero tampoco me apasiona la cultura del consumo del libre mercado. Trabajo en una universidad al estilo clásico, un laboratorio que crea tensión entre el Estado y las relaciones entre nosotros para comprender lo que viene, lo que nos depara el futuro y lo que está ahí en el mundo. (Papastergiadis 2010, 70–71)

El Sur es, en efecto, un lugar tan inaprensible como inconstruible. No es el espacio de contra-hegemonía al poder nórdico-occidental (noratlántico, francés, estadounidense y romano-católico), un nuevo hogar y un nuevo Estado; sino el espacio de un tránsito reflexivo, *entre* la casa perdida y el Estado fallido, y entre la causa perdida y el poder desempleado. El Sur es un espacio donde examinamos las relaciones entre nosotros y con el poder, en el entendido de que el cosmopolitismo no es más que un reconocimiento de la relatividad de las identidades. Este espacio identitario es aquel que permite gozar de la desorientación, en lugar de apelar a una comunidad sustancial y revigorizada. El Sur es una manera de inscribirse *ni adentro ni afuera*. Que un ahí radicalmente anti identitario pueda debatirse en esta *stoa* que es el museo de arte contemporáneo (que, valga anotar, es el sitio donde ustedes se albergan también en su deriva de París a ninguna parte) no es para nada secundario. Hay condiciones que definen al arte contemporáneo como instigador de estos debates. Uno de los nombres del Sur es *Nepantla*, la hermosa palabra nahua para el lugar «en medio».

Pienso en una obra que parece hasta redundante llamar «central», y en un aspecto de su comportamiento que quizás no es del todo tomado en cuenta: la *Cruz del Sur* (*Cruzeiro do Sul*) de Cildo Meireles (1969–1970). Los 9 milímetros cúbicos de esta

escultura hecha de dos maderas adheridas, pino y roble, dos árboles ligados a la mitología del fuego entre los indígenas, colocada en su minúscula temeridad en el centro de una sala del museo, es, por supuesto, un emblema del arte latinoamericano. Es, en efecto, una obra que puede pensarse en tensión con el monumento, y, particularmente, con el pedestal del «centro del mundo» de Piero Manzoni que, como dice Paulo Herkenkoff, «ocupa un terreno que es itinerante, temporal, episódico y no-específico» (Herkenkoff 1999, 39).

Cildo Meireles construye esta pieza precisamente para evitar que su participación en la exposición «Information» en el Moma, en 1970, quedara constreñida a representar la localidad de su carrera o, peor, a servir de divisa de una nacionalidad. El «Sur» aparece ahí como un referente para redirigir el destino de la geografía hacia la reflexión crítica de la condición de las fronteras como dispositivo esencial de la globalización. Meireles propuso «hablar de una región que no existe en los mapas oficiales, llamada *Cruz del Sur*. Sus habitantes originales nunca la dividieron, pero otros vinieron y la dividieron para sus propios propósitos (1970, 106). El artista remitía esa división a la división real o imaginaria de Tordesillas, la representación misma de la división geográfica como un dispositivo colonial. De ahí que la obra aparezca como la estrella de una peculiar navegación: un objeto fronterizo que transporta la arbitrariedad de la geografía a todo lugar.

Entendámonos: este es el centro del mundo; también es un centro móvil, explosivamente pequeño, portátil, que cada vez que se expone demanda de los organizadores y museos tener a la mano un par de copias de la *Cruz del Sur*, porque tiende a ser fácilmente robada. Es un horizonte extraviado.

En efecto, el Sur no es una dirección. Es siempre un reclamo, pues el subalterno no se representa; infecta y roba, subvierte y pervierte, desborda y transcurre. El Sur no es un objeto: es una incitación y la renuncia a aceptar el sistema continuo de modernización-universalización-homogenización. El Sur no es una región; es la genealogía de las fugas y recomposiciones del esquema de las regiones. El Sur estuvo, y deja de estar: aparece y se muestra, ronda y explota. Esos cuatro rasgos, uno por uno, son aspectos de un fenómeno que jamás se expresa del todo ni se habita.

Contrabando malintencionado

La maldición de haber sido curador en el Sur a finales del siglo XX o principios del XXI radica en la necesidad de navegar constantemente entre las demandas de exotismo de Escila y la integración colonial sumisa de Caribdis. Una buena forma de identificar a un curador del Sur consiste en saber que, en algún momento, de él o de ella se esperará que produzcan espejismos de autenticidad y simulacros de representación geográfica, étnica y social. Por turbias que estén las aguas de la representación de la identidad para navegarlas, el curador del Sur sabe que no es una ventaja mancharse en el cieno de la nacionalidad, etnicidad o lugar, ya que la única alternativa entonces será contribuir pasivamente a la exclusión de posibles discursos críticos

o a la promoción de artistas y obras de arte que caminarán tímidamente al matadero del exotismo o a la aceptación cosmopolita e insulsa de la norma del principal orden cultural.

Al igual que muchos colegas que admiro, he aprendido a ser extremadamente cínico frente a la necesidad de pagar un precio para crear las condiciones que permitan la inclusión de obras, artistas, y tendencias que de otra forma parecen no tener sentido, ser históricas o simplemente atrasadas a los ojos de la mayoría. De más está decir que todos los artistas, curadores e instituciones de la antigua periferia comparten la desgracia de verse forzados a no representar sus prácticas, metodologías artísticas y formas de pensar, sino numerosos fantasmas y proyecciones bajo las categorías de «su cultura o etnicidad», «su país» o «su tradición». Ahora bien, es mejor hasta cierto punto participar en estos encargos, pues de lo contrario este espacio lo utilizarán ideólogos o colegas inocentes más que felices de jugar la carta de la identidad. Si nos ponemos a verlo, no existe prácticamente ninguna región o subalterno del mundo del arte que no haya ganado la atención de las instituciones globales, el mercado o la crítica del arte, sin la intervención de algún estereotipo operante para la agenda de la simplificación geopolítica. El arte cubano, por definición, tiene que ser un comentario permanente sobre el régimen de los Barbudos y barqueros; se espera que el arte chino gire alrededor de la naturaleza *kitsch* de la revolución cultural; un artista colombiano es solo concebido en relación con el narcotráfico y la muerte, los sudafricanos son especialistas en Apartheid, y los libaneses, en carros bomba. En lugar de luchar contra esto, yo creo que mucho de lo que tenía valor en el arte global en los años noventa tenía que ver con invertir estos temas complejos e involucrar la mirada del espectador en el argumento y así extraer una improbable fuerza crítica desde el propio estereotipo. Jugamos a través de, con, contra, a pesar de, y con la ayuda de los estereotipos. Es a través del manejo de los estereotipos que el curador del Sur es capaz de abrir diferentes políticas de la imagen a futuro. Al mismo tiempo, estamos cansados de las muchas formas en que se promocionan, imponen, naturalizan y validan las identidades como parte del funcionamiento de los mecanismos de afiliación cultural. No es posible evadir esas paradojas.

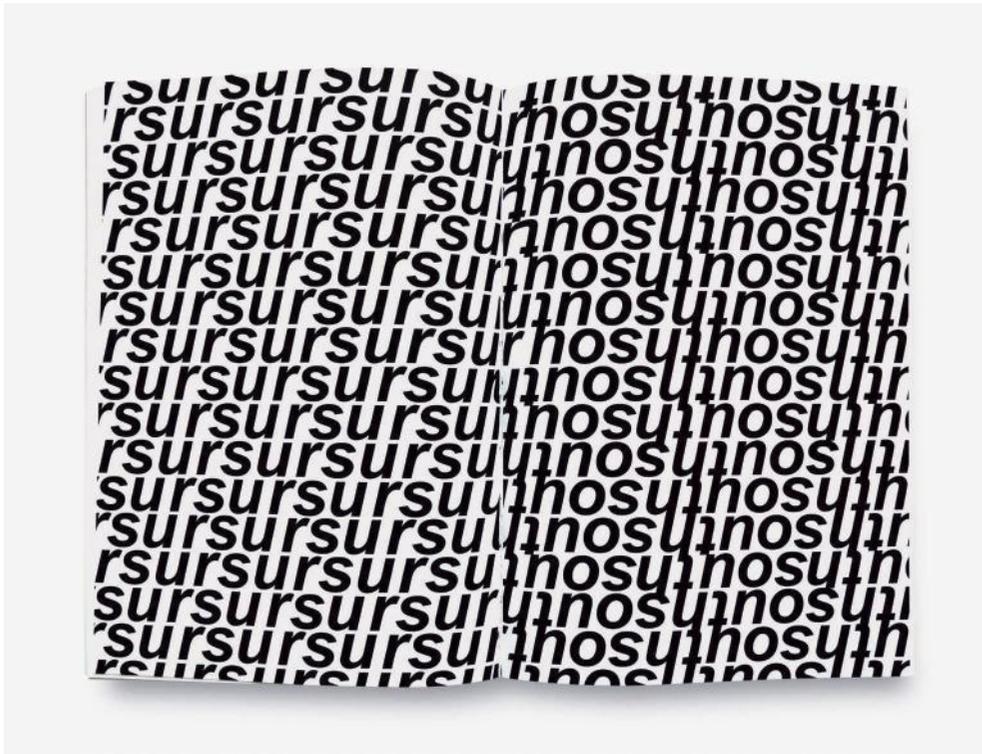
Hay otros planos donde la tarea del curador de arte contemporáneo en el Sur carece de sentido salvo que plantee una condición parecida de corte esquizofrénico. Ese es el caso respecto a nuestra interacción con el tejido institucional. Dado el relativo subdesarrollo de los museos, archivos, colecciones, historiografías y mercados en nuestras respectivas esferas de práctica, estamos siempre ocupados con el mantenimiento, creación o mejora de numerosas agencias institucionales. En tiempos en que son cada vez más frecuentes los casos de curadores independientes que se reintegran a las variadas afiliaciones institucionales, académicas e incluso comerciales, ya sea como galeristas intelectuales o administradores asalariados de intercambio cultural, estamos cada vez más ocupados en crear múltiples instituciones. Al mismo tiempo, la mayoría, si no prácticamente todos nuestros discursos críticos y curatoriales, se produce con base en modalidades críticas, cuando no abiertamente en



términos de argumentos de subversión cultural. Esa contradicción no es prueba de una inconsistencia: es una manifestación de la complejidad y paradojas de nuestra propia intervención.

Bajo tales condiciones, ¿podemos sostener que las instituciones e instrumentos que estamos produciendo son capaces de abrir las condiciones para un nuevo tipo de práctica? Por ejemplo, ¿son los museos del Sur, y los museos en el Sur, apenas imitación de los referentes de instituciones y estructuras canónicas a que la evolución del centro-Norte ha dado lugar?

Las iniciativas institucionales y organizativas que hoy se encuentran en desarrollo en regiones como América Latina me intrigan y me fascinan de modo particular. Tomadas en conjunto, ellas parecen sugerir el despliegue de una nueva ecología sureña de estructuras artísticas alrededor del cuestionamiento práctico de las anteriores relaciones neocoloniales del poder cultural, de modo tal que producen formas de acción locales y municipales más fuertes, así como alianzas internacionales. A lo largo del continente, los museos de arte contemporáneo y moderno están surgiendo con niveles de ambición que hasta hace algunos años eran inconcebibles.



Página central de las memorias del Sitac 7° Sur, sur, sur, sur. Diseño de Cristina Paoli. Foto: Cuauhtémoc Medina.

Algunos de ellos están en un creciente proceso de colaboración regional, intercambio de exposiciones, compartiendo ideas y tecnología, y desarrollando nuevas redes sociales en torno suyo. Mientras que la circulación de artistas y proyectos alrededor de estos espacios se acelera, los propósitos de aquellas instituciones pueden ser difíciles de identificar. Las instituciones con enfoque regional, como el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba), se dedican hoy a producir e importar exposiciones de artistas como Tracey Emin o Yayoi Kusama, lo cual parece desviarse de su vocación original, mientras que museos como el Reina Sofía en España tienden a dejar de transmitir la historia hegemónica del siglo XX y «presentar otras historias en plural, que estén relacionadas con el Sur [...] con modernidades que han carecido de voz propia», citando a Manolo Borja Villel (2008). En los últimos años, como todos sabemos, el Reina Sofía ha estado trabajando estrechamente en asociación con la Red Conceptualismos del Sur —conformada por críticos, archivistas, activistas y pensadores— con el propósito de preservar el legado de prácticas radicales de reificación y comercialización en la región, y está especialmente interesado en defender la integridad de la memoria de los inacabados proyectos emancipadores latinoamericanos de los años sesenta en adelante. La Red es, sin duda, uno de los intentos más destacados de coordinar tanto la investigación, la defensa y la curaduría, como un medio de desarrollo de políticas específicas para la preservación y mayor conocimiento de la cultura del Sur. Con el creciente número de bienales y simposios en muchos países de la llamada «periferia», la redefinición de nuestras geografías cognitivas e imaginarias parece ser todavía uno de los procesos culturales más importantes de esta era.

Caníbales... de nuevo

Hace poco más de una década, estaba sentado con algunos colegas en la mesa de un restaurante francés en Helsinki, el día luego de la inauguración del ARS 01 en el Museo Kiasma. Después de ordenar la comida, uno de nuestros colegas asiático notó: «¡No hay europeos ni estadounidenses en la mesa: podemos hablar de insectos!». Durante unas horas, libres del alcance de los ojos y oídos de nuestros amigos más civilizados, revisamos con entusiasmo todo tipo de insectos, gusanos, serpientes, ranas, perros y armadillos que habíamos comido en casa o durante nuestros viajes por el mundo. En retrospectiva puedo asegurar que, en estas historias, comparaciones y formas extremas de lenguaje culinario de las regiones más remotas del mundo, encontramos entonces nuestra particular *stoa*: el espacio de diálogo atravesado por diferencias culturales, en pleno desafío de la centralidad cultural occidental.

Independientemente de si estemos o no reunidos en torno a esas delicias hay algunos temas que necesitamos estar preparados para llevar a la mesa o, si lo prefieren, alrededor del fuego central, si vamos a abordar nuestra condición de curadores meridionales. Quiero acabar este texto delineando algunos de ellos:

- a. ¿En qué estado geográfico se encuentran nuestras redes culturales y económicas? ¿Estamos aún obligados a interactuar unos con otros principalmente a través de Europa y los Estados Unidos, o podríamos sostener que las interacciones Sur-Sur son finalmente fluidas y constantes? ¿Sigue siendo cierto que el grado de desarrollo de un nuevo internacionalismo depende de ir eliminando esos intermediarios?
- b. ¿Cuáles son las geografías de las redes que nos gustaría desarrollar, el espacio de las narrativas que nos gustaría producir, y la naturaleza de las redes o supuestas comunidades de las que queremos formar parte?
- c. ¿Sigue siendo el Sur o cualquier otra construcción geográfica una categoría central de nuestros proyectos intelectuales y políticos? ¿U otros temas —como la universalización de la crisis del capitalismo, la dinámica de las nuevas formas de activismo y las nuevas olas de protestas descentradas y globales— han desplazado la crítica de las geopolíticas de nuestras agendas curatoriales? ¿Hasta qué punto el Sur es un eje de nuestra praxis específica, o simplemente una causa que ha seguido su curso?
- d. Moviéndonos más allá de la esfera de consumo cultural exótico de los públicos, especialmente en la metrópolis, ¿sigue siendo la geografía o pensamiento geográfico un referente significativo del pensamiento crítico? ¿Aún entendemos la lógica de la producción artística o cultural a partir de los mapas, o esta noción ha ido perdiendo validez?
- e. ¿Qué significa «internacionalismo» una vez que el capitalismo global y sus contradicciones parecen haber unificado el mundo entero? ¿Damos por un hecho hoy la naturaleza global de nuestra práctica, o ella es algo que necesitamos establecer

constantemente en términos de teoría y en relación con las obras en que enfocamos nuestro trabajo?

f. ¿Cuál es el papel de la representación *étnica* o geográfica en nuestra práctica como curadores? ¿Aún nos parece *útil hablar* sobre o desde un lugar en la geografía o el discurso, o podemos finalmente asumir una lógica del nomadismo y la descentralización? ¿*Todavía seguimos aquí, o ya nos hemos ido definitivamente?*

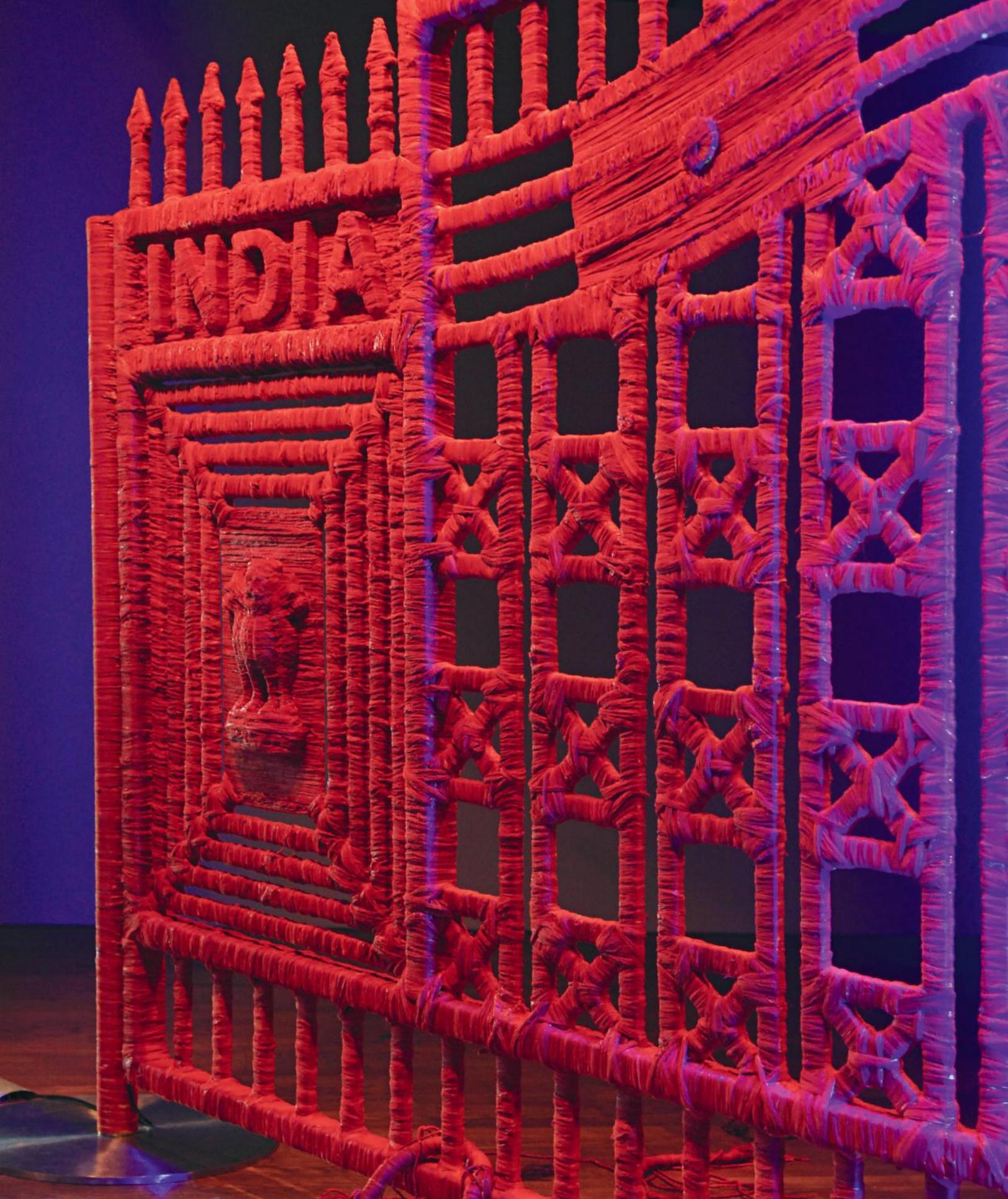
Referencias

- Borja, Manuel y Raúl Molín López. 2008. «Entrevista con Manuel Borja-Villel Director del MNCA Reina Sofía (Madrid)» In *Artfacts.net*. Available at: <<http://www.artfacts.net/index.php/pageType/newsInfo/newsID/4641/lang/3>>. Accessed May 1st. 2015.
- Herkenkoff, Paulo. 1999. «A Labyrinthine Ghetto: The Work of Cildo Meireles.» In *Cildo Meireles*. London: Phaidon. pp. 39–41.
- Medina, Cuauhtémoc (ed.). 2010. *Sur, sur, sur, sur. Séptimo Simposio Internacional de Teoría de Arte contemporáneo / Seventh International Symposium of Contemporary Art Theory*. México: Patronato de Arte Contemporáneo.
- Meireles, Cildo. 1970. «Cruzeiro do Sul / The Southern Cross.» In *Cildo Meireles*. London: Phaidon.
- Mosquera, Gerardo. 1994. «Some Problems in Transcultural Curating.» In *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, Jean Fisher (ed.). London: Kala Press – The Institute of International Visual Arts. pp. 134–139.
- Mosquera, Gerardo. 2010. *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Exit. 174 pp.
- Papastergiadis, Nikos. 2010. «¿Qué es el sur?» y «Discusión: El otro hoy», en: Cuauhtémoc Medina (ed.) *Sur, sur, sur, sur. Séptimo Simposio Internacional de Teoría de Arte Contemporáneo*. México: Patronato de Arte Contemporáneo. 596 pp.

ARTE GLOBAL E HISTORIAS REGIONALES PERDIDAS*

Ranjit Hoskote

▼ Reena Saini Kallat, *Light Leaks. Winds Meet where the Waters Spill Deceit*, 2008–2010.
Metal, hebras sacramentales, atrapamoscas con tubos de luz UV y malla electrificada,
216 x 439 x 50 cm. Foto: cortesía de la artista.





A pesar de las connotaciones negativas que ha tenido, históricamente la periferia ha sido a menudo un escenario de desarrollo más dinámico que el centro. Mucho de lo que llamamos «civilización griega» fue logrado fuera de Grecia, en las «colonias» localizadas en lo que hoy son Turquía y el sur de Italia, donde el mundo de los griegos, los fenicios, lidios, persas e indios se intersectaban para producir nuevas formas de moldear la realidad. Similarmente, la religión budista, original de India, alcanzó su cumbre fuera de los sofisticados y clásicos centros metropolitanos, en las estaciones de la Ruta de la Seda de Asia Central, donde una vibrante síntesis de formas culturales tuvo lugar también. El modernismo, que todos suponemos fue inventado en las metrópolis de Europa occidental, fue designado originalmente tal —*modernismo*— lejos de estos centros, en la franja cultural de Nicaragua, por el poeta Rubén Darío, en 1888. Encuentro gran valor en estas demostraciones de la energía experimental de la periferia, la cual se ha equiparado largo tiempo al provincianismo y al atraso, y por demasiado tiempo se le ha negado el debido crédito de constituir un laboratorio de posibilidades culturales.

Apoyo mi entusiasmo también en el saludo recordatorio que Ian North ofreció ya en esta sesión, durante su magistral cuestionamiento de la falsa dualidad entre centro y periferia: «el buen arte ciertamente puede ser producido dondequiera». En el mismo espíritu, argüiría que las ideas relevantes pueden producirse en cualquier lugar, aún si su influencia no es sentida inmediatamente o globalmente porque se han gestado en una parte del mundo que no es protagonista medular de la escena del arte global, o porque provienen de una historia regional o un lenguaje que no se han transportado e incluido en el archivo global de recursos, citas y referencias.

En la última década he encontrado profundamente problemático que, mientras obras producidas en lo que podemos designar como el Sur global (anteriormente el Tercer Mundo o sociedades poscoloniales, pero, como lo veo, ahora enclaves de disidencia y resistencia incluidos dentro del que fuera el Primer Mundo) viajan más allá de sus sitios de origen, los contextos de los cuales emergen y de los que toman su sentido original y contundente no viajan de la misma manera. Desde el año 2000, las producciones culturales de varias regiones del Sur global se han exhibido cada vez con más frecuencia en galerías, museos y bienales alrededor del planeta. Pero entonces son aceptadas, teorizadas y elaboradas dentro de un sistema de ideas que se genera aún en los centros intelectuales de Europa Occidental y Norteamérica principalmente (aún si ciertos intelectuales que producen las posiciones críticas desde estos centros proceden originalmente del Sur global).

Mientras tanto, las fuentes intelectuales que dan forma y moldean dicha producción artística permanecen eclipsadas. Los exponentes de estas perspectivas no siempre son miembros del mundo del arte, o tal vez su obra tiene una circulación más bien

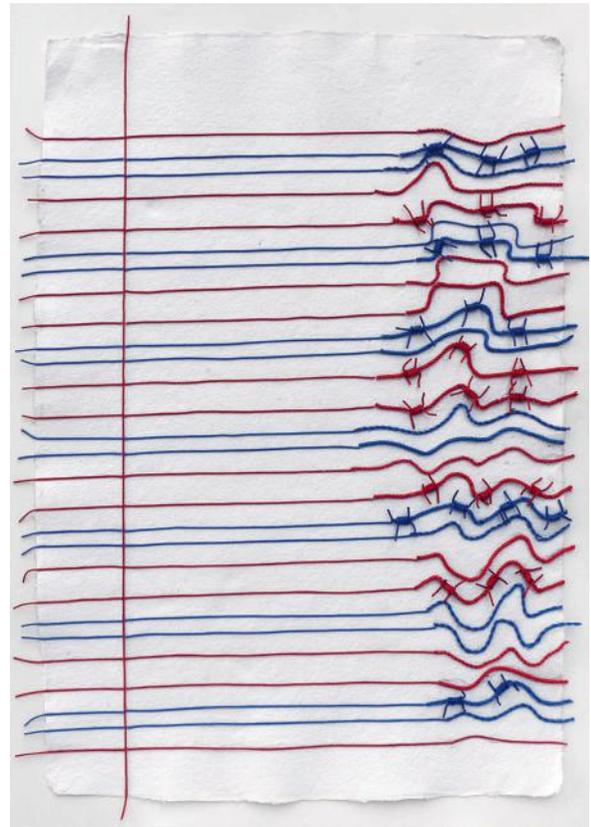
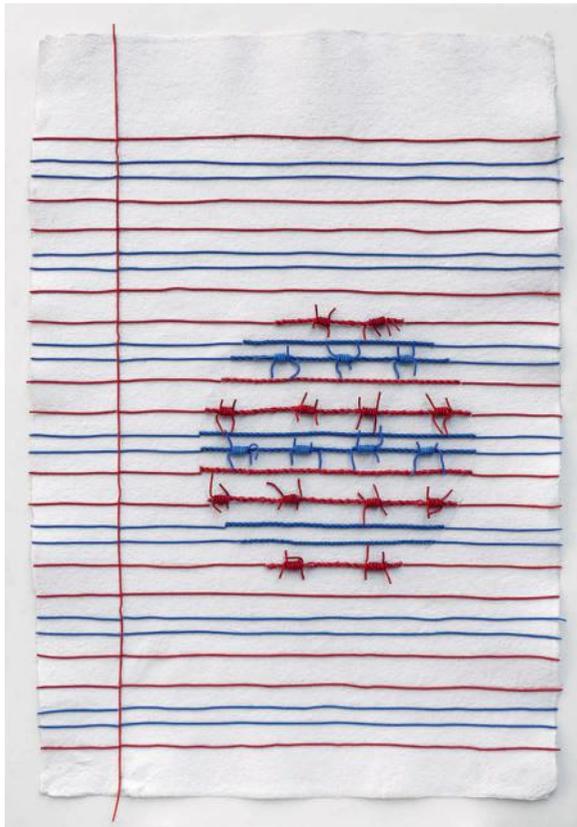
* Texto originalmente publicado en *Broadsheet*, vol. 39 n.º 2, junio del 2010. Traducido por Andrés Matute con el apoyo del equipo *Errata#*.

oral; el lugar de sus debates puede estar en la circulación del diálogo privado más que en el discurso público; sus textos pueden no ser traducidos o, si están escritos en idiomas globales, no llegar a publicarse dentro del circuito del discurso global del arte. Y así, estas formaciones regionales contemporáneas de pensamiento y opinión permanecen invisibles, inaudibles. En semejantes circunstancias, es muy real el peligro de que una gran porción del arte del Sur global venga a ser percibido como un grupo genérico de producción que la globalización activa promueve universalmente, cuando, en realidad, se trata de un acervo de testimonios culturales que emerge de múltiples modernidades regionales, cada una de las cuales marca una respuesta específica y alternativa que una sociedad en transición produce luego de las sucesivas experiencias de colonialismo, la discordia interna respecto de la dirección cultural y política, y la globalización. Y hay, por tanto, también el peligro de que ese arte, al dirigirse a nuevos contextos, pierda a la vez algo del filo y el poder que tenía en el lugar donde fue concebido y hecho inicialmente.

Debo aclarar que cuando hablo de modernidades regionales o formaciones intelectuales regionales no tengo en mente formas de nostalgia, revanchismo o nativismo cultural. Lejos de ello, hablo más bien de posturas autónomas para estar-en-el-mundo y actuar-en-el-mundo, procedentes de una variedad de lugares externos a Europa Occidental y Norteamérica, y, sin embargo, vinculadas a estas zonas de influencia; las mismas que Okwui Enwezor ha descrito como las plurales «voluntades de globalidad» que inspiran y alientan la producción cultural en el Sur global. De esta manera, no hago uso del desgastado adjetivo «local». Para mí, lo «regional» captura con mucha más precisión la fusión de local y global que constituye crecientemente el armazón de cualquier lugar en el planeta.

Hablando como un teórico cultural y curador nacido en la India y que trabaja transculturalmente, tomo mi país como un provisional de estudio de caso y planteo esta discusión en términos de una crisis de lugar. Como lo veo, esta crisis desafía a los artistas indios hoy en día, luego del colapso de lo local y sus certezas, y el comienzo de la globalización, la cual se ve y se vive en el mundo del arte indio como un programa ejecutable a escala universal que se superpone inexorablemente y transforma todos los mandatos y preocupaciones regionales. En este contexto, y en el de la producción cultural india en términos más generales —a riesgo de resultar en cierto modo sumario y esquemático— quisiera dramatizar el efecto de tal globalización como un juego entre dos mecanismos de transformación: el primero, una estructura de oportunidades; el segundo, una estructura de pérdidas. Ya sea que seamos artistas, críticos, curadores o teóricos, todos hemos sido arrastrados por este juego.

Como estructura de oportunidades, la globalización nos ha traído a todos posibilidades de viajes sin precedentes, colaboración e intercambio; apoyos para producir obra; nuevos interlocutores, públicos y modos de recepción; y lugares tanto de práctica



(estudios, galerías, museos y bienales) como para la reflexión sobre ella (talleres, laboratorios y residencias). Esta estructura de oportunidades trae endosado un cambio —no siempre reconocido por sus beneficiarios— en los arreglos geopolíticos: desde el escenario de guerra cultural de la Guerra Fría que orquestaron los Estados Unidos y la Unión Soviética a lo largo del Tercer Mundo, hasta las varias iniciativas suaves de dominación lanzadas desde los años noventa en adelante por países como Japón, Holanda, Corea del Sur y Alemania, entre otros. Estas iniciativas han sido mapeadas en el trabajo de fundaciones transnacionales y organizaciones tales como el Triangle Arts Trust, Hivos, el Prince Claus Fund, el Instituto Goethe, la Japan Foundation, etc.

Por otro lado, la globalización se ha manifestado como una estructura de déficit o pérdidas. La mitología de fronteras superadas y rutas de vuelo imaginativas puede implicar a veces un rechazo a posiciones alternativas que surgen en el contexto de la modernidad tardía colonial o poscolonial, de tal modo que el valor de la poscolonialidad como posición rival llega a quedar en cuestión, y la supresión del universo cultural de la Guerra Fría se traduce en un rechazo a decisiones de los años cincuenta y sesenta, ahora vistas como movidas erradas o errores históricos, pero que, de hecho, pueden dar valor e incluso ameritar una revisión en el marco de la crisis contemporánea de lugar. En la India estos actos de rechazo han producido una amnesia extraordinaria hacia textos fundacionales que sentaron las bases para que esta sociedad en

transición emergiera. Tal cual figuras embalsamadas en el mausoleo de la historia oficial, M. K. Gandhi, Rabindranath Tagore, Jawaharal Nehru y B. R. Ambedkar ya no circulan en la esfera pública india como los inquietos gestores de experimentos filosóficos tan provocadores y de cuestionamientos apasionados de asuntos de identidad cultural, políticas de acción subalterna y comunicación intercultural que alguna vez fueron.

Acabo preguntándome entonces si es posible recuperar, desde esta historia perdida de la modernidad regional de la India, las ideas utópicas de cosmopolitismo y diálogo intercultural (formuladas como críticas al Estado-nación y al patriotismo insular) que encontramos en los escritos de Tagore (*Nationalism*, 1916) y Nehru (*The Discovery of India*, 1946), publicados en tiempos cuando ambos autores se erigían en el umbral de cambios mundiales de gran envergadura. Tanto en los textos de Tagore como en los de Nehru hallamos dinámicas propuestas que buscan activar conexiones más allá del espacio cultural de una nación o un Estado-nación, enfatizando el encuentro con interlocutores con quienes quizá no compartamos una historia, pero es posible que compartamos una variedad de otras afinidades y urgencias.

Tagore y Nehru sentaron como premisa de sus perspectivas una subjetividad envolvente que era receptiva a la pluralidad de experiencias y contextos, contra las identidades fijas, y sin embargo se mantuvieron anclados en encrucijadas políticas específicas, como la necesidad de dismantelar asimetrías de poder percibidas y palpables desde la época colonial. El *leitmotiv* de estas ideas no fue un provincialismo, que se vuelve hacia adentro y lejos del mundo, sino una auto-liberación segura de sí, un volcarse hacia afuera para abrazar al mundo.

El sueño de Tagore de un diálogo panasiático lo condujo a reunir, mediante publicaciones y montajes, los temas y cuestiones contemporáneos que ocupaban a intelectuales y a artistas en India, China, Corea y Japón; su sueño dio forma tanto al currículum como a la arquitectura de su universidad experimental: Santiniketan. Las preocupaciones de Nehru, por su parte, lo llevaron a suscribirse a la ideología de la solidaridad afroasiática tanto como a apoyar el modernismo utópico: en la India nehruviana, estas escogencias fueron articuladas, de varios modos, a través del establecimiento del Movimiento No Alineado a escala global; al comisionar el diseño de la nueva ciudad de Chandigarh a Le Corbusier y el de un nuevo instituto administrativo en Baroda a Louis Kahn; y al instituir la Trienal de la India en 1968, evento que subsanó el reclamo del Sur global de ser anfitrión de una exhibición a gran escala de arte internacional.

Es necesario trasladar urgentemente estas ideas del mausoleo a la biblioteca y ponerlas nuevamente en acción. Sin ellas, la globalización como una estructura de oportunidades se vuelve una mera estructura de ansiedades y de encuentros fortuitos, que marca una pertenencia genérica a un sistema global pero que, en realidad, apenas confirma el reclutamiento dentro de la industria cultural global. Aunque los

artistas indios —o artistas de cualquier otra sociedad en transición— no sean embajadores de su contexto local, yo sugeriría que, especialmente hoy día cuando operan con confianza en un espacio transcultural, tienen la opción de escoger entre esa globalización tan complaciente de reclutamiento y una globalización más inestable de resistencia, en la cual la globalización se reconozca a sí misma como puesta en cuestión y como turbulenta, y no se asuma como una inevitable y apocalíptica condición redentora. La estructura de déficit ha significado, para numerosos artistas indios, evacuar la energía política de la producción cultural y caer en una búsqueda de imágenes y narrativas flotantes que apenas señalan —en vez de combatir— los desafíos existenciales del presente global.

¿Somos capaces, entonces, de imaginar cómo recobrar un espacio cultural entre lo local eclipsante y limitante, y lo global genérico y abrumador? ¿Podríamos invocar el tropo de retomar los proyectos inacabados, de las temporalidades alternativas, de las utopías no alcanzadas, para esbozar las líneas históricas y las posibles cartografías de este espacio conceptual? ¿Y qué mejor escenario para representar, argumentar y mediar las posturas de las modernidades regionales que la bienal, la quintaesencia del parlamento de las narrativas sin techo, las memorias perdidas, las imágenes transeúntes y las ideas nacientes en busca de locaciones fluidas?

Considero que la bienal —como plataforma recursiva y autodisruptiva, como museo temporal y archivo itinerante, como asamblea de nómadas comprometidos con su práctica pero también con comunidades más amplias de práctica, como territorio donde lo contemporáneo cultural y global viene siendo co-producido por distintos contribuyentes— es el laboratorio óptimo para proponer tal aventura.

Todos somos conscientes de que el nómada, como figura preferida del productor cultural que trabaja transculturalmente, es una figura problemática y problematizada: los nómadas como nosotros son acusados a menudo por disfrutar del privilegio de viajar mientras millones de migrantes anónimos cruzan fronteras presas del miedo y la desesperación. Pero el nómada sigue siendo una figura atractiva a pesar de todo, pues puede ser un peregrino o peregrina secular, que plantea su misión como búsqueda de temas y cuestiones que permiten a sí mismo desplegarse hacia otros, hacia localidades que invitan al compromiso empático y hacia ideas, aparentemente quijotescas y tangenciales, cuya carga de relevancia aún no ha sido agotada.

Referencias

- Nehru, Jawaharlal. *The Discovery of India*, 2004 [1946]. New Delhi: Penguin Books.
- Tagore, Rabindranath. *Nationalism*. 1916. New York: The Macmillan Company. Available at: <http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/gutbook/lookup?num=40766>, accessed, July 23th, 2015.

CURADURÍA INTERCULTURAL *

Mieke Bal

▼ Doris Salcedo, *Shibboleth*, 2007. Instalación en el Turbine Hall, Tate Modern, Londres.
Foto: cortesía de la artista.



En el año 2010 el Museo de Brooklyn anunció orgullosamente la exposición «The Arts of Africa» con estas palabras: «Más de 250 obras, abarcando más de 2.500 años, representan el arte del continente africano en las salas del primer piso del Museo», se leía en la página web. Este es un enfoque más o menos típico. No es intercultural. La curaduría «intercultural» no consiste en importar arte desde otros continentes —bajo una perspectiva de tercera persona—, como quien importa un acervo mayorista de obras únicamente definidas por su africanidad. Es, más bien, una actividad curatorial que hace justicia a un aspecto del arte (en general) mejor expresado con la frase «el arte se mueve». Esta frase resume por qué y de qué manera es necesario y posible el ejercicio de curaduría intercultural. Al decir que el arte se mueve busco conceptualizar varios significados de esta frase como un todo complejo. Es mi intención argumentar en lo que sigue que, a partir de la idea de movimiento, la relevancia del arte para la sociedad puede articularse desde una perspectiva intercultural. Llamo a esto la naturaleza «migratoria» del arte.

Con este término aludo al empeño curatorial de aproximarse a unas «estéticas migratorias». «Estéticas» no tanto en referencia al campo filosófico, sino a la experiencia de vinculación sensible, una conectividad basada en los sentidos, y uso el término en plural a propósito. Esta vinculación sensorial o perceptiva tiene lugar, según la teorización temprana de la estética del filósofo alemán Alexander G. Baumgarten, en el espacio público (1961 [1750]). Que sean «migratorias» remite a su vez a los rastros, igualmente perceptibles, de los movimientos de migración que caracterizan la cultura contemporánea. Ambos términos son programáticos: el encuentro con tales rastros brinda diferentes experiencias estéticas.

El reconocimiento de que el arte se mueve es el paradigma del arte en general, no una excepción a él; así, aquello llamado «curaduría intercultural» es el tipo de curaduría que se hace cargo, tanto ética como artísticamente, de este carácter migratorio del arte. Uno puede ponerle etiquetas como «global» o «geopolítica», pero hasta que la cualidad móvil del arte se traiga a primer plano y se lleve a interacción con los visitantes, los espacios y los objetos, y de una obra a la otra, tales etiquetas solo indicarán buenas intenciones, no una buena práctica curatorial. Finalmente, luego de la crítica hecha por Gayatri Spivak en 1999 acerca del concepto *poscolonialismo* y sus usos y abusos, me abstengo de usar este término al no tener espacio suficiente para desarrollarlo como corresponde.

Distinto de *multi-* y de *trans-*, el prefijo *inter-* denota mutualidad, proceso dinámico y, en principio, igualdad (aunque esta no siempre se ponga en práctica). La curaduría intercultural no apunta a hacer justicia dentro de la actual tendencia a generar

* Este ensayo es una versión editada y ampliada de la entrada «Curaduría intercultural», publicada en la segunda edición de la *Encyclopedia of Aesthetics* (Michael Kelly (ed.), Oxford University Press), e incluye una parte del artículo «Ec-centricity in order to Re-centre: The Maison Rouge», publicado en el *Journal of Curatorial Studies* (2015). Traducido por Andrés Matute con el apoyo del equipo de *Errata#*.

exposiciones ancladas en una cultura «diferente» —para ponerlo burdamente— o «exótica». El calificativo «diferente» presupone ante todo un yo desde el cual se enuncia hacia fuera lo otro y lo distinto. Así mismo, la diferencia en cuestión —incluso su «cuestionabilidad»— es propiedad central, acaso esencial, no del arte sino de cómo se colecciona y se presenta.

Hemos visto muchas exposiciones de «arte africano», por ejemplo, y tantas otras de arte chino, latinoamericano e indio. Más que dar cuerpo a una visión nueva, realmente poscolonial, del mundo, este tipo de exposiciones tienden a parecer más bien herederas de las ferias mundiales de comienzos del siglo XX, y no son fundamentalmente distintas de aquellas exhibiciones coloniales. Hay una razón simple para esto, que condena de antemano esos proyectos más allá de cualquier intento particular de lograr ser diferentes: resulta increíblemente presuntuoso presentar el «arte africano», como si al «arte europeo» o incluso al «arte francés» se los haya sometido jamás a una arbitrariedad tan rampante como la que engendran semejantes generalizaciones.

Al contrario, y para evitar las implicaciones jerárquicas de pensar en la «diferencia», a este ensayo le compete la cuestión de la *interculturalidad* en curaduría más allá de prácticas *post-*, o mejor, *neocoloniales*. Una vez que nos acostumbremos a ver arte de diferentes partes del mundo podemos empezar a propiciar y dar forma a encuentros *entre* obras de diferentes culturas en dinámicas que de alguna manera las fusionan. *Inter-*, «en medio de», presupone igualdad, al menos como posibilidad, movimiento, relación, interacción; todas ellas cosas indispensables para que una curaduría pueda convertirse en geopolítica de un modo que no emane de una actitud autopromocional y sentimentalista. El resultado de lo que yo llamo «*inter-ship*» es la transformación de ambas partes en el *intercambio*.¹

Una vez ponemos en entredicho el origen naturalmente nacional del arte, una exposición de arte indio como la que el Museo Arken de Arte Moderno (cerca de Copenhague) expuso en el 2012 se vuelve posible; en efecto, esta muestra se estructuró hasta el último detalle en la selección de trabajos significativos, como cualquier muestra de arte occidental. Y se mantuvo lejos del modelo usual de las ferias de arte (al respecto véase Bal 2013a). Uno podría criticar la obstinada presencia de estándares occidentales, por supuesto; pero la paradoja, o el dilema, es que ignorar esos estándares, como los visitantes podrían esperar, puede ser también terriblemente condescendiente. En cambio, involucrarse de lleno con las obras quizá dé pie a una discusión subsecuente acerca del grado en que estos estándares vienen sesgados por conceptos occidentales, pues en ese marco dichos conceptos

1 Con el término *inter-ship*, Bal hace aquí un juego de sentido con la palabra inglesa *internship* (práctica de pasantía o residencia en una institución; en ese sentido, también aprendizaje) y la cualidad de *intercambio*. El término recuerda también los vocablos españoles «intermedial» y «dialógico» usados en la conceptualización contemporánea de procesos relacionales. [N. de la Ed.]

dejarían de ser autoevidentes. Los curadores interculturales esperarán que se den esas reflexiones y discusiones; incluso obligarán a hacerlas.

El tipo de exposición intercultural que tengo en mente puede entenderse mejor mediante conceptos como la «estética migratoria» y el carácter fundamentalmente móvil del arte, y evitando las trampas de un punto de vista condescendiente y exotizante. Solo entonces pueden evitarse una cierta esquizofrenia cultural —la inquietante sensación de perder el piso al intentar lo imposible— o el autismo cultural —rehusarse a considerar nada que sea foráneo a los rígidos estándares propios—. Ambas diferencias, históricas y geopolíticas, pueden entonces abordarse fuera de la distinción «yo-otro» que promueve el anclaje del juicio estético en dogmas autoevidentes. La India produce arte fantástico; arte que, como todo buen arte, reconoce y trabaja con la historia y el contexto actuales, con la experiencia y las costumbres indias, y con una historia colonial que ningún *post-* podrá borrar. Lo mismo puede decirse de cualquier otro contexto asociado al tipo de exposiciones que produce un mercado del arte pretendidamente «globalizado».

La narrativa como elemento de la curaduría intercultural

Para que la curaduría intercultural se establezca como práctica común hace falta todavía aprender mucho sobre lo que significa «arte» y cómo lidiar con él. En el mundo occidental el «arte» ha acabado siendo un concepto; su desarrollo usualmente se considera que inicia en el siglo XIV, es teorizado e historizado por Vasari en el siglo XVI y, según historiadores como Arthur Danto (1998) y Hans Belting (1987), su fin se declara en los años sesenta o setenta del siglo XX. Su supuesto desarrollo, según Ernst Gombrich (1987), fue un intento continuo de perfeccionar la representación realista, haciendo del realismo el estándar con el que se juzgaba el arte. Con la modernidad, Clement Greenberg (1961) promovió a su turno la pureza, definida como la especificidad del medio y, así, el arte como lo conocíamos vio su fin.

La pluralidad devino la nueva (no) norma, deshaciendo todo criterio claro para juzgar el arte y, con él, desvaneciendo también al caballero sabelotodo: el conocedor. Sospechosamente, este «fin del arte» coincidió con el fin oficial del colonialismo; la pureza quedó definitivamente en jaque, y la pluralidad se transformó en una renovada e igualmente imperial búsqueda del arte en todos lados. Partes del mundo cuyas culturas visuales no habían tenido que lidiar con los conceptos restringidos del arte de Occidente prosperaron entonces y se convirtieron en territorios para la caza de nuevos trabajadores del arte. De forma igualmente sospechosa, cuando emergieron nuevas naciones la idea de «nación» se volvió obsoleta. Entre tanto, los teóricos poscoloniales hicieron nuevas preguntas y ofrecieron nuevos conceptos para ayudar a entender la nueva escena cultural, ya vieja de algún modo, que a la postre vino a ser llamada «global».

El asunto curatorial no puede seguir abordándose desde la tensión local/global. Entonces, ¿cómo hacer exposiciones verdaderamente *interculturales*? En una

exposición intercultural, idealmente, las obras albergan un diálogo dentro de ellas; los trabajos que vienen, por decir algo, de la India, se exponen del modo que el público occidental aprecia: no en medio del ruidoso mercado turístico que hasta el Centro Pompidou ha creado (recuérdese su exposición «Paris-Delhi-Bombay» del 2011), sino en una simple y exquisita exposición de arte. Tal exposición sería el resultado de una curaduría intercultural, comprometida con lo que he llamado «estética migratoria». Esta noción promueve la movilidad como un estándar más allá del realismo y en contra de la pureza. Por medio de la estética migratoria las exposiciones y sus narrativas pueden convertirse en un caldo de cultivo clave para las relaciones interculturales.

La narrativa es una retórica social, tanto como lo es la exposición de artes visuales. En toda narrativa, en cualquier medio, lo importante es la distribución de la capacidad o la agencia narrativa: *quién hace qué para quién* —quién cuenta una historia, quién percibe e interpreta los eventos, quién los escucha o los «ve»—; y, lo que es más importante, ¿quién *no* tiene acceso a estas funciones? El concepto clave es *focalización* —*cómo se orienta la percepción*. El potencial más manipulativo o retórico de las funciones narrativas reside en la focalización. Una exposición es una narrativa y cada obra dentro de ella lo es también. Ambas guían la percepción. Más que haber un proceso de transmisión, en el corazón de la narrativa hay una *interacción*, y en vez de ser un relato, la historia que se narra es *interacción performada*. Así mismo pasa con una muestra visual, hecha narrativa por la movilidad del visitante. La curaduría intercultural trabaja con la focalización para traer a primer plano esa cualidad «performativa» del arte exhibido. Esto conlleva necesariamente un reconocimiento de la actividad del visitante y, por lo tanto, previene el tono autoritario de la curaduría.

Comencé a considerar el arte como algo que está por definición en movimiento cuando realicé la curaduría de la muestra itinerante «2Move» (2007–2008), un proyecto colaborativo con el historiador y escritor español Miguel A. Hernández Navarro. El título condensaba la idea de la «estética migratoria», concepto con el cual buscamos establecer cruces productivos entre la noción de *imagen en movimiento* como un medio artístico, muy extendida hoy, y el hecho crecientemente evidente de que la gente se mueve. Exploramos las diversas maneras en que el video y la migración podían enlazarse entre sí, más allá del reino de la anacrónica y sobrepolitizada idea general de la migración como fenómeno social reciente.

El hecho de que la exposición estuviera enfocada en el video como un arte «en movimiento» llamaba la atención sobre el potencial de conceptualizar la «estética migratoria» primordialmente en términos de movimiento, como elemento común entre las dos partes de la noción. Este enfoque nos permitió movernos libremente entre el sentido literal del movimiento —«la imagen se mueve», «el movimiento de la gente»— y todas sus connotaciones, alusiones y significados metafóricos subyacentes. Esto incluye el movimiento emocional, movimientos del corazón, de los sentidos y de la inteligencia, como consecuencia de un encuentro (*inter-*). Esta cualidad móvil se activa en el

espacio y media en la producción de efectos no atados a los modos tradicionales de hacer sentido o de ver el arte.

Ya sea que se muestre en museos, galerías o en el espacio público, el arte es una intervención, un acto focalizado de narrativa en el espacio. El espacio es algo que compartimos, donde nos encontramos y donde tenemos que lidiar unos con otros, o asumir las consecuencias de no hacerlo. Pensar más allá de las fronteras ordinarias e ir hacia espacios nuevos, jamás explorados, es de vital importancia para sostener las condiciones de posibilidad de un campo *político* que funcione. Estas condiciones son la capacidad de juzgar, el ejercicio de actos democráticos, y que esté disponible eso que la filósofa estadounidense Wendy Brown llama los «espacios democráticos» (1995); espacios donde la gente puede reunirse, aprender cosas nuevas que rompen la rutina diaria, captar y reconocer los hábitos irreflexivos ajenos, y luego hablar en pie de igualdad, lo cual incluye la posibilidad de disentir, de *diferir*, en ambos sentidos del verbo. La diversidad y el encuentro son condiciones previas para esta actividad.

Con sus inventivas y a menudo ficcionales imágenes, experimentando con lo aún-no-existente (las variaciones pensables de lo que llamamos normal o incluso posible), y con su lento o hasta extratemporal modo de funcionar frente al frenético paso de la vida diaria, el arte es un área privilegiada donde aquellos espacios pueden construirse. La situación estética intensifica este potencial. Esta situación es migratoria; la pureza monocultural es imposible e indeseable. Y la curaduría debe ser sensible al espacio como un espacio compartido y apto para actos democráticos. En él, el diálogo intercultural es posible y viene alentado sin unilateralidad, sin borrar la singularidad, solidificar la diferencia o rechazar la mutua comprensión.

¿Es posible salir del eurocentrismo?

No realmente, no enteramente; lo cual no significa que no podamos hacer nada. Déjenme traer a colación un ejemplo de París. La nueva presentación de la colección moderna del Centro Georges Pompidou, «Múltiples Modernidades, 1905–1970» incluye explícitamente arte moderno de diferentes continentes, aunque África, como de costumbre, queda mal representada, excepto como fuente de inspiración para el primitivismo. A pesar de ello y de otras limitaciones, resulta significativo que esta autoproclamada «perspectiva renovada y ampliada del arte moderno» se haya abierto en octubre del 2013, el mismo mes en que inauguró la exposición en la Maison Rouge, también en París, donde una colección privada y algunos acervos de museos, piezas procedentes de Tasmania y Australia, conformaron la curaduría de «Théâtre du monde» realizada por Jean-Hubert Martin —conocido por la muestra internacional «Magiciens de la terre» (1989), que fue punto de quiebre en su tiempo.

Pero la Maison Rouge no aspiraba al internacionalismo por medio de gestos simples y tardíos de inclusión, fácilmente legibles como cuotas minoritarias condescendientes. La apuesta programática más explícita que Maison hace en este sentido será una nueva serie de exposiciones que inician en el 2011; muestras dedicadas a un *centro*

▼ «Théâtre du monde» 2013–2014, Museo del Louvre, París. Vista lateral del montaje de *Grande figure. Femme Leoni*, 1947, de Alberto Giacometti (Fundación Marguerite y Aimé Maeght, Saint Paul, Francia) y el Sarcófago de Itnedjes (ca.780–525 a.C.). Curaduría de Antoine de Galbert. Foto: catálogo de la muestra, cortesía de Mieke Bal.



periférico, para aludir a una contradicción que quizá no sea más que una paradoja. Los centros artísticos en ciudades o regiones que parecen periféricos desde la estrecha perspectiva occidental, resultan centrales o centralistas en su propia región. La primera de estas exposiciones fue «My Winnipeg» (2011), seguida por «My Joburg» (2013). «My Buenos Aires» está planeada para 2015.

La paradoja programática está en combinar el nombre de un lugar lejano con «My». El adjetivo posesivo «mi» es felizmente ambiguo: ¿quién es ese «yo» para quien la ciudad es suya, íntimamente conocida? Al mismo tiempo, para la mayoría de visitantes parisinos estas ciudades son precisamente tan foráneas que pueden convertirse en el centro de una presentación de ese arte. ¿Es el visitante o son los artistas de aquel otro centro quienes presentan a los extranjeros en París algo que les es íntimamente familiar? Una muestra llamada «My Paris» sería, después de todo, difícilmente imaginable. O ¿deberíamos considerar estas exposiciones como retratos de cada ciudad, de la misma forma en que las colecciones son —como lo dijo el propietario de la Maison Rouge, Antoine De Galbert— autorretratos de sus coleccionistas?

Jean-Hubert Martin fungió como curador de una de las exposiciones anuales que la Maison Rouge organiza con su colección privada. Martin no es el inventor de las muestras de arte global, ni su exposición de 1989 fue la primera en incluir arte «de otros lados». Pero, por varias razones —de oportunidad, consistencia, por el gesto audaz en un prestigioso museo público y, finalmente, pero no menos importante, por la controversia—, hace veinticinco años «Magiciens de la terre» se convirtió en la muestra que sentaría el tono de las nuevas políticas de exposición al dejar de definir el arte como algo limitado a París y Nueva York.

Su exposición reciente se titulaba «Théâtre du monde» (2013–2014), un título de alguna manera menos controversial que «Magiciens», pero que también puso en primer plano la amplitud geográfica o, mejor dicho, la no exclusión, al lado de un entorno ficcional. La muestra partía de una colección privada que dialogaba con el contexto de un museo público, ambos en la lejana Tasmania, e incluía una variedad de secciones que revelaban aspectos de lo que el teatro del mundo nos muestra: algunos derivaban de las etapas de la vida; otros, de actitudes o eventos, como «cruces», «aura» y «Más Allá». Los espacios del museo cobraban una apariencia diferente con las secciones, que creaban escenas o fases de una inenarrable historia de «la vida».

No había cronología, ninguna narración coherente y, sin embargo, cada espacio lograba una especie de intimidad, una familiarización con centros de arte extranjeros y un intercambio confuso y dialógico con la locura. Por ningún lado, a lo largo de la muestra, había distintivos de proveniencia, ni sistemas de conocimiento o jerarquías de valor del tipo arte-artefacto; ninguna cronología. Antoine de Galbert —y, en el catálogo de la muestra, también Martin— llama a esto *décloisonnement: descompartimentación*, remover las barreras entre categorías; una epistemología negativa.

El artículo de presentación de Martin en el catálogo lleva el subtítulo «El museo de los encantamientos *versus* el museo dócil», en referencia al teatro en el siglo XVI, en particular a Shakespeare y a la idea renacentista del «teatro de la memoria» que Giulio Camillo (1480–1544) propone como herramienta para lograr el conocimiento universal. Con ello busca activar la asociación del título de la muestra con ideas que hagan sentir cómodos a los espectadores occidentales, si bien engañosamente. También menciona la asociación con los gabinetes de curiosidades. Los tres posibles marcos de comprensión del concepto subrayan los límites del conocimiento humano y la necesidad de invocar la ficción para que nos ayude a imaginar lo incognoscible. Oponer el encantamiento a la docilidad implica la necesidad de algo que siempre he sentido cuando yo misma visito exposiciones más tradicionales: al ordenar las obras cronológicamente, por ejemplo, se propicia la docilidad del visitante que sigue con la mirada, de la mano de un conocimiento objetivo, un desarrollo que implica valores fijos: de la juventud (algo no lo suficientemente bueno, pero prometedor), pasando por la madurez (la mejor etapa) y el declive (en efecto, la obra desmejora).

El encanto, por otro lado, es como «suspender voluntariamente la incredulidad», el rasgo definitorio de la ficción. No se trata de una seducción manipuladora, pues la suspensión es voluntaria, pero nos permite zafarnos, así sea solo provisionalmente —«suspender» no es «abolir»— de las restricciones que rigen nuestra vida práctica y abrirnos a nuevas experiencias. Como resultado, al salir del espacio y tiempo ficcionales nos sentimos enriquecidos y, por tanto, somos más aptos para lidiar creativamente con estas restricciones. Esto hace del arte un jugador importante en el impulso (utópico) de cambiar el mundo. Gracias a la presentación *décloisonné* —libre de las constricciones que la historia del arte ha impuesto—, dice De Galbert, el desarrollo cultural es capaz de ser un *vector de mejoramiento social*. Esta interpretación acerca entre sí al encanto y los magos, y aparta algunas de las controversiales connotaciones que la crítica ancló al título de la muestra curada por Martin en 1989 (véase Fondation Galbert 2009, 9).

Daré solo dos ejemplos para demostrar qué hizo de esta una exposición tan efectiva; dos de mis ejemplos favoritos en curaduría de arte, por diferentes razones. En una galería, tarde en el itinerario de la muestra, un poco aislada de las otras obras y llena de telas que silenciaban el ruido, había un acto de localización que me resultó significativo para toda la exposición. Del modo más llamativo, una escultura de Giacometti —con un pie adelantado indicando estar en marcha— había sido ubicada totalmente sola y de cara a una figura más grande de una cultura antigua: un viejo sarcófago egipcio vertical hacia el que el Giacometti pareciera dirigirse como para ponerse a charlar. La figura no mostraba miedo, era audaz y, sin embargo, modesta, porque se veía muy pequeña en comparación con el sarcófago. Ambas piezas escultóricas estaban rodeadas por una increíble colección de vestidos de diferentes culturas hechos con corteza; en su mayoría piezas abstractas de tela generalmente usadas en las culturas originales con fines rituales. Esta sección de la sala se titulaba *Majesté*. El emplazamiento de la solitaria escultura de la modernidad occidental representaba lo opuesto a la arrogancia tradicional. No se trataba aquí de una inclusión de lo foráneo en una muestra de objetos occidentales, sino todo lo contrario. Y esto ponía la sala entera en movimiento, permitiendo a los visitantes imaginar qué significa quedarse solo en medio de la diferencia, tal cual los visitantes estaban, de hecho, cuando se detenían o caminaban por la amplia galería.

Mi otro ejemplo favorito es una pequeña sala de tránsito muy oscura, ubicada antes en la secuencia de la muestra, donde alrededor de quince máscaras colgaban de una pared bastante amplia. La imagen reproducida abajo no hace justicia a lo brillante que era el montaje, si los lectores no han tenido la experiencia de verla tal cual. Las máscaras estaban colgadas en una pared oscura frente a la cual una banca invitaba a sentarse. Esta disposición resultó altamente «performativa», y no solo para mí, como lo evidenció en conversaciones con otros visitantes. En ese momento aprendí algo que ya sabía, pero que no había comprendido realmente: *sentarse significa tiempo*.

Y el tiempo, con su heterogénea duración y naturaleza subjetiva, es la clave para la experiencia del arte. Permite que el arte se (nos) mueva.²

Al facilitar el tiempo, sentarse aumenta la voluntad de quedarse, alienta la inmersión duradera que da a las obras de arte la oportunidad de tener un impacto. Y, en efecto, el tiempo era necesario y el tiempo era también la herramienta para que uno pudiera sentir esa necesidad. Porque las máscaras eran iluminadas una por una, en un orden azaroso, durante un tiempo impredecible. Como resultado, sentarse no significaba para quien observaba relajarse sino, al contrario, era una condición de ejercicio activo de sus capacidades (*agency*). Uno estaba sentado, pero en el borde. La capacidad activa, a la vez, era indispensable para lograr *ver*, y experimentar viendo, como una actividad que requiere movilidad, estar alerta y confiar.

La sección se llamaba *Apparition*, y era traducida algo desafortunadamente como «Fantasmas» en inglés. Martin había transformado una serie de objetos inertes frecuentemente puestos de lado como «artefactos», en una imagen en movimiento. Y siéntanse libres de darle a este último término tantos significados como quieran: cinematográfico, para empezar, pero hay muchos más. Cada objeto se volvió singular, y la experiencia de su duración era activadora y a la vez volvía a los espectadores modestos, ya que la posibilidad de ver estaba fuera de sus manos y, sin embargo, también dependía de ellos. A diferencia de estar sentado en una sala de cine, no había modo de recostarse y relajarse. Y a diferencia de lo que pasa en una galería, no había forma de apresurarse, atravesarla y decidir uno mismo cuánto tiempo permanecer ahí. Aquel fue un golpe de genialidad, una teorización de cómo *no* volver esa muestra etnográfica, cómo no caer en la mirada foránea desplegada para el consumo.

Homi Bhabha sostuvo, durante un debate sobre esa muestra, que posicionar el impulso etnográfico como un deseo que el deseo arqueológico complementa, provee un contexto teórico más amplio para ver esta puesta en escena. Sin embargo, esto no me resulta suficiente, pues el contexto cuenta entre las regulaciones artístico-históricas que Martin (y De Galbert) quieren descompartimentar (*décloisonner*). El trabajo real del montaje radicaba en la intimidad de la salita oscura, junto con la vaga sensación de ansiedad de que era necesaria alguna actividad, so pena de uno perderse de algo.³

Fue en ese momento, estando ocupada, emocionada, casi nerviosa en mi observación, temiendo no tener suficiente tiempo para cada máscara, o no ser lo suficientemente rápida para ver cuál de todas salía a la luz, cuando me di cuenta de que sentarse en los espacios de la galería transforma y activa la experiencia. Me sentí afortunada de adquirir esta introspección en ese preciso momento, porque poco después trabajaría

2 Para un análisis del tiempo en el arte véase el libro de Heathfield *Out of Now. The Lifeworks of Tehching Hsieh* (2008, 17–23 y 30–36).

3 Bhabha hizo este comentario durante una discusión en el seminario C-MAP, en marzo 10 al 11 del 2014, que tuvo lugar en el Moma, Nueva York.

«Théâtre du monde» 2013–2014, Museo del Louvre, París. Vista frontal del montaje de Grande figure. Femme Leoni, 1947, de Alberto Giacometti (Fundación Marguerite y Aimé Maeght, Saint Paul, Francia) y el Sarcófago de Itnedjtes (ca.780–525 a.C.). Curaduría de Antoine de Galbert. Foto: catálogo de la muestra, cortesía de Mieke Bal.





en la instalación de mi propio trabajo en video —imágenes en movimiento— en el Muzeum Sztuki, en Lodz, Polonia. Y bajo el impacto de la máscaras de Martin, decidí en el momento situar las pantallas más abajo de lo planeado en principio, y proveer bancas para sentarse frente a cada pantalla —algo inconveniente para el equipo del museo, que no estaba preparado para esto y tuvo que salir a la caza de sillas, y para los técnicos, que planeaban colgar las pantallas a mayor altura.⁴

El resultado fue, como aspiraba basándome en «Theatre of the World», que las personas pasaron en la muestra mucho más tiempo del que esperaban. Poder sentarse produjo una situación inmersiva, una voluntad de indagar por parte del público, renunciar al control y jugar de la mano de la ficción —todas ellas condiciones para una *inter-ship*—. Al mismo tiempo, sin embargo, era necesaria una vinculación activa para ver siquiera las múltiples pantallas, por ejemplo, moviendo la cabeza o el cuerpo entero para escoger lo que se quería ver, y en proximidad de quién. En «Theatre of the World», esto impactó incluso en la actitud con la que la gente se aproximaba a otras salas y a las obras que exhibían, los temas de cada una, y en cómo aceptaban

4 Agradezco al director Jaroslaw Suchan, a la curadora Katarzyna Sloboda y al coordinador Przemyslaw Putak por su amplio entendimiento de nuestro trabajo y su ayuda y apoyo para lograr una exposición tan buena como la que resultó. Para un *tour* en video de nuestra exposición en Lodz, «Madame B: Explorations in Emotional Capitalism» véase Bal and Gamaker (2013).

▼ Apparition, serie de máscaras africanas en la muestra «Théâtre du monde» 2013–2014, Museo del Louvre, París. Curaduría de Antoine de Galbert. Foto: cortesía de Mieke Bal.

su relativa ignorancia. Alentó a la gente a identificarse con aquella escultura de Giacometti, deliberada y ávidamente sola en *inter*-acción con lo que el problemático término «otredad» denota.

A la luz de esta experiencia reciente, puedo imaginarme perfectamente cómo reconsiderar «Magiciens de la terre». Es demasiado tarde para verla con ojos nuevos e imaginar lo que habría sido para nosotros hoy en día. Pero todo el debate parece perder de vista lo que el trabajo de Martin persigue. Por ejemplo, encuentro que la propuesta de Lucy Steed en su extenso artículo del 2013 —enmarcar «Magiciens de la terre» en términos neoliberales—, es más bien superflua y predecible, especialmente luego de reiterar que no era posmoderna ni poscolonial y que no tenía nada de intelectual o política... Como si todas esas consideraciones fueran mutuamente excluyentes, como si hubiera sido posible salirse totalmente de un neoliberalismo que era ya rampante y lograr hacer a pesar de todo un proyecto de esta talla, como si la inocencia del capitalismo fuera algo posible.

Paradójicamente, tal vez, encontré aquel artículo a-histórico aunque es, o quizá, precisamente porque trata de ser histórico. Pero en su implacable narración cronológica de lo que pasó antes, durante y después de la muestra falla en su misión historicista debido a la linealidad. Está basado en una concepción ingenuamente lineal de la historia. Falla en posicionar la exposición, no tanto en el tiempo —el momento en que la exclusión de las muestras modernas tradicionales apenas empezaba a notarse— sino en su impacto. Y parte de ese impacto es la crítica productiva, tan útil para hacer avanzar nuestras ideas sobre asuntos que la exposición hace aflorar (véase Steeds 2013).

Movimiento, duración, espacio

Ahora, ¿dónde específicamente entra en juego el *movimiento*? Para este argumento acudo al filósofo francés Henri Bergson (1991). Su libro de 1896, *Materia y memoria*, es vital para la curaduría intercultural. En él argumenta que la percepción no es una *construcción* sino una *selección* que el sujeto realiza a la luz de sus propios intereses. La percepción es un acto *del cuerpo para* el cuerpo; acto que por definición se lleva a cabo en el presente y, a pesar de ello, está ligado a la memoria. Mientras la percepción es una respuesta interesada al movimiento de la materia, la memoria «importa el pasado al presente» (Bergson 1991, 73). La coexistencia resultante de diferentes momentos (o recuerdos) tiene un aspecto espacial, y a este *tiempo-espacio* se le da forma en las exhibiciones con la presencia simultánea de múltiples obras —y con el movimiento simultáneo entre ellas. En este sentido, una exposición es un evento bergsonian (Bal 2013b).

Esto requiere que los visitantes se muevan dentro de las exposiciones en una relación diferente tanto con el espacio como con el tiempo. Para Bergson, el espacio no es geométrico; así pues, no es ni medible ni idéntico para todos. Al contrario, nuestro sentido espacial es una «sensación natural», heterogénea y diferente para cada

uno, dependiente de dónde y con quiénes estamos. En las instalaciones el espacio es precisamente eso: heterogéneo, múltiple; ficcional y real a la vez; subjetivo y al mismo tiempo «extensivo» o deíctico. Así, por ejemplo, una muestra en que el trabajo de cada artista tiene su propio espacio de modo tal que los visitantes se sumergen en un espacio y después en otro, como en la exposición de arte indio en Arken, puede ser muy efectiva sin demeritar el encuentro intercultural, pues ese tipo de muestras encarna el aspecto relacional de la experiencia del visitante, que impele a encuentros entre lo heterogéneo.

En mi estudio de la obra de la escultora colombiana Doris Salcedo he propuesto que otro elemento se añade a lo visual en este encuentro heterogéneo: el audio (Bal 2014). Los trabajos de Salcedo son silenciosos, siempre. Una obra, especialmente como las intensamente afectivas de Salcedo, no solo necesita estar ubicada en una posición donde tenga suficiente «espacio para respirar» —usando una frase estándar—, en orden a adquirir visibilidad. En efecto, el espacio implica otros sentidos más allá de la vista; es sinestésico. Mientras las superficies tienen una cualidad háptica, que implica al tacto, aunque sea a distancia, el otro sentido más prominente al que apelan las esculturas de Salcedo es el oído. Las obras necesitan ser capaces de «hablar» su silencio. Más aún, el trabajo lleva a entender que el acto de escuchar, en sí mismo, es sinestésico; que no puede funcionar sin la colaboración del acto de ver. Así, esa obra necesita silencio visual para poder «escucharse». En otras palabras, el arreglo espacial en sí mismo, incluyendo el espacio que rodea la obra, no es monológico sino dialógico; es un *inter-* en cuanto pone en escena y, por lo tanto, facilita el zumbido social donde —y a través del cual— el arte cobra sentido para la sociedad más amplia. Aunque Salcedo hace arte visual, no arte sonoro, «escuchar» es una actividad clave para que podamos procesar su obra productivamente. Incluso sostendría que la suya es una obra sonora de facto, en el sentido de apelar al oído cuando demanda silencio (tanto visual como auditivo).

En el caso de esta artista hay una clara conexión de fondo con la violencia cometida en Colombia, aunque esa conexión no excluye otras. La obra necesita un contexto específico, y precisamente dentro de este contexto requiere ir más allá para establecer relaciones entre la violencia local y la global. La cualidad acústica del trabajo de Salcedo surge del deseo de ser testigo, para de ese modo forzar a la espectadora a sentir la presencia de la segunda persona tomando la palabra en la obra.⁵ Ser testigo, presenciar, es un elemento crucial en la fuerza política del trabajo de Salcedo. Esto implica la posición de la espectadora en un diálogo mediado por el espacio, que ayuda a llevarlo a cabo, si es que el trabajo ha de ser efectivo en su política expositiva. Escuchar implica la necesidad de callar y una actitud de atención versátil comparable a la de la práctica clínica psicoanalítica. El silencio no es un

5 En el texto original, Bal opta a menudo por el género femenino para los sujetos indefinidos o neutros, como es de uso cada vez más frecuente en la lengua inglesa hablada y escrita. Hemos preservado en algunos casos esta decisión donde el uso castellano habitual adoptaría el masculino como sujeto neutro. [N. de la Ed.]





silencio general y sagrado, impuesto por el respeto al Gran Arte; al contrario, este silencio palpable es la materia prima de un espacio político. Se trata de un silencio productivo. Al servir como un espacio político en el que los actos y los juicios democráticos resultan posibles (Brown 1995), el silencio también afina el oído y la mirada para esa singularidad que quien observa puede aportar a estos actos y juicios.

El silencio es también polémico de dos maneras. Primero, como una cualidad espacial, lleva la dimensión política de las obras fuera de los saturados espacios políticos urbanos sobre los cuales Rosalind Deutsche habla en su texto sobre «estética urbana» (1996, xi). Invocar el sonido del silencio dentro de una instalación es un gesto enfático de aislar el espacio. En segundo lugar, y más específicamente, el silencio combate otro silencio, en el duelo implícito entre lo político y la política. Esta apropiación de silencio y la transformación de una herramienta política de opresión en una herramienta para la acción democrática ayuda a ejemplificar nuestra comprensión del inextricable vínculo entre lo artístico y lo político, en lo que denomino *arte político*: arte que no «habla» de política ni, como la propaganda, clama por una posición política, sino más bien que actúa en el dominio político de la sociedad. Y demuestra también que incluso la escultura fija está en movimiento si es que funciona en verdad. Y, claramente, la espectadora es un agente en este proceso.

Esto implica una actitud articulada de mente y cuerpo, enfocada y abierta, lista, con la voluntad y capacidad de oír cosas inusitadas, para empezar a imaginar y relacionarnos con lo inimaginable. En esta difícil pero enriquecedora tarea el espacio está a la orden para ayudarnos. Debe proveer el silencio y el talante necesarios para una actividad de intensa escucha. Y la obra, sensible a sus espectadores, también deberá escuchar. Escuchar, así como mirar, hablar y actuar, es un acto de doble vía, de *inter-cambio*.

¿Por qué, entonces, son las piezas de arte objetos adecuados para invitarnos y envolvernos en tales actos dialógicos? Esto me lleva de vuelta a Bergson. La percepción implica la materialidad de los objetos y del cuerpo humano. Bergson considera que el cuerpo es una entidad material y, en esa medida, la percepción es un acto material también. La imagen es material porque la acción del cuerpo al movilizar la imagen es material. Entonces, las imágenes «fijas» también se mueven. Podemos llamar a esto «performativo». Las exposiciones donde, a diferencia del cine y la pintura, se fuerza al visitante de algún modo a focalizar y moverse, son espacios ejemplares donde este movimiento fundamental es encarnado y «performado».

La fuerza política que es precondition de la curaduría intercultural requiere aún de otro movimiento clave. Bergson (1983 [1907]) acuñó el término «evolución creativa» para ello, algo que ocurre cuando comprensión y acción se imbrican. Sin esa comprensión seríamos incapaces de efectuar cambios, y el arte sería impotente políticamente. Este movimiento bergsoniano, estar listos para actuar, define las exposiciones interculturales.

La exposición de arte como instancia concreta de múltiples imágenes en movimiento puede dar cuerpo literalmente a este potencial en un espacio ficcional que, con ayuda de quien observa, puede convertirse en un espacio democrático. Es en la intersección entre movimiento y espacio donde reside el potencial político de una muestra. Ella es, entonces, un espacio social donde la gente, sus creaciones y sus culturas se encuentran, chocan y negocian entre sí.

La curaduría intercultural trabaja con espacios de contacto, espacios donde todo se mueve. Tenemos respuestas físicas a la imagen, ancladas a nuestra memoria corporal. Y esas técnicas de respuesta son parte de nuestros cuerpos y se afincan mediante la experiencia. Pensemos en el proceso de soñar. Un sueño es tanto físico como psicológico, teatral y cinemático, producido pero no controlado, artístico en sus ficciones y político en los mecanismos de censura que rigen el sueño como puesta en escena audiovisual. Y, tal vez, más crucialmente, en su sueño el sujeto no es quien manda. Les presento al visitante de exposiciones.

Samuel Weber traduce el tercer concepto freudiano de censura durante el sueño —en alemán *Rücksicht auf Darstellbarkeit*, generalmente traducido como «consideraciones de representabilidad»— con la expresión «consideraciones de escenificación»

(en inglés, *staging*) (2004, 265). «Escenificación» es un término más cercano al término alemán, ya que *darstellen* remite a teatralidad. La palabra alemana *dar* significa «ahí», un ejemplo de *deixis* espacial (Doane 2007). Solo un espacio y tiempo específicos, un sujeto que habla y un oyente que sigue al dedo que apunta pueden «llenar» un mundo deíctico con significado; esto requiere especificidad de tiempo y lugar. Y así, nos encontramos en medio de un teatro, alentados a «pensar dentro» de él. Esto es lo que sucede en una exhibición que experimentamos como teatral, como un sueño, no ligada al realismo (Bleeker 2008a; 2008b).

Así mismo, ya que le es imposible ver todo al tiempo, la visitante está al tanto de sus propias limitaciones frente a las obras. Debe recorrer el espacio, escoger un enfoque, un ritmo, una dirección; esto, si la curaduría ha creado un espacio que no sea demasiado «mandón». Por ello, la mejor forma de mostrar arte de otras regiones distintas a donde tiene lugar la exposición será silenciosa, no ruidosa; pedirá reflexión, y entregará sueños, no turismo. La relevancia del sueño deriva de la relativa impotencia y la simultánea e inextricable participación de soñadores-visitantes. Al soñar, quien sueña es fuertemente afectado y, sin embargo, él no es visible para sí mismo. Este sujeto ausente-presente que experimenta la afección es como la espectadora cuya subjetividad se pone en escena en el intersticio de ficción y realidad.

El concepto del psicoanalista Christopher Bollas de lo «impensado conocido» denota algo que sabemos pero sobre lo cual no hemos reflexionado: «A menudo veo que estoy trabajando en una idea sin saber exactamente lo que es, y pienso: estoy abocado a pensar una idea que lucha para que yo la piense» (1987, 10). Este «impensado conocido» es un *aún no pensado*; el pensar está en proceso pero no se ha logrado aún en este momento único y performativo, y es propulsado hacia el futuro. Ese proceso no ocurre dentro del sujeto, sino entre el sujeto y las potenciales ideas presentes en la exposición, listas para pensarse. Así es como funciona una exposición intercultural: no se presume arrogantemente conocer al interlocutor, ni se rehúye intentarlo. Cada individuo es el impensado conocido del otro; ni familiar ni extraño, más bien emergente en el intento de conocer, en el disfrute de ese intento.

Kaja Silverman ofrece una teoría de la *imagen* cercana al concepto de Bollas de lo *impensado conocido*; pero mientras Bollas escribe sobre la gente, la teoría de Silverman está enfocada en la visualidad (2000). La suya es también una teoría de la fotografía, los sueños, la memoria y la subjetividad, y, por tanto, es adecuada para una exposición de arte basada en la idea de que las imágenes se mueven, y mueven a los visitantes. Silverman escribe:

Si en el intento de dar sentido a esta extraña maraña de memorias inconscientes no puedo evitar atribuirles un estatus de sujeto, esto se debe a que, en su sentido más profundo, la subjetividad misma no es más que una *constelación de memorias visuales* luchando por lograr una forma perceptual. (1996, 89)

Doris Salcedo, *Plegaria muda*, 2008–2010. Madera, compuesto mineral, metal, hierba, dimensiones variables. Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2011. Foto: Patrizia Tucci, cortesía de la artista.



Entre los pensamientos que luchan para que el sujeto los piense, en el caso de Bollas, y la constelación de memorias visuales luchando para acceder a la percepción, en el de Silverman, el verbo común es «luchar». Pero esta lucha no es una pelea; es un esfuerzo vehemente, incluso con un sentido de urgente necesidad.

Esto propicia un proceso democrático en los términos propios del arte: espacios donde la curaduría permite y alienta la actitud democrática, donde ella deviene placentera e impacta afectivamente; espacios que colaboran con la imaginación en su capacidad de hacer que los ocupantes temporales «tengan recuerdos de otros» (Silverman 1996, 89), dentro de —o en el escenario de— un encuentro intercultural. Ello demanda lo que Silverman llama una «mirada productiva» (1996, 164), una concepción de la mirada que se encuentra temporalmente indefinida y, sin embargo, estrechamente ligada al tiempo:

Mirar es *insertar* una imagen dentro de una matriz de recuerdos inconscientes que constantemente fluctúa, lo cual puede otorgarle a un objeto cultural insignificante una resonancia libidinal, o extirparle a un objeto culturalmente significativo todo su valor. Cuando aproximamos una nueva percepción a aquellos recuerdos que nos importan más a nivel inconsciente, esta «se alumbra» o se ilumina, independientemente de su estatus dentro de la representación normativa. (1996, 3–4)

Dentro de una concepción sinestésica de la visión, la memoria olfativa y el tacto son integrales para los recuerdos visuales. Ambos cumplen un papel en toda conexión con «capturas» sensoriales (específicamente visuales) que tengan lugar en el presente. Esto explica que tales actos perceptivos sucedan en la frontera entre los actos voluntarios y las motivaciones inconscientes, y cómo pueden hacer que lo familiar y lo extraño intercambien lugares afectivos. A través de tales *inter-ships*, de tales performances de contacto, es posible cambiar nuestros hábitos.

Este juego entre el sueño y el teatro emerge en las exposiciones como forma condensada de espacio democrático. La organización artística del lugar donde la obra teatral sucede, implica una disposición de segmentos limitados y delimitados de espacio y de tiempo *reales*. Esto pone a costas del curador intercultural el peso de hacer a ese espacio estéticamente efectivo. Tal modo de escenificar los encuentros puede radicalizarse al ceder parte de la agencia curatorial al interlocutor. Ceder las apuestas de voz narrativa a la gente, lo que generalmente se deja a la deriva en la tercera persona de la aproximación turística, es una forma efectiva de propiciar encuentros interculturales.

Facilitar esto es el imperativo ético al que apuntala la curaduría como práctica de lo político, donde la interculturalidad es el estándar. En la práctica esto se puede lograr con exposiciones integradoras, que yuxtaponen, confrontan, que nos hacen hablar unos con otros; que presentan obras lo suficientemente diferentes culturalmente para sacudirnos pero no tanto como para que la muestra pierda coherencia y sentido. Es la diferencia entre comparabilidad e incommensurabilidad. En términos éticos, la actitud que se le pide a los visitantes es la de una infinita capacidad de respuesta a los estímulos afectivos del encuentro (Hernández 2012). Porque el arte (nos) mueve.

Referencias

- Appadurai, Arjun. 2001. *Globalization*. Durham, NC: Duke University Press.
- Bal, Mieke. 2013a. «Art Moves.» In *Migration: Contemporary Art from India*. Arken Bulletin, vol. 6. Copenhagen: Arken Museum of Modern Art.
- Bal, Mieke. 2013b. *Thinking in Film: the Politics of Video Installation According to Eija-Liisa Ahtila*. London: I.B. Tauris.
- Bal, Mieke. 2014. *De lo que no se puede hablar: el arte político de Doris Salcedo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Bal, Mieke and Miguel Hernández Navarro. 2008. *2Move: Video, Art, Migration*. Murcia: Cendeac.
- Bal, Mieke and Michelle Williams Gamaker. 2013. *Madame B: Explorations in Emotional Capitalism*. Video 3'14". Available at: <<http://youtu.be/sfx70H579XQ>>. Accessed May 25th, 2015.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb. 1961. *Aesthetica 1750*. Hildesheim: Georg Olms.
- Belting, Hans. 1987. *The End of the History of Art?* Christopher Woods (trans.). Chicago, Ill: The University of Chicago Press.
- Bergson, Henri. 1960 [1889]. *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. Frank Lubecki Pogson (trans.). New York: Harper and Row.

- Bergson, Henri. 1983 [1907]. *Creative Evolution*. A. Mitchell (trans.). Lanham MD: University Press of America.
- Bergson, Henri. 1991 [1896]. *Matter and Memory*. N. Margaret Paul and Scott Palmer (trans.). New York: Zone Books.
- Bleeker, Maaïke. 2008a. *Visuality in the Theatre: The Locus of Looking*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bleeker, Maaïke. 2008b. «Being Angela Merkel.» In *The Rhetoric of Sincerity*. Ernst van Alphen, Mieke Bal, and Carel Smith, (eds.) Stanford, CA: Stanford University Press. pp. 247–262.
- Bollas, Christopher. 1987. *The Shadow of the Object: Psychoanalysis of the Unthought Known*. New York: Columbia University Press.
- Brown, Wendy. 1995. «Postmodern Exposures, Feminist Hesitations.» In *States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity*. Princeton, NJ: Princeton University Press. pp. 30–51.
- Danto, Arthur. 1998. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Deutsche, Rosalind. 1996. *Art and Spatial Politics*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Doane, Mary Ann. 2007. «The Indexical and the Concept of Medium Specificity.» In *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, n.º 1, pp. 128–152. Duke: Duke University Press.
- Fondation Antoine de Galbert. 2009. *La Maison Rouge*. Paris: La Maison Rouge. Publicación en su 5º aniversario.
- Gombrich, Ernst. 1987. *Reflections on the History of Art. Views and Reviews*. Oxford: Phaidon.
- Greenberg, Clement. 1961. *Art and Culture*. Boston: Beacon Press.
- Hernández Navarro, Miguel. 2012. «The Curator's Demands: Towards an Ethics of Commitment.» In *Manifesta Journal*, n.º 12, pp. 5–11.
- Heathfield, Adrian. 2008. *Out of Now: the Lifeworks of Tehching Hsieh*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Mouffe, Chantal. 2005. *On the Political*. New York and London: Routledge.
- Silverman, Kaja. 1996. *The Threshold of the Visible World*. New York and London: Routledge.
- Silverman, Kaja. 2000. *World Spectators*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1999. *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge: Harvard University Press.
- Steeds, Lucy. 2013. «“Magiciens de la Terre” and the Development of Transnational Project-Based Curating.» In Thomas McEvilly et al., *Making Art Global, Part II: Magiciens de la Terre, 1989*. Köln: Walther König.
- Weber, Samuel. 1982. *The Legend of Freud*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Weber, Samuel. 2004. *Theatricality as Medium*. New York: Fordham University Press.

dossier

VUELTA AL CUBISMO IDEOLÓGICO – BURÓ FANTASMA

Carlos Amoraes

Ciudad de México, 1970

En el México del siglo XXI la palabra *violencia* se utilizó por primera vez a gran escala durante la campaña electoral del 2006 para la Presidencia. En el tenaz enfrentamiento mediático entre los partidos de izquierda y de derecha —enfrentamiento que polarizó a la población—, los grupos de derecha comenzaron a calificar a los de izquierda como «los violentos», presentándose a sí mismos como «los pacíficos». Fue una campaña sucia, verbal, que perversamente usó la palabra *violencia* de forma violenta, acusando al bando opuesto de serlo y dejándolo sin posibilidad de defenderse a riesgo de confirmar, efectivamente, la acusación. Complicado, ¿no es así?

Algunos meses después comenzaron a aparecer en las calles cadáveres mutilados acompañados de mensajes pintados a mano sobre lonas. Con su ortografía brutal, con las denuncias y, sobre todo, con las amenazas casi incomprensibles —de un localismo apabullante—, las mantas son la táctica de acceso mediático que hasta hoy utilizan los narcos: un oráculo que anuncia la muerte o la desaparición de miles de personas. Pronto

aparecieron nuevos términos en los medios masivos de comunicación: las *narcomantas*, los *levantados*, los *encobijados*, los *pozoleados*. Los mensajes en las *narcomantas* no se quedaron fijos en las avenidas o carreteras. Fueron reproducidos miles de veces por los medios masivos de comunicación virtuales e impresos, oficiales o no; sus frases se volvieron parte de nuestro vocabulario, un nuevo caló que se ha vuelto popular entre todos. Los cadáveres nunca hablan por sí mismos... solamente ríen «la gran risa de la violencia».

El cubismo ideológico es una construcción puramente mental. Establece que el arte futuro no podrá ser manual, debe ser solamente un producto de la mente, hecho a partir de las palabras.

Hace un año, influido por la imagen de la estrella rapada en la cabeza de Duchamp hecha por el caricaturista mexicano George de Zayas y fotografiada por Man Ray, el Buró Fantasma escribió el *Manifiesto del cubismo ideológico*. Hoy, ahora a la sombra de los eventos públicos que conmueven a la sociedad

mexicana tras la violenta desaparición de los alumnos de la escuela rural de Ayotzinapa, el cabello de Duchamp ha seguido creciendo en su tumba y la estrella se ha desvanecido de nuestras ideas. También hoy, ahora mismo, los cinco picos de la estrella se esparcen por los cielos del mundo como una señal escrita que compila en un poema las siglas de todos los movimientos revolucionarios olvidados y las agencias que los asesinaron. Los partidos de los pobres transformados en franquicias provincianas, máquinas para hacer dinero y guerra a menor escala.

Hoy la palabra *violencia* es la nueva transfiguración de la estrella... palabra que se echan unos a otros, acusadores: victimarios a víctimas para aparecer en los medios masivos de comunicación, para invertir el orden y ser ellos mismos víctimas, y así justificar la represión desde las casas blancas en las que no viven. La estrella se esconde encriptada en una palabra banal, se transmite inadvertidamente de cabeza en cabeza, latente hasta el día en que aparece vuelta imagen, vuelta llama, y desplegando nuevamente sus picos como corona en las cabezas de los anarquistas. Advierten: «Si para eso tenemos que infiltrarnos en las manifestaciones recientes con palos, explosivos, fuego, incluso armas de fuego, que quede claro que lo haremos». Pero ¿quién carajos escribió este comunicado en realidad?

En la política del enésimo mundo son sus agentes intercambiables de un partido a otro, de manera indistinta, lo que demuestra la validez social del cubismo ideológico. Las cosas no tienen un valor intrínseco posible y su equivalencia poética solo florece en un sector interno, más emocionante y más definitivo que una realidad desmantelada. Las condiciones del material de las cosas no vienen determinadas por una posición política, y, sin embargo, reflejan todas las existentes. El materialismo histórico es solamente una cara del poliedro. No sirve la jerarquización discursiva ni de la derecha, ni del centro, ni de la izquierda.

El Buró Fantasma —entonces un secreto de cinco personas— se articuló como los dedos de la estrella colados clandestinamente durante siete semanas en uno

de los principales periódicos nacionales, publicando para los lectores mexicanos —sin el conocimiento de la dirección— una serie de siete notas sobre la fugaz aparición de la vanguardia artística en Chile tras el golpe de Estado de 1973. Un recuento histórico sobre cómo el lenguaje quebrado de Antonin Artaud resonó en las cabezas de un grupo de artistas y poetas para aparecer posteriormente en forma de estrella rapada en la cabeza del artista Carlos Leppe en 1978; y, ese mismo año, en la tapa misteriosa del libro *La poesía chilena* de Juan Luis Martínez, una tumba. Chile es un silencioso escuadrón de la muerte armado con corvos. En las palabras se establece el futuro de cada ser y de cada cosa. Si está escrito, existe; si te cae del cielo, no existe, aunque se vuelva parte de la historia (del arte). Un + seguido por un no + y luego por un no + sangre.

Mirara mirara mirara
Mapuru mapuru kaypurup
Mapurup mapurup kada
Dinara dinara konara
Dinona dinona dinona
Cadabura cadabura cadabura
Cadabata cadabata kayna
Fach mir kaytantum cadara
Fach mir kaytantum kaytara

Por lo tanto: lo bueno y lo malo son condiciones de intensidad vital, jamás de moral dogmática.

¿Dónde quedó el rostro arrancado al estudiante Julio César Mondragón? ¿Qué hicieron con él? ¿Se lo comió un perro, o aparecerá, con su cara dulce, en un meme circulando en Internet? Desde que comenzó la guerra del narcotráfico en México, hasta el 26 de septiembre del 2014, habíamos visto publicados en prensa cuerpos de sicarios cuyas cabezas desolladas fueron dejadas acomodadas en la calle para ser fotografiadas y publicadas por los medios tras su descubrimiento. Junto a estos cuerpos con la cabeza desollada, emplazados sobre postes, colgaron sus rostros flácidos como cuelga la cecina, carne salada y seca, en los puestos de comida que uno ve comúnmente en la provincianísima provincia mexicana. Una táctica

▶ **AUTOINMOLACIÓN** ▶

Poeta respondió a la dictadura en Chile

DE LA REDACCIÓN
 rgeminis@gimn.com.mx

En 1975 el poeta chileno Raúl Zurita quemó su mejilla izquierda con un fierro al rojo vivo, en respuesta simbólica a la dictadura que se vivía su país en esos años. Raúl Zurita (Santiago, 1950) pertenecía al grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte), en el que también participaban el sociólogo Fernando Ballell, y los artistas Lotty Rosenfeld, Juan Castillo y Daniela Eltit, quienes utilizaban la ciudad como escenario para realizar sus performances y acciones.

La autoinmolación de Zurita la explica él mismo en estas palabras: "Había tenido una situación de las tantas de infinita humillación en ese tiempo. Y me acordé de esa imagen evangélica, que te dicen que si te dan una bofetada en la mejilla derecha, pon la izquierda; entonces fui y me quemé la cara. Después entendí que allí había comenzado la poesía para mí."

Dos años después, cuando la cicatriz hubo madurado, realizó el registro fotográfico de su rostro, mismo que utilizó como portada en su primer libro de poesía, *Purgatorio* (Editorial Universitaria, 1979). Conjunto de poemas escritos entre 1972 y 1977.

La autoinmolación de Zurita y la posterior publicación de su rostro quemado podrían interpretarse como una referencia amarga a la quema masiva e indiscriminada de libros, que ocurrió durante el golpe militar de Augusto Pinochet, en 1973,

Raúl Zurita se lesionó en 1975 la mejilla izquierda con un fierro al rojo vivo en un gesto ante la quema de libros



DICTADURA Quema de libros durante el Golpe de Estado en Chile, en 1973. Foto: Espocai

para derrocar a Salvador Allende, quien, durante su corto mandato fomentó la lectura a través de la Editorial Nacional Quimantú. La editorial, legítima desde el proyecto de Unidad Popular, distribuía libros a muy bajo costo en todo el país. Su colección abarcaba obras clásicas

y contemporáneas de literatura e historia, entre otros temas. Un año después, la dictadura instaurada reanudó las actividades de la editorial, bajo el nuevo nombre de Editorial Nacional Gabriela Mistral. Sin embargo, existía un alto nivel de autocensura y fascismo por parte de los

Portada

Cuando la cicatriz hubo madurado, Raúl Zurita realizó el registro fotográfico de su rostro, mismo que utilizó como portada en su primer libro de poesía, *Purgatorio*.

escritores, quienes, ante el temor vital de desaparecer, comenzaron a aparentar ciertas filaciones burguesas y a encontrar estrategias de visibilidad creativas para ejercer la crítica. Fue en ese contexto de represión y censura cultural en el que Zurita y otros poetas, como Juan Luis Martínez Holger, desarrollaron la poesía visual en soportes tan extraordinarios como el espacio aéreo, performances en las calles y con ejercicios conceptuales en papel, demostrando que la experimentación formal podía ser una herramienta para disrizar la crítica social.

Así es como *Purgatorio* encuentra salidas críticas a partir de la relación del arte con la ciencia, mediante fórmulas matemáticas asociadas a imágenes, teoremas intertextuales y juegos con la sigüiatría desde el humor, como las líneas con las que inicia el libro, "mis amigos creen que estoy muy mal porque quemé mi mejilla." De manera que, lo que podría entenderse a primera vista como un juego formal de género, oculta la subversiva imagen de Chile como una nación, en femenino, lastimada por el fuego de la censura.



Los Desastres Colaterales, convive con los grabados originales de la Fundación Goya de Fuendetodos.

Demián Flores, en diálogo con Goya

NOTIMEX
 rgeminis@gimn.com.mx

La propuesta artística del mexicano Demián Flores, reunida en la muestra *Los Desastres Colaterales*, convive con los grabados originales de la Fundación Goya de Fuendetodos que se exhiben en el Castillo de Benedormiens de Castell d'Aro en España.

La muestra itinerante en México y España, que podrá ser apreciada hasta el 11 de septiembre, está inspirada en serie de Francisco de Goya (1746-1828) *Los Desastres de la guerra* y se integra por 82 grabados.

De acuerdo con los organizadores, en estas obras Flores parte del testimonio visual de Goya para presentar imágenes metafóricas y reflexivas en torno al tema de la violencia, al tiempo que pone en evidencia los procesos socio-culturales y políticos de su época.

Con esta exposición, en la que Flores dialoga formalmente y se funde con los personajes y la dramatización gestual de

las escenas de la obra de Goya, el artista zapoteco originario de Oaxaca le rinde homenaje al destacado artista aragonés.

Asimismo, Flores responde de manera personal y artística a la situación actual de intimidación en la que está sumergido su país.

Los Desastres Colaterales, organizada por la concejala de cultura del Ayuntamiento de Castell-Platja d'Aro, se presentó hasta el 2 de diciembre de 2012 en el Museo de la Ciudad de

México y hasta el 8 de marzo de 2013 en las Salas de Exposiciones del Centro de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).

Demián Flores (1971), quien nació en Juchitán, Oaxaca, es fundador del Centro Cultural La Curtiduría y del Taller Gráfica Actual de Oaxaca.

Actualmente vive y trabaja en la Ciudad de México y en Oaxaca, y su obra se ha presentado en museos y galerías de Estados Unidos, Inglaterra, Alemania, Francia, Colombia, Brasil, Cuba y México.

España Se exhiben en el Castillo de Benedormiens de Castell d'Aro.

Buro Fantasma, intervención en el diario *Excelsior*, lunes 5 de agosto del 2013. Foto: cortés de Carlos Amoraes.

para aterrorizar a la población. Pero hasta septiembre pasado no habíamos visto algo con un nivel tan macabro como la foto de quien habría sido un maestro rural, de veintidós años, con los ojos y el rostro arrancados, el cuerpo vuelto hacia arriba, como atrapado a media carrera mientras intentaba escapar, desollado vivo. Ese fue el primer signo de que lo de Ayotzinapa se agazapa sobre nosotros como alguna vez lo hizo *La estrella* de Duchamp sobre los chilenos.

El hombre no es un mecanismo de relojería nivelado y sistemático.

En la década de los ochenta, durante mi adolescencia, cuando salió a la luz el caso de los «narcosatánicos»,

mi padre y su mujer eran amigos de la corresponsal en México del periódico inglés *The Guardian*. Una noche en la que ella fue a cenar a la casa trajo consigo el *dossier* en el que estaba trabajando. Lo abrió y lo dejó sobre la mesa de nuestro comedor. En el *dossier* estaba la fotografía de la piel de la cabeza de un hombre al que habían desollado. La cabeza había sido cortada como quien pela la cáscara de una naranja, dejándola completa, de una sola pieza. Esa cara extraña, aplanada a su vez sobre otra mesa de comedor pero con un mantel colorido de plástico, me miró fugaz pero directamente y tras un guiño que solamente percibí yo, apenas una ligera sonrisa, abrió la boca ya abierta para comenzar a contarnos la historia de la violencia que ocurriría en México unas décadas

Poesía con capital humano

Investigaciones recientes localizaron a un grupo de poetas fascistas durante la dictadura en Chile

DE LA REDACCIÓN
expresiones@jgmm.com.mx

Recientes investigaciones sobre las tácticas de espionaje de la dictadura militar en Chile han sacado a la luz la existencia de un grupo de poetas fascistas.

Durante algún tiempo se creyó que el poeta Alberto Ruiz-Tagle tenía múltiples identidades, como la de Carlos Wieder, Emilio Stevens o Carlos Ramírez Hoffman. Sin embargo, los informes sobre las tácticas de espionaje de la dictadura militar en Chile han develado infinidad de anécdotas, desde las cuales se está reconstruyendo el oscuro pasado del experimento neoliberal de Milton Friedman en el país sudamericano.

Raza Chilena (1904), un libro de Nicolás Palacios, en el que se afirma que los chilenos no son latinos, sino la mezcla de visigodos (europeos) y mapuches (americanos), fue el material literario que abrazó la infiltración de grupos arios durante la guerra fría en Chile, quienes se sentían identificados con la visceralidad de sus habitantes.

Fue durante ese lapso de migraciones que llegaron las familias de Hoffman y Wieder, de éste último se encontraron las variaciones Weiters, Weiter, Weider, Weitters, Weitter, Weiterte, Wieters, Wieter, Weiterr



Augusto Pinochet, en 1971, cuando aún era leal al gobierno de Salvador Allende.

Vates
Tanto Hoffman como Wieder, Stevens y Ruiz-Tagle practicaron la poesía de maneras no ortodoxas.

la poesía visual recurre al absurdo en la fragmentación del sentido, a dislocamientos, saltos de tiempo y a la desintegración de cuerpos y oraciones que en lo ordinario se construyen de izquierda a derecha y de arriba a abajo.

Los cuatro poetas formaron una agrupación particular, la Alianza Nueva Vida Chilena (ANV-CH), colectivo que jamás publicó un texto, sino que tan sólo se remitió a su accionar: desaparecer al enemigo. Para ocultar su agrupación y su investigación estética, se hacían pasar por "sapos," una práctica común en la que aliados del fascismo fungían como informantes desde sus actividades civiles. De manera que ante la sociedad apelaban a lucir como carismáticos estudiantes de universidad, mientras que en lo privado crearon un basto portafolio de poesía visual con capital humano, superando en complejidad a la obra performática de accionistas vieneses como Otto Muehl o de Bob Flanagan en sus últimos momentos de vida.

La influencia de estos cuatro creadores, en una joven generación de poetas anónimos, se puede apreciar en acciones recientes, como el envenenamiento con insecticida de al menos veinte cóndores, en los Andes, cuyos cuerpos se han ido a estrellar contra las rocas, cerca de una planta hidroeléctrica. Algunos de ellos han sobrevivido, gracias a la intervención de veterinarios locales.

y Weiterrs. Mientras que la genealogía de Stevens proviene del mundo helénico, tamizada por Gran Bretaña y que llegó hasta Chile a través de las simpatías entre Thatcher y Pinochet.

Tanto Hoffman como Wieder, Stevens y Ruiz-Tagle practicaron la poesía de maneras no

ortodoxas, desde su afiliación con la Central Nacional de Informaciones (CNI), llevando a cabo sublimes actos en contra de militantes de izquierda, con cuyos cuerpos ejercitaban la poesía visual que sus colegas, como Juan Luis Martínez, practicaban en papel. Cabe señalar que

más tarde: «la gran risa desbocada», el cliché que se repite y se repetirá desde siempre y para siempre.

La emoción sincera es una forma de suprema arbitrariedad y desorden específico.

Un día, cuando yo aún estudiaba en la escuela de arte en Ámsterdam y mientras planeaba rasurar la estrella de Duchamp en mi cabeza, miré con un espejo la parte posterior de mi cráneo y descubrí que se me había caído buena parte del pelo de aquella zona. Tenía apenas veinticuatro años y ya me estaba quedando calvo, fue un *shock*. Decidí lo que sin querer fue un

acto antiduchampiano: ponerme una gorra de beisbolista para tapar esa parte de mi cuerpo. Eso duró casi hasta cumplir los treinta años, cuando me quité la gorra y decidí ser pelón públicamente, para siempre.

La dualidad es un recurso de análisis, pero jamás ha construido al mundo.

En 1996 inventé al personaje enmascarado Amorales, un *readymade* de mí mismo que sería usado por otros como una piel prestada. Lo hice porque no quise ser un artista latinoamericano como todos los que había en los noventa: haciendo instalaciones tras recolectar

Buró Fantasma, intervención en el diario *Excelsior*, lunes 19 de agosto del 2013.
Foto: cortesía de Carlos Amoraes.

objetos sentimentales *pseudokitsch*. Instalaciones toscas y horribles en su aparente buen gusto nostálgico, entre lo *high* y lo *low*, lamiendo las llagas de una mentalidad barrocammente hispanófila (construida con lágrimas y corazones sangrantes, pero cruzada con elementos significativamente contemporáneos). El arte de la identidad que se hizo en los años noventa aún me parece espantoso, es lo más parecido que se ha hecho al arte de la época de la Colonia española, que aborrezco. Dios se apiade de estos artistas dondequiera que estén fustigándose, ojalá sean ricos.

De la multiplicidad sin unidad siempre ha hablado la humanidad, aunque de manera encriptada.

Años después tuve la oportunidad de ir a Caracas y encontrarme con que la Galería de Arte Moderno (GAM) se había quedado estacionada —sus colecciones— en los años noventa. Además vi la reticularia de Gego colgando destartalada desde un plafón a medio caer. Las purgas de Chávez. Luego, hace tan solo un año, fui incluido en una muestra de arte latinoamericano en un museo del sur de Estados Unidos, donde una obra mía figuraba junto a la de otros grandes próceres de la región. Un chico de origen mexicano muy simpático me ayudó a montar mi pieza durante varios días. Resultó que estudiaba historia del arte y que estaba haciendo su servicio social en el museo. Al final del montaje, y ya en confianza, me preguntó desde cuando hacía arte latinoamericano. Le respondí que eso era un invento gringo y que al sur de la frontera nosotros hacemos arte, simplemente arte. Sí soy un artista calvo, pero artista latinoamericano, ¡jamás!

Las ideas muchas veces se descarrilan, nunca son continuas ni sucesivas, sino simultáneas e intermitentes. Las únicas fronteras posibles entre el arte y la sociedad son las propias fronteras infranqueables de nuestra emoción marginalista. Como el Estado ha demostrado ser insuficiente y la democracia ha evidenciado su vacío, el individuo tiene derecho a autolegislarse: el individuo necesita sus propias leyes para ser libre. Estamos lejos del espíritu de la bestia.

Nos hemos librado de su pesadez, nos hemos sacudido sus prejuicios. Ahora nuestra risa es «La Gran Risa».

En junio del 2013 me integré sin dudarlo a una agencia de noticias secreta llamada el Buró Fantasma, un comité editorial que tras redactar el *Manifiesto del cubismo ideológico* escribe notas periodísticas y las incrusta anónima y clandestinamente en los periódicos nacionales: usa aquellos espacios editoriales que comúnmente se rellenan con noticias basura, generalmente compradas en agencias de noticias baratas como es la agencia de la China comunista, Xinhua. Las notas periodísticas aparecen paulatinamente, esquivando los filtros del consejo editorial de los periódicos legítimos, revelando la absoluta falta de cuidado con la que se leen y publican las noticias desde adentro, y desde afuera. Ahora, mientras escribo este texto revelo públicamente mi pertenencia al Buró Fantasma y traiciono mi juramento de mantener en secreto al grupo. Lo hago porque a pesar de poner a mis cuatro fantasmas en evidencia revelando nuestra «Gran Risa», pretendo publicar aquí, aunque sea de una manera encriptada, el *Manifiesto del cubismo ideológico*, apropiarlo y firmarlo como de mi autoría.

La estrella ya no tiene cinco picos. Como dijo el Viejo de la Montaña: «Nada es verdad. Todo está permitido».

DISTANCIA ÍNTIMA. MAPEANDO VIAJES ARTÍSTICOS

Reena Saini Kallat

Delhi, India, 1973

www.reenakallat.com

Alnoor Mitha* ¿Podría contarnos acerca de su trabajo actual y sobre cómo se relaciona con el discurso más amplio de geopolíticas contemporáneas en el arte hoy?

Reena Kallat «La geopolítica en el arte contemporáneo no es un lugar desde el cual desarrolle mi trabajo, así que no estoy segura de cómo responder esta pregunta. Los artistas no solo desafían posiciones fijas, sino que también ayudan a redefinirlas a través de la propia naturaleza de su obra y al hacerlo proponen una rearticulación de la geografía. Uno ve cada vez más trabajos interesantes que vienen de regiones completamente inesperadas y de lugares que antes habrían parecido remotos y distantes. Y es principalmente desde estos sitios en rápida transformación que uno puede ver más allá de las fronteras conocidas o percibir una visión diferenciada del mundo.

Mi serie de obras más reciente, *Porous Passages* (2015), emerge de ciertas reflexiones sobre la unión y el extrañamiento, las confluencias y los conflictos que atraviesan países políticamente divididos los cuales, no obstante, a menudo tienen que compartir su mundo natural y sus recursos. Si bien los símbolos nacionales están diseñados para unir a la gente, repetidamente se vuelven puntos de disputa y conflicto cuando algunos países tratan de monopolizarlos reclamando

su propiedad; en ocasiones hasta se vuelven la causa fundamental de separación.

En *Hyphenated Lives* (2014), quise desarrollar especies híbridas de pájaros y animales, de árboles y flores como la unión de aquello que se resalta como símbolo nacional de países hoy divididos: pájaros como la perdiz chukar y el pavo real, en el caso de Pakistán e India; la abubilla para Israel y el colibrí para Palestina; animales como el ciervo rojo y el león, en el caso de Irlanda e Inglaterra; o la marjor (cabra salvaje) y el tigre, para Pakistán e India; árboles como el roble albar y el roble real, en el caso de Irlanda y el Reino Unido; la oliva para Israel y Palestina; flores como la magnolia y el hibisco para Corea del Norte y Corea del Sur; o el loto y el jazmín para India y Pakistán. Al ser nativos de la misma tierra, simbólicamente parecen unificar las naciones que representan, dan una mirada a un instante de unificación que pareciera ser una evidencia del pasado o la propuesta de un futuro imaginario.

He venido trabajando estas ideas ya desde otra serie de obras, es el caso de *Siamese Trees* y *Half Oxygen* (2014), donde el estrecho tejido de formas del árbol baniano (higuera de Bengala) y del cedro deodara, designados como árboles nacionales de India y de Pakistán, respectivamente, se ven creciendo como gemelos unidos, cada uno formando una mitad.

* Director artístico de la Trienal de Asia Manchester.

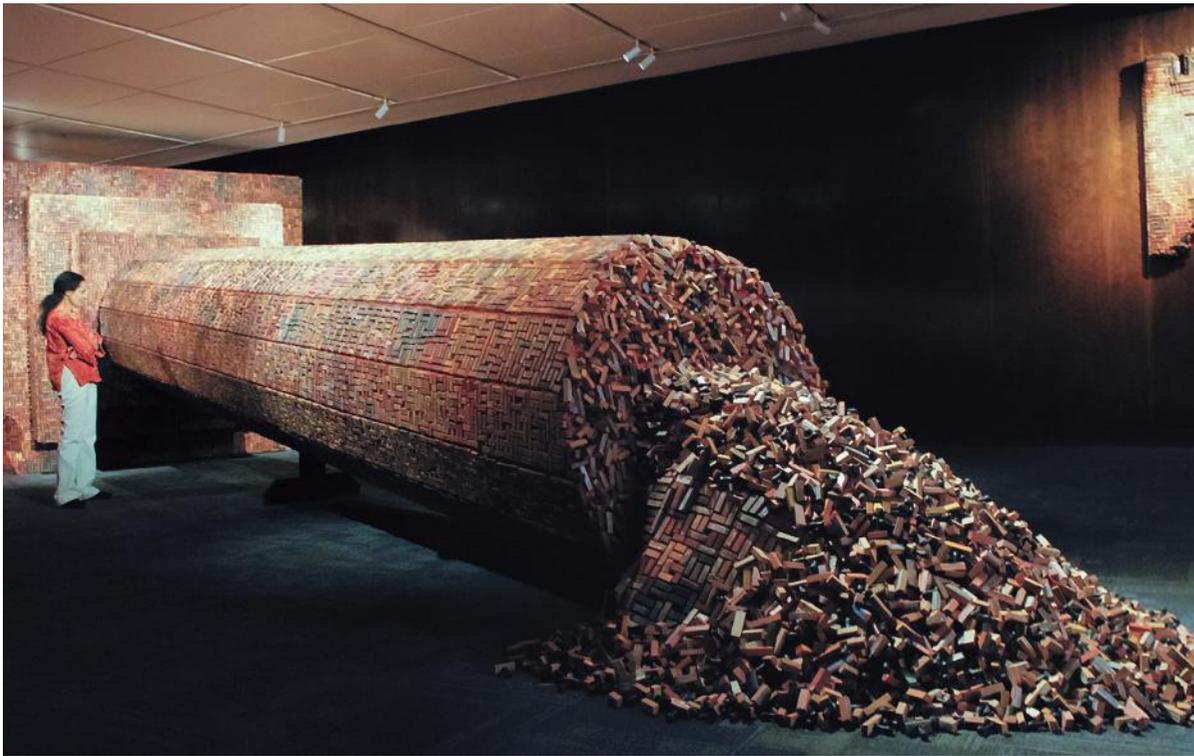
De la serie *Hyphenated Lives*, 2014. Dibujo en carboncillo sobre papel, alambre de púas.
Foto: cortesía de la artista.



Son, quizá, evidencia del desafío que enfrenta la naturaleza al aceptar las divisiones impuestas en la faz de la Tierra. A través de la analogía entre el cuerpo humano y la naturaleza, en *Half Oxygen* estos árboles emulan pulmones, mientras en *Anatomy of Distance* (2013) los cables tejidos se vuelven una columna vertebral que adopta la contorsionada forma de la Línea de Control trazada entre las dos naciones en conflicto. Finalmente, en *Ruled Paper* (2014), los cables eléctricos emergen sobre hojas de papel en blanco, perforando el medio más básico de comunicación, que aún está por ser escrito entre los renglones, con las fronteras que nos dividen.

AM Estoy particularmente interesado en la manera en que su trabajo entreteje ideas críticas en torno a migración y políticas de identidad... Un trabajo que se ha quedado en mi mente es una obra suya sin título conocida como *Map / Drawing*.

RK Los flujos y movimientos de viajeros, migrantes y fuerza laboral a lo largo y ancho del mundo han tenido grandes implicaciones sociales y económicas, y han producido formas de intercambio cultural. No solamente nos han permitido liberar identidades culturales de un espacio físico, sino vernos entrelazados en una red simbólica, por así decirlo. *Map / Drawing* fue un trabajo que desarrollé cuando fui invitada a hacer una obra para la Göteborgs Konsthall durante la bienal del 2011. Teniendo en mente la premisa curatorial de Sarat Maharaj, yo estaba pensando en el comercio entre Suecia e India, y quería trabajar con hilo. Finalmente decidí trabajar con cables eléctricos para formar un dibujo que trazara patrones de migración global, donde multitudes de actores interactúan sin conocimiento de la situación a mayor escala. Al tiempo que la tecnología y el comercio hacen borrosas las fronteras geográficas hay contradicciones inherentes que los cables eléctricos y alambres de púas parecen sugerir:



Sin título (Colum), 2011, de la serie *Falling Fables*. Vista de la instalación en el Kennedy Centre, Washington. Acrílico, sellos de caucho, madera, 853 x 274 x 274 cm. Foto: cortesía de la artista.

son conductores y son barreras; sirven, unos, como canales de transmisión y, otros, como cercas. Al cambiar el instrumento de este dibujo cuasigeográfico de línea de lápiz a cable, me interesa la noción del mapa como flujo y las transferencias de datos, energía, monedas y personas (véase pág. 41).

El componente de audio resuena con el ruido de la corriente de alto voltaje ahogada entre sonidos de la profundidad del mar; pulsos eléctricos lentos, tonos telefónicos ocupados, el sonido mecánico de un dron, sirenas de fábrica y bocinas de barcos se entrecruzan con sonidos de aves migratorias.

AM ¿Qué tipo de investigación lleva a cabo en su obra? ¿Podría describir su proceso artístico, hablar sobre cómo empezó a trabajar con archivos y registros oficiales y sobre ese cuerpo de trabajo donde emplea sellos de caucho que desarrolló como resultado?

RK La investigación es parte permanente de mi proceso en el estudio. Para desarrollar una idea necesito

profundizar mi comprensión al respecto, ya sea en libros o en Internet, aprendiendo en el intercambio con otras personas o mediante la propia experiencia al visitar lugares. En otras ocasiones la investigación puede ser únicamente una búsqueda silenciosa, tratando de entender algo a través del hacer mismo. A menudo simplemente el trabajo me va llevando a mí, no al revés.

Por ejemplo, usé los sellos de goma como medio por primera vez para una escultura en el 2003, cuando quise incluir nombres de personas dentro de un falso documento oficial que había preparado con el «Preámbulo» de la Constitución de la India, como recordatorio de la promesa de democracia. Esto fue en el tiempo en que la ciudad de Mumbai vio surgir políticas de exclusión animadas por un sentimiento antiextranjeros. Desde entonces, esta ha sido la fuente de referencia para los nombres en los sellos de caucho, dando significado y contexto a las diferentes series que he hecho. En *Synonym* (2002–2009), trabajé con nombres tomados de registros policiales

de personas oficialmente catalogadas como desaparecidas. Con los listados de estadísticas olvidadas formé retratos de migrantes, gente que vivía dentro del barrio, por lo general completamente desconectados de sus familias. La escultura sin título *Column*, que mostré en el Kennedy Centre, en el 2011, hacía referencia a ruinas arquitectónicas y fragmentos que se están desintegrando y que están a punto de colapsar. La superficie de la columna está formada por cerca de treinta mil sellos con las direcciones de monumentos hoy desaparecidos, listados como sitios protegidos bajo la Archaeological Survey de la India. Para hacer *Colour Curtain (between Shores and the Seas)* acudí a varios consulados en Bombay solicitando los nombres de personas a las que se les había negado visas a distintos países; pero, puesto que les está prohibido compartir información de registros oficiales, tuve que virar hacia las abundantes historias encontradas en Internet acerca de individuos creativos, escritores, periodistas, deportistas, músicos, etc., que habrían sido rechazados o cuyo acceso había sido negado.

AM Como artista que vive en Bombay, ¿usted siente que su trabajo y los materiales que usa comunican al mismo tiempo a audiencias locales e internacionales? Me intriga la diversidad de materiales que emplea para transmitir un mensaje o simplemente para transformar la arquitectura vernácula de un edificio o espacio particular. Supongo que, en este sentido, hacer algo en el Museo Bhau Daji Lad se vuelve un acto simbólico que traza una línea desde el pasado colonial hasta la nueva India, con su nueva identidad política. Usted ha entretelado literalmente una telaraña de nombres sobre el relieve «orgánico» de esta fachada, que despliega múltiples narrativas. ¿Podría ahondar un poco más en este tema?

RK Teniendo en cuenta que el Museo Bhau Daji Lad está situado en Jijamata Udyan (los que solían llamarse Victoria Gardens), en el ambiente natural del zoológico, quise que la escultura tuviera una forma orgánica, que tuviera algún tipo de relación con este entorno. Mientras pensaba en la historia del museo y su relación mutante con la ciudad de Bombay, lo que se instaló

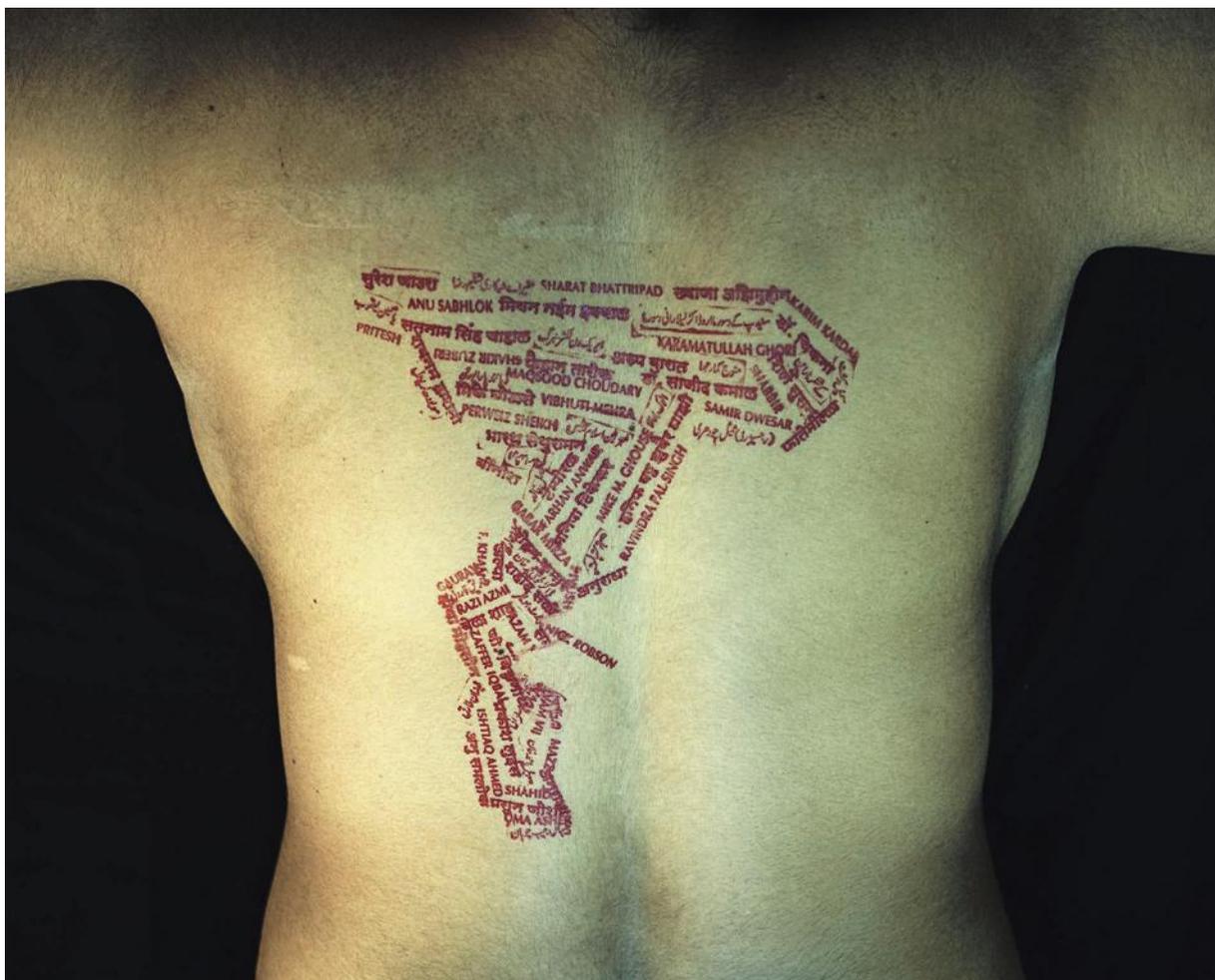
Sin título (Cobweb / Crossings), 2013. Vista de la intervención en la fachada del Museo Bhau Daji Lad City Bombay, India. Piezas de plástico reforzado y metal, 1372 x 1676 cm. Foto: cortesía de ZegnArt / Public.



en mi mente de esta ciudad en proceso de transformación fue el cambio de los nombres de las calles; la manera como las calles definen la imaginación de una ciudad y cómo los nombres nos hablan acerca de la gente que las ocupó. El museo mismo había sufrido un cambio de nombre: de Victoria and Alberta Museum a Dr. Bhau Daji Lad Museum, un siglo después de inaugurado. Concebido en tiempos de dominación británica, el museo y su colección narran apartes de la historia más temprana de la ciudad apoyados en su pasado industrial y artesanal, los patrones cambiantes de la vida de su gente y de mapas y fotografías históricas. A comienzos de la década de 1990, como parte de una oleada de descolonización, empezaron a cambiar los nombres de las calles en Bombay, sustituyendo los coloniales por nombres nativos. Mientras renombrar

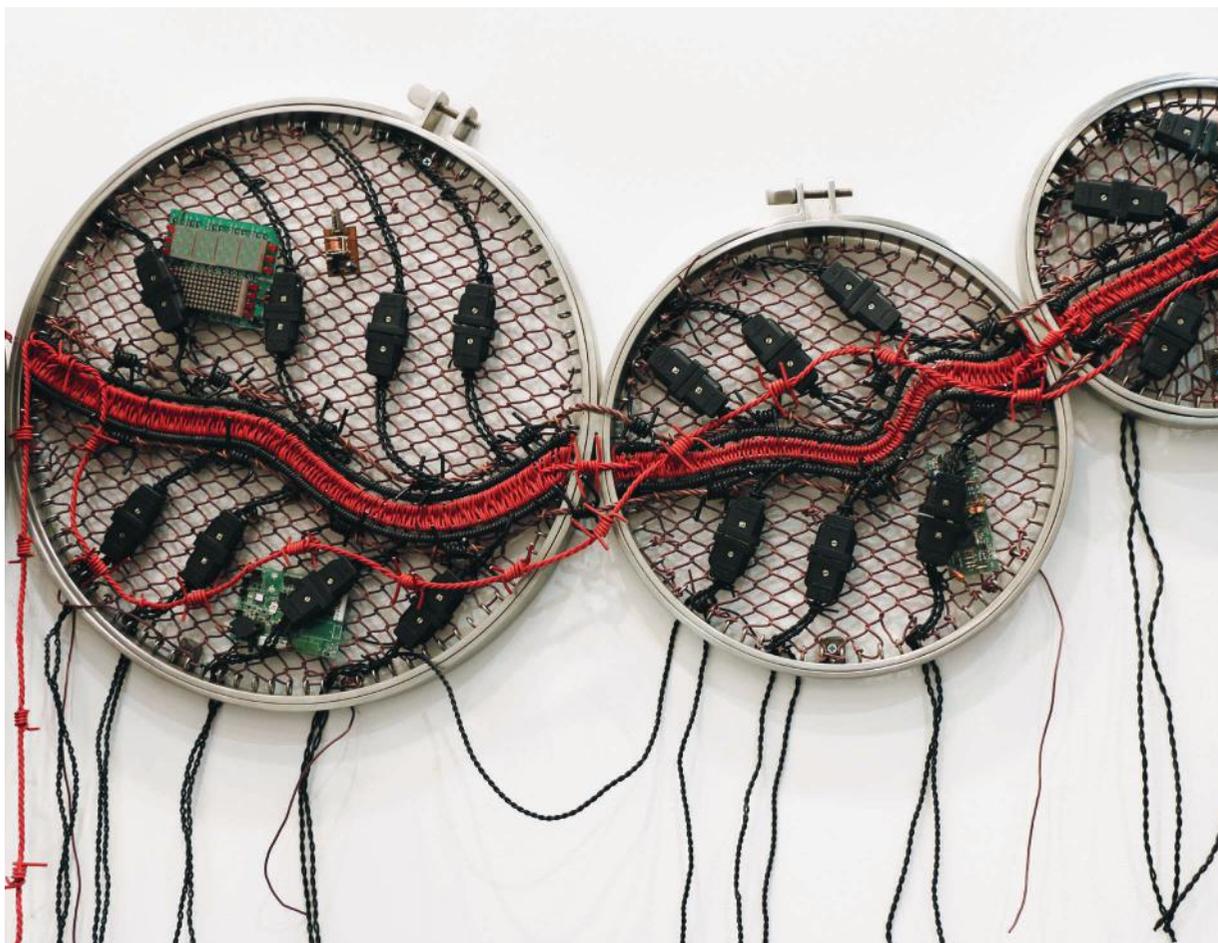
es un acto que obedece a la geografía, a una conmemoración, o a menudo viene vinculado al lenguaje, en el caso de Bombay ha sido un acto más político que cultural y nunca ha sucedido sin controversia. Ha habido una lucha real entre las identidades cosmopolitas y las demandas locales o regionales.

La obra sin título que se conoce como *Cobweb / Crossings* es una red de gran tamaño con cientos de sellos de goma que tejen la historia de la ciudad sobre la fachada del museo de la ciudad. Cada uno lleva un nombre colonial de una calle de la ciudad que ha sido remplazado por uno nativo. De alguna manera, siendo parte del aparato burocrático, los sellos de goma metafóricamente parecen ratificar historias o estampan la declaración de expulsarlas de la existencia; ya



Crease / Crevice / Contour, 2008. Impresión de pigmento sobre papel de archivo de grabado del Hahnemühle Museum, 102 x 127 cm c/u, 10 piezas. Foto: cortesía de la artista.

Porous Passages, 2014. Cable eléctrico, aros de alambre, sensores de movimiento, luz LED, cuerdas.
Foto: cortesía de la artista.



que, con el cambio de nombre, ciertas historias se van borrando gradualmente.

AM Su trabajo responde a muchos aspectos y conflictos propios de las culturas surasiáticas contemporáneas. La similitud cultural y la división de la gente que vive en Pakistán y en la India han sido referenciadas y documentadas en varios archivos. Sin embargo, estoy particularmente interesado en las «fronteras», las líneas limítrofes cruzadas por gente común y corriente que vive en la India y en Pakistán. En este orden de ideas, pienso en una obra como *Crease / Crevice / Contour* [Arruga / grieta / contorno] una serie de diez fotografías en las que se ve el registro de nombres estampados en espaldas de mujeres, en formas que replican la cambiante longitud de la Línea de Control que marcó, de 1947 a 1948, la frontera entre India

y Pakistán. Esta es una obra notable, casi tatuada en la piel de cuerpos de mujeres. ¿Podría describir la reacción que ella desató en el público local de ambos países?

RK En *Crease / Crevice / Contour* trato al cuerpo como un documento, estampando sobre él los nombres de quienes habían firmado el tratado de paz entre la India y Pakistán en el 2004, como un gesto de sanación. Esta obra no la he mostrado en Pakistán, pero cuando se exhibió en Nueva Delhi hubo una asociación inmediata con la continua vulnerabilidad del cuerpo femenino en medio de procesos de marcación territorial, como fue el caso durante la división de India. Era común que los hombres de otras comunidades primero violaran literalmente a las mujeres y luego «violaran sus cuerpos» al inscribirles sobre la piel lemas

nacionalistas; con ello creaban una memoria, declaraban al cuerpo, y por ende a las personas, como algo reclamado y marcado, como parte del territorio.

Si bien la génesis de algunos de estos trabajos son historias de la niñez, que refieren a mi padre (que nació en Lahore) y sus hermanos mayores cuando migraron a la India después del proceso de división, de ahí desarrollo luego una investigación personal vinculada a historias nacionales.

AM Otra obra que continúa con este género de trabajos es *Light Leaks, Winds Meet where the Waters Spill Deceit* [La luz se filtra, los vientos se encuentran donde las aguas rebosan de engaño]. Una vez más ha logrado una escultura que seduce al plasmar las puestas de la frontera entre Wagah y Attari. La obra nos recuerda dos naciones que están lado a lado, sumergidas en un rojo profundo y aterciopelado, o rojo sangre, podría ser. ¿Qué buscaba con este trabajo exactamente?

RK Conocí por primera vez la frontera entre la India y Pakistán cuando volé sobre la Línea de Control, en el 2001. El piloto dirigió nuestra atención hacia la fila de luces a lo largo de la frontera que demarcaban y dividían ambas naciones. Ese avistamiento tuvo un impacto escalofriante en mí: ver lo que parecía casi como una herida, una incisión en el paisaje, que iba tan lejos como nuestra vista podía llegar en ambos lados. Modelé mi escultura a partir de las puertas que demarcan los límites entre la India y Pakistán, con una puerta de cada lado de la frontera Wagah-Attari formando esta especie de tercera entidad que, metafóricamente, busca eliminar la distancia entre países. Las superficies de las puertas desalineadas están envueltas con un hilo rojo sagrado (presente usualmente en rituales en los templos y también en ciertas mezquitas en India), que se ata con el propósito de pedir ciertos deseos y luego se desata cuando se cumplen. La escultura cubierta de rojo parece echar raíces en el suelo con los hilos aún no atados, al tiempo que cada costado tiene adosada una lámpara antimoscas que emite luz ultravioleta desde tubos

fluorescentes y ondas de baja frecuencia a través de la red electrificada.

AM Mi pregunta final: ¿considera que su trabajo producido en India es visto en Occidente como «periférico», o más bien pertenece a la nueva era de discurso poscolonial, que trae consigo un nuevo debate y nuevos modos de práctica artística, bastante inclinada hacia el «centro» de las rutas artísticas hoy?

RK Pienso que estas ideas de centro y periferia son más bien esquivas. El centro emerge y puede volverse periférico de nuevo. Lo que yo hago ciertamente viene de mi experiencia vivida, de realidades contemporáneas. Qué tan significativamente pueda resonar con el resto del mundo, no estoy segura; sin embargo, sé que el discurso es cambiante y que las obras de arte viven más allá del periodo histórico en que fueron hechas.

CARTOGRAFÍA Y REVOLUCIÓN

Cristina Lucas

Jaén, España, 1973

Supongo que la mayoría de las revoluciones que ha vivido la humanidad están directamente relacionadas con los avances tecnológicos: desde la primera, que podría ser el paso de la Edad de Piedra a la de los Metales, hasta la última, que es, sin duda, la provocada por Internet. Las revoluciones cambian la forma de ver el mundo, de ahí la estrecha relación entre estas y las cartografías.

El Estado mismo, la nación como territorio político y social, fue la primera cartografía a la que me enfrenté en la videoanimación *Pantone-500+2007*. En ella se muestra el mapa político del mundo desde el año 500 a. C. hasta el 2007, cuando acabé la obra. En esta animación solo aparecen colores, no hay nombres ni referencias de océanos o continentes, apenas colores que representan Estados y que según van cambiando de tamaño y de tono, sabemos que algo ocurre en la historia, normalmente una guerra, una invasión o apenas un matrimonio o una compra de terrenos. De lo que sí podemos estar seguros es de que cada movimiento es un cambio histórico. Cada año está representado por un segundo y, por lo tanto, la duración total del video es 41'7". Se trata de una gran composición de colores que nos lleva desde los olmecas, los griegos, los aqueménidas... hasta hoy, y nos hace sentir la fugacidad del tiempo y la relatividad del espacio.

Los historiadores han definido el concepto *nación* (aunque recientemente se lo estén replanteando)

como un territorio bien demarcado, con un gobierno estructurado, leyes escritas y expresiones culturales. Ciñéndonos a esta definición, las naciones aparecen y desaparecen con el paso del tiempo; las civilizaciones se suceden unas a otras, y el concepto *nación* se va extendiendo sobre un plano vacío, como si el nacionalismo fuera en realidad algún tipo de organismo viral.

Si bien la animación no tiene sonido, también existe la versión ruidosa: con *Pantone* he hecho una *performance* que consiste en que varios historiadores explican al público una parte del mundo, pero todos hablan al mismo tiempo porque todo ocurre al mismo tiempo. El resultado es que el espectador apenas puede entender nada porque todas las interpretaciones del mapa se mezclan cacofónicamente y no se entienden. Las explicaciones de los historiadores pueden cambiar una y otra vez, dependiendo en qué país estemos. Es muy chocante ver cómo cada historiador explica diferentes cosas a partir del mismo dibujo, pero el dibujo que ha quedado recogido en los mapas será siempre el mismo.

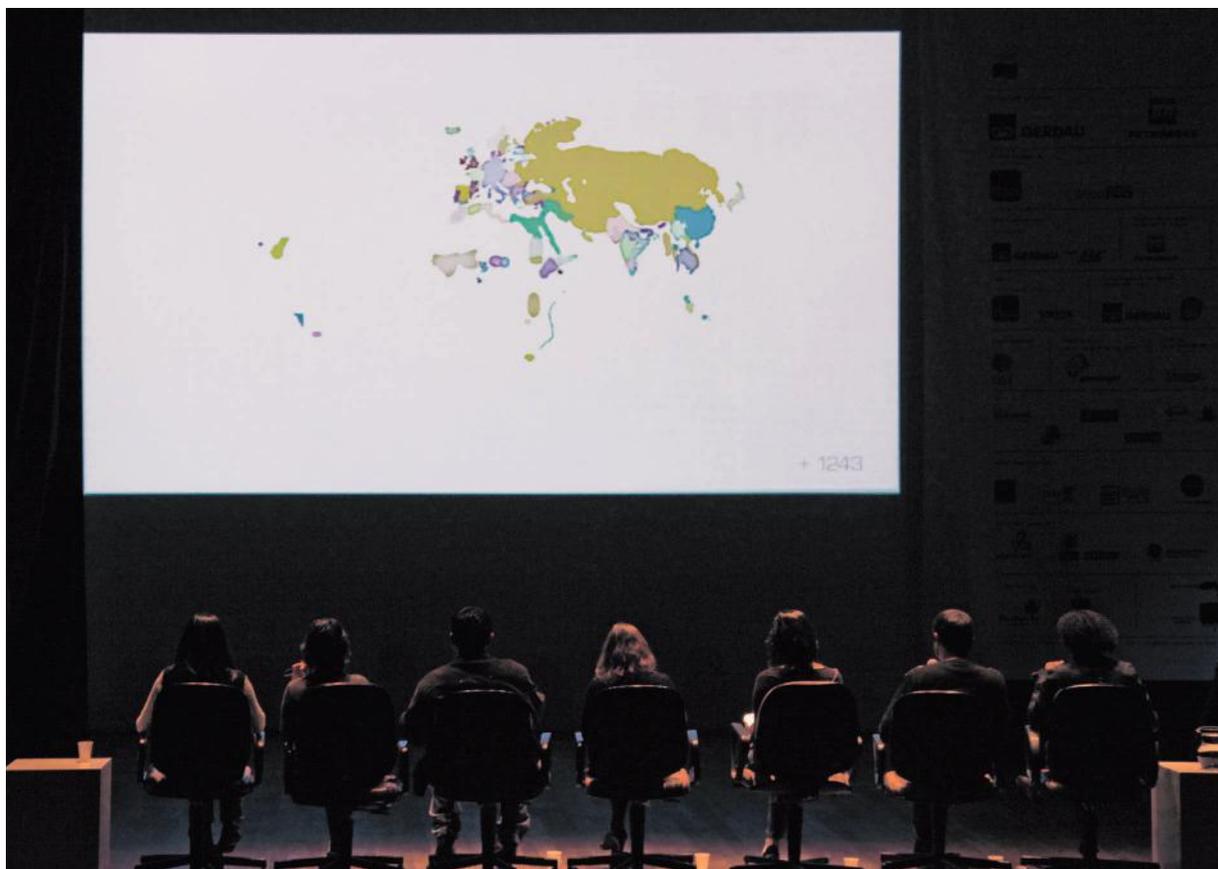
Esta es una cartografía oficialista, hecha por los historiadores, por las instituciones, por la civilización. Ha quedado su rastro escrito en las enciclopedias de los ilustrados occidentales. La han escrito los vencedores desde su versión y es raro encontrar

otra fuente que no sean los textos oficiales con su entramado institucional. Por ese motivo, y como cuestionamiento de la civilización, como finalidad, realicé el vídeo titulado *Hacia lo salvaje* (2011). En esta obra una joven decide *motu proprio* someterse a un proceso legal cuyo fin es la desintegración de los vínculos sociales. El video tiene un código visual y temporal que nos recuerda una fábula, porque evidentemente es del todo imposible escapar de la civilización, pero es tan tentador al mismo tiempo...

El mundo ilustrado que hemos construido desde Occidente parece tener como característica unas normas que imprimen carácter; el individuo o ciudadano queda sujeto a un comportamiento político del que resulta imposible escapar. Sin embargo, esta valiente joven desafía al sistema (o Estado-nación), con sus propios mecanismos. Lo que un día fue un castigo común para faltas menores en toda Europa y

sus colonias, sirve ahora como válvula de escape; una clave de retorno, el proceso institucional hacia lo salvaje.

Este castigo se aplica desde la Edad Media e incluso hasta nuestros días. En España era exclusivo para la mujer, y consistía en cortar su cabello, cubrir su cuerpo con alquitrán, llenarlo de plumas, pasearla por las calles y por último desterrarla, abandonándola extramuros de la sociedad. Aquí se conoce como «emplumar». En *Vigilar y castigar*, Foucault lo categoriza como *suplicio*, que es la manera de purgar el alma infringiendo dolor al cuerpo como fórmula de redención. El animal en el que acaba convertida la joven al invertir la «fórmula de redención» se encuentra finalmente libre de la civilización; se inserta en la naturaleza, se relaciona con ella y, como si se tratase de un personaje de Caspar Friederich, contempla su nuevo hábitat. Final feliz.



Pantone -500+2007, 2011. Animación, 40'. 8.º Bienal de Mercosur, Porto Alegre.
Foto: cortesía de la artista.



Otra revolución a la que debemos nuestra imagen del «mundo civilizado» es la que nos convirtió en ciudadanos para dejar de ser súbditos. Se trata de la revolución ilustrada.

Son muchos los sucesos destacados que caracterizan esa revolución, pero quizá el más sobrecogedor es el de la transgresora idea de concebir los Derechos del Hombre y del Ciudadano o, por decirlo de otra manera, el camino hacia la dignidad.

Ciudadanía es un concepto muy complejo y casi más derivado de las políticas económicas que de las políticas sociales. Yo tenía, por lo tanto, que revisar la manera en la que se había construido la idea del ciudadano, que comenzó en Francia, en 1789, cuando el pueblo desafió el sistema feudal y acabó, por primera vez en la historia, con el antiguo régimen. Como consecuencia, los súbditos se convirtieron en ciudadanos y comenzó la modernidad occidental, que se ha ido extendiendo por el mundo derribando monarquías

absolutistas como piezas de dominó. A partir de este hecho comencé a trabajar en *Light Years* (2009–2010) construyendo un mapamundi de luz en el que se encienden los países según consiguieran el sufragio universal. *La liberté raisonnée* (2009) es un video que recrea el cuadro de Delacroix *La Libertad guiando al pueblo*. Hay dos hechos significativos que se desprenden del cuadro de Delacroix: por un lado, la libertad es una incómoda virtud, pues, como Simone de Beauvoir afirmó: «La libertad de uno consiste en luchar por la libertad de los demás». Y es que a menudo la palabra *libertad* está adherida a la palabra *lucha*, ya que no es un concepto estático, sino que tiene que demostrarse constantemente; es performativo y solo existe cuando se lo ejerce. Por eso Delacroix la pintó como escena bélica, pero con el tiempo su principal enemigo resulta ser la comodidad, el aburguesamiento, la falta de responsabilidad... Entiendo que hoy por hoy la libertad es polémica, incómoda, controvertida... y que acabar con ella resulta muy conveniente para la estabilidad del mercado y el consumo.



Hacia lo salvaje, 2011. Video, 16' (captura). Foto: cortesía de la artista.

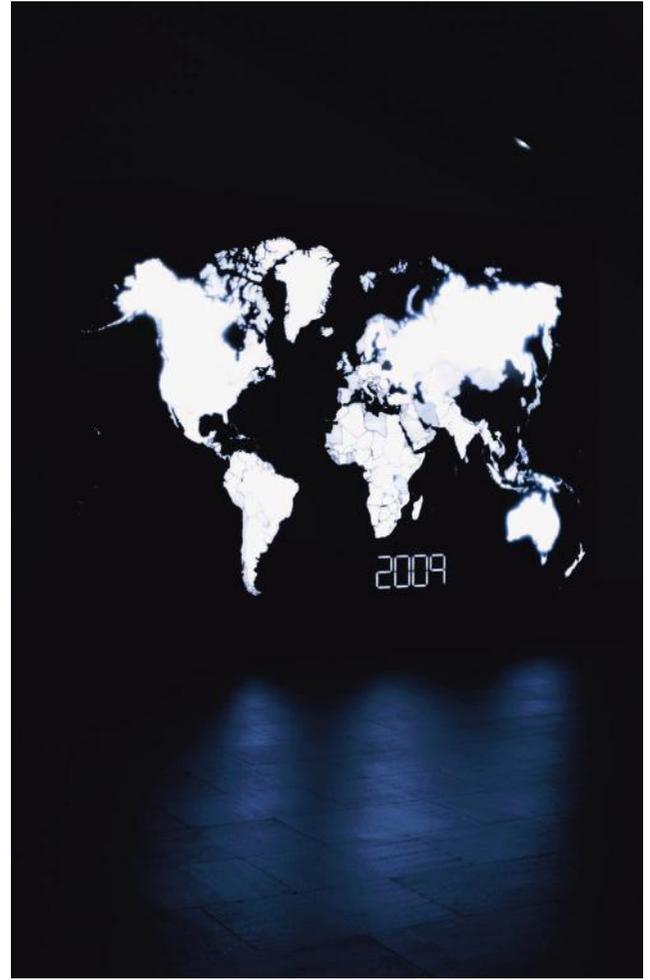
Por otro lado, vale notar que en el cuadro de Delacroix aparece una multitud de hombres armados y solamente una joven mujer medio desnuda corriendo a la cabeza. Para ser realistas, a esa joven mujer no le aguarda nada bueno. La Revolución francesa no dotó a la mujer de dignidad, la excluyó de los Derechos del Hombre y del Ciudadano. Ella ha estado presente en la historia como representación de la república, la justicia, la libertad, la sabiduría, las artes... en definitiva, de todo aquello que los hombres le negaron. Bojana Pejic las llama «las petrificadas», y asegura que las mujeres han pertenecido a la vida política de un país siempre que estuvieran petrificadas. Sin embargo, las mujeres de carne y hueso no podían participar de estos conceptos, no eran merecedoras de lo que representaban sus cuerpos.

Así, también me planteé esta pregunta: ¿qué pasaría si la pintura de Delacroix no fuera alegórica, sino realista, documentalista? Si hubiera de verdad una chica joven con el pecho descubierto corriendo en mitad de la calle y rodeada de hombres armados en lo que parece un conflicto bélico del siglo XIX...

Haré una reflexión más sobre la cuestión del género. Como dijo Amelia Balcárcel: «El feminismo es un hijo no querido de la revolución ilustrada»; se gestó ahí mismo, con toda la lógica teórica del momento, pero su instauración está tomando más tiempo de lo esperado. Es un recuerdo del antiguo régimen, cuando la sociedad estaba fuertemente estamentada, sin posibilidad de cambio alguno, sin autodeterminación. La Ilustración permitió que los ciudadanos fueran capaces de conquistar su destino. Por este motivo, hoy seguimos pensando que las sociedades fuertemente patriarcales son sociedades poco desarrolladas y poco democráticas, más cercanas al oscurantismo inmovilista de sociedades ajenas a la Ilustración (en Occidente, la Edad Media).

Ciertamente hombres y mujeres somos diferentes sexualmente; esto obedece al terreno de lo fisiológico. Y el sexo tiene un nombre popular diferente del término científico que existe en todos los países. Tratándose de la misma cosa (la palabra callejera más usada para describir el aparato sexual), el término

Light Years, 2009–2010. Caja de Luz, 300 x 400 x 50 cm aprox. (computador, leds y metacrilato). Foto: cortesía de la artista.
Los países se encienden de acuerdo con el siguiente código: *parpadeo lento*: los hombres blancos ganan el derecho al voto; *parpadeo rápido*: las mujeres blancas ganan el derecho al voto; *luz continua*: sufragio universal, igualdad ciudadana total en las urnas.



provoca reacciones diferentes en los distintos países. Mientras que en algunos es tabú y hasta penado por la ley, en otros produce sonrojo y en algunos carece de importancia completamente. Globalizar este elemento común a todos es la idea de la obra *Mundo masculino y mundo femenino* (2010–2015).

Es curioso como las palabras «malsonantes» que no son oficiales y no suelen aparecer en los diccionarios, son conocidas por todos y enseguida se ponen de acuerdo para designar la más popular, a pesar de que hay cientos que significan lo mismo. También es interesante ver cómo el lenguaje es una herramienta que está viva y las áreas que usan los mismos términos coinciden en ocasiones con las fronteras políticas, pero en otras interesantes ocasiones no coinciden y

crean su propia frontera, que es lingüística y sexual. Las fronteras a su vez son distintas en el mundo masculino y en el femenino. Y uno de los factores destacables es que esta cartografía resultante no está hecha de información oficial proveniente de las instituciones y del poder establecido, sino que surge como resultado de las relaciones humanas más íntimas entre hombres y mujeres.

Por último, me resulta interesante recuperar el concepto mismo de la cartografía, que es posicionar la información que estaba oculta previamente, en este caso lo oculto proviene de lo íntimo, incluso del tabú.

Otra revolución insoslayable es la industrial, pues con ella cambió tanto la forma de trabajar como de



Plusvalía, 2014. Vista de la videoinstalación en la muestra «Es capital» Matadero, Madrid.
Foto: cortesía de la artista.

estructurar la sociedad; apareció el capitalismo sin ninguna norma que lo regulara y relegó a los trabajadores obreros a una situación precaria, sin derechos e indefensos frente él. Esto condujo a que el filósofo alemán Carlos Marx pensara seriamente en cómo se había estructurado el problema del injusto reparto de bienes. Marx se trasladó a Inglaterra, donde el capitalismo era una realidad sin reglas, y escribió su famoso libro, *El capital*.

Plusvalía (2014) es una videoinstalación donde, entre otras cosas, un documental explica la historia del famoso libro desde su concepción hasta nuestros días. *El capital* fue escrito y publicado a finales del siglo XIX, y sus páginas forjadas a puño y letra de Marx se consideran hoy valiosas reliquias que en ocasiones salen a subasta. El video trata de responder a la pregunta: ¿cuánto cuesta hoy en día «el capital»?

Y es que cuando hablamos de capital, en realidad hablamos de dinero. En cada país del mundo quiero buscar el equivalente a su sinónimo popular. En España lo denominamos *pasta*, lo que define nuestro territorio económico; una palabra comprendida por todos y que pertenece a las clases populares, no a los convencionalismos políticos o académicos. En Alemania, *Kohle*; en Rusia, *babki*; en Colombia, *plata*. Independientemente de las fronteras político-económicas y de los cambios en el mercado de valores de la prima de riesgo, esta cartografía varía muy poco en comparación con el transcurrir del tiempo. Las comunidades lingüísticas, independientemente del dólar, la libra, el peso o el euro, siguen llamando *plata* al dinero necesario para la vida cotidiana. Porque la *platica* es el elemento cohesionador real de la sociedad.

SIEMPRE MIRANDO: SHERMAN ONG Y SU PRÁCTICA

Malasia, 1970

www.shermanong.com

Por Britget Tracy Tan*

Debemos recordar que lo que usted llama diálogo «natural» no es de ninguna utilidad ni en el escenario ni en la pantalla. Generalmente es bastante ininteligible [...]. Siempre que la gente capte el ritmo y la melodía de mis diálogos, me tiene si cuidado si entienden o no, en cierto modo; que capten el ascenso y descenso del ritmo y la melodía es suficiente. Una vez intenté experimentar con un corto y me dijeron que era imposible porque la escena era la misma de principio a fin. Me dijeron que a menos que en cada segundo de secuencia los personajes fueran, digamos, a Monte Carlo o a algún sitio pintoresco por el estilo, no era apto para la pantalla.
George Bernard Shaw, 1936

Como fotógrafo y director de cine, Sherman Ong ha desarrollado series fotográficas, lo mismo que videos y cortometrajes. Muchos de sus trabajos están compuestos de historias sobre la gente y su entorno. Su interés en las historias queda visiblemente articulado en el peculiar modo de contar y en los ritmos propios de las estrategias comunicativas de los narradores orales. Él es el primero en afirmar que a las historias de nuestro patrimonio

del Sudeste Asiático, que ve como inquietantes, las une muy de cerca su presencia y persistencia en la región, si bien no se limitan ni especializan en lo étnico. A pesar de la diversidad de origen y de la multiplicidad de culturas y etnias, en ellas emerge un paradigma singular desde la diferencia, el conflicto y el cambio. Todo proceso de habitación y asimilación está en constante evolución. El carácter único de muchas narrativas del Sudeste Asiático se encuentra tal vez atado a este flujo constante, un flujo que solo puede registrarse en el tiempo y el espacio mediante voces y experiencias.

En este sentido, cuando opta por hacer videos y cortometrajes, Sherman ofrece un vehículo apropiado para transmitir la narrativa del Sudeste Asiático en su esencia más vívida y, a un tiempo, ambigua. Recibimos imágenes en movimiento y sonido con la expectativa de veracidad, absorbiendo la información casi inmediatamente, sin barreras. Pero la naturaleza del video y el cine es artificialmente lineal hasta cierto punto, algo de lo que nos volvemos agudamente conscientes con su obra, ya que abre oportunidad para que ciertas preguntas inquietantes coexistan con las realidades comúnmente aceptadas que las imágenes en movimiento retratan.

* Historiadora y curadora; directora del Instituto de Artes y Galerías de Arte del Sudeste Asiático.



Flooding in the Time of Drought, 2009. Banjir Kemarau, Singapur, 92', color.
Foto: Sherman Ong y TanHalHan. floodinginthetimeofdrought.blogspot.com

El Sudeste Asiático tiene una historia larga y profunda; en ella es prevalente la noción de una diáspora clásica, al tiempo que la modernidad ha permitido que otros modelos de diáspora emerjan desde la cultura, la economía o el comercio.² A pesar de ello, un elemento común persiste: el movimiento de gente desde sus lugares de origen hacia nuevos sitios de asentamiento impacta enormemente en la formación de una identidad colectiva, tanto como en la reconstitución de formas culturales propias de las etnicidades de la diáspora, ahora reagrupadas

2 La diáspora clásica se refiere convencionalmente al movimiento de gente con lazos a una «madre patria» en concreto, un desplazamiento no intencional o forzado que implica fuertes creencias y vínculos que se mantienen y la posibilidad de regresar al lugar de origen; es, por ejemplo, el caso de la diáspora judía fuera de Israel. Los modelos modernos de diáspora, de nuevo, pueden incluir razones económicas: son migrantes que van trasladándose e intencionalmente se establecen en nuevos lugares por empleo u otras razones de sustento, y pueden o no regresar a su país de origen. Esta es una definición sencilla, sin la intención de simplificar un tema extenso y complejo, pero es suficiente para efectos de este texto.

en nuevos lugares. El Sudeste Asiático está definido por su perfil marítimo y se ha configurado a través de los siglos, por territorios y localidades, con migraciones de un lugar a otro motivadas por la exploración o el comercio. La región está compuesta por diásporas chinas e indias hondamente enraizadas, con salpicaduras de europeos y otros nacionales que vinieron en décadas pasadas y recientes. Desde 1950, la poscolonia y la construcción de nación han creado zonas fértiles para discutir la forma en que nos definimos en cuanto ciudadanos de naciones y como gente del Sudeste Asiático, de cara a un panorama intensamente global que se encoge progresivamente hoy en día.

Esta área del discurso es la que constantemente asume el trabajo de Sherman, en especial en sus aspectos «biográficos» que semejan secuencias «docudramáticas». En sus propios términos, un documental está definido por la veracidad que implica, siempre sujeta a la verificación fáctica (histórica o actual), tanto como a los términos legales que gobiernan la

existencia del hecho. A pesar de que muchos de sus trabajos parecen documentales, son realmente —y con razón— parte documental y parte imaginación dramática. Algunos detalles biográficos pueden derivarse de hechos y vidas reales, mientras la secuencia dramática surge de la «actuación» que individuos diferentes a los protagonistas biográficos hacen de esas narrativas para la película.

Al entrelazar hecho y ficción en la narrativa y también en el medio mismo (filme y video creados por la actuación, dirección y guion), Sherman ofrece un cúmulo transparente de capas de información que puede ser desconcertante e incómodo. Aquí yace la diferencia entre hacer películas convencionales, donde las historias llegan fluidamente del celuloide al espectador, y la obra de Sherman, donde los relatos regionales se vuelven satélites culturales e históricos que no conocen barreras.

En secuencias de algún modo mundanas, donde a menudo emplea una sola cámara, Sherman se enfoca en historias que suenan familiares y ajenas al mismo tiempo: trabajadores migrantes; conflictos culturales y políticos que conllevan disturbios, lesiones, persecuciones y muerte; relaciones afectivas entre miembros de culturas diferentes; pero también, fundamentalmente, historias en torno a la condición humana: sobre patrimonio cultural, identidad y cuestiones de familia y de lazos. Estas historias se tejen a través de vidas filipinas, indonesias, malasias y chinas —una muestra rica de diversidad étnica repleta de uso de dialectos locales y, por tanto, acompañada de subtítulos en inglés—.

Un equipo de académicos del departamento de Lenguas y Comunicación de la Universidad de Tenaga Nasional, en Kajang (Malasia), publicó una investigación sobre la noción de *salto de código*, un concepto que

Motherland, 2013, parte de la muestra colectiva en Xiao Jing Open House (Marina), Singapur.
Foto: cortesía del artista.



aparece con regularidad en películas contemporáneas, especialmente en Malasia (Ying et ál. 2012). Citando la película *Sepet* (2004), de la aclamada directora malasia Yasmin Ahmad, la investigación sugiere cómo el salto entre lenguajes y dialectos de diferentes etnias durante la secuencia de diálogo muestra una estrategia única de comunicación, subconsciente pero efectiva, que preserva el paisaje auténtico y plural donde coexisten múltiples culturas y etnicidades. Esto trae a la mente la cita de Bernard Shaw del inicio, y su idea de que el parlamento «natural» es a menudo ininteligible y cómo es regularizado en cierta medida en los guiones para hacer las secuencias dramáticas de las películas. Sin embargo, si miramos la estrategia de *Sepet*, el elemento del salto de código afirma una forma alternativa de comunicación que yace quizás

fuera del lenguaje, del conocimiento establecido y la filiación cultural, y que está localizada en algún lugar entre lo que vemos, lo que sabemos y lo que oímos. Las películas de Sherman florecen en este sentido, ofreciendo una panoplia de cosas que vemos, oímos y sabemos, y constantemente nos desafían a movernos más allá de ese campo para ingresar a un espacio diferente de elucidación.

Las distintas piezas narrativas en solo y las conversaciones a dúo con variaciones limitadas de fondos, tales como *My friend Clara* (que hace parte de *Flooding in the Time of Drought*, 2009), así como la serie *Motherland*, en la que aparecen Jesmen y Verena, son cápsulas de video que se insertan en una narrativa más amplia. La implicación de esto es recordarnos



De la serie *Spurious Landscapes*, 2010–2014. Impresión sobre papel, 56 x 46 cm.
Foto: cortesía del artista.

Missing You, 2007. Parte de la exposición individual en el Fukuoka Art Asian Museum, Fukuoka, Japón. Foto: cortesía del artista.



que lo que estamos viendo no es la imagen completa, aun si nos deleita verla, pues encierra un recuento biográfico en menos de veinte minutos. «Con el fin de describir lo plural, en contexto y en historia, uno debe atender a lo excepcional más que a las vidas típicas, pues es allí únicamente que uno encuentra el rango de posibilidades que un grupo brinda» (Borneman, citado en Waterson 2007, 25). Captamos, por ejemplo, las historias de Jesmen y la amiga de Clara en sus propias palabras y perspectivas; ellas nos hablan sin ínfulas, como en una conversación casual. En algunos casos suena casi como un tren de pensamiento subconsciente emitido sin contradicción ni recepción; sin apreciar ni afirmar haber oído o entendido. Esta brecha sustancial provee una falla interesante en el trabajo de Sherman, que es necesaria en la misma medida que lo es el nudo simple e imperfecto en la manufactura de una auténtica alfombra persa. La firma de su falla es la ambivalencia que nos

deja la secuencia narrativa: escuchamos al protagonista pero en algunas partes sentimos cómo el artificio sobrepasa la voz auténtica esperada, incluso cuando el actor no tiene ínfulas de nada; no está arreglado como un personaje típico, hábil y atractivo para las películas tradicionales. Es de todo ordinario, habla tan «normalmente» como hablaría un amigo o un vecino, y sin embargo, una vez que el artificio se vuelve evidente, tomamos conciencia de la asociación del actor con su espacio dentro de la imagen en movimiento.

Sherman yuxtapone hábilmente lo que estamos oyendo con lo que aparece en los alrededores; los cuales son, en general, tan poco notables como el diálogo y resultan en cierto modo familiares: un apartamento modesto en Singapur, una sala con las ventanas abiertas y una brisa suave; muebles que recuerdan lo que veríamos en una sala de estar local, sin estilo particular definido, excepto su «normalidad». ³ Por medio de los *clips* que hace en este género tan propio, Sherman invoca lo que es aparentemente local y familiar, pero al hacerlo destila lo misterioso del embate de lo más común de otras narrativas (occidentales, ficcionales o de otro tipo). A través de sus cortos, Sherman llama la atención al mismo tiempo hacia formas de memoria social y colectiva, e improvisa dentro de ellas invitando al espectador a procesar el hecho con la ficción y a asociarlos con experiencias propias y cosas familiares.

Aparte de sus trabajos con una sola cámara y con narrativas en monólogo o en conversación, Sherman ha indagado también en otros estilos de gesto dramático que influyen en cómo visualizamos y procesamos información auditiva. Su película basada en la danza

3 Nuestro vocabulario visual ha sido modelado por los medios de comunicación y los dramatizados locales, por visitas a las casas de amigos y por reportajes en noticieros donde aparecen interiores de casas; nuestros oídos afinados por conversaciones con amigos y familiares, pero también por programas de televisión y radio. Todas estas reflexiones familiares se mueven por fuera del círculo convencional de los medios de comunicación de línea occidental y las ficciones cinematográficas de Hollywood y de las estrellas de televisión.

When the End of Winter is Almost Spring, capitaliza el movimiento físico⁴ al incorporar pasos de danza que articulan relaciones, diálogos y emociones estructurales para la narrativa.

Esta película cuenta la historia de una relación tensa entre padre e hijo, y explora la conexión que ambos hombres tienen con la nueva y muy joven esposa extranjera. Sus tensiones revelan momentos que abren la lucha emocional y jerárquica, que se expresa por medio de coreografías acrobáticas, elegantes y acaso incómodas. Cuando gran número de sentimientos se interiorizan y permanecen sin verbalizarse, el peso recae sobre la coreografía para proveer un vocabulario visual y físico que transmita tanto lo más obvio como el subtexto de la narrativa.

Los rituales y lo performativo han caracterizado muchas de las formas de arte contemporáneo en el Sudeste Asiático, reinventando viejos paradigmas que vuelven a la vida por medio de quienes habitan el espacio performativo. A través del movimiento se sigue el sentido tradicional de las cosas, pero también se les da un significado nuevo, yuxtaponiendo dos ejes de sentido con los que el espectador resuena en niveles diferentes.

Esta película de Sherman es similar a su estilo de «salto de código» (para usar una frase prestada) de narrativas en solo y apartes de conversaciones. La calidad de la narrativa se basa en el gesto físico, que no transmite otra cosa que el gesto mismo, mientras que las palabras y las expresiones proveen múltiples lecturas, dependiendo de a quién estamos mirando y con quién podamos «simpatizar» o tengamos empatía. La naturaleza de este tipo de producto audiovisual provee la ambivalencia necesaria para crear en nosotros alguna forma de autojuicio, la cual invariablemente

4 El teatro físico es un género que es en parte teatro imaginado, basado en una narrativa que no sigue un guión escrito, sino a la cual se llega colectivamente con varios actores. El teatro físico tiene sus raíces en la mímica, la danza y los títeres, géneros fundacionales con una fuerte conexión con rituales y con las artes vivas en el Sudeste Asiático.

lleva a una especie de autoconsciencia. Exploramos nuestras propias sensaciones de torpeza y molestia cuando sentimos, vemos y oímos partes de una historia que puede no ser del todo coherente. La película nos engancha con un tiempo real y nos lleva a escoger uno o dos sentidos y no los otros, y posiblemente nos obligue a abandonarlos y así recibir otras capas de la historia posteriormente en la narrativa.

Ya que muchas narraciones e historias personalizadas son singulares, transmitir los significados de eventos e hitos que influyen nuestras condiciones culturales y nuestras identidades puede ser un proceso complejo. Las películas de Sherman conceptualizan la experiencia que la forma dramática y la ficción subrayan, y asimilan a la vez la veracidad de varias fuentes. Su trabajo resume mucho de lo que es el conocimiento establecido, pero también nos lleva incómodamente a áreas de lo que desconocemos (o lo no conocible) solo porque no hemos sido capaces de habitar plenamente un espacio o un rol («ponernos en los zapatos de otro»). La distancia entre estas condiciones de lo incognoscible, y las de lo que está por conocerse, y todas las fronteras de lo familiar, es la laguna sensorial que las películas y las historias de Sherman reviven.

Para 2006, Sherman Ong había ya cristalizado su hoy conocida serie *Hanoi Haiku*, constituida por fotografías que extrapolan el concepto del *haiku* (basado en 17 sílabas, dispuestas en 3 grupos de 5, 7 y 5) entretejiéndolo con la idea de las estaciones y el acto del *kiru* o corte, que determina el contrapunto o punto de contraste. La idea poética es atractiva, pero conceptualmente llega mucho más lejos de lo que parece. El punto en el que cortamos algo es el borde, la frontera en la que el cambio debe ocurrir. Los emblemas visuales han sido aceptados en el uso del lenguaje escrito por más de medio siglo y, significativamente desde las ideas de Jacques Derrida, que nos llevaron a repensar las implicaciones visuales de la palabra escrita. Una epanortosis golpea la línea de revisión, y las fotografías, tanto como las imágenes en movimiento, pueden hacer lo mismo con la línea

destacada que se transporta como un gesto, una oración, un silencio y un detenerse contra la linealidad. Mucho de su trabajo de imagen en movimiento en video y sus cortometrajes así lo hacen, aún cuando apañen una narrativa lineal. El tiempo y el espacio que allí representa son bastante parecidos a sus piezas fotográficas, al capturar momentos y lugares concretos sin asignarles una especificidad tal que se confine la narrativa restringiendo sus posibilidades a una frontera dada; ellas trascienden etnias y conflictos sociopolíticos sin perderse tampoco en lo hondo de comunidades plurales.

Durante miles de años el Sudeste Asiático ha existido como un sitio de intercambio marítimo entre reinos y comunidades en el norte y en el sur. La región ha sobrepasado las condiciones de la poscolonia y ha sobrellevado agónicas formaciones de identidad nacional y nacionalismo a pesar de que sus rasgos multiétnicos e interreligiosos estén tan enraizados. Hoy la religión es el lugar posmoderno de intercambio y peregrinaje donde circulan antiguas y nuevas diásporas. Lo nuevo internacional, una cosmópolis: un contexto microcósmico de globalización.⁵

En gran medida, la obra de Sherman Ong debate estos asuntos de nuestra cosmópolis al intentar rearticular movimiento y diálogo, emplazando conflicto e intercambio mediante capas de realidad y ficción. Las imágenes quietas o en movimiento, a veces insignificantes y ordinarias, se zarandean con la «línea cortante»: un sacudón disyuntivo entre hecho y ficción que nos obliga a entrar a una zona de autoconciencia y luego, seguramente, autoconocimiento. Ocurre quizás por dos o tres segundos mientras vemos sus piezas: peleamos con la clara invitación a suspender la incredulidad porque está ahí ese momento espaciotemporal en donde la cadencia de todos los gestos, conjuros, palabras, sonido y gente súbitamente tiene sentido,

5 James Clifford ve el sentido cosmopolita como «un sitio de cruces, hibridaciones y traducción [...] un significador de viaje, un término siempre en peligro de fragmentarse en equivalencias parciales: exilio, migración, diáspora, cruce de fronteras, peregrinaje y turismo» (citado en Sears 2007, 39).

llenando todos los vacíos en historia y el tiempo presente. Pero solo por un momento. La premisa de la práctica de Sherman tiene longevidad, ya que siempre está observando (aunque no necesariamente buscando) y nos convence también de observar siempre. Llegamos a una especie de conocimiento propio que no puede obtenerse en ningún otro lugar, sino en los momentos precisos en que se hace manifiesto.

Referencias

- Dukore, Bernard F. 1997. *Bernard Shaw on Cinema*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Sears, Laurie J. 2007. «Postcolonial identities.» In *Knowing Southeast Asian Subjects*, Laurie J. Sears (ed.). Singapur: NUS Press.
- Waterson, Roxana (ed.). 2007. *Southeast Asian Lives: Personal Narratives and Historical Experience*. Athens: NUS Press & Ohio University Press.
- Ying, Lee, Ng Yu Jin, Chong Seng Tong and Mohd Ariff Ahmad Tarmizi. 2012. «Code Switching in Sepet: Unveiling Malasyan's Communicative Styles.» In *British Journal of Arts and Social Sciences*, vol. 6, n.º 2. Kajang, Malasia.

AMADOU KANE SY Y EL RITMO DE LA VIDA

Conversación con Tukufu Zuberi

26 de octubre del 2014

Recientemente tuve el placer de hablar con Amadou Kane Sy acerca de las relaciones Sur-Sur entre las prácticas artísticas llamadas «poscoloniales», «sub-alternas», «no desarrolladas» en América, Asia y África. He querido retomar aquí algunos aspectos de esa conversación en el marco de este número sobre *Geopolíticas del arte contemporáneo*. La obra de este artista senegalés es una respuesta a la hegemonía de las tradiciones eurocéntricas. Su trabajo redefine el significado de la llamada «periferia» como espacio artístico que exige la atención y la consideración del llamado «centro».

Tukufu Zuberi ¿Se acuerda del momento y del lugar cuando decidió ser artista?

Amadou Kane Sy Creo que el arte escoge a la persona para ser su trabajador, si puedo decirlo así. Seguramente hay momentos, momentos o tiempos precisos, periodos en mi vida en el que de repente siento la necesidad de expresarme a través de palabras, usando letras, diciendo cosas que no puedo

decir de una manera razonada. Me refiero a que uno simplemente quiere expresarse. Hay cosas a las que se les quiere dar visibilidad de una manera no racional, porque no es algo que se pueda decir con la boca; es algo que se puede dibujar o a lo que se le puede dar una forma, una forma de color o tridimensional. Un momento así. Yo diría que fue algo así, ¿sabe? En un momento uno siente que algo simplemente tiene que salir y que tiene que decir las cosas de manera diferente, y esto pasó cuando yo tenía unos 20 o 25 años. Fue algo así.

TZ Si yo tuviera acceso a su pasado, a su historia personal, ¿qué cosa podría sugerirme con más fuerza que usted se convertiría en la persona que es?

AKS No es solo una cosa. Son diferentes elementos y diferentes etapas de un proceso de crecimiento. Lo primero que me viene a la mente es que cuando era niño, antes de ir a la escuela, me fascinaba el poder del libro, un libro y una página en blanco. Para mí, un libro es como una luz. Un libro es algo que uno abre y

Proyecto de pintura mural con las mujeres alfareras de Ngueniene (colectivos artísticos Portes y Passages du Retour), septiembre del 2014. Centro de Arte y Desarrollo Holístico, Senegal. Foto: cortesía de Amadou Kane Sy.



sale luz de él, y yo quedé convencido de eso desde entonces. Recuerdo haber dicho a mi padre: «No me lleves a la escuela, porque sé lo que voy a hacer. Voy a escribir libros y voy a darles luz a las personas», ya sabe, cosas por el estilo. Mi padre solía recibir a personas espirituales que a menudo escribían algún *grigri*, es decir, un talismán para la gente. Y yo vivía fascinado con el poder que esas personas tenían solo por el hecho de manejar los libros. Y están también las cosas que aprendí de los libros; para mí era como una puerta abierta, una gran puerta abierta en mi cabeza.

Y lo segundo sucedió cuando estaba terminando mi adolescencia; y hay una cosa también, la primera vez que oí «Stir It Up», esa canción de Bob Marley, las primeras notas de la guitarra. Para mí era como el machete en las cañas de azúcar, desde el área de la diáspora; era como algo muy vago, pero esa era la provocación. Y en ese momento también tuve una novia que escribía. Ella intentaba escribir poesía. Me preguntaba cómo podría una persona escribir poesía. Así que ella estaba escribiendo algunos poemas y yo me

decía: «Oh, a mí me gustaría hacer eso», y empecé a hacerlo porque, naturalmente, yo era un consumidor de letras. Y, también recuerdo haber tenido un sueño cuando era niño. Para mí el dinero era como el alfa-beto; yo estaba fascinado por los alfabetos: *a, b, c, d, e, f, g*. Pero en mi sueño esas letras tenían la forma del dinero. El dinero era un alfabeto. Así que para mí ser rico era saber. Eso estaba claro en mi cabeza. Así que, todas esas cosas son parte de ello. Sí, eso es lo que podría decir.

TZ ¿Qué papel cumplen, si lo tienen, la magia o la espiritualidad en su obra?

AKS Oh, un papel completo. Yo diría que hay más espiritualidad en mi arte que magia, y la hay de muchas maneras. Quiero decir que para mí la espiritualidad y el arte son dos variaciones del mismo método trascendental; son lo mismo porque ambas hablan de algo que no podemos, digamos, aprehender, no podemos tocar, pero podemos verlo y podemos vivirlo. No podemos tocarlo físicamente, pero lo podemos tocar con



nuestra alma, con nuestro olfato, con nuestro pensamiento, con nuestras sensaciones. Son dos cosas que nos llevan a otro lugar, que nos hacen vivir mejor, porque para mí la vida, nuestra vida, está llena de redes.

TZ ¿Qué entiende usted por espiritualidad?

AKS Yo la llamaría una forma de acercarnos a nuestra relación con Dios, y de cómo podemos trascender, cómo podemos proyectarnos a través de lo divino, desde la perspectiva divina, para vivir mejor. Y para dar más sentido a las cosas que no son obviamente racionales, porque la racionalidad no puede explicar todo. Si tengo que definir la espiritualidad, lo pondría de esta manera.

TZ ¿Cuál es el valor del estímulo intelectual que surge en contacto con otros, otras personas creativas, para su proceso artístico?

AKS Creo que es uno de los motores, es el aspecto central; porque incluso para mí el intelecto es solo una función del cerebro que puede ayudar a comprender las cosas y a ocuparnos inteligentemente de ellas, de los problemas u obstáculos. Nos da una oportunidad o los medios y maneras de ir más allá, y para desarrollarnos, desarrollar nuestro entorno. Y para mí este impulso o estímulo intelectual es el motor de todo y es algo que no solo encontramos en personas que tienen un diploma. Porque, sabe, yo respeto cada vez más la llamada *inteligencia comunitaria*.

Hay un compositor aquí de Senegal, su nombre es Wasis Diop. Es un gran poeta y en una de sus canciones dice que todo ser humano que nace tiene un sentido, tiene una misión en la vida, en la Tierra. Lo sepamos o no, la misión llamará a nuestra puerta y tenemos que estar preparados para cumplirla o para confrontarla. Y para mí la cosa que nos hace abrir esta puerta es el estímulo intelectual.

TZ Excelente. ¿Cómo se identifica con otros artistas y otras formas de creatividad?

AKS Simplemente utilizo lo que se ajusta a mí en el momento en que quiero decir algo en relación con las circunstancias. Es decir, es un proceso transversal. La idea de la transversalidad está en todas aquellas formas de arte, ya sabe... Bueno, no sé si contesté su pregunta. [...] También como artista de esta región del mundo... En cierto sentido, con frecuencia las personas dicen que en esta región del mundo no hay nada, lo cual es total y absolutamente falso. Todo está aquí. Pero la cosa es que nosotros somos los «reveladores», como en el proceso de la fotografía. [...] El combustible de nuestro motor es la creatividad. Todo el mundo, todo ser humano tiene creatividad; y en el proceso del objeto estético hay creatividad para todos. Por ejemplo, en su práctica creativa los artistas al final del proceso logran crear una obra. Pero otras personas pueden dar con una idea buena para su comunidad; o una idea buena para el medio ambiente, una forma de avanzar, por ejemplo, frente a un problema de salud, o cosas por el estilo. Yo trabajo con cualquier persona

que sea productora de sentido. Tengo esta flexibilidad y estoy abierto a todo aquel que sea creativo y cuya creatividad se pueda utilizar para mejorar la forma como vivimos. Así es como veo las cosas, básicamente.

TZ ¿Cuál cree que es la función de su arte?

AKS La función de mi arte es en primer lugar expresarme, y, en segundo lugar, dar oportunidades a las personas que viven en mi entorno; ya sea desde una perspectiva muy estrecha, o desde una perspectiva amplia también, en términos de las personas que viven en la misma zona que yo... Y ser o, más bien, *decir* las cosas como son; cosas que me preocupan a mí y que nos preocupan en esta parte del mundo. Este es mi centro, sencillamente, este es el centro para mí. Este es el centro del mundo, como yo lo veo. Así que todo lo que está pasando aquí tiene algo que ver con esto. Mi arte tiene algo que ver con esto, y me da la oportunidad de cuestionar de nuevo todas las cosas dadas por sentadas que ponen en mi cabeza y que definen mi condición; que incluso me definen a mí como ser humano. Yo quiero deconstruir todas esas cosas y darme la oportunidad de propiciar algo nuevo, de decir: «Un momento, mira: las cosas no son como crees...».

[...] Siempre hago referencia a músicos. Por ejemplo, a las canciones rebeldes, a música de protesta. El sistema acaba de crear un alfabeto y dice que todo el que no tenga acceso a ese alfabeto es iletrado. Pero la persona que puso las reglas del juego es el amo del juego. Me niego a reconocer las reglas del juego. Tengo mi propio juego. Quiero darme la oportunidad de redefinir el mundo desde mi propio punto de vista, si sabe a lo que me refiero.

Todos los días de mi vida utilizo cinco idiomas. Uso el wolof, el fulani, el inglés, el francés y, a veces, el español y el árabe. Todos los días. Y quiero darme libertad para redefinir las cosas y reconfigurarlas: ¿qué es la democracia?, ¿qué son los derechos humanos?, ¿qué es el desarrollo?, ¿qué es ser pobre?,...

¿O qué es, ya sabe, la periferia o el centro? Yo soy el centro. En lo que a mí me concierne, yo soy el centro, y yo soy el león. Quiero darme la oportunidad de hablar de la caza. Porque desde el comienzo, desde el principio mismo del proceso histórico, solo tenemos las versiones de los cazadores. Y ahora yo soy el león y que dejen hablar al león. Así es como yo veo las cosas. Esa es la oportunidad que mi arte me da.

TZ Qué bien. ¿y qué tipo de arte hace?

AKS Hago arte clásico y hago pintura, grabado. Hago video, fotografía. Las obras a escala real son el marco de mi trabajo, de mi expresión. Yo sí creo en la interacción con otras personas que trabajan como artesanos. Trabajamos con la comunidad para mejorar las cosas. Acabamos de crear un taller con un grupo de mujeres ceramistas que solían pintar en escala muy pequeña algún tipo de cerámicas y cosas que la gente usa, y les dimos un formato a gran escala para expresarse, una edificación, lo cual es algo realmente fantástico y verdaderamente rico; es como si hubiéramos abierto una nueva puerta. Así que, como decía, creo que mi arte y mi forma de pensar sobre las cosas son lo mismo, son dos partes del mismo proceso. Es como un hombre que quería establecer la diferencia entre la escritura y el dibujo; y entonces dijo que la única diferencia entre la escritura y el dibujo era que uno toma lo escrito y lo transforma, y el resultado es el dibujo. ...Cuando los niños de aquí quieren decir «dibújame un árbol», dicen «escribeme un árbol».

Así mismo, mis obras van desde lo bidimensional hasta lo tridimensional. Hago instalaciones. Vivimos a ochocientos metros del mar y hay un montón de basura y, sobre todo, zapatos, no sé por qué. Hay un montón de zapatos, sobre todo chancletas. Entonces ahora estoy haciendo enormes chancletas con las chancletas; unas chancletas de tres o cuatro metros, porque el asunto es la movilidad. Tiene que ver con los seres humanos, y también (así como le decía antes que yo soy el centro), con el hecho de que todos somos africanos. El movimiento, la movilidad del mundo comenzó aquí, está científicamente probado. Esa es la esencia

de mi trabajo: solo quiero decir algo importante sobre las cosas que la gente tiende a ignorar o pasar por alto con arrogancia; o simplemente descolonizar mi forma de pensar. Ese es mi trabajo, así es como visualmente descolonizo mi forma de pensar y pongo las cosas como un espejo frente a la gente para que puedan reflexionar sobre esto y cambiar el presente y la perspectiva de las cosas.

TZ Amadou, tuve la fortuna de verlo mientras trabajaba en Colombia. Vi que colaboró con personas latinoamericanas, personas afrodescendientes de América Latina y de los Estados Unidos. Así que esta pregunta se la hago en este contexto; una pregunta muy simple, pero tenga en cuenta que tengo eso en mi mente: ¿dónde produce su obra?

AKS En todas partes. Lo siento, ya sabe, la vida... el mundo es mi marco. En todas partes, donde sea necesario, haré mi trabajo; pero estoy aquí. Me preocupan mucho las cosas de aquí. También estoy muy preocupado por África, y si digo África, es solo físicamente que ella está acá. África es más amplia que la perspectiva que la gente tiene de ella, y África es una diáspora de este lado de mi mano al otro lado de mi mano. Una de las cosas que me gustaron mucho cuando fui a América Latina fue tratar de seguir mi camino, tratar de buscarme a mí mismo allá. En realidad, yo andaba buscándome. Fui a Brasil, a Brasilia y a la zona de Goias, en la provincia alrededor de Brasilia, donde hay algunos quilombos llamados *kalungas*. Hice algún trabajo allá y fue genial. O cuando estuve en Colombia, en la costa del Pacífico, y tuve la sensación y la impresión de estar en Mozambique o Angola... es como la misma historia, la misma cosa. Quedé muy sorprendido cuando salí del aeropuerto a la calle, al ver y escuchar gente como yo, con la misma complejidad. Se comunicaban y yo me preguntaba a mí mismo: «¿Quién habla wolof aquí?», pero no era wolof, era español, pero con una musicalidad que yo reconocía. Fue asombroso. Fue muy poderoso, ¿sabe? Muy fuerte. Conocí a unos afrodescendientes en Colombia que estaban haciendo un gran trabajo por allá, jóvenes artistas e intelectuales. Y también quedé muy sorprendido por el hecho de cómo

la historia tartamudea, quiero decir, se repite a sí misma. Por ejemplo, en el mundo del arte contemporáneo los descendientes de los conquistadores tienen más oportunidades, más visibilidad, y yo no estaba interesado en eso. No haría un viaje tan largo solo para encontrarme a esa misma gente allí. Solo quería ver a mi gente allá, lo que están haciendo, y me encontré con unos pensadores muy poderosos, muy buenos artistas, y tuve la oportunidad de traer uno aquí. Tuvimos una beca para un artista de Cali, un tipo joven llamado Fabio [Melecio Palacios]. Él hace un gran trabajo y tuvo la oportunidad de venir aquí a Senegal, era su primera vez en África, a trabajar con nosotros. Estábamos trabajando en ese puente, en cómo establecer el puente desde aquí. También tenemos amigos desde el otro lado, desde la Isla de la Reunión, Madagascar, y mi esposa es afroamericana... y mis hijos son lo que son.

TZ Son hermosos.

AKS Y ¿sabe?, por eso llamamos a nuestro proyecto *Puertas y pasaje de retorno*. ¿Cómo podemos establecer este puente para estar más centrados y decir las cosas como nosotros queramos decir las cosas? Esto ensancha mi marco de expresión, pero también lo enfoca más en mi condición humana como africano.

TZ Conozco a este artista colombiano, Fabio.

AKS Ah, ¿lo conoce?

TZ Sí, estuve varias veces en Colombia.

Bien, como sabe, este número de *Errata* se ocupa de la geopolítica del arte contemporáneo. ¿Qué significa, si significa algo, la «geopolítica del arte contemporáneo» para usted?

AKS La geopolítica del arte contemporáneo... no sé, la geopolítica del arte contemporáneo tendrá algo que ver con la geopolítica de la economía del arte. Tendrá que ver con la propia geopolítica y con el hecho de quién la define y quién tiene el poder y quién compra el arte, quién lo vende, quién organiza y manipula



las cosas en el mundo del arte, o sea, en el mundo del arte contemporáneo. Y con los proyectos de globalización, con el mercado, con el capitalismo, con la supremacía blanca, etc. Así que la geopolítica, no sé... tengo un sobrino que es profesor universitario aquí y cada vez que hablamos él me dice: «Bueno, hablemos de algo; pero es difícil hablar contigo porque siempre cuestionas todo», porque cada vez que hablamos sobre la modernidad, sobre la democracia, le digo: «Bien, entonces ¿de qué modernidad estás hablando?, ¿de cuál modernidad?» Así que *geopolítica*... ¿quién va a definir la geopolítica y qué tipo de arte contemporáneo? Por ejemplo, he tenido que lidiar con una tontería durante años y años: cuando la gente habla del arte africano se refiere a máscaras y cosas por el estilo, al arte primitivo. Así que hay muchas preguntas a las que la gente no encuentra respuestas. Intentemos centrarnos primero en eso y tal vez, luego, esto nos ayudará a entender qué significado podemos darle a aquella «geopolítica del arte contemporáneo». Pero

usted sabe que la geopolítica del arte contemporáneo ahora la define Occidente, en cierto modo. Por ejemplo, los artistas africanos que trataron o tratan hoy de entrar en ese mercado: lo intentan, y para eso solo tienen que seguir las reglas, pero quien define las reglas define la geopolítica y define todo. Yo no soy uno de ellos; por eso me alegra estar aquí para hacer el arte nuestro. Nosotros tenemos un proyecto que cuenta con diferentes componentes. Y estoy feliz de obtener mi energía del sol, y estoy feliz de obtener agua del suelo a cinco metros de profundidad...

TZ ¿Cómo permite su trabajo acceder a actividades humanas relacionadas con cuestiones y problemas sociales?

AKS Hay una escritora de Malí, seguramente la conoce: su nombre es Aminata Traoré; es exministra de Cultura y socióloga, una pensadora realmente poderosa. Encantadora. Ella escribió un libro titulado *La violación*



del imaginario (2002), y en este libro se define a sí misma como alguien que hace marcas en la tierra, marcas que se convertirán en senderos por donde pasará la gente para encontrar un camino. Pienso que podemos definir nuestra obra, nuestro trabajo, de esa misma manera. En cierto sentido, nosotros, los artistas, somos como las esponjas. Cuando usted pone a una artista en alguna parte, seguro que tomará todo lo que es de la zona, cosas buenas y cosas malas, y su trabajo será revelador. Y al igual que quien trabaja creativamente y siempre se da oportunidades, nosotros cuestionamos las cosas. Creo que cuando uno trabaja colaborativamente con la comunidad sabe, por supuesto, que está creando una especie de plataforma donde la gente sentirá que puede darse la oportunidad de cuestionar las cosas y también de hallar soluciones disponibles a su alrededor; eso es lo que me interesa. Es como la construcción que mencionaba; me gusta esta edificación porque hemos trabajado muy duro, porque la comunidad nos dio la tierra y decíamos que esta tierra era tan oscura y

tan rica que queríamos hacer de todo con esa tierra. Queríamos construir con esa tierra, y crear objetos culturales, y cultivar verduras con esa tierra. Íbamos a hacer todo. Y lo hemos hecho. La primera construcción se derrumbó, pero la segunda está aquí y es realmente hermosa, y es una edificación de tierra. Fue maravillosamente diseñada por las mujeres de la comunidad y es fantástico. Es un valor añadido estético que enriquece lo que hay aquí. No es de Italia, no es de Alemania, es decir, todo es de aquí, y aquello que lo hizo posible fue la idea, la sensación de poder para transformar las cosas, diciendo «Ah, es posible». Y todas esas mujeres que solían hacer cerámicas en pequeña escala decían: «Ah, yo puedo hacer esto en mi casa», «puedo hacerlo aquí». Ahora estamos tratando de presionar a los funcionarios aquí. Van a construir nuevos lugares, intentamos que diseñen las construcciones basándose en lo que estas mujeres de la comunidad están haciendo, lo cual es estéticamente muy poderoso. Este es un claro ejemplo. Así es como se puede definir el trabajo que hago.

TZ Eso me gusta. Déjeme continuar con esta pregunta. Porque creo que usted tiene razón y yo estoy ahí con usted. ¿Como toma parte su trabajo en este nuevo movimiento en el Sur, en el cartografiar del campo artístico de diferentes maneras, donde Oriente, el Sur y otras regiones del mundo se convierten en nodos de promoción, circulación y comercialización del arte?

AKS El mundo funciona desde hace siglos y siglos desde la misma arquitectura teórica. Y si uno mira el resultado, en cierto modo, esta arquitectura teórica puso de hecho al mundo en términos de una crisis, de lo que significa estar frente al mundo. Es tiempo, ahora mismo, de que el mundo deje de occidentalizar su manera de ver y pensar las cosas, y que les dé oportunidad a aquellos conocimientos, sabidurías y maneras de pensar no occidentales para surgir y tomar su lugar y expresarse, dar su opinión, sobre cómo podemos hacer las cosas de manera diferente. El arte, los que hacen arte, los procesos de arte, los productos de arte, los artistas desde todas estas regiones del mundo estamos expresándonos de una manera que le dice a Occidente: «Sé humilde, cállate, ahora escucha»; así es como veo las cosas. Solo tienen que callarse y escuchar. Ellos han estado gritando desde hace años y la cosa es que el proceso de globalización era parte del plan que Dios tiene, o sea, que va a ocurrir, que está destinado a suceder. Mi preocupación es de qué otra manera podría suceder esto si no fuera así, de esta manera trágica. No sé si me sigue...

TZ Sí, lo sigo.

AKS En el Corán, según recuerdo haber leído, Dios decía: «Yo los hice de diferentes complejiones, de diferentes colores, de diferentes lenguas, de culturas diferentes para que aprendan y se enriquezcan mutuamente, pero no para hacer la guerra o para luchar». Del mismo modo, ahora tendrían que escuchar, ser humildes y decir: «Muy bien, esto es como la Declaración Universal de los Derechos Humanos». Dicen, por ejemplo, «1948», pero para mí esto no es un tema de 1948, es de 1300. Es desde el Imperio de Sudiata, o antes. Y en ese tiempo la gente sabía que

pertenecía a la naturaleza; es tan simple, tan simple. Y el principio de crecimiento, que es la base de esta economía, está mal, está tan mal la forma en que tratan de usar el mundo de una manera francamente inapropiada, causando todo el calentamiento global, y poniendo en peligro nuestro acceso a los recursos... Todas esas cosas que reducen a la gente a la pobreza solo porque hay que producir, y producir, y producir, y crear el nuevo *Homo shopping shopping*. Estamos bien lejos del *Homo sapiens sapiens*, creo. Ahora somos *Homo shopping shopping*, y eso es complicado. Así que me veo a mí mismo como parte de las personas que vamos a tener, que vamos a establecer una especie de forma alternativa de ver las cosas, de ocuparse de las cosas e, incluso, de dar solución a las cosas, al problema del mundo. Eso es lo que puedo decir yo.

TZ Bien, ¿qué impacto ha tenido esta dinámica sobre los modelos de producción y exposición de su trabajo?

AKS Cada vez más y más, podría decir, más y más. Y claro, es un dilema para mí, en el sentido en que sé que una forma de arte que no se muestra no existe. Esto significa que todo lo que producimos debe ser mostrado, debe ser visto en una forma de exposición, o debe ser publicado, editado. Al mismo tiempo, creo que tenemos la oportunidad de ocuparnos del arte de diferentes maneras también.

Es fantástico, por ejemplo, lo que está sucediendo ahora mismo en China. Hace veinte años, muchos artistas de China, Ai Weiwei y todos esos tipos, simplemente se fueron a los Estados Unidos en busca de reconocimiento, tratando de entrar en el mercado. En China hay muchas personas que son ricas, hay muchos multimillonarios que están interesados en el arte y que están comprando las obras que los artistas chinos están produciendo. Crean instituciones de arte, incluso museos privados y cosas por el estilo; es realmente interesante y tiene impacto sobre la forma como producen los artistas en China e, incluso, sobre el movimiento y la movilidad de los artistas que se trasladaron hacia Occidente. Ahora están todos de vuelta, están de vuelta en China porque los chinos

compran su trabajo, celebran su trabajo, están orgullosos de su trabajo y logran conservar sus obras mucho mejor —hacen todas esas cosas que los artistas solían ir a buscar allá en Occidente, en Nueva York, Milán o no sé dónde—. Cuando yo hablaba de mi dilema, es desde este punto. Sí, como artista me gustaría que mi trabajo fuera visto, reconocido, celebrado, pero al mismo tiempo a veces esto ya no me importa, ¿sabe? Pues ahora estamos aquí en la creación de este centro de arte para el desarrollo, un Centro de Arte para el Desarrollo Holístico, estamos produciendo arte de otra manera, con la comunidad, y creo que es más emocionante y tiene más sentido para mí. Ya no estoy buscando, ya no estoy tratando, ya no estamos persiguiendo a los curadores; ellos nos tienen que buscar a nosotros, porque ellos no tienen acceso a estas cosas que estamos haciendo. Quiero decir, si les interesa, vamos a decirles dónde sentarse, y vamos a producir también. Yo voy a cultivar hortalizas orgánicas (cebolla, pimiento, zanahoria, etc.). A nuestro alrededor hay mucha gente que nunca fue a la escuela y tiene mucho dinero del cultivo. Yo también voy a hacer eso, a financiar mi trabajo y financiar todo; usted conoce este dicho: «Quien tiene el dinero, tiene el poder». Yo voy a tener el dinero, así que voy a tener el poder de vender mi trabajo, para decidir a quién le voy a vender mi trabajo, o a quién no se lo voy a vender, o si quiero que mi trabajo se exponga en tal lugar o no. Esa no será la parte esencial de mi expresión, mi atención se centrará aquí, ya sabe, mi enfoque está aquí: cómo desarrollar el proyecto con la comunidad, cómo mejorar el medio ambiente, cómo ser más conscientes sobre la tala de árboles, cómo ser más conscientes sobre la basura; cómo podemos, quizás, hacer alguna obra tridimensional de arte con la basura que tenga impacto en la conciencia sobre cómo manejar el medio ambiente... cosas así.

TZ ¿Lo estético y lo social se integran siempre tan bien que su trabajo puede considerarse por igual arte o acción social y, de hecho, tal vez ambas cosas?

AKS Sí, ambas cosas. Y lo que me gusta es que la forma en que nos ocupamos del arte hace mucho tiempo aquí en África tiene algo que ver con eso.

Porque incluso la idea del artista, los estudios de artista no eran estudios individuales, se daban a partir de una perspectiva colectiva. El arte solía cumplir un papel durante determinados periodos o etapas de la vida social. Cómo decirlo, el arte debe tener un sentido, dejar una marca en la vida de la sociedad. Entonces, al hacer un *performance* o una instalación, crear una escultura, etc., la escultura, el objeto, no era importante solo por su forma, sino que estaba cumpliendo un papel en el ritmo de la vida de una sociedad. Así que estoy muy contento de que lo que estoy haciendo en este momento tenga algo que ver con la forma en que se definía el arte aquí hace mucho tiempo. Tengo una doble satisfacción, en el sentido en que puedo ver que mi obra crea vínculos con cuestiones sociales y los problemas de aquí, y al mismo tiempo veo que mi trabajo tiene también la oportunidad de ser visto incluso en la ciudad de Dakar o en otro lugar, y propiciar otro debate en otras circunstancias.

TZ ¿Cómo ve el futuro de su trabajo?

AKS El futuro de mi trabajo consiste en que la semilla que puse aquí en la tierra brote y crezca para volverse árbol; el futuro de mi trabajo es también, por ejemplo, con este nuevo alcalde de este entorno, cómo podemos ir y hablar con él. Para hablar sobre la basura en Joal. Como sabe, Joal es el lugar de donde surge Léopold Sédar Senghor. Cuando uno entra a Joal, una de las primeras cosas que se ven son montañas de basura, y yo digo que este es el problema. Senghor escribió un poema muy importante que se llama «*Joal! Je me rappelle*» [«Joal, me acuerdo»]. Podemos hacer todo el proceso de arte alrededor de esto, y ofrecerlo como un apretón de manos a las personas que vienen por primera vez al lugar. El futuro de mi obra es cómo puedo hacer más conexiones con las personas que están diseñando esta ciudad, este ambiente, que no es una «ciudad» sino una comunidad; cómo podemos mejorar las condiciones de vida basados en el arte. Así es como veo el futuro de mi trabajo. Y también cómo puedo hacer más conexiones con África, aquí en África y en otros lugares. Es como Fabio o como Adriana Quiñones-León, una antropóloga



joven y brillante con su colectivo Afro Existencias. Y también hay curadores que son conscientes de lo que estamos haciendo y que están en el mismo marco de pensamiento descolonizado alternativo: cómo hacer un puente, cómo mejorar la condición de la movilidad de allá para acá y cómo crear más cosas. Así es como yo lo veo.



www.circuloa.com



Plataforma digital especializada en difusión
de arte contemporáneo para Iberoamérica

A:dentro + A:fuera + publicados

Si usted desea presentar una propuesta para que exposiciones, seminarios, eventos y novedades bibliográficas sean reseñados críticamente en *ERRATA#*, puede ponerse en contacto con nosotros a los correos: revistaerrata@idartes.gov.co o contacto@revistaerrata.com



Nº14 GEOPOLÍTICAS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

EDITORIAL 12

LA GEO-POLÍTICA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO 18

Gerardo Mosquera y Nikos Papastergiadis

*Arte contemporáneo como arte global:
una estimación crítica* 40

Hans Belting

*Bienales al borde, o una mirada a las bienales
desde las perspectivas del Sur* 68

Anthony Gardner

*Un país con las últimas ballenas. Contemplando
la historia global del arte; o, ¿entenderemos
algún día lo grande que es el mundo?* 90

Lee Weng Choy

*Curando desde el Sur: una comedia
en cuatro actos* 108

Cuauhtémoc Medina

Arte global e historias regionales perdidas

Ranjit Hoskote 124

Curaduría intercultural 132

Mieke Bal

DOSSIER 154

Carlos Amoraes

Reena Saini Kallat

Cristina Lucas

Sherman Ong, por Britget Tracy Tan

ENTREVISTA 180

Amadou Kane Sy y el ritmo de la vida.

Conversación con Tukufu Suberi

INSERTO

Ricardo Basbaum, *Conversa coletiva*

AVARER#



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Instituto Distrital de las Artes, Fundación Gilberto Alzate Avendaño

BOGOTÁ HUMANANA

ISSN 2145-6399



9 772 45 639001 14