

LA DESCOLONIZACIÓN DEL PENSAMIENTO GEOGRÁFICO

Arte Global, Transculturalidad, Políticas de la Movilidad

Joaquín Barriendos. Joaquín Barriendos, crítico de arte, editor y curador independiente. Ha publicado *Geoestética y Transculturalidad* (2007), Fundació Espais, Girona. Actualmente desarrolla dos líneas de investigación en el marco del Program in Museum Studies de la New York University y es Coordinador de Investigación del proyecto Cultura Visual e Interculturalidad de la Universidad de Barcelona. Sus investigaciones giran en torno a la economía cultural, la geopolítica del arte contemporáneo, las culturas visuales globales y las industrias creativas.

La isotopología es la crítica metodológica de la existencia en un espacio de igualdad pero a través significaciones desiguales.

Zeigam Azizov



La preocupación por entender las motivaciones que impulsan a los individuos a desplazarse, a migrar y a asentarse en sitios distintos a sus lugares de origen antecede con mucho a la aparición de lo que hoy conocemos como las ciencias sociales. Sin embargo, fue el desarrollo del proyecto de la modernidad el que trazó un eje de identificación aparentemente indisoluble entre el control de la movilidad internacional, la

pretensión universalista de las ciencias sociales y la organización geopolítica de los Estados nacionales; es decir, fue a través de la conformación de lo que Immanuel Wallerstein denomina el moderno sistema-mundo que las ciencias sociales, en especial aquellas que consisten en representar el espacio y el tiempo sociales, se volvieron constitutivas del pensamiento geográfico occidental. Para poder operar como garante epistemológico de las 'culturas del descubrimiento' (que es la manera en la que Homi Bhabha se ha referido al impulso de expansión colonialista desde Europa) la geografía puso en circulación un conjunto de poderosas tecnologías visuales, las cuales dieron forma a la cartografía colonialista del sistema-mundo. Dicha cartografía, como todos sabemos, se encuentra en la base de uno de los imaginarios imperiales más resistentes: el occidentalismo. Como lo señaló Peter Hulme en su conocido artículo *Beyond the Straits: Postcolonial Allegories of the Globe*, "A través de las proyecciones de los constructores de mapas

del siglo XVI, en especial las realizadas por Gerardus Mercator, Europa produjo una imagen del mundo tan poderosa, que Occidente sigue creyendo en nuestros días que es efectivamente así como se ve el mundo; con Europa en el centro, África por debajo, y América y Asia cada una en uno de sus costados”. El pensamiento geográfico moderno colonial, podemos decir entonces, es todo menos un saber inocente.

Sin embargo, la reciente proliferación del discurso postcolonialista ha hecho pensar a muchos que las ciencias sociales, incluida la geografía, han terminado finalmente por descolonizarse. A la liberación de los territorios coloniales sobrevino, afirman muchos teóricos de lo poscolonial, la liberación del pensamiento geográfico; la nueva geografía global y transparente del arte contemporáneo implicaría, bajo dicha lectura afirmativa de la postcolonialidad, la constatación inequívoca de la condición poscolonial de nuestros mapas. Desde nuestro punto de vista esta idea es, a pesar de sus buenas intenciones, una simple parábola. En el interior del pensamiento geográfico postcolonial y, por tanto, en la geografía misma del arte contemporáneo global, persiste a nuestro juicio aquello que Walter Mignolo ha definido como la ‘diferencia colonial’ y Aníbal Quijano como la ‘colonialidad del poder’. “La *colonialidad del poder* —afirma Mignolo— es el dispositivo que produce la *diferencia colonial*. La diferencia colonial consiste en clasificar grupos de gente o poblaciones e identificarlos en sus faltas o excesos, lo cual marca la *diferencia* y la inferioridad con respecto a quien clasifica. La *colonialidad del poder* es, sobre todo, el lugar epistémico de enunciación en el que se describe y se legitima el poder. En este caso, el poder colonial”. (MIGNOLO: 2003)

A pesar de lo anterior, es necesario reconocer que, en las últimas décadas, las ciencias sociales se han visto nutridas y sacudidas por múltiples giros epistemológicos así como por la ruptura de muchos de los paradigmas de la racionalidad moderna. El pensamiento geográfico no ha sido ajeno a estas turbulencias epistemológicas. Baste citar que, como consecuencia del ‘giro cultural’, la geografía experimentó durante la década de los noventa su propio giro, el cual consistió en un doble movimiento: una profunda autorreflexión de lo que por entonces se conoció como la nueva geografía cultural por un lado, y una proyección interdisciplinar hacia terrenos nunca antes explorados por el otro. El simposio titulado *Cultural Turn/Geographical Turn*, celebrado en la Universidad de Oxford en 1997, fue quizá uno de sus momentos claves. (Ian Cooks edit.) En dicho encuentro, el geógrafo cultural Peter Jackson defendió la idea de que los discursos, los imaginarios y las políticas de representación no sólo eran objetos legítimos de estudio de la

geografía cultural, sino que constituían además una vertiente importante de lo que se conoce como la geografía temática. La geografía del arte, sobra decirlo, es una de estas geografías temáticas que, tras la llegada del giro geográfico, adquirieron una relevancia sin precedentes.

Apoyándome en la apertura epistemológica de la geografía cultural, en lo que sigue intentaré analizar el sistema internacional del arte contemporáneo desde la perspectiva de las políticas de la movilidad, es decir, desde las tensiones transculturales que los flujos humanos globales han generado en el pensamiento geográfico. Antes de abordar estos cuestionamientos, me gustaría traer a colación uno de los 'giros epistemológicos' que más han afectado al pensamiento geográfico contemporáneo; me refiero a lo que se conoce como el '*Mobility Turn*'. Desde mi punto de vista, este giro es un elemento clave para poder cuestionar hasta qué punto las políticas de la movilidad pueden convertirse en realidad en saberes no colonialistas; esto es, para saber en qué momento la movilidad misma se convierte en pensamiento fronterizo, como diría Mignolo.

Lo dicho hasta aquí, nos permite formular las siguientes preguntas ¿qué tipo de geografía de las relaciones transculturales nos ofrece el sistema internacional del arte contemporáneo? ¿Cuáles son las políticas de inclusión y exclusión que en él operan? ¿En qué se sustenta el carácter *global* del arte contemporáneo?

El 'arte global' y la absorción estética de la diferencia

Los circuitos globales del arte contemporáneo son complejos como los son también las políticas transculturales de representación y las políticas de la movilidad de los imaginarios culturales. Como ya dijimos antes, la complejidad del problema de la globalización de la diversidad en el interior de los sistemas internacionales de exhibición del arte ha adquirido en la actualidad una dimensión *geoestética*.¹ Es en esta dimensión en la que se entrecruzan los mecanismos de circulación global del arte con las negociaciones geopolíticas de las subjetividades. Por lo tanto, el enfoque *geoestético* del arte contemporáneo translocal está fuertemente ligado a los desplazamientos simbólicos en la medida en la que estos desplazamientos afectan la manera en la que circulan los capitales simbólicos, inmateriales o cognitivos en la actualidad. La movilidad de estas formas de

¹ Sobre el tema ver Barriendos, *Geoestética y Transculturalidad: La Internacionalización del Arte Contemporáneo*, Girona, Fundació Espais de l'Art, 2007.

capital se refracta así, directa o indirectamente, en los procesos de internacionalización del arte.

En el contexto curatorial del arte contemporáneo, por lo tanto, la globalización de la diversidad se ha materializado recientemente bajo una postura teórica y expositiva conocida como el nuevo internacionalismo (*new internationalism*).² Para situarnos, lo que este nuevo internacionalismo defiende es la idea de yuxtaponer lo local con lo global, lo periférico con lo central y lo legítimo con lo subalterno convirtiendo el lenguaje artístico internacional en una especie de nuevo esperanto. Bajo la perspectiva de las políticas transculturales de representación y ante el análisis de las políticas de la movilidad en el sistema internacional del arte contemporáneo, esta idea no sólo idealiza el carácter global del arte sino también reesencializa la autonomía misma de lo artístico.

Hace sólo unas cuantas décadas, el arte contemporáneo que era considerado como internacional era aquel que estaba constituido de forma exclusiva por obras producidas por artistas occidentales u occidentalizados. Los organizadores de las exposiciones –tampoco existían, aunque parezca mentira, los *curators*– pertenecían todos, también, al *mainstream* occidental. Desde luego, todas las instituciones culturales que daban vida a la producción, creación y difusión internacional del arte contemporáneo se hallaban en manos de gestores occidentales u occidentalizados. El arte periférico estaba, por lo tanto, destinado a los museos *históricos* o etnográficos, como si el desarrollo de lo contemporáneo y lo posmoderno se hubiera emplazado en un campo restringido del mapa visual global. Las etiquetas de primitivo y *naif* que Occidente le había colocado a todo lo que se encontraba fuera de la cartografía del progreso modernizador se convirtieron en estigmas que la periferia terminó por llevar encima como sambenitos, debido al supuesto carácter inescrutable de la marginalidad económica y a la supuesta predestinación a aliterar insistentemente las vanguardias y neovanguardias occidentales. En este escenario, la rentabilidad de la periferia dentro del circuito de exhibición de la contemporaneidad no estaba en condiciones de ser adecuadamente contabilizada.

² Para el estudio del *new internationalism* en el campo de la teoría y la crítica del arte *vid.* Fisher, (ed.), *Global Visions: A New Internationalism in the Visual Art*, Londres, Kala Press, 1994; Grzanic, *Migrants, Hegemony, New Internationalism*, en: Stewart, Rogoff, *et. al*, *Strangers to Ourselves*, Hastings Museum and Art Gallery, 2003; Mosquera, “¿Lenguaje internacional?” en: *Lápiz*, Madrid, núm. 121, abril de 1996, pp. 12-15; *El mundo de la diferencia. Notas sobre arte, globalización y diferencia cultural*, en: <http://www.universes-in-universe.de/magazin/marco-polo/s-mosquera.htm>; Amor, “Cartographies: Exploring the Limitations of a Curatorial Paradigm” en: Mosquera, (ed.), *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, *Institute of International Visual Arts*, Londres, Cambridge MIT Press, 1995; Amor, Okwui Enwezor, Gao Minglu, Oscar Ho, Kobena Mercer, Irit Rogoff, “Liminalities: Discussions on the Global and the Local” en: *Art Journal*, vol. 57, núm. 4, invierno, 1998, pp. 28-49.

Sin embargo, la situación actual es decididamente diferente. En sólo dos décadas y media la geografía del arte contemporáneo pasó de ser excluyente y centralizada a ser omnívoramente abarcadora. Por todas las esquinas vemos aparecer bienales, ferias, coloquios y exhibiciones, todas explícitamente internacionales, en las que artistas magrebíes, subsaharianos, surasiáticos, centroasiáticos, suramericanos, centroamericanos, chicanos, europeos del este o de (aparentemente) cualquier otro lugar del planeta, conviven armoniosamente con los artistas norteamericanos y centroeuropeos. En muy poco tiempo el *mainstream* trasegó su limitado territorio y se puso a la búsqueda de la periferia. La alteridad, lo exótico y lo diverso, en una palabra, lo Otro, como en los viejos tiempos del expansionismo colonial, suscitaron el interés de los museos, las galerías, las macroexposiciones y las ferias comerciales de arte contemporáneo. Incluso un grupo tan alejado territorial y culturalmente como los Inuit obtuvo, en la *Documenta 11* de Kassel, su representación en esa nueva arena del arte contemporáneo. La escenificación de lo multicultural se convirtió, en un abrir y cerrar de ojos, en la materia prima de toda exhibición internacional. Occidente estaba ávido de alteridad y, ante su llamado, las culturas emergentes “respondieron muy bien, a todos los niveles, con nuevas experiencias periféricas” (DE LA NUEZ, 2002). A través de esa absorción, lo marginal, lo híbrido y lo periférico se convirtieron en potentes activos de la economía cultural. Éstos, por decirlo de alguna manera, generaban un valor añadido en el arte contemporáneo global a través del cual se reactivaba el mercado y la circulación de mercancías contemporáneas legítimamente exóticas pero potencialmente internacionales a través de la capitalización de su seña más característica y estigmatizada: su perifericidad marginal.

De cara a la inevitable integración de la periferia en el interior de los procesos internacionalizadores y de las tendencias bienalizadoras del arte contemporáneo, el estudio de la dimensión simbólica de la movilidad y la consecuente comprensión teórica de conceptos tales como ‘proximidad estética’ o ‘traducibilidad cultural’, han de servir entonces para evidenciar las fricciones identitarias y las marcas geopolíticas que se tejen y destejen detrás del discurso postcolonial del sistema internacional del arte contemporáneo. Las políticas de la movilidad, en consecuencia, están llamadas a recartografiar las nuevas formas de la colonialidad cultural que operan a través de las estéticas y las subjetividades transculturales (MIGNOLO, 2007). Parafraseando los postulados de Aníbal Quijano, este tipo de *colonialidad del poder de representación* ya no opera de manera explícita sobre el territorio físico de la identidad cultural, sino subrepticamente y en el interior del signo, es decir, infratopográficamente. Por lo tanto, el

acoplamiento abiertamente pluralista pero forzosamente 'equilibrado' de todas las culturas en el interior de las macroexposiciones, está lejos de ser —como gustaría al propio Okwui Enwezor (2002)— un saludable compendio de voces.

Por lo tanto, la fetichización de la alteridad y la estetización de lo subalterno o lo fronterizo son quizá las formas más engañosas y contradictorias de *lo multicultural* en los procesos de internacionalización del arte contemporáneo. Estas, por otro lado, son las más difíciles de contrarrestar, ya que operan en el interior de los propios discursos reivindicativos y postcolonizadores, recreándose en el centro mismo de las exhibiciones internacionales de arte contemporáneo. El multiculturalismo y sus estrategias de integración representacional son capaces, por lo tanto, de generar condiciones de coerción de la diversidad cultural mediante el propio discurso estético de la diversidad, supliendo la descalificación *a priori* de las minorías por una representación estética (museográfica) estereotipificadora de lo subalterno.

Tensión geoestética de la hibridación cultural

A partir de las críticas que las teóricas feministas posestructurales pertrecharon a las múltiples y paradójicas formas de alienación de la alteridad, la pureza —cultural, de género, racial o disciplinaria— suele entenderse como una construcción artificial y academicista que no se ajusta a la heteroglosia de las múltiples modernidades del mundo actual. En consecuencia, la pureza tiende a ser percibida como una interpretación antropologizada de la identidad y de la diferencia. En su antípoda lo mestizo, lo híbrido, lo heterogéneo, lo 'entre' o lo contaminado, ha sido reinterpretado, a partir de la apología de la alteridad y de la celebración de la diferencia globalizada, como algo positivo y operativo, como un principio de subsistencia y fortaleza natural de la interculturalidad. "El paradigma de la hibridez, en la mayoría de los discursos contemporáneos —nos recuerda Amaryll Chanady— se presenta como más acorde con nuestra realidad (en todas las esferas de la vida humana, pero sobre todo en las prácticas culturales), mientras que su contrario, la pureza, es considerada como una construcción ideológica o antropológica. El antropólogo francés Jean-Loup Amselle, por ejemplo, considera lo que él denomina la "lógica mestiza" (*logique métisse*), no en el sentido de mezcla racial, sino en el de hibridez cultural, como el único paradigma que corresponde a la complejidad de las culturas humanas. Critica lo que llama la "razón etnológica" por su procedimiento "discontinuísta", es decir

su extracción, purificación y clasificación de los grupos étnicos y las prácticas culturales” (CHANADY, 1990).

Sin embargo, las políticas pragmáticas de la identidad y la utilización funcionalista y proselitista del multiculturalismo que vemos efervescer en zonas fronterizas y en puntos de denso tráfico cultural por un lado, y la estetización de los propios bordes culturales a través de la museización de la diversidad y de los subalterno por el otro, hacen pensar que, tanto fuera de la institución del arte como al interior de su escena internacional, la migración y la movilidad siguen siendo vistas como conflictos transfronterizos entre Estados nacionales; es decir, entre *contenedores* a través de los cuales circulan grupos y categorías culturales fijas (PRIES, 2004). Estas nuevas polarizaciones (en la mayoría de los casos muy cercanas a las viejas ideas del ‘choque entre culturas’) no sólo entienden la movilidad bajo la lógica de la *física social*, sino que hacen de lo híbrido una nueva categoría jerarquizante.³ Esta re-esencialización de lo híbrido lo que hace es entonces establecer un patrón a partir del cual se distinguen unas culturas como más híbridas que las otras, de lo cual, como es evidente, emerge una nueva fetichización de lo mestizo: una nueva antropologización objetivada y estetizada de la alteridad. “En ese sentido —afirma Leslie Bary— el discurso del multiculturalismo contemporáneo repite el gesto de los mestizajes oficiales, que funcionan hegemónicamente al cooptar la oposición y al crear un nuevo ser superior, el híbrido. Y si toda cultura es híbrida en sus orígenes y si todos respiramos híbridamente, viene siendo la hibridez una tautología cuya suposición vale más como punto de partida que como punto final en los análisis de la política y de la cultura” (BARY, 1997).

La politización de lo híbrido está, por lo tanto, estrechamente relacionada con las políticas mismas de la movilidad y con los procesos de estereotipificación de las fronteras como zonas ambiguas de ‘choque’ y de riqueza. Las prácticas estéticas de resistencia de colectivos artísticos como NoBorder, o Border Arts Workshop o de artistas que van desde Hans Haacke o Michal Rovner hasta Ana Mendieta, evidencian esta fetichización de lo colindante.⁴ La obra de Francis Alÿs para *InSite 97, The Loop*, fue una irónica renuncia a esterizar una vez más la frontera entre México y Estados Unidos al ir desde Tijuana hasta San Diego sin atravesar la frontera.

³ Sobre el tema ver las diatribas alrededor de la reedición del polémico y prejuicioso libro de Huntington, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, Nueva York, TouchStone, 1997.

⁴ Sobre este tema *vid.* Chaplin, “Postcolonial Iconization Of Borders” en: *2002 Working Paper Series: Contested borders, edges, and spaces, Eighth Conference of the International Association for the Study of Traditional Environment*, Hong Kong, December 12-15, 2002, volume 150.

No obstante, la diversas 'movilidades' que dan forma al sistema internacional del arte contemporáneo suelen interpretarse a la luz de los discursos poscoloniales, a partir de los cuales se tiende a sobrevalorar y justificar los procesos de internacionalización de las culturas subalternas así como la globalización misma de las estéticas periféricas y marginales (LIDCHI, 1997), (BEVERLY, 1999), (FUSCO, 1989). En palabras de Gerardo Mosquera, "supuestamente vivimos en un mundo de intercambios y comunicaciones globales. Cada vez alguien menciona la palabra 'globalización' uno tiende a imaginar un planeta en el cual todos los puntos se interconectan en una red reticular. En realidad, las conexiones solamente suceden dentro de un patrón radial hegemónico alrededor de los centros de poder, en el que los países periféricos (la mayor parte de los del mundo) permanecen desconectados uno del otro, o se conectan solamente indirectamente mediante -y bajo el control de- los centros. Yo viví lo anterior en carne propia durante los años en los que viajé a través de África, en donde la mejor forma viajar, incluso entre países contiguos, es vía Europa. Como no tenía suficiente dinero para hacerlo, me vi desconectado del sistema y suspendido en una zona de silencio y precariedad. Esta estructura de globalización axial y de zonas de silencio es la base de la red económica, política y cultural, la cual conforma, a un macro nivel, el planeta entero. La globalización desde/hacia es realmente una globalización para/a través de los centros, con conexiones Sur-Sur muy limitadas. Tal globalización, a pesar de sus límites y controles, ha mejorado indudablemente la comunicación y ha facilitado una conciencia más plural. La globalización ha introducido, sin embargo, la ilusión de un mundo trans-territorial de diálogo multicultural con corrientes que fluyen en todas las direcciones" (MOSQUERA, 1994).

El arte 'periférico internacional' es entonces, por donde quiera que se le vea, aquél que cumple con el *profile* de internacionalidad que marcan las propias instituciones centralizadas de la escena internacional del arte contemporáneo, y responde a una necesidad de corrección política frente al discurso del propio proyecto poscolonial y a las exigencias de alteridad al interior del *mainstream*. Así, el 'arte' asiático, africano o latinoamericano es internacional en la medida en que una parcela de dichas categorías es tomada metonímicamente como representante de toda la producción artística de este territorio simbólico cultural —determinado a su vez por instituciones geográfica y simbólicamente localizadas—. La parte es tomada por el todo. La estereotipificación funciona entonces como domesticación de la alteridad y de lo subalterno. Con ella, la estetización de la diversidad rinde sus frutos en el mercado global del arte.

Como puede verse, lo que persiste aquí es una suerte de metaforización permanente de las tensiones geopolíticas poscoloniales. De este tipo lecturas *trópicas* de la movilidad global, en consecuencia, devienen formas fetichizadas de la subjetividad las cuales encuentran sus fundamentos en estereotipos geográficos, culturales e identitarios. “La metáfora -afirma Irit Rogoff- es en efecto un camino limitado y es también un patrón de entendimiento de las condiciones y las articulaciones que termina por ser demasiado confortable. La metáfora se basa en lo similar, lo cual es también, por definición, lo que nos es familiar. Es más bien a partir de la relación entre las estructuras de la metáfora y la metonimia que puede desarrollarse una percepción elaborada y compleja de la 'geografía'. La dualidad de intersecar tanto las objetividades como las subjetividades dentro de un orden de conocimiento puede ser encontrado en este doble concepto” (ROGOFF, 2000). DE manera diferente, para autores como Kaja Silverman la metonimia es más operativa que la metáfora pues trata de las contigüidades y no de las similitudes; “mientras que la metáfora se vale de las relaciones de similitud de las cosas, no de las palabras, la metonimia hace uso de la relación de contigüidad de las cosas, no de las palabras; entre una cosa y sus atributos, sus entornos y sus elementos adjuntos (puesto que las cosas están disponibles para nosotros solamente de forma cognitiva) la metáfora es esencialmente el empleo de la similitud conceptual y la metonimia es el empleo de la contigüidad conceptual”.(SILVERMAN:1983) Sin embargo (y a pesar del interés que despiertan ambas posturas y sus respectivos matices) lo que no debe perderse de vista a la hora de considerar la dimensión simbólica de la movilidad como un ‘tropo’ es la manera en la que dicho *movimiento lingüístico* resuelve, perpetúa o encubre las tensiones transculturales que devienen del vínculo entre la geografía, la subjetividad, las políticas de la movilidad y la localización de los saberes diferenciales. (MOREIRAS, 2001).

Si llevamos esta crítica al terreno de los discursos geográfico-curatoriales podemos observar cómo el propio Hou Hanru, al hablar del artista africano Pascale Martine-Tayou, se refiere a su condición transmigratoria en los siguientes términos: “Pascale Martine-Tayou es cien por cien africano y, al mismo tiempo, cien por cien no africano. Nacido y criado en Camerún, es, sin duda, uno de los más africanos. Actualmente trabaja y vive sobretodo en Europa, por lo que de algún modo queda también “excluido” de los aspectos más africanos de su origen. Sin embargo, visita habitualmente su tierra natal. Y esta experiencia migratoria, este ir de acá para allá que configura su vida cotidiana es en sí mismo un fenómeno que cada vez comparten más africanos en la era de la globalización de la economía y la cultura, y de la migración transcontinental. En este sentido, Pascale Martine-Tayou es un africano típico de nuestro tiempo. Como ya he dicho, Pascale

Martine-Tayou es un artista a la vez cien por cien africano y no africano. Su trabajo se centra en este aspecto de cómo ser un africano, tanto en la vida diaria como en aquello que afecta a la memoria, la fantasía y la felicidad, viviendo entre Occidente y África. En todo caso, su lenguaje artístico es absolutamente “global”, y recurre a las más contemporáneas formas de expresión, desde el dibujo, la instalación y la *performance*, al cine e, incluso, la poesía” (HONROU, 2001).

Desde cualquiera de sus ángulos, esta consideración ontológica del artista rebusca, a través de metáforas y metonimias, la pureza tanto de lo africano (y de lo no africano), como de lo internacional bajo la etiqueta de la hibridez. Lo ‘entre’ se vuelve en esta operación narrativa algo fuerte, superresistente, geográficamente sólido y, en consecuencia, exageradamente estable. Esta estabilidad, como puede deducirse, negaría la capacidad misma de resistencia de lo híbrido en tanto que *no-sustancia*, es decir, anularía la capacidad política de lo impuro al situarse en concordancia con contextos geográfica y culturalmente localizados. La pregunta que sigue es entonces: frente a las nuevas colindancias entre la internacionalización del arte contemporáneo y la globalización de la diversidad cultural ¿pueden las políticas de la movilidad vincularse con las subjetividades transculturales para funcionar como herramientas críticas de los procesos de esencialización poscolonial de lo híbrido en el interior del sistema internacional del arte contemporáneo?

Sin pretender agotar las posibles respuestas que se derivan de dicho cuestionamiento, me gustaría cerrar este texto ejemplificando la manera en la que operan los discursos internacionalizadores y lo que antes he descrito como las *hibridaciones globales específicas*. En resumidas cuentas, lo que el nuevo internacionalismo termina haciendo es olvidando que, por ejemplo, la obra del reconocido (internacionalmente) artista mexicano Gabriel Orozco no encuentra su fuerza en una superación del localismo latinoamericanista, ni en el hallazgo de un neoconceptualismo potentísimo universal a la altura de los *ready-made* de Duchamp como suele afirmarse, ni en ningún otro tipo de explicación monoculturizadora de la diversidad del arte o re-esencializadora de lo híbrido, sino en la propia coyuntura poscolonial a través de la cual su obra es requerida y asimilada (*deseada*, diría Baudrillard) por el *mainstream* internacional. Sin embargo, esta absorción no sólo le da la posibilidad de ser leída como ‘otra’ obra global más, sino que también –y esto es lo verdaderamente importante en lo que a las políticas de la movilidad se refiere– le podría permitir ser entendida como una apostasía de las representaciones *geoestéticas* colonialistas de la historia del arte europeo. Sobre las condicionantes del discurso universalizador

del arte contemporáneo global, Gerardo Mosquera ha comentado lo siguiente: “se erige una extraña estratigrafía que clasifica las obras de acuerdo a si su valor es «local», «regional» o «universal». Se comenta que un artista es importante a escala «continental», que otro lo es a nivel del «Caribe». De más está decir que si tienen éxito en Nueva York serán universales de inmediato. La producción elitaria de los centros es automáticamente considerada «internacional» y «universal», y sólo se accede a estas categorías al triunfar en ellos” (MOSQUERA, 1994).

Por ello, la verdadera fuerza poscolonial de las piezas de Orozco no debiera radicar en ellas mismas en tanto que obras universales del *mainstream* global, ni tampoco en el hecho de corroborar (escuetamente) la validez y contemporaneidad del circuito internacional del arte, sino en la posibilidad misma de que alrededor suyo se genere una mentalidad geoestética contestataria, crítica y reflexiva, a partir de la cual la apropiación misma de sus signos particulares y localizaciones simbólicas específicas en la escena global permitiera la articulación de nuevas subjetividades y nuevos ‘usos’ de las representaciones transculturales en tanto que estrategias críticas de desmantelamiento de las políticas de comprensión del ‘arte periférico’ y de la perifericidad misma en tanto que valor transcultural; en suma, su potencial geopolítico debería radicar en el hecho de que, a través de su internacionalización, se desvelaran los intereses sobre los que se sostiene la paradoja de ser al mismo tiempo heroicamente universalista y mesiánicamente localista y se evidenciara también las políticas de representación, circulación y comercialización que mantienen vivo el siguiente oxímoron: ‘Orozco: nuevo arte internacional latinoamericano’. Si esto fuera así, la globalización de la diversidad a través del internacionalismo del arte podría no devenir automáticamente una satisfacción del exotismo estético bajo la etiqueta de la multiculturalidad; podría no resultar siempre un *amor perro* pero insincero por lo periférico, una fetichización de la otredad, una negación de la dimensión simbólica de la movilidad. Entonces tendríamos quizás, unas geografías *otras* del arte.

Ponència presentada el diumenge dia 11 de novembre de 2007 al Macba, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, amb motiu del III Simposi Internacional Crítica d'Art en un Món Global, organitzat per l'ACCA.

Ponencia presentada el domingo día 11 de noviembre de 2007 en el Macba, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, con motivo del III Simposio Internacional Crítica de Arte en un Mundo Global, organizado por el ACCA.

Lecture presented on Sunday, the 11th November 2007 at the Macba, Barcelona Museum for Contemporary Art, on the occasion of the III International Symposium Art Critics in a Global World, organized by ACCA.