

EL SISTEMA INTERNACIONAL DEL ARTE CONTEMPORÁNEO *Universalismo, colonialidad y transculturalidad*

Joaquín Barriandos

La idea de la eliminación del consenso multicultural por la que aboga la nueva internacionalización del arte contemporáneo, si se enfoca bajo la óptica de los problemas emergidos tras la globalización de las diversidades culturales, da la apariencia de ser una vía posible para tender hacia una convivencia más justa entre las culturas dentro del escenario global. “Debemos comenzar entonces –afirma Jean Fisher–, ‘nombrando’ para ‘des-nombrar’, y así evitar la mercantilización!: hay que decirlo de una buena vez –como lo ha hecho Geeta Kapur– que un ‘nuevo internacionalismo’ no es un asunto de consenso; el término debería ser desmantelado. Jamás el internacionalismo ha sido un asunto de consenso”.¹ En el contexto actual, en el que la tolerancia funciona como paliativo frente al desequilibrio histórico de las subjetividades y los imaginarios, y en el que asistimos tanto a una regulación del mercado de las identidades como a una serie de estrategias transnacionales de industrialización de la *diferencia* como parte integral de la economía cultural, esta emancipación de lo consensual resulta, como mínimo, difícil de instrumentar.

En la conferencia *A Brief Note on Internationalism* pronunciada dentro del simposio *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*², Olu Oguibe se planteaba si el nuevo internacionalismo experimentado por el arte contemporáneo no era sino otra de las respuestas surgidas tras el exceso de confianza que el multiculturalismo había puesto en teorías occidentalizadoras de la tolerancia: “Es posible ver en el discurso del nuevo internacionalismo, tal como ha surgido recientemente en entornos alternativos de diálogo en Occidente, un intento de apertura en la práctica cultural internacional. Lo que en realidad estamos presenciando, sin embargo, es una repetición cíclica de situaciones que en el pasado despertaban tantas e incluso más expectativas pero que, finalmente, no consiguieron romper las firmes y bien asentadas estructuras que ahora nosotros estamos cuestionando. Los espejismos de la tolerancia cultural que emergen frente a un diálogo como este —al igual que la mayoría de los fenómenos culturales en Occidente— parecen seguir, como la moda o la música, un ciclo de treinta años tras el cual se desvanecen rápidamente, sólo para reaparecer una vez más”.³ Para el crítico y poeta africano, por lo tanto, tolerar a los *otros* significaba aceptar la diversidad de las culturas como una forma de corrección

política, como una concesión que Occidente estaba obligado a hacer al Tercer mundo para ser congruente con el discurso de la descolonización y con el de la globalización de la democracia.

Al otro lado del golpe de luz universalista que aparece bajo la lupa del nuevo internacionalismo, puede observarse por lo tanto la manera en que las alteridades emergentes –reconocidas como diversidades culturales extremas (respecto a Occidente)– se han acomodado en la escena internacional ganando visibilidad y representabilidad estética sin que ello suponga que se sientan culturalmente reconocidas o que disfruten de un reposicionamiento en el interior de las políticas de representación transcultural dentro de la escalada de la globalización de la diversidad cultural. En un texto titulado *African Curators and Contemporary Art. Notes and responses to the "Sao Paulo Letter"*, publicado como respuesta a la polémica generada por la famosa carta enviada en junio del 2000 por Olu Oguibe a Ivo Mesquita (co-curador de la Bienal de San Paulo) tras la decisión de éste último de incluir en la edición número 25 de la Bienal a *curators* africanos sólo como “observadores”, el teórico africano se refiere a las formas ocultas y subexpuestas de discriminación en los procesos de desautorización tanto del arte como de los *curators* africanos: “Resulta un tanto malicioso argumentar que podemos prescindir de ciertos curadores y curadoras argumentando que la cultura de origen es algo irrelevante para una visión curatorial [...] Es una táctica retorcida sostener que no tiene ninguna importancia que un curador o curadora sea de Asia o de Latinoamérica, bajo el supuesto de que sus orígenes o su bagaje no conciernen de forma clara e inmediata a determinado tema o concepto curatorial. En lo sucesivo, esta postura tendrá que evitarse. En tanto que individuos, no somos únicamente lo que nos ha sucedido; somos también lo que llevamos auestas. Un curador nacido en Londres, el cual además ha vivido allí toda su vida, puede ser muy competente, incluso excelente en su trabajo, pero no hay duda de que sus experiencias –y, por tanto, su visión– diferirán de las de otro curador que ha vivido y trabajado en tres continentes diferentes. Un curador puede tener conocimientos muy amplios y ser casi infaliblemente sensible y liberal en sus opiniones y en su práctica, pero su sensibilidad y visión diferirán de una u otra forma, por más sutil que éste sea, de los de una curadora”.⁴

La aparición de la periferia en el centro mismo de la ‘escena internacional’ del arte contemporáneo puede mirarse, por lo tanto, desde dos perspectivas diferentes: como una corroboración estética del multiculturalismo (en tanto que programa de representación política y reconocimiento de la diferencia), o bien como la posibilidad

de una toma de conciencia respecto al rol que pretende jugar Occidente en el proceso de gestión de la globalización de lo diferente y respecto al hecho, también, de que las políticas de representación que dieron forma a las identidades marginales del Tercer mundo, lejos de agotarse, se han actualizado bajo el amparo de la inclusión del Otro. El carácter abrasivo de las políticas de absorción de la alteridad que rodean en la actualidad el escenario global del arte contemporáneo puede, por lo tanto, agudizar los mecanismos de colonización simbólica de los imaginarios culturales bajo la retórica de la integración poscolonial y el universalismo geoidentitario. En este sentido, tanto los discursos de la transparencia y la traducibilidad estéticas como el de la narración incluyente de las diversas culturas visuales han de observarse bajo la lente de las políticas transculturales de representación y de las políticas intersubjetivas del reconocimiento estético. En miras de cuestionar el no-reconocimiento en las políticas liberales del reconocimiento geoidentitario resulta necesario arrojar la siguiente pregunta: ¿Puede mantenerse el rol político que han adquirido recientemente las geografías subalternas al quedar integradas en los procesos de globalización, visualización e internacionalización de la alteridad o, más bien, sus batallas semióticas interculturales, como las ha definido Tomaselli, se debilitan dentro de los escenarios internacionalistas del ‘arte global’?⁵

Como puede verse, la representabilidad de la alteridad en el interior de la ‘escena internacional’ del arte contemporáneo está inmersa en una coyuntura epistemológica que atañe tanto a la nueva cartografía sobre la que interactúan la estética y la crítica del arte, como a la plausibilidad misma de una condición ya no poscolonial sino realmente descolonial en la época contemporánea, es decir, una condición que supere las desigualdades heredadas de los desequilibrios interculturales fermentados tras largos siglos de exclusión y deslegitimación colonialista. Las formas de representación de la alteridad en la época de la globalización de la diversidad, por un lado, y las estrategias que giran en torno a su uso político como herramientas de alienación o emancipación de las relaciones interculturales, por el otro, se han convertido entonces en algo más que el campo de trabajo de ciertas prácticas artísticas y creativas globales, pues han dado pie a la existencia de un tipo de interacción política que rompe tanto la autonomía del objeto artístico como la autonomía de la visualidad propiamente estética. Este campo podría definirse como el de las negociaciones transculturales y las circulaciones geoestéticas,⁶ es decir, como un nuevo campo de reflexión y resistencia en el que se cruzan la antropología de los imaginarios culturales y las políticas transculturales de la visualidad con la crítica a

los paradigmas poscolonialistas y al saber geográfico que ha da forma a la colonialidad del ser.⁷

Es en este contexto en el que Sarat Maharaj ha propuesto que el arte contemporáneo se convierta en un “motor epistemológico”⁸ y en el que John Yang ha promovido nuevas formas de representabilidad del arte contemporáneo como un campo útil de lucha política frente a la globalización de lo diverso.⁹ Lo que de alguna manera se sigue poniendo en juego a través de las políticas de representación transcultural es entonces lo que Hal Foster ha denominado la etnización,¹⁰ Jean Baudrillard la domesticación,¹¹ Michael Pickering la estereotipificación,¹² Arjun Appadurai la disyunción¹³ y Homi Bhabha la sincronización de la alteridad¹⁴ en tanto que formas de neocolonización de las subjetividades culturales en el interior de los procesos de internacionalización y de globalización de la diversidad.

Tras varios siglos bajo una cultura visual marcadamente colonialista y excluyente, el carácter vertiginoso de este proceso de visualización del arte contemporáneo periférico nos arroja por lo tanto las siguientes preguntas a la mesa: ¿qué motivó que este ‘otro’ arte entrara en los circuitos de exposición occidentales? ¿por medio de qué vías se ha vuelto esta alteridad accesible? ¿la búsqueda de un verdadero equilibrio en la cartografía internacional del arte contemporáneo encuentra su correspondencia en el equilibrio de las políticas de representación de la diversidad cultural, o la integración de la periferia, paradójicamente, ha servido más bien para perpetuar y fortalecer el poder del centro? ¿qué queda del otro, y en dónde, cuando es representado? ¿la incorporación de la periferia cultural (de los extremos de occidente) al *mainstream* es parte del proyecto de estetización de lo subordinado? ¿la inclusión de los otros debe ser vista como una victoria del proyecto poscolonial, como la expresión cultural más eficaz de la descolonización, o como una nueva forma de dominio intercultural mediada por el control de los mecanismos de exhibición de las identidades y por la gestión de las políticas de representación de la diversidad cultural? ¿en qué medida puede la estética implicarse en este juego de tensiones para mediar el desequilibrio entre las diferentes culturas? ¿será capaz la estética (a través de una nueva delimitación geoepistemológica de sus fronteras) de utilizar esta escenificación global de la pluralidad del arte contemporáneo como un verdadero ‘motor epistemológico’ que revierta la estandarización de las identidades y la absorción de las diferencias culturales? ¿tienen la estética y la visualidad críticas un papel ineludible en el proceso de arribo a una verdadera condición decolonial de la culturas globales?

Como puede deducirse, repensar las fronteras estéticas de lo poscolonial es repensar a su vez las fronteras coloniales de Occidente y repensar los límites mismos de la modernidad; lo cual supone, por otro lado, asumir también la profunda imbricación que puede establecerse entre la actual epistemología crítica de la cultura y las prácticas del arte contemporáneo en la época de la globalización de la alteridad. Replantear los bordes estéticos de la realidad, por su parte, supone tomar en cuenta con absoluto compromiso político aquello que Kobena Mercer ha descrito como *el peso de la representación (the burden of representation)*, esto es, la verdadera capacidad de emancipación cultural que las políticas de representación tienen en el proceso de reubicación de las subjetividades y en el de construcción de significados culturales a través del arte contemporáneo. Las nuevas formas de internacionalización del arte, en este marco, parecen más bien *fijar* antes que permitir una constante oscilación cultural en la que lo subalterno se reubique para dejar de serlo.¹⁵ Si no se revisan críticamente las políticas de representación geoestética del argumento internacionalista, lo que éste acabará haciendo –aunque se perciba a sí mismo como un punto de fuga hacia un nuevo orden ecuménico e igualitarista– será cobijar, con mayor o menor conciencia, formas extremas de pluralismo identitario en el interior mismo de las culturas visuales. Sin la pluralidad del propio pluralismo, como ha expresado Maurice Beuchot, éste terminará convirtiéndose en una expresión encubierta de conservadurismo identitario.¹⁶

¹ Fisher, "Editor's Note", en: Fisher (ed.), *Global Visions: A New Internationalism in the Visual Art*, Londres, Kala Press, 1994.

² Este simposio fue organizado por el *Arts Council of England* en cooperación con la Tate Gallery de Londres en abril de 1994; *vid.* Jean Fisher (ed.), *op. cit.*

³ Oguibe, "A Brief Note on Internationalism", en: Fisher (ed.), *op. cit.*

⁴ Oguibe, *African Curators and Contemporary Art. Notes and responses to the "Sao Paulo Letter"*. Este artículo fue publicado originalmente en la revista suiza *Paletten* con el título "Afrikanska Curatorer och Nutida Konst", 1/2001, pp. 28-31. El texto puede consultarse en: http://www.camwood.org/African_Curators_and_Contemporary_Art.html.

⁵ Tomaselli, "Popularising Semiotics: Semiotics and social struggle", en: *A Quarterly Information Service from the Centre for the Study of Communication and Culture*, vol. XI, núm. 2, 1991; "Politics of Representation: Semiotic Struggles in South Africa", en: *Caiet de Cinema*, Romania, 11, 1995, pp. 1-20. El concepto 'Arte Global' tiene una compleja historia reciente que se entrecruza de manera directa con el asunto de la geoepistemología del conocimiento y con el de la deconstrucción postcolonial del pensamiento geográfico; sobre este tema ver: Barriendos, (2007), "Global Art and Politics of Mobility. (Trans)Cultural Shifts within International Contemporary Art System" in Mieke Bal, Miguel A. Hernández (eds.) *Aesthetic Migrancy*, Amsterdam, ASCA, pp. 159-182; y Barriendos (2008), "La Descolonización del Pensamiento Geográfico: Arte Global, Transculturalidad, Políticas de la Movilidad" en: *La Crítica de Arte en la Era de la Movilidad Global*, Barcelona, *Actas del Simposio de la Asociación Catalana de Críticos del Arte: La Crítica de Arte en la Era de la Movilidad Global*, 2007.

⁶ Sobre el concepto 'Geoestética' puede consultarse la siguiente bibliografía: Barriendos, *Geoestética y Transculturalidad: La Internacionalización del Arte Contemporáneo*, Girona, Fundació Espais de l'Art Contmeporani, 2007.

⁷ Sobre el tema ver Barriendos, "La Descolonización del Pensamiento Geográfico...", *op. cit.*

⁸ Maharaj, “Xeno-Epistemics: Makeshift Kit for Sounding Visual Art as Knowledge Production and the Retinal Regimes”, en: *Documenta 11*, vol. II, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Publishers, 2002.

⁹ Yang, *Representation and Resistance: A Cultural, Social, and Political Perplexity in Post-Colonial Literature*, Londres, Brown University, 1999.

¹⁰ Foster, “Introducción al Posmodernismo”, en: Foster (ed.), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985; *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.

¹¹ Baudrillard, *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, Barcelona, Anagrama, 1991.

¹² Pickering, *Stereotyping: The Politics of Representation*, Londres, Palgrave Macmillan, 2001.

¹³ Appadurai, “Vers un choc des cultures ou vers une hybridation culturelle? Les nouveaux territoires de la culture: mondialisation, incertitude culturelle et violence”, en: Matsuura, *Les clés du XXI^e siècle*, Seuil, UNESCO, 2000.

¹⁴ Bhabha, “Culture’s in Between”, en: Stuart Hall and Paul du Guy (eds.), *Questions of Cultural Identity*, Londres, SAGE Publications, 1996.

¹⁵ Sobre la posición epistemológica de lo subalterno en la poscolonialidad, *vid.* Spivak, “Can the subaltern speak?”, en: *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press, 1988.

¹⁶ Beuchot, “Hacia un pluralismo cultural analógico que permita la democracia” en: *Filosofía, Neobarroco y Multiculturalismo*, México, Itaca, 1999.