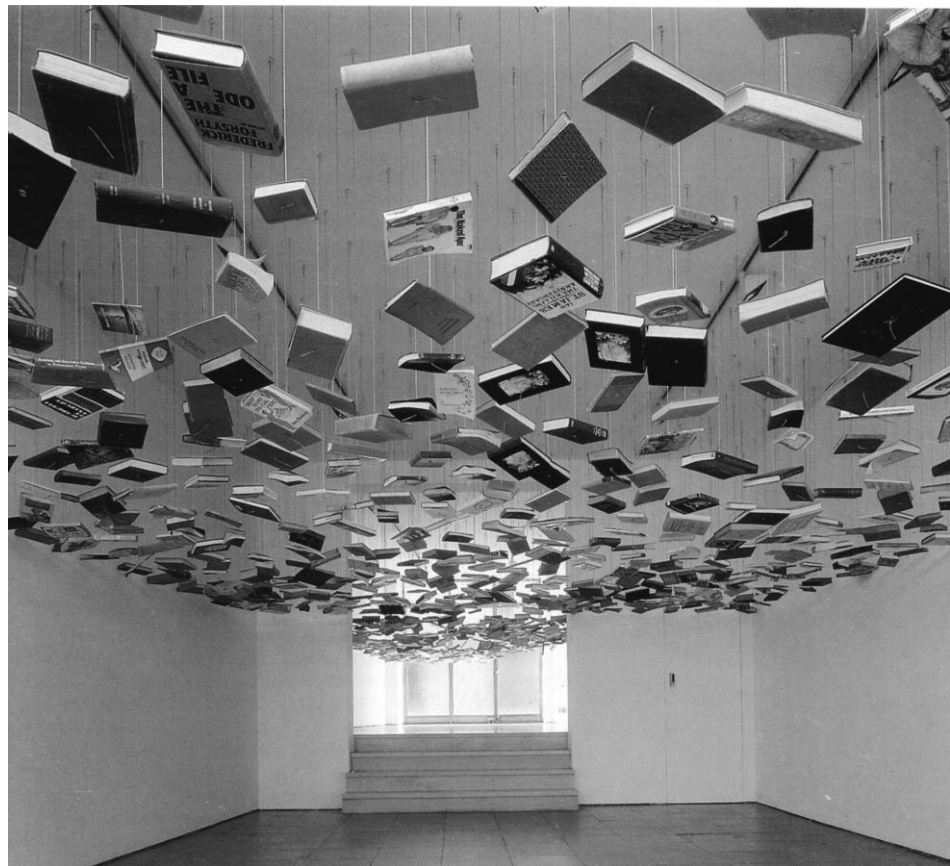


Desde aquí. Arte contemporáneo, cultura e internacionalización

Gerardo Mosquera



(...)

En los últimos tiempos se ha producido una revolución en las relaciones entre arte contemporáneo, cultura e internacionalización. Hace sólo quince años vivíamos en condiciones diferentes, y no sólo por lo limitados que

eran entonces el Internet y la telefonía celular. Además del auge de la información electrónica, del impacto de la tan llevada y traída globalización, del fin de la Guerra Fría y de la modernización —a veces galopante— en vastas

regiones del planeta, el cambio se ha detonado específicamente por una expansión geométrica en la práctica y circulación del arte. Trenzada en estos procesos, la mutación en el panorama global de las artes visuales ha tenido lugar en

silencio, suave y paulatinamente, sin que aún se tenga cabal conciencia de cuán radical ha sido la mudanza.

Hemos dejado atrás los tiempos de los ismos y los manifiestos. Hoy día la cuestión crucial en el arte es el extraordinario incremento de su práctica y circulación regional e internacional a través de una variedad de espacios, eventos, circuitos y comunicaciones electrónicas. Se calcula que debe haber ya cerca de doscientas bienales y otros eventos artísticos de periodicidad fija en todo el mundo, sólo por mencionar un aspecto del crecimiento de los circuitos del arte. En esta explosión participa una vasta multiplicidad de nuevos actores culturales y artísticos que circulan internacionalmente y que antes, o no existían, o quedaban reducidos al ámbito local. Pensemos, por ejemplo, en que varios países del Pacífico asiático han pasado de la cultura

tradicional al arte contemporáneo saltándose el modernismo. En cierta medida, “aprendieron” el arte contemporáneo por Internet. Este salto ha detonado una fructífera proximidad entre tradición y contemporaneidad, o, por el contrario, ha proveído al arte de la frescura, atrevimiento, candor y espontaneidad propios de quien no arrastra la cadena de una evolución histórica. Como parte de estos impactantes fenómenos y más allá de ellos, pienso que lo importante de esta expansión del campo artístico no es tanto su efecto hacia el futuro, sino su tendencia a traspasar sus propios límites —desdibujando sus fronteras—, por un lado hacia la vida personal y cotidiana, y por otro, hacia la sociedad y la interacción urbana.

Junto al incremento de los circuitos internacionales, hoy crecen nuevas energías artísticas y nuevas

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

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



veces se mueven dentro, fuera y alrededor de espacios locales, regionales y globales. Usualmente su producción no está anclada a modernismos nacionalistas ni a lenguajes tradicionales, aun cuando basan su obra en las culturas vernáculas o en trasfondos específicos. Los contextos mismos han llegado a ser globales a través de su interconexión con el mundo. Incluso en medio de la guerra, como en Palestina, es posible descubrir obras con garra, que desafían nuestras preconcepciones y ratifican cuán descentralizadas están deviniendo las dinámicas artísticas.

El mundo del arte ha cambiado mucho desde 1986, cuando la II Bienal de La Habana realizó la primera exposición global de arte contemporáneo, reuniendo 2.400 obras de 690 artistas contemporáneos de 57 países, tres años antes de *Les Magiciens de la Terre* * y sin incluir arte tradicional, inaugurando así la nueva era de internacionalización que vivimos hoy. Los discursos y prácticas multiculturalistas de los 90, que implicaban políticas de *correctness*, cuotas o neoexotistas han perdido actualidad, al extremo de usarse ya como

adjetivos descalificadores que connotan un programatismo simplista. Hasta hace poco, se buscaba una pluralidad nacional balanceada en las muestras y eventos. Ahora el problema es opuesto: los curadores y las instituciones tenemos que responder a la vastedad global contemporánea. El desafío es poder mantenerse al día ante la eclosión de nuevos sujetos, energías e informaciones culturales que estallan por todos lados. Ya no resulta posible para un curador trabajar siguiendo el eje Nueva York-Londres-Alemania —tal como ocurría hasta hace poco—, y mirar desde arriba al resto, enarcando las cejas. Ahora los curadores tenemos que movernos y abrir nuestros ojos, oídos y mentes. No lo hemos hecho de modo suficiente aún, pero la corriente nos impulsa en esa dirección positiva.

El modernismo brasileño construyó el paradigma de la “antropofagia” para legitimar su apropiación

crítica, selectiva y metabolizante de tendencias artísticas europeas. Esta noción ha sido usada extensamente para caracterizar la paradójica resistencia anticolonial de la cultura latinoamericana por vía de su inclinación a copiar —como es sabido, sólo los japoneses nos superan en esto—, así como para aludir a su relación con el Occidente hegemónico. El mismo carácter multi-sincrético de la cultura latinoamericana facilita la operación, pues resulta que los elementos abrazados no son del todo foráneos. Podríamos incluso decir que América Latina es el epítome de este tipo de dinámica cultural, dada su problemática relación de identidad y diferencia con Occidente y sus centros en virtud de la especificidad de su historia colonial. Nuestra “consanguinidad” con la cultura hegemónica de Occidente ha sido al mismo tiempo cercana (somos sus hijos) y distante (somos la descendencia bastarda,

pobre y subordinada). Así, la práctica de la antropofagia permitió al modernismo personificar y aún potenciar complejidades y contradicciones críticas en la cultura del Continente.

Ahora bien, el paradigma va más allá de América Latina para señalar un procedimiento característico del arte subalterno en general. Fue acuñado por el poeta Oswald de Andrade en 1928¹, no en calidad de noción teórica, sino a manera de un manifiesto poético y provocador. Resulta extraordinaria la afirmación de la activa agresividad del sujeto dominado, mediante el recurso de la apropiación que el Manifiesto presenta, y su casi desfachatada negación de una idea conservadora, quietista, de la identidad. Andrade llega hasta a afirmar: “Sólo me interesa lo que no es mío”,² revirtiendo las políticas fundamentalistas de la autenticidad. A diferencia de la noción de “*mimicry*”

de Homi Bhabha,³ que plantea cómo el colonialismo impone una máscara ajena al subalterno, desde la que éste negocia su resistencia en medio de la ambivalencia, la antropofagia supone un ataque: tragarse voluntariamente la cultura dominante en beneficio propio. Y es que la noción se construye por el modernismo latinoamericano ya sea en, y desde, una situación postcolonial. Ella se corresponde además con la temprana inclinación internacional de la cultura brasileña, condicionada por el impulso modernizador de una burguesía ilustrada y cosmopolita. Los pensadores de la llamada “Santa Trinidad” de la teoría postcolonial (Bhabha, Edward Said y Gayatri Spivak) en cambio, basan su reflexión en las tensiones culturales bajo el régimen colonial, principalmente británico, y las secuelas de la descolonización post Segunda Guerra Mundial.

La situación de América Latina es muy diferente debido a que los colonizadores se asentaron y acriollaron, el régimen colonial concluyó temprano en el siglo XIX, y los intentos de modernización y el modernismo tuvieron lugar tras una larga historia post y neocolonial. De otro lado, es necesario señalar que el material de base de estos importantes pensadores y, en general de la teoría postcolonial, procede en su casi totalidad del mundo de habla inglesa, ignorando todo lo demás, incluida América Latina entera.

A partir de su lanzamiento poético, la metáfora de la antropofagia ha sido desarrollada después por los críticos latinoamericanos como noción clave en la dinámica cultural del Continente. Por un lado, describe una tendencia presente en América Latina desde los días iniciales de la colonización europea; por otro, plantea una estrategia

de acción. Su línea no sólo ha sobrevivido al modernismo peleador de sus orígenes: se ha visto impulsada por el auge de las ideas postestructuralistas y postmodernas acerca de la apropiación, la resignificación y la validación de la copia. Así, su sentido ha estado en la base de la obra de importantes teóricos del Continente como Nelly Richard y Ticio Escobar, que han ejercido una gran y muy positiva influencia. La antropofagia fue incluso el núcleo temático de la memorable XXIV Bienal de Sao Paulo, curada por Paulo Herkenhoff en 1998.

El énfasis en la apropiación de la cultura dominante como expediente de resistencia y afirmación de los sujetos subalternos se manifiesta también en el término “transculturación”, acuñado por Fernando Ortiz en 1948 para destacar el intercambio bilateral implícito en toda “aculturación”.⁴ Este

neologismo fue saludado por Bronislaw Malinowski en su prólogo al libro de Ortiz, y por Melville J. Heskovits,⁵ aunque no fue adoptado debido a lo instalado que estaba el vocablo “aculturación” en el lenguaje de la antropología. El término disfruta hoy de un uso generalizado en castellano y está entrando tardíamente al inglés por vía de los *cultural studies*, tomado de Ángel Rama.⁶ Aunque el papel activo del receptor de elementos exteriores —quien los selecciona, adapta y renueva— había sido señalado hace tiempo por la antropología, la proposición del nuevo término por Ortiz introducía un planteamiento ideológico: enfatizaba la energía de las culturas subalternas aun bajo condiciones extremas, como en el caso de los esclavos africanos en Brasil, Cuba y Haití. La noción establecía una reafirmación cultural de lo subalterno al nivel del vocablo mismo, y a la vez

proponía una estrategia cultural desde su paradigma.

En realidad, todas las culturas son híbridas y todas se “roban” siempre unas a otras, sea desde situaciones de dominio o de subordinación. Tal es su comportamiento natural como organismos vivos, cuya salud depende de su dinamismo, su capacidad de renovación y su interacción positiva con el entorno. La apropiación cultural no es un fenómeno pasivo. Los receptores siempre remodelan los elementos que incautan de acuerdo con sus propios patrones culturales,⁷ aun cuando se encuentren sometidos bajo estrictas condiciones de dominio. Sus incorporaciones a menudo no son “correctas”. Pueden ser adquiridas “sin una comprensión de su puesto y sentido en el otro sistema cultural, y recibir un significado absolutamente distinto en el contexto de la cultura que recibe”.⁸ Es así como suele funcionar la

apropiación intercultural, pues lo que interesa es la productividad del elemento tomado para los fines de quien lo apropia, no la reproducción de su uso en el medio de origen. Tales incorrecciones suelen estar en la base de la eficacia cultural de la apropiación y, a menudo, abren un proceso de originalidad, como el uso absolutamente ignorante y bien efectivo que hizo el modernismo de imagerías africanas, oceánicas y mesoamericanas. Por eso el crítico brasileño Paulo Emilio Sales Gómez, refiriéndose a la voluntad cosmopolita de los artistas del Brasil, con sus ojos puestos en la *mainstream* de los grandes centros del arte y desinteresados de la cultura popular, decía que su suerte era que copiaban mal,⁹ pues lo valioso en ellos es aquello que los personaliza dentro de un lenguaje internacional hablado con fuerte acento.

Notas

*N. E. Esta exposición fue organizada en 1989 por el entonces director del Museo Pompidou, Jean-Hubert Martin. Se trató de una novedosa muestra internacional de artes visuales que incluyó obras de artistas de países usualmente ignorados como Nepal, Nigeria, Australia, Nueva Guinea, ubicadas junto a obras de arte occidental y convencional. La mayor crítica que recibió aludía a la inclusión de piezas y obras que, según la crítica, mejor podrían estar en una exhibición etnográfica.

Notas

¹ Oswald de Andrade, “Manifiesto antropófago”, *Revista de Antropofagia*, Sao Paulo, año 1, no. 1, mayo de 1928.

² *Ibidem*.

³ Homi Bhabha, “Of Mimicry and Men. The Ambivalence of Colonial Discourse”, *October*, Nueva York, no. 28, 1984, pp. 125-133.

⁴ Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Ed. Imagen, 1940 (publicado en inglés, Nueva York, Alfred Knopf, 1947).

⁵ Melville J. Heskovits, *Man and his Works. The Science of Cultural Anthropology*, Nueva York, Alfred Knopf, 1948.

⁶ Ángel Rama, *Transculturación narrativa y novela latinoamericana*, México D. F., Siglo XXI, 1982.

⁷ R. H. Lowie, *An Introduction to Cultural Anthropology*, Nueva York, Rinehart Company Inc. Publishers, 1940.

⁸ Boris Bernstein, “Algunas consideraciones en relación con el problema ‘arte y etnos’”, *Criterios*, La Habana, nos. 5-12, 1983–1984, p. 267.

⁹ Citado por Ana María de Moraes Belluzzo en conversación con el autor.

Gerardo Mosquera es crítico y curador cubano independiente. Este texto se extractó de la ponencia que el autor presentará en el *VII Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte Moderno/Contemporáneo: un debate de horizontes*.