

Una historia cultural de la posmodernidad y del poscolonialismo. Lo intercultural entre lo global y lo local

Ana María Guasch

3

Resumen

Tras una discusión de los conceptos de universalismo, nacionalismo, multiculturalismo y globalidad en el marco de un mundo posmoderno y postcolonial, se abordan diferentes situaciones “locales” en el ámbito del museo, de la ciudad, de la exposición y de las prácticas artísticas individuales, para plantear la necesidad de un nuevo concepto: el de interculturalidad. Algunas situaciones locales que deben estudiarse son: el modelo de museo global Guggenheim (Bilbao) y sus relaciones con las situaciones locales y territoriales; las bienales periféricas y la imposición de modelos curatoriales inscritos en el “nuevo internacionalismo”, así como las prácticas artísticas de un nuevo paradigma de artista, “el artista como etnógrafo”, y sus diálogos con la especificidad del lugar.

Abstract

After discussing the concepts of universalism, nationalism, multiculturalism and globalism in the context of a postmodern and postcolonial world, different «local» situations are approached, in the sphere of the museum, the city, the exposition and individual artistic practice, in order to posit the necessity of a new concept, that of interculturalism. Some local situations that need study are: the Guggenheim (Bilbao) global museum model and its relations with local and territorial situations; peripheral biennials and the imposition of curatorial models inscribed in the «new internationalism», as well as the artistic practices of the new paradigm of the artist, «artists as ethnographers», and their dialog with the specific character of a place.

El recorrido por la historia cultural del siglo xx y en especial por el arte de las dos últimas décadas tiene muy poco que ver con una historia lineal, cronológica, teleológica, una historia basada en una sucesión de movimientos y tendencias. Proponemos sustituir las categorías tradicionalmente aceptadas para explicar los fenómenos artísticos y culturales de modernidad y posmodernidad, vanguardias y neovanguardias, así como los conceptos de ruptura y retorno, originalidad y apropiación, autoría y muerte del autor, habituales en una historia del arte positivista y formalista, así como en una historia marxista, por los conceptos de internacionalismo, nacionalismo, diáspora, multiculturalidad, globalismo, localidad e interculturalidad, que parecen responder a un común denominador: su proximidad a la palabra cultura, más allá de la de arte, y su apuesta por la cuestión de identidad, más allá del lenguaje: Una historia cultural de la posmodernidad y del poscolonialismo. Lo intercultural entre lo global y lo "local. El debate cultural —sostiene Gerardo Mosquera— ha devenido espacio de lucha política, tanto en lo simbólico como en lo social".¹

Esta historia cultural e identitaria (no lingüística ni de género, ni política) del arte de las dos últimas décadas va a centrarse en diferentes momentos "culturales": el momento postcolonial posmoderno que tiene su parangón en la ideología multiculturalista, el momento global en su constante tensión e interacción con lo local, para acabar con el que denominaremos momento post-político que, a partir de una reactualización de las formas de compromiso y de pensamiento crítico, tiene su equivalente en el interculturalismo. Para proceder a este replanteamiento de los cánones tradicionales se impone, cual cartógrafos de un nuevo territorio, rediseñar un nuevo mapa del arte del siglo xx de un modo integrador, entendiendo cómo el período postcolonial o posmoderno sucede al período colonial o moderno y éste al precolonial. De hecho, siguiendo a Thomas McEvilley², podríamos distinguir

una serie de fases (McEvilley habla de cuatro pero nosotros añadiríamos una quinta) de la identidad, que darían lugar a distintas maneras de entender el arte y cultura a lo largo del siglo xx.

Podríamos hablar del período premoderno o precolonial, donde la cuestión de la identidad es algo dado, incuestionable para la intervención de otras realidades culturales, fase que enlazaría con el edénico mito del origen y se correspondería con las sociedades y manifestaciones artísticas llamadas "tradicionales". A éste seguiría el período moderno o colonial, en el que la idea de la identidad cultural se convierte en una estrategia usada por los colonizadores para, al mismo tiempo, afianzar su propio poder y garantizar la autoconfianza del colonizado. Una tercera fase dentro del período colonial corresponde a episodios de "resistencia" por parte del individuo colonizado que redirige su atención hacia el restablecimiento de su propia identidad abandonada. En la cuarta fase los artistas aceptan, tras el reconocimiento de las diferencias, la hibridación, así como el mestizaje y una impureza anticipadora de la ulterior cultura global. Y finalmente, en el quinto estadio, la cuestión es cómo las nuevas y múltiples identidades "locales" (partiendo de lo que Appadurai denomina "la producción de localidad"³) pueden coexistir dentro de la transnacional expansión del nuevo mapa cognitivo global y del capitalismo multinacional.

La identidad en el marco de la modernidad colonial

En el contexto de la modernidad colonial en el que la identidad cultural del colonizado fue declarada como hegemónica y la del colonizador como esclavista o imitativa, los colonizadores mostraron a los artistas colonizados la visión de un arte autónomo y no funcional y, consecuentemente, derogaron las convenciones artísticas locales. Durante este período, ciertamente, los artistas "colonizados" (o, dicho en otras palabras, del Tercer Mundo) que querían

entrar en el discurso del arte internacional no tenían otra elección que la de rechazar las tradiciones heredadas y adoptar la escuela de París o, más tarde, el estilo de Nueva York que no les ofrecería ninguna clave sobre etnicidad o nacionalidad, pero que les permitiría sumarse a la fórmula del “internacionalismo”. A lo largo de la modernidad, el proceso de colonización “europeizó” por ejemplo a América Latina y, desde estrategias de re-significación, transformación, impureza y sincretismo, llevó a los artistas a apropiarse de las tendencias hegemónicas y a legitimarlas, respetando las creatividades individuales y el diálogo con la complejidad del contexto.⁴

Este período contempló a su vez el ya mencionado tercer estadio de la identidad, derivado de una reacción nativista que enfatiza un retorno a las tradiciones heredadas, que se ven como única verdad, más allá de los internacionalismos ilusorios. En esta fase de “resistencia”, caracterizada por el sincretismo y el mestizaje, el colonizado, al tiempo que negaba, no sin cierto ánimo de venganza, la identidad del colonizador, dirigía su atención hacia el restablecimiento de su propia identidad abandonada. Esta historia bipolar, esta historia de dos, entre el “yo occidental” (repleto de historia) y el “otro” (deshistorizado o plagado de historias ficticias) podría explicarse acudiendo al concepto de identidad del psiquiatra, nacido en las Antillas francesas, Frantz Fanon, que examinó los efectos psicológicos del colonialismo y explicó las consecuencias de la identidad del individuo “colonizado” que era forzado a la internacionalización del “yo” como “otro” (la figu-

ra del “Negro”) en las antípodas de la “civilizada, racional e inteligente” figura del colonizador. En el texto de 1952, *Negra piel, máscaras blancas* y otro posterior, *Los condenados de la tierra*, de 1961, define la “identidad” (de hecho su propia identidad, ser negro viviendo en la sociedad blanca francesa) en términos negativos, como una ausencia de sujeto: “Una cultura racista prohíbe por definición la salud psicológica del hombre negro”.

Esta reacción nativista, que enfatiza un cierto retorno a las tradiciones heredadas que se entienden como auténtica verdad más allá de los internacionalismos foráneos, es la que, tal como comenta Gerardo Mosquera, explicaría la “neurosis de identidad” que habría sufrido la cultura en América Latina⁵, y que llevó a Federico Morais, a finales de los años setenta, a vincular la obsesión por la identidad con el colonialismo y a proponer una plural, diversa y multifacética idea del continente, producto de su multiplicidad de origen⁶ Esta “neurosis de identidad” es la que explicaría, sobre todo a partir de los años sesenta, con la revolución cubana y los movimientos de la guerrilla, la emergencia en América Latina de numerosos movimientos de resistencia en contra de la penetración cultural imperialista, que reivindicaban el realismo mágico, el mestizaje, el barroco, el impulso constructivo y el discurso revolucionario. Quizás, tal como apunta Gerardo Mosquera, lo más interesante del arte latinoamericano son los episodios del final de la modernidad y cómo los distintos artistas que participaron de estos lenguajes internacionales, aún compartiendo muchos aspectos



comunes con el *mainstream*, como la crítica a la representación y el arte entendido como autoafirmación, usaron las fuentes post-conceptuales para integrar lo estético, social, religioso, cultural, no en una vía directa o anecdótica, sino dentro de un análisis de las fuentes de la semiótica del arte, enriqueciendo los propios discursos e introduciéndolos en nuevos territorios: “Esto era necesario para abordar la complejidad de la sociedad y cultura en América Latina, donde multiplicidad, hibridación y contraste introducen contradicciones y sutilidades. Pero si esta característica de ser internacional y al mismo tiempo diferente hace al arte latinoamericano tan atractivo, conlleva también el riesgo de convertirlo en la perfecta alteralidad para el *mainstream*”.⁷

6 Posmodernidad y Poscolonialismo

Con la irrupción de la condición posmoderna, que corresponde al período postcolonial, asistimos a un nuevo episodio en la definición de la identidad: el de una máxima expansión, desplazamiento o democratización del hecho cultural, fruto de la consolidación del discurso de la diferencia en el marco del posestructuralismo francés, pero también del impacto de los estudios poscoloniales, que tuvieron un importante punto de partida en las teorías de Edward Said. En un mundo ya no dividido en estructuras binarias (lo civilizado / lo primitivo, lo crudo / lo cocido, la cultura / la subcultura), ni dominado por una mirada etnocéntrica ni por una sociedad basada en el monoculturalismo radical, que consideraba la diversidad cultural y social como peligrosa, el “discurso de la diferencia” garantizó un reconocimiento de la diversidad y de lo que llamaríamos un efecto “collage” subyacente al discurso de la hidridación, del nomadismo, del mestizaje y de la impureza.

Como escribió el crítico literario Ihab Hassan, la posmodernidad dramatiza su falta de fe en el arte, de la misma manera que busca nuevas obras de arte

buscando la disolución cultural y artística. El arte en el que Hassan encuentra esta “falta de fe” es el arte de la pureza y de la totalidad que, siguiendo a Jacques Derrida, se podría también llamar “el arte de la presencia”. En su lugar aparecía un arte que era esencialmente crítico y que promovía no la unidad sino la disyunción, no la integridad sino el mestizaje.⁸ El énfasis en el collage fue revisado en 1984 por Frederic Jameson cuando comparó la cultura posmoderna con el pastiche, un “hablar a través de máscaras y voces situadas en el museo imaginario de una cultura global”. Felix Guattari y Gilles Deleuze añadieron que el complemento de una cultura de pastiche era el nomadismo, un movimiento en el que los individuos salían de sus matrices y culturas y se desplazaban de un lugar a otro con la idea fundamental del viaje y con el sentido de la relatividad cultural que ella suponía.

En este sentido es interesante contrastar las posibles coincidencias y divergencias entre el discurso posestructuralista de la diferencia, hechas desde el *mainstream*, y el discurso colonial hecho desde las periferias. Así, por ejemplo, mientras Jean François Lyotard, en su texto de 1984, *Le différend*, traslada las micro-aporías de la deconstrucción derriniana al mundo de las diferencias (“La realidad comporta diferencias”, afirma Lyotard. Ya no interesa la verdad, sino para qué sirve y si es eficaz. Lo que buscamos es nuestra diferencia y, en el espectáculo de esta diferencia, el destello súbito de una inhallable identidad)⁹, para Edward Said, en su texto fundacional del discurso poscolonial *Orientalismo* (1977), un estudio del conocimiento occidental sobre lo exótico, el otro, “el oriental”, está marcado por el factor de la ausencia. Edward Said amplía en este sentido el proyecto posestructuralista y su propuesta, en boca de Lyotard, pero también en la de Derrida y Deleuze, de propiciar un pensamiento de dispersión, una pluralidad de lenguajes legitimados por la diversidad en una vía cercana a Foucault y a su modelo de posmodernidad crítica que aborda las relaciones entre conocimiento, lenguaje y poder¹⁰. Quizás lo más

interesante del discurso de Said, que puede considerarse hasta cierto punto continuador del de Fanon, es cómo aborda las relaciones entre el colonizador y el colonizado, poniendo énfasis, no en la figura del colonizado (como hacía Fanon), sino en la del colonizador, examinando cómo el conocimiento que conforma el poder de un Imperio occidental nace de sus colonias y ayuda continuamente a justificar su subyugación. Y aunque el texto de Said estudia la manera como los poderes coloniales de Gran Bretaña y Francia están representados en los territorios del Norte de África y de Oriente Medio a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX, en último término Oriente es el nombre colectivo que Said utiliza para referirse a estos lugares. Orientalismo sería la “suma” de las representaciones de Occidente sobre Oriente.

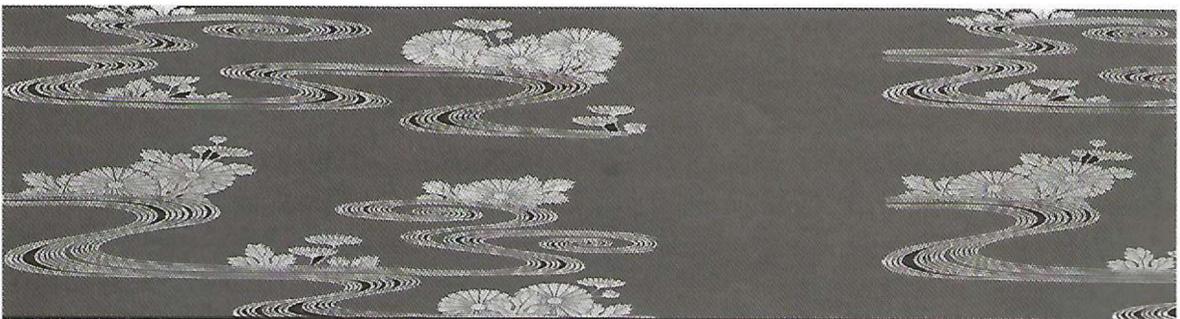
Posmodernidad y multiculturalismo

En el proceso de desterritorialización propio de los últimos años de la década de los ochenta y principios de los noventa, marcados por la caída del muro de Berlín, la emergencia en Europa de nuevos estados nacidos en el marco geopolítico generado tras la desaparición de la Unión Soviética y por el declive de las políticas conservadoras norteamericanas del gobierno Reagan, se impuso una prioritaria necesidad de reubicar el arte de las culturas colonizadas, el de las minorías emergentes y el de las áreas periféricas. Y esta reubicación supuso ante todo reconocer en el marco de lo “políticamente correcto” la existencia

del “otro múltiple”, así como su capacidad transgresora y su alteralidad.

Quizás lo más interesante para el tema que nos ocupa es constatar cómo la llamada posmodernidad no eurocéntrica, acostumbrada a convivir en sociedades plurales y multiculturales y sobre todo liberada de las grandes narrativas y de los grandes relatos del primer mundo, como el marxismo, el psicoanálisis, el estructuralismo y la metafísica, supone un nuevo estadio de la “identidad múltiple” en el que se parte de la base de que no sólo cada forma cultural es significativa en sí misma sino que el proyecto de ponerlas juntas sin la sensación de pérdida es mejor que tenerlas separadas. Éste es un proyecto que va más allá de nacionalismos folclóricos pero que tampoco supone aceptar un neutro y monolítico internacionalismo, como una especie de fenómeno “heroico” que invita a abandonar la identidad local para que cada cultura asuma un modelo occidental y utópico del mundo. Aquí lo que importa es equilibrar la identidad propia con las diversas demandas globales, incluida la derivada de la hegemonía de la tecnología occidental.

Es lo que denominaríamos “Nuevo Internacionalismo”, que reflejaría la pluralidad de relaciones políticas, económicas y culturales internacionales, así como las contradicciones y conflictos que emergen de este proceso de pluralización. Este “Nuevo Internacionalismo” se nos aparece como la nueva fórmula que puede garantizar un mundo lleno de armonía e integración cultural. Gracias al “Nuevo Internacionalismo”, es decir, el uso de los



lenguajes del internacionalismo (sobre todo los derivados del minimal, del conceptual y del pop, entendidos como “linguas francas”) implementados con narrativas locales (aquí tanto entrarían las narrativas africanas, latinoamericanas, caribeñas. etc.). La marginalidad cultural, como sostiene Jean Fischer, ya no es un problema de invisibilidad, aunque sí de exceso de visibilidad en términos de leer la diferencia cultural como algo fácilmente mercantilizable¹¹. Pero si bien la diferencia cultural es más visible ahora que antes, como también apuntó Jean Fischer, este “Nuevo Internacionalismo” tiene el peligro de convertirse en una visión distópica, que puede acabar anulando las diferencias locales, las identidades locales esenciales, los modelos tradicionales de conocimiento, la rica diversidad de culturas, lo cual conduce a una nueva homogeneización cultural y, en último término, a un mayor control por parte de las estructuras hegemónicas de poder¹².

Pero lo cierto es que en un momento dominado por la pluralización de las relaciones políticas, económicas y culturales internacionales, así como por las contradicciones y los conflictos que han aparecido en el proceso de esta pluralización, la fórmula del “Nuevo Internacionalismo” es la que mejor podía garantizar al artista diaspórico, periférico o emigrado a las metrópolis su condición de “vivir en los bordes”, es decir, de vivir en lugares transicionales donde, como apunta Homi Bhabha, se imponen los conceptos de “más allá” (*beyond*) y “entre” (*in-between*), entendiendo por más allá una zona de “tránsito” donde se entrecruzan pasado y presente, diferencia e identidad, afuera y adentro, un espacio en último término intersticial, híbrido y liminal¹³. Permaneciendo en el borde, nos dice Bhabha, el emigrante es invitado a intervenir activamente en la transmisión de la herencia cultural o “tradición”, mucho más que a aceptar “pasivamente” sus venerables ancestros. Lo cual hace posible que el conocimiento heredado (es decir, las identidades locales) pueda ser reinscrito con nuevos significados: de ahí el “*new*” de nuevo

internacionalismo, que en ningún caso se trata de una novedad estrictamente formal, de lenguaje, sino de una cuestión identitaria.

El “Nuevo Internacionalismo” permitiría desde una posición migratoria o minoritaria reinstaurar o reinventar el pasado (el pasado-presente como parte de la necesidad, no de la nostalgia del vivir), lo cual, según Bhabha, nos llevaría a una “reinvención de la tradición”, pareja a otras “inconmensurables” temporalidades culturales, entendiendo por inconmensurabilidad un aspecto de extrañeza, de disrupción, de trauma o de ansiedad que forzaría a una ruptura de la lógica binaria de la que dependen gran cantidad de discursos: el nacionalista, el colonialista y el patriarcal¹⁴.

Quizás lo más interesante es constatar cómo el “Nuevo Internacionalismo” acorde con la ideología multicultural ya no constituiría un “nuevo” ismo como ocurre con los internacionalismos de corte moderno (como la Bauhaus o la arquitectura internacional) sino, todo lo contrario, un proceso de desismización. Este proceso, como sostiene Hou Hanru, incluso podría compararse al concepto científico de la “entropía”, en la medida en que al mismo tiempo que entra en un período de desintegración hacia un caos total, alcanza el límite de su propio desarrollo. Y al mismo tiempo numerosos y variados nuevos órdenes emergen de este caos, creando una suerte de equilibrio entre el grado de desorden y el nuevo orden¹⁵.

Multiculturalismo y diáspora

Esta necesidad de equilibrar la identidad propia con las nuevas demandas globales no impide, como afirma Thomas McEvilly,¹⁶ que artistas de América Latina, Japón, India, China, Corea, practicantes de este “Nuevo Internacionalismo” y creando estilos que simultáneamente respetan las identidades particulares locales, llamen a las puertas del sistema artístico occidental, buscando las ventajas que ofrece: el

acceso a una amplia audiencia, la entrada a un discurso vivo y activo, más allá de la historia del arte y del museo. Esta necesidad, por parte de los artistas no occidentales, de desplazarse a las metrópolis del poder nos lleva a hablar de la diáspora en un mundo “posnacional”, es decir, un mundo que desafía la idea de que la cultura deba basarse en una sola nación y que actúa a favor y no en contra de las propias identidades¹⁷.

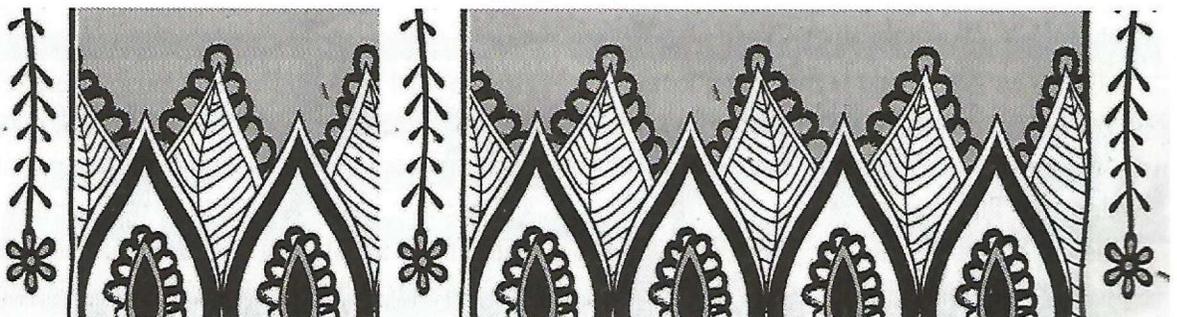
Por otra parte, tal como sostiene Stuart Hall¹⁸, las identidades fruto de la diáspora serían aquellas que se producirían y reproducirían a sí mismas, a través de la transformación y la diferencia. La diáspora habría que entenderla en una vía similar a como Jacques Derrida plantea la noción de “différance”, un estadio entre “diferenciar” y “diferir”. En la diáspora, más allá de la noción esencialista de raza o etnicidad, no sólo se constata un factor de diferencia con el “otro”, en lo que W.E.B Dubois (1903) denominó el concepto de “doble conciencia” y la coexistencia de dos almas, dos pensamientos, dos irreconciliables esfuerzos, sino un factor de desplazamiento, un mirar hacia el futuro que garantiza un múltiple punto de vista y que hace que en último término las teorías de hibridación y mestizaje desarrolladas por los indios o latinoamericanos aparezcan como las herramientas contemporáneas de examinar el Occidente.

De ahí que la imagen visual “diaspórica” sea necesariamente intertextual, en el sentido de que puede crear múltiples asociaciones visuales e intelectuales, a la vez dentro y más allá de la producción

de la propia imagen¹⁹. Y tal como ha reconocido Stuart Hall en el artículo *Cultural Identity and Diáspora*, lo más destacado del fenómeno de la diáspora es que el individuo (el propio Hall parte de su experiencia de la diáspora africana, habiéndose formado en Jamaica pero habiendo desarrollado su carrera profesional en Gran Bretaña), si bien ya no puede volver de nuevo a casa, no obstante su trabajo cultural le permite ver y reconocer sus propias historias con las que puede construir aquellos puntos de identificación y aquellos posicionamientos que definen las identidades propias²⁰. Según esta teoría, el individuo fruto de la diáspora desarrollaría mejor su identidad fuera de su ámbito nacional, buscando sus puntos de fricción y diferencias con el mismo (de ahí el doble juego de palabras diferente y diferimiento), y además sería esta identidad la que ayudaría a Occidente a conocerse mejor a sí mismo, a reconocerse en la figura del “otro”.

La diáspora latinoamericana

Esto sin duda es lo que lleva, sobre todo en el ámbito latinoamericano dominado por una problemática relación de identidad-diferencia con Occidente y sus centros, a una pléyade de pensadores a dar la bienvenida a la posmodernidad como un instrumento de des-colonización y como la fórmula que ha proporcionado más posibilidades al arte latinoamericano: “Ahora la conciencia posmoderna nos ha hecho pasar de copiones a sutiles transgresores y



trasvasadores de sentido, desarrollándose una teoría de la apropiación como afirmación global anti-hegemónica”²¹. Como afirma a su vez Gerardo Mosquera, el artista latinoamericano ha acudido a los patrones culturales cosmopolitas, se ha apropiado de las maneras occidentales, de la metacultura planetaria articuladora del mundo contemporáneo, y como Calibán —arquetipo de barbarie— escogiendo siempre entre Próspero, el pragmático Estados Unidos, y el espiritual Ariel, la alta cultura europea, gracias a estos desplazamientos y trasvases de información ha aportado múltiples lenguajes comprometidos social y políticamente, discursos de género, feministas, persiguiendo en último término un espacio de arraigo, un espacio identitario²².

No todos los teóricos latinoamericanos se han mostrado favorables a la presencia del “centro” o a la “fórmula metropolitana” y han seguido viendo en esta fórmula posmoderna un nuevo fundamentalismo que hace al centro más centro y a la periferia más periferia, y que apenas supone una desjerarquización entre la “hegemonía” (para la metrópolis) y la “subalternidad” (para la periferia). Gerardo Mosquera ve también algunos flancos en este “artista diaspórico” que rompe las fronteras nacionales y da paso a una diáspora mental y a un entrecruzamiento de diversos modelos representacionales que redoblan préstamos y reciclajes. Mosquera habla del peligro de auto-exotismo en respuesta a las expectativas de “primitivismo o diferencia”, pero también del peligro del cosmopolitismo abstracto que aplastaría de nuevo las diferencias o, dicho en otras palabras, del “mimético internacionalismo” que fuerza la apropiación de un único lenguaje posmoderno en detrimento de la auténtica diversificación²³.

Quizás en este sentido la mejor respuesta a la pregunta ¿cómo reconciliar la autenticidad original sin renunciar al discurso del *mainstream*? nos la dan artistas que, como Eugenio Dittborn, Guillermo Kuitca, Alfredo Jaar, Juan Dávila, Doris Salcedo, Kcho, José Bedía, Cildo Meireles, Ernesto

Neto, Marta María Pérez Bravo, María Fernanda Cardoso, Tunga, entre muchos otros, utilizan el conceptual como una *lingua franca*, no renunciando a la narratividad, a la metáfora y dotando su producción de memoria individual y colectiva. Es así como la herida que acarrea el exilio está siempre en la obra de estos artistas, al tiempo que sus ideas sobre el exilio y la emigración también pueden subrayar el nunca resuelto y ambiguo estatus de lo “marginado” más allá de toda referencia folclórica o excesivamente localizada. La estrategia de estos artistas, en vez de fomentar los conceptos de tradición, autenticidad y originalidad, consistiría en trabajar en un desplazamiento o un des-centramiento de la historia²⁴. Y es entonces cuando sus imágenes pueden ser calificadas de diaspóricas, es decir, intertextuales o intervisuales, con posibilidad de múltiples asociaciones visuales e intelectuales. Y en todos los casos, el concepto clave sería, según Okwui Enwezor, el de la apropiación (apropiación de los “ismos” y los gustos centralistas) para fundirlos con la producción de aquellos países que, aunque económicamente pobres, son culturalmente potentes: “la apropiación como uno de los emblemas mentales de la periferia global militante”. De ahí la necesidad de recuperar el nuevo mundo más como material sobre el cual proyectar nuevas narrativas y representaciones de la cultura que como espacio virtual.

Territorios globales y posnacionales

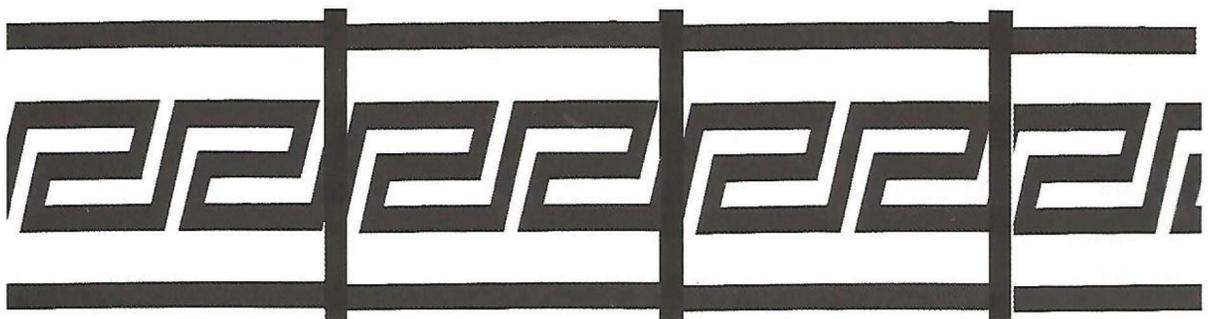
En esta historia de identidades culturales sin duda resta un último estadio, que es en el que estamos sumergidos en la actualidad, que ya no es el espacio “del más allá” ni tampoco el espacio dialógico del uno y del otro. Ahora, como reconoce Coco Fusco, la identidad racial ya no concierne sólo a lo negro, lo latino, lo asiático, lo afroamericano, sino también a lo blanco (ignorar la etnicidad blanca es redoblar su hegemonía y evitar todo juicio crí-

tico en la construcción del “otro”, sostiene Coco Fusco). Se trataría más bien, al decir de Hardt y Negri, del espacio de un renacido “Imperio”, un renovado concepto de imperio que nada tiene que ver con el concepto “colonial” de Imperio, como algo que colonizaba imaginaciones o que funcionaba a un nivel psicológico para el oprimido. Un “Imperio” que emerge como un nuevo “orden global”, como una nueva forma de soberanía. ¿A qué se llama “Imperio”?, se preguntan los autores ante el irresistible e irreversible proceso de globalización, de corporativismo transnacional, del capitalismo multinacional en el ámbito de los intercambios económicos y culturales, para a renglón seguido responder: por “Imperio” se entiende una nueva forma global de soberanía compuesta de múltiples organismos nacionales o supranacionales que invitan a la descentralización y desterritorialización en el marco de la economía global. Ya no hay centro territorial de poder, aludiendo al hecho de que el imperio sólo está allí donde esté acumulado capital colectivo, en Singapur, en Wall Street, en Harvard o en la región más recóndita de África Negra, y, por consiguiente, tampoco hay límites o barreras fijas en la nueva cartografía del “no lugar”: “Pensamos que no hay lugar —afirman Negri y Hardt— de centralización del Imperio, que es preciso hablar de un ‘no lugar’, a modo de metáfora de los múltiples e indiferenciados lugares. No decimos que Washington no sea impor-

tante. Washington posee la bomba, Nueva York, el dólar, Los Ángeles, el lenguaje y la forma de comunicación. Pero los lugares del mando lo atraviesan todo, allí donde hay jerarquías y nuevas formas de explotación”²⁵.

Este nuevo espacio metafóricamente “sin fronteras”, que puede parecer la consolidación de la agenda utópica de la “aldea global” que nos proponía en los años sesenta Marshall McLuhan, estaría dominado, como reconoce Frederic Jameson, por un concepto comunicacional, que alternativamente enmascara y transmite significados culturales y económicos: “Tenemos el convencimiento de que en la actualidad existe un más denso y extensivo circuito de redes de comunicaciones alrededor del mundo, redes que son resultado de importantes innovaciones en las nuevas tecnologías de comunicaciones de toda clase y que nos hacen cobrar conciencia de que en el contexto de la globalización lo que cuenta es la importación y exportación de culturas, lo cual supone de entrada una cierta redistribución igualitaria superadora de la antigua dicotomía y oposición, todavía muy presente en el estadio puramente multiculturalista entre culturas colonizadoras y colonizadas”²⁶.

En el ámbito de lo cultural, Néstor García Canclini²⁷ concibe, por su parte, la cultura global como un proceso continuo de “hibridación” en el que los contactos y los préstamos generados en el



marco de la globalización son positivos, en la medida que animan la proliferación de nuevas culturas, dando argumentos a favor de las más utópicas visiones de nuestros tiempos, en vistas de conformar un inmenso festival “intercultural” y global sin centro o, al menos, ningún modo cultural dominante.

Al margen de estos cantos al fenómeno de la globalización que son probablemente tan utópicos como los que en 1964 formulara McLuhan y que necesitarían una mayor concreción económica en lo que se conoce como cultura corporativa a escala global, lo cierto es que en este nuevo orden global se impone un replanteamiento de los conceptos de identidad y diferencia que suponen una relación cada vez más tensa entre el estado-nación y los nuevos estados posnacionales: “Lo que está emergiendo”, sostiene Arjun Appadurai (y esto conectará con una parte muy importante de nuestro discurso, la búsqueda de la localidad) “son poderosas formas alternativas de organización del tráfico de recursos, imágenes e ideas, formas que o bien desafían al estado-nación de una manera activa o bien son alternativas antagónicas pacíficas constituyentes de lealtades políticas a gran escala”²⁸. En este mundo posnacional se impondría, al decir de Appadurai, la aparición de una nueva etnicidad, capaz de atraer a personas y grupos que por su dispersión espacial son mucho más vastos que los grupos étnicos de los que se ocupaba la antropología tradicional. Una etnicidad que, lejos de estar vinculada con las prácticas “primordialistas” del estado-nación, es transnacional y reclamaría un nuevo entendimiento de la relación entre la historia y la agencia social, el campo de los afectos y el de la política, los factores a gran escala y los factores locales: “En la medida —sostiene Appadurai— que los Estados pierdan su monopolio respecto a la idea de nación, es perfectamente entendible que grupos de toda clase intenten usar la lógica de nación para conquistar el Estado. Esta lógica encuentra su poder de movilización en la intersección entre el cuerpo (lo subjetivo, lo individual) y las políticas del estado

(lo público), es decir, en aquellos proyectos que reivindicamos como étnicos, y que equivocadamente solemos tomar por atávicos”²⁹.

Este pensar “más allá de la nación” (entendiendo por nación el último reducto del totalitarismo étnico) pero contemplando las múltiples y fragmentarias realidades nacionales no sólo es en la actualidad un tema recurrente en los estudios de política global sino que también puede ser muy clarificador en nuestro ámbito de trabajo: el ámbito de la cultura visual y la teoría del arte contemporáneo y su posición entre lo global y lo local, entre los flujos culturales globales y las realidades específicas locales, entre los contextos propios y los contextos ajenos. ¿Qué lugar corresponde a lo local, a las identidades locales (aquí ya no decimos nacionales, regionales, ni folclóricas, ni vernáculos, ni periféricas, ni étnicas, ni subalternas) en los esquemas relativos al flujo cultural global? ¿Cuál es el significado de lo local en un mundo pleno de flujos diaspóricos, un mundo que se ha desterritorializado, un mundo donde además los medios masivos de comunicación electrónicos (entre lo que llamaremos comunidades electrónicas y virtuales, por ejemplo Internet) están transformando las relaciones entre la información y la mediación.?

Lo global y lo intercultural

Podríamos hablar también de un nuevo concepto cultural clarificador de las actuales tendencias a la globalización y de resistencia a la globalización. Pensamos en este sentido que habría que superar la fase del “multiculturalismo” por otra filosofía política, la del “interculturalismo”, es decir, la del intercambio de culturas a través de las naciones con todo lo que ello supone de una nueva reapropiación de lo “nacional” y sus renovados contactos críticos con lo internacional. Lo intercultural estaría en este sentido más cerca de lo transcultural³⁰ que de lo multicultural (entendiendo por multicultural aque-

llo que hace referencia a la cohabitación de diferentes grupos culturales y étnicos en un común marco de ciudadanía), y en él lo nacional, y menos un nacionalismo de resistencia (calificado por algunos teóricos postcoloniales de coercitivo, elitista, autoritario, esencialista y reaccionario) ya no tendría futuro: “El mundo está en proceso de desplazarse de la fase nacionalista a la fase cultural y es preferible distinguir áreas culturales más que naciones” afirma Rustom Bharucha³¹.

El futuro estaría en lo “intercultural”, superador de la antigua dicotomía identidad / diferencia y los diálogos entre distintos contextos nacionales a través de una mayor potenciación de las subjetividades, las realidades particulares de cada ser humano más allá del concepto de lo “étnico”, y de un mayor diálogo entre lo universal y lo local, entendiendo lo local (sinónimo de sitio o lugar) más como relacional y contextual que como escalar o espacial: “Entiendo lo local —afirma Appadurai— como una cualidad fenomenológica compleja, constituida por una serie de relaciones entre un sentido de la inmediatez social, las tecnologías de la interacción social y la relatividad de los contextos”³². Porque hay que reconocer que en la actualidad, más que nunca, los numerosos grupos humanos y poblaciones desplazadas, desterritorializadas y transeúntes que conforman los “paisajes étnicos del mundo contemporáneo” se hallan envueltos en la construcción de lo local, en tanto estructura de sentimientos como respuesta a la erosión, la dispersión y la implosión de la homogeneización global³³.

De un modo distinto al multiculturalista, el cual se distanciaría a sí mismo del otro a través de una privilegiada universalidad, el interculturalista, al menos en sus manifestaciones más idealizadas, borraría las distinciones, defendiendo ante todo una universalidad compartida: En el espacio vacío del encuentro intercultural, que es como un “punto cero” de un “primer contacto” entre la existencia humana esencial, desaparecen las “eticidades” de los dife-

rentes participantes a favor de sus identidades humanas universales, de sus creatividades y potencialidades. Además, mientras el multiculturalista trabaja en la “lógica del capitalismo multinacional”, el interculturalista lo haría contra esta lógica. Pero para que esto ocurriera, sus practicantes tendrían que prescindir de muchos mitos de la globalización —como el mito del poderoso estado, reforzado en recientes teorías de posnacionalismo tendentes a desplazar nociones de lugar, comunidad y pertenencia y a potenciar emergentes identidades en “esferas públicas diaspóricas”.

Sólo así se pueden materializar operaciones tan necesarias de un *localismo* en el nuevo mapa de lo “pos-político”³⁴: los modelos o las pautas globales, implementadas por las realidades y las narrativas locales (que es lo que en definitiva hace nuestro modelo de “artista como etnógrafo”). Operaciones como las que anuncian grandes proyectos culturales relativos al flujo cultural global, algunos procedentes del ámbito del museo (como el que ha ocurrido en el Guggenheim de Bilbao, un modelo de museo global que difícilmente convive con lo local), y otros del ámbito del *rol curatorial* del arte contemporáneo y de las grandes citas internacionales de arte. Entre ellas, las bienales periféricas apuntan a cómo el modelo global, al mismo tiempo que puede conseguir un nivel de paridad con las prácticas centrales, puede también acabar por asfixiar y anular lo local. En estos ejemplos, entre otros muchos, la agenda utópica de ruptura de fronteras y de ir más allá de la tan manoseada “identidad sui generis” puede también acabar en *distopía*, el pasaporte global que parecen disfrutar algunos frente a una mayor conciencia de aislamiento que caracteriza a otros. Y cuando hablamos de *distopía* hacemos alusión a lo que cancela las diferencias locales, las identidades locales esenciales, los modelos de conocimiento tradicionales y la rica diversidad de culturas, a favor de un mayor control por parte de las estructuras de poder. Ahí está nuestro reto.

NOTAS

- 1 Mosquera, Gerardo, *Robando el pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural*, en "Horizontes del Arte Latinoamericano", José Jiménez y Fernando Castro (eds.), Madrid, Tecnos, 1999, p. 66.
- 2 McEvilley, Thomas, *Fusion: West African Artists at the Venice Biennale*, The Museum for African Art, Nueva York, Prestel, Munich, 1993, pp. 10-13.
- 3 Appadurai, Arjun, *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Montevideo, Ediciones Trilce, y Fondo de Cultura Económica, 2001.
- 4 Sobre los conceptos de impureza, hibridación y sincretismo en el arte latinoamericano, consultar Ben Genocchio, "The Discourse of Difference. Writing Latin American Art", *Third Text*, 43, verano 1998, p. 313.
- 5 Mosquera, Gerardo, *Good-Bye Identity, Welcome Difference. From Latin American Art to Art From Latin America*, *Third Text*, 56, otoño 2001, p. 25.
- 6 Morais, Federico, *Las Artes Plásticas en la América Latina: del Trance a lo Transitorio*, Habana, 1979, pp. 4-5.
7. Mosquera, Gerardo, *Good-Bye Identity, Welcome Difference. From Latin American Art to Art From Latin America* "art. cit.", p.30.
- 8 McEvilley, Thomas, *op. cit.*, p. 17.
- 9 El concepto de "diferendo" asegura, frente a los discursos totalitarios, que las diferencias se articulen y que las visiones minoritarias y de oposición aparezcan en el lenguaje y sean afirmadas en los discursos sociales. El diferendo sería el principio de la justicia, donde a todos les es permitido hablar.
- 10 El proyecto postcolonial de Said se inscribiría en el "proyecto inacabado" del filósofo-historiador y crítico cultural Michel Foucault, un proyecto potenciador de una "posmodernidad crítica", la posmodernidad de las estrategias de la democracia, de campos de poder negociados entre estrategias globales y locales.
- 11 Fischer, Jean, *The Syncretic Turn: Cross-Cultural Practices in the Age of Multiculturalism*, en "Melina Kalinovska", Boston, Editorial New Histories, Institute of Contemporary Arts, 1996, p. 35.
- 12 _____, *Tú dices hola y yo digo adiós*, Transatlántico, Diseminación, cruce y desterritorialización, CAAM. Gran Canaria, 1998. pp. 159-166.
- 13 "En el fin de siglo nos encontramos —afirma Homi Bhabha— en un momento de tránsito donde espacio y tiempo producen complejas figuras de diferencia e identidad, inclusión y exclusión (...). Hay un sentido de desorientación, de perturbación de dirección en el "más allá". Y es así como llegamos a las nociones de raza, sexo, que habitan en un mundo postmoderno, así como a los intersticios y a las diferencias". Véase Homi Bhabha, "Beyond the Pale: Art in the Age of Multicultural Translation", *Bienal Whitney*, Nueva York, 1993, p. 62.
- 14 Bhabha, Homi K, *El lugar de la cultura (The location of culture, 1994)*, Buenos Aires, Manantial, 2002, pp. 218-219.
- 15 Hou Hanru, "Entropy; Chinese Artists, Western Art Institutions, A New Internationalism", en Jean Fischer, *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, Londres, Kala Press, 1994, p. 79.
- 16 T. McEvilley, *op. cit.*, pp. 18-19.
- 17 Mirzoeff, Nicholas, *Diaspora and Visual Culture. Representing Africans and Jews*, Londres y Nueva York, Routledge, 2000, pp. 1-3.
- 18 Hall, Stuart, *Cultural Identity and Diaspora*, en Nicholas Mirzoeff (ed.), *op. cit.*, p.21.
- 19 Mirzoeff, Nicholas, *Diaspora and Visual Culture*, *op. cit.*, p. 7.
- 20 Hall, Stuart, "art. cit.", p. 23.
- 21 Mosquera, Gerardo, *Robando el pastel global*, "art. cit", p.64.
- 22 _____, *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, Londres, The Institute of International Visual Arts, 1995.
- 23 _____, *Good-Bye Identity, Welcome Difference. From Latin American Art to Art From Latin America*, "art. cit". p. 31.
- 24 "Los artistas —afirma O. Enwezor— deben ser vistos como operando en elevados niveles de investigaciones en los procesos filosóficos, políticos, fenomenológicos de nuestro tiempo. Hablan de cultura en una época en que la cultura es una noción contestada. Hablan de historia en un momento en que la historia no está sometida a una noción de autoridad. Construyen complejas y turbadoras narrativas políticas en medio del caos y la destrucción". Véase O. Enwezor, *Trade Routes. History and Geography*, Bienal de Johannesburgo, 1997.
- 25 Michael Hardt y Antonio Negri, *Empire*, Cambridge, Mass., y Londres, Harvard University Press, 2000.
- 26 Jameson, Frederic, *Notes on Globalization as a Philosophical Issue*, en Frederic Jameson y Masao Miyoshi (eds.), *The Cultures of Globalization*, Duke University Press, 1998, pp.55-58.
- 27 García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- 28 Appadurai, Arjun, *op. cit.*, p.177.
- 29 _____, *op. cit.*, p. 166.
- 30 Tal como sostiene G. Mosquera, el vocablo "transculturalización" es familiar en el discurso teórico latinoamericano. Al respecto señala la aportación del cubano Fernando Ortiz que en el texto de 1940, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* habría inventado el vocablo "transculturación", para enfatizar el "toma y daca" presente en toda relación intercultural, y señala también el trabajo del crítico literario uruguayo Ángel Rama, *Transculturación narrativa y novela latinoamericana*, 1982. Cit. por G. Mosquera, "Robando del pastel global", "art. cit.", p. 64.
- 31 Bharucha, Rustom, *Interculturalism and its discriminations. Shifting the Agendas of the National, the Multicultural and the Global*, *Third Text*, 46, primavera 1999, p. 9.
- 32 Appadurai, Arjun, *op. cit.*, p., 187.
- 33 _____, *op. cit.*, p.207.
- 34 El concepto de post-político es interesante en función del punto de vista de la interferencia y la inherente complementareidad entre el espacio de los "lugares" y el espacio de los "flujos". Véase Bulent Diken, "Immigration, Multiculturalism and Post-Politics after Nine Eleven", *Third Text*, 57, invierno 2001-2002, p. 11.