

CONTRA EL ARTE LATINOAMERICANO

Gerardo Mosquera

Las relaciones entre arte contemporáneo, cultura e internacionalización se han revolucionado en los últimos tiempos. Hace sólo quince años vivíamos en otra época. 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 en el arte ha sido detonado específicamente por una expansión geométrica en su práctica y circulación.

Hemos dejado atrás los tiempos de los ismos y los manifiestos. La cuestión crucial en el arte hoy día es el extraordinario incremento de su práctica y circulación regional e internacional a través de una variedad de espacios, eventos, circuitos, y por medio de 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,¹ o, por el contrario, ha proveído al arte de la frescura, del atrevimiento, del candor y de la espontaneidad propios de quien no arrastra la cadena de una evolución histórica.²

¹ Según vemos, por ejemplo, en artistas como Cai Guo-Qiang, Kuang-Yu Tsui y Xu Bing.

² Pensemos, por ejemplo, en Jun Nguyen-Hatsushiba, Apichapong Weerasethakul y Xu Zhen.

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, la India, Palestina o Paraguay me ha hecho testigo no sólo de prácticas artísticas vigorosas y plausibles, sino de la fundación de grupos y espacios alternativos, estimulada por la ausencia de infraestructuras, y del surgimiento de acciones contra el arte comercial prevaleciente y el poder establecido, o ajenas a él.

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 incluso 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 basen su obra en las culturas vernáculas o en trasfondos específicos. Los contextos mismos han devenido globales a través de su interconexión con el mundo. Según Manray Hsu, todos somos hoy cosmopolitas porque ya no hay más “un mundo allá fuera”: el ser-en-el-mundo de Heidegger ha devenido un ser-en-el-planeta.³ Inclusive 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

³ Manray Hsu, “Networked Cosmopolitanism. On Cultural Exchange and International Exhibition”, en Nicholas Tsoutas (editor), *Knowledge+Dialogue+Exchange. Remapping Cultural Globalisms from the South*, Sydney, Artspace Visual Arts Centre, 2004, p. 80.

2,400 obras de 690 artistas contemporáneos de 57⁴ 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 años noventa, que implicaban políticas de *correctness*, de cuotas o neo-exotismos, 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 –según ocurría hasta hace poco—, y mirar desde arriba al resto enarcando las cejas.

Voy a intentar analizar la nueva situación artístico-cultural con la ayuda de una fábula. En 1994 escribí un ensayo sobre arte en América Latina para el catálogo de *Cocido y crudo*, la vasta exposición internacional curada por Dan Cameron para el Centro Reina Sofía en Madrid. Lo terminaba con un chiste gallego que solía contar mi madre, usándolo allí a manera de alegoría acerca de una posible estrategia para enfrentar la disyuntiva latinoamericana –y del orbe postcolonial y periférico— entre, por un lado, metacultura occidental hegemónica e internacionalización y, por otro, personalidad del contexto propio, tradiciones locales, modernidades irregulares, No Occidente:

Un campesino tenía que atravesar un puente en muy malas condiciones. Entró en él atento, y mientras avanzaba con pies de plomo decía: "Dios es bueno, el Diablo no es malo; Dios es bueno, el Diablo no es malo...". El puente crujía y el campesino repetía la frase, hasta que finalmente alcanzó la

⁴ *Segunda Bienal de La Habana '86. Catálogo general*, Centro Wifredo Lam, La Habana, 1986.

otra orilla. Entonces exclamó: "¡Vayan al carajo los dos!". Y prosiguió su camino.⁵

Ahí concluía la fábula en aquel viejo texto, según fue publicado en el catálogo. Pero algo inesperado ocurrió entonces: el diablo se apareció al campesino. Este quedó inmóvil, presa del terror. El Diablo lo miró con calma y le dijo: "No te asustes, no soy rencoroso. Sólo quiero proponerte algo: sigue tu camino propio, por ti mismo, pero deja que te acompañe; acéptame, y te abriré las puertas del mundo". Y el campesino, entre asustado, pragmático y ambicioso, accedió. Así, catorce años después, el "arte latinoamericano" ha proseguido su derrotero, pero dentro de las estrategias del diablo, quien, por otro lado, no es tan malvado como parece. Por suerte se mantuvo el *happy end* en la historia, aunque distinto: tanto el diablo como el campesino han quedado contentos con un pacto mutuamente beneficioso, y prosiguen su marcha juntos.

Como resultado, el arte latinoamericano ha dejado de serlo, y ha devenido más bien arte desde América Latina.⁶ Desde, y no tanto de, en y aquí, es hoy la palabra clave en la rearticulación de las cada vez más permeables polaridades local-internacional, contextual-global, centros-periferias, Occidente-No Occidente a las que refería la fábula. Demos un vistazo al contexto teórico de interacción artístico-cultural previo a la mutación, haciendo énfasis en una perspectiva latinoamericana.

El modernismo brasileño construyó el paradigma de la "antropofagia"⁷ para legitimar su apropiación crítica, selectiva y metabolizante de tendencias artísticas europeas. Esta noción ha sido usada extensamente para caracterizar la paradójica resistencia

⁵ Gerardo Mosquera, "Cocinando la identidad", en *Cocido y crudo*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994, pp. 32-37, 309-313.

⁶ Gerardo Mosquera, "El arte latinoamericano deja de serlo", en *ARCO Latino*, Madrid, 1996, pp. 7-10.

⁷ Oswald de Andrade, "Manifiesto antropófago", en *Revista de Antropofagia*, Sao Paulo, año 1, Nro. 1, mayo de 1928.

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. Ahora bien, el paradigma va más allá de América Latina para señalar un procedimiento característico del arte subalterno y postcolonial en general.

A diferencia de la noción de “*mimicry*” de Homi Bhabha,⁸ 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 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.

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. La antropofagia fue incluso el núcleo temático de la memorable XXIV Bienal de San Pablo, 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

⁸ Homi K. Bhabha, “Of Mimicry and Men. The Ambivalence of Colonial Discourse”, en *October*, Nueva York, Nro. 28, 1984, pp. 125-133.

intercambio bilateral implícito en toda "aculturación".⁹ En realidad, todas las culturas son híbridas tanto en términos antropológicos como, según ha señalado Bhabha, lingüístico-lacanianos, debido a la falta de unidad y fijeza de sus signos.¹⁰ Todas se "roban" siempre unas a otras, sea desde situaciones de dominio o de subordinación. La apropiación cultural no es un fenómeno pasivo. Los receptores siempre remodelan los elementos que incautan de acuerdo con sus propios patrones culturales,¹¹ aun cuando se encuentren sometidos bajo estrictas condiciones de dominio. Sus incorporaciones a menudo no son "correctas", 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. 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,¹² pues lo valioso en ellos es aquello que los personaliza dentro de un lenguaje internacional hablado con acento extranjero.

Si bien la apropiación es un proceso siempre presente en toda relación entre culturas, resulta más crítica en condiciones de subalternidad y postcolonialismo, cuando hay que lidiar de entrada con una cultura impuesta desde el poder. En este sentido, se ha llegado a afirmar que las periferias, debido a su ubicación en los

⁹ Fernando Ortiz, *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*, La Habana, 1940 (publicado en inglés en Nueva York por Alfred Knopf en 1947). Este neologismo fue saludado por Bronislaw Malinowski en su prólogo al libro de Ortiz, y por Melville J. Herskovits en *Man and his Works. The Science of Cultural Anthropology*, Nueva York, Alfred Knopf, 1948, aunque no fue adoptado debido a lo instalado que estaba el vocablo "aculturación" en el lenguaje de la antropología. El término disfruta hoy un uso generalizado en castellano, y está entrando tardíamente al inglés por vía de los *cultural studies*, tomado de Ángel Rama, *Transculturación narrativa y novela latinoamericana*, México DF, 1982.

¹⁰ Homi K. Bhabha, "Cultural Diversity and Cultural Differences" (1988), en Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin (editors), *The Post-Colonial Studies Reader*, Londres y Nueva York, Routledge, 1997, pp. 207-209.

¹¹ R. H. Lowie, *An Introduction to Cultural Anthropology*, Nueva York, 1940.

¹² Citado por Ana Maria de Moraes Belluzzo en conversación con el autor.

mapas del poder económico, político, cultural y simbólico, han desarrollado una “cultura de la resignificación”¹³ de los repertorios impuestos por los centros. Es una estrategia transgresora desde posiciones de dependencia. Además de confiscar para uso propio, funciona cuestionando los cánones y la autoridad de los paradigmas centrales. No se trata sólo de un desmontaje de las totalizaciones en el espíritu postmoderno, pues conlleva además la deconstrucción antieurocéntrica de la autorreferencia de los modelos dominantes¹⁴ y, más allá, de todo modelo cultural.

No obstante, es necesario romper con la visión demasiado afirmativa que implican tanto la antropofagia como la transculturación y otras nociones basadas en la apropiación. Siguiendo la metáfora de la antropofagia, es necesario subrayar la batalla digestiva que la relación que aquella plantea lleva implícita: a veces las consecuencias son la adicción, el estreñimiento o, peor aún, la diarrea. Según ha advertido Buarque de Hollanda, la antropofagia puede estereotipar un problemático concepto de una identidad nacional carnavalizante que siempre procesa en su beneficio todo lo que “no es suyo”.¹⁵ Hay que estar alerta frente a las dificultades de semejante programa pre-postmoderno, pues no se lleva adelante en un terreno neutral sino sometido, con una praxis que asume tácitamente las contradicciones de la dependencia. Hay que tener en cuenta también si el grado de transformación que experimenta el devorador al incorporar la cultura dominante apropiada no lo subsume dentro de esta.

¹³ Nelly Richard, “Latinoamerica y la postmodernidad: la crisis de los originales y la revancha de la copia”, en su *La estratificación de los márgenes*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor, 1989, p. 55.

¹⁴ Nelly Richard, “Latinoamérica y la postmodernidad”, en *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, Nro. 3, abril de 1991, p. 18.

¹⁵ Heloísa Buarque de Hollanda, “Feminism: Constructing Identity and the Cultural Condition”, en Noreen Tomassi, Mary Jane Jacob e Ivo Mesquita (editores): *American Visions. Artistic and Cultural Identity in the Western Hemisphere*, Nueva York, 1994, p. 129.

Con respecto a la transculturación, el propio Ángel Rama había señalado ya hace tiempo que la noción “no atiende suficientemente a los criterios de selectividad y a los de invención”.¹⁶ De este modo, deja fuera las transformaciones culturales neológicas y las creaciones en respuesta a los nuevos y diferentes medios y situaciones históricas en los que las culturas transcontextualizadas tienen que desenvolverse.

Antropofagia, transculturación y, en general, apropiación y resignificación se relacionan con otro grupo de nociones propuestas desde la modernidad para caracterizar las dinámicas culturales en América Latina, y que hasta han llegado a ser estereotipadas como rasgos-síntesis de la identidad latinoamericana: mestizaje, sincretismo e hibridación. Al igual que la apropiación, estas nociones responden a procesos muy relevantes en la interacción cultural de un ámbito tan complejamente diverso como América Latina, y han demostrado ser muy productivas para analizar la cultura del continente y sus procesos. No obstante, resulta problemático usarlas como divisas generalizadoras para particularizar a América Latina o el orbe postcolonial, pues, en realidad, no hay cultura que no sea híbrida. Esto no quiere decir que no posean una utilidad particular para analizar la cultura postcolonial, ya que debido a la vasta envergadura de las diferencias, asimetrías, contrastes y situaciones de poder involucradas en su formación en términos de etnia, cultura, raza y clase, los procesos de hibridación fueron especialmente importantes allí.

Ahora bien, un problema con las nociones basadas en la síntesis es que desdibujan los desbalances y tienden a borrar los conflictos. Peor: pueden ser usadas para crear la imagen de una fusión equitativa y armónica, disfrazando no sólo las diferencias, sino las contradicciones y flagrantes desigualdades bajo el mito de una nación integrada, omniparticipativa, como tan a las claras se observa en México. Salah Hassan ha señalado cómo Fidel Castro, ante la pregunta por la ausencia de

¹⁶ Ángel Rama, *Ibíd.*, p. 38.

personas de raza negra en la estructura del poder en Cuba, o su presencia en calidad de *tokens* sin mayor ejecutividad, respondió una vez: “aquí todos somos negros”.¹⁷ Si bien la respuesta es cierta en términos culturales, no lo es en términos de racismo, diferencia y poder, usando la socorrida noción de mestizaje cultural para eludir la discusión del problema racial en Cuba.

Otra dificultad es que el modelo de la hibridación lleva a pensar los procesos interculturales a través de una operación de tipo matemático, mediante división y suma de elementos, cuyo resultado es un *tertium quid* fruto de la mezcla. Este tipo de modelos oscurece la creación cultural propia que no es necesariamente consecuencia de la amalgama, sino de la invención o del uso específico, diferente, de elementos no hibridados. Por otra parte, tiende a asumir todos los componentes culturales como abiertos a la mezcla, dejando de considerar aquellos que no se disuelven, y la resistencia a la hibridación fruto de asimetrías difíciles de compatibilizar. Más importante: Wilson Harris ha indicado que en toda asimilación de contrarios siempre queda un “vacío” que impide una síntesis plena,¹⁸ creando lo que Bhabha ha llamado un “Tercer Espacio” donde las culturas pueden encontrarse en sus diferencias.¹⁹

La cooptación amenaza a toda acción cultural basada en el sincretismo, a pesar de que éste, en menor o mayor grado, ha sido siempre una vía de resistencia y afirmación para los subalternos. La dificultad radica en que la fusión suele ocurrir en dirección al componente central o más poderoso, en una operación que simultáneamente contesta y reinscribe su autoridad. Néstor García Canclini ha señalado que el concepto de

¹⁷ Testimonio de Salah Hassan en respuesta a una pregunta del público tras su ponencia en el simposio internacional *Where Art Worlds Meet: Multiple Modernities and the Global Salon*, organizado por la Bienal de Venecia y el Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti en el Palazzo Cavalli Franchetti, Venecia, 11 de diciembre de 2005.

¹⁸ Wilson Harris, *Tradition, the Writer and Society*, Londres y Puerto de España, New Beacon, 1973, pp. 60-63.

¹⁹ Bhabha, “Cultural Diversity and Cultural Differences”, *op. cit.*, pp. 208-209.

hibridación “no es sinónimo de fusión sin contradicciones, sino que puede ayudar a dar cuenta de formas particulares de conflicto generadas en la interculturalidad reciente en medio de la decadencia de proyectos nacionales de modernización en América Latina”.²⁰

Otro problema es que los sujetos subalternos apropiadores reinscriben el modelo occidental del sujeto soberano de la Ilustración y la modernidad, sin que se discuta la falacia de estos sujetos centrados y, más aún, en qué medida los sujetos subalternos son ellos mismos un efecto del poder dominante y sus discursos. No quiere decir que se niegue su capacidad de acción, que los paradigmas apropiadores ponen en primera línea en un giro muy valioso en términos epistemológicos y políticos. Pero esta capacidad tampoco puede sobredimensionarse como una figura acomodaticia que resuelve los problemas de la subalternidad cultural por medio de una sencilla reversión. Es preciso transparentar la constitución de los sujetos subalternos y sus acciones, y analizar la apropiación de un modo más complejamente ambivalente.

Hoy parece más plausible ver el entramado del poder y las diferencias dentro de una relación dialógica, donde la cultura impuesta pueda sentirse como “propia-ajena”, según decía Mijail Bajtín hablando del plurilingüismo literario,²¹ es decir, asimilando lo extranjero como propio. Los elementos culturales hegemónicos no sólo se imponen, también se asumen,²² confrontando el esquema de poder mediante la confiscación de los instrumentos de dominación, y a la vez mutando de forma ambivalente al sujeto apropiador hacia lo apropiado, sus sentidos y discursos.

²⁰ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, DF, Editorial Grijalbo, 2001, p. II.

²¹ Mijail M. Bajtín, “De la prehistoria de la palabra de la novela”, en sus *Problemas literarios y estéticos*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1986, pp. 490-491. Sobre toda la cuestión ver Gerardo Mosquera, *Global Islands*, en Okwui Enwezor, Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash y Octavio Zaya (editores), *Créolité and Creolization. Documenta 11_Platform 3*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Publishers, 2003, pp. 87-92.

²² Ticio Escobar, *El mito del arte y el mito del pueblo*, Asunción, 1987, p. 76.

Más allá de estas interpretaciones de los procesos culturales, persiste un problema quizás más arduo: el flujo no puede quedar siempre en la misma dirección Norte-Sur, según dicta la estructura de poder. No importa cuán plausibles sean las estrategias apropiadoras, implican una acción de rebote que reproduce aquella estructura hegemónica aunque la contesten. Es necesario también invertir la corriente. No por establecer una “repetición en la ruptura”, según diría Gayatri Spivak, que mantendría los antagonismos bipolares, sino para pluralizar dentro de una participación activa múltiple, enriqueciendo la circulación internacional. Puede apreciarse que no hablo de un pluralismo neutral, “multiculturalista”, donde las diferencias permanecen neutralizadas dentro de una suerte de bantustanes, relativizadas en relación con las culturas hegemónicas, ni tampoco en calidad de un surtido de opciones disponibles, intercambiables, listas para ser consumidas. Me refiero a una pluralidad como toma de acción internacional por una diversidad de sujetos culturales, quienes, al actuar desde sus propias agendas, diversifican productivamente, para todos, la dinámica cultural.

Condicionados por toda esta constelación de procesos y situaciones, hoy se están produciendo reajustes en las ecuaciones entre arte, cultura e internacionalización. En un proceso lleno de contradicciones, el salto geométrico en la práctica y la circulación del arte contemporáneo por todos lados está empezando a transformar el *status quo*. El viejo paradigma de la antropofagia y las estrategias culturales de la apropiación y del sincretismo están siendo reemplazados cada vez más por una nueva noción, que podríamos llamar el paradigma del “desde aquí”. En lugar de apropiar y refuncionalizar de modo crítico la cultura internacional impuesta, transformándola en beneficio propio, los artistas están *haciendo* activamente esa metacultura en primera instancia, sin complejos, desde sus propios imaginarios y perspectivas. Esta transformación epistemológica en la base de los discursos artísticos consiste en el cambio de una operación de incorporación creativa

(teorizada por la apropiación) a otra de construcción internacional directa *desde* una variedad de sujetos, experiencias y culturas.

En general, la obra de muchos artistas de hoy, más que nombrar, describir, analizar, expresar o construir contextos, es hecha *desde* sus contextos en términos internacionales. El contexto deja así de ser un *locus* “cerrado”, relacionado con un concepto reductor de lo local, para proyectarse como un espacio desde donde se construye naturalmente la cultura internacional. Esta cultura no se articula a manera de un mosaico de diferencias explícitas en diálogo dentro de un marco que las reúne y proyecta, sino como modo específico de recrear un *set* de códigos y metodologías establecidos hegemonícamente en forma de metacultura global. Es decir, la globalización cultural configura multilateralmente una codificación internacional, no una estructura multifacética de celdillas diferenciadas. Aquella codificación actúa como un “inglés” que permite la comunicación y que es forzado, descalabrado, reinventado por una diversidad de nuevos sujetos que acceden a redes internacionales en franca expansión. Muchos artistas trabajan, como decían Gilles Deleuze y Félix Guattari acerca de la “literatura menor”, “encontrando su propio punto de subdesarrollo, su propio *patois*, su propio tercer mundo, su propio desierto”,²³ dentro del lenguaje “mayor”.

La diferencia es construida en forma creciente a través de modos específicos plurales de crear los textos artísticos dentro de un conjunto de lenguajes y prácticas internacionales que se va transformando en el proceso, y no por el expediente de representar elementos culturales o históricos característicos de contextos particulares. Es decir, radica más en la acción que en la representación. Esta inclinación abre una perspectiva diferente que confronta el cliché de una arte

²³ Gilles Deleuze y Félix Guattari, “What is a Minor Literature?”, en Russell Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha y Cornel West (editores): *Out There. Marginalization and Contemporary Cultures*, The New Museum of Contemporary Art y MIT Press, Nueva York, Cambridge (Massachusetts) y Londres, 1990, p. 61.

“universal” en los centros, expresiones derivativas en las periferias, y un múltiple, “auténtico” ámbito de la “otredad” en la cultura tradicional.

Los artistas están cada vez menos interesados en mostrar sus pasaportes. Y si lo estuviesen, sus galeristas probablemente los conminarían a no declarar referencias locales que podrían afectar sus potencialidades a escala global. Como ha dicho Kobena Mercer, “la diversidad es más visible que nunca antes, pero la regla no hablada es no proclamarla”.²⁴ Esto no significa que no puedan reconocerse ciertos rasgos comunes a algunos países o áreas. Lo crucial es que estas identidades comienzan a manifestarse más por sus rasgos como práctica artística que por su empleo de elementos identificativos tomados del folclore, la religión, el ambiente físico o la historia. Así, hay prácticas artísticas identificables más por la manera de hacer sus textos que de proyectar sus contextos. Podemos reconocer una instalación hecha por un artista brasileño no porque se base en el *candomblé*, sino por la manera específica, procedente del neoconcretismo, de trabajar su morfología, y por su intimidad única con el material.

“Caminar con el diablo” es una estrategia plausible en el mundo globalizado, postcolonial, post-guerra fría y pre-chino-céntrico de hoy. Naturalmente, no se trata de una marcha sin obstáculos, y muchos retos y contradicciones permanecen. Más importantes que la internacionalización cuantitativa resultan los alcances cualitativos de la nueva situación: cuánto están contribuyendo los artistas, críticos y curadores a transformar la situación hegemónica y restrictiva anterior hacia una pluralidad activa, en vez de ser digeridos por ella. Un pluralismo abstracto o controlado, como vemos en algunas bienales y otras exposiciones “globales”, puede tejer un laberinto de indeterminación que confina las posibilidades de una diversificación real, activa.

Si bien el arte se enriquece debido a la participación de artistas de todo el mundo que circulan y ejercen influencia en el plano internacional, por otro lado se simplifica,

²⁴ Kobena Mercer: “Intermezzo Worlds”, en *Art Journal*, Nueva York, vol. 57, no.4, invierno de 1998, p. 43.

al tener que expresarse todos ellos en una *lingua franca* construida y establecida hegemoníamente. Ahora bien, la activa construcción diversificada del arte contemporáneo y su lenguaje internacional por una multitud de sujetos desde sus “extranjerías” supone no sólo una apropiación de ese lenguaje, sino su transformación desde divergencias en la convergencia. El lenguaje se pluraliza así dentro de sí mismo, aun cuando se encuentre ampliamente instituido por las orientaciones de la *mainstream*. Ahora bien, mientras este proceso ocurre, las manifestaciones artísticas que no hablan los códigos prevalecientes quedan excluidas más allá de sus contextos, marginadas en circuitos y mercados gueto.

Los paradigmas apropiadores reproducían la situación de dominio al depender de una cultura impuesta: el caníbal sólo es tal si tiene a alguien a quien devorar. El paradigma del “desde aquí”, si bien no indica una emancipación y confirma la autoridad hegemónica, simultáneamente ha mutado el ping-pong de oposiciones y apropiaciones y la extranjería del sujeto subalterno hacia una nueva biología artístico-cultural donde éste está dentro de la producción central *desde* fuera.

La cultura en América Latina ha padecido una neurosis de la identidad que no está curada por completo, y de la que este texto mismo forma parte, así sea por oposición. No obstante, ya a fines de los años 70 Frederico Morais vinculaba nuestra obsesión identitaria con el colonialismo, y sugería una idea "plural, diversa, multifacética" del Continente²⁵, fruto de su multiplicidad de origen. Aún las nociones mismas de América Latina e Iberoamérica siempre han sido muy problemáticas. Sin embargo, la idea de América Latina no se niega aún hoy día, según hacen algunos intelectuales africanos con la noción de África, considerada una invención colonial.²⁶ La autoconciencia de pertenecer a una entidad histórico-cultural mal llamada América Latina se mantiene, pero problematizándola. No obstante, el “*What is*

²⁵ Frederico Morais: **Las Artes Plásticas en la América Latina: del Trance a lo Transitorio**, La Habana, 1990, pp. 4-5. Primera edición 1979.

²⁶ Olu Oguibe: "In the 'Heart of Darkness'", Third Text, Londres, n. 23, verano de 1993, pp. 3-8.

Africa?" de Mudimbe²⁷ aumenta cada día su vigencia transferido a nuestro ámbito: ¿qué es América Latina? Entre otras cosas, una invención que podemos reinventar. Ahora tendemos a asumirnos un poco más en el fragmento, la yuxtaposición y el *collage*, aceptando nuestra diversidad y aún nuestras contradicciones. El peligro es acuñar, frente a las totalizaciones modernistas, un cliché postmoderno de América Latina como reino de la heterogeneidad total²⁸.

Ahora bien, a pesar de la diversidad de América Latina, y de la tendencia a la balcanización en su historia, las afinidades geográficas, históricas, económicas, culturales, lingüísticas y religiosas que constituyeron la región, y su ambivalente posicionamiento ante occidente, han hecho que continuemos identificándonos como latinoamericanos. Se trata de una conciencia real que puede conducirnos tanto a la solidaridad como al provincianismo.

Durante los años 80 y parte de los 90 se pedía con frecuencia al arte de América Latina manifestar explícitamente su diferencia o satisfacer expectativas de exotismo. Con frecuencia no se miraban las obras: se pedían de entrada sus pasaportes, y se revisaban los equipajes ante la sospecha de algún contrabando desde Nueva York, Londres o Berlín. Como resultado, algunos artistas se inclinaron a otrizarse ellos mismos, en un paradójico autoexotismo. Esta situación fue motivada también por mitologías nacionalistas que expresaban un culto tradicional a "las raíces", y por la idealización romántica de convenciones acerca de la historia y los valores de la nación.

Cuando en un viejo texto de 1996 decía que el arte latinoamericano estaba dejando de serlo,²⁹ me refería a dos procesos que observaba en el continente. Por un lado, la

²⁷ V.Y.Mudimbe, *The Invention of Africa*, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1988.

²⁸ Ver Mónica Amor: "Cartographies: Exploring the Limitations of a Curatorial Paradigm", en Gerardo Mosquera (antologador): *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, Institute of International Visual Arts, Londres, MIT Press, Cambridge, 1995.

²⁹ Gerardo Mosquera: "El arte latinoamericano deja de serlo", *ARCO Latino*, Madrid, 1996, pp. 7-10.

superación de la neurosis de la identidad entre los artistas, críticos y curadores. Por otro, el arte latinoamericano comienza a apreciarse en cuanto arte sin apellidos. En vez de exigírsele declarar el contexto, se le reconoce cada vez más como participante en una práctica general, que no tiene por necesidad que exponer el contexto, y que en ocasiones refiere al arte mismo. Así, los artistas de América Latina, como los de África o Asia, están exhibiendo, publicando y ejerciendo influencia fuera de los circuitos *ghetto*.

Hoy los artistas tienden más a participar “desde aquí” en las dinámicas de un “lenguaje artístico internacional”, expandiendo su capacidad para significar de modo denso y refinado con vistas a lidiar con las complejidades de sociedades y culturas donde la multiplicidad, la hibridación, los contrastes y el caos han introducido contradicciones al mismo tiempo que sutilezas. Los artistas, más que representar los contextos, construyen sus obras *desde* ellos. Las identidades y los ambientes físicos, culturales y sociales son ahora más operados que mostrados, contradiciendo las expectativas de exotismo. Suelen ser identidades y contextos concurrentes en la construcción del metalenguaje artístico “internacional” y en la discusión de temas contemporáneos “globales”. Sus intervenciones introducen diferencias anti-homonegezantes que construyen lo global desde posiciones de diferencia, subrayando la emergencia de nuevos sujetos culturales en la arena internacional.

¿Ha sido útil el Diablo? O, ¿habremos vendido nuestras almas? Cualquiera sea la respuesta, el arte de todo el orbe ha salido fuera de la “otredad” del gueto de los circuitos y mercados específicos gracias a la galopante expansión en la circulación internacional del arte así como a la inclinación de los artistas hacia prácticas y proyecciones por completo internacionales. Quizás el Diablo seamos ahora nosotros.