

# XXXI COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE



## [Com/Con]tradições na História da Arte

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade Estadual de Campinas

Outubro 2011



## Más allá de la Antropofagia Arte e internacionalización.<sup>1</sup>

Gerardo Mosquera  
Curador e crítico independiente

### Abstract

La expansión dramática en la creación y circulación del arte contemporáneo en los últimos quince años ha desarrollado en forma creciente escenas artísticas globalizadas y, a la vez, ha estimulado nuevas energías locales. Así ha aparecido una multitud de nuevos agentes culturales que, aparte de su actividad contextual, circulan internacionalmente. El trabajo de muchos artistas, más que nombrar, describir, analizar, expresar o construir contextos, es hecho *desde* ellos dentro de un *set* de códigos internacionales. Mi ponencia se basa en mi experiencia práctica como curador internacional independiente. Analizaré problemas de arte y culturas en el contexto de los circuitos artísticos globalizados, indagando en las tensiones entre homogenización, cooptación, contextos, cosmopolitismo, apropiación, y la acción de múltiples nuevos sujetos culturales a escala global. Siguiendo este proceso, discutiré nuevas bases epistemológicas en los discursos artísticos en una arena internacional expandida.

**Keywords:** Arte contemporáneo. Globalización.  
Apropiación. Internacionalización. Homogenización.

Las relaciones entre arte contemporáneo, cultura e internacionalización se han revolucionado en los últimos quince años. Hemos dejado atrás los tiempos de los ismos y los manifiestos, así como aquellos de los *establishments* centralizados. La cuestión crucial en el arte hoy día es el extraordinario incremento de su práctica y circulación

---

<sup>1</sup> Para una discusión amplia de estas cuestiones ver Gerardo Mosquera, *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalización y culturas*, Exit Ediciones, Madrid, 2010.

internacional y las implicaciones culturales y sociales de esta expansión. 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 confinados en el ámbito local.<sup>2</sup> Por ejemplo, varios países del Pacífico asiático han pasado directamente de la cultura tradicional y el realismo socialista al arte contemporáneo, saltándose el modernismo. En algunos casos “aprendieron” el arte contemporáneo por Internet.

Este cambio ha iniciado negociaciones culturales muy dinámicas entre prácticas artísticas, contextos, tradiciones, circuitos internacionales, mercados, públicos y otros agentes. Al parecer, continuará en dos direcciones. De un lado, contribuirá al desarrollo de escenas artísticas globalizadas como resultado del crecimiento de redes internacionales, eventos, comunicaciones y esferas públicas globales, junto con la actividad de sujetos artísticos y culturales emergentes por todo el mundo. De otro lado, estimulará la nueva energía que está produciendo arte contemporáneo localmente en áreas donde este no existía. 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 tener un impacto en ellos. Pero estos artistas suelen estar bien informados sobre

---

<sup>2</sup> Ver <http://universes-in-universe.de> solo para tener una idea de la diversidad de los circuitos internacionales hoy día.

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, aún 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. Este transcurso no excluye fricciones, concesiones y desigualdades, así como la persistencia de estructuras de poder y segregación heredadas del colonialismo y/o debidas a discrepancias económicas, estructurales y de legitimación, algo que el término “glocal” desdibuja, al connotar una conexión fluida y universal entre los polos unidos por este neologismo.

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,<sup>3</sup> inaugurando así la nueva era de internacionalización que vivimos hoy. Debido a esta mutación silenciosa, los discursos y prácticas multiculturalistas de la década del 90, que implicaban políticas de *correctness*, de 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

---

<sup>3</sup> *Segunda Bienal de La Habana '86. Catálogo general*, Centro Wifredo Lam, La Habana, 1986.

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 no hace mucho—, y mirar desde arriba al resto enarcando las cejas. Ahora los curadores tenemos que movernos y abrir nuestros ojos, oídos y mentes. Es una tarea dura, difícil de cumplir debido a que nuestros ojos, oídos y mentes han sido programados dentro de cánones y posiciones establecidos.

Al mismo tiempo, la mitificación de los procesos de globalización y la explosión de las comunicaciones tiende a que imaginemos un planeta interconectado reticularmente hacia todos lados. En realidad, la globalización no es tan global como parece. O, para parafrasear a George Orwell, es más global para unos que para otros. Sin duda se ha avanzado muchísimo hacia un mundo más global en términos económicos, culturales y de comunicación.<sup>4</sup> De un modo u otro, en mayor o menor grado, como ha indicado 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.<sup>5</sup> Sin embargo, lo que tenemos en realidad a escala planetaria es más bien la expansión de un sistema de ejes axiales tendido desde

---

<sup>4</sup> Helmut Anheier y Willem Henri Lucas han preparado un notable conjunto de gráficos estadísticos acerca de globalización y cultura en Helmut Anheier y Yudhishthir Raj Isar (editores), *The Cultures and Globalization Series (1). Conflicts and Tensions*, Los Ángeles, Londres, Nueva Delhi y Singapur, SAGE Publications, 2007, pp. 333-626.

<sup>5</sup> 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.

núcleos de poder más diferenciados y de distinta escala, hacia sus numerosas y heterogéneas áreas económicas. Esta estructura axial implica la existencia de grandes zonas de silencio, poco conectadas entre sí o sólo indirectamente por vía de las neomerópolis.<sup>6</sup> Este esquema produce intensos flujos migratorios en busca de conexión. Por otra parte, separatismos nacionalistas, étnicos y religiosos tienden a balcanizar el mundo globalizado, mientras regionalismo, nacionalismo, etnocentrismo, fronteras, migración y fanatismo continúan siendo problemas tan significativos como polihédricos.

Los tiempos de la globalización son también los del movimiento, las migraciones y la urbanización acelerada. Se ha quebrado la idea de las identidades fijas, generándose sujetos postnacionales en constante movimiento físico y cultural. Los inmigrantes usan sus pies pero también otras partes del cuerpo: un bebé “hispano” nace cada treinta segundos en Estados Unidos: una bomba de tiempo que ha despertado temores casi apocalípticos en Samuel P. Huntington<sup>7</sup> y muchos otros.

Las ciudades crecen vertiginosa y caóticamente como resultado de los éxodos masivos del campo hacia la ciudad que tienen lugar en África, Asia y América Latina, mientras nuevas ciudades brotan en China y otros países emergentes. A comienzos del siglo XX sólo el 10% de la población mundial vivía en ciudades. Ahora, cien años

---

<sup>6</sup> Gerardo Mosquera, “Notes on Globalisation, Art and Cultural Difference”, in *Silent Zones. On Globalisation and Cultural Interaction*, Rijksakademie van beeldende kunsten, Amsterdam, 2001, p. 32.

<sup>7</sup> Samuel P. Huntington, *Who Are We?: The Challenges to America's Identity*, Nueva York, Simon & Schuster, 2004.

después, la mitad habita zonas urbanas. El aspecto crucial de este vértigo es que la gran mayoría de la población urbana vive en países pobres.

Obviamente, las ciudades no están preparadas para enfrentar semejante *shock* demográfico. De ahí que cien millones de personas carezcan de vivienda permanente. Muchos millones más habitan en favelas. La situación parece insostenible, pero como dice Carlos Monsiváis, “la ciudad es construida sobre su destrucción sistemática”.<sup>8</sup> Las implicaciones culturales de esta espontánea ecología urbana resultan obvias. De la mayor importancia es el proceso complejo, matamórfico y multilateral de sustituir el ambiente rural tradicional por la situación urbana, un choque que involucra una enorme cantidad de gente muy diversa.

Estos procesos interactúan con las migraciones externas que están redibujando los mapas etnosociales dentro de los países receptores, desencadenando dinámicas culturales heterogéneas. Todos estos desplazamientos conllevan agudos problemas como la xenofobia – practicada tanto por los *skin heads* como por las ex-víctimas del *apartheid* en África del Sur –, el racismo, el nuevo auge de los nacionalismos basados en “purezas” de diversa índole, las crecientes barreras anti-migratorias (que llegan a prohibir los desplazamientos dentro de un mismo país, según ocurre en China y Cuba), las odiseas de los *boat people*, las personas en busca de asilo y los refugiados... Mucho más que nunca antes, las ciudades son hoy complejos

---

<sup>8</sup> Carlos Monsiváis, “Architecture and the City”, en Gerardo Mosquera & Adrienne Samos (editores): *ciudadMULTIPLEcity. Urban Art and Global Cities: an Experiment in Context*, KIT Publishers, Ámsterdam, 2004, p. 270.



laboratorios culturales. La conexión entre arte y ciudad no ha evolucionado muy lejos aún, pero probablemente indicará un curso de acción principal para las prácticas artísticas en el futuro próximo.

Tampoco ha habido gran progreso en los vínculos Sur-Sur y Sur-Este (por decirlo así ahora que el Este está comenzando a rebasar el Sur). Es indudable que la globalización ha mejorado extraordinariamente las comunicaciones, ha activado y pluralizado la circulación cultural, y ha propiciado una conciencia más pluralista. Pero lo ha hecho sobre todo siguiendo los flujos de la economía, reproduciendo en buena medida las estructuras de poder, y manteniendo aún un déficit de interacción horizontal. Aunque la situación ha mejorado, resulta de la mayor importancia desarrollar circuitos y espacios “horizontales” para “rellenar”, en la escala global, la trama radial “vertical”, “Norte-Sur” trazada desde centros de poder que es inherente a la globalización del intercambio cultural, extendiendo y democratizando estos circuitos y espacios y conectando las “zonas de silencio”. Más importante: las redes “horizontales” subvierten los ejes de control típicos del esquema radial al incluir una variedad de nuevos centros de menor escala. Todo este proceso contribuirá a pluralizar la cultura, internacionalizándola en el real sentido de la palabra, legitimando de acuerdo con criterios diferentes y con el criterio de la diferencia, construyendo nuevos epistemes, desarrollando acciones alternativas. Sólo una trama multidireccional de interacciones puede pluralizar lo que entendemos por “arte internacional”, “lenguaje artístico

internacional” y “escena artística internacional”, o aún lo que llamamos “contemporáneo”.<sup>9</sup> Estas dinámicas resultan tan necesarias como arduas, debido al peso del poder económico.

En los inicios del siglo XX los modernistas brasileños usaron la metáfora de la antropofagia para legitimar su apropiación crítica, selectiva y metabolizante de las 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 – sólo los japoneses nos superan en esto –, así como para aludir a su relación con el Occidente hegemónico. La metáfora va más allá de la América Latina para señalar un proceso característico del arte postcolonial en general. Fue acuñado por el poeta Oswald de Andrade en 1928<sup>10</sup> no en calidad de noción teórica sino a manera de un manifiesto poético y provocador. Resulta extraordinario su énfasis en la activa agresividad del sujeto dominado mediante el recurso de la apropiación, 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”,<sup>11</sup> revirtiendo las políticas fundamentalistas de la autenticidad.

La metáfora de la antropofagia ha sido desarrollada por los críticos latinoamericanos como noción clave en la dinámica cultural del continente. No sólo ha sobrevivido

---

<sup>9</sup> Gerardo Mosquera, “Alien-Own/Own-Alien”. Notes on Globalisation and Cultural Difference, en Nikos Papastergiadis (editor), *Complex Entanglements. Art, Globalisation and Cultural Difference*, Londres, Sydney y Chicago, Rivers Oram Press, 2003, pp. 22-23.

<sup>10</sup> Oswald de Andrade, “Manifiesto antropófago”, en *Revista de Antropofagia*, Sao Paulo, año 1, No. 1, mayo de 1928.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

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. La antropofagia fue aún el núcleo temático de la memorable XXIV Bienal de Sao Paulo, curada por Paulo Herkenhoff en 1998. A diferencia de la noción de “*mimicry*” de Homi Bhabha,<sup>12</sup> que plantea cómo el colonialismo impone una máscara ajena al subalterno, desde la que este negocia su resistencia en medio de la ambivalencia, la “antropofagia” supone un ataque: tragarse voluntariamente la cultura dominante en beneficio propio. Es importante subrayar que las nociones de “antropofagia” y transculturación articularon su discurso desde la modernidad neocolonial y con bases en la antropología, diferenciándose así de nociones similares en la teoría postcolonial clásica, que partía de la crítica literaria y la situación colonial.

Aunque la “antropofagia” refiere a una “deglución crítica”, tenemos que estar alerta ante las dificultades de su suerte de programa pre-post-moderno, que no tiene lugar en un territorio neutral, sino sujeto a una praxis que asume tácitamente las contradicciones de la dependencia. Según ha advertido Heloísa Buarque de Hollanda, la “antropofagia” puede estereotipar un problemático concepto de una identidad nacional carnavalizante, que siempre procesa beneficiosamente todo lo que “no

---

<sup>12</sup> Homi K. Bhabha, “Of Mimicry and Men. The Ambivalence of Colonial Discourse”, en *October*, Nueva York, No. 28, 1984, pp. 125-133.

es suyo".<sup>13</sup> Es necesario examinar además si el grado de transformación que experimenta el devorador al incorporar la cultura dominante apropiada no lo subsume dentro de esta. Además, la apropiación, vista del otro lado, satisface el deseo de la cultura dominante por un Otro reformado, reconocible, quien posee una diferencia en la semejanza, que en el caso de América Latina parte además de un parentesco cultural de origen con la metacultura occidental, creando quizás su alteridad perfecta. De este modo se facilita la relación de dominio sin quebrar la diferencia que permite establecer la identidad hegemónica por contraste con un Otro "inferior". Pero este casi-Otro actúa a la vez como un espejo que fractura la identidad del sujeto dominante, rearticulando la presencia subalterna en términos de su otredad repudiada.<sup>14</sup>

Si la tensión del "¿quién come a quién?"<sup>15</sup> se encuentra más o menos presente en toda relación intercultural, es cierto también que "con frecuencia se plagia lo que uno se dispone a inventar", como ha dicho Ferguson<sup>16</sup> situando el énfasis en la iniciativa que significa la selectividad volitiva del sujeto apropiador y en el uso tácticamente catacrésico del elemento apropiado en que ha insistido Spivak. La apropiación cultural no es un fenómeno pasivo. Los receptores, aun bajo condiciones de dominio extremo, siempre remodelan

---

<sup>13</sup> Heloísa Buarque de Holanda, "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.

<sup>14</sup> Bhabha, "Of Mimicry and Men", *op. cit.*, p. 85.

<sup>15</sup> Zita Nunes, "Os males do Brasil: Antropofagia e questao da raça", Serie *Papeles Avulsos*, No. 22, CIEC/UFRJ, Rio de Janeiro, 1990.

<sup>16</sup> Citado por Paul Mercier, *Historia de la antropología*, Barcelona, Ediciones Península, 1969, p. 170.

los elementos que incautan de acuerdo con sus propios patrones culturales.<sup>17</sup> A menudo sus apropiaciones no son “correctas”, pues lo que interesa es la productividad del elemento tomado para fines propios, no la reproducción de su uso en el contexto de origen. Estas “incorrecciones” determinan a menudo la eficacia cultural de la apropiación, y constituyen un proceso de originalidad en el sentido de nueva creación de significado.

Las periferias, debido a su ubicación en los mapas del poder económico, político, cultural y simbólico, han desarrollado una “cultura de la resignificación”<sup>18</sup> de los repertorios impuestos por los centros. Pero la apropiación cultural debe ser matizada para romper su sentido demasiado positivo. Aunque el sincretismo ha sido siempre una vía de resistencia y afirmación para los subalternos, la cooptación amenaza a toda acción cultural en él basada. En nuestra época global y postcolonial, los procesos sincréticos se definen como negociación básica de las diferencias y el poder cultural.<sup>19</sup>

Pero estos procesos son turbulentos: no pueden ser asumidos acomodaticamente, cual solución armónica de las contradicciones postcoloniales.

Más allá de estas interpretaciones de los procesos culturales, persiste un problema quizás más arduo: la

---

<sup>17</sup> R. H. Lowie, *An Introduction to Cultural Anthropology*, Nueva York, 1940.

<sup>18</sup> Nelly Richard: “Latinoamérica y la postmodernidad: la crisis de los originales y la revancha de la copia”, en su *La estratificación de los márgenes*, Santiago de Chile, 1989, p. 55.

<sup>19</sup> Marcos Becquer y Jose Gatti, “Elements of Vogue”, *Third Text*, Londres, n. 16-17, invierno de 1991, pp. 65-81. Para un análisis de la idea del sincretismo con respecto a la religión y la cultura en Brasil consultar Sérgio Figueiredo Ferreti, *Repensando o sincretismo*, Sao Paulo, Editora da Universidade de Sao Paulo, 1995.

corriente no puede fluir siempre en la misma dirección Norte-Sur, establecida por las mecánicas hegemónicas. Por plausibles que resulten las estrategias de apropiación cultural, implican un juego de respuesta que reproduce aquella estructura de poder, aunque la conteste. Es preciso también voltear la corriente. No por establecer una “repetición en la ruptura”, según diría 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”, sino de una toma de acción internacional por una diversidad de sujetos culturales.

El viejo paradigma de la antropofagia y las estrategias culturales de transculturación, apropiación y sincretismo típicas del arte periférico y postcolonial están siendo reemplazados cada vez más por una nueva noción, que pudiéramos llamar el paradigma del “*desde aquí*”. En lugar de apropiar y refuncionalizar de modo crítico la cultura internacional impuesta, transformándola en beneficio propio, muchos artistas están *haciendo* activamente esa metacultura en primera estancia, 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 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 – personales, históricos, culturales y sociales – 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 hegemónicamente 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” defectuoso que permite la comunicación y que es forzado, descalabrado, reinventado por una diversidad de nuevos sujetos que acceden a redes internacionales en franca expansión. Charles Esche ha mencionado una combinación de semejanza y singularidad no consciente ni concentrada en sí misma en el arte actual.<sup>20</sup> Muchos artistas trabajan, como Gilles Deleuze y Félix Guattari dijeron con respecto a la “literatura menor”, “encontrando su propio punto de subdesarrollo, su propio *patois*, su propio tercer mundo, su propio desierto”,<sup>21</sup> dentro del lenguaje “mayor”.

---

<sup>20</sup> Charles Esche, “Making Sameness”, en Arjan van Helmond & Stani Michiels. *Jakarta Megalopolis. Horizontal and Vertical Observations*, Amsterdam, 2007, p. 27.

<sup>21</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari. “What is a Minor Literature?”, en Russell Ferguson, Martha Gevers, Trinh T. Minh-ha y Cornel West (editores): *Out There. Marginalization and Contemporary Cultures*, Nueva York, Cambridge (Massachusetts), Londres, The New Museum of Contemporary Art y MIT Press, 1990, p. 61.

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 “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”.<sup>22</sup> Los componentes culturales actúan más dentro del discurso de las obras que en relación a su estricta visualidad, aún en casos donde aquella se basa en lo vernáculo. 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 folclor, la religión, el ambiente físico o la historia. O sea, sus prácticas artísticas se identifican más por

---

<sup>22</sup> Kobena Mercer: “Intermezzo Worlds”, en *Art Journal*, Nueva York, vol. 57, no.4, invierno de 1998, p. 43.



la manera de hacer los textos que de proyectar los contextos.

Este procedimiento parece 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 que conlleva el hecho de que artistas provenientes de las cuatro esquinas del planeta exhiban hoy globalmente, 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. El pluralismo puede devenir un vasto espacio amorfo, neutralizante. Un pluralismo abstracto o controlado, como vemos en algunas bienales y otras exposiciones “globales”, puede perdernos en un laberinto de indeterminación que enclaustra las posibilidades hacia una pluralización para sí.

Si bien el arte se enriquece debido a la participación de artistas de todo el mundo que circulan internacionalmente y ejercen influencia, por otro lado se simplifica, al tener todos ellos que expresarse en una *lingua franca* construida y establecida hegemónicamente. Ahora bien, la activa construcción diversificada del arte contemporáneo y su lenguaje internacional por una multitud de sujetos desde sus diferencias 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, aún cuando se encuentra ampliamente instituido por las orientaciones de la “*mainstream*”. Esto resulta crucial, pues controlar el lenguaje y las representaciones también implica el poder de controlar el sentido.<sup>23</sup> Por supuesto, esta dinámica se produce dentro de un pulso poroso entre renovación y *establishment*, donde las estructuras hegemónicas ostentan su peso.

Otra dificultad es que el uso y legitimación a escala global de un lenguaje internacional establecido por la *mainstream* occidental, aún cuando signifique la transformación de este lenguaje, implica la discriminación de otros lenguajes y poéticas. En consecuencia, las manifestaciones artísticas que no hablan los códigos prevalecientes quedan excluidas más allá de sus contextos, marginadas en circuitos y mercados gueto. Esta exclusión es aún más radical si pensamos que el lenguaje internacional del arte ha incautado para sí la condición de contemporaneidad.

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

---

<sup>23</sup> Jean Fisher y Gerardo Mosquera: “Introduction”, en *Over Here. International Perspectives on Art and Culture*, Nueva York, Cambridge (Massachusetts) y Londres, New Museum of Contemporary Art y The MIT Press, 2004, p. 5.

hacia una nueva biología artístico-cultural donde éste está dentro de la producción central *desde* fuera.

Concluyo con un símbolo abierto. Al llegar a América, los españoles estuvieron obsesionados durante años por saber si se trataba de una ínsula o de la tierra firme. Cuenta un historiador del siglo XIX, cura de la villa cubana de Los Palacios, que cuando Colón preguntó a los nativos de Cuba si aquel lugar era isla o continente, ellos le respondieron que era “tierra infinita de la que nadie había visto el cabo, aunque era isla”.<sup>24</sup> James Clifford ha dicho que quizás “ahora todos somos caribeños en nuestros archipiélagos urbanos”.<sup>25</sup> Tal vez las tendencias actuales nos inclinen hacia un orbe de islas infinitas.

---

<sup>24</sup> Andrés Bernaldes: *Historia de los Reyes Católicos*, en *Memorias de la Real Sociedad Patriótica de la Habana*, 1837, tomo III, p. 128. Citado por Cintio Vitier y Fina García Marruz: *Flor oculta de poesía cubana*, La Habana, 1978, p. 63.

<sup>25</sup> James Clifford: *The Predicament of Culture*, Cambridge, Massachusetts, y Londres, 1988, p. 173.

