



Localizando lo idéntico / globalizando lo diverso. El 'activo periferia' en el mercado global del arte contemporáneo¹

Joaquín Barriandos

*Profesor de la Universidad de Barcelona
Crítico cultural independiente*

¹ Artículo cedido por el autor al Portal Iberoamericano de Gestión Cultural para su publicación en el *Boletín GC: Gestión Cultural* N° 12: *Mercado del Arte Contemporáneo*, junio de 2005. ISSN: 1697-073X.

Resumen

En este artículo se revisa la manera en que el mercado de la estética global ha gestionado el valor de circulación a la alza de lo periférico, lo neoexótico y lo marginal como una estrategia para reactivar y justificar el proceso de internacionalización del arte contemporáneo a través de la ferias, bienales y macroexposiciones. El concepto 'activo periferia' es considerado aquí como una extensión transnacional del concepto 'activo país', el cual es entendido como un conjunto de fortalezas y debilidades vinculadas a un país de origen, las cuales incorporan o sustraen valor a los bienes o mercancías y reposicionan marcas y mercados. El marco para analizar aquí las estrategias de circulación del arte contemporáneo periférico es por lo tanto el punto en el que convergen las estéticas poscoloniales con las políticas de la representación transcultural.

Europa no es más que un fragmento de Occidente, mientras que hace cuatro siglos Occidente no era más que un fragmento de Europa. Ya no está en el centro del mundo, ha sido arrojada a la periferia de la Historia

Edgar Morin

Aunque hoy nos resulte difícil de creer, hace muy poco tiempo que el arte contemporáneo no occidental forma parte de las exhibiciones de carácter internacional. Hace sólo unas cuantas décadas, a aquello que se le concebía como el arte contemporáneo universal estaba constituido exclusivamente por obras producidas por artistas occidentales u occidentalizados, y los organizadores de las exposiciones —tampoco existían, aunque parezca mentira, los *curators*— eran también todos del *mainstream* occidental. Desde luego, no hace falta aclararlo, todas las instituciones culturales que daban vida a la producción, creación y difusión internacional del arte contemporáneo estaban también en manos de gestores occidentales.



El arte periférico estaba, por lo tanto, destinado a los museos 'históricos' o etnográficos, como si el desarrollo de lo contemporáneo y lo posmoderno se hubiera emplazado en un campo restringido y concéntrico del orden ecuménico. Las etiquetas de primitivo y naif que Occidente había colocado en la frente de todo aquello que había quedado fuera de la cartografía del progreso modernizador, hacían que la periferia cargara con los sambenitos de la marginalidad económica y la repetición vanguardista. La rentabilidad de la periferia dentro del circuito de exhibición de la contemporaneidad, por lo tanto, no estaba en condiciones de ser adecuadamente contabilizada. La animosidad que se experimentaba desde el centro hacia estas antípodas de la modernidad opacaba así el valor de cambio de sus mercancías culturales contemporáneas.

Sin embargo, la situación actual es decididamente diferente. En sólo dos décadas y media la geografía del arte contemporáneo y el mercado de la estética internacional pasaron de ser excluyentes y centralizados a ser omnívoramente abarcadores. Por todos lados vemos aparecer bienales, ferias, coloquios y exhibiciones, todas explícitamente internacionales, en las que artistas magrabies, sudsafricanos, sudasiáticos, centroasiáticos, sudamericanos, centroamericanos, chicanos, esteuropeos o de (aparentemente) cualquier otro lugar del planeta, conviven armoniosamente con los artistas norteamericanos y centroeuropeos. En muy poco tiempo el *mainstream* trasegó su limitado territorio y se puso a la búsqueda de la periferia. La alteridad, lo exótico y lo diverso, en una palabra, lo Otro, como en los viejos tiempos del expansionismo colonial, suscitaron el interés de los museos, de las galerías, de las macroexposiciones y de las ferias comerciales del arte contemporáneo. Incluso un grupo tan alejado territorial y culturalmente como los Inuit obtuvo en la última *Documenta* de Kassel su representación en esta nueva arena del arte contemporáneo.



La escenificación de lo multicultural se convirtió, en un abrir y cerrar de ojos, en la materia prima de toda exhibición internacional. Occidente estaba ávido de alteridad y, ante su llamado, las culturas emergentes “respondieron muy bien, en todos los niveles, con nuevas experiencias periféricas”.² A través de esta capitalización económica de lo marginal el ‘activo periferia’ se había puesto en marcha. Éste generaba un valor añadido en el arte contemporáneo global el cual reactivaba el mercado y la circulación de mercancías contemporáneas legítimamente ‘exóticas’ pero potencialmente internacionales a través de la capitalización de su seña más característica y estigmatizada: su perifericidad marginal.

En el proceso mismo de ‘bienalización’ del arte contemporáneo, como ha llamado Darío Corbeira a la institucionalización (un año sí un año no) de las prácticas de promoción y difusión del arte contemporáneo, la inclusión de la diversidad cultural y la apología por lo periférico fueron por lo tanto determinantes.³ Lo idéntico (a Occidente) perdió fuerza y a lo diverso, a su alteridad, se le pidió un máximo de explicaciones, de originalidades y de particularidades; entre más excéntricas fueran las credenciales de lo diverso, más fácil parecía que pudieran incluirse dentro de la puesta en escena del arte contemporáneo internacional. La época de la cultura y el mercado globales había comenzado y en el complejo ensamblaje de su rompecabezas, acompañada de su cartográfica infiltración en todos los órdenes de la vida cotidiana, la estética contemporánea estaba llamada a convertirse en una pieza clave de su articulación. Como ha señalado Iván de la Nuez, “la política [léase política neocolonialista], esta vez, no sería continuada por la guerra — como había argumentado Clausewitz y había ocurrido enardecidamente en todo el continente durante los años setenta— sino por la estética”.⁴

² Iván de la Nuez, “Arte Latinoamericano y globalización” en: Antich, (ed.), *L’art a finals del segle XX*, Girona, Universitat de Girona, 2002, p. 108.

³ Corbeira, “La bienalización del arte contemporáneo” en: *Brumaria*, núm. 2, Madrid, 2003.

⁴ De la Nuez, *op. cit.*, pp. 109-110.



La historia de esta incorporación de la periferia en el *mainstream* de la cultura contemporánea global, a pesar de su vertiginosidad —o quizás gracias a ella— está lejos, sin embargo, de ser la historia de una verdadera *desconquista*. A pesar de coincidir con el denominado 'periodo poscolonial', este proceso de absorción de la geografía artística hunde sus raíces en una profunda crisis de occidente y en las ineludibles consecuencias de una modernidad colonialista que persiste bajo nuevos modelos de dominación desterritorializada a través de la gestión de los valores y las representaciones culturales.

El *new internationalism* y la estética poscolonial

En medio de este proceso de reubicación del orden artístico global —a través de lo que recientemente se ha conocido como las nuevas formas de internacionalización del arte contemporáneo (*new internationalism*)⁵? las periferias han obtenido un evidente privilegio. Al subirse al tren de la globalización de la cultura estas geografías han ganado una nueva voz, y sólo en una perspectiva parcial de la historia de este proceso se podría pensar que no se han beneficiado a través de ejercer su reluciente derecho a ser exhibidas. Sin embargo, los beneficios son más individuales que colectivos, o, como en los procesos de la economía turística basada en la explotación del exotismo de las culturas y sus territorios,⁶ estos beneficios se filtran por una

⁵ El término parece ser una adaptación un tanto metafórica del concepto *New Internationalism*? aparecido en los frentes de la filosofía política pragmática, de las teorías de la globalización y de los estudios internacionales? en el seno de la historia y la curaduría global del arte contemporáneo. Sobre el origen del concepto fuera de la esfera del arte *vid.* Jay Mazur, "Labor's New Internationalism" en: *Journal of Foreign Affairs*, January/February, 2000; "Toward a New Internationalism" (editorial) en: *Monthly Review*, Volume 52, Num. 3 July-August 2000; John J. Sweeney, "The New Internationalism" en: *Council on Foreign Relations AFL-CIO*, April, 1, 1998; cf. Sogge, David, *Dar y tomar. ¿Qué sucede con la ayuda internacional?*, Barcelona, Icaria, 2004; para su estudio dentro del campo de la teoría y la crítica del arte *vid.* Fisher, (ed.), *Global Visions: A New Internationalism in the Visual Art*, Londres, Kala Press, 1994; Grzanic, *Migrants, Hegemony, New Internationalism*, en: Stewart, Rogoff, et. al, *Strangers to Ourselves*, Hastings Museum and Art Gallery, 2003; Mosquera, "¿Lenguaje internacional?" en: *Lápiz*, Madrid, n. 121, abril de 1996, pp. 12-15; *El mundo de la diferencia. Notas sobre arte, globalización y diferencia cultural*, en: <http://www.universes-in-universe.de/magazin/marco-polo/s-mosquera.htm>; Amor, "Cartographies: Exploring the Limitations of a Curatorial Paradigm" en: Mosquera, (ed.), *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, Institute of International Visual Arts, Londres, Cambridge MIT Press, 1995; ver también las actas del coloquio *Vernacular Modernities. Crossing Borders: Revitalizing Area Studies*, Emory's Institute for Comparative and International Studies (ICIS), April, 2000; Bosevska, Bianka, "Creando identidades nacionales a través de la cultura y el arte" en: *a: mínima. Propuestas virtuales y conceptuales contemporáneas*, núm. 6, 2003; Raney, K. (ed.), "Globalisation" en: *Engage. Promoting greater understanding and enjoyment of the visual arts*, núm. 13, London, Julio, 2003.

⁶ Casino, "Representations and identities in tourism map spaces" en: *Progress in Human Geography*, 24,1, 2000,



compleja red jerárquica altamente institucionalizada sujeta a unos criterios de selección y autorización del nuevo arte internacional periférico decididamente occidentalistas. Las nuevas formas de mercado y circulación de la estética internacional y las nuevas prácticas de capitalización del trabajo cultural creativo (división internacional del trabajo cultural) se alejan con ello de lo que George Yúdice ha denominado la ecología cultural.⁷

El caso de la exposición *Magiciens de la Terre*, curada por Jean-Hubert Martin en 1989, es un buen ejemplo de esta centralización de la imagen de lo global, y de aquello que Olu Oguibe ha llamado la esencia del internacionalismo monolítico. *"Rather than direct attention to the reality of a pluralism of internationalisms, —escribe Oguibe— internationalism being in itself a concept transcending national boundaries and one encoded in the physically and conceptually itinerant nature of the artist, much discourse seems to accept a monolithic Internationalism: some supernatural heroic phenomenon issuing from the impeccable ingenuity of the West and marked with a capital 'I'".*⁸

Atrapado en esta inercia unívoca de la estética transnacional, lo periférico se montó al escenario de la nueva internacionalización del arte contemporáneo en un momento en el que los papeles a representar ya estaban repartidos y en el que en el guión del postcolonialismo ya se habían establecido los discursos que se habrían de pronunciar: los 'condenados' habrían de corroborar el papel protagónico de occidente en la carrera universal de la civilización, encumbrando su victoria mediante el gesto solidario de verse reconocidos tras llegar exhaustos pero sonrientes a la meta. Arrogante, occidente se tomaba fotos abrazado de lo más selecto de sus antiguos colonos.

pp. 23–46; Napur, *Investigating the Traveling Condition: the Lonely Planet Guide to the Subaltern*, M.A. thesis, OISE, 2002; cf. From, "Tourism and the Semiotics of Nostalgia" en: *October*, 57, verano, 1991.

⁷ Sobre el concepto 'ecología cultural' vid. George Yúdice, Sylvie Durán, "Ecología de la cultura", ponencia pronunciada en el III Encuentro Internacional de Promotores y Gestores Culturales. Desarrollo Cultural: del Pluralismo Cultural a la Interculturalidad, Guadalajara, México, abril de 2005; Yúdice, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Barcelona, Gedisa, 2003.

⁸ Oguibe, "A Brief Note on Internationalism" en: Fisher, *op. cit.*



Por ello, aunque se pretenda ver en el nuevo internacionalismo del arte contemporáneo un ejercicio de mapeo y representación poscolonial tanto de las prácticas artísticas universales como de la diversidad cultural misma, o se asuma éste como la culminación del acelerado proceso de globalización del arte contemporáneo, en él persiste, desafortunadamente, un principio de modernidad estética en estado cautivo, el cual origina tensiones y desequilibrios entre la representación política de la alteridad al interior de la estética contemporánea (observable en un porcentaje amplísimo del arte actual que da vida a estos encuentros internacionales) y las políticas mismas de representación cultural que condicionan estas prácticas estético-expositivas de la diversidad.

Esta modernidad en cautiverio impele a la estética una inercia que la mantiene firme en el empeño de conseguir la superación del juego de poderes culturales (de clase, de raza, de género, etcétera) de forma inmanente, es decir, al interior de sí misma, como la garantía irrevocable para conseguir la emancipación de tales tensiones fuera de su campo, en el mundo 'real', en el mundo de la vida cotidiana. La consecuencia directa de ello es la ilusión de una emancipación centrípeta del arte que no sólo no genera directamente una emancipación cultural centrífuga a la estética, sino que la convierte, paradójicamente, en otra forma de alienación de las subjetividades culturales, en una compleja mezcla de la tiranía del significado de la modernidad vanguardista con la tiranía del significante de la posmodernidad antivanguardista a la que se refería Craig Owens.⁹

La presencia de esta inercia circular en la estética poscolonial no sólo confirma la continuidad de ciertas líneas de acción cultural modernas en plena escalada 'posmoderna' del arte contemporáneo, como lo ha señalado muy bien Hal Foster, sino que, tras la experiencia tanto de las vanguardias como de las

⁹ Owens, "El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo" en: Foster, *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1983.



neovanguardias llamadas históricas, aparece como una contradicción epistemológica.¹⁰

La paradoja de esta estética en cautiverio consiste por lo tanto en la siguiente ambigüedad 'posmoderna': que, en pleno 'poscolonialismo', una exhibición construida con arte periférico altamente contestatario y reivindicador (de la equidad racial, por ejemplo) la cual se basa además en unos argumentos curatoriales que toman partido por esas mismas reivindicaciones (de la liberación crítica de lo marginal, por ejemplo), puede a su vez estar encubriendo de manera indirecta, ni hipócrita ni subrepticamente, pero sí con gran efectividad (en un orden amplio que rebasa el campo del arte contemporáneo protegido por esta estética circular) estrategias de la globalización de la cultura basadas en diversas formas soterradas de neocolonialismo. Lo anterior es perceptible en la medida en que reconocemos que la libertad de juicio de un puñado de artistas y *curators* africanos no tiene eco en los millones de individuos que viven marginados racialmente todavía hoy dentro y fuera del continente negro.¹¹

Lo anterior no invalida *per se* la oportunidad epistemológica y estética que supone la realización de estos procesos globales de exhibición de la alteridad. Desde luego, la simple visibilidad actual de 'otras' culturas en el contexto del arte contemporáneo ayuda a argumentar mejor, con evidencia estética, que la expropiación occidental de lo periférico a lo largo tanto de la modernidad como de la 'posmodernidad', ha sido el catalizador de las diversas estrategias de colonización y alienación tanto de los procesos de construcción y posicionamiento de la diversidad cultural, como de la cartografía misma sobre la que las culturas negocian sus subjetividades.¹²

¹⁰ Foster, "Quién teme a la neovanguardia" en: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.

¹¹ Ver las actas del coloquio *Mapes d'Àfrica. reconfigurar un continent*, CCCB, ARDA (Agrupament per la Docència i Recerca a l'Àfrica), Barcelona, 13 de enero-17 de marzo de 2003.

¹² Sobre el tema de la colonización subjetiva a través de la cartografía *vid.* Terkenli, "The place of everyday life geographies in the production, reproduction and practice of cultural difference in a globalizing world" en: www.art.omma.org/issue5/theory.htm#; *cf.* Gregory, *Geographical Imaginations*, Oxford, Routledge, 1995; Spiers,



La reaparición en escena de la alteridad periférica, por lo tanto, no debe entenderse como la solución a los problemas de dominación transcultural sino como el síntoma de que en el centro del proyecto poscolonial mismo conviven las nuevas formas de colonialismo a través del mercado global de la estética.¹³ Reivindicar posturas en el uso de las políticas de representación cultural, por lo tanto, no tiene que ver con posicionarse ideológicamente dentro del nuevo internacionalismo, sino tiene que ver, más bien y con más urgencia, con utilizar la coyuntura epistemológica en la que se encuentra engarzada la estética poscolonial como una herramienta de resistencia para reposicionar las subjetividades y emanciparlas del campo de acción, tanto económico como estético, de las nuevas formas de 'colonialismo blando'.

El nuevo internacionalismo, más que ser una realidad de los procesos actuales de circulación del arte contemporáneo puede, como la propia globalización económica, obscurecer y desdibujar algunos importantes intentos de reterritorialización de la estética poscolonial si no se revisan, crítica y constantemente, las consecuencias culturales de sus políticas de representación. La apología irreflexiva y oficialista del internacionalismo, por lo tanto, puede fácilmente encubrir la precarización de los circuitos emergentes del arte contemporáneo internacional, de la misma manera que la globalización financiera encubre las microeconomías subalternas o contraeconomías a pesar de que se nutra de ellas, o de la misma manera en que el multiculturalismo como política de la identidad coacciona el desarrollo de algunas subculturas.

"Space and the Fold of Hybrid Topologies: Can the Deleuzian concept of the Fold aid an investigation of the boundaries of physical space, their transformations and implications?" en:

http://www.msdm.org.uk/hq/imgs/HATTIE_geographies.pdf.

¹³ Betts, *Decolonization. The Making of the Contemporary World*, Londres, Routledge, 1998; Brydon, Diana, Helen Tiffin, (eds.), *Decolonising Fictions*, Sydney, Dangaroo Press, 1993; Nkrumah, *Le néo-colonialisme. Dernier stade de l'impérialisme*, Londres, E.P.A, 1973.

No es gratuito que el *new internationalism* del arte al que se refieren teóricos como Jean Fisher, Gavin Jantjes, Olu Oguibe, Raiji Kuroda, Guillermo Santamarina, etcétera, se desarrolle paralelamente a las posturas del *new internationalism* político de raíz neomarxista, originado por una globalización económica que no ha globalizado ni la igualdad, ni el desarrollo, ni el acceso a mejores condiciones de vida, pues ambos se encuentran en la encrucijada de la nueva economía internacional globalizada y posfordista basada en la explotación compulsiva de los bienes, el trabajo creativo y las diversidades culturales. En el proceso de internacionalización del arte contemporáneo, la paradójica aparición sublimada/subordinada de la alteridad ha empujado a occidente a replantearse tanto sus estrategias de domesticación de lo exótico como sus formas encubiertas de neocolonialismo. Por lo tanto, las preguntas que seguramente le regresarán la culturas subalternas o periféricas a este nuevo internacionalismo occidental en los próximos años serán si, efectivamente cómo aseguran sus teóricos, la superación del 'consenso intercultural' le es asequible, o si está realmente preparado para asumir y convivir con el desacuerdo, la intraducibilidad o la incompatibilidad de todas las culturas, y si es capaz de emplearlo como herramienta para aminorar paulatinamente las jerarquías transculturales heredadas de la modernidad. ¿Será capaz occidente por lo tanto de plantear, como ha propuesto Baudrillard, un exotismo radical que lo aleje de su papel de proxeneta de la diferencia? ¿Es la actual condición poscolonial de la estética en donde occidente puede mirarse verdaderamente a sí mismo, siguiendo a Paul Ricoeur, como Otro?¹⁴ El actual es, quizás, el tiempo de una ecología estética y cultural a través de la cual podría ejercerse un contrapeso frente a la 'libertad' de los flujos del mercado global de la estética internacionalista.

¹⁴ Ricoeur, *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI, 1989.

