



La idea del arte latinoamericano

Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos

Joaquín Barriendos Rodríguez

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

LA IDEA DEL ARTE LATINOAMERICANO

ESTUDIOS GLOBALES DEL ARTE - GEOGRAFÍAS SUBALTERNAS - REGIONALISMOS CRÍTICOS

BARCELONA
2013

LA IDEA DEL ARTE LATINOAMERICANO

ESTUDIOS GLOBALES DEL ARTE - GEOGRAFÍAS SUBALTERNAS - REGIONALISMOS CRÍTICOS

JOAQUÍN BARRIENDOS RODRÍGUEZ

MEMORIA DE LA TESIS DE DOCTORADO EN HISTORIA DEL ARTE

UNIVERSITAT DE BARCELONA

FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA / DEPARTAMENT DE HISTÒRIA DE L'ART

PROGRAMA DE DOCTORADO

HISTÒRIA, TEORIA Y CRÍTICA DE LES ARTS

DRA. ANNA MARIA GUASCH FERRER

DIRECTORA DE TESIS

ÍNDICE

10	MAPA PRELIMINAR / METODOLÓGICO
34	INTRODUCCIÓN CAN THE SUBALTERN GEOGRAPHIES OF ART SPEAK? <i>Dándole lugar al debate</i>
<hr/>	
GLOBOCENTRISMOS	
83	EL ARTE GLOBAL Y SUS DESCONTENTOS <i>Occidentalismo después de la desaparición de Occidente</i>
CONTINENTALISMOS	
155	METAGEOGRAFÍA DEL GLOBAL ART WORLD <i>Del esquema centro-periferia al esquema globo-continente</i>
GLOBALISMOS	
183	EL EFECTO MAGICIENS <i>1989: el grado cero del globocentrismo estético</i>
INTERNACIONALISMOS	
225	inIVA: INSTITUTE FOR NEW INTERNATIONAL VISUAL ARTS <i>El discurso postcolonial en la era del internacionalismo expandido</i>

	LATINO/AMERICANISMOS
253	MÁS ALLÁ DE BEYOND THE FANTASTIC <i>La idea del arte latinoamericano como continente suplementario</i>
282	LOS CUATRO PUNTOS CARDINALES SON TRES: EL SUR Y EL SUR <i>La negación performativa de la idea del arte latinoamericano</i>
300	ICAA Project <i>Desarchivando la partición geoestética de latino/américa</i>
	TERCERMUNDISMOS
325	EL SUR GLOBAL COMO (TERCER)TEXTO <i>O de cómo La Habana le robó a los parisinos y neoyorkinos la idea del globalismo</i>
	REGIONALISMOS
395	AMÉRICA LATINA: UNA REGIÓN GEOESTÉTICA EMERGENTE
	<hr/>
418	LEVANTAMIENTO / CONCLUSIONES
424	BIBLIOGRAFÍA

Esta investigación es el resultado de una larga e intensa conversación que he tenido la oportunidad de mantener activa y siempre renovada con muchos amigos y amigas, colegas e instituciones a lo largo de diez años. Sin esa puesta en juego colectiva –que entra y sale del mundo académico– esta investigación sería radicalmente otra. A todos esos momentos de encuentro, disenso e intercambio afectivo están dedicadas estas páginas.

Especialmente para quienes han contribuido con el proyecto *cvg | culturas visuales globales* y para los investigadores del grupo en *Arte, Globalización e Interculturalidad* de la Universidad de Barcelona. Para todas las personas que dan vida y activan las redes de investigación militante de las que formo parte, como la *Red Conceptualismos del Sur*, el colectivo *Tristestópicos*, la red *Visual Culture Studies in Europe*. Para todas y todos los investigadores que se han dado cita en torno al *Center for Latin American Visual Studies* de la Universidad de Texas. Para los participantes del *Stone Seminar* del *Arts Institute of Chicago* con quienes debatimos el regreso de la estética y la relación entre globalidad y arte contemporáneo. Para los investigadores y coordinadores del proyecto GAM (*Global Art and the Museum*) del ZKM | *Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe*, con quienes he tenido el gusto de debatir el futuro de los estudios globales del arte. Para los miembros que forman parte del *grupo decolonial*, el cual nos ha obligado a todos y a todas a repensar la función de los saberes y sus formas y lugares de producción. Para todas y todos mis colegas de trabajo y mis estudiantes en la Universidad de Columbia en Nueva York, con quienes mantengo un diálogo permanente en torno a la descolonización del pensamiento estético, la visualidad y las prácticas artísticas.

La realización de esta tesis contó además con el generoso apoyo de muchas instituciones, las cuales me permitieron discutir sus contenidos en diferentes países y contextos académicos y museográficos, ayudándome a situar, dislocar y desbordar mi objeto de estudio; en particular la Universidad de Barcelona (Agaur), el Institut National d’Histoire de l’Art de París (INHA), la Universidad de Nueva York (*Museum Studies*), el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) y el Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación de España (MAEC-AECID).

«Arte latinoamericano»: una idea que no sabe dónde está.

MAPA PRELIMINAR METODOLÓGICO

Esta tesis explora la relación entre latinoamericanismo/s, subalternidad y globalidad en el arte. Lejos de celebrar una suerte de interacción simétrica entre lo latinoamericano y lo global o de defender por el contrario la incompatibilidad entre el *regionalismo crítico* y la nueva condición de globalidad del arte contemporáneo, lo que nos ha motivado a escribir esta investigación es más bien la necesidad de problematizar el territorio discursivo en el que convergen «América Latina» como objeto de estudio, la imaginación geopolítica de la modernidad y la *idea del arte latinoamericano* como un lugar de enunciación. Más que de la globalización del arte latinoamericano, de lo que habla esta tesis es entonces de los diseños geopolíticos y de los desplazamientos geoepistémicos más recientes de una idea: la *idea del arte latinoamericano*.

Nuestro propósito a lo largo de esta tesis será separar a «América Latina» —en tanto que entidad geocultural— de la *idea del arte latinoamericano*, con la intención de analizar la manera en la que ambas han sido producidas y reensambladas dentro del sistema-mundo moderno/colonial. No nos interesa por lo tanto el nivel ontológico del arte latinoamericano «¿existe el arte latinoamericano?» sino más bien el geoepistemológico de la *idea del arte latinoamericano* «¿desde dónde puede hablarse y pensarse el arte latinoamericano?». Nuestra hipótesis de trabajo es la siguiente: la *idea del arte latinoamericano* opera en la actualidad como un *significante-geográfico*; habla de la geografía de América Latina sin poder contenerla. Al hacerlo, ambas entran en contradicción y se desbordan.

La *idea del arte latinoamericano* no puede por lo tanto estudiarse como un asunto regional/doméstico que se proyecta hacia lo global, ya que lo regional no está *contenido* en lo global, sino que es uno de los múltiples *continentes* de lo global. En la medida en que creemos que la *idea del arte latinoamericano* es constitutiva tanto del proceso de *especialización* de la modernidad como de la aparición o desaparición de Occidente en tanto que sujeto hegemónico de la historia (del arte), lo que nos hemos propuesto analizar en esta tesis es en qué medida lo global se reproduce y se reconfigura a través de la *idea del arte latinoamericano*.

Si como dice Nail Larsen, el latinoamericanismo “se ha convertido en una forma de ‘estudio’ que, a lo largo de las dos últimas décadas ha conseguido inventar para sí mismo un objeto ‘teóricamente’ regional, el cual no guarda relación con prácticamente ningún lugar”, nuestro propósito en estas páginas será problematizar la manera en la que el pensamiento estético occidental y la imaginación geopolítica de la modernidad participan en la producción de esa disyunción que se abre entre *objeto estudiado*, *lugar de enunciación* y *sujeto que produce conocimiento*.¹

Como veremos en los capítulos de esta investigación, mucho antes de haber comenzado a circular en el interior de lo que en la actualidad se describe como el *global art world*, la existencia del arte latinoamericano fue negada —y sigue siendo negada hoy— de manera sistemática por los diversos latinoamericanismo/s: aquellos que se producen en América Latina por latinoamericanos y aquellos que se producen fuera de ella por sujetos que se *distancian* o se *solidarizan* con «América Latina» como un lugar de enunciación. No es extraño por lo tanto que las mega-exposiciones de arte latinoamericano que circulan hoy por todo el mundo se posicionen en un territorio sumamente contradictorio: reproducen la *idea del arte latinoamericano* justamente porque declaran *performativamente* que *no* son muestras de arte latinoamericano. Usando una metáfora del sistema planetario (del arte), la exposición *El final del eclipse* —la cual llevaba por subtítulo *El arte de América Latina en la transición al siglo XX* y

¹ Larsen, N., “Latin-Americanism without Latin America: ‘Theory’ as Surrogate Periphery in the Metropolitan University” en: *A Contra Corriente*. Vol. 3, No. 3 (2006), pp. 37-46.

que sintomáticamente fue pensada y producida *en* España pero expuesta *en* América Latina— comienza su discurso declarando lo siguiente:

“Esta no es una exposición de ‘arte latinoamericano’. Por una razón bastante directa: “el arte latinoamericano” como tal, como pretendida unidad, *no existe*. No existe más allá de las pretensiones del mercado y de los centros de gestión del sistema institucional del arte. O más allá del reducto de la ideología colonialista que continúa reduciendo a unidad lo diverso, lo plural, a través de la violencia de la representación, como vía para poder manejarlo, gestionarlo”.²

Ya sea que aceptemos o no que el arte latinoamericano existe, la circulación global de la *idea del arte latinoamericano* está fuera de cualquier duda, ya que, tanto para dudar de la existencia del arte latinoamericano como para afirmarla en tanto que una expresión geoestética diferente, tenemos primero que hacernos una imagen de dicha categoría —de lo que pretende aglutinar y de lo que inconsciente o deliberadamente deja fuera— y tenemos también que encontrarle un *lugar* para poder ensamblarla en nuestros imaginarios globales. En este sentido, tanto la afirmación de que el arte latinoamericano existe como su negación, el «arte latinoamericano no existe», comprueban, cada una *desde* sus propias verdades, las contradicciones globales y la existencia misma de lo que a nosotros nos interesa explorar aquí: la *idea del arte latinoamericano*.

En esta investigación abordaremos diferentes problemáticas relacionadas con la circulación global de esta idea y pondremos en cuestión la pertinencia de aquellas afirmaciones que sostienen que en la actualidad asistimos a un *boom* del arte latinoamericano, similar al que vivió la literatura de la región cuatro décadas atrás. Como veremos a lo largo de esta tesis, este tipo de afirmaciones se han vuelto comunes tanto en aquellos latinoamericanismos producidos por latinoamericanos que viven en América Latina, como por aquellos latinoamericanismos producidos fuera de América Latina por sujetos que no se asumen como

2 Jiménez, J., *El final del eclipse: El arte de América Latina en la transición al siglo XX*. México: Fundación Telefónica-MAM, 2002, p. 15. [cursivas en el original]

latinoamericanos. En 1999, por ejemplo, en la introducción del libro *Horizontes del arte latinoamericano* —el cual recoge las ponencias presentadas en los IX Encuentros de Arte Contemporáneo que se celebraron en el marco de la feria ARCO Latino de 1997— José Jiménez y Fernando Castro Flores afirmaban lo siguiente:

“Desde nuestro propio punto de vista, hay toda una serie de elementos que subrayan que este es «el momento» del arte latinoamericano. Tras casi dos siglos de ser considerado «marginal», de figurar sólo en los apéndices de las historias del arte académicas, asistimos a un reconocimiento generalizado de la importancia de este territorio plural y tan intensamente ligado a España desde un punto de vista cultural e histórico [...] La mirada global y unificadora que permitía hablar de «América Latina» es, en su origen, una mirada externa, proviene del «otro»: del colonizador, primero, y de los centros económicos y políticos de poder, después [...] Las diferencias estéticas y culturales que caracterizan a los diversos países que forman parte de lo que llamamos «América Latina» son tan intensas, en toda su variedad y riqueza, que hablar en sentido estricto de «arte latinoamericano de manera global parece teóricamente inviable. De hecho, las publicaciones y estudios existentes, y en particular las de los propios teóricos latinoamericanos, tienden a plantear reconstrucciones de las diversas tradiciones nacionales o regionales, pero sin que en ningún caso pueda hablarse de un arte latinoamericano homogéneo [...] es conveniente puntualizar que la generalización «arte latinoamericano» surge como un factor de mercado, desde el núcleo mundial del mismo: Nueva York. Es una forma de homogeneizar toda una serie de productos con vistas a su integración en un circuito mercantil sumamente saturado por las obras estadounidenses y europeas [...] Para acercarse de una forma verdaderamente abierta y no eurocéntrica al arte de las Américas hay que comenzar reconociendo la *riqueza de las tradiciones culturales autóctonas* [...] Sería mucho más apropiado hablar, subrayando la pluralidad, de «*arte de las Américas*», de su riqueza y superposición o mestizaje de fuentes culturales diferentes, que de «arte latinoamericano»”.³

3 Jiménez, J., Fernando Castro Flores (eds.) “Introducción: el arte de las Américas” en: *Horizontes Del Arte Latinoamericano*. Madrid: Editorial Tecnos, 1999, pp. 11-15. [cursivas y énfasis en el original]

Como puede verse, en este tipo de lecturas se solapan varias interpretaciones que, a quince años de distancia, necesitan volver a ser discutidas, pero ahora en el marco del actual *globocentrismo estético*. No sólo la idea de que éste es *el momento* del arte latinoamericano —es decir, la idea de que vive un *boom* global post-marginal— tiene que ser revisada; también la idea de que el reconocimiento de la diversidad interior de la región y la negación preventiva del uso de la categoría ‘arte latinoamericano’ conllevan en sí mismas el fin del eurocentrismo tiene que ser discutida en profundidad. Por su parte, la percepción de que la cohesión de América Latina como unidad geocultural es el resultado de una mirada ‘externa’ (ya sea el eurocentrismo, el mercado, o los circuitos internacionales) debe ser también puesta en cuestión, ya que tales afirmaciones no parecen tomar en cuenta ni el colonialismo interno ni la manera en la que los diferentes latinoamericanismos latinoamericanos han participado en la producción de su propia heterogeneidad, ya sea desde interior mismo del continente o bien desde el extranjero, a través de la mirada distanciada de sus intelectuales y artistas en diáspora.

Como veremos a lo largo de esta investigación, son tres las principales razones que suelen esgrimirse a la hora de *negar performativamente*⁴ la categoría «arte latinoamericano»: 1) que compromete e invisibiliza la diversidad cultural de América Latina; 2) que ata al arte latinoamericano con América Latina en tanto que entidad geográfica; 3) que es una imposición construida eurocéntricamente desde fuera. En la medida en que en la última década este tipo de lecturas se ha repetido incansablemente y que la negación del «arte latinoamericano» se ha convertido paradójicamente en un *lugar común* tanto para poder hablar del arte latinoamericano como para acelerar su circulación en el mercado global, creemos que es necesario repensar no sólo la manera en la que se establece el coeficiente de globalidad del arte latinoamericano sino también los fundamentos de la idea que sostiene que el «arte latinoamericano» es *ya* un arte global.

4 Este concepto es abordado en el capítulo *Los cuatro puntos cardinales son tres: el sur y el sur*.

Para avanzar en el cuestionamiento de estas ideas, partiremos de las siguientes preguntas: ¿Cómo se define y se narra hoy *el lugar* del arte latinoamericano en la historia universal del arte? ¿Qué *lugar* ocupa la *idea del arte latinoamericano* en el *global art world* y en el discurso de los programas curatoriales que abogan por una relacionalidad post-asimétrica que desconoce las marcas identitarias, las alegorías nacionales y las asignaciones geopolíticas? ¿En qué medida la subalternidad geográfica de América Latina determina el *territorio discursivo* del arte latinoamericano en tanto que un *regionalismo crítico* y subalterno? Abordaremos estas interrogantes tomando en cuenta siete *territorios discursivos* diferentes y analizando también la manera en que la *idea del arte latinoamericano* ha sido ensamblada en siete *diseños metageográficos globales*. Ahora bien, como quedará claro a lo largo de la investigación, a pesar de sus especificidades, tanto los *territorios discursivos* como los *diseños metageográficos* de los que hablaremos están fuertemente interconectados unos con otros; su separación es meramente táctica y metodológica para facilitarnos el análisis. Es decir, tanto los siete *territorios discursivos* como los siete *diseños metageográficos* que tomaremos en cuenta tienen la función de permitirnos analizar las operaciones cruzadas entre latinoamericanismo/s, subalternidad y globalidad, pero no la de fijar las escisiones entre los diferentes mundos geográficos e institucionales entre los que se mueve la *idea del arte latinoamericano*.

LOS SIETE TERRITORIOS DISCURSIVOS DE LA IDEA DEL ARTE LATINOAMERICANO

- I *El boom de la literatura como modelo, si bien superado, del boom que vive hoy el arte latinoamericano.*

Desde nuestro punto de vista, la comparación es sumamente desafortunada, en la medida en que el carácter post-fantástico del segundo aspira a proyectarse justamente en dirección contraria y *desde* un lugar geocultural y geoepistémico radicalmente distinto al del ‘realismo mágico’ que alimentó al primero. En la

medida en que buena parte de la reflexión latinoamericanista actual tiende a narrar la globalización del arte latinoamericano como la culminación de una larga lucha en contra de los estereotipos que se le imponían ‘desde fuera’ (llamaremos a esto el *garciamarquismo*)⁵ y como la superación de aquello a lo que el teórico brasileño Frederico Morais denominó la ‘neurosis de la identidad’⁶ latinoamericana, aquello que une o separa al *boom* de la literatura del *boom* del arte latinoamericano no tiene entonces tanto que ver con que nos encontramos en un mundo “plenamente globalizado”, sino con el hecho de que el occidentalismo ha dejado de expresarse a través de la *función-centro*, y haya comenzado a hacerlo a través de lo que nosotros llamamos la *función-globo*, esto es, del *globocentrismo estético*.

II *El paso del «viejo latinoamericanismo» al «nuevo latinoamericanismo» o, como lo ha llamado Alberto Moreiras, al «latinoamericanismo de segundo grado»*.⁷

En el terreno de la crítica artística latinoamericanista, este «nuevo latinoamericanismo» sería nuevo en la medida en que su

5 Hacemos alusión aquí a García Márquez, y su pronunciamiento en 1982 al recibir el Premio Nobel de literatura, en donde denunciaba el eurocentrismo y su relación con la ‘monstruosa realidad’ latinoamericana como resultado de la dependencia económica. Al respecto, Anibal Quijano ha señalado lo siguiente: “For many of us, this was the most genuine meaning of our searches and confusion during the period of the agitated debates over dependency theory. It is also true, however, that we were able to get at the question of our identity only intermittently. It was no accident that it was not a sociologist but a novelist, Gabriel Garcia Marquez, who, by good fortune or coincidence, found the road to this revelation, for which he won the Nobel Prize. For by what mode, if not the aesthetic-mythic, can an account be given of this simultaneity of all historical times in the same time? And what but mythic time can be this time of all times? Paradoxically, this strange way of revealing the untransferable identity of a history proves to be a kind of rationality, which makes the specificity of that universe intelligible. That is, in my opinion, what Garcia Marquez basically does in *One Hundred Years of Solitude*. And that, without a doubt, is worth a Nobel Prize”; ver: Quijano, A. “Modernity, Identity, and Utopia in Latin America” en: *boundary 2*, Vol. 20, No. 3, [The Postmodernism Debate in Latin America] (Autumn, 1993), pp. 140-155.

6 Morais, F., “Rescribiendo una historia del Arte Latinoamericano” en: *Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1997.

7 Moreiras, A., *Exhaustion of Difference. The Politics of Latin American Cultural Studies*. Duke: Duke University Press, 2001.

objeto de estudio ya no es el *ser* o la esencia de *lo latinoamericano*, sino más el latinoamericanismo en cuanto tal: sería una forma del latinoamericanismo que se concibe a sí mismo como su propio objeto de estudio. Por lo tanto, el así llamado *boom* del arte latinoamericano no solo está después del *boom* de la literatura (cronológicamente hablando) sino también en otro lugar (geoepistémico); es, por así decirlo, el resultado de una nueva redistribución en las lógicas globales de la geopolítica del conocimiento. Por lo tanto, el *boom* del arte latinoamericano ya no está atrapado en la búsqueda del *ser* del arte latinoamericano (a la que se abocó la historia de las ideas en América Latina hasta el final de la década de los setentas) sino más bien en el problema de la *des-latinoamericanización* estratégica del arte latinoamericano; es decir, en la idea de buscar su *lugar* en lo global —al afirmar que el «arte latinoamericano» ha dejado de serlo (de ser marginal, subalterno, periférico, derivativo, etcétera)— y en producir al mismo tiempo su propia heterogeneidad y diferencia (enfaticando la apropiación y resignificación de lo global, tal cual quedó expresado en la idea de “robar del pastel global” al que hacía referencia el teórico cubano Gerardo Mosquera en 1999).⁸ Como veremos, prácticamente todos los críticos del arte (latinoamericanos y no latinoamericanos) han declarado en algún momento u otro la muerte del «arte latinoamericano». No es casualidad por lo tanto que el acta de defunción del arte latinoamericano que declaró en 1996 el propio Gerardo Mosquera en su artículo *El arte latinoamericano deja de serlo*, coincida temporal y geográficamente con el arranque del tan aclamado *boom* del arte latinoamericano.⁹

8 Mosquera, G., “Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural” en: *Horizontes del Arte Latinoamericano*. Madrid: Editorial Tecnos, 1999, pp. 57–68.

9 Mosquera, G., “El arte latinoamericano deja de serlo” en *ARCO Latino*. Madrid: ARCO, 1996; reelaborado después en: Mosquera, G., “Good-Bye Identity, Welcome Difference: From Latin American Art to Art from Latin America” en: *Third Text*, No. 56, Autumn, 2001.

- III *Los contextos industriales y las diferentes lógicas discursivas de ambos booms, derivados en buena medida de necesidades nuevas en las formas de producción, distribución, exhibición y consumo de la literatura y del arte.*

El *boom* del arte latinoamericano, más que extender las lógicas identitarias del *boom* de la literatura, se consolidó más bien negando los formatos y la validez de las estrategias de internacionalización del *boom* literario. La consolidación de un *mundo del arte* latinoamericano, con sus casas de subastas, ferias especializadas, redes de galerías, coleccionistas, museos, etcétera, es el resultado de que haya aparecido un nuevo *nicho de mercado* que ya no está atrapado en la identidad, lo mágico, lo folclórico, etcétera, sino que entra y sale con gran facilidad de las políticas de la identidad y de la diferencia latinoamericana.¹⁰

- IV *La estrecha fertilización cruzada entre la circulación global del arte latinoamericano y la aparición del New Internationalism.*

El *boom* del arte latinoamericano debe contrastarse con lo que se conoce como el *New Internationalism*, el cual apareció a comienzos de la década de los noventa. A lo largo de esta tesis analizaremos la validez y permanencia del *New Internationalism*, el cual fue una actitud institucional pro-globalista que se proponía acabar con el régimen eurocéntrico de la historia del arte y de las prácticas artísticas (artes visuales), con la idea de articular una *modernidad artística* diferente, multidireccional, intercultural, sin centros ni jerarquías. Como veremos más adelante, el *New Internationalism* posibilitó que entre América Latina y el sistema internacional del arte contemporáneo se establecieran una serie de mutuas conveniencias así como también un conjunto de nuevas tensiones

10 Sobre el tema ver: Pérez-Barreiro, G., "The Accidental Tourist: American Collections of Latin American Art" en: Altshuler, B., *Collecting the new: museums and contemporary art*. Princeton: Princeton University Press, 2005; Converti, J. (coord.), *Museos y coleccionismo ante el desafío del Bicentenario*. Buenos Aires: arteBA Fundación, 2010; Araujo, *Arte Global, Arte Latinoamericano: Nuevas Estrategias*. Buenos Aires: ArteBA Fundación, 2009.

geopolíticas determinantes para la circulación global de *la idea del arte latinoamericano* en tanto que un latinoamericanismo de segundo orden. El inIVA (*Institute for International Visual Art*) de Londres fue la institución que oficializó el *New Internationalism* y la que publicó *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, una compilación de textos críticos que será analizada en estas páginas.

V *El lugar de enunciación y la actual reconfiguración disciplinar de los Latin American Art Studies.*

Situados mayoritaria pero no exclusivamente en las universidades de los Estados Unidos, estos *studies* son pensados y articulados por latinoamericanos emigrados a Estados Unidos y por teóricos no latinoamericanos interesados en el arte de América Latina. Tanto unos como otros se ven obligados en la actualidad a *ocupar* un lugar de enunciación, ya sea suscribiendo una suerte de *solidaridad* o *simpatía* —geopistémicamente distanciada— con respecto a su objeto de estudio (en la medida en que América Latina se estudia como algo que está *afuera* o en un lugar diferente al lugar desde el que se produce el conocimiento) o bien defendiendo que hablan *desde* América Latina (en donde América Latina deja de ser una realidad geocultural y se convierte en un lugar de enunciación subalterno). Desde nuestro punto de vista, estas tensiones geoestéticas relacionadas con objeto de estudio y con el lugar de enunciación, están a su vez estrechamente vinculadas a las siguientes cuatro coyunturas:

a) la crisis y redefinición de los Estudios Culturales, la consolidación institucional de los Estudios Globales y la reaparición de los *Area Studies* tras la emergencia de lo que Vicente Rafael llama el “imaginario inmigrante”, el cual, parafraseando a Alberto Moreiras, afecta de manera inevitable la producción de

saberes basados en el esquema *centro-periferia*.¹¹ Este “imaginario inmigrante”, supondría por ejemplo que, en el marco de los Estados Unidos, el arte latino y latinoamericano tenga que ser estudiado ya no como el derivado de un *área cultural* que está fuera, sino más bien como un asunto plenamente doméstico, lo cual pone en predicamento el concepto *area-based knowledge*, sobre el cual se fundan los *Area Studies*, los Estudios Culturales comparativos y los Estudios Postcoloniales. Complementando las tesis de Rafael, el arte latino y latinoamericano tendría que ser estudiado ya no por el *nuestramericanismo* (la autoconsciencia de la polaridad continental Norte-Sur) ni por el *garciamarquismo* (la denuncia de las formas de producción externa de la monstruosidad latinoamericana), sino más bien desde nuevos ensamblajes metageográficos como la *trans-americanidad*, tal cual ha sido propuesta por José David Saldívar;¹²

b) con el problema de hablar *desde* (*from*) o *sobre* (*about*) América Latina. La teórica chilena Nelly Richard anunció este problema en su exposición *Art from Latin America. La cita transcultural* (1993),¹³ la cual terminaría convirtiéndose cinco años después en una verdadera bomba, cuando Richard publicó su artículo *Intersectando Latinoamérica con el Latinoamericanismo: Discurso académico y crítica cultural*, forzando un profundo desgajamiento en las relaciones Norte-Sur de la reflexión latinoamericanista, poniendo en

11 Rafael, V. L., “Regionalism, Area Studies, and the Accidents of Agency (Bringing Regionalism Back to History)” en: *The American Historical Review* 104, no. 4 (1999): 1208–1220.

12 El concepto *trans-americanidad* es una derivación crítica del concepto *americanidad* el cual fue propuesto conjuntamente por Immanuel Wallerstein y Aníbal Quijano en 1992. Ambos conceptos representan en buena medida el momento en el que el análisis del sistema-mundo de Wallerstein –el cual surgió como una lectura geocultural eurocentrada– se reformuló a través del giro decolonial que había surgido como una crítica interna a la teoría misma de la dependencia, tal cual fue propuesta por el propio Quijano. Sobre el tema ver Saldívar, J., *Trans-Americanity: Subaltern Modernities, Global Coloniality, and the Cultures of Greater Mexico*. Duke University Press Books, 2011 y Quijano, A., Immanuel Wallerstein, “Americanity as a Concept, or the Americas in the Modern World-system” en: *International Social Science Journal* 44, no. 4 (1992): 549–549.

13 Richard, N., (Ed.), *Art from Latin America. La cita transcultural*. Sydney: Sydney Museum of Contemporary Art, 1993.

predicamento el programa académico y político del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos y afilando la articulación del *giro decolonial*;¹⁴

c) con los debates en torno a la diferencia entre *hablar por* el sujeto subalterno y *hablar desde* la subalternidad (los cuales siguieron a la publicación del texto de Mabel Moraña titulado *El boom del subalterno*)¹⁵ así como a las condiciones políticas y los *lugares* de la subalternidad en aquellos momentos en los que los subalternos hablan *por sí mismos* y son efectivamente escuchados, tal cual lo ha problematizado Fernando Coronil;¹⁶

d) con lo que el propio Alberto Moreiras denomina la ‘inversión afectiva’ (*affective investment*) y Enrico Mario Santí el ‘exceso restitutivo’ (*restitutional excess*), el cual sería excesivo ya que “seeks to ‘compensate’ in its restoration or creation of the past some lack, wrong, or alienation that is contained in that past or has been inflicted on it [...] as a critical practice, restitution is supplementary in character—in compensating for a previous lack it exceeds rather than simply restores the original”.¹⁷ Traducidos al contexto del arte latinoamericano, estos conceptos se relacionan con la manera en la que estrategias como la antropofagia

14 Richard, N., “Intersectando Latinoamérica con el Latinoamericanismo: Discurso académico y crítica cultural” en: Castro-Gómez, S., Eduardo Mendieta (Ed.) *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998; Grosfoguel, R., (ed.) *El Giro Decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007; Grosfoguel, R., *Latin@s in the World-system: Decolonization Struggles in the Twenty-first Century U.S. Empire*. Boulder: Paradigm Publishers, 2005.

15 Moraña, M., “El boom del subalterno” en: Castro-Gómez, S., Eduardo Mendieta (Ed.) *Teorías sin disciplina ...*, *op. cit.*; *cf.*; Beverley, J., *Subalternity and Representation: Arguments in Cultural Theory*. Post-contemporary Interventions. Durham: Duke University Press, 1999.

16 Coronil, F., “Listening to the Subaltern: The Poetics of Neocolonial States” en: *Poetics Today*. Vol. 15, No. 4, Loci of Enunciation and Imaginary Constructions: The Case of (Latin) America, I (Winter, 1994), pp. 643-658; Beverley, J., “What happens when the subaltern speaks: Rigoberta Menchu, multiculturalism, and the presumption of equal worth” en: *Testimonio: On the Politics of Truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

17 Como lo recuerda Beverley, Santí toma el concepto de Geoffrey Hartmann; ver Beverley, J., *Latinamericanism After 9/11*. Duke University Press Books, 2011, p. 3, 20.

(Oswald de Andrade), la transculturación (Fernando Ortiz), el regionalismo autonomista (Pedro Figari) o el universalismo constructivo (Joaquín Torres-García), regresan a nosotros reivindicadas, y en muchos casos sobrevaloradas, debido al hecho de haber sido antes olvidadas, denostadas o invisibilizadas, cuando se les consideró como estilos, teorías o movimientos derivativos. Si la antropofagia es un elemento de vital importancia para entender la *modernidad* brasileña, la cual se posicionó en buena medida como una heterogeneidad interior distinguiéndose de la modernidad latinoamericana y europea en general, su restitución excesiva consiste por lo tanto en convertirla en la esencia de la actitud *neoarielista* del arte latinoamericano y en el cordón umbilical de América Latina como *sujeto geoestético* y como modernidad otra.

“América Latina –afirma Gerardo Mosquera– es el epítome de estos procesos [la resignificación], debido a su problemática relación de identidad-diferencia con Occidente y sus centros, en virtud de la especificidad de su historia colonial. La antropofagia cultural consciente y selectiva, proclamada por los modernistas brasileños en los años veinte, ha sido una constante de los modernismos latinoamericanos –curiosamente pre-postmoderna–”.¹⁸

- VI *La relación entre los Latin American Art Studies y el mundo del arte latinoamericano extra-académico (museos, fundaciones, colecciones públicas y privadas) desde el que se ha comenzado a operar un nuevo tipo de latinoamericanismo museográfico, ligado a los saberes académicos, pero no definido exclusivamente por las formas (inter)disciplinarias de los saberes universitarios.*

Al respecto es necesario tomar en cuenta no sólo la deslocalización de «América Latina» como un proyecto expositivo, sino también su *transculturación narrativa* más allá de la academia, la cual está

¹⁸ Mosquera, “Robando del pastel ...”, *op. cit.* pp. 63-64.

teniendo *lugar* sobre todo en los catálogos especializados producidos por los museos de arte y las fundaciones privadas. Convertidos en verdaderos *readers* de la crítica artística latinoamericana, estos catálogos operan como una especie de *continente suplementario*, el cual desborda la reflexión latinoamericanista que se produce en las universidades y ocupa por lo tanto el lugar que han dejado vacío —en tanto que un objeto de estudio (sin geografía)— los latinoamericanismo/s puramente académicos.¹⁹ Si como dice Nail Larsen, el latinoamericanismo “se ha convertido en una forma de ‘estudio’ que, a lo largo de las dos últimas décadas ha conseguido inventar para sí mismo un objeto ‘teoréticamente’ regional, el cual no guarda relación con prácticamente ningún lugar”, el *contenido* de los catálogos de arte, reconvertido en *continente*, parece ocupar entonces el lugar de América Latina el cual, en tanto que objeto de estudio, ha dejado de ocupar.²⁰ Aludiendo a la persistencia de la ‘ciudad letrada’ a la que Ángel Rama convirtió en una alegoría regional, el *catálogo-continente* de las muestras de arte en las que circula *la idea del arte latinoamericano* bien podría ser descrito como un territorio transfronterizo a través del cual se opera la transculturación narrativa del arte contemporáneo latinoamericano: una suerte de *ciudad letrada de bolsillo* que denuncia el provincianismo institucional de los saberes académicos pero al mismo tiempo los extiende y los valida.

Como ya hemos dicho antes, la ‘reflexión latinoamericanista’ de Moreiras está situada exclusivamente en la academia; es, como él lo llama, un ‘university discourse’. Nosotros nos desmarcamos de esta lectura a la hora de *estudiar la idea del arte latinoamericano*,

19 Los museos estadounidenses han sido una pieza clave de este proceso; sobre todo el ICCA del Museum of Fine Arts de Houston dirigido desde 2001 por Mari Carmen Ramírez ha sido emblemático de esta forma de producir conocimiento y modelar la *idea del arte latinoamericano*; a su vez fundaciones privadas como Patricia Phepls Cisneros o Daros Latinoamérica han sido piezas clave en la diversificación del campo de estudio. Instancias comerciales especializadas en arte latinoamericano como la Feria de Arte Pinta -la cual comenzó a celebrarse en Nueva York y ahora se lleva a cabo también en Londres- serían también representantes de lo que queremos describir aquí.

20 Larsen, N. “Latin-Americanism without Latin America...”, *op. cit.* pp. 37-46.

en la medida en que, para el terreno del arte contemporáneo, los latinoamericanismos/s se practican y se producen no sólo transnacionalmente, sino sobre todo trans-académicamente, entrando y saliendo de las universidades, los museos, los archivos, las ferias y bienales, en donde se debate —en términos académicos— la *idea del arte latinoamericano*. En la medida en que el supuesto *boom* globalizó el «arte latinoamericano» y también «lo latino/americano» y lo «post-latinoamericano»²¹ convirtiéndolos a los tres en activos económicos y simbólicos que se entrecruzan en el marco del capitalismo global, es necesario por lo tanto investigar en qué medida dicho *boom* está sirviendo ahora para redefinir el *mercado*, las *formas* y los *lugares* del saber académico (no sólo en las universidades estadounidenses), así como es necesario también repensar *desde dónde* se está reinventando y consumiendo a «América Latina» como proyecto expositivo.

- VII *Más allá del catálogo y la exposición, la idea del arte latinoamericano ha comenzado a reensamblarse también a través de sus archivos; es decir, a través de las taxonomías, los repertorios y las políticas documentales con las que se articula en la actualidad la reflexión latinoamericanista.*

Nunca antes ha habido un interés más explícito y controvertido por coleccionar, exhibir, catalogar y activar los archivos y los documentos del arte latinoamericano. El *boom* del arte latinoamericano coincide por lo tanto con el *boom* del documento y con la reconfiguración meta-discursiva del archivo; es decir, con la construcción de categorías que dan autoridad para narrar globalmente la historia del arte latinoamericano desde la subalternidad. Proyectos que están a medio camino entre el museo, el centro de documentación y el seminario académico, pero también a medio camino entre *lo latino* y *lo latino/americano* como el proyecto *Documents of 20th-Century Latin American and*

21 Zamudio-Taylor, V., Elizabeth Armstrong, (Ed.) *Ultra Baroque: Aspects of Post Latin American Art*. Museum of Contemporary Art, San Diego, 2000.

Latino Art del ICAA (*International Center for the Arts of the Americas* del MFAH (*Museum of Fine Arts* de Houston),²² nos obligan por lo tanto a replantearnos la clásica partición geopistémica de la reflexión latinoamericanista la cual, tras la ruptura instaurada por Nelly Richard, estaba dividida entre «latinoamericanismos no latinoamericanos» (vinculados a los remanentes dejados por los *Latin American Cultural Studies* e incluso por el Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos) y los latinoamericanismos latinoamericanos» (a los que el propio Beverley califica, aludiendo a la tradición instaurada por José Enrique Rodó, como un *neorielismo*).

Como veremos en la segunda parte de esta tesis, la autoridad para hablar *desde* los archivos, una vez que éstos operan como territorios digitales accesibles desde cualquier lugar, abre una nueva coyuntura geopistémica, pero está lejos de resolver el problema del lugar de enunciación, del subalternismo y de la “ansiedad constitutiva” de los nuevos latinoamericanismo/s.²³ Por el contrario, creemos más bien que lo traslada hacia un nuevo *interregnum*, diferente al del *tercer espacio* geocultural del que ha hablado la deconstrucción.²⁴ Esta *región intermedia* ya no es el *espacio de la diferencia* en los términos de los planteaban los estudios subalternos, sino el de la posibilidad de articular un regionalismo crítico *desde* la subalternidad de los saberes.

La dimensión geopistémica de los archivos puede observarse en la descripción que el *Museum of Fine Arts* de Houston hace del proyecto ICAA *Documents Project*, el cual está abierto a la consulta desde 2012, después de diez años de trabajo:

22 En su primera fase, este proyecto pretende poner a disposición diez mil documentos (manifiestos, artículos de periódicos, cartas, bocetos de artistas, ponencias y manuscritos no publicados) y, a partir de este primer bloque, aspira ampliar el archivo digital siguiendo la mecánica de un *work in progress*. En la actualidad se puede consultar de manera libre en torno a una cuarta parte de este primer bloque.

23 La expresión “constitutive anxiety” es del propio Beverley, ver: Beverley, J., *Latinamericanism After 9/11*. Duke University Press Books, 2011, p. 20.

24 Moreiras, A., *Tercer espacio: literatura y duelo en América Latina*. Santiago: LOM Ediciones-Universidad ARCIS, 1999.

“the result of a decade-long, multimillion-dollar initiative to identify and retrieve thousands of primary and critical texts [...] by notable Latin American and Latino artists, critics, curators, and others who have played an important role in the development of the art produced along this cultural axis [...] the *Documents Project* addresses the lag in the field of Latin American art history, research, and teaching. The monumental, long-term impact facilitates the pursuit of new knowledge in the field and establishes a legitimate area of scholarship in U.S. universities”.²⁵

Como puede verse, la ambición geoepistémica de este tipo de proyectos archivísticos, documentales y museográficos nos obliga por lo tanto a revisar el problema de la autoridad documental y meta-descriptiva desde la que se administran en la actualidad las (geo)políticas de los archivos. A este tema dedicaremos uno de los apartados de la tesis.

LOS SIETE CONTINENTES GLOBALES DE LA IDEA DEL ARTE LATINOAMERICANO

Además de los siete *territorios discursivos* recién mencionados, esta investigación está estructurada a partir de siete *diseños metageográficos* en los que la *idea del arte latinoamericano* juega, desde nuestro punto de vista, un papel decisivo. Estos diseños son: los globocentrismos, los continentalismos, los globalismos, los internacionalismos, los latino/americanismos, los tercermundismos y los regionalismos. Como resulta evidente, estos mapas geoestéticos se solapan unos con otros. Más que ser un conjunto de diseños independientes que se encadenan para formar una unidad esférica, los *continentes globales* en los que nos ha parecido importante rastrear la *idea del arte latinoamericano* se contraponen y se contestan mutuamente, formando lo que llamaremos aquí una *heterogeneidad geográfico-estructural*, es decir, un *diseño metageográfico*

25 Ramírez, M. C., “Critical Documents of 20th-century Latin American and Latino Art” en: Ramírez, M. C., *et. al.* (eds.) *Resisting Categories. Latin American And/or Latino?* Houston: New Haven-Museum Fine Arts Houston, 2012.

constituido por diversos mapas geostéticos que no necesariamente conforman un continuo esférico perfectamente ensamblado, sino más bien un territorio accidentado y fracturado por el proceso mismo de espacialización de la modernidad/colonialidad.

Los hemos definido como *continentes globales* ya que, para nosotros, lo global no es ni aquello que contiene lo regional ni tampoco es la suma de los continentes en tanto que unidades geoespaciales; por el contrario, lo que sostenemos es que lo global está contenido en las diferentes regiones-mundo que dan forma a la metageografía del arte, sin las cuales el globo y el *arte global* no son sino dos abstracciones esféricas. La organización de los capítulos de esta tesis pretende por lo tanto hacer explícita la hipótesis espacio-temporal con la que nos hemos propuesto abordar nuestro objeto de estudio: la *idea del arte latinoamericano* no fue producida ni dentro ni fuera de América Latina, sino justamente en las fisuras geoepistemológicas que se abren entre la articulación de «América Latina» como lugar de enunciación y la producción de «América Latina» como objeto de estudio y como proyecto expositivo. Es por ello que nuestra investigación no se propone analizar cómo fue que el arte de dicha región se proyectó globalmente ni tampoco cómo es que se ha fundido en –o ha sido absorbido por– lo global. En la medida en que el objetivo de esta investigación no es ni corroborar ni celebrar el coeficiente de globalidad del arte latinoamericano, sino más bien situar las tensiones geoepistemológicas que permiten la articulación global de la *idea del arte latinoamericano*, nuestra metodología de trabajo no ha tomado por lo tanto como punto de partida una separación espacial y geoepistémica entre lo global y lo regional, sino más bien la existencia de un territorio discursivo en conflicto en el que se cruzan los latinoamericanismo/s, la subalternidad y la globalidad.

Po lo tanto, los capítulos de los que se compone esta tesis no han sido articulados a través de unidades geográficamente definidas, sino más bien por escalas geostéticas que se interpelan mutuamente, se desbordan y negocian permanentemente su insularidad con lo global. Nuestra intención es entonces poner en discusión la multidireccionalidad de la

condición global del arte y las distribuciones heterárquicas de las escalas y los diseños geopolíticos del pensamiento estético.²⁶ Este cruce de espacialidades intenta desestabilizar la lógica temporal de la modernidad y pretende hablar de las relaciones y las jerarquías estéticas entre Occidente y el Resto del Mundo pero fuera de la lógica del destiempo y la disyunción espacial de la modernidad; es decir, fuera de la lógica que celebra que el arte latinoamericano ha salido de lo marginal y se ha integrado finalmente en lo global; una idea que, como veremos más adelante, está en la base del argumento que habla del *boom* del arte latinoamericano. Para nosotros, lo continental, lo regional, lo global y lo local son intensidades de una misma lógica espacial de la modernidad/colonialidad; todas ellas están ensambladas en un mismo diseño metageográfico el cual las ordena unas con otras; es decir, las organiza y las articula de manera sistémica y jerárquica.

Metodológicamente, nuestra investigación no pretende encontrar y modelar su objeto de estudio en el interior de un campo disciplinar o interdisciplinar específico, ni pretende tampoco situarse dentro del coto vedado de las disciplinas sociales y humanísticas para poder arrojar luz sobre América Latina en tanto que unidad de análisis. En su lugar, lo que pretendemos es más bien desprender la *idea del arte latinoamericano* de dichos campos del saber, en especial de la geografía, la historia el arte, la estética y los estudios culturales, con la idea de revelar su papel en el proceso de construcción de «América Latina» como una realidad geocultural heterogénea. Nuestra estrategia ha sido por lo tanto situar la *idea del arte latinoamericano* en el marco de lo que aquí llamaremos el *globocentrismo estético*. Esta estrategia nos ha supuesto un doble ejercicio metodológico: por un lado, hemos tenido que rastrear algunos debates, a nuestro juicio fundamentales, los cuales plantean la emergencia de una condición post-fantástica, post-identitaria, post-geográfica y post-marginal

26 Sobre el tema de los sistemas sociales heterárquicos como opuestos y complementarios a los sistemas jerárquicos al estilo de Luhmann ver: Kontopoulos, K., *The Logic of Social Structures*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993; Grosfoguel, R., “La Descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global” en: *Tabula Rasa. Revista de Humanidades* 4 (2006): 17–48.

del arte latinoamericano, sentando con ello las bases argumentativas de la idea del *boom* del arte latinoamericano; por el otro, hemos tenido que actualizar aceleradamente las fuentes bibliográficas y las teorías críticas sobre las que descansan tanto los nuevos *latinoamericanismo/s* como los nuevos *globalismos* del arte, lo cual ha implicado un complejo desbordamiento de campos disciplinares como la estética, la geografía, la historia del arte, la epistemología y la teoría crítica con posturas analíticas como las de los estudios visuales, los estudios postcoloniales, los estudios globales, los estudios culturales, los *Area Studies* y los estudios subalternos.

Sin embargo, lejos de convocar a estos diferentes campos disciplinares o *studies* académicos desde una perspectiva interdisciplinar, lo que hemos hecho es más bien situarlos como parte del problema que nos interesa analizar: en lugar de pensar estas disciplinas y *studies* como las herramientas cognitivas a la hora de articular una crítica de la *idea del arte latinoamericano*, lo que hemos hecho es más bien analizar el papel que han jugado estas disciplinas en la circulación global de los saberes, en la espacialización de la modernidad/colonialidad y en la construcción de América Latina como heterogeneidad geocultural. Si como se afirma, en la era post-occidental y post-eurocéntrica lo global se construye desde el fragmento, desde la heterogeneidad y desde la diferencia,²⁷ nuestra pregunta por el *lugar* de la *idea del arte latinoamericano* en lo global constituye por lo tanto una pregunta por los sujetos, los lugares de enunciación y la geopolítica de los saberes que dan forma a esa diferencia. En otras palabras, esta investigación problematiza la idea de que el lugar de la diferencia es el lugar del subalterno, como argumenta el discurso postcolonial. Como veremos, en el marco del *globocentrismo estético* el lugar de la diferencia es también el lugar en el que convergen el intelectual subalterno, la crítica latinoamericanista y los imaginarios globales. Es entonces a partir de este cruce metodológico que nos hemos propuesto analizar sistémicamente la manera en la que la *idea del arte latinoamericano* ha sido ensamblada en y desensamblada de la imaginación geopolítica de la modernidad/colonialidad.

27 Mendieta, E., *Global Fragments: Latinamericanisms, Globalizations, and Critical Theory*. Albany: State University of New York Press, 2007.

En cuanto al marco temporal, nuestra investigación se ubica en torno a lo que definiremos como el *efecto magiciens*, es decir, en torno al impulso de globalidad que trajo consigo la exposición *Magiciens de la terre*, la cual se celebró en París en 1989. Sin embargo, esta investigación no se circunscribe a los acontecimientos ocurridos de manera posterior a esa fecha. Por el contrario, así como los capítulos traslapan diferentes unidades geoespaciales para poder poner a flote las fisuras del actual *globocentrismo estético*, también hemos querido intersecar diferentes temporalidades sin las cuales es imposible entender las operaciones más recientes de la *idea del arte latinoamericano*. Nuestro marco temporal no consiste por lo tanto en supeditarnos a una única línea del tiempo, definida por la historia mundial/global del arte, ni en reconvertirla en una suerte de *historia global del arte latinoamericano*. Como ya hemos apuntado antes, nuestra pretensión no es ni escribir la historia del arte latinoamericano ni tampoco la historia misma de la *idea del arte latinoamericano*. Ahora bien, para poder hablar del *New Internationalism* —el cual apareció al principio de la década de los noventas— es imprescindible situar el ‘internacionalismo’ en el arte desde una perspectiva de larga duración. Lo mismo sucede con los conceptos *arte global* y *globalidad* los cuales, lejos de lo que se piensa, surgieron antes del así llamado *boom* del arte latinoamericano, antes de la aparición de la idea del *global art world* y mucho antes del fin de la Guerra Fría.

El primer capítulo sitúa el problema central de la investigación: ¿pueden hablar las geografías subalternas del arte? Tomando como punto de partida la crisis de los estudios subalternos y la propia incompatibilidad epistémica entre estudios subalternos y estudios latinoamericanos, en este primer capítulo se analiza en qué medida los sujetos geoestéticos subalternos son escuchados y su marginalidad absorbida y reconvertida en capital simbólico del mercado global del arte. Además, en este capítulo se aborda la propuesta del *regionalismo crítico* y su promesa de hacerse cargo de ese excedente simbólico que se deriva de la circulación global del arte no-occidental (como por el ejemplo del arte latinoamericano).

El segundo capítulo aborda el problema del *globocentrismo estético*, es decir, se pregunta por la manera en la que se expresa en nuestros días

el occidentalismo, una vez que la crítica postcolonial ha forzado la provincialización de Europa y que Occidente ha declarado su propia desaparición. En este capítulo se plantea también que el esquema *centro-periferia*, en vez de haber sido superado, ha sido más bien sustituido por un nuevo esquema, al que hemos caracterizado como el esquema *globo-continente*.

El tercer capítulo aborda los efectos del nuevo esquema *globo-continente* y analiza la teoría de la altermodernidad tal cual ha sido propuesta por el curador francés Nicolas Bourriaud. Como se sabe, Bourriaud ha declarado el fin de la postmodernidad y se ha planteado un ataque al pensamiento continental de la modernidad con la intención de refundarla desde la alteridad como un nuevo gran relato, generando con ello una serie de promesas de escala planetaria en las que los artistas y el arte global son invocados como los agentes de un nuevo *cosmopolitismo estético*, el cual da por concluida la eliminación de las asimetrías geoestéticas que separaban a Occidente del Resto del Mundo.

El cuarto capítulo analiza la premisa de que el *global art world* comenzó en 1989 —de la mano de la exposición *Magiciens de la terre*— y pone en cuestión la idea de que lo global contemporáneo debe valorarse tomando este marcador como su *significante-geográfico/temporal*. En este capítulo se analiza la exposición *The Global Contemporary: Art Worlds after 1989*, en la que se pusieron de manifiesto las contradicciones tanto del *nuevo globalismo* como del concepto *arte global*, en tanto que un tipo de arte surgido supuestamente de la muerte del arte moderno y de la superación del esquema *centro-periferia*.

El quinto capítulo analiza el *New Internationalism*, el cual surgió en la década de los noventa con la promesa de corregir el mapa geoestético de la modernidad y de acabar con el eurocentrismo y el provincialismo de la historia universal del arte. A su vez, en él se analiza el viejo internacionalismo y el globalismo en el arte, así como la teoría de las múltiples modernidades, en particular la idea de que América Latina constituye una modernidad artística *otra*. En este capítulo se analiza

también la manera en la que la *idea del arte latinoamericano* fue constitutiva tanto para la emergencia del *New Internationalism* como para su desmantelamiento.

El sexto capítulo, latino/americanismos, toma varios casos de estudio para analizar la circulación global de la *idea del arte latinoamericano*. En un primero momento se estudia la publicación *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin*, la cual fue producida por el inIVA, la institución que promovió el *New Internationalism*. En un segundo momento se analiza la idea del Sur como lugar de enunciación y la manera en la que el mapa invertido de Joaquín Torres-García se convirtió en la metáfora de América Latina como una heterogeneidad cartográfica invertida. Finalmente, el capítulo aborda el proyecto ICAA Project del *Museum of Fine Arts* de Houston (MFAH), el cual ha desarrollado una base de datos sobre documentos del arte latinoamericano.

El séptimo capítulo analiza los diferentes mapas geopolíticos de la revista *Third Text*, tomando como punto de partida la manera en la que la idea de América Latina fue constitutiva para la configuración del Tercer Mundo así como para su posterior sustitución por la categoría Sur Global. En este capítulo se estudia además la manera en la que la Bienal de la Habana —debido al *efecto magiciens* del que hablaremos en el cuarto capítulo— terminó convirtiéndose en el alter-ego de la exposición *Magiciens de la terre*, así como en el origen de la idea del *arte global*.

Finalmente, el octavo capítulo analiza la manera en la que América Latina ha sido reinventada como una región geoestética emergente en el interior de los imaginarios museográficos globales, y aborda algunos de los dilemas decoloniales a los que se enfrenta en la actualidad lo que nosotros llamamos el revisionismo geopolítico de los museos de arte; es decir, su pretensión de corregir el mapa geoestético de la modernidad para incluir a regiones-mundo como América Latina.

CAN THE SUBALTERN GEOGRAPHIES OF ART SPEAK? *Dándole lugar al debate*

*Junto a la orilla del mar,
tú que estás en fija guardia,
fijate, guardián marino,
en la punta de las lanzas
y en el trueno de las olas
y en el fuego de las llamas
y en el lagarto despierto
sacar las uñas del mapa*

Nicolás Guillén

La *idea del arte latinoamericano* es la suma de los discursos —producidos tanto dentro como fuera de América Latina y por sujetos que pueden o no definirse como latinoamericanos— los cuales permiten que el arte latinoamericano sea estudiado, coleccionado, exhibido y, sobre todo, articulado como un dispositivo a través del cual la heterogeneidad y la diferencia geocultural de América Latina se ensamblan y se desensamblan de la geopolítica global del conocimiento.²⁸

28 A lo largo de este trabajo usaré los conceptos *geopolítica del conocimiento* y *geopolítica del saber* de manera intercambiable para referirme a la necesidad de reconocer la existencia de epistemologías ‘situadas’. Estas epistemologías situadas cuestionan la idea de la razón universal occidental en tanto que la única racionalidad posible, supuestamente atemporal y transparente. Su objetivo es el desmontaje de aquella genealogía cartesiana del saber en la que el *ser* es el resultado del ejercicio de una razón que se concibe como fuera del tiempo y sin un lugar geográfico específico. Para la *geopolítica del conocimiento*, la modernidad constituye un tipo de racionalidad imperial que consiste en hacer de Europa (y por extensión de Occidente) el lugar privilegiado de la razón sobre la base de que los sujetos o los pueblos que no comparten los mismos instrumentos intelectuales (que no están en Europa, que no son logocentros, que no se rigen por una filosofía escrita del derecho, que no narran teleológicamente su pasado, que no defienden una estética trascendental, etcétera) *ergo*, no son, o bien son sujetos-continentes o sujetos-civilizaciones inferiores,

El objetivo de esta investigación es desnaturalizar el *lugar discursivo* del arte latinoamericano, problematizando no sólo su geografía global sino, sobretudo —y esta distinción jugará un papel determinante a lo largo de esta investigación—, los *diseños metageográficos* que han dado forma a lo que aquí llamaremos el *globocentrismo estético*. Al hablar de *diseños metageográficos* nos referimos a aquellas unidades espaciales y discursivas a partir de las cuales los individuos y las sociedades ordenan y clasifican su conocimiento del mundo en tanto que una totalidad esférica.²⁹ Los *diseños metageográficos* son por lo tanto aquello que permite que un área geográfica específica como lo es Europa se convierta en la única medida geoeconómica, geoestética y geoepistémica para conocer y dar sentido al arte de otras partes del planeta. Pero los *diseños metageográficos* pueden ser intervenidos, reconfigurados y dislocados: a un área geocultural como lo es América Latina —la cual ha tendido a ser percibida como una geografía situada en la *periferia espacial y epistémica* de Occidente— se le puede atribuir la potencia

atrasados, premodernos, subdesarrollados. Para la *geopolítica del conocimiento*, la modernidad y la colonialidad constituyen entonces un mismo proyecto epistémico (el sistema-mundo moderno/colonial) basado en el desarrollo histórico del capitalismo, en la racialización del planeta y en una idea imperial del conocimiento científico, el cual está presente en nuestros días como un sistema clasificatorio que considera que ciertas culturas y ciertas maneras de entender el mundo son más analíticas que otras, de lo cual se presupone que las menos analíticas están atrasadas y dominadas por lo sensible, lo sinrazón, lo telúrico o lo pre-simbólico. Como ha afirmado Walter D. Mignolo “Colonization is a process that to be operative and effective needs to create the colonial difference in the domain of knowledge and in the domain of being: “I am not thinking, therefore I do not exist” is a formula of imperial designs instilled among the dominated population through universities, media, and all other forms of communication”. Mignolo, W., “Prophets Facing Sidewise: The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference” en: *Social Epistemology*. Vol. 9, No. 1, (January-March), 2005, pp. 111-127. Sobre el tema ver también: Mignolo, W. “The Geopolitics of Knowledge and Colonial Difference” en: Moraña, M., et. al. *Coloniality at Large. Latin America and the Postcolonial Debate*. Durham & London: Duke University Press, 2008, pp. 225-258; Walsh, C., *Indisciplinar las ciencias sociales: geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo andino*. Quito: Universidad Andina Simon Bolivar: Abya Yala, 2002; Mendieta, E., “Colonial Difference, Geopolitics of Knowledge, and Global Coloniality in the Modern/Colonial Capitalist World-System” en: *Review: A Journal of the Fernand Braudel Center* 25, no. 3 (2002): 203–224; Walsh, C., “Shifting the Geopolitics of Critical Knowledge.” *Cultural Studies* 21, no. 2/3 (2007): 224–239; Canaparo, C., *Geo-epistemology: Latin America and the Location of Knowledge*. Oxford: Peter Lang, 2009 (Hispanic Studies 23).

29 Apud. Lewis, W., *The Myth of Continents: A Critique of Metageography*. Los Angeles: University of California Press, 1997; Blaut, J. M., “Review of The Myth of Continents: A Critique of Metageography” en: *Journal of World History* 10, no. 1 (1999): 205–210; Lewis, W., “Third Worldism or Globalism? Reply to James M. Blaut’s Review of ‘The Myth of Continents’” en: *Journal of World History* 11, no. 1 (2000): 81–92.

disruptiva para desestabilizar el mapa de la globalización neoliberal o se le puede asignar el papel de cuestionar, desde la diferencia, las jerarquías geoeéticas de la modernidad. Por lo tanto, la *idea del arte latinoamericano* es algo más que un concepto útil a la hora de estudiar, coleccionar o exhibir el arte latinoamericano: la *idea del arte latinoamericano* es un territorio discursivo desde el cual es pensado, transformado y reproducido el lugar que ocupa América Latina en el relato de la historia universal (del arte) y en la imaginación geopolítica de la modernidad.³⁰

La *idea del arte latinoamericano* es, como la propia *idea de América Latina*,³¹ un proyecto (geo)político surgido de las disputas entre los poderes imperiales y la *intelligentsia criolla*. En 1928, en respuesta al cuestionario

30 El concepto ‘imaginación geopolítica de la modernidad’ ha sido estudiado ampliamente por el geógrafo David Slater, quien lo ha relacionado con la teoría de la modernización y con el desarrollismo en América Latina. “In the encompassing context of North-South relations, the dependency writers constructed and deployed a geopolitical imagination which sought to prioritize the objectives of autonomy and difference and to break the subordinating effects of metropolis- satellite relations. To the Western mind inculcated in the Cartesian tradition, ‘dependency’ seemed little more than a vague discontent, but in fact it was a key body of alternative critical thought. The West might believe that it had a ‘Manifest Destiny’ to transmit and implant its way of life across the globe, but the ethnocentric presumption inscribed in its discourse of development was now challenged, interrupted and destabilized. However, as we have seen, it was not long before the non-West came under the impact of a second wave of development truth”; Slater, D., “The Geopolitical Imagination and the Enframing of Development Theory” en: *Transactions of the Institute of British Geographers* 18, no. 4 (1993): 419–437; sobre el tema ver también Slater, D., *Geopolitics and the Post-colonial: Rethinking North-South Relations*. Malden: Blackwell Publishing, 2004; Slater, D., “Reimagining the Geopolitics of Development: Continuing the Dialogue” en: *Transactions of the Institute of British Geographers* 19, no. 2 (1994): 233–238.

31 Sobre la *idea de América Latina* se pueden contrastar dos libros de relativa reciente aparición, los cuales plantean el problema desde ángulos y geopolíticas del saber radicalmente diferentes, aunque las dos se desmarcan del arraigado enfoque de la historia de las ideas al que se dedicaron grandes historiadores y filósofos como Leopoldo Zea o Arturo Ardao. Nos referimos a Mignolo, W., *The Idea of Latin America*. Oxford: Blackwell Publishers, 2005; y Feres, J., *La Historia del concepto ‘Latin América’ en los Estados Unidos de América*. Santander: PUBliCan, Ediciones de la Universidad de Cantabria, 2008. Sobre el monumental trabajo de Ardao sobre la historia de la idea de América Latina consúltese Ardao, A., *Génesis de la idea y el nombre de América Latina*. Caracas, Venezuela: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980; Ardao, A., *Nuestra América Latina*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1986; Ardao, A., *América Latina y la Latinidad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993; Ardao, A., *La Inteligencia Latinoamericana*. Montevideo: Dirección General de Extensión Universitaria, 1987; Ardao, A., *España en el origen del nombre América Latina*. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1992; Zea, L., (Ed.) *América Latina en sus ideas*. Paris-México: Unesco-Siglo Veintiuno Editores, 1986 (Serie “América Latina en su Cultura”).

que la revista cubana *Avance* realizó a una serie de intelectuales latinoamericanos en torno a la americanidad del arte, el mexicano Jaime Torres Bodet afirmaba lo siguiente: “hay que confesar que el arte latinoamericano no registra aún características personales capaces de definirlo, de aislarlo entre los demás. Hallarlas será nuestra misión”.³² En las palabras de Torres Bodet se pueden observar tres axiomas que han acompañado en sus casi cien años de existencia a la *idea del arte latinoamericano*: 1) que el reconocimiento del arte latinoamericano sólo puede hacerse por sustracción geográfica, es decir, por oposición al arte de otras localizaciones geoculturales; 2) que aunque el perfil del arte latinoamericano no esté aún bien definido, su destino es alcanzar una autonomía estética absoluta, y 3) que corresponde al intelectual subalterno el papel de construirle una personalidad propia que le permita afirmarse como un verdadero arte latinoamericano. Como veremos más adelante, estos elementos han sido invocados una y otra vez a lo largo del siglo XX, cada vez que al arte latinoamericano se le ha tachado de ser derivativo, de avanzar a destiempo de los modelos hegemónicos del arte euroamericano o de no tener trascendencia para la Historia universal del arte.

La *idea del arte latinoamericano* ha sido por lo tanto instrumental para la consolidación de América Latina como diferencia discursiva, como heterogeneidad cultural y como modernidad periférica. A través suyo, tanto la *intelligentsia criolla latinoamericanista*³³ como los discursos hegemónicos metropolitanos se han apropiado, han fagotizado y han reproducido la idea de que América Latina es una realidad geocultural situada espacial y epistémicamente en los extremos de Occidente. Es decir, la idea de que es una modernidad occidental pero *fuera de lugar*, *extra-vagante*, desincronizada.³⁴ Desde dentro y de desde fuera de América Latina, la crítica artística latinoamericanista ha denunciado y al mismo tiempo reproducido la voz de la región como la de un *sujeto*

32 Torres Bodet, J., “Indagación: ¿Qué debe ser el arte americano?” en: *1928: Revista de avance* (La Habana) 3, no. 28 (Septiembre 1928): 313-315, 335.

33 Ardao, *La inteligencia latinoamericana, op. cit; cf.* De la Campa, R., *América Latina y sus comunidades discursivas: Literatura y cultura en la era global*. Caracas: Universidad Andina Simón Bolívar, 1999.

34 Ortiz, R., *Otro territorio: ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1998.

geoestético subalterno. Ya fuera viendo en América Latina una fuente inagotable de alteridad, fantasía y exuberancia —o bien reivindicándola como una autonomía estética con capacidad de desestabilizar los centros hegemónicos del arte internacional— aquello que Alberto Moreiras llama la «reflexión latinoamericanista»³⁵ ha configurado y reconfigurado de manera sistemática una subalternidad que parece estar articulada en directa interdependencia con los nuevos diseños globales del occidentalismo, tal cual se expresa hoy, ya no a través de la metáfora del *centro* desterritorializado (lo que Nelly Richard llama la *función-centro*) sino del *globo replanetarizado* (lo que aquí llamaremos la *función-globo*).³⁶

Hasta hace poco tiempo, el arte latinoamericano parecía estar por lo tanto sumido en una especie de permanente proceso de internacionalización.³⁷ La marca que había atravesado al arte latinoamericano era la de ser un arte *que siempre emerge desde la distancia*, como una gran promesa, como si estuviera destinado a existir en un estado de cuasi-canonización estratégica, del que sólo la propia crítica latinoamericanista podía redimirlo para después completarlo. Esta suerte de destino geoestético manifiesto del arte latinoamericano puede rastrearse desde las reacciones al modernismo que vio el cambio del siglo XIX al XX (en sus múltiples versiones *arielisas*, *nuestramericanistas*, regionalistas, cosmopolitistas, etc.) hasta la postmodernidad. Haciéndose eco de las fisuras que separan a la

35 Moreiras abre su libro *Exhaustion of Difference* afirmando que “Latin Americanist reflection today, understood as the sum total of academic discourse on Latin America, whether carried out in Latin America, in the United States, in Europe, or elsewhere”. Como señala John Beverley, para Moreiras la ‘reflexión latinoamericanista’ está situada exclusivamente en la academia, es un ‘university discourse’. Nosotros discrepamos de esta lectura en la medida en que, para el terreno del arte contemporáneo, la ‘reflexión latinoamericanista’ se practica y se produce no sólo transnacionalmente, sino sobre todo trans-académicamente, entrando y saliendo de las universidades, los museos, las ferias y bienales, en donde se debate ‘académicamente’ la idea del arte latinoamericano; Moreiras, *Exhaustion of Difference... op. cit.*

36 Fue la teórica chilena Nelly Richard quien en su influyente artículo *Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: Discurso académico y crítica cultural*, redimensionó el concepto *función-centro* para hablar de los patrones de poder en la crisis de los estudios culturales y postcoloniales, pero siguiendo la óptica de la deconstrucción derrideana de los signos-deseo en el capitalismo tardío; *cf.* De la Campa, R., “Latin, Latino, American: Split States and Global Imaginaries” en: *Comparative Literature* 53, no. 4 (2001): 373–388.

37 Giunta, A., *Avant-Garde, Internationalism, and Politics: Argentine Art in the Sixties*. Duke University Press Books, 2007.

crítica artística de la literaria, esta condición geoestética de la reflexión latinoamericanista se plasmó en las palabras que Octavio Paz leyó (desde la distancia) como preámbulo al *Simposio de Austin* (1975)³⁸ el cual reunió a los más importantes críticos latinoamericanos (del arte y de la literatura) con la idea de responder a las siguientes preguntas: “¿Existe el arte latinoamericano contemporáneo como una expresión distinta? Si existe, ¿en qué términos tiene lugar?”. En una prosa recargada y didáctica, Octavio Paz dejaba en claro su visión geocéntrica del futuro de la crítica latinoamericana:

“[P]or la historia y la cultura pertenecemos a Occidente, no a ese Tercer Mundo del que hablan los economistas y los políticos. Somos un extremo de Occidente, un extremo excéntrico, disonante). La crítica ha sido el alimento intelectual y moral de nuestra civilización desde el siglo XVIII [...] ¿Por qué, entonces, se dice que no hay crítica en nuestro continente? Me parece que estamos ante un equívoco y que deshacerlo será, precisamente, la tarea de nuestra crítica. Una tarea que serán ustedes, no yo, los encargados de realizarla [...] Desde el XVIII hemos bailado a fuera de compás, a veces contra corriente y otras, como en el periodo modernista, tratando de seguir las piruetas del día. Por fortuna, nunca lo hemos logrado enteramente. No seré yo el que lo lamente; nuestra incapacidad para ponernos a tono ha producido, oblicuamente, por decirlo así, obras únicas. Obras que, más que excéntricas, hay que llamarlas excepcionales. Pero en el campo del pensamiento, la política, la moral pública y la convivencia social nuestra excentricidad ha sido funesta. [...] Por eso tampoco conocemos la tolerancia, fundamento de la civilización

38 En realidad fue Tomás Segovia quien leyó, en ausencia de Octavio Paz, las palabras de apertura del que se conoce como el *Simposio de Austin*. El simposio tuvo lugar en la Universidad de Austin, Texas en Octubre de 1975. Organizado por Damián Bayón, quien por entonces impartía una cátedra en dicha universidad, en él participaron los siguientes críticos: Juan Acha, Aracy Amaral, Dore Aston, Jaqueline Barnitz, Damián Bayón, Rita Eder de Blejer Stanton L. Catlin, John Coleman, Jaime Concha, José Luis Cuevas, Ronald Christ, Barbara Duncan, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Fernando Gamboa, Leonel Gongora, Donald Goodall, Terence Grieder, Jorge Alberto Manrique, Frederico de Morais, Alejandro Otero, José Miguel Oviedo, Octavio Paz, Jacinto Quirarte, Emir Rodríguez Monegal, Carlos Rodríguez Saavedra, Alfonso Romano de Sant’Anna, Kazuya Sakai, Fernando de Szyslo, Rufino Tamayo, Marta Traba, Carla Stellweg. Así como los artistas María Luisa Pacheco y Marcelo Bonevardi y los galeristas José Guillermo Castillo, Fernando Bonino, Carmen Waugh, Teresa Pecaninis y Malú Block, y también el crítico cubano José Gómez Sicre.

política, ni la verdadera democracia, que consiste en la libertad y que reposa en el respeto a los disidentes y a los derechos de las minorías. Nuestros pueblos viven entre los espasmos de la rebeldía y el estupor de la pasividad [...] *Plural* se fundó para enfrentarse a este estado de cosas. La crítica es, en su esencia, terapéutica. Quisimos reintroducir –contra el monólogo y el griterío, esas dos aberraciones gemelas- la palabra racional, la palabra crítica, que es siempre dual porque implica un interlocutor. Ya sabemos que la crítica no puede, por sí sola, producir buena literatura. No es esa, por lo demás, su misión. En cambio, sabemos que sólo ella puede crear ese espacio –físico, intelectual, moral- donde se despliega una literatura. *Plural* quiso y quiere contribuir a la construcción de ese espacio”.³⁹

Emblemáticas por su contundencia y claridad, las palabras que Octavio Paz ofrecía a los críticos literarios y del arte en el *Simposio de Austin* no son sin embargo sino el reflejo de una pedagogía regional a través de la cual se ha administrado –y en buena medida se sigue administrando hoy– el deber y la razón de ser de la reflexión latinoamericanista. En sus palabras resuenan por lo tanto los latinoamericanismo/s⁴⁰ que, durante largo tiempo, se comprometieron con un programa político regional que pretendía sintonizar el arte latinoamericano con la marcha de la historia que le marcaban las vanguardias y neo-vanguardias situadas en Europa y Estados Unidos, esforzándose para a ello en dar prueba de sus innovaciones locales, progresos propios y autenticidades. Su finalidad era la de ‘hacerlo bailar’ al compás de la historia por medio de corregir el *destiempo* y el ‘incorrecto’ emplazamiento de América Latina en el concierto global de la racionalidad civilizatoria occidental. Si el grupo Madí era un movimiento ‘auténtico’ que se había anticipado con relación al avance universal de la abstracción, el papel del intelectual no podía ser otro que el de hacerle saber al mundo que dicha innovación era auténticamente latinoamericana. Si los conceptualismos latinoamericanos

39 Paz, O., “Palabras al simposio” en: Bayón, D., *El Artista latinoamericano y su identidad*. Monte Ávila Editores, 1977, pp. 21-25.

40 Utilizo esta figura en plural pero dividida por una diagonal para acentuar dos cosas: que existen latinoamericanismos de diverso signo, pero que tienen que ser pensados como parte de una misma reflexión, ya sean producidos *desde* América Latina o bien *en* Europa, Estados Unidos o cualquier otro sitio, o bien sean producidos desde la academia o bien desde el museo.

habían sido menos tautológicos y más comprometidos políticamente que los conceptualismos euroamericanos, el papel del intelectual tenía que ser el de especificar su lugar de origen en la disputa poética de los conceptualismos globales. Para completar dicho programa, el pensamiento latinoamericanista le confió al desarrollismo estético la función de educar la racionalidad *sensible* y *visual* de la región como la condición de posibilidad para poder superar definitivamente el hecho ‘histórico’ de haber arrancado a *destiempo* y *fuera de lugar* en el desarrollo histórico de la modernidad. Así, la crítica latinoamericanista, vehiculada sobre todo por la historia de las ideas,⁴¹ se dedicó hasta bien entrada la década de los ochentas a la construcción de lo que el teórico peruano-mexicano Juan Acha denominó un *pensamiento visual independiente*:

“El problema quizá más importante que actualmente enfrentan las artes visuales de nuestra América, es la falta de un pensamiento visual autónomo que las nutra y las renueve. Porque esta autonomía tiene que ser el obligado primer paso de nuestros esfuerzos de independencia artística y de la consiguiente autodeterminación estética”.⁴²

Ahora bien, en las últimas dos décadas hemos asistido sin embargo a un giro en el discurso, la dimensión espacial y la orientación de la *idea del arte latinoamericano*. La convicción de que nos encontramos ante el agotamiento de lo que el filósofo Peter Sloterdijk llama el unilateralismo occidental ha alimentado la reaparición de un nuevo discurso *globalista* y *postcolonialista* en el arte, el cual plantea el agotamiento de las jerarquías estéticas que dominaron la disyunción espacial, epistémica y geoestética que separaba y al mismo tiempo interconectaba asimétricamente a Occidente con sus Otros. Lo que en su momento fue un reclamo característico de la periferia, esto es, la idea de acabar con la hegemonía de la *función-centro*, se ha convertido en la actualidad —refundada a través

41 Zea, L., *La historia de las ideas en América Latina*. Tunja: Universidad Pedagógica, 1975; *cf.* Colombres, A., *América como civilización emergente*. Editorial Sudamericana, 2004.

42 Acha, J., “La necesidad latinoamericana de un pensamiento visual independiente” en: *Ensayos y Ponencias Latinoamericanistas*. Caracas: GAN, 1984, p. 57; Colombres, A., Juan Acha, Ticio Escobar (Eds.), *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1991.

de la crítica eurocéntrica a la modernidad (el posmodernismo) y de la autocrítica descentrada al eurocentrismo (los estudios postcoloniales)— en un discurso *im-propio* a través del cual se expresan las operaciones geopolíticas y los nuevos diseños globales del occidentalismo.

Hoy, como nunca antes, Occidente abandera el discurso de una nueva globalidad estética post-eurocéntrica. El teórico venezolano Fernando Coronil se ha referido a estos nuevos occidentalismos y los ha caracterizado como el *globocentrismo*, en donde Occidente cede su lugar al globo: “¿Cómo responder a este aparente cambio de ‘Europa’ y el ‘Occidente’ al ‘globo’, como el *locus* de poder y de progreso?” se pregunta Coronil.⁴³ Como veremos más adelante, este *globocentrismo* ha sustituido al eurocentrismo como matriz de poder global, en la medida en que ya no se expresa a través de la *función-centro*, sino más bien de la *función-globo*.

Ha sido por lo tanto la aparición de un *globocentrismo estético* lo que ha amplificado la voz de un relato afirmativo que lee en la circulación global del arte latinoamericano la consecución de aquello que el colonialismo interior latinoamericanista había perseguido desde hacía más de cien años: sincronizar —en el tiempo y el espacio— *lo latinoamericano* con *lo global*. Hacia la mitad de la década de los noventa emergió por lo tanto la convicción de que América Latina, en tanto que *sujeto geoestético*, había alcanzado finalmente su madurez, volviéndose post-fantástico, post-geográfico y, sobre todo, post-latinoamericano, pero sin dejar de ser subalterno; es decir, sin dejar de percibirse a sí mismo como un lugar de enunciación capaz de corregir y revertir las asimetrías estéticas globales. Fue a partir de entonces que la *idea del arte latinoamericano* puso al arte latinoamericano en contra de sí mismo y que comenzó a hablarse ya no de un arte *en* América Latina o del arte *de* América Latina, sino más bien de un arte *desde* América Latina.

43 Coronil, F., “Naturaleza del poscolonialismo: del eurocentrismo al globocentrismo” en: Lander, E., (Ed.) *La Colonialidad del saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales*. Buenos Aires: CLACSO, 2000 (*Perspectivas Latinoamericanas*).

Acabados supuestamente los determinismos (fantásticos, identitarios y geoculturales) que la modernidad eurocentrada y la colonialidad le habían impuesto al arte latinoamericano, a través de la *idea del arte latinoamericano* se declaró el fin del destiempo y de la marginalidad derivativa y la emergencia tanto de una modernidad alternativa como de una globalidad otra. En una ponencia presentada en 1996 en la Feria ARCO de Madrid – que justo ese año por ser América Latina la región invitada se llamó ARCO *Latino*– el curador cubano Gerardo Mosquera anunció declarativamente lo siguiente: “el arte latinoamericano ha dejado de serlo”.⁴⁴ En su libro *Adiós Identidad. Arte y cultura desde América Latina*, Mosquera retomaría sus propias palabras y, convirtiendo el cese del arte latinoamericano en un nuevo lugar de enunciación y en un programa geoestético para la crítica artística latinoamericanista, afirmaríala lo siguiente:

“América Latina tal vez sea el *locus* metafórico ideal para un final de milenio [...] Si el término ‘arte latinoamericano’ ha sido criticado como concepto omniabarcador, y algunos autores prefieren hablar de ‘arte en América Latina’, quizás el enunciado más plausible hoy día sea ‘arte desde América Latina’. Esta última denominación enfatiza la participación activa del arte procedente de la región en los circuitos y lenguajes “internacionales” [...] Es decir, identifica la construcción de lo global desde la diferencia”⁴⁵

Como puede verse, la aparición del esquema *globo-continente*, la auto-cancelación de Occidente como el Sujeto hegemónico de la historia y la emergencia del arte latinoamericano como un *sujeto geoestético subalterno* que ha encontrado finalmente *su lugar* en la imaginación geopolítica de la modernidad, están entrelazadas en el mismo diseño metageográfico. No es simplemente que coincidan en el tiempo; más bien, son tres discursos interdependientes, que se requieren mutuamente y se retroalimentan. Es por esta razón que antes hemos afirmado que deben estudiarse como parte de un mismo problema. Desde nuestro punto de vista, estudiar el

44 Gerardo Mosquera, “El arte latinoamericano deja de serlo”, *op. cit.*

45 Mosquera, “Introducción” en: Mosquera, G., (Comp.) *Adiós a la identidad. Arte y cultura desde América Latina*. I y II Foros Latinoamericanos. Badajoz, Museo Extremeño de Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2001, p. 18-21.

proceso de globalización del arte latinoamericano como si marchara de manera independiente a los nuevos imaginarios globales, o bien estudiar la condición global del arte latinoamericano como si dependiera de lo global, termina siempre enfatizando uno de los siguientes discursos polarizados: o bien la victimización del arte latinoamericano (y de sus críticos) en los términos de una denuncia ética de su marginalización histórica; o bien su sublimación, por medio de un discurso triunfalista que habla de la consecución victoriosa de lo regional latinoamericano sobre lo global en el relato de la historia universal del arte. Como ya hemos dicho, nuestro punto de partida es distinto: lo que nos interesa analizar aquí es más bien la manera en la que la *idea del arte latinoamericano* ha permitido la producción de diversos imaginarios globales, en los cuales América Latina, en tanto que realidad geocultural, se ensambla y se desensambla de manera permanente, propiciando que la *idea del arte latinoamericano* y «América Latina» como idea, entren en contradicción consigo mismas.

De tal manera que, si bien aquellas palabras de Octavio Paz en 1975 habían sido expresadas en la efervescencia de ese tipo de latinoamericanismo exaltado que siguió al *boom* de la literatura latinoamericana y a la proyección civilizatoria que del arte y la cultura de América Latina estaban haciendo por esos años organismos como la UNESCO,⁴⁶ el *espacio* que *Plural* reclamaba para la ‘crítica’ y para la *racionalidad sensible* de lo latinoamericano parecen haber encontrado su *justo momento* treinta años después. Además, parecen haberlo encontrado no en la voz de la crítica literaria o comparada, sino en la de un latinoamericanismo que —siguiendo el esquema que propone Alberto Moreiras en *Exhaustion of Difference* —⁴⁷ sería un latinoamericanismo de segundo orden, el cual habla de un nuevo *boom*, esta vez en el terreno del arte. Dentro y fuera de Latinoamérica se habla hoy de este *boom* de manera afirmativa y triunfalista como si éste fuera la prueba de que se ha cumplido un destino manifiesto: la crítica latinoamericana

46 Recordemos que el libro *América Latina en sus artes* apareció justo en el momento en que se preparaba el Simposio de Austin, y que su compilador era el propio Damián Bayón, quien ofrecía una cátedra por esos años en la Universidad de Austin; Bayón, D., *América Latina en sus artes*. (Serie América Latina en su cultura) México: Siglo XXI Editores, 1974.

47 Moreiras, *Exhaustion of Difference*, *op. cit.*

estaba llamada a encontrarle su lugar en la historia universal del arte y a proveer las condiciones para que éste se reconciliara tanto con la imaginación geopolítica de Occidente como con los ritmos del internacionalismo estético.

A lo que hemos asistido en los últimos años es entonces a la institucionalización de la idea de que el arte latinoamericano está viviendo en la actualidad un *boom* similar al que vivió la literatura latinoamericana décadas atrás. Sin embargo, establecer una línea de continuidad afirmativa entre los dos *booms* no sólo es desafortunado, sino también problemático en términos geopolíticos y geoculturales. No obstante, críticos, curadores, académicos, coleccionistas y artistas de todo tipo han terminado por convertir esta idea en el diagnóstico oficial de la condición global del arte latinoamericano en la actualidad: el arte latinoamericano *ya es global*. El libro *Contraposiciones. Arte contemporáneo en Latinoamérica 1990-2010*, publicado recientemente como el resultado de la entrada de artistas latinoamericanos a las exposiciones y colecciones de la Tate Modern de Londres, abre con las siguientes palabras:

“En los últimos veinte años las artes visuales en América Latina han experimentado un *boom* similar al que vivió la literatura hispanoamericana en las décadas de 1960 y 1970. De la misma manera que entonces irrumpieron en el ámbito internacional novelistas como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez o Carlos Fuentes, en el mundo del arte actual destacan, con brillo propio, un conjunto de artistas que, como aquella generación de escritores, desean ahora renovar su disciplina con imaginación y originalidad [...] Pero el mundo ha cambiado y este *boom* [el del arte contemporáneo] es, sin duda, diferente. A nivel cronológico, se desarrolla en los albores del siglo XXI, terminado ya el «corto siglo XX», cuyo fin preludió la caída del Muro de Berlín en 1989. A nivel espacial, las artes visuales viajan hoy más rápido que la literatura, porque su idioma no ha de ser traducido, y por que la imagen actual, con el hiperdesarrollo de las nuevas tecnologías y la revolución digital, surge ya en un marco plenamente globalizado. Los propios artistas traspasan fronteras de forma constante, y de la misma manera que algunos latinoamericanos trabajan en Europa, Estados Unidos

o Australia, otros, supuestamente extranjeros, han llegado a Latinoamérica desde un «afuera» virtual. De igual modo, y a diferencia del movimiento literario, éste no es un fenómeno predominantemente masculino: la presencia de creadoras, desde Cardoso a Galindo hasta Neuenschwander y Wildi, es más que notable. Como lo es la producción de artistas surgidos de países cuyo arte contemporáneo era considerado, hasta hace poco, secundario: Perú, Ecuador, Bolivia, Guatemala...”.⁴⁸

Si bien este tipo de lecturas dan cuenta por un lado de un hecho que debe tomarse en consideración, a decir, que el ‘sistema del arte’ en donde está tiene lugar este “boom” es en algunos aspectos más *diverso* (numéricamente hay más mujeres, espacialmente hablando hay más lugares en donde acontece el arte contemporáneo, etcétera), el problema es que, por el otro, aceptan una serie de premisas que ya han sido demoledoramente destituidas (como la afirmación de que más mujeres exhibidas supone la existencia de un mundo del arte menos heteronormativo) y amplifican desmesuradamente imaginarios y *giros globales* que no han sido suficientemente discutidos (como la idea de que sólo se puede hablar de *arte global* y de la existencia del *global art world* a partir del fin de la Guerra Fría).

Entre las afirmaciones más controvertidas están también la creencia de que, en el marco de la circulación global del arte, lo *visual*, a diferencia de lo *literario*, no necesita una (geo)política de la traducción; o bien la idea de que 1989 marca el momento germinal de la condición global del arte, lo cual supuestamente se constata en esa especie de sentimiento de *sinfronteridad* (*borderlessness*) que se deriva directamente de la *bienalización* del sistema internacional del exhibiciones y del aumento de la movilidad global de los artistas. En un libro sintomáticamente titulado *El arte en su destierro global: Cultura contemporánea y desarraigo* (2011) sus autores afirman que “[e]l lenguaje común se habla hoy en las fronteras, pero [é]stas no tienen un dónde. El arte deja de hundir sus raíces en un territorio fijo para extenderlas en el aire, como una planta que invirtiera su posición en la vertical. El desarraigo fuerza a la cultura a competir con su opuesto

48 Candela, I., *Contraposiciones. Arte contemporáneo en Latinoamérica 1990-2010*. Madrid, Alianza Editorial, 2012, pp. 17-18.

en un territorio sin fronteras”.⁴⁹ En la medida en que este tipo de lecturas –las cuales invierten la estética kantiana y hablan afirmativamente del arte como algo que no tiene los pies en la tierra– se vuelven cada vez más comunes –no sólo en lo que respecta al arte latinoamericano o al «arte no occidental» en particular, sino a la categoría «arte» en general– creemos que es necesario revisar cómo es que la *idea del arte latinoamericano* se ha ensamblado en el sistema-mundo moderno/colonial y en qué medida los diferentes latinoamericanismo/s se confrontan con el problema de la subalternización y la globalidad del arte latinoamericano.

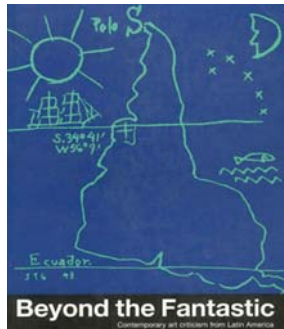
LATINOAMERICANISMO/S, INTERNACIONALISMOS, SUBALTERNIDAD Y GLOBALIDAD

De manera hasta cierto punto inaugural, fue en un compendio de textos que Gerardo Mosquera editó para el inIVA (*Institute for International Visual Art*) de Londres en 1995⁵⁰ en donde aparecieron de manera explícita las contradicciones globales del *boom* del arte latinoamericano y de los latinoamericanismo/s de segundo orden que tienen por objeto de estudio el propio latinoamericanismo. Bajo el título *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*⁵¹ –con toda seguridad la compilación de artículos traducidos al inglés que más influencia ha tenido en el proceso de consolidación de la *idea del arte latinoamericano* como un regionalismo crítico o subalterno– en esta publicación apareció un breve pero significativo prefacio en el que puede leerse lo siguiente:

49 Arnaldo J., Eva Fernández del Campo (Ed.) *El arte en su destierro global*. Madrid: ECB, 2011, p. 12; la ponencia de Jean-Martin Hubert llevaba por título “Arte contemporáneo en la era global”; estos seminarios se llevaron a cabo entre el 7 de abril y el 26 de mayo de 2010 y entre el 26 de octubre y al 14 de diciembre de 2011.

50 Aunque el copyright de la publicación consigna 1995, reediciones posteriores de sus textos y comentarios de los editores refieren la fecha como 1994; ver por ejemplo: Mosquera, G., *Caminando con el diablo: textos sobre arte, internacionalismo y cultura*. Madrid: Exit Publicaciones, 2010.

51 Hay que recordar que este compendio toma su nombre del artículo que Mari Carmen Ramírez publicó en *Art Journal* en 1992, el cual llevaba por título *Beyond ‘The Fantastic’: Framing Identity in U. S. Exhibitions of Latin American Art*, el cual se incluye en la compilación; ver Ramírez, M. C., “Beyond ‘The Fantastic’: Framing Identity in U. S. Exhibitions of Latin American Art” en: *Art Journal*, Vol. 51, No. 4, Latin American Art (Winter, 1992), pp. 60-68.



Portada de *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism From Latin America*. London, inIVA, 1995.

“When I was asked by inIVA to collaborate on the preparation of *Beyond the Fantastic* for publication in English I was happy to agree, but mainly for the selfish reason of gaining access to many texts that I knew of only by reputation. Those people interested in the cultural manifestations of Latin America will know only too well how difficult it often is to remain in touch with new ideas across geographic divide, a difficulty exacerbated by the complex web of histories that unite Europe with Latin America [...] In the past decade there has been an enormous growth in the external recognition of a ‘Latin American’ art. Large international exhibitions and publications have attempted to categorize and define the existence of such phenomenon. This shift in the concerns of the international art market has, however, only served to highlight the ambivalent position of many of the producers of culture within Latin America. The *defining voice* of the international ‘Latin American Boom’ has remained that of the *outsider observer*” [...] For the first time an English-language audience can have access to the writings of the most important cultural theoreticians of contemporary Latin America”.⁵²

La autora de este prefacio es la historia del arte británica Oriana Baddeley, quien junto con Valerie Fraser había publicado años atrás, en 1987, un libro titulado *Drawing the Line. Art and Cultural Identity in Contemporary Latin America* el cual, en palabras de las propias autoras, había sido planificado en 1987, en buena medida influenciadas por el impacto causado tras la emblemática y polémica exposición *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987*, organizada por las curadoras Holliday T. Day y Hollister Sturges para el Indianapolis Museum of Art. En el prefacio de su libro, Oriana Baddeley y Valerie Fraser planteaban que:

“Although at the time of the exhibition [*Art of the Fantastic*] we have already planned the outline of the present book, Day and Sturges’s selection introduced us to several younger artists and presented new and exciting examples of work by artists with whom we were already familiar [...] Our approach here has in some ways been similar to that of an exhibition [...] The ‘Drawing the Line’ of our title is intended to suggest a range of different but

⁵² Baddeley, O., “Foreword” en: Mosquera, G., (Ed.), *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism From Latin America*. London, inIVA, 1995, p. 9. [cursivas añadidas]

converging meanings, ideas of mapping, defining and limiting as they relate to Latin America. Our overall aim is to introduce to a wider range audience what we consider to be among the most interesting trends in contemporary Latin American art, to map out a territory virtually unknown outside Latin America. In so doing we have envisaged a metaphorical boundary line between Latin American art and that of elsewhere. It has seemed to us essential to avoid incorporating contemporary Latin American art into the art historical discourses of Europe and North America: to do so is inevitably to perpetuate a view of Latin American art as a sort of cul-de-sac, branching off from the main creative highway and leading nowhere”.⁵³

En dicho prefacio, Baddeley y Valerie Fraser explicaban también la manera en la que entendían la genealogía del *boom* literario, y avanzan la idea de solidarizarse con el punto de vista de García Márquez como eje para poder internacionalizar el arte latinoamericano desde una lógica no eurocéntrica. Al respecto, sus autoras afirmaban lo siguiente:

“In his speech accepting the Nobel Prize for literature in 1982 Gabriel García Márquez called on the Swedish Academy of Letters to recognize that his art is inseparable from what he called ‘the monstrous reality’ of Latin America. He pointed to the way Europeans and North Americans are happy to credit Latin American writers with brilliance and originality while at the same time presuming that in the field of politics Latin Americans are incapable of devising forms of government appropriate to their own situations. This is where he locates his isolation, the solitude of Latin America. Our aim, perhaps ambitious, has been to take up this challenge in relation to the visual arts: we would argue that the way to understand contemporary Latin American art must be to see it in the context of reality, the ‘monstrous reality’ of world politics. Yet this is only part of the problem. The international acclaim for Latin American literature to which García Márquez alludes is exceptional, even extraordinary. By far the greater part of contemporary Latin American art remains virtually unknown outside not only the continent but often its particular country of origin”.⁵⁴

53 Baddeley, O., *op. cit.*, p. 2.

54 Baddeley, O., *Drawing the Line: Art & Cultural Identity in Contemporary Latin America*. London: Verso Books, 1989, pp. VII, 4.

Como puede verse, en aquel momento su reflexión sobre la identidad latinoamericana en el arte estaba estructurada tomando como punto de partida una imposibilidad: la de dejar de hablar de América Latina como una heterogeneidad radicalmente distinta a Occidente. Esta imposibilidad, como veremos, es la contraparte suplementaria de otra imposibilidad, aquella que caracteriza al latinoamericanismo postcolonial. “[P]ostcolonial Latin Americanism –sugiere Moreiras– conceives of itself as a form of antiglobal epistemic practice geared toward the articulation or the production of difference through the expression of an always irreducible if shifting distance from the global”.⁵⁵ Según *Drawing the Line*, tales imposibilidades se traducían en la necesidad de mantener presente una línea geoestética (una distancia postcolonial) a través de la cual debía separarse (literalmente con una línea imaginaria, como en el tratado de Tordesillas) a América Latina del “Resto del Mundo”. El “Resto del Mundo” –en realidad Europa y Estados Unidos (*Europe and North America*)– era presentado por estas historiadoras como el agente externo que marginalizaba y sumía a América Latina en aquella ‘monstruosa realidad’ a la que se refería Márquez.

Como hemos dicho, *Drawing the Line* fue escrito en buena medida por el impacto que dejó tras de sí la polémica exhibición *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987*. Como es sabido, dicha exposición despertó severas críticas de teóricos como Aracy Amaral,⁵⁶ quienes dirigieron sus reclamos al problema de la partición Norte-Sur sobre la que se basaba la exposición. Como ha dicho Amaral, las curadoras Holliday T. Day y Hollister Sturges habían acentuado de manera desmedida la partición geoestética de lo sensible entre Norte y Sur, tal cual había aparecido veinte años atrás, al *calor diplomático* de la Guerra Fría, en la emblemática exposición *Art of Latin America since Independence* —organizada en 1966 por Stanton Loomis Grieder (Yale University Art Gallery) y por Terence Grieder (Department of Art History, University of Texas). En el catálogo

55 Moreiras, A., *Exhaustion of Difference ... op. cit.* p. 29.

56 Aracy Amaral presentó una ponencia en titulada “‘Fantástico’ são os outros” en el marco del simposio que organizó el Indianapolis Art Museum con motivo de la muestra; ver: Amaral, A., *Textos do Trópico de Capricórnio: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*. Editora 34, vol. 2, 2006, pp. 43-48.

de aquella muestra puede leerse lo siguiente:

“This exhibition is also the first stage and nucleus of an effort to reveal through art some of the characteristic of culture and sensibility that differentiate Latin American traditions from those of North America. The past one hundred and fifty to two hundred years of Latin American artistic and intellectual evolution have been conceived of as an integral cultural phenomenon, despite evident national and regional distinctions [...] In this scheme, it is assumed that the characteristic common to all countries overweight the significance of national and regional differences, at least in historical terms [...] this chronological division is by no means intended to obscure regional, national, or even local differences, and certainly not to sustain the conception of Latin America as an area of linguistic and cultural uniformity.”⁵⁷

Rehabilitando por un lado la cohesión regionalista de América Latina y por el otro la partición hemisférica Norte-Sur de *Art of Latin America since Independence*, la exposición *Art of the Fantastic* ensanchaba tales polarizaciones y las desplazaba además hacia el terreno específico de la crítica del arte y de la reflexión latinoamericanista:

“Twentieth-century Latin American artists use fantastic imagery as a vehicle to define their special cultural identity that developed over a period of 400 years. While the different regions and nations represented have distinct characteristics, they share a common history: their Catholic faith; their colonial past; their pre-Columbian and African heritage; their constantly changing political institutions; their struggle for political, economic, and cultural independence from Europe and the United States; and finally, their isolation from the centers of Western culture [...] We would limit the size of the exhibition to a few artists explored in depth rather than attempt to represent every country in a cursory fashion [...] By this approach, we hope to address in depth one aspect of the enormous richness and diversity of Latin American art [...] it must be remembered that the aesthetic values of the Latin American public are not the same as those of Europe or North American

57 AAVV. *Art of Latin America Since Independence*. Yale: Yale University Press, 1966, pp. IX-X.

audiences. Poetry, mystery, dramatic impact, metaphor, and spiritual ambiance are valued in particular over the empirical or literal, or what sculptor and critic Donald Judd as called ‘thereness’” [...] Critical and art historical writing likewise reflects this difference in attitudes. In Northern writing, interpretation depends on the organization of factual information about art and artist [...] The Latin American critic, on the other hand, puts value on his or her feelings while viewing the work and on the imagination and poetry that the artist is able to inspire in the viewer. He or she does not feel it necessary always to be as scientific as the North American critic in drawing conclusions about the art ...”⁵⁸

A pesar de –o mejor dicho, precisamente por el hecho de– pretender cuestionar “the way in which developments in Latin American art have been repeatedly marginalized”, *Drawing the Line* no sólo daba por hecho que existía una *partición global de lo sensible* entre América Latina y el Norte/Occidente,⁵⁹ sino que sostenía además que sólo aceptando dicha partición se hacía posible estudiar el arte de América Latina en sus propios términos (geopolíticos), sin convertirlo en un arte *monstruosamente* derivativo y marginalizado. Como puede verse, al intentar resolver el problema de la marginación, lo que había surgido era una nueva partición, esta vez anti-eurocéntrica y anti-occidentalista, pero constitutiva de la manera en la que *Drawing the Line* había construido su objeto de estudio «América Latina» y se había distanciado de él con el objetivo de solidarizarse con el problema identitario del arte latinoamericano. Como sus propias autoras señalan

58 Day, H. T., Hollister Sturges (eds.), *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987*. Indianapolis-Bloomington: Indianapolis Museum of Art, 1987, pp. 8-9.

59 Aludimos aquí al planteamiento del filósofo francés Jacques Rancière pero también nos desmarcamos de su lugar de enunciación. Como se sabe, Rancière argumenta que hacia el final del siglo XVIII declinó el ‘régimen representativo del arte’ y surgió el ‘régimen estético del arte’. Su teoría de la partición/distribución de lo sensible se mantiene sin embargo fiel al pensamiento de Michel Foucault, en el sentido que, como afirma Spivak, su crítica reprodujo ‘intencionadamente’ la existencia de Occidente a la hora de pensar la modernidad, la occidentalidad y el colonialismo; Rancière representa sin embargo el límite más complejo de la crítica eurocéntrica al eurocentrismo pues plantea la partición entre *ratio* y *sensus* como un elemento organizador de la visualidad. Sobre el tema ver: Rancière, J., *Aesthetics and Its Discontents*. Cambridge, UK ; Malden, MA: Polity Press, 2009; Rancière, J., *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London-New York: Continuum, 2004; Rancière, J., *El tiempo de la igualdad: diálogos sobre política y estética*. Pensamiento Herder. Barcelona: Herder, 2011.

más adelante:

“[*Drawing the Line*] discusses cultural identity and the sense of place and of roots. The landscape and the people, especially the jungles, the mountains and Indians, real or imagined, past or present, offer artists sources of inspiration that are unequivocally Latin American. The specificity of much Latin American painting in this field is not a manifestation of limited or provincial vision, but of an insistent reality. Any serious consideration of either the physical geography of Latin American or its ethnic or cultural diversity almost inevitably leads to a consideration of political, economic, or social issues, as well as to the historical origins of the persistent tensions and conflicts of within these areas”.⁶⁰

No es de extrañar por lo tanto que los puntos de partida de *Drawing the Line* hayan sido duramente contestados en 1992, en el marco de una exposición que llevó por título *Ante América*, la cual se celebró en Bogotá bajo la curaduría de Gerardo Mosquera, Carolina Ponce de León y Rachel Weiss. En el catálogo de la muestra, se lee explícitamente que:

“We have tried to see the art of Latin America from its own point of view –from the South– and to avoid it in its complexity, avoiding stereotyped generalizations, the ‘otherization’ of the new exoticism, and complacency about predictable clichés. Furthermore, we think of Latin America within a highly flexible conceptual frame, as a metacultural and multicultural formation, united by geographic, historic, economic and social ties. If indeed the emphasis focuses on Latin American identities and forms of culture, the selection also includes the work of artists of various cultural roots [...] The exhibitions and encounters of *Ante América* strive to be a space for Latin American cultural action and simultaneously a contribution to the enjoyment, knowledge and dissemination of the continent’s art in Latin America and the US, with integrating repercussions from here to there, in order to establish a dialogue from south to north”.⁶¹

60 Baddeley, O., *Drawing the Line: op. cit.* pp. VII, 4.

61 Mosquera, G., et. al. (eds.) *Ante América*. Bogotá, Colombia: Banco de la República, Biblioteca Luis-Angel Arango, 1992, p. 7.

Como puede verse, a diferencia de *Ante América*, en *Drawing the Line* se acentuaba el problema de la identidad geocultural del arte latinoamericano así como la manera en la que la geografía física (y geopolítica) *inequívocamente* lo determinan. Ahora bien, como lo recuerda la propia Baddeley, fue en buena medida por este acento identitario que *Drawing the Line* aceleró la consolidación de la colección de arte latinoamericano de la University of Essex, la cual tomó forma como tal en 1993.

Al año siguiente, en 1994, Baddeley editó un número especial de la revista británica *Art & Design* dedicado al arte contemporáneo de la región. Sintomáticamente titulado *New Art from Latin America: Expanding the Continent*, en él aparecerían entre otros un importante artículo de Gabriel Pérez Barreiro titulado *Putting Latin American Art on the Map*. En su texto, Barreiro describe con detalle la presencia de la *idea del arte latinoamericano* en Inglaterra, situando las viejas y las nuevas instituciones, asociaciones, colecciones, artistas, departamentos académicos y relaciones diplomáticas con América Latina, demostrando que, a diferencia de lo que se había afirmado en *Drawing the line* cinco años atrás, hacia la mitad de la década de los noventa existía ya una intensa presencia del arte latinoamericano en dicho país. En buena medida, lo que hace Barreiro es describir el mapa del mundo del arte latinoamericano no sólo en el imaginario público de los ingleses sino también en el imaginario institucional del Arts Council of Great Britain.

Como veremos más adelante, esta publicación apareció justamente en el año en el que el INIVA (*Institute of New International Visual Arts*) —un instituto creado por el propio Arts Council— había entrado en un periodo de crisis y había cambiado ligera pero significativamente su nombre por el de iNIVA (*Institute for International Visual Arts*), eliminando la palabra *New* que había dado forma a la filosofía del *New Internationalism*. El dossier editado por Baddeley aparecía además justo un año después de que Nelly Richard realizara la exposición *Art from Latin America. La cita transcultural* en el Museo de Arte Contemporáneo de Sidney. Mezclando en el título el español con el inglés, ésta importante exposición anunciaba la diferencia

entre hablar de arte *en* América Latina y hablar del arte *desde* América Latina. Esta exposición planteaba además un posicionamiento sumamente claro y radical con relación al arte latinoamericano y a su crítica, en especial al rol del artista, del curador, de la obra de arte y del público en la producción de los saberes:

“This project questions the nostalgic and stereotypical view of Latin America as an exotic and primitive culture. It sets up a dialogue between five artists and five authors, emphasising the dislocation, appropriation and reconversion of multiple cultural and artistic references. This is reflected in the artists’ use of impure quotations, which creates a mixing of hybrid identities, signs and cultures, and in the authors’ provisional relationship to language and identity”.⁶²

Esta declaración es relevante, pues en ella se especifica la necesidad de avanzar hacia una suerte de transculturación entre crítica artística, práctica artística y práctica expositiva a la hora de abordar el problema de la (auto)exotización del arte latinoamericano. La muestra de Richard no era por lo tanto una exhibición acompañada de textos escritos por importantes críticos, sino más bien *la exposición* —en toda regla— de la reflexión latinoamericanista en cuanto tal; sobre todo de esos nuevos latinoamericanismo/s que se piensan a sí mismos como un objeto de estudio, al grado que pueden convertirse en un *tema-contenido* y en una forma de *emplazar* (*to display / to locate*) una exhibición.

Lo que caracteriza por lo tanto a este latinoamericanismo de segundo orden es entonces que se constituye a partir de entrar en contradicción no sólo con las determinaciones geográficas de su referente, «América Latina», sino sobre todo con las categorías geoestéticas que separan al sujeto que produce conocimiento (artistas y críticos) del objeto que pretende ser estudiado, el «arte latinoamericano», generándose con ello un nuevo territorio discursivo, un *interregnum* que los desborda a ambos. No es gratuito que Richard hable de los cinco críticos que participaron en

62 Richard, N., (ed.), *Art from Latin America. La cita transcultural*. Sydney: Sydney Museum of Contemporary Art, 1993.

la *muestra-catálogo* como ‘autores’ (Néstor García Canclini, Ticio Ecobar, Celeste Olalquiaga, Nelly Richard, Osvaldo Sánchez) quienes formaron parte de la muestra junto a Luis F. Benedit, Juan Dávila, Eugenio Dittborn, Arturo Duclos, Flavio Garciandía.⁶³ Al ser ella misma una de las más fervientes defensoras de deconstructivismo francés que declaró la muerte del autor, este tema resulta sin lugar a dudas relevante, pues con ese gesto anuncia su idea de apropiarse del postmodernismo desde la periferia para resignificarlo.⁶⁴

Como salta a la vista, *New Art from Latin America: expanding the continent* de Baddeley incluyó en el título el descriptivo de lugar *desde (from)*, de la misma manera que aparecía en la exposición de Richard. Recordemos que *New Art from Latin America* apareció un año después de la exposición de Richard. Ahora bien, en su introducción al dossier, Baddeley muestra una actitud radicalmente diferente a la que había mostrado en *Drawing the Line* cinco años atrás. La manera de hablar *sobre* «América Latina», de entenderla como un objeto de estudio y de usar la categoría «arte latinoamericano» en 1994 era radicalmente diferente. La nueva orientación de Baddeley —en directa sintonía con la crisis del *New Internationalism* y sobre todo con la manera de entender/exhibir/producir el arte latinoamericano que se había filtrado en la exposición de Richard— se expresó de manera explícita en su *nueva* lectura no sólo del *lugar* del arte latinoamericano en el contexto internacional, sino sobre todo en las nuevas condiciones geoepistémicas de la propia categoría ‘Latin American Art’. En su texto, Baddeley borraba la línea que había dibujado antes como condición *sine qua non* para abordar el arte latinoamericano como un objeto de estudio distante y la redibujaba en otro lugar con la idea de solidarizarse

63 De hecho, la propia Nelly Richard abordará este tema en uno de los tres textos que incluyó en la compilación, que aparecería dos años después, *Beyond the Fantastic*; ver: Richard, N., “Postmodern Decentrednesses and Cultural Periphery: the Disalignments and Realignments of Cultural Power” en: Mosquera, (ed.) *Beyond the Fantastic...op. cit.* pp. 260-269.

64 La razón de que esta exposición se hubiera realizado en Sidney fue la presencia de Juan Dávila en la muestra, quien radicaba en Australia hacía tiempo. Hay que recordar además que *New Art from Latin America* de Baddeley apareció justamente cuando Juan Dávila tuvo su primera exposición individual en Londres titulada *UnBound*, la cual pudo verse en dos sedes, en la Chisenhale Gallery y en la Hayward Gallery. En *New Art from Latin America* apareció una reseña de la muestra.

con la condición de marginalidad de lo latinoamericano. La identidad como problema de la diferencia se había desplazado y reconvertido en un lugar de enunciación para hablar desde la problemática latinoamericana. La solidaridad ya no era con el problema identitario del arte latinoamericano en cuanto tal, sino con el lugar de enunciación de América Latina, es decir, con la voz de los latinoamericanismo/s vernáculos:

“Over the last few years ‘Latin American art’ has become an internationally recognized phenomenon, and numerous articles, books and exhibitions have attempted to give definition to the diverse cultural output of this complex political and geographic entity. However while the categorization of ‘Latin American Art’ has focused international attention on artists who previously had been known only on a national level, it has for many artists become a problematic term [...] What distinguishes the work of ‘Latin American’ artists from that produced within a declaredly ‘international’ art world? A part from simply geography, what use does the denial of national identities serve? [...] The fact is that the term ‘Latin American’ emerged from, and continues to refer to, a posited set of political and idealised values. It expresses a unity that gains its ultimately meaning only in opposition [...] On one level, the term serves to link a group of primarily Spanish (and Portuguese) speaking nations [...] On a second level it defines what its not North America, that exotic world ‘south of the border, down Mexico way’ and beyond. This oppositional aspect is intrinsic of the categorisation of a ‘Latin American Art’ and while embraced by some has also come to be viewed by many as dangerous ghettoisation, an exclusion from the world of ‘mainstream’ art”.⁶⁵

Como puede verse, la separación entre lo latinoamericano y lo internacional ya no se explica aquí como una imposibilidad que caracteriza y permite hacer de América Latina un objeto de estudio, sino más bien como una violencia simbólica que puede ser —y que de hecho es— rechazada por la crítica, como había dejado en claro la muestra de Richard en Sidney. Además, la jungla de la que hablaba antes, aludiendo a Wilfredo Lam, ya no era percibida como un determinación geográfica (regional)

65 Baddeley, O., “New Art from Latin America: Expanding the Continent” en: *Art & Design Profile*, 37. London: Academy Editions, 1994.

sino como una exotización producida por la partición hemisférica entre el Norte y el Sur del continente. Finalmente, y con mucho lo más significativo, la categoría ‘Latin American Art’ aparecía ahora sistemáticamente entrecomillada, y era presentada como un problema geoestético de los latinoamericanismo/s más que como una condición derivada de las características identitarias de América Latina.

La introducción de Baddeley a la compilación *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America* la cual apareció ese mismo año, en 1994, está por lo tanto marcada por esta nueva lectura en torno a la *idea del arte latinoamericano*, la cual sugiere la idea de hablar *desde* América Latina, y no la de hablar del arte *en* América Latina ni del arte *de* América Latina.⁶⁶ El *from* que había expandido el continente (*New Art from Latin America: Expanding the Continent*) se había reubicado por lo tanto en el *from* del latinoamericanismo de segundo orden que apareció compilado por Mosquera en *Beyond the Fantastic*. Como puede verse, el trepidante cambio que había borrado la línea geoestética que separaba a América Latina de Occidente —convirtiéndola en el territorio de lo fantástico— inauguró, cinco años más tarde, un nuevo espacio discusivo para lo *post-fantástico*. Desde nuestro punto de vista, este borramiento de la línea fantástico/post-fantástico, encuentra su punto de origen más en las nuevas reglas del juego de representaciones y transculturaciones entro lo global y lo subalterno que trajo consigo el fracaso del *New Internationalism* que en la tan aclamada globalización o *boom* del arte latinoamericano.

Como queda claro en la breve pero sintomática editorial de Baddeley, la crítica internacional estaba obligada a dejar de ser un observador extranjero (*outsider observer*) y a dejar de pensarse a sí misma como la voz hegemónica (*defining voice*) que tenía la responsabilidad de anunciar la emergencia del nuevo *boom* del arte latinoamericano. En lugar de *hablar por los subalternos* para revertir su monstruosidad periférica, su papel era ahora el de dar la oportunidad y facilitar los medios para que América Latina, en tanto que sujeto geoestético subalterno, pudiera *hablar por sí misma*, desde sus propias condiciones y contradicciones.

66 Baddeley figura en *Beyond de Fantastic* como Editora Asociada de la publicación.

Si la pretensión de Baddeley en *Drawing the Line* había sido internacionalizar ‘correctamente’ el arte latinoamericano —tomando como modelo las tensiones dentro/fuera que habían aparecido con el *boom* de la literatura— y si en él Baddeley citaba a García Márquez e indirectamente a Octavio Paz para hablar de la necesidad usar el arte contemporáneo para sacar a América Latina de aquel asilamiento y ‘soledad’ en la que la exotización y el consumismo la habían situado al sublimar su arte pero denostando al mismo tiempo su capacidad racional para entenderse y pensarse (geo) políticamente, en *Beyond the Fantastic* Baddeley muestra más bien una actitud de *cercana simpatía* con relación a la marginalidad de América Latina y de *distante solidaridad* con respecto a las contradicciones que suponía el aumento en la atención que el mercado internacional mostraba ahora por el «arte latinoamericano». Como puede verse, además de ser un magnífico compendio de textos críticos, *Beyond the Fantastic* estaba llamado a convertirse en el dispositivo a través del cual la ‘inversión afectiva’ (*affective investment*) y el ‘exceso restitutivo’ (*restitutional excess*) al que nos hemos referido antes terminaría instalándose en la reflexión latinoamericanista, complejizando aún más las contradicciones del *boom* del arte al quedar estas atadas a las contradicciones del monstruoso *boom* de la literatura.

Nuestro interés al preguntarnos qué hay más allá de *Beyond the Fantastic* no conlleva por lo tanto ninguna crítica ni al *fantástico* proyecto editorial ni mucho menos a los contenidos que en él se agrupan. Los nombres, los temas y los posicionamientos que se dieron cita (transcultural) en él, abrieron sin duda alguna un nuevo panorama para pensar *la idea del arte latinoamericano* desde la perspectiva de los nuevos imaginarios globales. En cambio, lo que sí nos interesa de *Beyond the Fantastic* es sobre todo la manera en la que las tensiones geoepistémicas de *la idea del arte latinoamericano* terminaron convirtiéndolo en una suerte de *repertorio-continente*, el cual opera como suplemento de la desaparición geocultural de América Latina en manos del latinoamericanismo de segundo orden, ese que Neil Larsen en su artículo *Latin-Americanism without Latin America* define como una forma de *study* que no tiene geografía.⁶⁷

67 Larsen, N., “Latin-Americanism without Latin America... *op. cit.* pp. 37-46.

Desde nuestro punto de vista, en *Beyond the Fantastic* convergen por lo tanto las contradicciones de la subalternidad, de la reflexión latinoamericanista y del *New Internationalism*, pero también las de las políticas de traducción y transculturación global de los saberes; en donde traducir un saber no significa exclusivamente la traducción lingüística sino sobre todo la traducción (inter/trans)cultural, la traducción entre lo *literario* y lo *visual* y la traducción de los saberes producidos *desde* el arte o *a través* del arte. Esto último quedó expresado en la propia introducción de Baddeley quien, de manera explícita, asegura que *Beyond the Fantastic* fue el momento seminal en el que los latinoamericanismos (entiéndase los latinoamericanismos vernáculos y no los latinoamericanismos que se producen fuera, por ejemplo en la Universidad de Essex) comenzaron a *hablar en la lengua del extranjero* y en el que la crítica ‘auténticamente’ latinoamericana obtuvo su pasaporte internacional. “For the first time –afirma Baddeley– an English-language audience can have access to the writings of the most important cultural theoreticians of contemporary Latin America”.⁶⁸

Años más tarde, la propia Jean Fisher confirmaría la transculturación (espacial, lingüística y narrativa) de la crítica latinoamericana al afirmar en el prólogo a una compilación de textos del propio Mosquera –el cual lleva el significativo título, *No desde cualquier lugar*– lo siguiente: “[El] desafío a la hegemonía del Norte, a su vez, fue seguido por la antología de Mosquera *Beyond the Fantastic*, que supuso la apertura de la nueva crítica latinoamericana al lector anglófono”.⁶⁹ Al leer estas palabras nos sentimos obligados por lo tanto a preguntarnos en qué medida nos encontramos no *más allá*, sino en el centro de aquello que la propia Spivak le reprochaba a Foucault cuando en su texto *Can the Subaltern Speak?* afirmaba que “[e]l ventriloquismo del hablante subalterno es la herramienta de izquierdas del intelectual”.⁷⁰ Recordemos las palabras con las que Spivak abre su texto:

68 Baddeley, O., “Foreword” en: Gerardo Mosquera (ed.), *Beyond the Fantastic ... op. cit.*

69 Fisher, J., “Prólogo: No desde cualquier lugar” en: Mosquera, G., *Caminando con el diablo: textos sobre arte, internacionalismo y cultura*. Madrid: Exit Publicaciones, 2010, p. 11.

70 Spivak, G., *¿Pueden hablar los subalternos?* Barcelona: MACBA, 2009, p. 53.

“En los años ochenta, parte de la crítica más radical producida en Occidente fue el resultado de un deseo interesado de conservar el sujeto occidental u Occidente como Sujeto. La teoría de unos «efectos-de-sujeto» pluralizados era a menudo una excusa para este sujeto de conocimiento. Aunque la historia de Europa era narrada por la ley, la economía y la ideología de Occidente, este Sujeto oculto se presentaba como si no tuviera «determinaciones geopolíticas». Por lo tanto, la crítica más conocida del sujeto soberano inauguró realmente un Sujeto”.⁷¹

Desplazando la pregunta de Spivak, lo que tenemos que interrogar nosotros es si este deseo desinteresado por dejar hablar al latinoamericanismo ‘auténticamente’ latinoamericano no está ocultando en realidad el deseo interesado de conservar a Occidente como Sujeto de la historia del arte y a América Latina como un *sujeto geoestético subalterno*. Desde nuestro punto de vista, entre estas transculturaciones narrativas globales de la crítica artística se traslucen algunas dimensiones de la subalternización que analizaremos en esta investigación: mientras que Baddeley reconoce por un lado que el aumento de visibilidad del arte latinoamericano se debió sobre todo al interés del mercado global y que el *lugar* del arte latinoamericano había sido definido antes por una *voz* hegemónica que no era la *voz auténtica* de América Latina, por el otro presupone que *Beyond the Fantastic* —el cual como dijimos fue producido por el inIVA, la institución ideóloga del *New Internatioalism*— se posiciona en un lugar (editorial) diferente, no sólo por haber dejado hablar *por sí sólo* al latinoamericanismo latinoamericano —aquel que Alberto Moreiras define como el «Latin American Latinamericanism» y John Beverrley como el *neoarielismo*— sino sobre todo por haber forzado a Occidente a dejar de ser la voz hegemónica (*defining voice*) que define el lugar y el momento de lo latinoamericano; en otras palabras, por obligar a Occidente a dejar de percibirse a sí mismo como un sujeto lejano (*outsider observer*) que observa a América Latina desde la distancia, y por haber convertido al inIVA en un observador próximo, solidario, que escucha y entiende lo que tienen que

⁷¹ Spivak, G., *op. cit.* p. 43.

decirle los subalternos; en resumidas cuentas, por hacer de Occidente un Sujeto que *(re)conoce* el mensaje de *lo latinoamericano*.⁷²

Si se mira este asunto desde la perspectiva de la geopolítica del conocimiento, resulta evidente que detrás de *Beyond the Fantastic* no hay uno sino dos postulados entrecruzados: por un lado se afirma (*desde* Latinoamérica) que ahora la reflexión latinoamericanista está *más allá* de lo fantástico; por el otro, que la voz ‘auténtica’ de América Latina ocupa hoy su lugar global, dando prueba con ello de la solidaridad del inIVA y demostrando que el *New Internationalism* está *más allá* del deseo de robarle la voz al subalterno o de hablar en su nombre. Aunque lo condicione a expresarse en inglés —sustituyendo el lugar *desde* el que se habla por la matriz de poder de la lengua *a través* de la cual se habla—⁷³ *Beyond the Fantastic* como proyecto editorial confía por lo tanto y se vanagloria de haber puesto en libertad la voz del subalterno, aquella que había sido silenciada por el mercado del arte, por el sistema expositivo y por lo que la propia Nelly Richard llama la ‘Internacional Académica’.

Lo que cae sin embargo fuera del campo de mirada de Baddeley (pero también del propio Mosquera) es que, al *darle lugar* al latinoamericanismo latinoamericano para que se exprese en inglés, lo que se termina haciendo es reproduciendo y redistribuyendo «geopolíticamente» la *diferencia* y el *lugar de enunciación* de los diferentes latinoamericanismos; en otras palabras, lo que resurge más allá de *Beyond the Fantastic* es una nueva *línea*: aquella partición que se dibuja ahí donde se separan los estudios *sobre* América Latina (producidos en un lugar geográfico diferente y distanciado de América Latina que sólo puede solidarizarse con su objeto de estudio) y los estudios que se producen *desde* América Latina (en tanto que lugar de enunciación). Como puede verse, lo que sin pretenderlo hizo

72 Estamos concientes que Oriana Baddeley no representa institucionalmente al inIVA, pero sí lo hace simbólicamente, situándose como la voz de un latinoamericanismo (el que se produce desde Inglaterra) distinto al de América Latina, lo cual confirmaría la tesis de Moreiras de la partición geo-académica de los diferentes latinoamericanismos.

73 Hay que señalar que en este caso, una lengua imperial (el inglés) toma el lugar de otra lengua imperial (el español), la cual sin embargo está ahora subalternizada por la primera; sobre este tema ver: Mignolo, W., *Historias Locales / Diseños Globales. Colonialidad, Conocimientos Subalternos y Pensamiento Fronterizo*. Madrid: Akal, 2003.

Beyond the Fantastic fue deslocalizar el problema del lugar desde el cual se puede hablar con legitimidad *en nombre de o a través de* América Latina, redimensionando con ello el problema del *boom del subalterno* al que se ha referido Mabel Moraña, situándolo en el contexto de las jerarquías visuales y los diseños geoestéticos globales.

METAGEOGRAFÍA DEL ARTE, SUBALTERNIDAD Y REGIONALISMO CRÍTICO

Lo anterior nos trae de regreso la pregunta que da título a esta introducción: *Can the subaltern geographies of art speak?*, la cual hemos planteado en inglés no por chovinismo sino, todo lo contrario, para articular por un lado el problema general al que se refería la teórica Gayatri Spivak cuando se preguntaba si podían hablar los subalternos, así como para acentuar por el otro el problema específico que conllevan las operaciones cruzadas entre latinoamericanismo, subalternidad, globalidad y traducibilidad en el arte. A pesar de las controversias que existieron —y que siguen existiendo hoy— entre el Grupo Surasiático de Estudios Subalternos y la poscolonialidad pensada desde América Latina,⁷⁴ la tesis de Spivak en *Can the Subaltern Speak?* es clara y contundente: el problema no es que los subalternos no puedan hablar, sino que no son escuchados; su intento de comunicación fracasa. Quienes entienden su lengua y deberían estar interesados en *su voz*, son precisamente aquellos quienes dejan que ésta se vuelva *inaudita* en el subtexto de la vida cotidiana, manteniéndolos por lo tanto en los márgenes de los relatos y en el drama de las alegorías nacionales.

La propuesta de Spivak para resolver este problema se hace sentir de manera igualmente explícita, si bien resulta controvertida: en la medida en que hacer hablar al subalterno conlleva inevitablemente algún tipo de violencia simbólica, para que su voz pueda ser expresada por sí misma y escuchada plenamente es necesario que *alguien* de-construya el texto que

74 Coronil, F., “Latin American Postcolonial Studies and Global Decolonization” en: Lazarus, N., (ed.) *Postcolonial Literary Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pp. 221–240; de Toro, A., *Cartografías y estrategias de la “Postmodernidad” y la “Postcolonialidad” en Latinoamérica. Hibridez y Globalización*. Madrid: Iberoamericana, 2006.

fue producido por los sujetos hegemónicos (la historiografía nacional) para que la voz del subalterno se revele con toda su fuerza disruptiva, no a través de la suplantación del intelectual o del compromiso de hablar *en nombre de*, sino *desde* las propias fisuras del texto. Como se ha comentado en repetidas ocasiones, la pregunta de Spivak reinterpretó el problema de la doble direccionalidad de las palabras alemanas *Vertretung* y *Darstellung* (representación) —que ya Marx había planteado en el *Dieciocho Brumario*— pero no consiguió salir de sus contradicciones: *hablar por* (como en la democracia representativa) o *volver a hacer presente* algo (como en el caso del ‘exceso restitutivo’ de la crítica). Así, la pregunta *Can the subaltern speak?* parece estar atrapada en el mismo problema que con agudeza detecta: ¿quién duda que un trabajador precarizado, una mujer inmigrante o un prisionero político pueden hablar? Sin embargo, ¿quién puede con legitimidad reivindicar la voz de los desposeídos sin, al hacerlo, subalternizarlos y textualizarlos?⁷⁵

Como han dicho sus críticos, los sujetos subalternos aparecen en el relato de Spivak como congelados y totalizados, incapaces de intervenir y dislocar su propia subalternidad. Es sobre todo la categoría *mujer subalterna* (del tercer mundo) —como en buena medida lo es la categoría *literatura del tercer mundo* de Frederic Jameson— la que más problemáticamente parece querer representar a un sujeto político inexistente. Recordemos que la propia figura que utiliza Spivak para exponer su teoría en la segunda parte de *Can the subaltern speak?* es que el mensaje transmitido a través del cuerpo de la mujer, es decir, la menstruación como registro de la subjetividad femenina que queda tras el suicidio de la viudas (*sati*), resulta *in-audito* para las otras mujeres, incluidas aquellas que viven en el entorno inmediato de la propia Spivak: el mensaje se transmite (el suicidio, la huella de sangre), pero no es escuchado; hay un texto, pero éste resulta tan intempestivo que no puede ser reconocido como tal. Según Spivak, el suicidio de estas viudas no es entendido como una mensaje filosófico (como una forma de conocerse o redimirse) o como un comentario a las políticas de la vida debido a que:

75 Coronil, F., “Listening to the Subaltern: The Poetics of Neocolonial States” en: *Poetics Today*. Vol. 15, No. 4, Loci of Enunciation and Imaginary Constructions: The Case of (Latin) America, I (Winter, 1994), pp. 643-658.

“este espacio filosófico no se acomoda a la autoinmolación de la mujer. En lo que a ella se refiere ponemos nuestra atención en el espacio creado para sancionar los suicidios que no pueden reclamar ningún conocimiento-verdadero como estado que sea, en cualquier caso, fácilmente verificable y pertenezca al área de *sruti* (lo que puede ser oído) más que a *smiriti* (lo que es recordado) [...] obviamente no estoy defendiendo la muerte de las viudas. Sugiero que, dentro de estas dos versiones de libertad, la construcción del sujeto hembra en vida es el lugar de lo *différend*. En el caso de la autoinmolación de la viuda, el ritual no está redefinido como patriarcal sino como *crimen* [...] Esta asimetría legalmente programada en el estatus del sujeto, que efectivamente define a la mujer como objeto de *un* marido, opera obviamente en interés del estatus del sujeto masculino legalmente simétrico”.⁷⁶

Lo que nos interesa rescatar aquí es ese juego de asimetrías y simetrías que atraviesan la producción y la textualización del subalterno. Mientras que está constituido asimétricamente (*asymmetrically gendered*), se le pide que actúe bajo la simetría (masculina) de la ley. A la viuda que se suicida —nunca plenamente reconocida en vida como sujeto, sino como objeto de un hombre— se le denuncia y se le pide que muera bajo la ley de los sujetos masculinos; en otras palabras se le demanda un muerte heteronormativa. Es la ley de la necropolítica aplicada a la administración de la subalternidad.

Ahora bien, qué pasa cuando traducimos la pregunta *¿Pueden hablar los subalternos?* al terreno del arte y a la posibilidad de que un sujeto geoestético subalterno se comunique a través de su propia muerte: la muerte del arte latinoamericano como una forma crítica de (re) conocerse; esto es, como el autoconocimiento que ponen en operación los latinoamericanismos de segundo orden. Para poder responder sin volver a congelar a dicho sujeto subalterno, resulta necesario revisar primero cómo es que el arte no-occidental —el «arte africano», el «arte asiático», el «arte latinoamericano», el «arte oceánico»— ha sido constituido como un *sujeto geoestético subalterno* y cómo es que está situado en un texto (la

⁷⁶ Spivak, G., *op. cit.* pp. 105, 111.

historia del arte) que ha sido producido por un Sujeto (Occidente) que se sitúa a sí mismo por medio de establecer una disyunción espacial y una distancia epistémica con respecto a sus Otros. Como veremos más adelante, si bien los estudios subalternos aplicados al campo de la historia global del arte plantean que los sujetos subalternos están efectivamente *en el texto*, es decir, que se les puede reconocer (*in absentia*) en el texto justamente porque no forman parte del relato hegemónico, desde nuestro punto de vista fallan en su intento de resolver el problema de hablar *desde* la subalternidad, ya que la categoría «arte no-occidental» opera como una falsa totalización, de la misma forma que lo hacen las categorías «literatura del tercer mundo» o «mujer subalterna».

El arte latinoamericano —si se le entiende como un *sujeto geoestético* que está *en* la subalternidad, es decir, en el espacio de lo *différend* como sugieren Spivak y Guha— termina congelándose en el tiempo y, sobre todo, en el espacio; es decir, en el otro lado de la línea que separa lo occidental de lo no-occidental (primitivo/moderno, urbano/rural, arte/cultura material, etcétera). Entendida como una ‘condición’, la subalternidad del arte latinoamericano convierte a América Latina en un *sujeto geoestético* inmóvil, incapaz de redibujar sus contornos y de rediseñar los mapas geoestéticos que le dan forma a la imaginación geopolítica de la modernidad. Como le sucede a los *intelectuales subalternos* cuando *estudian* los textos y las alegorías nacionales, los latinoamericanismo/s subalternos parecerían por lo tanto estar conminados a reproducir la subalternidad de su objeto de estudio, en la medida en que aspiran a estudiar el arte subalterno y a permitir que su voz sea escuchada, exitosamente globalizada. Como puede verse, el problema de los *estudios subalternos latinoamericanos* aplicado a los diseños geoestéticos globales nos regresa la pregunta de quién habla en nombre de *la idea del arte latinoamericano* y quien *escucha* su voz en los circuitos globales. Por lo tanto, a la pregunta, *Can the subaltern geographies of art speak?* se tendría que contestar que no; pero precisando que, a diferencia de lo que les sucede a los sujetos subalternos de Spivak, los *sujetos geoestéticos subalternos* fallan en la actualidad en su intento de comunicar pero por el hecho paradójico de ser *escuchados en exceso*: la paradoja de ser escuchados en medio del ruido

producido por el *boom* del arte latinoamericano, el cual inevitablemente los convierte en un *activo-periferia* para el mercado global del arte.

La pregunta que sigue es entonces si hay una alternativa a esta condición de los *sujetos geoestéticos subalternos*. Y es aquí donde el *regionalismo crítico* aparece ofreciendo una nueva promesa: la de tomar conciencia y asumir todo el peso que conlleva el exceso de la *restitución excesiva* del pasado colonial, marginal, periférico, derivativo, etcétera. Su propuesta no es la de situar al sujeto subalterno en la diferencia, en un afuera absoluto; sino más bien la de hablar del problema de los *sujetos geoestéticos desde* la subalternidad, en donde la subalternidad no sería una condición del sujeto, sino una localización geocultural. En lo que a *la idea del arte latinoamericano* se refiere, el problema que encara el *regionalismo crítico* es por lo tanto el del lugar y la definición del *boom*. Como hemos venido apuntando, hoy, como nunca antes, la heterogeneidad del arte latinoamericano es escuchada, apropiada, reproducida y celebrada. Por lo tanto, su subalternidad ya no se reproduce en la actualidad por el hecho de que el arte latinoamericano resulte *inaudito* (o deberíamos decir *invisible*, para acentuar el oclularcentrismo de la historia del arte occidental) sino todo lo contrario; hoy existe como un *sujeto geoestético subalterno* debido al *exceso restitutivo* a partir del cual se ha globalizado como la quintaesencia de lo antropófago, lo invertido, lo híbrido, lo metstizo, lo transcultural, lo post-identitario, lo que está al Sur, etcétera.

El arte latinoamericano se reproduce por lo tanto en nuestros días como un *sujeto geoestético subalterno* no por que no tenga un territorio para hablar, sino porque existe un *exceso comunicativo* entre el mensaje de heterogeneidad que quiere comunicar y la receptividad que el mercado global, la bialización, el sistema internacional de exposiciones, el discurso curatorial y el coleccionismo del arte están dispuestos a *escuchar*. En la medida en que los relatos hegemónicos del arte ya no tienen autoridad (etnográfica) suficiente para *dibujar la línea* que separa lo occidental de lo no-occidental, son ahora los propios sujetos subalternos quienes producen su distancia respecto al centro/globo, en la mayoría de los casos restituyendo de manera excesiva la huella de su propia

marginalidad. El riesgo y la condición de ser del *regionalismo crítico* es por lo tanto evidente: terminar convirtiéndose en el problema que él mismo detecta y pretende resolver.

El *regionalismo crítico* sería crítico entonces en la medida en que se distingue de otros regionalismos, como el postcolonialista o el subalterno, ya que, a diferencia de éstos, no se concibe como una exterioridad puramente abstracta: geoespacial. En otras palabras, porque se desmarca de aquello que Cornejo Polar definió como la esencialización de la heterogeneidad cultural de América Latina. Según Alberto Moreiras:

“The concept of critical regionalism offers a potential resolution of this theoretical impasse. Critical regionalism, as a thinking of cultural consumption from regional perspectives, is the thinking of the singular resistance to consumption from within consumption through which regional and local identity formation happens in global times. If critical regionalism refers to the very possibility of simultaneously thinking through the contradictory totality of global integration and fragmentation, then negative globality is to be understood as the structural ground of critical regionalism; within that ground, narrative fissure is the figure of its negativity. Critical regionalism has a necessarily negative ground, for it must proceed through the systematic exploration of its impossibility to constitute itself as something other than a ruse of reason. The theoretical foundation of a radicalized critical regionalism is not constituted by a posited heterogeneity between any world area and hegemonic homogenization. It is constituted by the very impossibility of thinking heterogeneity beyond the processes of globalization that always already determine it as heterogeneity for consumption. As critical regionalism, therefore, a possibility opens up for Latin Americanist reflection that will no longer reduce it, as the Gulbenkian Commission would perhaps seem willing to do, to the systematic study of Latin American subaltern identities in the global context: it is rather the study of the historical fissures through which the “values of the Latin American critical tradition” disappear into material constraints. It is the study of the aporias of identity formation, and thus also of what could dwell beyond identity formation. And it is the study of the geopolitical fissures through which any kind of cultural universalism will

show itself, from a subalternist perspective, as a figure of dominant ideology. These may seem contradictory purposes— but their very tension keeps open the possibility of a productive knowledge of the social totality, even if such a totality is only accessible in negation and from negation. They point toward a materialist thinking that can adjust to present reality without a fear of either postmodern filiations or neoliberal entrapment”.⁷⁷

Tal cual lo entiende Moreiras, el *regionalismo crítico* sería por lo tanto una manera de hacerse cargo del problema de *restituir en exceso* la heterogeneidad de una región; es decir, consistiría en el hecho de asumir que, al hablar *desde* la diferencia, ésta se reproduce. Si se afirma por ejemplo que el arte latinoamericano ha dejado de serlo o que debería hacerlo —como tantas veces lo repiten sus críticos— una postura basada en el *regionalismo crítico* consistiría en aceptar que, en el momento mismo de declararlo, la *idea del arte latinoamericano* se reproduce y con ella sus contradicciones inherentes, acentuando el problema que se quiere resolver: su banalización, su mercantilización, su estandarización. En otras palabras, una postura que no pretende hablar *en nombre de América Latina* en tanto que *sujeto geoestético subalterno*, sino que aspira más bien a hablar *desde* su subalternidad, y que además lo hace *desde* la óptica del *regionalismo crítico*, sería aquella que, al utilizar por ejemplo la frase de Hélio Oiticica *¡da adversidade vivemos!* como el tema de una exposición en un museo, está consciente de que, al mismo tiempo que reivindica un lugar válido de enunciación sin el cual no puede ser escuchado, reproduce y acelera también el consumo global del arte latinoamericano como diferencia, como marginalidad, como estetización de las favelas; como un arte antropófago, más sensible, más voraz y más astuto que el arte que lo consume como mercancía.

Por lo tanto, lo que se constata con el *boom* del arte latinoamericano — cualquier cosa que ello signifique— es que aunque se declare que el arte latinoamericano ha dejado de serlo, ni el arte latinoamericano ni *la idea del arte latinoamericano* se extinguen; por el contrario, se reproducen, con más fuerza, en más lugares y con más tonalidades: entre más se declara que lo

⁷⁷ Moreiras, A., *Exhaustion of Difference... op. cit.* p. 75.

que caracteriza al arte latinoamericano no es su carácter fantástico, sino su capacidad innata para la apropiación y la fagotización de lo que no le es propio, el arte latinoamericano es fagotizado y consumido cada vez y cada vez con más apetito por lo global como una modernidad otra; en la medida en que se declara que el arte latinoamericano *vive de la adversidad*, esa adversidad se vuelve cada vez más un *activo-periferia* del mercado del arte y de la diferencia. Como decíamos antes, no es casualidad que la declaración de muerte de la *idea del arte latinoamericano* coincida con su *boom* y su articulación como un nicho en el mercado global del arte.

Como puede verse, lo que el *regionalismo crítico* reintroduce en el mundo interior del *global art world* es el problema de la relación entre la imaginación geopolítica de los *Area Studies* y la refundación de los *Latin American Art Studies*: en la medida en que éstos últimos han heredado los diseños geoculturales de los primeros, al hablar de su objeto de estudio entran necesariamente en contradicción con los propios fundamentos que los definen. Es por ello que hemos caracterizado a la *idea del arte latinoamericano* como un *significante-geográfico*. En otras palabras, lo que el *regionalismo crítico* nos regresa es la pregunta por la metageografía del arte global, es decir, el problema de cómo están conformadas las unidades espaciales y discursivas a partir de las cuales los individuos y las sociedades ordenan y clasifican su conocimiento del mundo como una totalidad esférica.

La pregunta que está detrás del *regionalismo crítico* y de los *Latin American Art Studies* es entonces ¿qué define y quién define qué es América Latina en tanto que un objeto de estudio? No es gratuito por lo tanto que, en sus últimos libros —*Muerte de una disciplina*, *Otras Asias*, y *Una educación estética en la era de la globalización*—⁷⁸ Spivak retome de manera sistemática el tema del *regionalismo crítico*, tal cual había sido discutido en una importante polémica que sostuvo con Judith Butler en 2007, y que, a partir de dicho concepto, se plantea refundar los *Area Studies* ya no *desde* la geopolítica sino *desde* la articulación de una nueva literatura comparada. En aquella

78 Spivak, G., *Muerte de una disciplina*. Santiago de Chile: Palinodia, 2010; Spivak, G., *Other Asias*. Oxford: Blackwell Pub, 2008; Spivak, G., *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Harvard University Press, 2012.

polémica, Butler y Spivak discutían los límites del cosmopolitismo europeísta de Habermas al calor de las demandas de indocumentados latinoamericanos que en 2006 se habían hacinado en California reclamando su derecho a la plena constitucionalidad sin tener que ser subsumidos en las políticas de la identidad de la cultura norteamericana:

“[Judith Butler] I guess I want to know a little more about what is meant by critical regionalism? [Gayatri Spivak] Critical regionalism is a difficult thing because of the potency of nationalism, even ethnic sub-nationalism and, on the other side, because the transnational agencies go nation-state by nation-state. But a word first and foremost about Habermas and the European constitution. The European constitution is an economic document. To implement this, a certain cultural memory is invoked –perhaps to take the place of nationalism [...] The document begins as if there was always a Europe [...] Europe bringing itself into being by invoking its originally presence for consolidating economic unity in the new global market –and thus giving itself access to cosmopolitheia– cannot be seen as the same as the undocumented workers in California calling for right beyond the nation [...] Can the New Latin America check the Euro-US craze for universalism? Evo Morales would make us hope so. Hence, why “critical” and why “regionalism”. It goes under and over nationalisms but keeps the abstract structures of something like a state. This allows for constitutional redress against the mere vigilance and data-basing of human rights, or public interest litigation in the interest of a public that cannot act for itself”.⁷⁹

Como queda claro en sus palabras, Spivak sitúa la posibilidad de articular un *regionalismo crítico* –esto es, un nuevo diseño *metageográfico* que no ha de estar constituido exclusivamente por la imaginación geopolítica de la modernidad (habermasiana)– *desde* América Latina, lugar de enunciación que terminó sirviéndole de modelo para cuestionar la *idea de Asia* desde la literatura y articular sus *Otras Asias* como una forma diferente de regionalizar la imaginación cosmopolita. ¿Es viable pensar en refundar los *Area Studies* tal cual son practicados en la actualidad en los Estados

79 Spivak, G., Judith Butler, *Who sings the nation-state?: language, politics, belonging*. London: Seagull, 2007, p. 84-95.

Unidos, pero no desde la óptica espacial de la geopolítica global, sino desde la propia *idea del arte latinoamericano* con la finalidad de desmontar los fundamentos geoculturales que dan sentido y lugar a América Latina como idea? En otras palabras, podemos pensar en la *idea del arte latinoamericano* como el *inconsciente-geográfico* de la *idea de América Latina* con la finalidad de poner la primera en contra de la segunda y desde ahí desprenderla primero de los *Area Studies* y reensamblarla después en un nuevo imaginario global pensado desde el cosmopolitismo subalterno del que hablan Walter Mignolo y José Saldívar?⁸⁰ Esta investigación no intenta plantear un programa para conseguirlo, sino más bien pretende situar las condiciones en las que sería posible articularlo.

Ahora bien, si como dijimos antes la *idea del arte latinoamericano* es multidireccional (trabaja igualmente para la lógica del mercado como para su cuestionamiento), ella misma sería por lo tanto una forma de *regionalismo crítico*. En nuestros días es fácil reconocer sus contradicciones, pues han sido ampliadas exponencialmente por el mercado del arte: al mismo tiempo que Sotheby's organiza subastas de *Latin American Art* estabilizando la *idea del arte latinoamericano* como categoría del mercado del arte, el artista mexicano Gabriel Orozco pide que no se le asocie con lo latinoamericano pues, según él, no suscribe categorías identitarias. Más que de uno de estos polos aparentemente opuestos, el *regionalismo crítico* surge del reconocimiento de que ambas posturas se retroalimentan las unas a las otras propiciando cada una a su manera que la *idea del arte latinoamericano* se reproduzca, se actualice y entre en contradicción con una geografía a la que alude pero que no la contiene: América Latina. Poco importa que en ella se incluya a Haití o no; que los brasileños la usen pero se desmarquen de ella; que los chicanos la parodien; que los latinos de Estados Unidos la suplementen o la ensanchen. En tanto que *significante-geográfico*, la *idea del arte latinoamericano* esta atada, pero también en contradicción, con América Latina como idea.

80 Mignolo, W., *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Duke University Press Books, 2011; Saldívar, J., *Trans-Americanities: Subaltern Modernities, Global Coloniality, and the Cultures of Greater Mexico*. Duke University Press Books, 2011; *cfr.* Rosenberg, F. J., *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*. University of Pittsburgh Press, 2006.

La *idea del arte latinoamericano* opera entonces como el *inconsciente-geográfico* de la idea de América Latina: le recuerda que, dentro de las lógicas de la modernidad y de la colonialidad, ella fue el continente que inauguró la modernidad global. ¿Podría a caso desaparecer la *idea del arte latinoamericano* sin que desapareciera primero la idea misma de América Latina? Aunque la primera haya surgido en alguna medida como la reconfiguración crítica de la segunda, ambas son el resultado de una misma lógica: la espacialización de la modernidad como proyecto estético, epistémico y geopolítico. Esta ambigüedad condiciona sin lugar a dudas su articulación como un *regionalismo crítico*, pero también la obliga a entender su lógica como una globalidad negativa, ya que una de las características del regionalismo crítico es su conciencia de estar trabajando por un lado desde la subalternidad y, por el otro, de subministrar activos para el reordenamiento del poder de representación hegemónico.

El *regionalismo crítico* es crítico entonces en un doble sentido: porque no pierde de vista el objeto de su crítica y porque sabe al mismo tiempo que reproduce el problema que denuncia. Igual que lo explica Spivak en lo que al nacionalismo se refiere, el *regionalismo crítico* vive en el riesgo de convertirse en un regionalismo federalista en donde el nacionalismo es simplemente escalado espacialmente por encima de las estructuras nacionales, como hemos visto que ocurrió con Europa como proyecto (geo)cultural supranacional. La aparición en 1997 de la *Bienal de Artes Visuais do Mercosul* puso sobre la mesa este tipo de contradicciones, tensando su afinidad con el Tratado de Asunción y poniendo a prueba su permanencia económica y su viabilidad simbólica.

Como han afirmado Gabrúel Peluffo y Frederico Morais respectivamente:

“El evento de la Bienal sirve, sin duda, a los objetivos del Mercado Común, pero no puede limitarse a ellos, porque trabaja con una producción simbólica y con un pensamiento crítico que son independientes – e incluso ajenos – a los objetivos estrictamente político-económicos de ese Mercado”.⁸¹

81 Fidelis, G., *Uma história concisa da Bienal do Mercosul*. Histórias da Arte e do Espaço. Porto

“Otras cuestiones, como la problemática del regionalismo, sus implicaciones en el proceso de integración regional y sus desdoblamientos, siempre estuvieron en la perspectiva de la Bienal del Mercosur, no sólo debido a su localización, sino también a causa de las implicaciones dictadas por su supuesto efecto local. En ese sentido, por tener parentesco con la idea de un mercado común, el proyecto estaría empapado de la misma perspectiva optimista de realización. A ese respecto, Frederico Morais hizo la siguiente observación: La I Bienal de Artes Visuales del Mercosur tiene el mérito (o el desmérito, para algunos) de volver a colocar en discusión la cuestión regionalista. Como todo en la vida, el regionalismo tiene aspectos positivos y negativos. La propia Bienal del Mercosur es, en efecto, una manifestación regionalista. No debemos ni podemos olvidar que lo que la distingue de sus congéneres en todo el mundo es el hecho de tener como paño de fondo un tratado económico regional y, como tal, está empapada del mismo optimismo que transformó el Mercosur, en pocos años, en el cuarto bloque económico mundial, con profundas implicaciones en la vida política, social y cultural de los países que lo integran”.⁸²

Como puede verse, lo que el *regionalismo crítico* pone en juego no es tanto la geografía, sino más bien las bases materiales y discursivas de la *metageografía* del arte latinoamericano: aquello que permite su *especialización* global de una manera y no de otra; en ciertas condiciones y no en otras.

«EFECTOS-DE-MAPA»: NUESTROSURISMO Y LUGAR DE ENUNCIACIÓN

Quienes defienden el *boom* del arte latinoamericano seguramente se preguntarán ¿por qué tendríamos que preocuparnos por su dimensión *metageográfica* o regional justo en el momento en el que el arte latinoamericano se ha puesto a orbitar en múltiples direcciones y parece estar más capacitado que nunca para ocupar *su lugar* en las exposiciones itinerantes, en las colecciones globales, en los libros de historia del arte y

Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005, p. 232.

82 *Ibidem.*

en los museos de cualquier parte del mundo? ¿No era a caso el objetivo de la crítica latinoamericana invertir el mapa de la modernidad eurocentrada para que el arte de la región pudiera hacer de su condición marginal y periférica el pasaporte estético que habría de permitirle su ingreso en la historia universal del arte? ¿No han pretendido siempre los diversos latinoamericanismo/s hablar de América Latina como el lugar *por defecto* de la heterogeneidad, la transculturación, la diferencia y la exterioridad con la idea de convertir la excepcionalidad estética de la región (el *nuestramericanismo*, el *arielismo*, la antropofagia, la autonomía regionalista, el universalismo constructivo, el conceptualismo ideológico, etcétera) en la contraparte del eurocentrismo y del occidentalismo? ¿Por qué no mejor celebrar que el gesto contra-cartográfico de Joaquín Torres-García se ha convertido finalmente, después de sesenta años, en el mito fundacional del fin de Occidente en tanto que proyecto estético de *espacialización global* de la modernidad? ¿Por qué interrogar a aquellos discursos que ven en el programa cultural de la *modernidade antropófaga* brasileña la mejor definición de la condición global del arte latinoamericano? En resumidas cuentas ¿por qué tiene que ser justamente ahora —cuando los críticos, los curadores, los artistas, los académicos y los políticos culturales celebran el *boom* global del arte latinoamericano— que nosotros llamamos a comparecer a la idea misma que le ha dado al arte latinoamericano su *lugar* en el mundo?

Las respuestas a estas preguntas pueden resultar obvias, pero las problemáticas que de ellas se derivan son sumamente complejas: porque tanto la idea de Joaquín Torres-García de universalizar el Sur para situarlo ‘constructivamente’ en *el lugar* del Norte, la propuesta de Oswald de Andrade de deglutir antropofágicamente a Occidente para poder hablar desde una siempre revitalizada diferencia, la propuesta de Fernando Ortiz de transculturar a Cuba y desde ahí al Caribe y a América Latina estableciendo un nuevo contrapunto con la colonialidad, o bien la idea de Pedro Figari de regionalizar la autonomía para romper con las lógicas del desarrollismo industrial y cognitivo, todas ellas, tal cual han sido *restituidas* en nuestros días, han dejan intacto, a pesar de su pertinencia estratégica, a la matriz de poder que redistribuye los centros y las periferias, los *sures*

y los *nortes*. En definitiva, porque al haber sido *restituidas* en exceso por los diferentes latinoamericanismo/s, lo global se ha recentrado, dando paso al *globocentrismo estético*. En otras palabras, por que entre más vueltas, inversiones y degluciones que hacemos del mapa, el otro lado de la modernidad, la colonialidad, sigue dando forma y lugar a la *metageografía global del arte*.

Digámoslo con todas sus letras: poner a América Latina en el norte o en el lugar de Europa cuestiona sin duda alguna las políticas de representación del occidentalismo y del eurocentrismo, incluso puede ser que los de-construya, pero lo que no consigue hacer es destrabar la partición global de lo sensible inaugurada por la colonialidad. En otras palabras, mientras que en Torres-García el espacio de la modernidad (en sus tres dimensiones: geográfico, de representación y de agencia) está invertido, la distribución de la colonialidad y sus lógicas geoepistémicas siguen estando en el interior de la modernidad; todo está al revés, pero todo es igualmente moderno. La teoría de la modernización sigue siendo la misma, aunque nos llegue por el otro costado. El desarrollismo sigue organizando el espacio de la modernidad, aunque no se escurra de arriba para abajo sino que nos suba por los pies hasta la cabeza. Desde nuestro punto de vista, la frase “*nuestro norte es el Sur*” tiene que ser leída y contrastada con la frase con la que Torres-García cierra el párrafo en el que ésta apareció publicada; a decir: “Esta rectificación era necesaria; por esto ahora sabemos dónde estamos”. ¿De qué *rectificación* nos habla Torres-García? ¿Quiénes eran los que en el Montevideo de los años treinta no sabían en dónde estaban?

Walter Dignolo detectó con claridad este problema en su libro *La idea de América Latina*, en el que este teórico argentino afirma que:

“A los «latinoamericanos» siempre les ha molestado que Estados Unidos se apropiara del nombre «América» para designar su país. El artista Uruguayo Joaquín Torres-García (1847-1949) nos ha dejado una imagen desnaturalizada del continente en la pintura «América invertida», pero los silencios generados por la pérdida de la cartografía indígena y afroamericana se hacen sentir.

Si bien invertir la imagen naturalizada de América, con el Sur hacia arriba, es un paso importante, no es suficiente. Se cambia el contenido pero no los términos del diálogo. La imagen del mundo al revés fue parte del discurso de Guaman Poma de Ayala. Pero él nunca invirtió el mapa sino que lo trazó desde la perspectiva andina, con el Tawantinsuyo, la cuarta parte del mundo, reproducida dos veces en la misma imagen [...] En otras palabras, el «mundo al revés» de Guaman Poma apunta a otra lógica y no a la inversión del contenido, como es el caso de la pintura de Torres-García”.⁸³

Parfraseando a Mignolo, podríamos decir que el gesto, si se quiere fundacional, de Torres García, *sitúa* geoméricamente el problema (que hay un imaginario geocultural imperial y una herida geoestética en el mapa de América Latina) pero no avanza hacia el desmontaje de su *metageografía* ni interviene en la geopolítica global del conocimiento. Las *utopías invertidas* que han caracterizado a la geopolítica de la inversión del mapa latinoamericanista del arte son, por lo tanto, *inversiones* en su doble acepción: por estar orientadas en sentido contrario y por ser *inversiones* de capitales simbólicos (Sur-Norte) y *activos-periferia* para el mercado global del arte. Podríamos decir que, si el problema de los estudios subalternos y postcoloniales es que dejan al sujeto subalterno atrapado en el *texto nacional*, la *restitución excesiva* de la modernidad periférica latinoamericana lo que ha hecho es dejarlo atrapado en el *mapa regional*.

Como veremos a lo largo de esta tesis, a pesar de las advertencias de Mignolo la política de la *inversión cartográfica* del arte latinoamericano ha terminado por instituirse como su más valiosa marca geoestética: el *destiempo* y la “no simultaneidad de lo simultáneo”⁸⁴ han sido sustituidos por el *dislocamiento* y por la no contigüidad de lo contiguo. Aquella crítica latinoamericanista que habla del *boom* del arte contemporáneo latinoamericano —asociándolo a una supuesta condición post-fantástica, post-identitaria, post-marginal, y post-latinoamericana— no parece estar

83 Mignolo, W., *La idea de América Latina*. Barcelona: Gedisa, 2007, *op. cit.*, pp. 169-171. [hemos usado aquí la edición castellana].

84 Rincón, C., *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*, Bogotá: Ed. Universidad Nacional, 1995.

dispuesta por lo tanto a salir del lugar de enunciación del Sur reconvertido en Norte. Por el contrario, desde que *América invertida* de Joaquín Torres-García fuera utilizada en la portada del catálogo de la versión francesa de la mega-exposición itinerante *Art d'Amérique Latine: 1911-1968* que Waldo Rasmussen organizó para el Centre Pompidou en 1992,⁸⁵ y desde que ésta fue retomada emblemáticamente para ilustrar la portada de la compilación *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, la política de la *inversión* cartográfica del arte latinoamericano ha terminado institucionalizándose, volviéndose pesada y estática, sin poderse ubicar *más allá* de la metageografía de la modernidad: es una modernidad otra, y está invertida, pero es una modernidad, con todo lo que esto conlleva.

El gesto de Torres-García se ha definido innumerables veces como un impulso fundacional. Múltiples exposiciones y variados textos inician sus relatos acelerados por la atracción constructiva y geométrica de su *América invertida*. Estas inversiones no están dese luego fuera de *lugar*; en lo global hay espacio para tales «efectos-del-mapa»; para sentirse atraídos por el efecto *sensible* de ver al sujeto Sur mirando de arriba para abajo. El objetivo que guía y justifica este *travestimento* del Norte es sin duda pertinente: *desde* la diferencia radical que le confiere su heterogeneidad cartográfica, los latinoamericanismo/s de segundo grado declaran el fin del occidentalismo y la *im-propiedad* de la modernidad a través del arte. Sin embargo, en cuanto mito fundacional, ha terminado por convertirse en una fuente inagotable de *excesos reconstitutivos*. Todo lo que viene de América Latina parece estar obligado a estar invertido, girado, remezclado, travestido, politizado. Si como afirmaba Joaquín Torres-García *¡nuestro norte es el Sur!* las preguntas que desde la actualidad tenemos que hacerle a su mapa invertido son las siguientes: ¿quién es ese ‘nosotros’? y ¿en dónde está el Norte (de ellos) una vez que (nuestro) Sur ha ocupado su lugar? ¿Están las comunidades indígenas y los inmigrantes indocumentados en

85 Esta exposición, organizada en el marco de las ‘celebraciones’ de 1992 por el ‘encuentro entre dos mundos’, se expuso también en Sevilla (España) con el título *Artistas Latinoamericanos del Siglo XX*, en Colonia (Alemania) con el título *Lateinamerikanische Kunst im 20. Jahrhundert* y en el MoMA de Nueva York con el título *Latin American Artists of the Twentieth Century*.

nuestro Sur? Quienes con justa *razón* se apropian y hablan desde el territorio discursivo de la *América invertida* para cuestionar el globocentrismo están por lo tanto obligados a hablar también desde su contraparte: es decir, a tomar en cuenta la arquitectónica de los afectos del *nuestrosurismo*. Como lo escribió Joan Salvat-Papasseit en 1921 refiriéndose a Torres-García:

“Aquel hombre que en 1916 no había visto aún el mundo. Y podía escribir “Siempre he sido refractario a lo moderno y, sobre todo, a lo que llaman progreso representado especialmente por artefactos más o menos ingeniosos y útiles, por el sport, los estudios de sociología y, como dijo Varela, por las máquinas de coser. Y, en cambio, adoro todo lo antiguo: las ciudades pequeñas, las costumbres sencillas, la preponderancia de lo estético y de lo espiritual sobre lo práctico, un ritmo más lento en el vivir, y lo que los antiguos llaman virtud, sobriedad, etc.” Aquel hombre había de llegar a Nueva York, cuatro años más tarde, y había de llegar movido por un impulso irresistible hacia las cosas nuevas, y había de escribir, matando heroicamente su pasado “(...) ya estoy, por fin, en la gran ciudad. ¡Oh, qué Ciudad! Ser basurero aquí, para ver esta maravilla, vale más que no ser millonario en Europa. ¡Estoy en mi centro, por fin! ¡Éste sí que es vértigo del dinamismo! Y el Broadway, en la noche, ¡vibracionismo! Y todo esto que rueda incesantemente, de día y de noche, toda esta formidable herrumbre, en todos los planos, ¡verdadero planismo! Ahora soy feliz” Aquel hombre habría de cambiar su propio gesto, incluso el de su estética. Y así pudo decirse: J. Torres-García se nos ha vuelto loco. Aquel hombre de 1916 no había visto el mundo, aunque había vivido media Europa y había atravesado el lago que separa a los hombres de Europa de los continentales de la América virgen”.⁸⁶

Como puede leerse en las propias palabras de Torres-García citadas por Salvat-Papasseit —matando su pasado al llegar a Nueva York y sólo pudiendo ser feliz al encontrar ahí su Centro— el Sur invertido de Torres-García esconde su propio lado oscuro: la colonialidad de lo sensible. No es gratuito que las cronologías que establecen el mito de la *Escuela del Sur*

⁸⁶ Salvat-Papasseit, “Dos Pintores Uruguayos” en: *Vida Americana*. Barcelona, No. 1, vol. 1, Mayo (1921), pp. 21-22. [Reproducido en: Ramírez, M. C., (ed.), *Heterotopías: Medio Siglo Sin-lugar, 1918-1968*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, p. 432.]

de Torres-García comiencen siempre con su regreso a Montevideo en 1934, es decir, después de haber vivido en el Europa, el hemisferio cansado y triste, donde no pudo ser feliz. Tampoco es gratuito que no citen su paso, breve pero significativo, por el Norte, donde se reconoció a sí mismo como situado en el ‘Centro’, creyendo ver la felicidad incluso en el acto mismo de barrer las calles de Nueva York, sólo porque Nueva York vibraba como el Norte de los lenguajes plásticos.

Hay que recordar que para él la geometría era la inteligencia constructiva del cosmos hecha sensibilidad, la cual retrotraía de un pasado precolombino que era para él pura forma. En pocas palabras, *América invertida* es una contra-cartografía expresada en los más puros términos modernos, impulsados —aunque lo haga de manera invertida— a través de los fundamentos de la estética kantiana. Incluso su negación constructiva de la estética es explícitamente neokantiana, aquella que hace del sujeto una abstracción geométrica global para la *cosmopolitheia*. Torres-García solía afirmar frases como las siguientes: “no hay estética, tú eres tu propia estética”, o, como él mismo acuñó en 1918, contestando a quienes criticaban el ‘plasticismo’, “[yo]les contestaré que este arte de ahora, eminentemente plástico, desea llevar la sensibilidad del hombre, muy evolucionada ya en el siglo XX, a la geometría. Y que la geometría es siempre la inteligencia”.⁸⁷

Con la idea de desprender la *inversión* de la geometría de la razón y resituarla en la geopolítica global de lo sensible, así como con la idea de medir la pertinencia del *regionalismo crítico* a la hora de hablar de las operaciones actuales del nuevo *globocentrismo estético* —es decir, una vez que el Norte ha declarado sin decirlo que ha desaparecido del mundo y que se ha fundido en lo *global*— lo que nos proponemos hacer a continuación es una *inversión* de diferente signo a la de Torres-García, y la queremos hacer además *desde* Sur, pero desde el Sur geoepestémico de la teoría decolonial, y no *a través* del Sur geométrico del cosmopolitismo

⁸⁷ Torres-García, J., “Plasticismo” en: *Un Enemy of the People*. Barcelona, Vol. II, No. 15, Octubre de 1918) [Reproducido en: Ramírez, M. C., (ed.), *Heterotopías: Medio Siglo Sin-lugar, 1918-1968*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, p. 432.]

kantiano. Por lo tanto, en lugar de girar el mapa de América Latina una vez más sobre el mismo eje de la modernidad, lo que haremos será *invertir* las preguntas que dieron origen al *Simposio de Austin* de 1975 del que hablábamos al comienzo de esta introducción. En donde el simposio se preguntaba: “¿Existe el arte latinoamericano contemporáneo como una expresión distinta? Si existe, ¿en qué términos tiene lugar?”; nosotros nos preguntaremos ¿Existe el *arte global* sin la expresión regional del «Latin American Art»? Si existe ¿en qué *lugar* tienen sentido sus términos?

GLOBOCENTRISMOS

EL ARTE GLOBAL Y SUS DESCONTENTOS

Occidentalismo después de la desaparición de Occidente

How are we to judge the fact that the realized impact of New Internationalism has taken place through institutional practices that, to a certain degree, seem to compromise the discourse's initial interest? Does this imply that the discourse has failed or succeeded? The answer could be that the discourse has succeeded in its failure insofar as the project of combining globally equal terms with the Western notion of art, which originally was a normative concept that gave rise to the dominating Western art institutional apparatus, was doomed to fail from the outset

Lotte Philipsen

Afirmar que en 1989 el arte no-occidental declinó para dar paso al *arte global* y sugerir que fue el desmantelamiento del eurocentrismo, la superación del occidentalismo, y el borramiento del esquema *centro-periferia* al que se abocaron primero la crítica postmoderna y después los estudios postcoloniales, lo que permitió que el *mundo del arte* desbordara su provinciano diseño geocultural (euroamericano) y se expandiera hasta identificarse con los límites esféricos del planeta, son dos argumentos controvertidos no sólo en términos geográficos y temporales sino sobre todo en los términos de una geopolítica global de la razón y de lo sensible.⁸⁸

88 Ya hemos apuntado antes la dimensión de los conceptos *geopolítica del conocimiento* y *geopolítica del saber* en tanto que problemáticas situadas que cuestionan la idea de la razón universal occidental en tanto que la única racionalidad posible, supuestamente atemporal y transparente. (ver supra nota 3). Derivada directamente de ellas, existe también una partición geoestética entre la geografía de la razón y la geografía de lo sensible (*ratio/sensus*). La geografía de la razón/sensibilidad es entonces el espacio cultural/natural de la modernidad/colonialidad en tanto que proyecto estético y epistémico y ha sido por lo tanto igualmente constituido por el desarrollo histórico del capitalismo, la racialización del planeta y una idea imperial de saber estructurada a partir de la separación del conocimiento científico y del conocimiento sensible (estético, en el sentido en el que lo planteó Baumgarten hacia la mitad

Sin embargo, este tipo de lecturas de la condición global del arte se han vuelto comunes y se han institucionalizado rápidamente no sólo en el discurso de la curaduría y en los *stocks* globales del mercado del arte, sino también en muchos de los programas académicos (inter)disciplinarios que se proponen renovar la teoría, el estudio y la escritura de la historia del arte desde una perspectiva global. Tal es el caso de los *World Art Studies*,⁸⁹ la *World Art History*⁹⁰ o la nueva *Global Art History*,⁹¹ entre algunos otros. De manera general, quienes aceptan tales argumentos suscriben los siguientes cinco puntos: a) que 1989 marca el comienzo

del siglo XVIII), la cual está presente en nuestros días como un sistema clasificatorio que considera que ciertas culturas y ciertas maneras de entender el mundo son más analíticas que otras, de lo cual deduce que las menos analíticas están atrasadas y dominadas por lo sensible, la sinrazón, lo telúrico o lo pre-simbólico. Walter D. Mignolo ha afirmado al respecto que: “La pregunta por la modernidad como un proyecto fundamentalmente estético, que inaugura diversas formas de colonialidad, tiene sentido si se asume que ésta ha sido entendida de diferentes maneras, entre ellas como un proyecto de construcción de la *imagen del mundo*. Tal y como lo planteó Martin Heidegger, la modernidad es la época de la imagen del mundo; aunque la construcción de esa imagen no es prerrogativa del arte ni de las ciencias humanas, sino de la ciencia con fundamentación físico-matemática, que construye la investigación como un dispositivo para conocer de manera precisa los fenómenos de la naturaleza (Heidegger, 1996). Aunque este mismo autor dice que el arte es un fenómeno con rango igual al de la ciencia moderna, el arte moderno se introduce en el horizonte de la estética. Esto significa que la obra de arte se convierte en objeto de la vivencia y, en consecuencia, el arte pasa por ser expresión de la vida del hombre. Sin embargo, el arte al que se refiere Heidegger no es la expresión de todos los hombres, sino de aquellos que producen obras de arte como Friedrich Hölderlin y Vincent Van Gogh, quienes son capaces de expresar en sus obras la esencia misma de la modernidad. Lo propio harán nuestros artistas y pensadores respecto a la denominada modernidad latinoamericana”. Mignolo, W., “*Aesthesis* decolonial” en: *Revista de investigación en el campo del arte*. Vol. 4, número 4, Enero-Junio (2010), p. 29; *cf.* Mendieta, E., “Colonial Difference, Geopolitics of Knowledge, and Global Coloniality in the Modern/Colonial Capitalist World-System” en: *Review: A Journal of the Fernand Braudel Center* 25, no. 3 (2002).

89 Zijlmans, K., *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*. Amsterdam: Valiz, 2008; Venbrux, E., Pamela Rosi. “Conceptualizing World Art Studies: An Introduction” en: *International Journal of Anthropology*, 18-4 (2003), pp. 191–200.

90 Carrier, D., *A World Art History And Its Objects*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2008; Summers, D., *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*. London: Phaidon, 2003; Elkins, J., “Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism” en: *The Art Bulletin*, 86-2 (2004): pp. 373–381.

91 Elkins, J., *Is Art History Global?* London: Routledge, 2006; Zijlmans, K., “Pushing Back Frontiers: Towards a History of Art in a Global Perspective” en: *International Journal of Anthropology* 18.4 (2003): 201–210; Léger, M. C., “Art and Art History After Globalisation” en: *Third Text* 26.5 (2012): pp. 515–527; Demos, T.J., “*The Research Exhibition: Object and Model for a Global Art History*” (ponencia presentada en el congreso “In the Wake of the Global Turn: Propositions for an “Exploded” Art History without Borders”, Clark Institute, November 4-5, 2011).

del *globalismo* o punto cero del régimen estético del *arte global*;⁹² b) que la emergencia del *global art world*⁹³ es sintomática de la cancelación de los patrones de clasificación global que dieron origen al mundo moderno y dividieron el globo entre Norte y Sur, centro y periferia, Primero y Tercer Mundos, «arte occidental» y «arte no-occidental»; c) que fue la crítica eurocéntrica a la modernidad (el posmodernismo) y la autocrítica

92 Aludimos aquí al planteamiento del filósofo francés Jacques Rancière, quien argumenta que hacia el final del siglo XVIII declinó el ‘régimen representativo del arte’ y surgió el ‘régimen estético del arte’. Como veremos en otro momento, su teoría de la partición de lo sensible se mantiene fiel al pensamiento de Michel Foucault, en el sentido de, como afirma Spivak, haber reproducido intencionadamente la existencia de Occidente a la hora de pensar la modernidad, la occidentalidad y el colonialismo; Rancière representa sin embargo el límite más complejo de la crítica eurocéntrica al eurocentrismo. Significativamente, la partición (o distribución) de lo sensible de la que habla Rancière no es una partición geopistémica, ni siquiera geofilosófica; por lo que su pensamiento parece sucumbir ante la necesidad de elaborar una crítica de la imaginación geoestética occidental y de la actual redistribución global de lo sensible. Su régimen estético del arte no contempla por lo tanto la partición de lo sensible que supuso la invención de América, ni la construcción de lo no humano (caníbal) ni la instrumentalización de la naturaleza que tuvo lugar en los siglos que van desde el Renacimiento hasta la Ilustración. Su partición debe por lo tanto ser extendida geohistóricamente y corregida geoculturalmente si uno quiere utilizarla para hablar del régimen estético del arte global actual; Sobre el tema ver: Rancière, J., *Aesthetics and Its Discontents*. Cambridge, UK ; Malden, MA: Polity Press, 2009; Rancière, J., *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London: Continuum, 2004; Rancière, J., *El tiempo de la igualdad: diálogos sobre política y estética*. Pensamiento Herder. Barcelona: Herder, 2011.

93 La expresión *global art world* es un concepto relativamente nuevo, el cual se popularizó tras la publicación del libro de Andrea Buddensieg y Hans Belting titulado *The Global Art World*. Lo hemos usado en inglés para hacer notar que, mientras que en castellano *mundo del arte global* y *mundo global del arte* son dos conceptos radicalmente diferentes, la expresión *global art world* abre la posibilidad de jugar con ambos sentidos. Sin embargo, al traducirlo al castellano hemos optado por *mundo global del arte*, pues tal expresión es en buena medida una adaptación (y una extensión supuestamente más abarcadora geográficamente) tanto del concepto *art worlds* que el sociólogo americano Howard Becker popularizó al comienzo de la década de los ochentas, como del concepto *ArtWorld*, acuñado por el filósofo Arthur Danto en 1964. En 2004, Charlotte Bydler publicó su tesis doctoral bajo el título *The Global ArtWorld Inc.*, el cual pone a prueba la utilidad del concepto de Arthur Danto en un contexto global. Como veremos en otro capítulo, todos estos *conceptos-metáfora* plantean una dimensión ‘espacial’ relevante para el problema que nos ocupa, de la misma manera que lo hacen cada uno a su manera el concepto *field* del sociólogo y antropólogo francés Pierre Bourdieu y el principio de diferenciación sistémica del arte dentro de la teoría general de sistemas de Niklas Luhmann; ver: Becker, H., *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982; Bourdieu, P., *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: Stanford University Press, 1996; Luhmann, N., *Art As a Social System*. Stanford University Press, 2000; Luhmann, N., “Differentiation of Society” en: *The Canadian Journal of Sociology (Cahiers Canadiens De Sociologie)* 2, no. 1 (1977): 29–53; Maanen, H., *How to Study Art Worlds on the Societal Functioning of Aesthetic Values*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.

descentrada al eurocentrismo (los estudios postcoloniales)⁹⁴ lo que originó la aparición de múltiples modernidades y lo que evidenció el provincialismo unilateral desde el que se escribía la Historia Universal (del Arte);⁹⁵ d) que fue la aparición del *global art* lo que permitió que la estrecha geografía histórica de la modernidad fuera sustituida por un nuevo mapa geoestético policéntrico, post-nacional, post-eurocéntrico y post-occidental en el que el «arte latinoamericano», el «arte africano» y el «arte asiático» coexisten en un mismo espacio-tiempo con el «arte occidental»; e) que debido al reordenamiento global del mundo del arte que tuvo lugar en 1989, en nuestros días contamos con las ‘condiciones de posibilidad’ para la creación de un nuevo *cosmopolitismo estético*, el cual consistiría en una suerte de *hospitalidad infinita* entre Occidente y el Resto del Mundo y en la creencia de que la *paz perpetua*⁹⁶ que imaginó el pensamiento político ilustrado del siglo XVIII puede ser reinventada geoestéticamente desde la alteridad y reconvertida en una nueva modernidad verdaderamente planetaria.

En esta primera sección exploraremos los diseños geopolíticos y los fundamentos geoepistémicos que han posibilitado que Europa/Occidente —en tanto que sujeto único y privilegiado de la historia (del arte)— haya cedido su lugar a lo global convocando las voces de aquellos

94 Con justa razón, Walter D. Mignolo ha definido al posmodernismo como una crítica eurocéntrica al eurocentrismo y a los estudios postcoloniales como una crítica descentrada al eurocentrismo. También Ramón Grosfoguel se ha referido al problema afirmando que “el postmodernismo y el post-estructuralismo como proyectos epistemológicos están atrapados en el canon occidental reproduciendo en sus esferas de pensamiento y de práctica una forma particular de colonialidad del poder y el conocimiento”. Grosfoguel, R., “La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global” en: *Tabula Rasa*. No. 4: 17-48 (enero-junio), 2006.

95 Me refiero a la deconstrucción de las historiografías coloniales que opera como la base de los estudios subalternos surasiáticos, tal cual quedó expresado primero en el artículo de 1983 de Spivak, G., “Subaltern Studies: Deconstructing Historiography” (recogido en Guha, R., Gayatri Chakravorty Spivak, (eds.), *Selected Subaltern Studies*. New York: Oxford University Press, 1988; y después en el libro de Chakrabarty, D., *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

96 Me refiero a la propuesta que Immanuel Kant planteó en 1794 en su escrito del mismo nombre, el cual reinterpretaba la lectura que el propio Jean Jacques Rousseau hizo del tratado de Charles-Irénée Castel de Saint-Pierre. Ver: Kant, I., *La Paz Perpetua*. Madrid: Tecnos, 1985; Bohman, J., (ed.) *Perpetual Peace: Essays on Kant's Cosmopolitan Ideal*. Studies in Contemporary German Social Thought. Cambridge, Mass: MIT Press, 1997.

continentes que conforman el espacio discursivo del Resto del Mundo, y valoraremos a su vez las implicaciones que para la teoría y la historia del arte supondría la consecución de lo que el filósofo alemán Peter Sloterdijk ha denominado el fin del unilateralismo occidental.⁹⁷ Las preguntas que nos guían en esta primera parte son entonces las siguientes: ¿hay lugar para el occidentalismo una vez que la crítica postcolonial ha forzado la provincialización de Europa y que Occidente ha declarado su propia desaparición? y, en caso que esta pregunta tenga una respuesta afirmativa, ¿desde dónde puede articularse una crítica al occidentalismo una vez que es el propio Occidente quien se ha auto-instituido como el mejor defensor del fin de las asimetrías globales? Nuestra argumentación plantea que, más allá de la existencia de Occidente como idea, el occidentalismo no ha dejado de existir, aunque en nuestros días ya no se expresa desde la «función-centro», como lo hizo antes y durante la crisis del postmodernismo, sino a través de la «función-globo», esto es, confundiendo con los límites geométricos del planeta y reivindicándose como un conocimiento situado en términos planetarios.⁹⁸

97 Peter Sloterdijk se extiende en este tema en el tomo complementario a su trilogía *Esferas*; ver: Sloterdijk, P., *En el mundo interior del capital: para una teoría filosófica de la globalización*. Madrid: Ediciones Siruela, 2007.

98 Fue la teórica chilena Nelly Richard quien en su influyente artículo *Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: Discurso académico y crítica cultural*, redimensionó el concepto *función-centro* para hablar de los patrones de poder en la crisis de los estudios culturales y postcoloniales, pero siguiendo la óptica de la deconstrucción derrideana de los signos en el capitalismo tardío. A decir de Richard, “La jerarquía del centro no sólo se basa en una máxima concentración de medios y recursos, ni en el monopolio de su distribución económica. La autoridad que ejerce el Centro como facultad simbólica procede de las investiduras de autoridad que lo habilitan para operar como “función-centro”, es decir, como punto o red que opera “un número infinito de sustituciones de signos” que asegura la convertibilidad y traductibilidad de los signos regulando la estructura de homologación de su valor en base a un código impuesto. La autoridad teórica de la función-centro reside en ese monopolio del *poder-de-representación* según el cual, “representar” es controlar los medios discursivos que subordinan el objeto de saber a una economía conceptual declarada superior. Por mucho que se invite regularmente a América Latina a debatir sobre la crisis de centralidad de la institución cultural como aparente protagonista de una subversión del canon metropolitano, la red que articula el debate postcolonial es la certificada por el poder fáctico de la *Internacional académica*, cuya serie coordinada de programas de estudio, líneas editoriales y sistemas de becas fija y sanciona tanto la vigencia teórica como la remunerabilidad de las investigaciones en curso de acuerdo a valores de explotación. ¿Cuál es el escenario, entonces, en el que se debate hoy lo latinoamericano? Un escenario marcado por la insidiosa complejidad de esta nueva articulación postcolonial hecha de poderes intermediarios que transitan entre la centralidad descentrada de la metrópolis,

Como veremos en esta sección, es la idea misma de eliminar a través de la «función-globo» las asimetrías de la modernidad/colonialidad lo que con mayor claridad expresa e instituye la forma actual del occidentalismo. Siguiendo al teórico venezolano Fernando Coronil, describiremos esta condición como el *globocentrismo*, fase esférica del occidentalismo, la cual analizaremos tomando en cuenta la sustitución del esquema *centro-periferia* (derivado del análisis del sistema-mundo de Immanuel Wallerstein) por el esquema *globo-continente*, en el que lo global se conforma descomponiendo y recomponiendo el viejo mito de los cinco continentes. Desde nuestro punto de vista, la actual condición post-asimétrica por la que abogan los estudios postcoloniales se ha limitado a reivindicar la voz de lo no-occidental como una forma de completar la desterritorialización de Occidente que iniciaron el postmodernismo, la deconstrucción y otras formas de crítica eurocéntrica del eurocentrismo, permitiendo –sin proponérselo– la aparición de un nuevo occidentalismo guiado por el *globalismo* o ideología de lo global.

En este capítulo abordaremos la manera en la que la idea de América Latina –en tanto que *sujeto geográfico subalterno*– ha devenido constitutiva de lo que denominaremos el *globocentrismo estético*. Como intentaremos demostrar, mientras que hasta hace poco tiempo el occidentalismo se valía de la *función-centro* para definir el grado de subalternidad de la periferia (su distancia etnológica y geoestética respecto a Occidente), en el actual *globocentrismo estético* es más bien la *función-globo* la que reproduce el occidentalismo a través de un doble movimiento: ofreciéndole a la periferia un lugar canónico o casi-canónico para expresarse con voz propia, y permitiendo que Occidente desaparezca sin entrar en contradicción con el regionalismo, el continentalismo o el cosmopolitismo. Consciente de haber sido el sujeto hegemónico de la

por un lado, y la resignación cultural de la periferia, conflictivamente agenciada por la teoría metropolitana de la subalternidad. La reinterpretación crítica de lo latinoamericano como activa *marcación diferencial* en este escenario de complejas intersecciones de fuerzas y categorías, exige la articulación de un conocimiento *situado* que, tal como lo señala Walter Mignolo, pueda “establecer conexiones epistemológicas entre el lugar geocultural y la producción teórica” (Mignolo 1996b: 119), pero sin caer en el determinismo ontológico que postula una equivalencia natural (*fija porque no construida*) entre lugar, experiencia, discurso y verdad”; ver, Richard, N., *Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo*, *op. cit.*

historia, el objetivo auto-impuesto de Occidente en la actualidad ya no es administrar el universalismo y privatizar la modernidad, sino más bien redistribuir el territorio discursivo de lo no-occidental, sustituyendo así su deseo de ser un sujeto omnipresente por el deseo de pasar desapercibido a la hora de habitar un mundo radicalmente global, carente de centros, periferias, asimetrías y fronteras. Como puede verse, en lugar de reconocer su papel en el proceso de construcción de la colonialidad global, lo que hace el *globocentrismo estético* es más bien erradicar la posibilidad de hablar del pasado moderno/colonial desde un conocimiento situado.

EL GLOBO COMO CENTRO: Las cuatro formas del occidentalismo

“De modo que si ‘post-colonialismo’ calza bien en el discurso de descolonización del ‘Commonwealth’, ‘post-occidentalismo’ sería la palabra clave para articular el discurso de descolonización intelectual desde los legados del pensamiento en Latinoamérica. Digo ‘en Latinoamérica’ y no ‘Latinoamericano’ porque me es importante distinguir las historias locales (en Latinoamérica) de su esencialización geo-histórica (Latinoamericano)”

Walter Mignolo

La idea del declive de Occidente es tan vieja como el propio Occidente. A través suyo, éste se ha regulado y reinventado permanentemente como sujeto hegemónico de la historia. Nuestra exploración debe comenzar entonces preguntándonos qué diferencia al actual ocultamiento estético de Occidente de la ya secular idea del ocaso de Occidente, tal cual quedó plasmada en el *best seller* de Oswald Spengler publicado en 1918 con el título *La Decadencia de Occidente*.⁹⁹ Como es sabido, el pesimismo biologicista de Spengler y su reacción contra el historicismo alemán tienen una fuerte base estético-filosófica que corre paralela a dos fenómenos sumamente importantes para nosotros. Por un lado, la emergencia de la imaginación geopolítica estratégica, tal cual fue inaugurada por Mackinder como un pensamiento práctico-militar al servicio del imperialismo global;¹⁰⁰ por el otro, la angustia que para la mentalidad europea supuso

99 Es importante notar que el subtítulo de Spengler (*Bosquejo de una morfología de la historia universal*) apunta justamente hacia la construcción de un relato universal anti-historicista basado en la unidad histórica de civilizaciones aisladas unas de otras y que la palabra *Abendlandes* del propio título (que tanto en la versión castellana e inglesa traducen como Occidente y *West*) literalmente significa tierra o lugar del ocaso, de la puesta del sol; Spengler, H., *La decadencia de Occidente: Bosquejo de una morfología de la historia universal*. Madrid: Calpe, 1923 (*Der Untergang des Abendlandes: Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, 1928).

100 Aunque el famoso artículo de Halford Mackinder *The geographical pivot of history*, el cual se considera como el inicio de la geopolítica apareció en 1904, su papel en la diplomacia y en la relaciones internacionales se acentuó tras la Primera Guerra Mundial, cuando Mackinder se puso al frente del *Imperial Shipping Committee* y del *Imperial Economic Committee*; sobre el tema ver Mackinder, H., “The geographical pivot of history” en: *The Geographical*

el agotamiento del espacio global que siguió al intento de planetarizar el modernismo estético durante las primeras décadas del siglo XX y el malestar que surgió tras la cancelación de la *distancia etnográfica* y del *exotismo cultural* que trajo consigo la literatura de viajes de personajes como Victor Segalen y las introspecciones de primitivistas como las de Paul Gauguin.¹⁰¹

En su lectura crítica del occidentalismo y del postoccidentalismo, el teórico Fernando Coronil ha propuesto que la dimensión espacial y simbólica de la actual globalización neoliberal consiste en una redefinición radical de la relación entre Occidente y sus Otros, en la cual la idea del declive de Occidente (autoprogramado hegelianamente por la propia autorreflexividad occidental) ha sido sustituida por una suerte de metageografía ventrílocua global, en la que ya no es Occidente quien canta el ocaso de su propia historia para poder reproducirse (personificado en el Zaratustra de Friedrich Nietzsche); en su lugar, Occidente fomenta que sea su alteridad, lo no-occidental, lo alter-moderno, el lugar discursivo desde el que se proclame y se difunda la idea del fin del unilateralismo occidental. Lo que está en juego ya no es por lo tanto el lugar central de Occidente y el fatalismo del fin de su historia, sino más bien la legitimidad para decidir el momento y las condiciones en las que las reglas del juego global pueden cambiar.

Journal 23, pp. 421–44; Tuathail, Ó, *Critical geopolitics: the politics of writing global space*.

University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996; así como el número especial editado por Klaus Dodds y James D. Sidaway, “Halford Mackinder and the ‘geographical pivot of history’: a centennial retrospective” en: *The Geographical Journal*. Vol. 170, No. 4, December 2004.

101 Gauguin hablaba de sus viajes a la Polinesia como una exploración a “a aquella esquina de sí mismo aún desconocida”; también Victor Segalen se planteó su escritura como un encuentro (etno)geográfico consigo mismo a través vivir el exotismo extremo y real del oriente. Ante el exotismo prostituido del turista, Segalen se concibe a sí mismo como un exota, que elimina del exotismo “all its innumerable scoriae, flaws, stains... that such continued use by so many mouths, so many prostituting tourist hands have left it with”. Sobre el tema ver la introducción de Hary Harootonian a la edición inglesa de *Essay on Exoticism an Aesthetics of Diversity* (Durham: Duke University Press, 2002); *cf.* Staszak, J. F., “Primitivism and the other. History of art and cultural geography” en: *GeoJournal* 60 (2004) pp. 353–364; Segalen, V., *Essai Sur Soi-même*. Paris: Bibliothèque Artistique & Littéraire, 1986; Forsdick, Ch., *Victor Segalen and the Aesthetics of Diversity: Journeys Between Cultures*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

De tal suerte que, mientras que antes de los estudios postcoloniales la crítica eurocéntrica al eurocentrismo era una actitud radical y de vanguardia en la que convergían la *intelligentsia* del Tercer Mundo y la teoría crítica europea, en el marco de los nuevos imaginarios globales dicha crítica se ha vuelto la única condición discursiva posible y aceptable para que Occidente pueda *hablar* con legitimidad de su lugar en la historia universal y de su relación con el Resto del Mundo. Lo que fue el motor de su progresismo autorreflexivo, se tornó hoy su única condición de posibilidad y, como intentaremos demostrar, en el problema del *globalismo* en tanto que la ideología de la *globalidad*. Al sustituir el pesimismo spengleriano con una suerte de negatividad culturalista al estilo de Lipovsky,¹⁰² la crítica eurocéntrica al occidentalismo ha terminado así por convertirse en el mejor argumento para defender la eliminación del esquema *centro-periferia* que el propio Occidente erigió durante la modernidad/colonialidad. En palabras del propio Coronil:

“¿Cómo responder a este aparente cambio de “Europa” y el “Occidente” al “globo”, como el *locus* de poder y de progreso? En vista de este cambio, ¿cómo desarrollar la crítica al eurocentrismo? Si el occidentalismo se refiere de una manera más o menos amplia a las estrategias imperiales de representación de diferencias culturales estructuradas en términos de una oposición entre el Occidente superior y sus otros subordinados, la hegemonía actual del discurso de globalización sugiere que éste constituye una modalidad de representación occidentalista particularmente perversa, cuyo poder yace, en contraste, en su capacidad de ocultar la presencia del Occidente y de desdibujar las fronteras que definen a sus otros, definidos ahora menos por su alteridad que por su subalternidad [...] En vez del eurocentrismo de los discursos occidentalistas anteriores, el cual opera a través del establecimiento de una diferencia asimétrica entre el Occidente y sus otros, el “globocentrismo” de los discursos dominantes de la globalización neoliberal esconde la presencia del Occidente y oculta la

102 Me refiero no sólo a su idea de la hipermodernidad sino sobre todo a su concepto de *cultura-mundo*, tal cual aparece en su libro Lipovsky, L., Hervé Juvin, *L'Occident Mondialisé: Controverse sur la culture planétaire*. Paris: Nouveau Collège De Philosophie-Grasset, 2010.

forma en que éste sigue dependiendo del sometimiento tanto de sus otros como de la naturaleza”¹⁰³

Como se desprende de las palabras de Coronil, Occidente ha decretado que el proceso de su auto-desterritorialización ha sido concluido. Su pretensión actual es la de permanecer auto-desterrado en lo global. Lo que hemos llamado la «función-globo» nos arroja entonces una vez más la pregunta por la subalternidad, pero lo hace desde un punto de vista diferente a la manera en la que lo hicieron los estudios postcoloniales y subalternos, ya que, en el imperativo post-asimétrico del *globocentrismo*, lo subalterno ya no puede sustancilizarse en un sujeto que se encuentra en la periferia, en el espacio no-occidental o en lo que está al margen persiguiendo y deseando a un centro que cambia siempre de lugar. Si trasladamos este problema hacia el marco de las estéticas globales, lo que se observa es que el simple hecho de reconocer que las *geografías estéticas subalternos* no tienen voz o no son escuchadas por sus dominadores (por Occidente, por el mercado o por los circuitos internacionales de exhibición), como lo hicieron con rabia y claridad los estudios postcoloniales, ya no sólo no ayuda a entender las operaciones del nuevo *globocentrismo estético* sino que, paradójicamente y sin proponérselo, es justamente ese tipo de denuncias (la crítica al *new internationalism*) lo que ha permitido en nuestros días que el occidentalismo se reinvente, se confunda con lo global y termine por expresarse en la voz del intelectual subalterno. El propio Sloterdijk había intuido ya este problema al afirmar que:

“Lo que desde el punto de vista sistémico se llama asimétrico, significa, en perspectiva política, dominio [...] La praxis colonial se basa en la convicción de las ‘grandes naciones’ europeas [...] de que el unilateralismo es derecho suyo de nacimiento. Pero, ¿y si a la unilateralidad le ha llegado su hora y se abre un periodo para otros numerosos flancos? Los nuevos planteamientos de una nueva imagen simétrica del mundo, como se articulan en los *postcolonial*

103 Coronil, F., “Naturaleza del poscolonialismo: del eurocentrismo al globocentrismo” en: Lander, E., (ed.) *La Colonialidad Del Saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales*. Buenos Aires: CLACSO, 2000 (*Perspectivas Latinoamericanas*), pp. 105 y 85-87.

studies, parten no sólo del fin endógeno del poder central europeo, también presuponen el tránsito a una comprensión distinta de ataque y contraataque. La preocupación por la simetría produce el hecho de que la prioridad corresponda ahora a la alteridad”.¹⁰⁴

Por lo tanto, el *territorio discursivo* de la subalternidad en el marco del *globocentrismo estético* ha dejado abruptamente de coincidir, como afirmaba Ranajit Guha, con el espacio de la diferencia; con la pura exterioridad de lo no-hegemónico.¹⁰⁵ Dejar hablar al subalterno o reclamar que éste sea escuchado ha dejado de ser entonces el pasaporte identitario de los intelectuales postcoloniales en diáspora y el *leit motiv* del Tercer Mundo radicado en el primero; en la actualidad, estas demandas han sido apropiadas y globalizadas convirtiéndose en la razón de ser del actual occidentalismo. En consecuencia, creemos que es necesario darle un giro más de tuerca al planteamiento de Sloterdijk y preguntarnos: ¿qué pasa cuando la instauración de una paz perpetua y el reclamo de una nueva simetría global ya no se enuncia como el fin de la guerra militar y comercial entre Estados nacionales —como aconteció en el marco del cosmopolitismo kantiano— sino como el fin de la guerra geoespacial y geoeconómica entre Occidente y el Resto del Mundo? ¿Qué consecuencias conlleva el hecho de que Occidente ya no sólo no aspira a administrar y a cuestionar el papel de la alteridad y de la diferencia sino que, por el contrario, esté abocado precisamente a fortalecerlas y a extenderlas globalmente para poder redimir el peso de su papel histórico en tanto que geografía estética hegemónica?

Como puede intuirse, para poder abordar estas preguntas es necesario detectar primero qué fue lo que permitió ese giro en la manera en la que se expresa hoy el occidentalismo, a partir del cual la imposición de su derecho a dominar geopolíticamente el mundo desde un *pivote geopolítico central (centro-global)* fue sustituido con la imposición de su derecho a

104 Sloterdijk, P., *op. cit.* p. 187.

105 De manera fundacional, Guha inició la compilación de textos que dieron forma al Grupo Surasiático de Estudios Sublaternos y que ligó a este grupo de manera muy estrecha con la deconstrucción Europa afirmando que “the subaltern is in the space of difference”; ver: en Guha, R., Gayatri Spivak, (eds.), *Selected Subaltern Studies*. New York: Oxford University Press, 1988.

pasar geostéticamente desapercibido (*función-globo*). Como veremos a continuación, nuestro foco de atención en este capítulo no se centra en la manera en la que el latinoamericanismo persiguió la eliminación de las asimetrías que situaron al arte latinoamericano en particular y al arte no-occidental en general en una condición de subalternidad, sino más bien en la manera en la que el programa de destituir el lugar hegemónico de Occidente que anunció la crítica postcolonial fue absorbido y reconvertido en el combustible del nuevo occidentalismo.

Nuestra crítica al actual *globocentrismo* comienza por lo tanto leyendo la crisis de autoridad etnográfica que experimentó Occidente tras la emergencia de los estudios postcoloniales y subalternos. En el terreno institucional del arte contemporáneo, esta crisis propició el paso del *new internationalism* al *new globalism* en el arte o, como preferimos llamarlo nosotros, al *globocentrismo estético*, el cual se articula por medio de un doble movimiento global-continental: por un lado, los continentes no-occidentales (África, Asia, América y en ocasiones Oceanía) son retrotraídos desde la periferia y reubicados como centro de enunciación; por el otro, lo occidental desaparece y pasa de ser un sujeto *enunciador* de la historia universal a ser el sujeto *contenedor* de la historia global. Invirtiendo la lógica del eurocentrismo (y del orientalismo) pero manteniendo los fundamentos del occidentalismo y de la mentalidad imperial, Occidente ya no narra la historia universal sino que sirve de contenedor a un conjunto de pequeñas historias globales multidireccionales, de tal suerte que Occidente opera hoy como un gran relato que no necesita un sujeto hegemónico visible para poder ser narrado; este gran relato es un relato *metageográfico*, en la medida en que no está atado a una geografía concreta, sino que es más bien una manera de ordenar y administrar el pensamiento geográfico global en cuanto tal.

Mientras que anteriormente la idea de la superioridad estética occidental se reproducía por medio de situar al «arte latinoamericano», al «arte asiático» y al «arte africano» en un territorio y en un tiempo diferentes al del «arte occidental», en la actualidad dicha superioridad se reinventa más bien dando la voz cantante a la alteridad y defendiendo la eliminación

de las asimetrías históricas de la modernidad/colonialidad. De tal suerte que el lugar discursivo del occidentalismo ya no coincide en nuestros días con el lugar central que Occidente se había asignado a sí mismo en el pasado, sino más bien con el lugar desde donde se expresa la voz del subalterno. Esta suerte de auto-negación de Occidente, adquiere por lo tanto la forma de un *eurocentrismo invertido expandido*: mientras que América, África, Asia y Oceanía son convocados a hablar por sí mismas a través de su arte, Europa desaparece por medio de la *función-globo* de Occidente. De tal suerte que lo que olvidan quienes afirman que el arte latinoamericano, el arte africano o el arte asiático están viviendo en la actualidad un *boom global*, es que la inclusión de la periferia en los circuitos globales ni consiste en la consecución de las así llamadas modernidades periféricas, vernáculas o alternativas, ni representa tampoco el logro de la *intelligentsia* postcolonial. Por el contrario, es el resultado de la aparición del *globocentrismo estético*, el cual ha desarraigado a Occidente, haciéndole espacio al discurso de la altermodernidad.

Lo anterior nos obliga a repensar aquellas afirmaciones que sostienen que los sujetos geográficos subalternos han encontrado finalmente su lugar en la imaginación geopolítica global. Para nosotros, lo más problemático de tales afirmaciones es la presunción de que, efectivamente, ni el «arte latinoamericano», ni el «arte africano», ni el «arte asiático» ni el «arte oceánico» tenían un lugar propio antes de la emergencia del régimen estético del arte global y que sólo una vez que Occidente ha decidido desaparecer se ha *abierto* el territorio para estas *geografías menores*. Si observamos el caso de América Latina, vemos que primero a través de la teoría civilizatoria, después a través del imperativo a la modernización permanente, y finalmente a través del desarrollismo económico, a ésta región-continente se le definió siempre como una cultura/civilización/estética/identidad que parecía estar fuera de tiempo y de lugar. Hegel por ejemplo ni siquiera la incluye en el mapa por el que atraviesa su espíritu de la historia universal. Fiel a esta forma del occidentalismo, la *intelligentsia criolla* latinoamericanista pensó siempre en América Latina como una geografía cultural situada en los márgenes de Occidente

y viviendo en disyunción, como si hubiera surgido tardíamente o a destiempo, como si no pudiera *ser* donde *está*.

El filósofo argentino Rodolfo Kusch se refirió a este problema analizando la idea de que *América Latina no es capaz de ser donde está*, notando las diferencias sustanciales cuando uno se refiere a esta incapacidad usando la gramática del español, la cual emplea dos formas verbales para *ser* y para *estar*, lo cual condiciona la manera en la que el sujeto que enuncia se relaciona con el mundo como realidad exterior:

“In a way, being is reduced to circumstance; it is made to dwell within circumstance, as if nothing that happens could move beyond just *estar*. And insofar as the *is* is substituted by *estar in the being*, the world is populated by a dramatic instability. As I already remarked in another work, the verb *estar* appears in Spanish, but not, oddly, in other languages. Spanish grammar indicates that *estar* be utilized in the case of circumstance, while the verb *ser* (to be) is used to designate permanent states. Slaby and Grossman note, for example, that the verb *estar* indicates place (‘*estar en casa*’ [*está* at home]); mood (‘*estar alegre*’ [*estar* happy]); congruity or fitness (‘*está bien*’ [*está* fine]; ‘*el traje está bien*’ [the suit *está* fine]); understanding (‘*ya está*’ [*está* done]); duration (‘*estar escribiendo*’ [*estar* writing]); accessibility or purpose (‘*estar de paso*’ [*estar* on one’s way]; ‘*estar por decir*’ [*estar* on the brink of saying]; ‘*estar para eso*’ [*estar* there for that purpose]). In every case the verb seems to function to point, but since it does not commit the subject, the verb says nothing about the subject. The subject appears entangled in the attribute transitorily in such a way that the attribute, due to the nature of the verb *estar*, says nothing about the subject. This is because the verb points directly to the world without the intervention of an unqualified anonymous subject. Is this the consequence of seeing the *así* of reality?”¹⁰⁶

106 Kusch, R., *Indigenous and Popular Thinking in América*. Durham: Duke University Press, 2010 (Latin America Otherwise), p. 159. Kusch hacer referencia a su libro *América Profunda*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1962 (Colección Nuevo Mirador); ver también: Kusch, R., *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires: F. García Cambeiro, 1976 (Colección Estudios Latinoamericanos 18).

Walter Mignolo ha apuntado que esta condición del ser/estar constituye una manera *otra* de relacionarse con la producción de saber y de conocer el mundo, la cual está fuera de la lógica del sujeto heideggeriano. Reintroduciendo esta problemática en la relación globalismo/latinoamericanismo, Mignolo lee en la filosofía de Kusch la oportunidad para cuestionar a su vez la lógica del sujeto cartesiano que piensa y luego existe, afirmando que se puede *ser desde donde se piensa* como una condición del *estar* y no sólo del *ser*; en otras palabras, la filosofía de Kusch le sirve para cuestionar la invisibilidad desde la cual el sujeto eurocentrado de Heidegger se plantea espacializar el mundo.¹⁰⁷ El propio Kusch se desmarca explícitamente de Heidegger cuando afirma que:

“This is what says in Being and Time. The great majority of his [Heidegger] work reflects a philosophy of *estar*. But as this *estar* is understood as ‘existence’, that is, as *estar* afuera del ser (*estar* outside of being), Heidegger points to what happens with being (*ser*) and not with *estar*. Now Heidegger develops the conventional sequence that goes from existence to being. This is natural because it is what is traditional. But the theme of being, such an obsession for the Europeans, is nothing more than a Greek inheritance, coined philosophically by Western thinking, and because of that it reaches us in the twentieth century as something absolutely empty, as Heidegger shows. Thus his move to a philosophy of time. It was natural to arrive at this point at the conclusion of a way of thinking drained by the Industrial Revolution. This way of thinking, which sees only in terms of causes, cannot countenance the simple *estar*, since *estar* lacks connotations. Without a doubt, this is why behind his philosophy of time Heidegger reveals an obsession with activity, with enterprise, as an inalienably pressing demand of the German bourgeoisie.”¹⁰⁸

Ahora bien, aunque ya Canal Feijoo se había referido a América Latina como una cultura fijada en los “confines de Occidente”, fue en buena medida Octavio Paz quien la bautizó oficialmente como un continente

107 Mignolo, W., *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, & Colonization*. University of Michigan Press, 2003; Mignolo, W., *Historias Locales / Diseños Globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, 2003.

108 Kusch, *Indigenous and Popular Thinking... op. cit.* p. 161.

situado en el extremo de Occidente. Como hemos dicho antes, fue en el *Simposio de Austin*, en el que se habían reunido los críticos de arte latinoamericanos más reconocidos por entonces a discutir la existencia del ser latinoamericano y por extensión la existencia del arte latinoamericano, donde Octavio Paz leyó —o mejor dicho, dio a que leyeran— un texto en el que explícitamente afirma que de la excentricidad de los latinoamericanos es *ilustrada*; es decir, la occidentalización de las ‘Indias Occidentales’ para Paz sólo comenzó a ser importante con la ilustración, con la era de la razón (eurocentrada). Para Paz, la partición geopistémica y geoestética que inauguró la colonialidad global en el siglo XVI es invisible; para él, como para Habermas o Heidegger, la modernidad empieza en el siglo XVIII cuando, según él, América Latina empezó a bailar fuera de compás:

“¿Cuándo comenzó nuestra excentricidad —se pregunta Paz— : en el siglo XVII o en el XVIII? Aunque no tuvimos un Descartes, me parece que lo que nos faltó sobre todo fue el equivalente de la Ilustración y de la filosofía crítica. Allí la gran ruptura; allí donde comienza la era moderna, comienza también nuestra separación. No tuvimos siglo XVIII; ni con la mejor buena voluntad podemos comparar a Feijóo con Hume, Locke, Diderot, Rousseau, Kant, Herder. Después, como no tuvimos Ilustración ni revolución burguesa, tampoco tuvimos la gran reacción pasional y espiritual contra la Crítica y sus construcciones: el romanticismo. El nuestro fue declamatorio y externo. No podía ser de otro modo, nuestros románticos se revelaron contra algo que no habían padecido: la tiranía de la razón. Y así sucesivamente ... Desde el siglo XVIII hemos estado bailando fuera de compás ...”¹⁰⁹

Renato Ortiz se ha referido a este problema, afirmando que la razón de ser del intelectual latinoamericano consistió durante mucho tiempo —y en buena medida lo sigue siendo ahora— en denunciar primero la condición de atraso geocultural de América Latina para autoproclamarse después el sujeto capaz de sincronizarla con el ritmo del progreso económico y cultural de Europa.¹¹⁰ En su libro, *Latinoamericanos buscando lugar en este*

109 Paz, O., “Palabras al simposio” en: Damián Bayón, *El Artista latinoamericano y su identidad*. Monte Ávila Editores, 1977, pp. 23.

110 Ortiz, R., *Otro territorio: ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Santafé de Bogotá: Convenio

siglo, Néstor G. Canclini retrata con fidelidad las ambivalencias culturales de esta condición geohistórica de la crítica latinoamericana en el marco global.¹¹¹ También la emblemática exposición *Heterotopías: Medio Siglo Sin-lugar, 1918-1968* —organizada en Madrid por la curadora Mari Carmen Ramírez en el marco de la muestra múltiple >Versiones del Sur— tomaba como punto de partida la estrategia de reivindicar un no-lugar heterotópico para desincronizarse del destiempo.

“La noción de América Latina como el NO-LUGAR a partir del cual se elabora una alternativa crítica —y por lo tanto ex/céntrica— tanto a los desajustes promovidos por las vanguardias como a los avatares resultantes de la cultura europea de nuestro tiempo ha venido siendo un factor determinante en el desarrollo del arte latinoamericano del siglo XX [...] Sin embargo, lo que propone el proyecto *Heterotopías: Medio Siglo Sin-lugar, 1918-1968* trasciende la fijeza de ese marco teórico —en el que más que “utopía”, el *no-lugar* ha venido a derivar en lugar-común [...] Lo que interesa aquí, ahora, es el propio potencial de la variante heterotópica. Esto es, aquella en la que las utopías no valen por sí propias a no ser que estén invertidas”.¹¹²

Ahora bien, si ciertamente la condición de estar fuera de lugar puede hacerse extensiva a los otros ‘continentes’ no-occidentales también es verdad que, como lo ha señalado Eduardo Mendieta, la conversión de las Indias Occidentales en «América» en tanto que el cuarto continente, hace de América la pieza constitutiva que ensambla la occidentalización global y la disyunción del espacio no-occidental a lo largo de la modernidad, incluido el orientalismo, derivado imperial post-ilustrado del occidentalismo.¹¹³ Lo anterior supone que ideas como las que afirman que los africanos, los asiáticos, los aborígenes, los chicanos, los indígenas, etcétera, están atrasados respecto a los Europeos y que por lo

Andrés Bello, 1998

111 García Canclini, N., *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós, 2002 (col. Estado y Sociedad, 105).

112 Ramírez, M. C., “Reflexión heterotópica: las obras” en: *Heterotopías: Medio Siglo Sin-lugar, 1918-1968*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, p. 23.

113 Mendieta, E., *Global Fragments: Latinamericanisms, Globalizations, and Critical Theory*. Albany: State University of New York Press, 2007.

tanto su incipiente modernidad (llamada periférica, vernácula, indígena, alternativa, etcétera) está fuera de lugar, no es otra cosa que la extensión o planetarización de la idea de que los americanos no pueden ser donde están. América Latina ha jugado por lo tanto un papel sustancial en el proceso de occidentalización del planeta y en la idea de la disyunción del espacio global de la modernidad.¹¹⁴

Si enfocamos el problema de la disyunción espacial de lo no-occidental desde el punto de vista de la teoría de la modernización y desde la lógica eurocéntrica de las vanguardias estéticas, lo que observamos es que si bien es cierto que el supuesto de estar fuera de lugar, de *no ser* donde se está, ha servido para movilizar el deseo periférico de eliminar las distancias que lo separaban de Occidente, no es menos cierto que es precisamente ese espejismo geocultural a través del cual se ha consolidado una imagen derrotista y *dependentista* en la que la periferia parece estar inevitablemente subsumida en el atraso, la dependencia, el subdesarrollo, etcétera. De tal suerte que, a pesar de que dicha condición ha servido efectivamente de tema literario y de alegoría estética para que la crítica latinoamericanista haya desmontado el nacionalismo, el regionalismo y más recientemente el internacionalismo, lo cierto es que la aceptación de esta lógica de la modernidad planetaria da como resultado la auto-consagración del intelectual subalterno y la espacialización permanente del occidentalismo.

Así, por ejemplo, cuando Fredric Jameson sostiene que la línea que separa a Occidente del Tercer Mundo convierte inevitablemente a este último en una máquina productora de *alegorías nacionales* y lo sumerge en un continuo deseo de modernización a través del cual aspira —constantemente pero sin conseguirlo— a desprenderse de su marginalidad, lo que hace es reproducir la misma tensión que pretende cuestionar. Es por ello que

114 La disyunción, en tanto que metáfora geográfica de la globalización ha tenido un fuerte calado en los estudios culturales. En buena medida, esta idea ha sido la punta de lanza de las posturas que abogan por la eliminación del esquema centro-periferia. Fue sobre todo el texto de Arjun Appadurai, *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy*, el que inició una crítica culturalista del análisis del sistema-mundo. Appadurai, A., "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy" en: *Public Culture* 2, no. 2 (1990). pp.1-24; Appadurai, A., "Theory in Anthropology: Center and Periphery" en: *Comparative Studies in Society and History*. Vol. 28, No. 2 (April), 1986, pp. 356-361.

sostenemos que, aunque este tipo de lecturas reconocen la mecánica geomoderna y sistémica de la occidentalización, su lugar de enunciación las obliga a sustancializar una idea de la periferia: que al *no ser capaz de ser donde está*, se encuentra en una permanente elipsis movida por el deseo de *regresar al centro*. Según Jameson, toda la literatura tercermundista estaría atrapada en esta lógica cultural y geoespacial de la modernidad.¹¹⁵

Las teorías estéticas de las vanguardias se han constituido por lo tanto dando por sentada esta disyunción, supuestamente consustancial a la división Occidental/No-Occidental, y lo han hecho sin tomar en cuenta que dicha partición sensible y geoepistémica es globonormativa. Por esta razón, las teorías de la vanguardia se han obligado a sí mismas a pretender resolver estéticamente la *heterogeneidad histórico-estructural* de las geografías periféricas a la que se ha referido el teórico peruano Aníbal Quijano. Como es sabido, Quijano ha realizado una crítica radical del desarrollismo y de la teoría de la modernización planteando la necesidad de tomar en cuenta no sólo la modernidad, sino también su lado oscuro, lo que él denomina la *colonialidad del poder*.¹¹⁶ La *heterogeneidad histórico-estructural* consiste en la negación de aquella idea que sostiene que el progreso se articula por medio de la superación paulatina de diferentes etapas del desarrollo, en el que Europa/Occidente representa siempre el momento y el lugar más acabado de dicho proceso. La teoría de la dependencia y la crítica interna al *dependentismo* fueron, a pesar de todos sus problemas, una importante contribución a la crítica no eurocentrada de la modernidad.

115 Jameson, F., "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism" en: *Social Text*, No. 15 (Autumn, 1986), pp. 65-88; Jameson, F., *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. New York, N.Y.: CCNMTL, 2000; Jameson, F., "On Magic Realism in Film" en: *Critical Inquiry* 12, no. 2 (Enero 1986): 301-325; Jameson, F., "De la sustitución de importaciones literarias y culturales en el Tercer Mundo: el caso del testimonio" en: *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana*, 18, no. 36 (1992); *cf.* Lazarus, N., "Fredric Jameson on "Third-World Literature": a Defence" en: *The Postcolonial Unconscious*. Cambridge University Press, 2011.

116 Jáuregui, C., Mabel Moraña (eds.), *Colonialidad y Crítica en América Latina: bases para un debate*. Puebla: Universidad de las Américas, 2007 (Pensamiento Latinoamericano); Lander, E., Santiago Castro-Gómez, *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

Como ha dicho Quijano —y con él Enrique Dussel— en América Latina nunca hubo feudalismo como condición previa al ingreso del ‘Nuevo Mundo’ en la modernidad. Si trasladamos esta idea al campo del pensamiento estético, se observa claramente que la idea de que América Latina *está* en un *lugar* en el que no puede *ser* ella misma no es sino una derivación de la teoría de la modernización y del desarrollismo aplicado al campo cultural. La idea de que ciertas regiones están atrasadas estéticamente y que por lo tanto sólo pueden seguir los pasos de Occidente, sólo pueden ser derivativas del desarrollo de la modernidad eurocentrada y sólo pueden desear, como presupone Jameson, un índice de desarrollo que siempre está en otra parte, ha sido el alimento del colonialismo interno y del latinoamericanismo eurocentrado, el cual es incapaz de reconocer la *heterogeneidad histórico-estructural* en el terreno del arte. De cara a llevar a cabo una crítica del *globocentrismo estético*, es necesario hablar entonces no sólo de una *heterogeneidad histórico-estructural*, sino también de lo que llamaremos la *heterogeneidad geográfico-estructural*; es decir, de un diseño metageográfico no-imperial en el que convergen diversos mapas geoestéticos que no necesariamente conforman un continuo perfectamente ensamblado a partir del cual pueden rastrearse los flujos, influencias y jerarquías estéticas progresivas entre regiones y áreas culturales trazadas por la modernidad y por la colonialidad.¹¹⁷

Ahora bien, mientras que la propuesta de un mundo post-asimétrico en el que lo occidental y lo no-occidental resultan coetáneos en el

117 El concepto heterogeneidad histórico-estructural fue acuñado en la década de los sesentas por el teórico peruano Aníbal Quijano cuando formaba parte de la CEPAL; Quijano, A., *Notas sobre el concepto de marginalidad social*. Lima: CEPAL, 1966; Quijano, A., *Imperialismo y marginalidad en América Latina*. Lima: Morca Azul, 1977; Quijano, “La nueva heterogeneidad estructural de América Latina” en: Sonntag H., (ed.), *Nuevos temas, nuevos contenidos*. Caracas: UNESCO-Nueva Sociedad, 1988; Quijano, A., “Coloniality and Modernity/Rationality” en: *Cultural Studies*. Vol. 21, no. 2/3 (2007): 168–178; Grofoguél, R., “Developmentalism, Modernity, and Dependency Theory in Latin America” en: Mabel Moraña, et. al., *Coloniality at Large. Latin America and the Postcolonial Debate*. Durham & London: Duke University Press, 2008, pp. 307-333. Para el campo del pensamiento estético fue sobre todo el teórico peruano-mexicano Juan Acha quien planteó la heterogeneidad estructural entre desarrollismo, vanguardia y modernización estética. Sobre el tema ver: Acha, J., *Las culturas estéticas de América Latina*. UNAM, México, 1993; Acha, J., *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*. Galería de Arte Nacional, 1984; Acha, J., Adolfo Colombes, Ticio Escobar, *Hacia una Teoría Americana Del Arte*. Ediciones Del Sol, 1991.

tiempo y en el espacio pone en tela de juicio la teoría de la disyunción geográfica de Jameson, deja sin embargo intacto el problema de la *función-globo* del actual occidentalismo. Repensar esa disyunción resulta por lo tanto un elemento crucial a la hora de intentar entender las operaciones geoestéticas del actual *globocentrismo*. Expresado en términos antropológicos, se podría decir que la producción de la alteridad —que según Johannes Fabian se basó durante la modernidad en la negación de lo coetáneo (*denial of coevalence*) entre el sujeto que produce al otro y el otro como localización geocultural— en el marco del *globocentrismo estético* dicha producción ya no necesita de un tiempo-otro (lo primitivo, lo salvaje) ni de un espacio-otro (la periferia, lo insular) para producir el espacio del subalterno, pues el subalterno parece producir hoy su propia marginalidad/centralidad al darle a Occidente *espacio* para desaparecer.¹¹⁸ Este parece ser el dilema del intelectual subalterno en la era global: tener que producir su propia marginalidad para poder eliminar las asimetrías heredadas de la modernidad/colonialidad.¹¹⁹ A este problema se ha referido Mabel Moraña al hablar del ‘boom del subalterno’; en sus propias palabras:

“Con la expresión el ‘boom del subalterno’ intento poner en articulación tres niveles: Primero, lo de ‘boom’ hace alusión al montaje ideológico-conceptual que promueve la subalternidad como parte de una agenda exterior, vinculada a un mercado donde aquella noción se afirma como un valor de uso e intercambio ideológico y como marca de un producto que se incorpora, a través de diversas estrategias de promoción y reproducción ideológica, al consumo cultural globalizado. En un segundo nivel, la expresión se refiere al modo en que las relaciones de subordinación (explotación, sujeción, marginación, dependencia) político-social se transforman en campo de conocimiento, o sea se re-producen como objeto de interpretación y espacio de poder representacional. En un tercer nivel, la expresión se refiere al modo en que ese objeto de conocimiento es elaborado (tematizado) desde

118 Me refiero aquí al emblemático libro del antropólogo de origen polaco Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press, 1983.

119 Grosfoguel, R., “La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global” en: *Tabula Rasa. Revista De Humanidades* 4 (2006): 17–48.

una determinada posición de discurso o lugar de enunciación: la academia, los centros culturales y fundaciones a nivel internacional, la ‘vanguardia’ ideológica, donde la misma ubicación jerárquica del emisor parece eximirlo de la necesidad de legitimar el lugar desde donde se habla. Me atrevería a decir que para el sujeto latinoamericano, que a lo largo de su historia fuera sucesivamente conquistado, colonizado, emancipado, civilizado, modernizado, europeizado, desarrollado, concientizado, desdemocratizado (y, con toda impunidad, redemocratizado), y ahora globalizado y subalternizado por discursos que prometieron, cada uno en su contexto, la liberación de su alma, la etapa presente podría ser interpretada como el modo en que la izquierda que perdió la revolución intenta recomponer su agenda, su misión histórica y su centralidad letrado-escrituraria buscando definir una nueva ‘otredad’ para pasar, ‘desde fuera y desde arriba’, de la representación a la representatividad”.¹²⁰

Si observamos el problema del latinoamericanismo desde la óptica de la *globalidad*, vemos que por ejemplo los *World Art Studies* se enfrentan a este mismo dilema, en la medida en que su pretensión es la de estudiar el arte como un fenómeno globalmente simétrico; es decir, como un fenómeno *coetáneo* a nivel planetario que, en miras de garantizar su condición post-occidental, necesita erradicar cualquier tipo de relativismo cultural o antropológico; esto es, necesita concebir su objeto de *estudio*, el globo, no como algo construido sino como algo dado, dando a entender por lo tanto que no necesita situar el lugar desde el que mira y construye lo global. En su defensa de los *World Art Studies*, Eric Venbrux y Pamela C. Rosi se han propuesto renovar la relación entre historia del arte y antropología, argumentado que la estructura interdisciplinaria de estos nuevos *studies* ofrece una plataforma posible para sacar a lo no-occidental de su condición de subalternidad integrándolo en un espacio planetario de pura ‘coetaneidad’. Citando al propio Fabian, estos autores emplean un lenguaje ‘economicista’ para hablar del *global art world* como una realidad geoestética que emerge desde el pasado y desde la periferia. En sus propias palabras, los *World Art Studies* permiten dos cosas:

120 Moraña, M., “El boom del subalterno” en: *Revista de Crítica Cultural*. Vol. 15, Noviembre, 1997, pp. 48-53.

“First, to consider the prospects for and limits to a rapprochement between traditional art historical and anthropological approaches to art which recognizes the importance of both form *and* context. As a corollary, this raises questions about why art making is a vital human expression, or a fundamental need of our species, and what biological factors contribute to art making as a worldwide phenomenon. Second to discard the outdated art dichotomy of traditional/modern so as to enable non-western arts to move from a subaltern position authenticating ‘the exotic Other’, to one that is integral to the actual intermingled, heterogeneous art world of “coevalness” (cf. Fabian 1983). In bringing non-western arts into this emerging art arena, we further wish to recognize the crucial role that artists around the world now play in shaping visual culture. Consequently, we examine how the study of (emerging) world-art worlds puts art history and art anthropology into a new dynamic confluence potentially igniting creative possibilities for both”.¹²¹

Como se deduce de sus palabras, lo que subyace detrás del programa de los *World Art Studies* es la percepción de que lo global se constituye afirmando que el arte no-occidental (por ejemplo el arte latinoamericano) ha *emergido* del subdesarrollo estético y de la invisibilidad geográfica en la que lo tenía sumido Occidente para encontrar finalmente *el lugar* que le corresponde en la historia universal y en la imaginación geopolítica global. Desde nuestro punto de vista, esta afirmación resulta sumamente problemática por dos razones: primero, por que acepta que antes de la última globalización, lo no-occidental no era coetáneo de lo occidental; y segundo, por que desconoce el hecho innegable de que el occidentalismo actual ya no se expresa negando la ‘coetaneidad’ como afirmaba Fabian, sino justamente haciendo hablar a su Otros desde la *función-globo*, la cual posibilita que Occidente *sea* hoy donde no está y lo no-occidental se sienta que ha llegado al lugar en el que sí puede *ser* y *estar*. Si para la mentalidad criolla, América Latina nunca fue capaz de ser ahí donde se encontraba (en la periferia, en el destiempo), para el *globocentrismo estético* el arte no-occidental está justamente ahí donde Occidente ha dejado de ser. Como puede verse, estas asimetrías nos obligan a desconfiar de la ilusión de la

121 Venbrux, E., Pamela Rosi, “Conceptualizing World Art Studies: An Introduction” en: *International Journal of Anthropology* 18, no. 4 (2003), p. 192.

‘coetaneidad’ tal cual ha sido expresada en los *World Art Studies* así como a seguir pensando sistémicamente las asimetrías globales, pero ya no en el interior del esquema *centro-periferia*, sino más bien en el marco del nuevo esquema *globo-continente*; esto es, en el interior de la *heterogeneidad geográfico-estructural* del *globocentrismo estético*.

GLOBOCENTRISMO: FASE ESFÉRICA DEL OCCIDENTALISMO

En su influyente artículo, *Beyond Occidentalism: Toward Nonimperial Geohistorical Categories* (1996),¹²² el teórico venezolano Fernando Coronil elaboró una contundente crítica de los estudios postcoloniales, la cual articuló a partir de una redefinición radical de la relación entre occidentalismo y orientalismo. Para Coronil, el orientalismo —tal cual fue descrito por Edward Said en 1979 e institucionalizado después como el detonador de los estudios postcoloniales— no es la antítesis geocultural del occidentalismo, sino una forma más en la que éste último se expresa. Dicho de otra manera, si bien es cierto que Europa tuvo que percibirse a sí misma como el centro del globo antes de poder expulsar sistemáticamente a sus Otros hacia un afuera en el tiempo y en el espacio (como en el caso del orientalismo), este proceso no comenzó en el siglo XIX con la colonización de África, sino en el siglo XVI, con el expansionismo comercial que inauguraron la rutas trasatlánticas hacia América. Fue entonces cuando España y Portugal acumularon los argumentos suficientes para hacer de Europa un lugar de enunciación central y hegemónico, a partir del cual emergió el occidentalismo como una matriz de poder global.

Es por ello que Coronil ha definido el occidentalismo como la autoafirmación de Occidente en tanto que unidad y centro geopistémico del globo. En la medida en que la orientalización de una parte del mundo

122 Coronil, F., “Beyond Occidentalism: Toward Nonimperial Geohistorical Categories” en: *Cultural Anthropology*, Vol. 11, No. 1 (Feb., 1996), pp. 51-87 (“Más allá del Occidentalismo: hacia categorías geohistóricas no imperiales” en: *Casa de las Américas*, Núm. 214, La Habana, Enero-Marzo, 1999, pp. 21-64).

requería del centramiento de Europa, el orientalismo como matriz diferenciadora de poder no podría haber existido sin la previa aparición del occidentalismo que siguió a la invención del ‘Nuevo Mundo’, a la construcción de la idea de las Indias Occidentales y a la consolidación de la idea del Hemisferio Occidental. En palabras del propio Coronil:

“I wish to take a step in this direction by relating Western representations of “Otherness” to the implicit constructions of “Selfhood” that underwrite them. This move entails reorienting our attention from the problematic of “Orientalism”, which focuses on the deficiencies of the West’s representations of the Orient, to that of “Occidentalism”, which refers to the conceptions of the West animating these representations. It entails relating the observed to the observers, products to production, knowledge to its sites of formation. I would then welcome Said’s call to include “Orientalists” in our examination, but I will refer to them as “Occidentalists” in order to emphasize that I am primarily interested in the concerns and images of the Occident that underwrite their representations of non-Western societies, whether in the Orient or elsewhere. This perspective does not involve a reversal of focus from Orient to Occident, from Other to Self. Rather, by guiding our understanding toward the relational nature of representations of human collectivities, it brings out into the open their genesis in asymmetrical relations of power, including the power to obscure their genesis in inequality, to sever their historical connections, and thus to present as the internal and separate attributes of bounded entities what are in fact historical outcomes of connected peoples [...] What is unique about Occidentalism, as I define it here, is not that it mobilizes stereotypical representations of non-Western societies, for the ethnocentric hierarchization of cultural difference is certainly not a Western privilege, but that this privilege is intimately connected to the deployment of global power [...] Occidentalism is thus the expression of a constitutive relationship between Western representations of cultural difference and worldwide Western dominance [...] Challenging Orientalism, I believe, requires that Occidentalism be unsettled as a style of representation that produces polarized and hierarchical conceptions of the West and its Others and makes them central figures in accounts of global and local histories. In other words, by “Occidentalism” I refer to the ensemble of

representational practices that participate in the production of conceptions of the world, which (1) separate the world's components into bounded units; (2) disaggregate their relational histories; (3) turn difference into hierarchy; (4) naturalize these representations; and thus (5) intervene, however unwittingly, in the reproduction of existing asymmetrical power relations".¹²³

Como puede verse, más allá de simplemente negar que el *problema colonial* comenzó en el siglo XIX (como argumentan los estudios postcoloniales) y de aclarar que los diseños geoculturales globales no tomaron forma en el siglo XVIII (como argumentaba en sus inicios el análisis del sistema-mundo de Wallerstein) sino en el siglo XVI, la distinción que hace Coronil es importante pues enfatiza el hecho de que el orientalismo es sólo una forma más en la que se expresa el occidentalismo, situación que los estudios postcoloniales no pueden reconocer ya que su perspectiva histórica no incluye los siglos XVI y XVII durante los cuales Europa se convirtió en el centro geoeπίstémico y en el punto de origen de la línea del progreso global. Al hablar del occidentalismo como la condición previa y constitutiva del orientalismo, lo que Coronil nos ofrece es entonces la posibilidad de entender las operaciones globales del actual occidentalismo desde una óptica diferente a la de los estudios postcoloniales.

En su artículo de 1996, Coronil distinguía tres formas distintas del occidentalismo y dejaba abierta la puerta para la crítica de lo que bien puede definirse como una cuarta forma de occidentalismo, a la que el propio Coronil definió después como el globocentrismo. "In response to Said's call to deepen the critique of Orientalism –afirmaba Coronil– I discuss three modes of Occidentalist representation", decía Coronil por esos años.¹²⁴ El primer momento es el de la disolución del otro en el interior del lugar de enunciación de Occidente (*The Dissolution of the Other by the Self*). El ejemplo que toma Coronil es Hegel, quien excluye a América del mapa de la historia universal pues lo considera un continente no sólo 'absolutamente' inferior, sino también física y espiritualmente 'impotente'. Según Hegel, Europa es el lugar natural hacia donde se dirige

123 Coronil, *Beyond Occidentalism...*, *op. cit.*, p. 56.

124 *Ibidem*.

el espíritu de la historia universal pues sólo en dicha región-mundo se funden tres principios de la dialéctica geocultural.

“Africa –afirma Hegel– is the continent in which the upland principle, the principle of cultural backwardness, predominates. Asia, on the other hand, is the continent in which the great antitheses come into conflict, although its distinguishing feature is the second principle, that of the broad river valleys; these support a culture which broods for ever within itself. The totality consists in the union of all three principles, and this is to be found in Europe, the continent in which the spirit is united with itself, and which, while retaining its own solid substance, has embarked upon that infinite process whereby culture is realised in practice”.¹²⁵

En este tipo de occidentalismo, América es negada de la misma manera que la revolución racial haitiana fue negada por Hegel en el preciso momento en el que éste se encontraba en Jena escribiendo su teoría sobre el amo y el esclavo. Como lo ha demostrado Susan Buck-Morss, Hegel no pudo no saber que aquella rebelión de negros jacobinos invertía el esquema de reconocimientos asimétricos propuesto por Hegel y le otorgaba al Nuevo Mundo una radical agencia como sujeto político en la historia universal.¹²⁶ De tal suerte que, en este tipo de occidentalismo, la negación de América deviene constitutiva en el proceso de configuración subjetiva de Occidente.

El segundo tipo de occidentalismo es el de la incorporación del otro en Occidente (*The Incorporation of the Other into the Self*). En este caso, Coronil utiliza *Europe and the People without History* (1982) de Eric Wolf para hablar del capitalismo expansionista. A diferencia del primer occidentalismo en el que el lugar de Occidente se constituye negando el lugar de América, en este segundo occidentalismo América es incorporada a la lógica del eurocentrismo. Al expandirse, Europa se convierte en el motor de la historia universal mientras que América se reconoce pero sólo como

¹²⁵ Citado en Coronil, F., *op. cit.* p. 59.

¹²⁶ Buck-Morss, S., *Hegel, Haiti, and Universal History*. Pittsburg: University of Pittsburgh Press, 2009.

la consecuencia de Europa; como el lugar receptor de una modernidad centrífuga de su natural expansión. De tal suerte que el Otro es parte de la historia pero en una relación de dependencia respecto a Occidente. En palabras del propio Coronil:

“Following this provocative introduction, Wolf’s analysis proceeds as an account of the inexorable movement of capitalism from center to periphery. Capitalism, understood as a process of production of commodities in which labor itself becomes a commodity, originates in Europe and moves to other territories, transforming them into colonies or outposts for the production of a few primary goods. As capitalism expands, various precapitalist societies are transformed and rearranged in order to fulfill the requirements of capitalist production”.¹²⁷

El tercer tipo es el de la desestabilización del centro debido a su aculturación y descentramiento tras entrar en contacto con el Otro (*The Destabilization of Self by Other*). En él, la presencia del otro ya no sólo es incorporada a Occidente, sino que éste la utiliza para descentrarse y para reproducirse globalmente. Es el occidentalismo de las (geo) políticas de la diferencia.

“While in the previous two modalities of Occidentalism, non-Western peoples are either dissolved or incorporated by the West –afirma Coronil– in this third form they are presented as a privileged source of knowledge for the West. This knowledge becomes available, as in the first modality, by opposing Western and non-Western peoples as contrasting entities, but in this case the depiction of radical Otherness is used to unsettle Western culture”.¹²⁸

Como puede verse, es en esta tercera modalidad del occidentalismo en donde comienza a articularse el proceso de desaparición de Occidente. Este momento se corresponde además con la recuperación que el teórico Roberto Fernández Retamar hace de la figura de Calibán,¹²⁹ asociándola

127 Coronil, F., *op. cit.*

128 *Ibidem.*

129 Fernández Retamar, R., *Caliban and Other Essays*. Minneapolis: University of Minnesota

ya no al capitalismo de los Estados Unidos como hizo Enrique Rodó,¹³⁰ sino a la capacidad antropófaga de América Latina, pero también con la emergencia de los estudios postcoloniales y subalternos y con la crisis de la *Area Studies*.¹³¹ Esta tercera modalidad se extendería hasta el final de la Guerra Fría de la mano del capitalismo neoliberal abriéndole paso al *globocentrismo*, en el que Occidente terminaría por disolverse en lo global. En el año 2000, Coronil revisaría y completaría su esquema, refiriéndose al actual occidentalismo de la siguiente manera:

“quiero ofrecer el argumento de que la globalización neoliberal implica una redefinición de la relación entre el Occidente y sus otros, lo que lleva a un cambio del eurocentrismo a lo que aquí llamo “globocentrismo” [...] Desde mi punto de vista, hay dos procesos que están cambiando los vértices del poder imperial, desde un lugar central en “Europa” o el “Occidente” a una posición menos identificable en el “globo”. Por un lado, la globalización neoliberal ha homogeneizado y ha hecho abstractas diversas formas de “riqueza”, incluyendo la naturaleza, que se ha convertido para muchas naciones en su ventaja comparativa más segura y su fuente de ingresos; por otro lado, la desterritorialización de “Europa” o el Occidente, ha conllevado su reterritorialización menos visible en la figura esquiva del mundo, la cual esconde las socialmente concentradas pero más geográficamente difusas redes transnacionales financieras y políticas que integran a las élites metropolitanas y periféricas”.¹³²

Press, 1989; Fernández Retamar, R., *Todo Calibán*. San Juan: Ediciones Callejón, 2003.

130 Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. *José Enrique Rodó y su tiempo: cien años de Ariel: 12o Coloquio Interdisciplinario de la sección latinoamérica del Instituto Central para Regionales de la Universidad De Erlangen-Nürnberg*. Lateinamerika-Studien 42. Frankfurt am Main : Madrid: Vervuert ; Iberoamericana, 2000.

131 Sobre el tema ver: Harootunian, H., “Postcoloniality’s Unconscious/area Studies’ Desire” en: *Postcolonial Studies*. Vol. 2, no. 2 (1999): 127–147; Wang, B., “The Cold War, Imperial Aesthetics, and Area Studies” en: *Social Text*. Vol. 20, no. 3 (2002): 45–65; Morgan, J., “The History of Contemporary Area Studies: Philosophy, Emergent Causal Relations, and the Nontriviality of the Sociology of Knowledge” en: *China Review International*. Vol. 11, no. 2 (2004): 215–247.

132 Coronil, F., “Naturaleza del poscolonialismo: del eurocentrismo al globocentrismo” en: *op. cit.* pp. 89-90. [Reeditado en inglés como “Towards a Critique of Globalcentrism: Speculations on Capitalism’s Nature” en: *Public Culture* 12, no. 2 (2000): 351–374].

Ahora bien, lo que resulta relevante en el esquema de Coronil es el reconocimiento de que la crítica a las dos primeras formas del occidentalismo, ya sea que hayan tenido lugar en Europa o en América Latina, fueron siempre críticas eurocéntricas, mientras que la crítica que inició Retamar desde Cuba en la década de los setentas a la tercera forma del occidentalismo fue la primera crítica no eurocéntrica. Como es sabido, Retamar fue el primero en hablar explícitamente de una tradición postoccidentalista en América. En *Nuestra América y Occidente* —aparecido en 1976, tres años antes de la publicación de *Orientalism* de Said—¹³³ Retamar no sólo rastrea la historia del occidentalismo sino también los diferentes *latinoamericanismos* que o bien han cuestionado o bien han consolidado el proceso de occidentalización del mundo. En directa conexión con el *nuestramericanismo* de José Martí,¹³⁴ Retamar habla del postoccidentalismo como una genealogía crítica en América que debe conducir hacia la construcción de un ‘verdadero latinoamericanismo’ definido como una realidad no-occidental. Como puede deducirse, el tipo de heterogeneidad o externalidad que plantea el locus de enunciación del latinoamericanismo crítico de Retamar resulta hoy inoperante, ya que en el marco del actual globocentrismo la búsqueda de la superación del occidentalismo ha dejado de ser un posicionamiento exclusivamente latinoamericanista. Por el contrario, es hoy Occidente el que, en nombre de lo global, anuncia la llegada de un mundo verdaderamente post-occidental y se autoproclama el agente para la consecución de dicho estatuto global. Como nos lo recuerda el propio Coronil:

133 Fernández Retamar, R., “Nuestra América y Occidente” en: *Casa De Las Américas* 98 (1976): 36–57.

134 El conocido ensayo de José Martí, *Nuestra América*, apareció publicado en la *Revista Ilustrada* de Nueva York en 1891. Teóricos como José David Saldívar han hablado del *nuestramericanismo* como un tipo de latinoamericanismo caracterizado por la conciencia poética de haber dejado de ser europeos, la cual emergió en el momento en el que España había perdido sus últimas posesiones territoriales en América y en el que Estados Unidos comenzaba a despuntar como la potencia imperial más amenazante para la integración política y cultural de América Latina. Sobre el tema ver: Martí, J., *Nuestra América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977; Saldívar, J., *Trans-Americanity: Subaltern Modernities, Global Coloniality, and the Cultures of Greater Mexico*. Duke University Press Books, 2011; Fernández Retamar, R., *Introducción a José Martí*. Colección de Estudios Martianos. Habana: Casa de las Américas, 1978; Fernández Retamar, R., *Sobre la crítica de Martí*. Santiago de Chile: Andrés Bello-Cuadernos De Arte Latinoamericano, 1973.

“La imagen del globo prescinde de la noción de externalidad. Desplaza el *locus* de las diferencias culturales de otros pueblos altamente occidentalizados, ubicados geográficamente lejos de los centros metropolitanos, a poblaciones difusas, dispersas por todo el mundo, inclusive en el interior del ya viejo “primer mundo.” Este proceso no deja de ser contradictorio. Las naciones se han abierto al flujo de capital, pero se han cerrado al movimiento de los pobres. Mientras la gran mayoría de la población pobre tienen una movilidad social limitada o inexistente, a estas gentes se les ve no tanto en términos de las unidades jurídicas o políticas que han conformado la cartografía de la modernidad (predominantemente Estados-naciones agrupados en regiones modernas y atrasadas), sino más bien en términos de criterios étnicos, religiosos, o de clase”.¹³⁵

Ahora bien, como el propio Walter Mignolo ha señalado, la ruptura que planteó Retamar en 1976 al introducir el problema racial en el proceso de occidentalización del mundo fue sin lugar a dudas importantísima, a pesar de que el pensamiento de Retamar esté atrapado en una polarización entre lo occidental y lo no-occidental latinoamericano, derivada de la idea de trascender el occidentalismo a partir de la construcción de una base proletaria no occidentalizada.¹³⁶ Dicho en otras palabras, la crítica de Retamar fue útil para pensar la tercera forma del occidentalismo, aunque resulte inoperante para abordar su dimensión globocéntrica actual, ya

135 Coronil, F., “Naturaleza del poscolonialismo...”, *op. cit.*

136 Mignolo, W., “Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina” en: Castro-Gómez, S., (ed.), *Teorías Sin Disciplina, Latinoamericanismo, Poscolonialidad y Globalización En Debate*. Mexico: Porrúa, 1998 (Filosofía De Nuestra América). El pasaje en el que Retamar introduce la palabra posoccidental es el siguiente: “Indios y negros, pues, lejos de constituir cuerpos extraños a nuestra América por no ser ‘occidentales’, pertenecen a ella con pleno derecho: más que los extranjerizos y descartados ‘civilizadores’. Y era natural que esto fuera plenamente revelado o enfatizado por pensadores marxistas, pues con la aparición en la Europa occidental del marxismo, en la segunda mitad del siglo XIX, y con su ulterior enriquecimiento leninista, ha surgido un pensamiento que sienta en el banquillo al capitalismo, es decir, al mundo occidental. Este pensamiento sólo podría brotar en el seno de aquel mundo, que en su desarrollo generó a su sepulturero, el proletariado y su consiguiente ideología: pero esta no es ya una ideología occidental, sino en todo caso posoccidental: por ello hace posible la plena comprensión, la plena superación de Occidente, y en consecuencia dota al mundo no occidental del instrumento idóneo para entender cabalmente su dramática realidad y sobrepassarla. En el caso de la América Latina, ello se hace patente cuando el marxismo-leninismo es asumido y desarrollado por figuras heráldicas como el peruano José Carlos Mariátegui y los cubanos Julio Antonio Mella y Rubén Martínez Villena”; ver Retamar, *op. cit.*

que, como hemos visto, en esta fase es el propio Occidente quien anuncia la necesidad de avanzar hacia una plena postoccidentalización del mundo, lo cual implica un desplazamiento del locus de enunciación del propio postoccidentalismo. En 1998, Walter Mignolo afirmaba por ejemplo que la única manera de ‘trascender el occidentalismo’ era por medio de construir categorías geohistóricas no imperiales capaces de reimaginar las historias locales. A decir de Mignolo, “la necesaria contribución de proyectos postoccidentalistas, como continuación de lo esbozado hace veinte años por Fernández Retamar y retomado indirectamente por Coronil, será pues la de construir, por un lado, América Latina en la nueva escena global y, por el otro, construir el puente entre pensamiento *en* América Latina y estudio *de* América Latina”.¹³⁷

Como puede verse, a lo que hace referencia Mignolo es al problema del occidentalismo interior producido por el propio latinoamericanismo latinoamericano (*arielismo*). Ahora bien, una vez que hemos reconocido la existencia de una nueva forma de occidentalismo globocéntrico en el que Occidente ha desaparecido al identificarse con el globo, resulta imprescindible adecuar las categorías geoculturales no imperiales de las que hablaba Mignolo a las lógicas de la nueva *función-globo* del occidentalismo. “Para los pensadores en América Latina –decía Mignolo en 1998– el cruce y superposición de poderes imperiales se concibió no tanto en términos de colonización sino de occidentalización. Es por esta razón que “posoccidentalismo” (en vez de “posmodernismo” y “poscolonialismo”) es una palabra que encuentra su lugar “natural” en la trayectoria del pensamiento en América Latina, así como “posmodernismo” y “poscolonialismo” lo encuentra en Europa, Estados Unidos y en las ex-colonias británicas, respectivamente”.¹³⁸

Treinta y cinco años después de que Retamar acuñara el concepto, se puede constatar sin embargo que el occidentalismo no sólo no ha sido desmantelado, sino que la idea de alcanzar una condición

137 Mignolo, W., “Postoccidentalismo ...”, *op. cit.* [entrecomillados en el original]

138 *Ibidem.*

verdaderamente postoccidental requerirá de la articulación de una imaginación geopolítica global radicalmente diferente ya que, en la actualidad, el lugar ‘natural’ del deseo de desoccidentalización del mundo ha sido desplazado desde la periferia —en concreto desde el lugar de enunciación del latinoamericanismo— hacia la geografía sin territorio y sin exterioridad de lo global. Hoy, como nunca antes, el occidentalismo se expresa por lo tanto como un deseo explícito de desoccidentalización total que ya no puede suscribirse como una forma anti-occidental, periférica o exclusivamente postcolonial. Como veremos más adelante, lo que está en juego es si los *regionalismos críticos* están en capacidad de reconvertir el *nuestroamericanismo* de Martí —el cual está en la base del postoccidentalismo de Retamar— en una suerte de *nuestroglobalismo* o, como lo da a entender Gayatri Spivak, en la ruralización de la planetariedad (*planetariety*).¹³⁹

LAS CUATRO FORMAS DEL OCCIDENTALISMO ESTÉTICO

El esquema propuesto por Coronil puede leerse igualmente desde un punto de vista geoestético, es decir, analizando las diferentes maneras en las que el pensamiento estético occidental ha producido y redistribuido geográficamente la diferencia entre Occidente y sus Otros. Para poder explicar la manera en la que los cuatro occidentalismos descritos por Coronil se expresan estéticamente utilizaremos los siguientes ejemplos. Para la *negación geoestética de los Otros* desde la matriz de poder de Occidente usaremos el museo imaginario de Hegel, el cual sirve de territorio para el recorrido del espíritu de la historia desde Oriente hasta el corazón de Europa sin pasar por América. Para la segunda forma del occidentalismo, esto es, para la *incorporación de los Otros* en la matriz de poder occidental, hablaremos del museo enciclopédico del siglo XVIII, en concreto del *British Museum*, y de su pretensión de racionalizar el mundo desde un posicionamiento eurocentrado en tanto que museo universal. La exposición *Magiciens de la Terre*, organizada por Jean-Martin Hubert en

139 Spivak, G., *Muerte de una disciplina*. Santiago de Chile: Palinodia, 2010.

1989, es por su parte el ejemplo que nos servirá para hablar del tercer tipo de occidentalismo, aquel en el que los Otros sirven a Occidente para su desterritorialización (*desestabilización*) por medio de la autocrítica eurocéntrica al eurocentrismo. Finalmente, para hablar del actual *globocentrismo estético* usaremos dos ejemplos: el diseño metageográfico del museo Quai Branly de París –conocido como el museo de la alteridad– en el que Occidente ya no es un lugar *visible* de enunciación, sino que se ha convertido en un *contenedor* en el interior del cual se ensamblan las estéticas globales; en nuestro segundo caso analizaremos la idea de hacer de la curaduría el nuevo terreno especulativo del pensamiento etnográfico, tal cual quedó expresada en la última *Trienal de Arte de París* (2012) curada por el nigeriano Owoiki Enwezor; como veremos, de la misma manera, aunque con signo contrario a lo que sucede en el Quai Branly, el proyecto *Intense Proximity* de Enwezor separa a Occidente (y en particular a Francia) del pensamiento etnográfico, para construir en esa disyunción una constelación de pequeñas geografías globales o espacios menores (*minor spaces*). Como puede verse, este itinerario comienza y termina con una idea de Europa y por extensión de Occidente que aspira a la totalidad, sólo que en uno de sus extremos, la totalización de Europa se consigue negando su exterioridad y convirtiendo a Europa como continente en puro contenido, mientras que, en el otro extremo, Europa se ve totalizada al hacer desaparecer su lugar de enunciación y al hacer de Occidente el contenedor *a través* del cual se expresa el planeta.

EL MUSEO IMAGINARIO DE HEGEL (O EL OCCIDENTE COMO CONTENIDO ABSOLUTO)

Como es sabido, Hegel se apoyó en el pensamiento poético de Holderlin para plasmar el recorrido geográfico del espíritu siguiendo el curso del sol desde su nacimiento en el Oriente hasta su ocaso en Occidente. Como lo ha sugerido Beat Wyss, el pensamiento estético de Hegel conforma una suerte de museo geoespacial con tres salas a través de las cuales circula el *Weltgeist*.¹⁴⁰ El recorrido del Hegel comienza en la India, y lo hace

140 Wyss, B., *Hegel's Art History and the Critique of Modernity*. Cambridge University Press, 2008.

con la salida del sol. La primera sala del museo imaginario de Hegel consiste por lo tanto en una suerte de desprendimiento del sueño en el que se encontraba el espíritu de la Historia. Este desprendimiento es el desprendimiento de la razón, que a través de la luz se separa del mundo de los sentidos y del simbolismo fantástico para iniciar su transecular recorrido hacia el (no tan viejo) continente.¹⁴¹ A decir de Hegel, este primigenio pensamiento estético tiene el defecto de estar atado aún a una estructura sensitivo-sexual, la cual sólo pudo superarse tras la llegada del Espíritu de la Historia a Egipto, en donde la forma estética se sublima, aunque no alcanza aún a identificarse con aquello que pretende representar; forma y contenido parecen vivir en tensión, como intenta demostrarlo Hegel al hablar de la Esfinge como la mediación entre dos mundos.

El paso de esta primera sala a la segunda tiene lugar al mediodía, justo en el momento en el que el deseo de verdad que caracteriza a Edipo lleva al Espíritu de la Historia a salir de Oriente y a detenerse en Grecia. Edipo, ciego de luz y de verdad, representa el momento de la desacralización de la naturaleza y el de la identificación entre representación de la forma humana y representación de la forma divina. Forma y representación estéticas son *ahí* y sólo *ahí* una y la misma. Para Hegel, Grecia es el centro, la justa medida y el *in between* entre Oriente y Occidente. El pensamiento estético griego consiste entonces en el arte de mantenerse centrado. Para Hegel, la perfección de la forma es idéntica a la perfección del ojo que observa. El *sensous* ya no está atrapado en el submundo del simbolismo primitivo, sino que se ha elevado hasta convertirse en un estado autónomo del pensamiento reflexivo. El ocularcentrismo hegeliano se expresa estética y racialmente en el momento en el que el filósofo alemán asocia los caracteres fisonómicos del hombre blanco con la perfecta relación entre *sensous* y *ratio*, entre la capacidad para sentir y para aprehender el mundo vinculada al correcto dominio de la frente y del ojo por sobre la nariz, la boca y el oído. Sin embargo, esta perfección estético-racial se vio traicionada a sí misma con la llegada del helenismo, en el que Hegel lee un mundo de pura

141 El propio Hegel reconoce que Europa es un continente menos viejo que Asia.

forma sin contenido; un mundo en el que lo bello se cancela a sí mismo por no representar otra cosa que a sí mismo.

La tercera sala del museo geoestético hegeliano está gobernada por la figura de Cristo y por la llegada del Espíritu de la Historia al corazón de Europa. Es el ocaso y la luz de sol declina produciendo sombras en la razón. Para Hegel, la cristiandad occidental expresa el ideal de aprehender lo irrepresentable. Es el momento de la perfección subjetiva de la forma, que Hegel no reconoce en la ‘falsedad de la representación pictórica’ sino más bien en la ‘verdad gótica’ de la forma arquitectónica. Fiel al protestantismo, Hegel ha evacuado de esta tercera sala el arte católico y su política de representación de los afectos. Para Hegel, sólo el arte puritano norte europeo ha sido llamado a concluir el día y con él a agotar la utilidad filosófica del arte.

Como puede verse, el recorrido del espíritu hegeliano de la historia concluye en Europa, la cual se constituye como el elemento clasificatorio del tiempo y del espacio al instrumentalizar a los otros como un afuera geoestético absoluto. Los Otros de Occidente lo constituyen y permiten que éste se centre en la medida en que son una exterioridad absoluta. Racializadas y proyectadas hacia un espacio y tiempo otros, las civilizaciones no-occidentales del museo imaginario de Hegel operan como una geografía vacía subalterna que permite que Europa se vea a sí misma como puro contenido. Como lo recuerda Coronil, “[a]lthough Hegel’s dialectic engages Master and Slave in intimate reciprocity, one of the consequences of Hegel’s Eurocentric view of history is that the unfolding of the dialectic is confined to the West; the non-West remains fundamentally external to it”.¹⁴²

EL MUSEO ENCICLOPÉDICO GLOBAL: EL BRITISH MUSEUM COMO MUSEO UNIVERSAL

Los museos enciclopédicos que aparecieron en el siglo XVIII, como es el caso del emblemático *British Museum*, nacieron influenciados por

142 Coronil, F., “Beyond Occidentalism ...”, p. 59.

la retórica del cosmopolitismo ilustrado y se constituyeron con la vocación explícita de ser instituciones globales, útiles para la educación del ciudadano del mundo y para la eliminación de las fronteras físicas y culturales entre Estados nacionales. Este tipo de museos se valieron del expansionismo mercantil norte europeo y del aparato militar imperialista transoceánico para poder acumular objetos, conocimiento, fuerza de trabajo y capital humano. Son museos *globales* en la medida en que su aspiración fue la de traer a Europa, por vías comerciales o militares y a cualquier costo económico o humano, objetos que representaran la presencia imperial de Europa en el mundo entero y su capacidad para clasificar y racionalizar el globo. En la medida en que son en sí mismos el resultado directo del colonialismo, su existencia se ha justificado siempre —y se sigue justificando ahora— a través de la falsa separación entre expansionismo cultural e imperialismo político-económico. Así, quienes defienden las virtudes del imperialismo enciclopédico consideran que el colonialismo fue solamente un momento muy particular del expansionismo europeo y que, por lo tanto, éste puede separarse del proceso mismo de la modernidad, la cual se cree que fue esencialmente benéfica en la medida a ella se le atribuye el hecho de haber traído progreso, bienestar y cultura para el mundo entero.

Por lo tanto, quienes defienden la actualidad y permanencia de los museos enciclopédicos y se oponen a la restitución histórica de los objetos que fueron expoliados durante el colonialismo, consideran que los intercambios culturales asimétricos que tuvieron lugar a lo largo de la modernidad no están relacionados ni con el poder comercial de Europa ni con su expansionismo epistémico-militar. En otras palabras, el derecho a la acumulación y a la posesión de objetos y saberes que fueron robados u obtenidos a través de la imposición militar y de la ocupación territorial se justifica suponiendo que no sólo la presencia territorial de los Europeos en sus colonias sino también la presencia de objetos y saberes no-occidentales en las capitales europeas puede justificarse históricamente, en la medida en que ambas direccionalidades del colonialismo sirvieron para convertir a los ciudadanos europeos en ciudadanos del mundo y para ofrecerle a los salvajes no-occidentales la posibilidad de salir de su condición de barbarie.

El argumento sobre el que descansa la defensa de este tipo de museos no es otro que la idea de que el imperialismo cultural consistió en una suerte de altruismo global el cual –una vez que se ha terminado el control militar de los territorios ocupados y que se ha aceptado la emancipación jurídica de las excolonias– adquiere la forma de un humanismo patrimonial en el que Europa se siente con la responsabilidad y el derecho de poseer simbólicamente lo global para poder mostrárselo a todo el mundo. Desde el punto de vista de este tipo de museos imperiales globales, el colonialismo es considerado entonces un mal necesario transitorio que al final permitió que los pueblos sin historia salieran de las tinieblas en las que se encontraban; para que despertaran de su condición de barbarie y pudieran integrarse al mercado capitalista y a la cultura global. No es de extrañar que el discurso de la descolonización del planeta y en concreto la idea de la condición postcolonial de los imaginarios museográficos actuales sirva de justificación para argumentar la permanencia de este tipo de museos, y que, en nombre suyo, se abogue por la protección de los museos universales derivados del colonialismo y por la no desintegración de sus colecciones.

Lo que los museos enciclopédicos nos recuerdan es entonces la vigencia de una vieja creencia: aquella convicción ilustrada que afirma que el mundo entero puede conocerse a través de una única racionalidad universal y que, en cuanto unidad estética, el mundo entero puede estar material y simbólicamente presente en un único lugar centralizado que lo racionaliza y lo administra. La incorporación de lo no-occidental en lo Occidental no sólo legisla la partición geoestética entre ambos, sino que además le asigna a Occidente el papel histórico de *mostrar el mundo tal cual es* para sí mismo y para los otros. Esta convicción es aún tan presente que, en 2002, una serie de museos firmaron y distribuyeron la *Declaration on the Importance and Value of Universal Museums*, en la cual se afirma que:

“[c]alls to repatriate objects that have belonged to museum collections for many years have become an important issue for museums. Although each case has to be judged individually, we should acknowledge that museums serve not just the citizens of one nation but the people of every nation. Museums are

agents in the development of culture, whose mission is to foster knowledge by a continuous process of reinterpretation. Each object contributes to that process. To narrow the focus of museums whose collections are diverse and multifaceted would therefore be a disservice to all visitors”.¹⁴³

Esta declaración, que aspira a actualizar ese tipo de occidentalismo basado en la incorporación de los Otros en la lógica de representación global de Occidente fue, como era de esperarse, duramente cuestionada, no sólo por la incapacidad de estos museos de establecer un diálogo global diferente sino sobre todo por la retórica de un tipo de patrimonialismo universalista que esconde las políticas culturales y la responsabilidad histórica de aquellos Estados nacionales que fueron imperios coloniales. Como lo plasmó George Abungu en un texto titulado *The Declaration: A Contested Issue*:

“It seems to me that the Declaration on the Importance and Value of Universal Museums is signed principally by a group of large museums who want to create a different pedigree of museum, largely due to fears that materials held in their collections of which the ownership is contested, will face claims for repatriation. It is a way of refusing to engage in dialogue around the issue of repatriation. If the signatories of the Declaration are trying to create the idea that their collections are held in trust for all of humanity, then why do they still call themselves by their original names? Why not “Universal Museum in Britain” rather than “British Museum”?”¹⁴⁴

Lo que George Abungu señala es entonces la ambigüedad de los imaginarios universalistas de estos museos enciclopédicos, los cuales

143 Esta declaración fue firmada por los directores de los siguientes museos: The Art Institute of Chicago; Bavarian State Museum, Munich (Alte Pinakothek, Neue Pinakothek); State Museums, Berlin; Cleveland Museum of Art; J. Paul Getty Museum, Los Angeles; Solomon R. Guggenheim Museum, New York; Los Angeles County Museum of Art Louvre Museum, Paris; The Metropolitan Museum of Art, New York The Museum of Fine Arts, Boston; The Museum of Modern Art, New York; Opificio delle Pietre Dure, Florence; Philadelphia Museum of Art; Prado Museum, Madrid; Rijksmuseum, Amsterdam; State Hermitage Museum, St. Petersburg; Thyssen-Bornemisza Museum, Madrid; Whitney Museum of American Art, New York; The British Museum, London. Sobre el tema ver el especial del *ICOM News*, UNESCO, Núm. 1, 2004.

144 George Abungu fue Director General of the National Museums of Kenya; ver UNESCO, *ICOM News*, *op. cit.*, p. 5.

encubren el papel de los estados imperiales en la colonialidad y separan el colonialismo de la modernidad, generando la idea de que el progreso culturalista de la modernidad puede historizarse como un fenómeno independiente del colonialismo, el mercantilismo, la racialización del mundo y la creación de jerarquías de poder basadas en la creación de categorías imperiales de clasificación. Es por esta razón que teóricos como Aníbal Quijano, Walter Mignolo y Ramón Grosfoguel entre muchos otros teóricos que forman parte del *giro decolonial* distinguen claramente entre lo que fue el colonialismo y lo que es la colonialidad, la cual sigue presente en nuestros días. Mignolo ha señalado por ejemplo que:

“[l]a tesis básica es la siguiente: la «modernidad» es una narrativa europea que tiene una cara oculta y más oscura, la colonialidad. En otras palabras, la colonialidad es constitutiva de la modernidad: sin colonialidad no hay modernidad. Por consiguiente, hoy la expresión común *modernidades globales* implica *colonialidades globales*, en el sentido preciso de que la matriz colonial del poder (la *colonialidad*, para abreviar) se la están disputando muchos contendientes: si la modernidad no puede existir sin la colonialidad, tampoco pueden haber modernidades globales sin colonialidades globales. [la modernidad] apareció primero como una doble colonización, del tiempo y del espacio. La colonización del tiempo fue creada por medio de la invención simultánea de la Edad Media en el proceso de conceptualización del Renacimiento y la colonización del espacio por medio de la colonización y la conquista del Nuevo Mundo. En la colonización del espacio, la modernidad se encuentra con su cara oculta: la colonialidad. Durante el lapso de tiempo comprendido entre el año 1500 y el 2000 se pueden percibir tres caras acumulativas (y no sucesivas) de la modernidad: la primera es la cara ibérica y católica, con España y Portugal a la cabeza (1500-1750, aproximadamente); la segunda es la cara del «corazón de Europa» (Hegel), encabezada por Inglaterra, Francia y Alemania (1750- 1945), y, por último, está la cara estadounidense liderada por Estados Unidos (1945-2000). Desde entonces, empezó a desarrollarse un nuevo orden global: un mundo policéntrico interconectado por el mismo tipo de economía”.¹⁴⁵

145 Mignolo, W., “La colonialidad, la cara oculta de la modernidad” en: Sabine Breitwieser (ed.) *Modernologies: Contemporary Artists Researching Modernity and Modernism*. Barcelona: Museu

La distinción entre colonialismo y colonialidad deviene por lo tanto imprescindible pues es esta distinción la que nos permite poner en duda la idea de que los museos enciclopédicos consistieron en un tipo de proyecto cultural global distinto al colonialismo y al imperialismo comercial, militar y cognitivo. Para nosotros, la aparición del museo enciclopédico es constitutiva no solo del expansionismo europeo trasatlántico sino sobre todo de la colonialidad, en tanto que una dominante de poder global que arrancó en la primera parte de la modernidad que señala Mignolo, esto es, en el 1500 con la invención de las Indias Occidentales en manos de los conquistadores españoles y portugueses. Sin embargo, la retórica universalista de museos enciclopédicos como el *British Museum*, paradójicamente ha encontrado en el discurso de la condición postcolonial del mundo actual el mejor argumento para justificar no solo su permanencia institucional sino también la posesión legal de las colecciones que se conformaron a través del expansionismo colonial. Neil MacGregor, actual director del British Museum y uno de los firmantes y promotores de la *Declaration on the Importance and Value of Universal Museums*, ha declarado que ese museo fue fundado:

“to promote reasoned understanding, by allowing cultures to be compared. One of the greatest threats to human dignity and freedom worldwide must surely be the reductive identity that governments and media everywhere seek to pin on diverse and complicated cultures and societies. To borrow from the late cultural historian Edward Said, what we need is a community of humanist interpretation into one another’s cultures, that enables us to avoid sound-bite answers and to insist on the complexity of the underlying questions. World museums of this kind offer us a chance to forge the arguments that can hope to defeat the simplifying brutalities of politics all round the world. The British Museum is now, as 250 years ago, a collection with a worldwide civic purpose. Where else other than in these museums can the world see so clearly that it is one?”¹⁴⁶

Como puede verse, es la supuesta emergencia de la condición postcolonial del mundo a través de la cual se presume no sólo el fin del colonialismo

d’Art Contemporani de Barcelona, 2009, pp. 39-41.

146 MacGregor, N., “The British Museum” en: *UNESCO ICOM News*, *op. cit.* p. 7.

—es decir, del control territorial en manos de los antiguos imperios coloniales— sino también de la colonialidad. El Art Institute of Chicago, otro museo enciclopédico, inició en 2008 un proyecto titulado *360 Degrees. Art Beyond Borders*, el cual incluyó seminarios, publicaciones, exposiciones y conversaciones con directores de museos. En entrevista con James Cuno, también firmante de la declaración y director del Art Institute of Chicago, Nail MacGregor afirmaba lo siguiente:

“[el] *British Museum* se fundó en 1753, justo en el momento en el que Londres había establecido relaciones comerciales a lo largo y ancho del mundo. Gracias a la fortaleza de la flota británica en ese momento, Londres se convirtió en el primer lugar en el que era factible reunir bajo un mismo techo objetos de todas partes del mundo. En ese contexto, el Parlamento británico pensó que era necesario contar con un lugar en el que los ingleses pudieran mirar directamente las cosas que producía el mundo para que pudieran comprenderlo. Fue entonces que se materializó la idea de un museo que reuniera y exhibiera de manera gratuita, en pleno centro de la ciudad, objetos de todo el mundo. En buena medida, lo que se pretendía era crear un nuevo tipo de ciudadano: un ciudadano que fuera un ciudadano del mundo, capaz de comparar lo que sucedía en diferentes partes y que pudiera ser capaz también de entender la dimensión de las interconexiones mundiales [...] En este sentido, la colección del *British Museum* nunca fue una colección nacional; por el contrario ha sido siempre una colección del mundo entero [...] Londres era entonces la ciudad más grande y más cosmopolita de Europa. Y aún hoy lo es, sólo que en la actualidad es cosmopolita de una manera muy distinta. Una de las cosas más sorprendentes, aunque también más paradójicas, es que cuando la colección se presentó en público en Londres en el siglo XVIII, lo hizo exclusivamente para un público europeo. Hoy, gracias a las importantes migraciones que han tenido lugar a lo largo de los siglos, pero muy en especial a las que han tenido lugar en las últimas dos generaciones, Londres se ha convertido en la capital de una importante población proveniente del Tercer Mundo. Se calcula que en la ciudad se hablan alrededor de trescientas lenguas no nativas. Hay por ejemplo importantes comunidades de Africanos y Asiáticos viviendo en Londres. De tal suerte que la colección mundial del museo está siendo

visitada ahora por un público también mundial. El museo se ha convertido por lo tanto en algo diferente a lo que era antes.

James Cuno: La misión del museo hace doscientos años consistía en reunir objetos en una misma ciudad con la idea de que pudieran ser vistos por la diversa población local y por los turistas que visitaban la ciudad. En la actualidad, sobre todo desde que eres su director, el British Museum ha empezado a mirar hacia fuera. Echando mano de su experiencia, de sus recursos y de sus colecciones, ha empezado a colaborar con personas de otras partes del mundo.

Hasta antes de los setentas, los objetos que albergaban los museos sólo podían estar en un solo sitio. Los altos costos y la falta seguridad a la hora de transportar una obra de arte propiciaban que los objetos se desplazaran muy poco. Sin embargo, gracias a los enormes avances en las tecnologías de conservación y al abaratamiento de los transportes, hoy podemos prestar de manera regular objetos de las colecciones a museos otras partes del mundo. Los grandes museos pueden ser mirados en buena medida como bibliotecas, que prestan sus colecciones para el mundo entero se beneficie. Esto es muy importante para el tipo de museo que dirijo y ya que su misión fue siempre la de ser visitado y estudiado por el mundo entero. Esa ha sido siempre la razón de su existencia. Ahora bien, mientras que en el siglo XVIII era muy difícil alcanzar estos objetivos simplemente construyendo un museo público en el centro de la ciudad, en nuestros días se ha vuelto una realidad, ya que nuestras colecciones viajan por el mundo. Actualmente, cinco millones de personas visitan anualmente el British Museum en Londres; al mismo tiempo, otros dos o tres millones de personas al rededor del mundo disfrutan de sus colecciones. Uno de los mayores retos de los museos enciclopédicos entonces posibilitar que el resto del mundo las vea y la use.

James Cuno: Hay personas que afirman que la idea de los museos enciclopédicos suena muy bien, pero que su existencia supone no sólo un ejercicio de racionalización, sino que éste tipo de museos son además el resultado y la consecuencia directa del imperialismo ¿Qué puedes decirnos de este tipo de cuestionamientos que tan a menudo se nos hacen a quienes apoyamos la permanencia de los museos enciclopédicos?

El museo enciclopédico es uno de los aspectos de las interacciones que comenzaron en el siglo XVI, a partir de las cuales Europa entró en contacto con el resto del mundo. Otro aspecto de este proceso es por su puesto el imperialismo. Aunque los dos procesos ocurrieron al mismo tiempo, ambos tienen que ver con asuntos diferentes. El objetivo del museo es entender, comparar y producir conocimiento; conocimiento verdadero que pueda generar tolerancia. La aventura imperial y la aventura comercial tuvieron objetivos completamente diferentes. El objetivo del museo de incrementar y compartir el saber es algo que ha sobrevivido al periodo imperial. Esta es la razón por la que en la actualidad es tan importante para nosotros compartir nuestras colecciones y también el motivo por el cual creemos que no tiene ningún sentido dividir las o separarlas; por el contrario, lo que queremos es más bien mantenerlas como una unidad para que puedan ser compartidas y sean útiles para todo el mundo.

James Cuno: En otro momento has hablado de tu experiencia trabajando con museos en diferentes partes del mundo. Al parecer, lo que estos museos están tratando de hacer en la actualidad es que sus colecciones cuenten las historias locales pero en el marco de sus relaciones con el mundo.

Efectivamente; ese es uno de los aspectos cruciales a los que se enfrentan la mayoría de los museos fuera de Europa y de Estados Unidos. Estos museos son museos destinados a contar únicamente las historias nacionales. Por ejemplo en China, la mayoría de las personas literalmente nunca han visto nada que haya sido producido fuera de China. En sus museos sólo se exhiben objetos chinos. Sin embargo, en la medida en que ese país se ha abierto al mundo y tiene el deseo de entenderlo, las autoridades, los museos y los conservadores chinos han comenzado a pedirnos que les enviemos exposiciones no sólo de su cultura local, sino también exposiciones mundiales que de manera comprensiva den cuenta de la situación del mundo entero. Esto es un asunto de crucial importancia para mí: es importante que no sólo esos países, sino en general las personas de todo el mundo, piensen hoy el lugar que ocupan en el gran relato de la historia mundial. Las grandes colecciones enciclopédicas son, en este sentido, también de vital importancia para alcanzar este objetivo. Es por ello que el British Museum ha comenzado a trabajar con algunos museos no sólo

en China sino también en África. Por ejemplo en Nairobi, el museo nacional ha pedido prestado al British Museum todo lo necesario para ubicar el lugar de la cultura keniana en el marco de las redes comerciales, las interconexiones religiosas, y las relaciones de este país con sus países vecinos. Desde mi punto de vista, este es el papel clave que han de jugar los museos enciclopédicos en el futuro”.¹⁴⁷

Es mucho lo que se podría extraer de las palabras de Nail MacGregor; sin embargo, lo que nos interesa resaltar ahora es la convicción eurocéntrica de que el museo enciclopédico, a pesar de la evidente acumulación y centralización de bienes de la que se compone, opera con una lógica diferente a la lógica imperial y comercial, así como la percepción de que mientras que el expansionismo mercantil está asociado al colonialismo, el proyecto enciclopédico del museo parece estar situado en otro mundo, distinto al de la esclavitud, el racismo, el racionalismo económico y la explotación de la naturaleza y la fuerza de trabajo a nivel global. En otras palabras, lo que nos interesa remarcar aquí es el hecho de que si se analiza el segundo occidentalismo descrito por Coronil, el de la incorporación de los Otros en el interior de los imaginarios (museográficos) occidentales, no desde la lógica de la modernidad sino desde la lógica de la colonialidad, entonces resulta inaceptable la idea de que este tipo de museos encuentran en la actualidad su razón de ser debido al hecho de que han sobrevivido al colonialismo.

MAGICIENS DE LA TERRE O EL EUROCENTRISMO INVERTIDO

El tercer tipo de occidentalismo estético al que queremos hacer referencia es aquel en el que Occidente aspira a descentrarse a través de la incorporación de los Otros. Más que simplemente incorporarlos a su imaginario geopolítico, lo que se pretende ahora es más bien reivindicar el lugar de las geografías periféricas para poder desterritorializarse y,

147 La entrevista completa puede verse en inglés en <http://www.artbabble.org/video/aic/360-degrees-neil-macgregor-art-institute-chicago?start=490.66> [consultada en agosto de 2012] [Traducción del autor].

con ello, encontrar un nuevo sitio en la geografía global. Este tipo de occidentalismo muestra por lo tanto un alto grado de autorreflexividad y de denuncia al eurocentrismo. Como ya hemos dicho antes, esta actitud está en el origen de la ideología afirmativa del *globalismo* y del intento de desdibujar las fronteras nacionales, continentales, imperiales, estéticas o epistémicas con la idea de alcanzar una condición post-eurocéntrica del arte. En otras palabras, lo que caracteriza a este tipo de occidentalismo es su auto-conciencia del proceso formativo del sistema-mundo y su pretensión de eliminar el esquema *centro-periferia* sin prescindir de Occidente como sujeto hegemónico. Gayatri Spivak detectó con agudeza las ambivalencias de este ese tipo de crítica eurocéntrica al eurocentrismo que supuso el postmodernismo y el posestructuralismo, al reconocer que el proyecto de teóricos como Foucault o Deleuze se propusieron intencionadamente emprender una crítica al occidentalismo como la mejor estrategia para rescatar y resituarse a Occidente como sujeto.¹⁴⁸

También la teórica Geeta Kapur detectó este problema en su artículo *The Center-Periphery Model: or How are we Placed?* de 1991, en el que cuestionaba los fundamentos eurocéntricos de la distinción postcolonial entre centro y periferia al afirmar que “[t]he concept of the centre-periphery as a kind of political geography of world cultures is based, surprisingly, on a base-superstructure type of model. Advanced industrial cultures (the First World) constitute the centre. Post-colonial, underdeveloped or economically dependent, cultures (the Third World) form the periphery. The argument assumes, in orthodox Marxist terms, that economics determines cultural hierarchies”.¹⁴⁹ Nos encontramos por lo tanto ante un tipo de occidentalismo que surgió de la mano de la crítica postmoderna y se consolidó con la búsqueda de la eliminación de las asimetrías globales por la que abogó la crítica postcolonial.

148 Spivak, G., *¿Pueden hablar los subalternos?* Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009.

149 Kapur, G., “The Center-Periphery Model: or How Are We Placed?” en: *Third Text*, 16. no. 17 (Autumn-Winter 1991).

Este occidentalismo posibilitó la emergencia de un tipo de imaginarios museográficos y curatoriales que justifican su razón de ser en la búsqueda de un mayor equilibrio geopolítico entre lo occidental y lo no occidental. Este occidentalismo plantea por lo tanto una suerte de revisionismo geopolítico del esquema *centro-periferia* y, al hacerlo, aspira a reinventar lo global como un territorio en la que *no sólo* cabe lo occidental sino también el Resto del Mundo. El ejemplo que se ha vuelto paradigmático de esta ideología globalista basada en un eurocentrismo invertido es la exposición *Magiciens de la terre* (1989) la cual planteó una suerte de igualitarismo geo-espacial como categoría organizativa a través de la cual aspiraba a establecer un nuevo diálogo trans-estético entre cincuenta artistas occidentales consagrados en los circuitos internacionales y cincuenta artistas no-occidentales desconocidos para el mundo (occidental) del arte. Su curador, Jean-Hubert Martin hizo explícito este punto de partida en la entrevista que concedió a Benjamin Buchloh y que apareció en el número especial de la revista *Third Text* en 1989.

“Obviously —afirmaba Martin— the problem of centre and periphery has been reflected in European-American avant-garde culture in recent years, but our exhibition Project *Magiciens de la Terre* is a departure from that. First of all, already on the geographical level we want to reflect on contemporary art production on a global, worldwide scale. But the questions of centre and periphery have also been asked with regard to authorship and oeuvre, especially since, in a number of the contexts with which we will be dealing, the artist’s role and the object’s functions are defined in a manner entirely different from our European way of thinking. As for the problem of marginality, it is difficult and delicate to include artists from different geo-political contexts in an exhibition of Western (Euro-American) contemporary art, the dominant art of the centres. But we come to recognize that in order to have a centre you need margins and the inverse is true as well. So *Magiciens de la Terre* will invite half of its approximately one hundred artists from marginal contexts, artists practically non-existent in the awareness of the contemporary art world”¹⁵⁰

150 Martin, J. H., Benjamin Buchloh, “Interview” en: *Third Text. Third World perspectives on contemporary art and culture*. Núm. 6, Spring, 1989, pp. 19-20.

Como veremos más adelante, y a pesar las críticas que motivó esta exposición, el igualitarismo geo-espacial que inauguró la exposición *Magiciens de la terre* terminó siendo apropiado y reconvertido en la condición de posibilidad del nuevo globalismo. Sus curadores, por ejemplo, declararon en 1989 sin el menor viso de modestia, que *Magiciens de la terre* era la “Première exposition mondiale d’art contemporain”. Según Jean-Martin Hubert:

“Depuis 10 ans de très grandes expositions montrant les nouvelles tendances de l’art contemporain, principalement de culture occidentale, ont eu lieu partout dans le monde, à Sydney, La Havane, ou New Delhi comme à Venise, Pittsburg ou Cassel. Magiciens de la Terre est la première exposition qui se propose de couvrir un champ mondial d’investigation, sorte de «constant d’existence de la création artistique du monde entier», et de dépasser les catégories artistiques habituelles ainsi que les limites géographiques et culturelles qui ont divisé les opinions sur les relations entre les différentes cultures de monde. Tout en respectant les différences entre les significations et les pratiques de l’art dans chaque pays, l’exposition se propose d’établir le lien entre les œuvres d’art en montrant l’universalité de l’acte créateur et en exposant des artistes de tous les continents”.¹⁵¹

Como puede verse, la pretensión de la exposición no era otra que la de corregir el falso internacionalismo que hablaba de lo universal sin mover a Occidente de su sitio hegemónico y sin preocuparse por abarcar la geografía global del planeta. Según los curadores de la muestra, ese falso internacionalismo había tocado sus límites en la exhibición organizada por William Rubin para el MoMA en 1984 bajo el título *‘Primitivism’ in 20th Century Art*, la cual despertó una inmensa cantidad de críticas centradas en el reduccionismo, la polarización y la incapacidad de los curadores de abordar el problema del primitivismo desde una lógica no eurocentrada.¹⁵²

151 Martin, J. H., *Magiciens de la Terre. Petit Journal*. París: Éditions du Centre Pompidou-Musée national d’art moderne, 1989.

152 Sobre las críticas a la exposición *‘Primitivism’ in 20th Century Art* ver el número especial de la revista *Art in America* de 1985 (Abril), en especial los textos de James Clifford, “Histories of the Tribal and the Modern” en: *Art in America*, April, 1985, pp. 164-177 e Yve-Alain Bois, “La Pensée Sauvage”; *op. cit.*, pp. 178-189; también se puede consultar un resumen en

Consciente de los problemas que había despertado esta exposición, Jean-Hubert Martin concibió la exposición *Magiciens de la terre* con la convicción de que Occidente tenía que dejar de pensarse como centro del mundo y que, al mismo tiempo, los cuatro continentes que forman parte del espacio natural de lo primitivo debían encontrar su lugar en el nuevo esquema *globo-continente*. Su idea era *abrir* a Occidente y moverlo del sitio que el propio Occidente se había otorgado a sí mismo por medio de permitir que lo no-occidental dejara de ser algo oculto y distante, etnográficamente ajeno y subalterno:

“Si l’ouverture vers d’autres civilisations doit être aussi large que possible —afirmaba Martin en la carta de invitación a los artistas que participaron en *Magiciens de la terre*—, il n’en reste pas moins que le choix est dicté par un regard occidental. Plutôt que de tenter de nier ce regard, il importe d’utiliser l’expérience artistique de ce siècle qui a exploré un très grand nombre de possibles. Il ne s’agit pas d’un catalogue des activités artistiques du monde. C’est bien plus un dialogue entre diverses attitudes de création”.¹⁵³

En *Magiciens de la terre*, lo global fue entendido por lo tanto como la suma dialéctica que resultaría de confrontar lo occidental desterritorializado con lo no-occidental re-continentalizado. En palabras de Lotte Philipsen, “*Magiciens de la terre* indeed reflected a global aspect, by adopting as its fundamental premise the display of works of art from a world-wide range of geographical areas”.¹⁵⁴ Lo paradójico es que, mientras que el propio Martin pretendía estar hablando globalmente sin reivindicar ningún diseño geográfico específico, el resultado de la exposición no era otro que la articulación de una geografía global conformada por la partición continental de lo sensible entre lo occidental y lo no occidental. No es de extrañar que Catherine David, la curadora de documenta X haya afirmado que “[l]a exposición Les Magiciens de la Terre contribuyó, aunque fuera

Belting, H., “Contemporary Art and the Museum in the Global Age” en: Weibel, P., Andrea Buddensieg, (eds.), *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2007, pp. 16-38.

153 Martin, J. H., “La mort de l’art, l’art en vit” (tomado de la carta de invitación al artista Zou Qishan para participar en *Magiciens de la terre*, fechada el 6 de octubre de 1986).

154 Philipsen, *Globalizing Contemporary Art ... op. cit.* p. 48.

sin pretenderlo, a reactualizar una serie de clichés históricos colonialistas que distinguen (dándole grados de valor diferentes) entre centro y periferia, entre original y copia”.¹⁵⁵

En *Magiciens de la terre*, la geografía colonial de la modernidad es negada y al mismo tiempo reinventada a través de la fijación de lo no-occidental como el afuera relativo de Occidente.

“Cette exposition –decía Jean-Hubert Martin– est l’occasion de réaffirmer l’intérêt pour des cultures que l’on a cru trop souvent détruites par le colonialisme ou les pressions politiques. Elle pose au regard de tous la question des rapports de l’art occidental avec les autres cultures et peut-être, sera déterminante pour de nouveaux critères, de nouvelles théories de la culture de demain”.¹⁵⁶

La pretensión de *Magiciens de la terre* no era otra que la de exponer la autoconciencia espacio-temporal alcanzada por Europa y su aspiración a dejar de ser un sujeto geográfico hegemónico, para lo cual parecía necesario abandonar todo tipo de parámetros geográficos.

“It is a curious paradox –decía Jean-Hubert Martin en una entrevista para la revista *Frieze* en 2005– that I should have been asked to write a defense of geographically defined group exhibitions in relation to ‘Magiciens de la Terre’, since this was actually the first exhibition of contemporary art not to set itself specific geographical parameters”.¹⁵⁷

Paradójicamente, lo que propició esta actitud revisionista fue la recuperación de lo no-occidental a través del mito de los continentes. En buena medida, lo que *Magiciens de la terre* estaba haciendo era apuntalar un tipo de revisionismo geopolítico que el propio Jean-Martin Hubert

155 Catherine David en conversación con Xavier Antich, en el marco del encuentro *Representaciones árabes contemporáneas. La ecuación iraquí (II)*, organizado por la UNIA de Sevilla. Ver: http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=13 [consultada en agosto de 2012]

156 *Ibidem.*

157 Martin, J. H., “Debate: Ethnocentrism” en: *Frieze*, Núm. 8, Febrero, 2005.

consolidó más tarde en sus exposiciones *Galerie des cinq continents* (1995) y *Partage d'exotismes* (2000). Este occidentalismo estético se caracteriza por lo tanto por un revisionismo eurocéntrico del eurocentrismo, materializado a través de la negación de la geografía histórica de la modernidad y, sobre todo, del lugar central de Occidente en el esquema *centro-periferia*. Refundado como un eurocentrismo invertido, el occidentalismo de *Magiciens de la terre*, inauguró una visión globalista en la que el mito de los continentes reapareció pero ya no para situar a Europa en el centro del relato sino para dislocarlo y reinventarlo como un territorio discursivo sin geografía. No es gratuito que el propio Fernando Coronil relacione este occidentalismo como el proceso de fetichización del pensamiento geográfico de la modernidad/colonialidad.

PARÍS GLOBAL

DISTANCIA INFINITA (MUSÉE DU QUAI BRANLY) / PROXIMIDAD EXTREMA (LA TRIENNALE)

Exposiciones como *Magiciens de la terre* aceleraron la necesidad de provincializar Europa pero dejaron intacto a Occidente en tanto que sujeto de la historia (universal) del arte. Más aún, le permitieron reimaginarse y avanzar hacia una condición de plena desterritorialización desde donde ahora es capaz de reproducirse a pesar de —o gracias a— no tener un lugar específico en la geografía global del planeta. El tercer occidentalismo abrió por lo tanto la puerta a lo que aquí hemos venido denominando el globocentrismo o la cuarta forma del occidentalismo estético, el cual se consolidó a través de una doble promesa: por un lado, la expectativa de negar la ‘negación de la coetaneidad’ (*denial of coevalence*) a la que se refería Johannes Fabian; esto es, la idea de negar la falta de sincronía temporal entre el arte occidental y el arte no-occidental; por el otro, la expectativa de cancelar lo que antes hemos descrito como la *heterogeneidad geográfico-estructural*, es decir, la promesa de suspender la continua diferenciación entre la geografía de Occidente y la del Resto del Mundo que dio forma a la imaginación geopolítica de la modernidad/colonialidad. Geoestéticamente hablando, esta doble des-diferenciación propuesta por Occidente mismo fue el resultado de la convicción de que

Occidente había erradicado su propio eurocentrismo y de que estaba ahora en condiciones de sincronizar –temporal y espacialmente– el «arte europeo» con el «arte latinoamericano», el «arte africano», el «arte asiático» y el «arte oceánico».

Sin embargo, como el propio Jean-Hubert Martin lo había ya supuesto, para conseguir tal sincronización espacial y temporal era indispensable suspender primero (a costa de la segunda) la distinción entre ‘obra de arte’ y ‘cultura material’ que había servido a Occidente para institucionalizar la partición estética y etnográfica entre lo occidental y lo no-occidental. “La notion d’ouvre d’art est une invention spécifique à notre culture. Beaucoup de sociétés ne la connaissent pas. Les autres cultures n’en créent pas moins des objets visuels et statiques qui ont pour propriété essentielle d’être des réceptacles de l’esprit”.¹⁵⁸ Como puede leerse en las palabras de Martin, *Magiciens de la terre* se proponía poner en confrontación estos dos universos con la idea de alcanzar una condición verdaderamente global del arte, en donde dicha categoría dejaría de ser exclusiva de Occidente y se haría extensiva a todas las culturas del mundo. No obstante, como notaron inmediatamente los críticos de la exposición, la pretensión de espacializar la categoría arte para volverla una categoría post-eurocéntrica y post-occidental requiere de mucho más que de una simple confrontación entre diferentes universos creativos. Así, lejos de resolver el problema que agudamente había detectado, *Magiciens de la terre* sólo consiguió hacer evidente que la partición geoestética que dio forma a la modernidad/colonialidad constituye una matiz epistémica de poder sumamente compleja, en la que se funden aspectos raciales, económicos y políticos, y no meramente estéticos o culturales fácilmente superables a través de un diálogo estético intercultural.

Las críticas postcoloniales a la exposición *Magiciens de la terre* propiciaron por lo tanto lo que describiremos más adelante como el *efecto magiciens*, a través del cual el modelo propuesto por Jean-Martin Hubert, a pesar de haber fracasado como estrategia para plantear problemas globales,

158 Martin, J. H., “La mort de l’art ...”, *op. cit.*

tendió más bien a radicalizarse hasta permitir la emergencia de un nuevo tipo de occidentalismo en el que la eliminación de las asimetrías globales por la que abogaba la crítica postcolonial terminó siendo absorbida e instrumentalizada como el fundamento del *globocentrismo estético*. Lo anterior trajo como resultado un mapa geoestético en el que Occidente se constituye como una nueva matriz de poder global. Su papel ya no consiste en administrar la occidentalización del mundo desde una geografía hegemónica (ya sea central o desterritorializada) sino más bien en robarle a la periferia el lugar de enunciación ‘natural’ para reclamar la des-occidentalización del mundo. Al apropiarse del programa post-occidentalista que América Latina concebía como propio, Occidente no sólo consiguió ‘desaparecer’ como sujeto hegemónico, sino que obligó a la crítica latinoamericanista a revisar la manera en la que se había vinculado con la crítica eurocéntrica al eurocentrismo; es decir, la obligó a revisar el occidentalismo y el colonialismo interior. El cuarto occidentalismo al que queremos hacer referencia tiene por lo tanto tres movimientos interconectados: la desmaterialización de Europa como continente, el ocultamiento de Occidente en tanto que lugar de enunciación y la desestabilización de la periferia en tanto que lugar natural del post-occidentalismo.

La creación del museo Quai Branly en París ilustra con claridad el punto extremo de esta suerte de eurocentrismo invertido y sin geografía que hemos descrito como el nuevo *globocentrismo estético*. En la medida en que éste museo se creó con la intención de corregir el provincialismo absolutista del *Musée de l’Homme* de París, la función del Quai Branly ya no es la de preconizar la excepcionalidad del arte europeo para con ello celebrar la *culminación catastrófica* de la modernidad, el imperialismo y la colonización –como han hecho todos los museos europeos nacionales y los grandes museos enciclopédicos en diferentes partes del mundo– sino la de dar voz a las ‘culturas estéticas’ del resto del mundo sin establecer –al menos en apariencia– jerarquías entre Occidente y sus Otros. Inaugurado oficialmente en 2006 como el *Musée du Quai Branly*, este museo tuvo sin embargo varios nombres previos –entre ellos *Musée de l’Homme, des Arts, et des Civilisations*– los cuales aludían directamente

al problema de las asimetrías geoestéticas entre Occidente y sus Otros. Parfraseando las palabras del expresidente francés Jacques Chirac, uno de los artífices del museo, Jacques Kerchache, aseguraba en el 2000 que “[t]he project is based on the president’s intention, based on a deep conviction, to affirm that there is no hierarchy of cultures”.¹⁵⁹ Como puede verse, el museo Quai Branly surgió con la convicción de tener las herramientas necesarias para narrar el mundo desde una visión post-eurocéntrica y post-etnográfica.¹⁶⁰

Para alcanzar este objetivo, el museo Quai Branly puso en operación una estrategia muy concreta: absorber el discurso de la crítica postcolonial y, haciendo uso de la legitimidad que le otorga esta forma de revisionismo geopolítico, se propuso cuestionar el régimen estético del arte occidental. Su objetivo primordial era entonces permitir que los otros continentes (América, África, Asia y Oceanía) pudieran hablar por sí mismos y pudieran ser escuchados. En el museo Quai Branly, Europa ya no es concebida entonces como una *voz en off* que tiene la autoridad suficiente y la responsabilidad histórica de narrar la historia del arte no-occidental, sino más bien como un *museo-continente* que escucha y que posibilita la plena expresión de la diferencia.¹⁶¹ Al introducirnos al museo Quai Branly lo que encontramos no es entonces ni el fin de la historia del arte ni el agotamiento de la función filosófica del arte europeo, sino más bien el reverso del mito hegeliano de Europa como el *contenido absoluto* de la Historia situado en una geografía en decadencia: en el Quai Branly, Europa es puro *continente*, es un contenedor transparente que contiene a los otros continentes, lo cual lo convierte automáticamente en un *continente-global*; en la región-mundo por antonomasia a la que difícilmente se le puede describir como explícitamente eurocéntrica en la medida en que está amparada por la supuesta condición postcolonial del mundo global.

159 Price, S., *Paris Primitive: Jacques Chirac’s Museum on the Quai Branly*. University of Chicago Press, 2007, p. 33.

160 *Apud.* in: Dias, N., “Esquisse ethnographique d’un projet: Le musée du Quai Branly” en: *French Politics, Culture, and Society*. Vol. 19, no. 2 (2001): 81–101.

161 Sobre el tema ver Dias, N., “Cultural Difference and Cultural Diversity: The Case of the Musée du Quai Branly” en: Daniel J. Sherman (ed.) *Museums and Difference*. Indiana University Press, 2007.

No es gratuito que el propio Jacques Chirac haya definido al Quai Branly como el museo de la alteridad y que haya dedicado tantos esfuerzos personales y presupuestos estatales a convertir este museo en la antítesis del *Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée* (MuCEM), el cual albergará las colecciones europeas del imperialismo francés y que será inaugurado en 2013 en el importante puerto colonial de Marsella, haciendo coincidir dicha inauguración con el título de Capital Europa de la Cultura y, no menos importante, con las celebraciones por los cincuenta años de la descolonización francesa de los territorios africanos.¹⁶²

Como puede verse, el museo Quai Branly es uno de los ejemplos más acabados del revisionismo geopolítico eurocentrado al que hemos hechos referencia. En él se naturaliza un nuevo *lugar* de enunciación que consiste precisamente en *hacer hablar* a los Otros para que la cacofonía de una infinidad de pequeñas historias postcoloniales oculte la voz del sujeto occidental desde el cual se narra el discurso de la diferencia. En el museo Quai Branly, el *arte europeo* y la cultura material de Occidente no están exhibidas; en su lugar, Europa está presente sólo como el *contendor* de la condición postcolonial. En este museo, la desestabilización de Europa y la desterritorialización de Occidente que comenzaron a tomar forma con el tercer occidentalismo —con la crítica postmoderna y postcolonial— han tocado los extremos del planeta y se han vuelto perfectamente esféricas. En el museo Quai Branly, Europa es entonces un *continente* subexpuesto que se da a ver justamente por no estar presente.

Al convertirse en un continente atemporal y transparente constituido exclusivamente por las otras geografías del mundo, Europa/Occidente adquiere automáticamente un nuevo lugar post-hegemónico al que bien se le podría describir como meta-geográfico y meta-etnográfico; es decir, como un lugar de enunciación que establece una distancia radical —geográfica y etnográfica— con el mundo. Como nos lo recuerda Daniel Sherman:

162 Sobre el tema ver: Colardelle, M., “Du Musée national des arts et traditions populaires au Musée des civilisations: France, Europe, Méditerranée” en: *Culture et recherche*, No. 87 (2001): 8–9.

[t]he curators and scholars responsible for the Quai Branly project have also placed it in a ‘postcolonial’ context and see it as an opportunity for increased cooperation with formerly colonized countries. Yet in one sense ‘postcolonial’ seems to mean not having to say you’re sorry: as Maurice Godelier, formerly in charge of planning the Quai Branly’s research program, put it, “A resolutely postcolonial museum will permit the West to take a critical view of its history, without guilt—let’s say putting ourselves at a distance”¹⁶³.

Herman Lebovics enfatiza también las ambivalencias de esta absorción de la condición postcolonial y del tipo de revisionismo post-eurocéntrico a partir de los cuales está organizado el museo:

“Stéphane Martin, Quai Branly’s President, and the French government want the museum to be an important sign of France’s special friendship for the once colonized. For Martin, Quai Branly represents France’s postcolonial turn. Trophies of conquest are now to be seen as objects of mysterious beauty. Of course, the slippery nature of the word confuses what is at stake in present day French “postcoloniality.” Since the end of World War II the major European powers have largely withdrawn their direct political control over the lands of the southern hemisphere. As a result of that distance of space and time, we can see much more clearly what the colonial era was about. But it is premature, if measured in international power-political, military, cultural, and economic terms, to speak of a successful postcolonial move. And as the riots of the fall of 2005 so dramatically exhibited on French television, France is not yet truly postcolonial in its domestic social relations. Nevertheless, Quai Branly might justly be seen today as a successful postcolonial museum precisely because it is a spectacle. Here is a museum apparently honoring objects gathered during a less honorable colonial past. It serves, to adapt the words of Guy Debord, “as the visible *negation* of life, as a negation of life [among the colonized] which *has become visible*”.¹⁶⁴

163 Sherman, D. J., “Peoples Ethnographic: Objects, Museums, and the Colonial Inheritance of French Ethnology” en: *French Historical Studies*. Vol. 27, Number 3, Summer 2004, p. 702; Leauthier, A., “Comment construire un musée post-colonial” entrevista con Maurice Godelier, *Libération*, Abril 20, 1999, [citado en Dias, “Esquisse ethnographique...”, *op. cit.* p. 95.

164 Herman Lebovics, “Echoes of the “Primitive” in France’s Move to Postcoloniality: The

En el Quai Branly, Occidente ya no representa entonces una geografía específica que se considera superior a las otras geografías subalternas, sino que es el territorio natural de lo postcolonial en cuanto tal; es el espacio geométrico y simétrico en el que está contenido lo global. No es casualidad que su arquitecto, Jean Nouvel, lo haya concebido como un jardín salvaje, sugiriendo con ello que Occidente —en tanto que contenedor y no como contenido— observa el desarrollo de las civilizaciones desde la distancia que le otorga estar situado en el mundo natural. Es la resustancialización del mito del buen salvaje, reconvertido ahora en un continente que está fuera de este mundo. Como puede verse, el discurso de la poscolonialidad ha permitido entonces que Occidente se conciba a sí mismo como el territorio en donde se expresa lo global, en la medida en que opera como la exterioridad de América, África, Asia y Oceanía. Convertido en jardín salvaje, Occidente-contenedor toma el lugar del planeta, sobre el que se distribuyen las diferentes civilizaciones y se expresan las diferencias culturales, desdibujando las marcas que la modernidad, la colonialidad y el eurocentrismo habían dejado sobre la faz de la tierra. Nos encontramos por lo tanto ante la fase posterior al *enmundamiento* a través del arte al que Heidegger dio una dimensión geo-filosófica con su idea de la revelación del mundo a través del objeto artístico. En esta nueva fase esférica, la obra ya no lo *enumunda* al mundo, sino que lo *engloba*.

La estrategia del Quai Branly no podría entonces ser más perversa ni más efectiva: al dejar *a la vista* el ocultamiento de Occidente, lo que consigue no es otra cosa que reproducirse globalmente sin definir ni condicionar a la alteridad como su exterioridad, sino proponiéndose él mismo como la exterioridad de la diferencia. En términos plenamente filosóficos, este giro constituiría una forma negativa de realización analéctica de la modernidad a la que se han referido el lituano Emmanuel Lévinas y argentino-mexicano Enrique Dussel.¹⁶⁵ La negación de la exterioridad de

Musée du Quai Branly” en: *Journal of Globality Studies*. No. 4, February 5, 2007, p. 8.

165 En el prefacio a la *Ética de la Liberación* de Dussel puede leerse “But not only does Dussel appropriate Levinas’s thought, he also transforms it by both transposing it to a Latin American setting and developing his own analectical method, which begins with the Other, recognizes the analogical character of the Other’s word, unmasks false universals imposed upon the Other, and expands rationality through exposure to the Other. Dussel’s

lo no-occidental que era constitutiva del viejo eurocentrismo es sustituida aquí por la construcción de una nueva exterioridad en la que todo es periferia. Occidente es *ahí* donde no está presente; mientras que lo no-occidental ha dejado de estar *allá* en donde su ser se encontraba como fuera de lugar. De tal suerte que lo que inaugura este museo no es otra cosa que un nuevo lugar geostético de enunciación sin geografía desde el cual parece posible seguir organizando, clasificando, representando e incluyendo la diferencia en nombre del post-occidentalismo sin miedo a repetir las viejas formas del eurocentrismo.

En el Quai Branly, el concepto *artes primitivas* sobre el que se fundaron el Musée du Louvre y el Musée de l'Homme fue sustituido por la expresión *arts premiers*, la cual se utilizó no sólo como argumento patrimonial sino también como mapa geostético para la creación del museo. Mientras que el concepto *artes primitivas* lleva implícita no sólo una partición formal de la cultural material global sino también una distribución temporal de los diferentes procesos civilizatorios, el concepto *arts premiers* lleva implícita la idea de eliminar las asimetrías estéticas creadas por la propia espacialización de la modernidad eurocentrada. Como nos lo recuerda Sally Price, la expresión *arts premiers* —la cual el propio ex presidente Jacques Chirac había tomado del libro del mismo nombre de Marine Degli y Marie Mauzé (2000)— tenía por lo tanto la intención de sustituir

transmutation of Levinas's thought enables him to explain the distinctiveness of Latin American philosophy, which is analogous to but not univocal with European philosophy. In addition, this Latin Americanizing of Levinas results in a philosophy that Dussel himself describes as "transmodern." This is so, on the one hand, because Dussel cannot afford to share the comfortable skepticism at times characterizing postmodernity, because he requires rationally based universal norms of justice to denounce the poverty and violations of human rights inflicted on Latin Americans. On the other hand, he cannot wholeheartedly partake of the Frankfurt School's optimism about the project of modernity, since Latin America's history of oppression, from the conquest of Mexico to present-day economic dependency, has so frequently been justified in the name of "rational," "modern," or "universal" values which have turned out to be only Eurocentric or North American. Ethical responsibility to the Other prohibits either the abandonment or the uncritical acceptance of universal norms and judgments". Sobre el tema ver: Dussel, E., "Afirmación analéctica" en: *Ética de la liberación: Ante el desafío de Apel, Taylor y Vattimo*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 1998; Dussel, E., "Europa, modernidad y eurocentrismo" en: Lander, E., (ed.) *La Colonialidad Del Saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales*. Buenos Aires: CLACSO, 2000 (*Perspectivas Latinoamericanas*), pp. 41-54; Lévinas, E., *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1969.

el carácter negativo asociado a la etiqueta ‘arte primitivo’ con el que la modernidad distinguía entre museos de arte y museos etnográficos con uno nuevo enfoque explícitamente postcolonialista.¹⁶⁶

Como puede verse, el problema del *globocentrismo estético* ya no es el de la falta de visibilidad de la periferia, sino el de la emergencia de una nueva matriz de poder de representación que permite que Occidente exista sin que tenga que ser visto. Si antes la globonormatividad del arte funcionaba estableciendo los parámetros de la partición geoestética entre lo occidental y lo no-occidental, en la actualidad opera haciéndolos desaparecer. Lo que está en juego en esta forma de occidentalismo es entonces la auto-negación como estrategia de reivindicación de un lugar epistémico de dominación que se concibe a sí mismo como post-hegemónico.¹⁶⁷ No es casual por lo tanto que el museo Quai Branly se proponga como una exploración geoespacial hacia los confines continentales del planeta y que lo haga además, cobijado por el discurso postcolonial, sin miedo a repetir el eurocentrismo que había caracterizado al *Musée de l’Homme*. La organización del espacio interior del museo está concebida por lo tanto como una “Exploración de las colecciones permanentes” a partir de la cual se estructura un recorrido inter-continental en el que uno atraviesa a las diferentes culturas materiales constituidas por el imperialismo, pero nunca se encuentra con el drama de la *colonialidad* en cuanto tal:

“[el] recorrido geográfico en una sala con un único espacio, en torno a 5.450 objetos procedentes de todos los confines de la tierra. A la salida de la ‘rampa’, larga cinta sinuosa que asciende en espiral desde el hall de recepción, la plataforma de las colecciones presenta los grandes espacios geográficos de donde proceden las extraordinarias colecciones del museo del Quai Branly: Oceanía, Asia, África y América. El visitante las atraviesa en un recorrido fluido que forma grandes encrucijadas entre las civilizaciones y las culturas”.¹⁶⁸

166 Mauzé, M., Marine Degli, *Arts Premiers: Le temps de la reconnaissance*. Gallimard, 2000; ver Price, *Paris Primitive...*, *op.cit.*

167 Hemos tomado la expresión de Jon Beasley-Murray, *Posthegemony Political Theory and Latin America*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

168 «<http://www.quaibrantly.fr/es/collections/permanentes-colecciones/exploracion-de-las-colecciones-permanentes.html>» [visitada en enero de 2012]

La rampa a la que se refiere el texto comienza en realidad en la columna vertebral del museo, la cual consiste en un cilindro transparente en el que se encuentran ‘expuestos’ los repositorios del museo. Dando la sensación de que Occidente ya no tiene necesidad de mantener enterrado su pasado colonial, tales repositorios parecen salir a la luz desde el espacio subterráneo del museo. Así, la propuesta museográfica del Quai Branly se estructura a partir de un centro visual-postcolonial que pretende dislocar la tradicional separación entre objeto expuesto, discurso curatorial y fondos museológicos: en lugar de estar oculto, el almacén en el que se guardan las múltiples colecciones coloniales ‘no expuestas’ está a la vista, resguardado por un fino cristal a través del cual se anima al visitante a intuir no sólo la dimensión del acervo del museo sino también la necesidad de exponer la manera en la que Europa administra la memoria de su pasado imperial y organiza los objetos que acumuló durante la empresa colonial. El gesto se repite en las diferentes *salas-continente* del museo, en las que pilas de objetos rigurosamente clasificados y almacenados acompañan a las ‘obras maestras’ seleccionadas para ilustrar los recorridos temáticos del museo. Lo coleccionado, lo almacenado y lo exhibido comparten por lo tanto un espacio discursivo.

El gesto no es menor: el recorrido por los cuatro continentes que componen la geografía del espacio no-occidental comienza haciendo explícito el lugar etnográfico de Europa y el papel de Occidente como sujeto coleccionista. Es entonces a partir de este eje visual-postcolonial desde donde se asciende hasta las salas en las que se encuentran *continentalizados* más de 5 mil objetos dramáticamente expuestos por medio de módulos transparentes que tienen la intención de generar la idea de que no sólo cada continente es una unidad en sí mismo, sino que, a su vez, todo el mundo no-occidental está situado un espacio común del que Europa y su aparato militar-colonial es una pura exterioridad.

En el panel explicativo de la sala en la que se ubica el continente americano se resalta por ejemplo la diversidad interna de los objetos producidos en la región, pero se enfatiza también la coherencia histórica el continente desde la época prehispánica hasta nuestros días y se acentúa

la unidad estética del continente: “Dans le parcours muséographique, l’Amérique récent et actuelle répond á l’Amérique précolombienne de part et d’autre d’une réflexion sur la nature de l’objet amérindien, reflet de l’unité et de la singularité du continent.”¹⁶⁹ Como lo muestra con claridad y ambición el museo de Quai Branly, el actual *globocentrismo estético* ya no consiste por lo tanto en la identificación de lo occidental con una geografía específica que se define solamente por su distancia geográfica y etnográfica respecto a lo no-occidental, sino más bien por su capacidad de des-diferenciarse de la geografía cultural de la modernidad e identificarse al mismo tiempo con el espacio global en cuanto tal. En este tipo de occidentalismo, Occidente aspira entonces a disolverse en lo global para poder eliminar las distancias que él mismo creó con respecto a las otras estéticas-continente: Asia, África, América y Oceanía.

Consciente de estas nuevas estrategias de representación museográfica, e intentando responder a este tipo de *globocentrismo estético*, el curador nigeriano Okwui Enwezor utilizó la idea de la proximidad estética, epistémica y etnográfica como metáfora para organizar la última Trienal de Arte de París (2012) a la que, aludiendo a la precarización del espacio que separa a lo occidental de lo no-occidental y a lo nacional de lo etnográfico, sintomáticamente tituló *Intense Proximity*. Enwezor ya había trabajado este concepto en 2006, cuando organizó la *BIACS2* en Sevilla (*Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla*) bajo el título *The Unhomely. Phantom Scenes in the Global Society*, la cual exploró formas de vecindad política y estrategias de coexistencia afectiva, diferentes a aquellas determinadas por esa suerte de *apartheid* planetario que se había impuesto tras los acontecimientos del 2001.¹⁷⁰ En *Intense Proximity*, Enwezor regresa al problema de las distancias geoepistémicas creadas por la modernidad, esta vez relacionándolas con la producción antropológica de la alteridad en general y, más en concreto, con la etnografía francesa, aquella alegoría nacional que aspiró a universalizar la experiencia del

169 Musée du quai Branly; programa de mano y panel de sala. [Visitado en julio de 2012]

170 Enwezor, O., (ed.) *The Unhomely: Phantom Scenes in Global Society: 2nd International Biennial of Contemporary Art of Seville*. Sevilla: Bienal Internacional de Arte Contemporáneo-Centro Andaluz de Arte Contemporáneo-Fundación BIACS, 2006.

sujeto occidental en tanto que un sujeto capaz de darle sentido al mundo como totalidad. Como puede leerse en la hoja de mano de la muestra:

“Inspired by the great work of early to mid 20th century French ethnography figures such as Claude Levi-Strauss, Marcel Mauss, Michel Leiris, and Marcel Griaule, La Triennale sets off on a journey to explore the nodes where art and ethnography converge in a renewal of fascination and estrangement. Fundamentally, the goal of the project is to shift from the idea of national space, as a constituted physical location, to a frontier space that constantly assumes new morphologies and new models of categorization (local, national, trans-national, geo-political, denational, pure, contaminated, etc.). Contemporary art has become a global phenomenon fostered by an ever growing network of relations overcoming distances. La Triennale will therefore approach the art of today through this wealth of connections. Its title, “Intense Proximity”, points to those frictions, those heterogeneous tensions which set every human activity into motion”.¹⁷¹

Lo que de alguna manera plantea Enwezor es que, de la misma manera que la etnografía había sido instrumental para invisibilizar el aparato imperial francés de representación y construcción de la alteridad (en este caso del colonizado, de los condenados de la tierra a los que se refería Frantz Fanon), el pensamiento estético estaba sirviendo ahora para invisibilizar el occidentalismo en tanto que el discurso que declara el fin de las distancias epistémicas y etnográficas. Ahora bien, de la misma manera que *Magiciens de la terre* se había situado en el centro del problema del ‘primitivismo’ pero había sido incapaz de proponer una salida, *Intense Proximity* se sitúa por su parte en el corazón de las tinieblas del conocimiento etnográfico en el que ella misma parece estar atrapada: mientras que opera como un excelente termómetro no sólo del nivel de urgencia que muestran en la actualidad los antiguos imperios coloniales de reconciliarse con su pasado colonial, sino también de la evidencia de que no cuentan con más herramientas que sus propias ruinas geoepistémicas creadas con tanta insistencia a lo largo de la modernidad/colonialidad, *Intense Proximity*

171 Enwezor, O., *Intense Proximity: Guide Exhibition*. Paris: Éditions Artyls, 2012. Tomado de la página web de la trienal <<http://www.latriennale.org/en/la-triennale-1>> [visitada en agosto de 2012]

reproduce (deberíamos decir, espacializa) a su vez el problema que pretende resolver a la hora de intentar escalar la función del artista como etnógrafo —a la que el propio Hal Foster se había referido— sugiriendo la idea de hacer de la curaduría el nuevo territorio de la etnografía. Citando la entrevista de Claire Staebler a Nicolas Bourriaud y rehabilitando la tesis de Martin Heidegger sobre la obra de arte en la era moderna, Enwezor avanza la promesa de recomponer la geografía global del arte contemporáneo haciendo de la curaduría un sistema de *enmundamiento* (*the exhibition as a system of worlding*).¹⁷²

Por lo tanto, *Intense Proximity* no sólo reivindica la idea de entender el arte contemporáneo como el territorio de la *observación participante* a escala global, sino que también aspira a hacer de la curaduría la extensión post-nacional y post-occidental del conocimiento etnográfico. Así, mientras que por un lado provincializa la *intelligentsia* de la etnografía francesa (Marcel Mauss, Levi-Strauss, Michel Leiris, Marcel Griaule, etcétera) y denuncia el universalismo de la observación estética (occidental) —aquella que Jean-Martin Hubert reprodujo sin darse cuenta en *Magiciens de la terre* al declarar que su propia percepción era suficiente para *artistificar* la cultura material del mundo entero— por el otro aspira a apropiarse de la etnografía —aquella pesada pero transportable maquinaria disciplinar que desarrolló Occidente para pensarse a sí mismo como sujeto hegemónico— con la promesa de reinventar la curaduría a escala global. En sus propias palabras, mientras que por un lado afirma que *Intense Proximity* “does not merely begin with, but rather departs from the aesthetic and epistemological structures that might be called ethnographic form —a system of analysis that manifests a style, optics, or poetics of observation that examines the different registers of cultural, social, and natural phenomena”, Enwezor sugiere por el otro que:

“[h]ere we can begin to consider, in quick succession, the link between the historical and the contemporary, between artists and ethnographers,

172 Hay que recordar que Enwezor ya había incluido el famoso texto *Constuir, habitar, pensar* de Heidegger en el catálogo de la exposición *The Unhomely. Phantom Scenes in the Global Society*. Barcelona: BIACS-BOM, 2006; *cf.* Enwezor, O., “Introduction” en: *Intense Proximity. Exhibition Guide*. Paris: Éditions Artyls, 2012, pp. 13.

comparing ethnographic fieldwork with contemporary curating. Or perhaps it is the obverse: the curator as ethnographer? [...] In response to the seminal work of French ethnography in the first half of twentieth century, and its preoccupation with historicity and cultural legacy, and reflecting upon the preponderance of ethnographic poetics in the work of contemporary artists, the project which we have imagined is multi-pronged. This process begins with framing a common question: how do contemporary social logics—in a time of increasing proximity between incompatible communities, contending identities, multiple cultural agents and artistic institutions—deal with spatial and temporal disjunctions when the distance between the Self and the Other, between us and them, has collapsed? [...] what tools shall we construct the ideas of belonging and contemplate the ethics of non-belonging? [...] our main interest in selecting the contributors to this project was not to ask who is an artist and who is an ethnographer. Instead, we wanted to construct the project topoi as a field contending discourses”.¹⁷³

Desde nuestro punto de vista, al asumir que el ‘colapso’ de las distancias geoepestémicas que separaban al Ser (Occidente) de los Otros (lo No-Occidental) se corresponde con el agotamiento de la crítica eurocéntrica al eurocentrismo —es decir, con la idea de que Occidente ya no puede seguir explorando y produciendo las distancias etnográficas entre su Ser y los Otros— *Intense Proximity* termina convirtiendo las alegorías nacionales de la etnografía francesa en una suerte de *alegoría curatorial global*, dando a entender que el único *topos* posible para ubicar hoy la relación entre Occidente y sus Otros es *curar* (representar) el fin del occidentalismo en el terreno del arte. El fin de etnografía eurocentrada sólo podría corroborarse por lo tanto en la planetarización de la curaduría post-occidental. En buena medida, la obra del chileno Alfredo Jaar incluida en la muestra, *Le siècle Levi-Strauss*, resume muy bien no sólo la *inestabilidad cartográfica* de la que habla Enwezor en la muestra sino sobre todo la *inestabilidad epistémica* del saber ilustrado que dio forma al pensamiento etnográfico. La obra muestra una reproducción de la portada del diario *Libération* en la que aparece Levi-Strauss con la frase *Le siècle Levi-Strauss*, y

173 Enwezor, O., “Introduction” en: *Intense Proximity. An Anthology of the Near and the Far*. Paris: Éditions Artyls, 2012, pp. 11-14.

junto a ella sitúa un signo de interrogación en luz neón. Al cuestionar el fin del iluminismo, relacionado a la idea levi-straussiana del enfriamiento de las diferencias culturales que plasmó en su libro *Tristes Trópicos*, Jaar nos sugiere que el pensamiento etnográfico se ha vuelto contra sí mismo, anulando el proyecto de liberación y salvación del sujeto occidental sobre el que ha descansado la etnografía desde Montaigne hasta el París actual, el cual vive en la coyuntura de la ‘celebración’ de los cincuenta años de la descolonización del África subsahariana.¹⁷⁴

Subtitulado *An Anthology of the Near and the Far*, el monumental catálogo de la muestra se suma a la tradición de hacer *catálogos-readers*, estrategia que se ha impuesto en las mega-exhibiciones. El propio Enwezor define la publicación como la *segunda cartografía* (en alusión a la primera, la muestra repartida en varias sedes parisinas). Concebido a partir de la premisa del *curador-etnógrafo-editor*, esta cartografía discursiva está dividida en seis apartados, los cuales operan como una constelación de sub-compilaciones que se interpelan las unas a las otras. Si por un lado los argumentos mismos de la exhibición se encuentran agrupados en un sección argumentativa (*Speculations*), éstos encuentran inmediatamente después su contrapunto en una serie de contra-argumentaciones que los interpela (*Responses*). Si la tercera parte (*The Near and the Far: Incursions of Ethnography*) opera como un *reader* del pensamiento etnográfico francés (la etnografía pensada como productora de alteridad), éste es reformateado inmediatamente después en la cuarta parte (*Proximities*) en la voz de autores como Johannes Fabian, Senghlor, Césaire, Fanon, Husayn, Glissant, Diawara, Khatibi, quienes dedicaron esfuerzos a leer la etnografía como una matriz de poder colonial; como puede verse, esta sección se titula inteligentemente *Proximidades*, aludiendo a su explícita negación de la distancia espacio-temporal con la que trabajó la etnografía imperial: la alteridad está en el

174 Hay que recordar que la Trienal de París –de la misma manera que la Trienal de Londres– es un evento oficial que se vale de recursos públicos y privados para posibilitar que el Estado francés se proyecte a través del arte contemporáneo. El catálogo de la Triennale abre con un texto de Frédéric Mitterrand, Ministro de Cultura y Comunicación de Francia afirmando que “[a]s a large contemporary art event whose goal is to highlight current creation in the visual arts in France, La Triennale has become an incontrovertibly essential gathering, actively contributing to reinforce Paris’ position on the international art stage”. Ver: Mitterrand, “Foreword” en: Enwezor, *Intense Proximity. An Anthology... op. cit.* p. 9.

centro mismo del saber etnográfico y no en un más allá geoepistémico como pensaba la literatura etnográfica de viajes.

Las sexta parte (*Ethnographic Poetics and the Speculative Camera*) aborda por su parte los problemas de la antropología visual y los de la relación entre ocularcentrismo y producción de alteridad. Esta última sección, en la que se abordan diversos casos de estudio (Daniel Buren, Wilfredo Lam, Trinh T. Minh-Ha, Tim Asch, etcétera), se propone como una salida poética al problema que plantea la quinta sección, la cual resulta importante de cara a lo que en otro capítulo definiremos como el *efecto magiciens*. Titulada *Curatorial License & Ethnographic From: Exchanges on 'Primitivism' and 'Magiciens de la terre'*, esta sección no sólo recupera las polémicas que siguieron a dichas exposiciones sino que sugiere una suerte de fertilización cruzada entre ambas. La sección abre con un texto que Thomas McEvelley publicó en *Artforum* en 1984 en el que acusaba a William Rubin, curador de *'Primitivism' in 20th Century Art*, de descontextualizar antropológicamente el arte primitivo y de rehabilitar el primitivismo.¹⁷⁵ La sección continúa con la defensa que el propio Rubin hizo de la exposición, la cual apareció publicada en la misma revista un año después,¹⁷⁶ a la cual le sigue un emblemático artículo aparecido en *Art in America* de James Clifford, titulado *Histories of the Tribal and the Modern* (1985).¹⁷⁷ En él, Clifford lee la exposición *'Primitivism' in 20th Century Art* como el agotamiento de aquella estrategia estético-antropológica que celebra la excepcionalidad del objeto no-occidental.

También aparecido en *Art in America* pero en 1989, la sección continúa con la entrevista, sintomáticamente titulada *The Whole Earth Show*, que Benjamin Buchloh hiciera a Jean-Hubert Martin en torno a *Magiciens de la terre*.¹⁷⁸ Mientras que Buchloh cuestiona duramente la perspectiva del

175 McEvelley, T., "Doctor Lawyer, Indian Chief: "'Primitivism' in Twentieth Century Art" at the Museum of Modern Art in 1984" en: *Artforum* 23, no. 3 (November 1984), pp. 54-61.

176 Rubin, W., "Letters on Doctor Lawyer, Indian Chief: "'Primitivism' in Twentieth Century Art" at the Museum of Modern Art in 1984" en: *Artforum* (February, 1985), pp. 42-45.

177 Clifford, J., "Histories of the Tribal and the Modern" en: *Art in America* (April, 1985), pp. 164-177.

178 Buchloh, B., *The Whole Earth Show: an Interview with Jean-Hubert Martin* en: *Art in*

curador francés, éste refuerza y confirma su idea de haber hecho la primera exposición global de arte. En la entrevista, Buchloh afirma que la idea de *redescubrir* la espiritualidad y la magia como una experiencia trans-histórica —la cual era la promesa de *Magiciens de la terre*— le recordaba a ‘*Primitivism*’ *in 20th Century Art* y se mostraba sospechoso respecto a la propuesta de exhibir ‘arte’ de todo el mundo sin otro parámetro que la mirada estética del curador. La respuesta de Martin era contundente y es en gran medida el germen de lo que nosotros definimos como el *efecto magiciens*:

“As you will recall, the main criticism leveled at the ‘Primitivism’ exhibition at the time was that it was a formalist project. To me, it seems important to emphasize the functional rather than the formal aspects of that spirituality —after all, magic practices are functional practices [...] I want to exhibit artists from all over the world, and I want to leave the ghetto of contemporary Western art within which we have found ourselves during the last few decades”.¹⁷⁹

Lo que resulta relevante de estas confrontaciones es que ‘*Primitivism*’ *in 20th Century Art* no sólo no fue el fin de dicha estrategia, como hubiera deseado Clifford, sino que estaba llamada a ser más bien el germen de su radicalización planetaria, la cual comenzó a tomar forma con el proyecto de Jean-Martin Hubert, el cual abrió la puerta al actual *globocentrismo estético*. Como ya lo apuntamos refiriéndonos al museo Quai Branly, esta forma de occidentalismo celebra la alteridad *continentalizándola*, ocultando al mismo tiempo a Occidente en el ejercicio mismo de exponer a las culturas no-occidentales. Si por un lado el gesto estético-antropológico de exhibir el mundo entero en igualdad de circunstancias sin reivindicar la supremacía occidental —el cual fue la gran promesa de *Magiciens de la terre*— terminó poniéndose en contra de sí mismo, la promesa de *Intense Proximity* de acabar con el eurocentrismo del conocimiento etnográfico termina anulándose a sí misma al hacer de la curaduría el único territorio global en el que es posible *curar* el problema de la modernidad y de la colonialidad. De hecho, la sección cierra con el emblemático artículo

America, 77, no. 5, (May, 1989), pp. 150-159.

179 Buchloh, “The Whole Earth Show: an Interview with Jean-Hubert Martin” en: Entwzor, *Intense Proximity. An Anthology...* *op. cit.* p. 335.

de Hal Foster, *The Artist as Ethnographer* de 1996, el cual sirve al propio Enwezor para argumentar a favor de la curaduría global como el único *topos* posible para narrar el fin del occidentalismo.¹⁸⁰

El propio Enwezor, cuando realizó Documenta 11, cuestionaba la validez del *globalismo* y proponía en su lugar la creación de una *constelación postcolonial*, la cual intentó materializar en las cinco plataformas del proyecto, las cuales operaban como “journeys of experience and methods for thinking the global at the high of its own reconstitution. Within their individual formats, there is no need to make a polemic of globalism, multiculturalism, and difference”.¹⁸¹ Sin embargo, la descentralización geográfica y epistémica que propuso en 2002 a través de las cinco plataformas de Documenta 11, sumada a su propia calificación de *Magiciens de la terre* como una exhibición neocolonialista, terminaría forzando la emergencia de un *new globalismo* contra el que la propia Documenta 11 se oponía:

“‘Les Magiciens de la Terre’ in a way opened up a space for really articulating the relationship between the works made in the West and non-West. However, the problem of ‘Les Magiciens de la Terre’ was that it was still predicated on a very redundant view of who should be an artist on this ‘other’ space ... it had a new colonialist eye ... I don’t think Documenta 11 and ‘Les Magiciens de la Terre’ share anything at all in terms of methodology, in terms of curatorial interests, in terms of intellectual interests, in terms of historical questions, beyond the fact that we were really interested in the widest possible notion of where art is made”.¹⁸²

180 Foster, H., “The Artist as Ethnographer” en: *Return of the Real: the Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge: MIT University Press, 1996, pp. 171-204.

181 Enwezor, O., “The Black Box” en: *Documenta 11_Plataform 5: Exhibition*, vol. II, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Publishers, 2002. Sobre el concepto ‘constelación poscolonial’ *vid.* Enwezor, O., “The postcolonial constellation: contemporary art in a state of permanent transition” en: *Research in African Literatures*, 22 de diciembre de 2003, preparada originalmente para el *African Research Focus Group, Idee Levitan IHC Endowed Lecture Series, and UCSB Arts Symposium* organizado por el *Interdisciplinary Humanities Center* el 7 de mayo del 2003; consúltese también la entrevista de Karen Raney a Enwezor titulada *To-ing and fro-ing* publicada en: Raney, K. (ed.), *Engage. Promoting greater understanding and enjoyment of the visual arts*, núm. 13, Londres, Julio, 2003.

182 Citado en Paul O’Neill, *The Culture of Curating and the Curating of Culture*. MIT Press, 2012, p. 59.

Paradójicamente, su propuesta de hacer de la curaduría el nuevo territorio para la confrontación etnográfica llega –aunque por vía contraria– a la misma promesa de narrar ya no la *historia universal* del arte sino su *geografía global*, aquel espacio que Occidente habría dejado vacío al habersele escapado de las manos la autoridad etnográfica para hablar en nombre de las distancias, las asimetrías y las jerarquías de la modernidad/colonialidad.

El título de la sección, *Curatorial License & Ethnographic From: Exchanges on 'Primitivism' and 'Magiciens de la terre'*, no se limitaba por lo tanto a ser un simple juego de palabras; por el contrario, contenía en sí mismo toda una tesis de trabajo: que las críticas a la *función estética* del arte mágico/primitivo que habían llovido encima de la exposición *Magiciens de la terre* eran las que posibilitaban la emergencia, veinticinco años más tarde, de una nueva *forma etnográfica*. *Magiciens de la terre*, al quedar constituida como el fin de la *modernidad artística* hegemónica occidental y como el comienzo del *new globalism*, parece por lo tanto otorgarle *licencia* no sólo a museos occidentalistas como el Quai Branly, sino también a exposiciones anti-occidentalistas como *Intense Proximity*, para convertirse en los nuevos *formatos geoestéticos* del pensamiento etnográfico global. Como veremos en otro capítulo, de lo que nos habla el *efecto magiciens* es por lo tanto de la expresión del occidentalismo como un nuevo *globocentrismo estético*, y de su capacidad para invertir y suplantar diversos territorios y horizontes discursivos en vías de sustituir la *función-centro* –contra la que se dirigían los ataques de *Magiciens de la terre*– con la *función-globo*, desde la que se pretende exhibir aquella totalidad esférica que la etnografía sólo pudo narrar desde el provincialismo de su inconsciente óptico: Occidente.

CONTINENTALISMOS

METAGEOGRAFÍA DEL GLOBAL ART WORLD

Del esquema centro-periferia al esquema globo-continente

“On the area studies map [...] Latin America is one of the most clear-cut and conceptually cohesive regions of all [...] Its appellation is also an old one; “Latin America” is one of the earliest of world regional designations, dating back to the middle nineteenth century”

Martin W. Lewis / Kären E. Wigen

Mientras que rara vez utilizamos la expresión «arte europeo» cuando hablamos del proceso de globalización del arte contemporáneo, celebramos con entusiasmo la nueva condición global del «arte latinoamericano», del «arte asiático», del «arte africano» y, en general, del «arte no-occidental», sin preguntarnos la manera en que dichas categorías se desprendieron de la geografía imperial de la modernidad y se inscribieron en nuestros imaginarios globales. En el museo, en el archivo y en el salón de clases circulan de manera desentendida como si pertenecieran al campo de la geología y no al de la geopolítica del conocimiento.

A estas categorías las hemos sobrecargado con tanta *historia* y con tanto conocimiento del mundo, las hemos inscrito y reescrito tantas veces sobre la superficie de la tierra y las hemos reconfigurado con tantas diásporas y con tantas estéticas migratorias que hoy nos cuesta trabajo descifrar

cómo fue que se convirtieron en territorios discursivos y en convenciones espaciales. Queremos desterritorializarlas, pero ellas parecen regresar siempre a su lugar de origen. Pretendemos hablar de arte internacional, de arte mundial o de arte global para evadir los determinismos geográficos y culturales, pero terminamos evocando siempre la proximidad o la incompatibilidad entre lo occidental y lo no-occidental. Las usamos con la pretensión de superar el desequilibrio geopolítico que dio forma al mapa bipolar de la Guerra Fría y, al hacerlo, terminamos remarcando la separación entre centros y periferias y reivindicando la necesidad de incluir lo marginal en los circuitos globales. Postulamos la necesidad de crear un mundo post-eurocéntrico verdaderamente global y, al hacerlo, aceptamos que el «arte occidental» ha estado siempre en el lugar que le corresponde mientras que creemos que el arte de África, de Asia y de América Latina tuvo que acelerar su paso en el curso de la historia y reorientarse (encontrar su Sur) para poder salir del *espacio pretérito* de la modernidad y para integrarse en lo global. Al final, después de tantos desplazamientos, deterritorializaciones, deconstrucciones y deseos postmodernos de globalidad, terminamos por reconocer que las categorías «arte latinoamericano», «arte asiático» y «arte africano» siguen fuertemente adheridas al mito más tectónico y más global de la modernidad: el mito de los continentes.¹⁸³

Nuestros imaginarios globales actuales están trazados por lo tanto sobre un diseño continental del mundo en el que Europa, y por extensión Occidente, articula y ubica el lugar (geoepistémico) que se supone le corresponde a cada uno de los continentes; es la lógica espacial del *desarrollismo* de la que hablan autores como Arturo Escobar¹⁸⁴ o Valentin Mudimbe.¹⁸⁵ De lo que nos hablan estas categorías es entonces de la modernidad/colonialidad en tanto que un saber continental/global que ha aspirado siempre a extenderse hasta cubrir la superficie de la

183 Lewis, W. Kären E. Wigen, *The Myth of Continents: A Critique of Metageography*. Los Angeles: University of California Press, 1997.

184 Escobar, A., *Encountering Development: The Making and Unmaking of the Third World*. New Jersey: Princeton University Press, 1994.

185 Mudimbe, V., *The Idea of Africa. African Systems of Thought*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

tierra. La modernidad pretendía hacer del globo un continente-mundo, con una única epistemología y un patrón estético aplicable en todas las latitudes del planeta. En el deseo de hacer del mundo del arte un espacio de diálogo global, descubrimos por lo tanto que las categorías «arte latinoamericano», «arte asiático», «arte africano» y «arte oceánico» están a su vez *enmundadas*; es decir, están saturadas de mundo y de modernidad. Más que conceptos de la historia del arte son categorías geoestéticas a partir de las cuales se ponen en evidencia las jerarquías temporales y las disyunciones espaciales de nuestros imaginarios globales.

De la misma manera que nos referimos a los continentes como si fueran masas prehistóricas fundidas en la superficie esférica del globo en lugar de hablar de ellos como dispositivos geoculturales dibujados por la modernidad y la colonialidad, hablamos de «arte no-occidental» y de «arte occidental» dando la impresión de que tales divisiones han estado siempre ahí, organizando la geografía global del mundo, diferenciando civilizaciones y ensamblando áreas culturales y regiones. En el prólogo de la traducción castellana del libro *The Idea of Latin America*, Walter Mignolo nos previene de los efectos globales de aferrarnos a esta suerte de razón continental del pensamiento global:

“En el mundo entero se da por sentada la ontología de las divisiones continentales con demasiada ligereza. Si bien podría discutirse si los continentes son cuatro, seis o siete, indudablemente, la cuenta considera la subdivisión básica en Asia, África, América y Europa. La división incuestionada no solo está implícita en los distintos debates sobre la separación de los continentes sino también en las nociones de Oriente y Occidente, Norte y Sur, y las categorías jerárquicas de Primer, Segundo, Tercer y Cuarto Mundo (este último, acuñado para ubicar a los pueblos indígenas del continente americano Nueva Zelanda y Australia) [...] La Tierra no fue creada y dividida en cuatro continentes desde sus inicios por un ser divino. «América», el cuarto continente, se anexó a los tres que la Cristiandad había imaginado y que San Agustín señaló en *La Ciudad de Dios*”.¹⁸⁶

186 Mignolo, W., *La idea de América Latina, op.cit.*, p. 15. (*The Idea of Latin America*. Oxford: Blackwell Publishers, 2005).

Nuestros imaginarios globales están diseñados entonces por una matriz geoestética continental de poder derivada del sistema-mundo moderno/colonial. De tal suerte que hablamos de estéticas diaspóricas y migratorias, de cosmopolitismos estéticos, de desterritorializaciones geográficas, de mundos globales del arte, etcétera, sin preocuparnos por desprender los diseños continentales sobre los que descansa nuestra imaginación geoestética. Nos preguntamos si la modernidad se ha convertido en nuestra antigüedad; celebramos la aparición de modernidades alternativas; anunciamos la llegada de una nueva (alter) modernidad verdaderamente global y declaramos el fin de las asimetrías globales pero seguimos sin poder explicarnos por qué esas categorías con las que ordenamos globalmente el tiempo y el espacio del arte persisten, como si las lleváramos adheridas al lenguaje, a la imaginación geográfica y al pensamiento estético. Nos sorprende no sólo su arraigo sobre la faz de la tierra, sino también el hecho de que a la redistribución entre centros y periferias que puso en operación la última globalización del arte contemporáneo no la acompañe la eliminación de esa suerte de *distancia geoestética* que la modernidad y la colonialidad establecieron entre arte occidental y arte no-occidental, entre arte del Primer y el Tercer Mundos, entre la producción artística del Norte y la del Sur, entre el arte moderno y las *arts premiers*.¹⁸⁷ Al ensamblarlas y reensamblarlas sobre nuestros mapas nos cuesta trabajo sobre todo escarbar en ellas los fundamentos a partir de los cuales la racialización del globo como una totalidad esférica y la *estética* como un(a) disciplina(miento) del mundo sensible se fundieron para *dar lugar* a la arquitectura (deberíamos decir para producir la arquitectónica colonial/imperial) de nuestros imaginarios globales.¹⁸⁸

187 *Arts premiers* es la categoría que el ex presidente Jacques Chirac utilizó como argumento estético y político para la creación del actual Musée du Quai Branly. Esta categoría, la cual tomó prestada del libro del mismo nombre de marine Degli y Marie Mauzé (2000), tenía la intención de sustituir el carácter negativo asociado a la etiqueta 'arte primitivo' usada por el Musée du Louvre y por el Musée de l'Homme. El Musée du Quai Branly, conocido como el *museo de la alteridad*, tuvo varios nombres antes de su fundación oficial en 2006, entre ellos, Musée de l'Homme, des Arts, et des Civilisations. Jacques Kerchache, refiriéndose al propio Chirac, aseguraba ya en el 2000 que "[t]he project is based on the president's intention, based on a deep conviction, to affirm that there is no hierarchy of cultures".

188 Nuestro uso del concepto *imaginario global* sigue la idea del filósofo y poeta antillano Édouard Glissant, para quien un imaginario es cualquiera de las maneras en las que una cultura le da sentido al mundo y se inscribe en él. Por lo tanto, nuestro empleo no tiene nada

La paradoja no podría ser mayor: mientras que la consolidación de los *Area Studies* tras la Segunda Guerra Mundial propició que esas macro unidades geográficas que son los continentes dejaran de ser útiles para la geopolítica global de la Guerra Fría,¹⁸⁹ el pensamiento estético y la historia del arte posteriores al «efecto *Magiciens*» sigue batallando con ellas a la hora de intentar explicarse la geografía global del arte contemporáneo.¹⁹⁰ De manera eufemística, cuando se habla del mundo global del arte¹⁹¹ lo que se quiere decir es que el mundo del arte ya no está constituido únicamente por un par de países extra-europeos (Japón y Estados Unidos) y

que ver con el uso que le da a este concepto el liberalismo multicultural de Charles Taylor (*imaginario social*); ni tampoco guarda relación alguna con la distinción que hace Jacques Lacan entre lo Imaginario, lo Real y lo Simbólico, ni con el empleo neo-marxista que le da Cornelius Castoriadis a dicho término. Sin embargo, éste último caso es importante de tomar en cuenta, pues es a través de las teorías de Castoriadis, sobre todo de su oposición entre sujeto instituyente y autonomía institucional que Nikos Papastergiadis ha hablado de la emergencia de un nuevo cosmopolitismo estético en los siguientes términos: “Drawing on Castoriadis’s conception of the imagination, I will now turn to the emergence of a cosmopolitan aesthetic in contemporary art. This cosmopolitan imagination is an emergent concept that generate an alternative sense of being in the world and intersubjective relations” (Papastergiadis, N., *Cosmopolitanism and Culture*. Malden: Cambridge University Press, pp.103-104). La idea de un nuevo cosmopolitismo estético parece estar muy presente en la última *documenta* de Kassel; el propio Papastergiadis ha prologado la reimpresión de un texto de Castoriadis para el proyecto editorial de *dOCUMENTA (13)* titulado *100 Notes–100 Thoughts*. En la medida en que nuestra investigación explora la relación entre pensamiento estético, producción global del espacio y geoeconomía, es importante resaltar que mientras que *documenta 11* (Enwezor) planteó la deslocalización geográfica de *documenta* con sus cinco plataformas, *documenta 12* y *documenta (13)* plantean una deslocalización imaginaria sin desplazamiento físico, esto es, un *desplazamiento letrado* a través de sus proyectos editoriales. En la página oficial de *documenta (13)* se explica dicho proyecto editorial de la siguiente manera: “*100 Notes–100 Thoughts* constitutes a space of *dOCUMENTA (13)* to explore how thinking emerges and lies at the heart of re-imagining the world. In its cumulative nature, this publication project is a continuous articulation of the emphasis of *dOCUMENTA (13)* on the propositional, underlining the flexible mental moves to generate space for the possible. Thoughts, unlike statements, are always variations: this is the spirit in which these notebooks are proposed”. Al respecto ver Castoriadis, *Cornelius Castoriadis. 100 Notes–100 Thoughts* (Introduction: Nikos Papastergiadis). No. 21, Ostfildern: Hatje Cantz, 2011.

189 Lewis, W., “World Regions: an Alternative Scheme” en: *The Myth of Continents: A Critique of Metageography*. Los Angeles: University of California Press, 1997.

190 Ver por ejemplo el libro de O’Brien, E., et. al. (eds.) *Modern Art in Africa, Asia and Latin America: An Introduction to Global Modernisms*. Wiley-Blackwell, 2012.

191 El término *Global Art World* como extensión de *Art World* ha empezado ser utilizado de manera habitual desde hace unos años; sobre el tema ver: Belting, Hans, Andrea Buddensieg (eds.), *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009; Philipsen, L., *Globalizing Contemporary Art: The Art World’s New Internationalism*. Aarhus: Aarhus University Press, 2010.

por una región continental (Europa), sino que es el resultado de aglomerar lo occidental con cuatro, cinco o siete *otros* continentes, depende qué tipo remanentes geopolíticos arrastremos en nuestros imaginarios geoestéticos.

Avancemos una hipótesis: más allá de su utilidad práctica, la razón de su persistencia es que en este tipo de categorías geoestéticas no sólo se ha sedimentado la modernidad —con su razón ilustrada, su pensamiento político, su belleza trascendente, su progreso histórico, su pacto social, su crítica inmanente, su apertura a lo desconocido, etcétera— sino también el lado más oscuro de la modernidad: la colonialidad. En la colonialidad convergen el pensamiento estético, el racismo epistémico y la naturalización de la matriz de clasificación geoespacial; de ella depende la partición planetaria de lo sensible; del *sensorium* global que distribuyó y sigue distribuyendo geoepistémicamente un acceso diferencial a la ‘verdad’ y a lo ‘bello’; a *sentir* correctamente lo real o a *disentir* racionalmente del mundo como imagen. Si escarbamos en los cimientos globales de los mapas que están estructurados por áreas culturales (como los *Area Studies* del periodo de la guerra fría), por culturas materiales (como en la geohistoria de los *Annales* franceses), por altas y bajas civilizaciones (como en la historia de Toynbee), por particiones económicas (como en la división entre Primer y Tercer Mundos), por áreas geopolíticas de influencia (como la idea del pivote geográfico de Mackinder) por divisiones hemisféricas (como la partición Oriente/Occidente), etcétera, lo que encontramos en el fondo de todo es la partición continental del mundo. Ensamblados unos a otros desde que la matriz cartográfica europea iniciada con Ortelius incluyera a América e hiciera del mundo una esfera finita, los continentes están ahí, a veces fragmentados y a veces multiplicados, pero siempre distinguibles. Ese diseño subterráneo no es una simple cartografía global sino una metageografía imperial/colonial que se consolidó hacia la mitad del siglo XIX, dando lugar a la emergencia de la idea de misma de América Latina. Es en el interior de esta metageografía imperial/colonial en donde las categorías «arte latinoamericano», «arte asiático», «arte africano» y «arte no-occidental» hunden sus raíces. Si la metageografía es la columna vertebral esférica y planetaria de la modernidad/colonialidad, dichas categorías son sus sedimentos geoestéticos.

La metageografía del arte es entonces el entramado epistemológico desde el que se narra y ordena el espacio del *global art world*. De la misma manera que existe una metahistoria del arte, con sus tropos, sus líneas del tiempo y sus giros retóricos, existe una metageografía del arte, con sus unidades espaciales, sus disposiciones esféricas, sus distancias, archipiélagos y curvaturas, sus epicentros y sus líneas de fuga. En otras palabras, la metageografía del arte no es la suma de las partes que componen el sistema global del arte, sino es la matriz de ordenamiento global del espacio estético en cuanto tal; es decir, el horizonte geoestético que permite que las partes se ensamblen de una manera o de otra y el sedimento geocultural que posibilita que un ensamblaje tal se mantenga o cambie a lo largo del tiempo. El paso del esquema *centro-periferia* al esquema *globo-continente* debe ser entendido entonces como una reescritura o redistribución planetaria sobre una misma metageografía imperial/colonial.

CENTRO-PERIFERIA

IMMANUEL WALLERSTEIN Y LA APERTURA DE LAS CIENCIAS SOCIALES

En 1993, la *Fundación Calouste Gulbenkian* de Lisboa invitó al sociólogo norteamericano Immanuel Wallerstein a coordinar una comisión de investigación que tenía tres objetivos principales: pensar el futuro de la ciencias sociales, ‘contextualizar’ los universalismos y refundar la interdisciplinarietà del conocimiento desde una óptica no eurocéntrica. La razón de la elección del profesor Wallerstein para dirigir el proyecto no sólo se debió a que por entonces ya dirigía del prestigioso *Fernand Braudel Center* de la Universidad de Binghamton, sino a que Wallerstein había creado un modelo de análisis conocido como el *sistema-mundo*. Como es sabido, este enfoque se plantea el estudio histórico de la modernidad a partir de una metáfora espacial: una economía mundial interdependiente estructurada a partir de centros, periferias y semi-periferias de poder. Publicados en 1996 con el título *Abrir las ciencias sociales*, los resultados de la *Comisión Gulbenkian para la Reestructuración de las Ciencias Sociales* abrieron efectivamente —y en gran medida sin proponérselo— un

importante debate en torno a la *geopolítica del conocimiento*, esto es, al problema del *lugar geocultural* desde el cual ordenamos el mundo a través de los instrumentos conceptuales y los saberes disciplinares.¹⁹²

Como lo han reconocido diversos autores, el sistema-mundo moderno de Wallerstein es sin lugar a dudas la aportación neo-marxista más importante a la interpretación histórica del capitalismo.¹⁹³ Sin embargo, fiel a su matriz marxista y economicista, su pensamiento está estructurado geoeπισtemológicamente desde Europa; en él la cultura, o lo que él llama la geocultura, opera de manera independiente a lo geopolítico y lo geoeconómico.¹⁹⁴ El hecho de que Wallerstein ubique el surgimiento de los problemas geoculturales como resultado de la ilustración y no del expansionismo mercantil del siglo XVI explica por sí sólo el problema que se deriva de privilegiar las bases económicas por encima de las culturales a la hora de hacer operar al pensamiento sociológico. Para Wallerstein, la modernidad es por lo tanto un fenómeno que se expande desde Europa y se convierte en una realidad sistémica planetaria a partir de la acumulación y el intercambio económico desigual. En estricto sentido, el sistema-mundo moderno de Wallerstein es una crítica eurocentrada del eurocentrismo. Ahora bien, a pesar de lo anterior —o precisamente por ello— lo que Wallerstein nos explica en su informe resulta sumamente revelador de cara a la descomposición del esquema *centro-periferia*: a la partición histórica de las disciplinas sociales, nos recuerda Wallerstein,

192 Wallerstein, I., *Abrir las ciencias sociales*. México: Siglo XXI Editores, 1996. (*Open the Social Sciences*, Stanford: Stanford University Press, 1996). Es importante notar que el único miembro vinculado intelectualmente a América Latina, pero más en concreto al Caribe, era el recientemente fallecido antropólogo haitiano Michael-Rolph Trouillot, autor entre otros de *Global Transformations. Anthropology and the Modern World* (New York: Palgrave Macmillan, 2003). La comisión estaba formada por diez investigadores (seis científicos sociales, dos de la ciencias naturales y dos humanistas) Calestous Juma, Evelyn Fox Keller, Jürgen Kocka, Dominique Lecourt, V.Y Mudimbe, Kinhide Mushakoji, Ilya Prigogine, Peter J. Taylor, Michael-Rolph Trouillot y Richard Lee como secretario científico.

193 Palumbo, L., et. al. (eds.), *Immanuel Wallerstein and the Problem of the World System, Scale, Culture*. Durham: Duke University Press, 2011; Grosfoguel, R., “A TimeSpace Perspective on Development: Recasting Latin American Debates” en: *Fernand Braudel Center Review* (Nomothetic vs. Idiographic Disciplines: A False Dilemma?) Vol. 20, No. 3/4, (Summer-Fall, 1997), pp. 465-540.

194 Wallerstein, I., *Geopolitics and Geoculture: Essays on the Changing World-system*. Studies in Modern Capitalism. New York: Cambridge University Press -Editions de la Maison des Sciences de l’Homme, 1991.

correspondió una partición geoepestémica del mundo. Lo anterior se traduce en que si un keniano hace antropología de la globalización o un galés estudia las relaciones económicas internacionales, sus puntos de vista estarán determinados por una serie de *localizaciones geoepestémicas* que nada tienen que ver ni con una falta de objetividad ni con sus referentes identitarios, sino más bien con el hecho de que entre Kenya y Gales no sólo existe una distancia geográfica sino también una *distancia geoepestémica* producida por las propias disciplinas desde la que se estudia el mundo. Lo que se desprende del informe de Wallerstein es entonces que la estructura disciplinar del saber no sólo sirvió para crear el mito de la excepcionalidad histórica de Occidente sino también para *producir* epistémica y geopolíticamente el Resto del Mundo no como constelaciones de Estados-Nacionales sino más bien como un conjunto de bloques continentales (África, Asia, América Latina) jerarquizados por su falta de capacidad para racionalizar el Estado y, desde el Estado, racionalizar el mundo. Imaginación geopolítica, división geoepestémica de los saberes, excepcionalidad continental de Europa y control económico de los instrumentos de poder son por lo tanto los ingredientes que forman parte del lado oscuro de la modernidad y de la teoría de la modernización como proyecto global. En el informe de Wallerstein puede leerse lo siguiente:

“El cuarteto de historia, economía, sociología y ciencia política, tal cual llegaron a ser disciplinas universitarias en el siglo XIX (en realidad hasta 1945), no sólo se practicaba principalmente en los cinco países de su origen colectivo [Gran Bretaña, Alemania, Inglaterra, Italia y Francia], sino que en gran parte se ocupaba de describir la realidad social de esos mismos cinco países. No es que las universidades de esos cinco países ignoraran por completo el resto del mundo, sino más bien que segregaban su estudio sobre el resto del mundo a otras disciplinas”

“Hay un último aspecto de la institucionalización de la ciencia social que es importante señalar. El proceso tuvo lugar en el momento [XIX] en que Europa estaba finalmente confirmando su dominio sobre el resto del mundo. Y eso hizo que surgiera la pregunta ¿por qué esa pequeña parte del mundo había podido

derrotar a todos sus rivales e imponer su voluntad a América, África y Asia? Era una gran pregunta y la mayoría de las respuestas no fueron propuestas a nivel de los estados soberanos sino en el nivel de la comparación de ‘civilizaciones’ [...] Lo que había demostrado su superioridad militar y productiva era Europa en cuanto civilización ‘occidental’, y no Gran Bretaña o Francia o Alemania, cualquier que fuese el tamaño de sus imperios respectivos.”¹⁹⁵

Como puede verse, lo que está analizando Wallerstein en su informe no es otra cosa que el desarrollo histórico de las estructuras occidentales del saber —incluida la emergencia de las ciencias sociales (*Sozialwissenschaften*)— y explicando a partir de ellas cómo la estructura disciplinar que surgió hacia el final del siglo XIX sirvió para validar científicamente la ‘excepcionalidad civilizatoria’ de Occidente y para construir una idea de la modernidad que empieza en Europa y se expande geopistémicamente hacia el Resto del Mundo. Wallerstein dedica por ejemplo una buena parte de su investigación a analizar el impacto que supuso la irrupción de los *Area Studies* en la reconfiguración de las disciplinas, enfatizando cómo la integración de los *Oriental Studies* en ciertos departamentos dio paso a la creación de los estudios culturales regionales (*area-based knowledge*).

Como apunta Wallerstein, fue la necesidad explícita de producir conocimiento sobre áreas geoculturales estratégicas lo que puso en crisis la división disciplinaria tradicional de las universidades americanas, la cual consistía en utilizar la historia, la economía, la sociología y la ciencia política (las ciencias nomotéticas) para explicar la excepcionalidad sociohistórica de Occidente mientras que el estudio del Resto del Mundo era relegado a la antropología, la geografía, la filosofía y otros campos de saber (ideográficos) de los que se dudaba su validez científica:

“La desintegración de la segregación intelectual entre el estudio de Occidente y las áreas no occidentales planteó una cuestión intelectual fundamental, con algunas connotaciones políticas muy importantes. Ontológicamente hablando ¿las dos zonas eran idénticas o eran diferentes? La suposición antes

¹⁹⁵ *Op. cit.* pp. 22 y 32.

predominante establecía que eran lo suficientemente diferentes como para requerir disciplinas de ciencias sociales diferentes para su estudio. ¿Debíamos ahora suponer lo contrario, que no había diferencia de ningún tipo que justificara una forma especial de análisis para el mundo no occidental? Los científicos sociales nomotéticos discutían si las generalizaciones (leyes) que ellos había ido estableciendo eran igualmente aplicables al estudio de las áreas no occidentales. Para los historiadores más ideográficos, el debate se planteaba en forma de una pregunta que se formulaba muy seriamente: ¿tiene historia África?, ¿o sólo las ‘naciones históricas’ tienen historia? La respuesta intelectual a esas preguntas fue [la siguiente:] las áreas no occidentales eran iguales a las áreas no occidentales, ¡pero no del todo!” La principal forma que el argumento adoptó fue la teoría de la modernización [...] La tesis fundamental era que existe un camino modernizante común a todas las naciones/pueblos/áreas (es decir que son todos lo mismo) pero las naciones/pueblos/áreas se encuentran en etapas diferentes de ese camino (por lo tanto no son del todo iguales) [...] eso se tradujo en una preocupación a escala mundial por el ‘desarrollo’, término definido como el progreso por el cual un país avanza por el camino universal de la modernización [...] La modernización/desarrollo tenía la característica de que ese modelo se podía aplicar también a las zonas occidentales, interpretando el desarrollo histórico del mundo occidental como la progresiva y precoz realización de la modernización”¹⁹⁶

Como puede verse, al ofrecer una crítica de la matriz de poder en la que la ideología de la modernización del mundo se funde con la configuración epistémica de las disciplinas occidentales, el informe de Wallerstein avanzaba hacia aquello que Dipesh Chakrabarty llamaría unos años después la necesidad de provincializar Europa. El propio Wallerstein afirmaba que la toma de consciencia del “parroquianismo cultural de las ciencias sociales tal cual se habían desarrollado históricamente [...] representaba el correlato civilizatorio de la pérdida del dominio político y económico indiscutido de Occidente en el mundo”. En su informe era clara entonces

196 *Op. cit.*, pp. 43-45. (Wallerstein habla de una partición epistémica históricamente construida entre ciencias nomotéticas y ciencias ideográficas, la cual está en la base de la compartimentación disciplinaria de las ciencias sociales actuales, pero también de la distinción entre éstas y las humanidades.

la influencia de Mudimbe, quien formó parte de la *Comisión Gulbenkian para la Reestructuración de las Ciencias Sociales* y quien, junto a Robert H. Bates y Jean O’Barr (todos de la Universidad de Duke), había organizado en 1991 una conferencia titulada *Africa and the Disciplines. The Contributions of Research in Africa to the Social Sciences and Humanities* en la que se dejaba en claro que las reglas de la geopolítica del saber global habían cambiado, y que las disciplinas sociales y humanísticas no habían sido sólo instrumentos para conocer al Otro, sino que lo habían construido como diferencia; lo cual las convertía en territorio de negociación y disputa geoepistémica:

“[T]he study of Africa has shaped and will shape major fields of knowledge [...] Our purpose [...] is to trace the impact of the research in Africa on the core disciplines [...] Viewed through the lens of a discipline, then, knowledge from Africa is equally as significant and persuasive as knowledge from Europe, no less-and no more. And knowledge produces by an African is equally as significant as that produced by a European, no less and no more, if it has been generated, analyzed and assessed in ways capable of withstanding the analytic and methodological rigors of the author’s discipline. From this perspective, several of the arguments central to the debates of Africentricity appear beside the point. Arguments are not privileged by their origins, geographic or cultural; arguments become knowledge when they have been refined by logic and method, and these defenses presently fall in the province of the academic disciplines. The fields of knowledge form the focal point of our attack. It is because the study of Africa has shaped them that we claim it to be central to the modern university”¹⁹⁷

La pregunta que Mudimbe pone sobre la mesa es entonces la siguiente: ¿cómo se puede ser Africano y estudiar a África por medio de las disciplinas que constituyeron a África y a lo africano como diferencia colonial, por ejemplo desde la antropología? ¿cómo se puede además llevar a cabo su *estudio* de tal manera que la producción de saber suponga tanto la descolonización de la disciplina como del objeto de estudio al mismo tiempo? Como puede verse, lo que estaba en juego era el

197 Bates, R. H., Valentin. Y. Mudimbe, Jean F. O’Barr, (eds.), *Africa and the Disciplines: The Contributions of Research in Africa to the Social Sciences and Humanities*. Chicago: University of Chicago Press, 1993, pp. XI-XII.

problema en el que se cruzan y se bifurcan los estudios postcoloniales y la subalternidad como lugar de enunciación: los investigadores postcoloniales provenían de aquellas regiones o áreas culturales estratégicas que los propios centros en los que trabajaban habían concebido como los *objetos de estudio* de los *Area Studies*, lo cual los obligaba a pensar muy seriamente la *distancia geopistemológica* que había separado tanto a los saberes nomotéticos de los ideográficos como a Occidente (en tanto que *sujeto* que estudia) del Resto del Mundo (en tanto que su *objeto* de estudio).

Como lo recuerda el propio Wallerstein, había sido su experiencia como africanista durante la década de los sesenta y su posterior contacto con las teorías de la dependencia desarrolladas en América Latina lo que lo había llevado a la convicción de que el desarrollo histórico del capitalismo sólo podía estudiarse como un sistema en el que todo está integrado, jerarquizado y es mutuamente interdependiente. De tal suerte que fue la imposibilidad de explicar sociológicamente la dependencia económica y la desigualdad estructural de África como continente lo que lo empujó a publicar en 1974 *The Modern World-System*, el primer tomo de una trilogía que demostró con el tiempo su importancia para de cara a lo que Robertson llama la *consciencia global* de la postmodernidad.

Ahora bien, el análisis del sistema-mundo había surgido como una crítica interna, después de una lectura atenta, al pensamiento de Fernand Braudel. Como es conocido, Braudel concibió el mediterráneo no sólo como el espacio físico que determinaba los largos ciclos de la historia económica, sino también como el personaje principal de su historia y como *el sujeto* de una historia global.¹⁹⁸ Su libro *Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* plantea sin embargo una controvertida y eurocéntrica relación espacio-temporal: mientras que en lo temporal propone una osada ruptura de la linealidad heráldica de la historia basada en los acontecimientos (*événementelle*) y construye una dialéctica marxista de las duraciones —estructuradas a partir de la *longue durée*— en lo que al espacio

198 Como Wallerstein, también Fernand Braudel produjo su mirada global gracias a su experiencia africana; en concreto, tras vivir en Argel y tras escuchar ahí las conferencias que Henri Pirenne ofreciera en los primeros meses de 1931.

se refiere propone –siguiendo a Hegel, a Herni Pirenne y a Piere Vidal de la Blanche– que el *mediterráneo europeo* sea concebido como la ‘base geográfica’, la ‘bisagra’ y el ‘centro de la historia’. La combinación de estos elementos conforman lo que el propio Braudel definió como su modelo geohistórico, el cual es un modelo para construir una historia realmente global pero decididamente eurocentrado. Hay que recordar que el propio Braudel en su libro *Civilisation matérielle, économie et capitalisme: XVe-XVIIIe siècle* habla de la geografía como la ‘gramática de las civilizaciones’. El mundo es un texto escrito sobre la superficie topográfica del planeta en donde Europa es el personaje principal. En la descripción que hace Carlos Aguirre Rojas del pensamiento social del Braudel puede leerse lo siguiente:

“Y así, acercándose por primera vez a los aportes de la escuela geográfica vidaliana [Braudel] tomará su primer contacto con aquel campo o disciplina que será una de las premisas esenciales del aporte teórico más importante de su libro *El Mediterráneo...*, su teoría de la geohistoria, que propone justamente la síntesis total entre geografía e historia, para la construcción de una nueva y radicalmente distinta ‘historia geográfica’, una historia que sea capaz de considerar a los elementos de la base geográfica como reales y operantes protagonistas históricos [...] Al escuchar al autor [Pirenne] de la *Historia de Europa* y de *Las ciudades en la Edad Media*, Fernand Braudel pudo percibir varias ideas fundamentales a las que su propio itinerario y experiencia lo habían empujado. Y eran esas mismas ideas la que Pirenne formulaba por primera vez de una manera nítida y radical: el mar Mediterráneo visto como un personaje o protagonista, activo y hasta determinante, de la propia historia”¹⁹⁹

Como puede verse, el enfoque del sistema-mundo de Wallerstein supone una ruptura radical respecto de la geohistoria global braudeliana. La ‘excepcionalidad’ histórica y cultural de Europa no comenzó en 1500 sino en 1750, por lo tanto, la teoría de la alta civilización europea ya no es suficiente para explicar el curso de la historia global de la larga modernidad. De lo anterior se desprende una tesis contraria a la que

199 Aguirre Rojas, C., *Braudel y las Ciencias Huumanas*. Barcelona, Literatura y Ciencia, 1996, pp. 65-69.

sostiene Braudel: fue precisamente la falta de excepcionalidad de Europa en los albores de una nueva economía-mundo del siglo XV –en la que están participando muchos *sujetos geográficos* dentro de los cuales Europa es un *sujeto geográfico subalterno*– lo que explica el desarrollo histórico del capitalismo. La modernidad no es por lo tanto el producto de una Europa fuerte que se expande por el mundo desde su condición de excepcionalidad, sino que es más bien el resultado de una Europa débil la cual –presionada por la competencia de otros sistemas económicos globales impulsados por Asia, que aún no es el Oriente de Europa– se había visto forzada a buscar nuevas rutas comerciales. Lo que el sistema-mundo demostró es entonces que la modernidad no había emergido gracias a la ‘centralidad’ (política, económica y cultural) de la Europa renacentista, sino que Europa se había centrado y se había convertido en poder hegemónico global a consecuencia de la apertura hacia el Atlántico y de la incorporación de América en una economía capitalista mercantil. Las repercusiones geoepistemológicas del sistema-mundo fueron mayúsculas: por un lado, la excepcionalidad de Europa es posterior a 1750 y sólo fue posible gracias a la acumulación de capital que supuso el colonialismo imperial trasatlántico de lo que Enrique Dussel llama la segunda modernidad; por el otro, Europa no pudo ser pensada como EL sujeto de la historia global sino hasta bien entrado el siglo XIX, digeridas la ilustración Inglesa y Francesa y con el posterior romanticismo alemán.

Ahora bien, lo que me interesa destacar aquí es que, a pesar de sus obvias diferencias, hay dos elementos estructurales que son comunes al sistema-mundo de Wallerstein y a la geohistoria de Braudel: ambos son modelos *globales* –aunque planteen imaginarios, direccionalidades y densidades de lo global radicalmente diferentes– y ambos toman a Europa como el marco de referencia para pensar el mundo. En Braudel, las fuerzas económicas se derivan de las constantes geográficas, climáticas y culturales del mediterráneo, es decir, en una supuesta excepcionalidad milenaria desde la que surgió Occidente como civilización hegemónica. En el sistema-mundo de Wallerstein, aunque la hegemonía de Europa es posterior a 1500 y es el resultado no de una excepcionalidad histórica sino del intercambio económico desigual con otras regiones, la modernidad es

vista como un fenómeno principalmente europeo desde el cual se expande hacia fuera de Europa. De tal suerte que, aunque el análisis del sistema-mundo supuso una superación abismal en términos geopistemológicos respecto del *Mediterraneo* de Braudel y que desbancó el Mediterráneo europeo por el Atlántico, es un modelo que está igualmente atrapado en la lógica espacial y centrífuga del tiempo-espacio de la modernidad. Vistos espacialmente, ambos proponen a una Europa que se expande desde el centro hacia fuera, impulsada por la modernidad.

GLOBO-CONTINENTE

NICOLAS BOURRIAUD Y LA TOTALIZACIÓN GEOESTÉTICA DE LA MODERNIDAD

Una década después de que Wallerstein presentara su informe para la *Fundación Calouste Gulbenkian*, ésta misma institución comisionó al curador francés Nicolas Bourriaud la preparación de un proyecto expositivo para la cuarta *Tate Triennial*, a celebrarse en la capital británica en 2009.²⁰⁰ La propuesta de Bourriaud se materializó en la exposición *Altermodern* y en una serie de publicaciones en las que se explica lo que Bourriaud llama la nueva *estética radicante*. La razón de su contratación como *Gulbenkian Curator of Contemporary Art at Tate Britain* se debía a que, años atrás, Bourriaud había reintroducido en el lenguaje de las instituciones culturales un concepto totalmente desacreditado, la *estética*, y había reivindicado a las prácticas artísticas como encuentros de relaciones sociales en su estado menos sublime. Como era de esperarse, esta combinación encajaba a la perfección con un sistema institucional con fuertes pretensiones globales pero carente de fundamentos teóricos que le ayudaran a justificar su función social a nivel local. Su *estética radicante* consiste en una suerte de espacialización global de su *estética relacional*, lo cual queda expuesto en el propio subtítulo del libro: *pour une esthétique de la globalisation*.²⁰¹

200 La *Fundación Calouste Gulbenkian* y la *Tate* de Londres tienen una larga historia de colaboraciones, la cual comenzó en la década de los sesentas con la exposición *54:64 Painting and Sculpture of a Decade*.

201 Las ediciones inglesa y castellana no incluyen, insospechadamente, el subtítulo.

Ahora bien, de la misma manera que el informe de Wallerstein abrió un nuevo debate sobre la *geopolítica del conocimiento*, el libro y la exposición de Bourriaud reintrodujeron sin proponérselo el problema de la *geopolítica de lo sensible*, esto es, del *lugar geocultural* desde el cual percibimos y ordenamos el mundo a través de los sentidos. En otras palabras, forzó una discusión en torno a la manera en la que la estética —en tanto que forma de saber que constituye objetos sensibles de estudio— informa y condiciona el *lugar de enunciación* desde el que los sujetos *le dan sentido* al mundo a través del arte. Dicho de otra manera, aceleró la necesidad de repensar la *distribución de lo sensible* a la que se refiere Jaques Rancière desde un punto de vista *geopistémico*: tomando en cuenta no sólo la manera en la que la modernidad se espacializó a través del tiempo, sino también los trazos y las heridas que dejó al distribuirse jerárquica y centrífugamente entre áreas supuestamente más propicias para la razón y áreas supuestamente más cercanas a lo sensible. Lo que aceleró Bourriaud con su proyecto fue entonces lo que yo llamo el *régimen geoestético global* del arte contemporáneo.

Lo que nos interesa señalar aquí es que, como Wallerstein, también Bourriaud nos propone una lectura geohistórica de la modernidad a partir de una metáfora del espacio: donde el sociólogo plantea la idea de centros y periferias (el esquema *centro-periferia*), el curador habla más bien de una constelación desestructurada de archipiélagos:

“The term ‘altermodern’, which serves both as the title of the present exhibition and to delimit the void beyond the postmodern, has its roots in the idea of ‘otherness’ (Latin *alter*=‘other’, with the added English connotation of ‘different’) and suggests a multitude of possibilities, of alternatives to a single route [...] Here we are back with the image of the archipelago: instead of aiming at a kind of summation, altermodernism sees itself as a constellation of ideas linked by the emerging and ultimately irresistible will to create a form of modernism for the twenty-first century [...] art today needs to reinvent itself, and on a planetary scale. And this new modernism, for the first time, will have resulted from global dialogue. Postmodernism, thanks to the post-colonial criticism of Western pretensions to determine the world’s direction and the

speed of its development, has allowed the historical counters to be reset to zero; today, temporalities intersect and weave a complex network stripped of a centre. Numerous cotemporary artistic practices indicate, however, that we are on the verge of a leap, out of the postmodern period and the (essentialist) multicultural model from which it is indivisible, a leap that would give rise to a synthesis between modernism and post-colonialism. Lets us them call this synthesis ‘altermodernism’²⁰².

Como puede verse –y a pesar de su cercanía en el tiempo, de haber sido comisionadas por la misma institución y de plantear el problema de cómo construimos nuestras imágenes globales del mundo– las metáforas espaciales de Immanuel Wallerstein y de Nicolas Bourriaud no podían ser más antitéticas. Mientras que Wallerstein considera que el saber a nivel global está organizado geopolíticamente por centros y periferias interdependientes, esto es, por lugares que acumulan saber y lugares que son objeto de esos saberes académicos, el anti-sistema relacional de Bourriaud considera que hemos superado la *partición global de lo sensible* que caracterizó a la modernidad y que –al haberse agotado el exotismo y con él las distancias que separaban a Occidente de sus Otros– estamos en capacidad de reinventar la modernidad desde cero; en sus propias palabras, desde la altermodernidad. Donde Wallerstein ve una tensión derivada de la relación desigual entre centros y periferias, Bourriaud ve más bien la promesa de una hospitalidad artística infinita basada en un régimen transparente de la traducción. Si Occidente como Sujeto de la historia persiste a lo largo del informe de Wallerstein, lo que atraviesa a la estética radicante de Bourriaud es más bien el globo como un único Sujeto geoestético.

En la estética radicante de Bourriaud, los centros y las periferias han dejado de existir y las prácticas artísticas han dejado de estar sujetas a puntos de origen: no buscan arraigarse a nada y su valor no depende del lugar de enunciación ni de las localizaciones geoculturales. Para Bourriaud, un curador ‘macho blanco’ del primer mundo –como él lo llama– y una ‘artista negra’ del Tercer Mundo son sólo dos *semionautas* que se traducen

202 Bourriaud, N., *Altermodern: Tate Triennial*. London-New York: Tate Pub., 2009.

mutuamente en un momento que se evapora y no deja huella en la tierra; no vienen de ninguna parte, no van a ningún sitio, La subjetividad, para Bourriaud, no tiene arraigo fijo; todo en ella es *errancia*, *éxodo*, traducción perpetua. Sus sujetos son Sujeto-Globo, en singular, pero multiplicados. “Nuestra civilización —afirma Bourriaud— como una constelación desestructurada a la espera de ser convertida en archipiélago”. Como puede verse, la estética radicante de Bourriaud consiste en la eliminación de la geopolítica del saber, pero también de las relaciones económicas de poder. Nada de lo que pueda decirse sobre lo global, lo regional o lo local tiene una referencia geocultural o geoeconómica; toda forma de saber es desarraigo; el mundo está al alcance —y al mismo costo— para los artista de cualquier lugar del mundo; en su estética radicante no hay centros ni periferias, pero tampoco hay asignaciones geográficas, económicas, raciales, de género, etcétera; reconoce las diferencias, pero estas resultan *inauditas*; no pueden comunicarse pues ya han sido —a priori— traducidas.

Para Bourriaud, la figura representativa del desarraigo planetario son por lo tanto los artistas, a quienes define como “los agrimensores de un mundo-hipertexto que ya no es el espacio-plano clásico sino una red infinita en el tiempo y en el espacio”. Como puede verse, lo que la figura del *artista-radicante* nos propone es una experiencia del espacio que no tiene referentes geoculturales. En su búsqueda de cancelar el espacio absoluto de Kant, nos devuelve un espacio *absolutamente transcultural*:

“[e]s la noción misma del espacio lo que se ve trastornado: en nuestro imaginario del hábitat, la fijeza sedentaria ya sólo se representa una opción entre otras. Anunciadores de esta metamorfosis, los artistas contemporáneos han entendido que [...] se puede vivir en un movimiento de ida y vuelta entre diferentes espacios: aeropuertos, coches o estaciones son las nuevas metáforas de la casa, lo mismo que la marcha o el desplazamiento en avión, nuevos modos de dibujo. El radicante es el habitante por excelencia de ese imaginario de la precariedad espacial, perito en el desprendimiento de las pertenencias”.²⁰³

203 Bourriaud, N., *Radicante*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2009, p. 63-64. (Nótese que el subtítulo original de la edición francesa fue eliminado en la versión castellana)

Ahora bien, más allá de las metáforas y de la retórica desproporcionada que ve en aquellos artistas globales que tienen el privilegio de exponer en las bienales de los cuatro continentes (y que se ven obligados a producir sus obras entre aeropuertos para poder cumplir con un acelerado ritmo de producción) al nuevo ciudadano *éxota* del mundo, lo que nos interesa apuntar es la teoría de la modernidad que se desprende de la contraposición archipiélago/continente. De la misma manera que lo hace Wallerstein con su teoría del sistema-mundo moderno, Bourriaud nos propone un marco de interpretación de la modernidad muy explícito y ambicioso: la modernidad es una buena idea (la idea de la razón) y en la actualidad se han dado las condiciones necesarias para expurgarle todos sus fantasmas y reinventarla desde la alteridad. El propio Bourriaud, en la conferencia que ofreció en la sede de la *Fundación Calouste Gulbenkian* de Lisboa el 23 de junio de 2009 lo explica de la siguiente manera:

“En el siglo XIX, en Europa, la modernidad se cristalizó en torno al fenómeno de la industrialización; al principio del siglo XXI, la mundialización económica trastorna nuestros modos de ver y de hacer con una brutalidad similar [...] Los tiempos presentes parecen propicios para la recomposición de lo *moderno* en el presente, a la posibilidad de reconfigurarlo en función del contexto específico en que vivimos. Porque existe un *éon* moderno, un soplo intelectual que atraviesa los tiempos, una manera de pensar que adopta la forma que le dan las circunstancias y que se formatea a partir de los contornos puntuales de la adversidad que cada época le opone [...] Por lo tanto, podemos afirmar que, al iniciarse este siglo, es posible apropiarse de nuevo del concepto de modernidad sin experimentar ni por un instante el sentimiento de volver al pasado, y sin ignorar tampoco las críticas saludables a las tentaciones totalitarias y a las pretensiones colonialistas del modernismo del siglo anterior. Vanguardia, universalismo, progreso, radicalidad: nociones vinculadas al modernismo de ayer, al que no habría ninguna necesidad de volver para reivindicar la modernidad -o sea, a decir verdad, para salir de las líneas posmodernas, esas fronteras producto de un Yalta estético que ya sólo delimitan regiones donde reina lo más chato y convencional [...] Y más aun

que usamos: *Radicant: pour une esthétique de la globalisation*. Paris: Denoël, 2009).

a partir de una evidencia irrefutable: si el modernismo del siglo XX fue un fenómeno cultural meramente occidental, declinado en un segundo momento por artistas del mundo entero, queda hoy por encarar su equivalente global, o sea, inventar modos de pensamiento y prácticas artísticas novedosas que, esta vez, estarían directamente informadas por África, América Latina o Asia, y que integrarían modos de pensar actuando [*o corrigiendo, podríamos decir*] en Nunavut, en Lagos o en Bulgaria...²⁰⁴

Como puede verse, detrás de las palabras de Bourriaud opera no sólo la idea de cuestionar a la postmodernidad como un gran relato y a los estudios postcoloniales como aceleradores del capitalismo flexible (con lo que estaríamos en buena parte de acuerdo) sino también reside un programa geopistémico: dismantelar los continentes y reinventar la modernidad a escala global *describiendo* el *modernismo* de la superficie de la tierra, es decir, dismantelando esos bloques inmensos de la modernidad que son los continentes. Las expresiones que usa Bourriaud son “hacer reset, poner la cuenta en cero”, para poder reinventar desde la errancia y desde la alteridad una nueva modernidad.

Existe sin embargo una paradoja: mientras que Bourriaud nos asegura que su altermodernidad está basada en el pensamiento de Édouard Glissant y que ha sido estructurada por lo tanto como un pensamiento post-continental, basado en la figura del archipiélago, al mismo tiempo nos promete que esta nueva modernidad global estará “informada por África, América Latina o Asia” (incluso en su conferencia sugiere

204 Estas palabras aparecen casi de manera exacta en la edición castellana del libro *Radicante* (pp. 14-17), sin embargo, la hemos complementado con la conferencia pues en ella Bourriaud apunta un gesto mínimo, casi imperceptible, pero que dicho con la naturalidad de la lectura en vivo denota un significado importante; la edición castellana dice textualmente lo siguiente: “esta vez, estarían directamente informadas por África, América del Sur o Asia, cuyos parámetros integrarían los modos de pensar y de hacer actuales en Nunavut, en Lagos o en Bulgaria”. Como puede verse, los cambios son mínimos: 1) en inglés Bourriaud dice *Latin America* donde la traducción consigna América del Sur; 2) en la conferencia Bourriaud agrega “correcting, we could say” sin especificar qué es lo que debe corregirse; sin embargo, por el hilo de su argumentación, se deduce que lo que plantea es la *corrección* de la modernidad desde la periferia como una modernidad verdaderamente global, dando a entender que la modernidad no puede ser corregida desde sí misma, desde Occidente, pues nunca superaría por sí misma su provincialismo estético. [traducción del autor]; visitar en: «<http://fooyoh.com/nowwatch/watch/HxwIwapDn8g>» (visitada en agosto de 2012).

que la vieja modernidad puede ser ‘corregida’ por estas categorías-continentes). La contradicción salta a la vista y se hunde en lo que hemos denominado la función *globo-continente* del nuevo *globocentrismo estético*: para poder ofrecer una mínima garantía de que hemos puesto los relojes a cero y de que lo que ha surgido de esta ‘puesta en cero’ es una nueva modernidad, necesitamos que ésta esté informada por la alteridad continentalizada.

Así, si por un lado Bourriaud niega la efectividad comunicativa de las localizaciones geoestéticas, por el otro necesita que África, Asia, América Latina y Oceanía sigan siendo *sujetos geográficos subalternos* que den prueba de la nueva simetría global. Es aquí donde el *efecto magiciens* y el esquema *globo-continente* trabajan juntos: de la misma manera que Jean-Hubert Martin necesitó cincuenta artistas no-occidentales que probaran que su muestra había sido global, también Bourriaud necesita dar prueba de que su nueva (alter)modernidad es diferente a la anterior. En la teoría de la altermodernidad, aquello que ‘alterna’ debe poder situarse como tal; lo africano, lo latinoamericano o lo asiático deben seguir siendo trazos para dibujar esas trayectorias de las que habla Bourriaud con su idea de los sujetos *éxotas*. En otras palabras, su altermodernidad es una nueva modernidad en la que lo continental es negado como localización geocultural pero recuperado como *significante-geográfico*: si por un lado ataca al pensamiento-continente de la modernidad por su tendencia a fijar y a arraigarse, por el otro deja intactos a los continentes en tanto que meta-estructuras geoepistémicas. En Bourriaud, el esquema *centro-periferia* de Wallerstein ha sido desplazado, pero no la *función-globo* que lo ordena. En otras palabras, en la estética radicante de Bourriaud el esquema *centro-periferia* no se vé y no puede enunciarse, pero existe como matriz de poder global: el esquema *global-continente*.

Desde nuestro punto de vista, el diagnóstico de Bourriaud es correcto por un lado cuando éste les reclama a los estudios postcoloniales el haber esencializado el lugar de enunciación de la subalternidad dejando a Occidente como Sujeto intacto aunque descentrado:

“El multiculturalismo posmoderno –afirma Nicolas Bourriaud– fracasó en inventar una alternativa al universalismo modernista puesto que volvió a crear, allí donde se aplicó, anclajes culturales o arraigos étnicos. Porque, al igual que el pensamiento clásico occidental, funciona a partir de pertenencias: un trabajo de artista se ve ineluctablemente explicitado por la ‘condición’, el ‘estatuto’ o ‘el origen’ de su autor: la obra de un artista negro, de una lesbiana o de un gay, de origen camerunés o hijo de inmigrantes mexicanos, será mecánicamente leída a través del prisma de este marco biopolítico no menos normativo sin embargo que cualquiera de los otros. Cada uno se ve así localizado, matriculado, atado a su lugar de enunciación, encerrado en la tradición de la que él o ella proviene. “¿Desde dónde hablas?” pregunta la crítica, como si el ser humano estuviera siempre en un solo lugar y dispusiera de un solo tono de voz y un idioma único para expresarse. Este es el ángulo muerto de la teoría postcolonial aplicada al arte, que concibe al individuo como definitivamente asignado a sus raíces locales, étnicas o culturales. De esta forma se le sigue el juego al poder. Lo que este desea profundamente son sujetos que enuncien ellos mismos su identidad, para facilitar su clasificación estadística. Y lo que desea el mercado del arte es disponer de categorías simples e imágenes reconocibles para facilitar la distribución de sus productos”.

Sin embargo, su teoría nos devuelve por otro lado la figura del artista como un sujeto-signo que todo lo traduce pero que es incapaz de reflejar las asimetrías globales. Sus Sujeto-Globo, como él mismo lo afirma, son vectores futuristas que no quieren estar en ninguna parte; han perdido el *deseo de lugar*. Según Bourriaud, entre estos Sujeto-Globo –o como él lo llama *homo viator*– y la altermodernidad, gobierna el régimen de la transparencia, el cual se deriva de su confianza en que la alteridad va a hacer de la altermodernidad una máquina de traducciones rizomáticas e infinitas, en la que los artistas serán capaces de traducirlo todo desde cualquier lugar y de dejarse traducir por todo de manera independiente a las condiciones geoepistémicas en las que tenga lugar la traducción. “Altermodernity –afirma Bourriaud– promises to be a translation-oriented modernity, unlike the modern story of the twentieth century, whose progressivism spoke the abstract language of the colonial West [...] The altermodernity emerging is fuel by the flow of bodies, by our

cultural wandering [...] Ultimately, then, radicant thought amounts to the organization of an exodus”.²⁰⁵

Desde nuestro punto de vista su teoría del sujeto global como una subjetividad *semionauta* que todo lo traduce resulta controvertida, no porque sea imposible sostener un *mundo del arte* basado en el privilegio de la traducción-total —como de hecho ya sucede en las bienales globales— sino porque política y geoepestémicamente parece indeseable: una sociedad en la que todo el mundo es un *semionauta* no es una sociedad política, sino un paraíso zombie; si la comunicación nunca falla, si no hay interferencias, fisuras, entonces en su modernidad no hay espacio para el desacuerdo; la altermodernidad como consenso estético. El deseo, los afectos y el disenso ante la obligación o voluntad de traducción es prueba suficiente de que una sociedad que es *sólo traducción* es un mundo/globo aburrido, pues no toma en cuenta la voluntad de no ser traducido o no ser traducido en una forma específica. Si todos lo traducimos todo y siempre en el mismo grado, entonces la traducción ya no tiene sentido, pues el objetivo de la traducción es situar una diferencia e instituir un *disentimiento*. Si uno toma como punto de partida el hecho que la categoría arte puede traducirse inequívocamente en todas las lenguas de todas las personas del planeta, entonces el objetivo de la traducción evacua su potencial geoepestémico; es decir, anula la posibilidad de decir: *ahí*, en esas circunstancias, lo que yo pienso del arte no tiene el mismo sentido que lo tiene hoy *aquí* para mí.

Como puede verse, su teoría de la altermodernidad sólo parece viable si se da por hecho que todos los sujetos desean y pueden ser traducidos en la misma intensidad y con las mismas intenciones en todas las circunstancias y desde cualquier lugar del planeta. En definitiva, la estética radicante de Bourriaud es unívoca, no es *deseante* y no parece tener fisuras. En otras palabras, su altermodernidad no contiene una geopolítica de los afectos, de las intensidades y las necesidades de la traducción, lo cual la regresa al mismo punto en que se encuentra el sujeto estético kantiano en tanto

205 Nicolas Bourriaud, *Radicante ...*, *op. cit.*

que sujeto trascendente. Lo anterior queda claro en la *política del olvido de lugar* que presupondría el nuevo pacto geoestético altermoderno que nos propone Bourriaud:

“Es inútil volver a considerar aquí el colonialismo (inconsciente o no) que les es consustancial [a las diferencias culturales] [...] Se trata de abrir una región intelectual y estética en la que las obras contemporáneas podrían verse juzgadas según los mismos criterios —en suma, un espacio de discusión”.²⁰⁶

Es aquí donde la teoría de la altermodernidad de Bourriaud —con su gran promesa de recomponer la modernidad desde la alteridad— se derrumba y nos regresa la pregunta por el fin del unilateralismo occidental del que habla la globalidad y su ideología: el *globalism*. ¿En dónde está ese espacio para la discusión, esa región intelectual de la que habla Bourriaud? ¿En qué términos podría sostenerse su idea de “no volver a plantear el colonialismo” en aquellos casos en los que dos sujetos diferentes —no por el hecho de que tengan tradiciones culturales distintas o hablen lenguas diferentes, sino sobre todo porque han vivido el colonialismo uno como colonizador y otro como colonizado— están en desacuerdo respecto a la propuesta de olvidar el colonialismo? Si la altermodernidad de Bourriaud se plantea como un espacio para la *discusión global*, parece tener en definitiva poco lugar para el *disenso planetario*, es decir, para sentir el peso de la modernidad y la colonialidad con diferentes intensidades y desprenderse de él desde diferentes lógicas. Su *región intelectual* no es por lo tanto política sino ética o, mejor dicho, cosmo-estética: presupone un contrato geoestético global entre individuos que están divididos por una matriz de poder globonormativa: la alteridad (de los otros) ha de recomponer ahora la modernidad que *nosotros* (la modernidad incompleta) no supimos planetarizar. Nos encontramos por lo tanto ante el mismo problema que nos plantea el juego de simetrías y asimetrías que vimos en el caso del suicidio de la viudas (*sati*) de las que habla Spivak. Guardadas las proporciones, de la misma manera que mientras que las mujeres indias son subalternizadas en vida pero se les demanda un muerte heteronormativa,

206 Nicolas Bourriaud, *Radicante ...*, *op. cit.*

a las geografías que fueron subalternizadas durante la modernidad se les demanda un coeficiente de traducibilidad globonormativo. La matriz de poder del globocentrismo estético actual no opera por medio de diferenciar entre Occidente y sus Otros; todo lo contrario, opera estableciendo las condiciones de la des-diferenciación; administrando la lógica del fin de las asimetrías y su régimen de traducción infinita.

Ahora bien, aunque interpretaciones como la altermodernidad tienen en nuestros días un eco inusitado –gracias al aparato de resonancia que ellas mismas crean, el *global art world*– el problema es que se han vuelto comunes en otros espacios y discursos académicos o curatoriales, los cuales plantean una suerte de *desarraigo radical* y celebran la condición de *sinfronteridad* (*borderlessness*) del arte global. El deseo de ver acabado el occidentalismo y el impulso de volver a narrar un nuevo *gran relato* global del arte han terminado por imponerse e institucionalizarse en el terreno de la curaduría, de la teoría crítica y de la historia del arte. Sintomáticamente, un seminario celebrado entre 2010 y 2011 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid llevaba por título *El arte en su destierro global: Cultura contemporáneo y desarraigo*, sugiriendo problemáticamente que hoy el arte ya no tiene los pies en la tierra.

En la medida en que el destierro en origen es la pérdida de una región que se *siente* como propia –el *Lebenswelt* del idealismo alemán por ejemplo– el exilio global presupone la pérdida de la condición terrícola del arte. En la introducción a la publicación de las ponencias –una de las cuales fue ofrecida por el propio Jean-Hubert Martin– los coordinadores del seminario celebran la condición de *sinfronteridad* del arte al afirmar que “[e]l lenguaje común se habla hoy en las fronteras, pero [é]stas no tienen un dónde. El arte deja de hundir sus raíces en un territorio fijo para extenderlas en el aire, como una planta que invirtiera su posición en la vertical. El desarraigo fuerza a la cultura a competir con su opuesto en un territorio sin fronteras”.²⁰⁷

207 Arnaldo, J., Eva Fernández del Campo (eds.) *El arte en su destierro global*. Madrid: ECB, 2011, p. 12; la ponencia de Jean-Martin Hubert llevaba por título “Arte contemporáneo en la era global”; estos seminarios se llevaron a cabo entre el 7 de abril y el 26 de mayo de 2010 y entre el 26 de octubre y al 14 de diciembre de 2011.

Como puede verse, la estética radicante de Bourriaud ha servido de combustible para ese tipo de imaginarios que abogan por la existencia de dos geografías distintas –paralelas o superpuestas– del arte global: aquella que lo ata al capitalismo global y aquella otra que, desde la autonomía de lo estético, lo contradice:

“La globalización es económica. Punto –enfatisa Bourriaud– El arte sólo sigue los contornos de ella, porque es el eco, más o menos lejano, de los procesos de producción [...] Sin embargo, existe una alternativa para esta visión ‘globalizada’ del arte contemporáneo: esta afirma que no existen biotopos culturales puros, sino tradiciones y especificidades culturales atravesadas por esa mundialización de la economía”.²⁰⁸

Parfraseando la idea de Marshall Berman de que en el capitalismo internacional todo lo que es sólido se desvanece en el aire, estas lecturas parecen sugerir que en el capitalismo global todo lo geográfico se desvanece en la estética.

208 Bourriaud, N., *Radicante ...*, *op. cit.* pp. 191, 195.

GLOBALISMOS

EL EFECTO MAGICIENS

1989: el grado cero del globocentrismo estético

Today, more than twenty years later, the Magiciens de la terre exhibition at the Centre Pompidou in Paris can be identified as a key event for everything that followed. Most of the terms with which globalization is articulated today also date from around 1989. It was then that “global art” superseded the term “world art” to designate an area of contemporary art production that had previously not been represented in art discourse at all.

Hans Belting, Andrea Buddensieg

En la última década hemos visto aparecer diversas propuestas teóricas, historiográficas y curatoriales que hablan de la existencia de un *giro global* en el que se cruzan la geografía del arte, la imaginación geopolítica de la modernidad y el pensamiento estético occidental. Tal es el caso de la nueva historia global,²⁰⁹ la altermodernidad,²¹⁰ el cosmopolitismo estético,²¹¹ la

209 Nos referimos sobre todo al proyecto de Bruce Mazlish, profesor del MIT, quien distingue entre *early globalization* (para la que ocurrió antes de 1945) y *new globalization*; Mazlish, M., *The New Global History*. New York; London: Routledge, 2006; Mazlish, M., *Conceptualizing Global History*. Newton Center, MA: New Global History Press, 2004; ver también Sachsenmaier, D., *Global Perspectives on Global History: Theories and Approaches in a Connected World*. New York: Cambridge University Press, 2011; Iriye, A. M., *The Global History Reader*. Routledge, 2005.

210 Hay que distinguir entre la manera en la que usa el término Nicolas Bourriaud por un lado y Hardt y Negri por el otro; Bourriaud, N., *Altermodern: Tate Triennial*. London; New York: Tate Pub. 2009; Bourriaud, N., *Radicant: Pour une esthétique de la globalisation*. Paris: Denoël, 2009; Hardt, M., Antoni Negri, *Commonwealth*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.

211 Papastergiadis, N., *Cosmopolitanism and Culture*. Malden: Polity Press, 2012.

post-*westhética*²¹² o la post-hegemonía.²¹³ Estas ideas —tan ambiciosas como controvertidas— tienden a dar por concluida la era del unilateralismo occidental, los falsos universalismos, el eurocentrismo y las asimetrías geoestéticas, así como a declarar la existencia de una nueva *condición global* del arte: la *globalidad*.

Este *giro global* ha promovido que en el terreno de la historia del arte y en el de la curaduría surjan propuestas que abogan o bien por *reescribir la historia* del arte desde una perspectiva global —en donde lo global significa *ya no sólo* lo occidental— o bien por abandonar el marco metodológico de la historia para empezar más bien a *estudiarlo* globalmente —en donde globalmente significa neutralizando la lógica geopolítica de los *Area Studies* y el *lugar de enunciación* de los estudios comparativos en la búsqueda de una suerte de imparcialidad esférico-global—. La nueva *World Art History*²¹⁴ tal cual la plantea Ernest Carrier sería un buen ejemplo del primero, mientras que los *World Art Studies*²¹⁵ promovidos por John Onians lo serían del segundo. En medio de estas propuestas, expresiones tales como *global art*, *globalism* y *global art world* han terminado instaurándose en el imaginario de curadores, historiadores, políticos culturales, coleccionistas y artistas. Todo parece sugerir que la globalización como proceso, al haberse vuelto un *objeto* de estudio en sí mismo, terminó dándole *lugar* a la *globalidad* como condición de la subjetividad: como realización planetaria de la modernidad.

Mientras que los conceptos «globo», «mundo» y «planeta/tierra» han intentado desde hace 500 años ordenar una misma totalidad pero desde lógicas completamente distintas, lo que plantea la *globalidad* es precisamente hacerlos coincidir, encajándolos unos con otros y

212 El término *westhetics* fue acuñado por Mineke Schippers para hablar del carácter provinciano del pensamiento estético occidental. Schipper, M., *Imagining Insiders*. Continuum International Publishing Group, 1999.

213 Beasley, M., J., *Posthegemony Political Theory and Latin America*. Minneapolis: University of Minnesota, 2010.

214 Carrier, D., *A World Art History And Its Objects*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2008.

215 Onians, J., *Art, Culture and Nature: From Art History to World Art Studies*. London: Pindar, 2006; Zijlmans, K., *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*. Distributed Art Public Inc, 2008.

sincronizándolos. Si la modernidad —en tanto que la *conquista del mundo como imagen (Bildung)* a la que Heidegger dio categoría de revelación estética y ontológica del Sujeto occidental— había vuelto incompatibles lo global, lo mundial y lo planetario, la *globalidad* que hemos visto aparecer tras lo que se ha dado a llamar el *giro global*, aspira a reunificarlos a través del arte. En la medida en que la obra de arte (occidental) *enmunda al mundo* como decía Heidegger, el arte *moderno* sólo podía aspirar a inscribir a Occidente como sujeto sobre *su mundo*, pero no sobre la superficie del planeta como una totalidad esférica.

Consciente de ello, la *globalidad* aspira a ‘describir’ la manera en la que el mundo se hizo mundo a través de la obra de arte moderno, borrando los trazos que dejó el otro lado de la modernidad, la colonialidad, con el objetivo último de reescribir la forma arte en el *globo* y no en el *mundo*. Es a esto a lo que hemos venido llamando el nuevo *globocentrismo estético*. Una matriz de poder en la que la obra de arte ya no *enmunda* al mundo, como lo proponía Heidegger, sino que lo *engloba*, borrando a Occidente del mapa de la modernidad y emplazando en su lugar a la alteridad, la cual se expresa como totalidad negativa y compartimentada a través del mito (incompleto y reensamblado) de los continentes: «arte latinoamericano», «arte africano», «arte asiático» y «arte oceánico». Lo que nos permite ver el esquema *globo-continente* que antes no podíamos ver con el esquema *centro-periferia* es que —de manera diferente a como tan reiteradamente nos lo ha hecho creer la antropología y la sociología de la globalización— la contraparte de lo global no es tanto lo local como lo planetario; geoespístémicamente hablando, el planeta es lo más lejano de lo global. Como nos lo recuerda Denis Cosgrove:

“Three English words commonly describe this planet: *earth*, *world*, and *globe*. Used interchangeably, each has distinct resonance. *Earth* is organic [...] is environmental rather than spatial, and when applied to the planet, it attaches, through its agrarian connotations, to the sense of locale, actually counterposed to the *global* [...] In contrast to *earth*, *world* has more of a social and spatial meaning. *The world* implies cognition and agency [...] humans go ‘into the world’, they may become wordly [...] *World* implies mobility

and communication across the global surface, together with the power and authority this brings [...] Neither *earth* nor *world* denotes the spatiality of *globe*. *Globe* associates the planet with the abstract form of spherical geometry [...] As a *globe*, the planet is geometrically constructed [...] thus the *globe* is visual and graphic rather than experiential or textual [...] The term *globalism* itself draws upon the abstraction of *globe* to generate associations quite distinct from those of *earth* or *world*".²¹⁶

Lo que está en juego por lo tanto en los debates en torno al *giro global*, es la consolidación de una idea potencialmente catastrófica: la convicción de que el fracaso de la modernidad (eurocentrada) no se debió a haber deseado la universalidad desde la provinciana mentalidad europea, sino más bien a no haberla deseado con la fuerza suficiente como para realizarla verdaderamente a escala planetaria. Ya hemos dicho que Peter Sloterdijk ha definido con razón a la imaginación espacial de la modernidad como un "bastardo geográfico-filosófico" del pensamiento occidental, en la medida en que la manera en que la imaginación global (esférica) con la que se propuso conquistar el mundo como imagen no tuvo la potencia suficiente para arraigar al sujeto Occidente en el planeta como totalidad. El *globocentrismo estético* es entonces la forma en la que se expresa en la actualidad el occidentalismo, en tanto que deseo no-reprimido de conquistar el globo como imagen. El motor que mueve al *globocentrismo* desde dentro y el que lo proyecta desde ese mundo interior hacia la geografía global, es el *globalism*.²¹⁷ En tanto que

216 Cosgrove, D., *Apollo's Eye: A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*. The Johns Hopkins University Press, 2003, p. 7.

217 Usaremos la palabra en inglés, ya que la expresión *globalidad*, por la que a veces se traduce *globalism*, no expresa la diferencia que queremos plantear aquí ni sitúa el problema tal cual se debate disciplinarmente en el mundo anglosajón, en buena medida poniendo a salvo al saber producido en castellano de un debate en ocasiones improductivo. De las múltiples interpretaciones que hay de la separación entre *globality* and *globalism* en terreno de las ciencias sociales y las post-humanidades pueden verse: Moreiras, A., "A Storm Blowing from Paradise. Negative Globality and Critical Regionalism" en: *The Latin American Subaltern Studies Reader*. Duke: Duke University Press, 2001, 81-110; Escobar, A., "Beyond the Third World: Imperial Globality, Global Coloniality and Anti-globalisation Social Movements" en: *Third World Quarterly* 25, no. 1 (2004): 207-230; Dirlik, A., "Place-Based Imagination: Globalism and the Politics of Place" en: *Fernand Braudel Center Review*. Vol. 22, No. 2 (1999), pp. 151-187; *cf.* Schäfer, W., "Lean Globality Studies" en: *Journal of Globality Studies*. Vol. 7, May 28, 2007.

la ideología que le proporciona a la globalidad un territorio discursivo para poder reproducirse en múltiples temporalidades, a lo que aspira entonces el *globalism* es a corregir (epistemológicamente) y a completar (geopolíticamente) el proyecto moderno, ensanchándolo con el objetivo de —esta vez sí— hacerlo coincidir con los límites del planeta. Decimos a reproducirse en múltiples temporalidades y no en múltiples lugares ya que, a diferencia de la modernidad —que siempre fue un fenómeno incompleto que necesitaba espacializarse— la globalidad es un proyecto espacialmente acabado. En la medida en que el *globalismo* consiste en la toma de conciencia de que la crítica a la colonialidad no permitirá que la modernidad sea completada desde Occidente, lo que el *globocentrismo* plantea es completarla esta vez *a través* de la alteridad (en la voz del subalterno). Como bien lo señaló Fernando Coronil, el globo opera hoy como el nuevo *locus* de poder y de progreso.

Por lo tanto, lo que trajo el agotamiento del esquema *centro-periferia* no fue un equilibrio geoestético postcolonial (la eliminación de la partición occidental/no-occidental) sino más bien la redistribución de la partición global de lo sensible y la articulación de un nuevo diseño metageográfico: el esquema *globo-continente*. El argumento que da forma al *globocentrismo estético* y la promesa que de él se desprende pueden expresarse entonces de la siguiente manera: fue la crítica inmanente a la modernidad tardía occidental (ya sea interior como el postmodernismo o bien descentralizada como el postcolonialismo) la que sentó las ‘condiciones epistémicas de posibilidad’ —de manera involuntaria, e incluso en contra de sus propios intereses, pero también de manera irreversible— para volver a pensar en la modernidad como un proyecto viable, en la medida en que puede ser refundado desde la alteridad como una modernidad verdaderamente planetaria. Si la modernidad eurocentrada fue un proyecto universalmente *bastardo*, la nueva (alter)modernidad es pensada ahora como un proyecto globalmente *legítimo*, en la medida en que nadie puede sospechar de la alteridad, en su deseo de ser restituida simétricamente. Esta nueva modernidad, como puede verse, se plantea como una suerte de *new deal* geoestético global: la paz perpetua de Kant, reinventada como una hospitalidad artística infinita en donde la alteridad,

continentalizada, ocupa el lugar que le había sido negado. La *función-globo* del pensamiento estético actual consiste por lo tanto en reensamblar la idea de África, la idea de América Latina, y la idea de las *Otras Asias*,²¹⁸ incluida Oceanía, en un nuevo *gran relato* que afirma que Occidente no está más sobre la faz de la tierra. Hoy, como ya lo apuntamos antes, Occidente *es* donde no *está*. Como hemos visto, el curador de arte francés Nicolas Bourriaud defiende de manera explícita esta forma de altermodernidad cuando afirma:

“[s]i el modernismo del siglo XX fue un fenómeno cultural meramente occidental, declinado en un segundo momento por artistas del mundo entero, queda hoy por encarar su equivalente global, o sea, inventar modos de pensamiento y prácticas artísticas novedosas que, esta vez, estarían directamente informadas por África, América Latina o Asia, y que integrarían modos de pensar actuando en Nunavut, en Lagos o en Bulgaria. La tradición africana ya no tendría que ejercer su influencia sobre nuevos dadaístas en un Zurich futuro, la estampa japonesa ya no tendría que inspirar a los Manet de mañana. Los artistas, de manera independiente a la latitud en la que se encuentren, tienen hoy como tarea imaginar lo que podría ser la primera cultura verdaderamente mundial. Pero una paradoja viene ligada a esa misión histórica, que tendrá que efectuarse en contra de esa uniformización política llamada ‘globalización’, y no sobre sus huellas ... Para que tal cultura emergente pueda nacer de las diferencias y singularidades, en lugar de alinearse en la estandarización vigente, tendrá que desarrollar un imaginario específico y recurrir a una lógica totalmente distinta de la que preside la globalización capitalista”.²¹⁹

Al haberse ensanchado y al haberse post-producido, la ‘estética relacional’ de Bourriaud firmó la sentencia de muerte del postmodernismo y de la poscolonialidad. Reconvertida en una ‘estética radicante’, la relacionalidad de Bourriaud ha institucionalizado una suerte de deber moral cosmopolita: reconstruir la modernidad sin nostalgias, pero desde sus propios fundamentos, a través de África, América Latina y

218 Spivak, G., *Other Asias*. Malden-Oxford: Blackwell Pub, 2008.

219 Bourriaud, N., *Radicante*, *op. cit.*, pp. 14-17.

Asia como lo sugiere este curador francés. Su libro *Radicant: pour une esthétique de la globalisation* —el cual apareció en 2009 como extensión teórica de la exposición *Altermodern*—,²²⁰ comienza haciendo una aclaración que resulta sumamente significativa: “aquí [en *Radicante*] no hago más que desarrollar y profundizar aquella intuición de mi juventud, que se basaba en pocos ejemplos”.²²¹ Bourriaud se refiere a un artículo titulado *Notes on Radicantity*, el cual apareció en la revista *New Art International* en mayo de 1989, es decir, a sólo una semana de inaugurada *Magiciens de la terre*.²²² Esto es importante para nuestra idea del *efecto magiciens*: aunque *Radicant* apareció publicado sólo en 2009, el autor sitúa los orígenes y la problemática que da origen al libro en 1990 estableciendo así una especie de cordón umbilical con 1989 como punto originador de su estética de la globalización.²²³ De hecho, su libro-manifiesto *Radicant* comienza de la siguiente manera:

“El nueve de noviembre de 1989 cae el muro de Berlín. Seis meses antes, el dieciocho de mayo exactamente, se inauguraba la exposición *Los Magos de la Tierra*, subtitulada ‘primera exposición mundial de arte contemporáneo’ por el hecho de que reunía a [artistas] plásticos de todos los continentes: un artista conceptual se codeaba con un sacerdote vudú haitiano y un pintor de carteles publicitarios de Kinshasa exponía con los grandes nombres del arte europeo. En aquel gran *mixer* que fue *Los Magos de la Tierra* se puede fechar en todo caso la entrada oficial del arte en este mundo globalizado desprovisto de ‘grandes relatos’ que desde entonces es el nuestro. Aquella súbita irrupción en la esfera *contemporánea* de individuos provenientes de países entonces calificados como ‘periféricos’ corresponde al nacimiento de esta etapa del capitalismo integral que, veinte años más tarde, tomará el nombre de *globalización* [...] Los tiempos presentes parecen propicios para la recomposición de lo *moderno* en el presente, a la posibilidad de reconfigurarlo en función del contexto específico en que vivimos. Porque existe un *eón* moderno, un sople intelectual que

220 Bourriaud, N., *Altermodern: Tate Triennial*. London; New York: Tate Pub. 2009

221 Bourriaud, N., *Radicante*, *op. cit.*, p. 6.

222 Bourriaud, N., “Notes on radicanity” en: *New Art International*. Mayo, 1989, No. 3, pp. 25-27.

223 De manera paralela a la publicación de “Notes on radicanity”, es decir, recién inaugurada *Magiciens de la terre*, Bourriaud publicó una reseña de la muestra en la revista *art press*, la cual tituló “Les Magiciens de Babe” en: *art press*, mai 1989, No. 136, p. 40-42.

atraviesa los tiempos, una manera de pensar que adopta la forma que le dan las circunstancias y que se formatea a partir de los contornos puntuales de la adversidad que cada época le opone”.²²⁴

Las palabras de Bourriaud nos sitúan en el centro-global del *efecto magiciens*: en París, en 1989, *Magiciens de la terre* se reapropió de la idea del modernismo –la cual llevaba más de medio siglo perdida por el mundo, multiplicándose desde que Nueva York se la hubiera robado a los parisinos– y éste, en manos de la crítica postmoderna y postcolonial –es decir, en manos de Occidente pensándose a sí mismo desde la alteridad– declaró su propia muerte y resurgió como un *global art*, el cual –como diría Hans Belting– habría “emergido como un fénix desde sus propias cenizas”:

“Twenty years after its first manifestations, the time has come to discuss the nature and porpoise of global art that emerged, like a phoenix from the ashes of modern art at the end of the twentieth century, and opposed modernity’s cherished ideals of progress and hegemony. Contemporary art, a term long used to designate the most recent art, assumed an entirely new meaning when art production, following the turn of word politics and world trade in 1989, expanded across the globe. The results of this unprecedented expansion challenged the continuity of any Eurocentric view of art. Global art is no longer synonymous with modern art”.²²⁵

Como puede verse, la fusión del tiempo presente en la espacialidad esférica del globo que nos propone Belting (origen de su teoría del arte como una ‘contemporaneidad global’),²²⁶ no sólo evade el problema del *globocentrismo estético* al que queremos aludir nosotros sino que,

224 Bourriaud, N., *Radicante*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2009, pp. 1-37.

225 Belting, H., “Contemporary Art and Global Art” en: *The Global Art World*, *op.cit.* p. 39.

226 En septiembre de 2011 inauguró una muestra curada por Andrea Buddensieg y Peter Weibel con el título *The Global Contemporary: Art Worlds After 1989*. Aunque Hans Belting aparece como Asesor Científico de la curaduría, los fundamentos geohistóricos de la muestra son el resultado de sus propuestas teóricas; ver: Belting, H., Andrea Buddensieg, “Introduction” en: *The Global Contemporary: Art Worlds After 1989* Karlsruhe: ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe, 2011.

paradójicamente, reinventa por la vía negativa la lógica de la historia universal hegeliana. Como ha afirmado el filósofo Eduardo Grüner:

“el ‘retorno de la estética’ no es más que el síntoma de un triunfo del modo de producción enteramente estetizado. Se trata, sin duda, de la ‘muerte del arte’, pero en un sentido que es exactamente lo contrario de la autotranscendencia del Arte y su disolución en el Espíritu Absoluto hegeliano”.²²⁷

No parece del todo gratuito entonces que para establecer el paso del *arte moderno* al *arte global*, Belting hable de 1989 como una surte el *grado cero de la globalidad* y recurra a otra figura mitológica, el fénix, la cual cumple en el relato de Belting una función similar a la que cumple la esfinge en el relato de Hegel. En ambos casos, estas figuras metafóricas operan como puertas geoestéticas que abren o cierran el mundo interior del pensamiento estético occidental. Como dijimos antes, Hegel utilizó la figura de la esfinge como la puerta que protege al mundo de la razón (Occidente) de las embestidas del mundo pre-simbólico (Oriente), es decir, la utilizó para hablar del paso iniciático del simbolismo y del sensualismo orientales a la armonía racional del mundo griego, estableciendo con ello un desplazamiento espacial del ‘espíritu de la historia’ desde Oriente hacia Occidente y definiendo geográficamente el lugar de Europa como el único *Sujeto-continente* capaz de llevar hasta sus últimas consecuencias el sentido (y la direccionalidad) universal de la historia.²²⁸

Así, mientras que la esfinge de Hegel es la que le abre las puertas de la razón a un pre-sujeto para que éste (Edipo), una vez que *está* en Europa se vuelva un verdadero Sujeto y trascienda lo sensible-simbólico que lo había atado al mundo oriental-sexual-presimbólico —fundando con ello en Europa el *pivote-global* de la geografía eurocentrada de la razón y de lo sensible—, el fénix de Belting es por su parte el que le abre al arte moderno y a Occidente las puertas de lo verdaderamente global,

227 Grüner, E., *El fin de las pequeñas historias: de los Estudios Culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires: Paidós, 2002. (Espacios Del Saber 25), p. 39.

228 Sobre el mapa geoestético que da forma a la historia universal de Hegel ver: Wyss, B., *Hegel's Art History and the Critique of Modernity*. Cambridge University Press, 2008.

permitiéndoles trascender el eurocentrismo que los mantenía atados al mundo moderno —fundando así en París el *pivote-global* de la sensibilidad y la racionalidad global contemporáneas—. En lugar del fin de la historia, lo que se presupone en el nuevo *globocentrismo estético* es más bien la culminación esférica de la modernidad. El *efecto magiciens*, como puede verse, instituye un nuevo *significante-geográfico*: París/ *Magiciens/ 1989* como *el lugar de enunciación* del arte global. En una exposición titulada *The Global Contemporary* celebrada en 2011 en Alemania, sus curadores —el propio Hans Belting, Andrea Buddensieg y Peter Weibel— afirmaban lo siguiente:

Today, more than twenty years later, the *Magiciens de la terre* exhibition at the Centre Pompidou in Paris can be identified as a key event for everything that followed. Most of the terms with which globalization is articulated today also date from around 1989. It was then that “global art” superseded the term “world art” to designate an area of contemporary art production that had previously not been represented in art discourse at all”.²²⁹

Si *Magiciens de la terre* —como se sostiene en la muestra *The Global Contemporary*— constituye el fin del esquema *centro-periferia*, el momento inaugural del *global art* y la prueba irrefutable de la nueva condición post-eurocéntrica del arte, lo que nosotros nos tenemos que preguntar es de qué manera el *global art* ‘designa’ y administra ese territorio o área del arte contemporáneo que antes estaba *enmudado* por el arte moderno (*world art*). En otras palabras, la discusión que tenemos que poner sobre la mesa es precisamente qué fue lo que permitió que aquellas ideas de juventud de Bourriaud reemergieran como una teoría de la modernidad que aspira a refundarse desde sus propios cimientos guiado por el fénix del arte global y designando el globo como una nueva región esférica que abarca a todo el planeta. Si el origen de la palabra «región» tiene que ver como *regir*, *legislar*, *designar* y *demarcar* territorialmente un reino (*regere*), lo que parece querer decir Hans Belting cuando afirma que el *global art* ha desbancado al término *modern art*, es que mientras que el segundo sólo podía demarcar el limitado espacio geográfico de

229 Belting, H., et. al. (eds.), *The Global Contemporary: Art Worlds After 1989* Karlsruhe: ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe, 2011, p. 10.

la modernidad, el primero de hecho demarca y gobierna el espacio-globo en cuanto tal.²³⁰ Si el modernismo deseó siempre aunque sin conseguirlo ser una *geomodernidad* y una región-mundo —espacializarse, proyectarse hacia fuera, completarse, redondearse— la aparición del *global art* como una región-globo nos obliga a preguntarnos qué tipo de diseños metageográficos nos propone esta nueva *globalidad* (absoluta) y sin centro, la cual está ensamblada a través del mito (relativo) de los continentes, es decir, de ese falso continentalismo global (sin Europa y sin Occidente) que hemos descrito como el esquema *globo-continente*.

GLOBALISMO/S, INTERNACIONALISMO/S Y CRÍTICA POSTCOLONIAL

En su libro *Art & Otherness. Crisis in Cultural Identity* publicado en 1992, Thomas McEvelley incluyó un capítulo titulado “The Global Issue”, en el que cuestionaba las críticas que habían aparecido inmediatamente después de la exposición *Magiciens de la terre*, las cuales denunciaban la manera en la que la exposición había reactivado una serie de clichés primitivistas y habían actualizado el lugar de Occidente como un sujeto estético hegemónico. A decir McEvelley, estas críticas fallaban a la hora de reconocer un hecho fundamental: que de manera independiente a los objetivos y a la forma en la que Occidente había “abierto las puertas” al Resto del Mundo, lo importante era que el viejo internacionalismo se había efectivamente abierto geográficamente y que ahora la reglas del juego global eran inevitablemente otras.

“What I am defending here —afirmaba Thomas McEvelley— is an idea that I think was never really in question and that I doubt anyone wants directly to attack. All criticism of the show that I have seen fails to confront the monumental fact that this was the first major exhibition consciously to attempt

230 Diferentes versiones sobre el tema de la “región” como un problema de escala para el análisis cultural ver Mitchell, W. J. T., “World Pictures. Globalization and Visual Culture” en: Harris, J., (ed.) *Globalization and Contemporary Art*. Malden: Wiley-Blackwell, 2011, pp. 252-264. Ching, L., “Globalizing the Regional: Regionalizing the Global: Mass Culture and Asianism in the Age of Late Capital” en: *Public Culture* 1.1 (2000); Sommer, D., *The Places of History: Regionalism Revisited in Latin America*. Durham: Duke University Press, 1999.

to discover a post-colonialist way to exhibit objects together. It was a major event in the social history of art, not in its aesthetic history. *Magiciens* opened the door of the long-insular and hermetic Western art world to non-Western artists. The question is not really whether the people who opened the door had gravy on their jackets, or slipped and fell as they were opening it. The question is this and only this: as we enter the global village of the '90s, would any of us really rather that the door remain closed?"²³¹

Las palabras de McEvelley se dirigen en buena medida a las posturas que habían aparecido publicadas en el número especial de *Third Text: Third World Perspectives on Contemporary Art and Culture* (1989, núm. 6) en el que se operaba una contundente crítica del lugar de enunciación de la exposición *Magiciens de la terre* y se ponía en cuestión la pretensión de establecer una suerte de simetría geoestética en nombre del fin del eurocentrismo.²³² Lo que por esos años no podía sin embargo haberse anticipado (y que paradójicamente juega en contra del propio argumento de McEvelley) es la manera en la que la propia crítica postcolonial terminaría precipitando la emergencia de lo que aquí hemos venido definiendo como el *globocentrismo estético*. En otras palabras, lo que McEvelley no pudo prever por aquellos años, como tampoco lo pudieron prever los editores de la revista *Third Text*, es que serían justamente esas críticas postcoloniales a las que les recriminaba su incapacidad para reconocer la emergencia del *globalismo* en el arte las que veinticinco años más tarde iban a servir de argumento y horizonte teórico a la hora de afirmar que *Magiciens de la terre* era el punto de inflexión del *giro global* del arte contemporáneo.

231 McEvelley, T., "The Global Issue" en: *Art & Otherness. Crisis in Cultural Identity*. Nueva York: Documentext, 1992, p. 157.

232 Araeen, R., "Our Bauhaus, others' mudhouse" en: *Third Text. Third World perspectives on contemporary art and culture*. Núm. 6, Spring, 1989, pp. 3-14; Bourriaud, N., "Magiciens de la Terre" en: *Flash Art International*. Núm. 148, octubre, 1989, p. 119-121; Buchloh, B., Jean-Hubert Martin, "Interview on the conception of the 'Magiciens de la terre' exhibition" en: *Third text. Third World perspectives on contemporary art and culture*. Núm. 6, Spring, 1989, pp. 19-27; Fisher, J., "Fictional histories: Magiciens de la terre" en *Artforum International*. Vol. 28 (September), 1989, pp. 158-162; Guideri, A., "An anthropologist discusses the cultural ramifications of 'Magiciens de la Terre'" en: *Contemporanea*. Núm. 2, julio/agosto, 1989, pp. 62-63; McEvelley, T., "Marginalia: Thomas McEvelley on the global issue" en: *Artforum International*. Vol. 28 (marzo), 1990, pp. 19-21; Michaud, Y., "Doctor explorer chief curator" en: *Third Text. Third World perspectives on contemporary art and culture*. Núm. 6, Spring, 1989, pp. 83-88.

Llamaremos a este proceso el *efecto magiciens*: la argumentación de que fue en 1989 cuando el mundo del arte comenzó a ser global, y la problemática aceptación de la idea de que esto ocurrió justamente en París, en el corazón cultural de la vieja Europa al que Nueva York —como lo sugirió Serge Guilbaut— le había robado hacia la mitad del siglo XX la idea del arte moderno.²³³ El *efecto magiciens* es entonces el proceso a través del cual Europa rescató el modernismo sólo para reconvertirlo en un *new globalism*.

Nuestro objetivo en esta parte del capítulo es analizar la manera en la que las críticas postcoloniales a lo que se conoce como el *New Internationalism* posibilitaron sin proponérselo que la búsqueda de la simetría geoestética y la pretensión de eliminar el esquema *centro-periferia* que caracterizó a la exposición *Magiciens de la terre* terminara convirtiéndose en el mito fundacional del *global art world* y en el testimonio visual del supuesto fin del unilateralismo occidental. Como veremos, fue en buena medida el aumento en la movilidad artística desde las periferias hacia los centros y el proceso mismo de *bienalización* del mundo del arte lo que consolidó un nuevo imaginario globalista y lo que instauró la idea de que la partición geoestética que separaba a Occidente del Resto del Mundo había sido desmantelada. Nuestra intención en este apartado no es poner en duda el aumento y la descentralización de la movilidad artística ni cuestionar tampoco la circulación de artistas no-occidentales en las ferias, las bienales, las residencias y las exposiciones globales; por el contrario; lo que nos interesa es más bien pensar estos nuevos desplazamientos globales del arte sistémicamente, con la intención de analizar la manera en la que el discurso postcolonial y subalterno, al dirigir sus críticas en contra de la filosofía del *New Internationalism* que había surgido en Londres de la mano del INIVA: *Institute of New International Visual Arts*, radicalizó y expandió el revisionismo geopolítico que le había dado origen propiciando su reconversión en una suerte de *nuevo globalismo* (*new*

233 Guilbaut, S., *De cómo Nueva York robó la idea de Arte Moderno*. Madrid: Editorial Tirant Lo Blanch, 2007; (*How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago: University of Chicago Press, 1985).

globalism) en el cual se presupone no sólo el fin de Occidente como sujeto hegemónico, sino también el desmantelamiento de los Estados nacionales en tanto que agentes incapaces de detener el capitalismo corporativo global.

EL GLOBALISMO COMO AUTOCRÍTICA EUROCENTRADA DEL INTERNACIONALISMO

Sin proponérselo, Thomas McEvelley contribuyó a la gestación de un nuevo imaginario globalista cuando en 1993 publicó un texto titulado *Arrivederci Venice: the Third World Biennials*, en el que trazaba una bien documentada genealogía de las bienales no-occidentales y argumentaba que:

“[t]he Venice Biennale, founded in 1895, is the oldest and, along with Germany’s Documenta series, the most influential of Europe’s major recurring international exhibitions. Both those shows occur in formerly imperial nations and reflect a Eurocentric history, for they concentrate not just on Western art but on the art shown in the West’s prominent commercial galleries. Now, however, as the colonial era fades, the biennial tradition has spread beyond the Western world. With the post-Modern shift of emphasis from the previous centers to the previous margins, the idea that one’s own city, wherever it may be, can act as an international hub has become widely available [...] A show that has striven to go beyond the influence of classical Modernism is the Istanbul Biennial, begun in 1987, and curated in 1992 by Vasif Khortun under the influence of the ‘Magiciens de la terre’ exhibition at the Centre Pompidou, Paris, in 1989”.²³⁴

Como puede verse, en su intento de ofrecer un nuevo mapa global del arte, McEvelley establece una relación directa ente la descentralización geográfica del *modelo-bienal* y el declive de la modernidad occidental. Al tomar como punto de referencia la propia exposición que él cuestionaba

²³⁴ McEvelley, T., “Arrivederci Venice: the Third World Biennials” en: *Artforum International*. Noviembre, 1993; republicado en McEvelley, T., “Arrivederci, Venice: The Third World Biennials” en: *Capacity: The History, the World, and the Self in Contemporary Art and Criticism*. Amsterdam: OPA, 1996.

desde una perspectiva antropológica, *Magiciens de la terre*, McEvilley anunciaba la crisis del *New Internationalism* y la emergencia de un nuevo imaginario globalista en el arte contemporáneo. Hay que recordar que sus palabras fueron publicadas en 1993, justo en el momento en el que el INIVA (*Institute of New International Visual Arts*) había entrado en crisis y había decidido cambiar ligera pero significativamente su nombre por el de inIVA (*Institute of International Visual Arts*); es decir, había decidido eliminar de sus objetivos la filosofía institucional del *New (Internationalism)*.²³⁵

El *New Internationalism* fue una actitud institucional que se proponía acabar con el régimen eurocéntrico de la historia del arte y de las prácticas artísticas (*visual arts*) internacionales, con la idea de poner en circulación una *modernidad artística* diferente, multidireccional, intercultural, sin centros ni jerarquías. Lotte Philipsen ofrece la siguiente interpretación de sus objetivos: [t]he *New Internationalism* is specifically concerned with recognition of contemporary art regardless of the artists' origin [...] and that art and institutional recognition of *artists* and *artistic practices and modernities* are crucial".²³⁶ La nueva mentalidad globalista —o el *new globalism*, como lo llamaremos nosotros— surgió por lo tanto de la crisis del *New Internationalism* al que la crítica postcolonial había dejado sin fundamentos teóricos e institucionales cuando en 1994 —y promovido por el propio INIVA— apareció el libro *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*.²³⁷ La aparición del *new globalism* en el arte contemporáneo surgió por lo tanto con el propósito de completar el proyecto que el *New Internationalism* no había podido realizar: eliminar el esquema *centro-periferia*.

235 Sobre la historia del *New Internationalism* y su relación con la *idea del arte latinoamericano* ver *infra*: *Más allá de Beyond the Fantastic: Internacionalismo, globalismo y occidentalismo*.

236 Philipsen, L., *Globalizing Contemporary Art ... op. cit.* p. 87.

237 Este libro recogía las conferencias presentadas en un simposio organizado por el INIVA y por la Tate Gallery en 1994 bajo el título *A New Internationalism* (27 y 28 de abril); Fisher, J., (ed.), *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*. London: Kala Press-INIVA, 1994. Los participantes fueron Rasheed Aracén, Gordon Bennett, Jimmie Durham, Hal Foster, Hou Hanrou, Gete Kapur, Raiji Kuroda, Sarat Maharaj, Gerardo Mosquera, Evelyn Nicodemus, Olu Oguibe, Guillermo Santamarina, Elisabeth Sussman, Gilane Tawadros, Fred Wilson, and Judith Wilson.

Las razones principales del fracaso del *New Internationalism* eran, como bien lo apuntó la crítica postcolonial en la voz de autores como Olu Oguibe, Sarat Maharaj, o Geeta Kapur, el haber puesto en operación una suerte de eurocentrismo invertido el cual dejaba intacto a Occidente como Sujeto. Sobre todo, se le achacaba haberse centrado exclusivamente en el terreno de la *modernidad artística*, dejando intactos los fundamentos geoepestémicos y geoeconómicos del esquema *centro-periferia*: la manera en la que, como vimos con Immanuel Wallerstein, está constituido como un gran relato geoespacial desde disciplinas nomotéticas (como la economía o la propia historia económica) pero también desde disciplinas ideográficas (como el propio pensamiento estético o geopolítico). Consciente de las contradicciones del *New Internationalism*, el *new globalism* aparecía por lo tanto con una nueva promesa: construir una modernidad –verdaderamente planetaria y de signo contrario al de la globalización neoliberal– la cual no se limitaría al campo del arte, sino que reorganizaría todas las esferas de la vida económica, política, cultural, estética, etcétera, por medio de hacer desaparecer a Occidente y de darle plena voz a la alteridad.

Ahora bien, aunque el *new globalism* difiere sustancialmente del *New Internationalism*, su idea de *resetear* las temporalidades y las geografías de la modernidad no sólo no parece haber resuelto satisfactoriamente las contradicciones internas que desmantelaron al *New Internationalism* sino que trae consigo –como ya vimos con el caso de la estética radicante de Bourriaud– una serie de expectativas y promesas globalistas que tienen que ser revisadas desde sus fundamentos. En concreto, el *new globalism* propone la articulación de una nueva modernidad guiada por una suerte de un *cosmopolitismo estético*: un territorio global constituido por el principio de la hospitalidad artística infinita entre Occidente y sus Otros.

Para poder efectuar una crítica de este *new globalism* es necesario entonces distinguirlo del *globalism* del cual toma su nombre, el cual, como veremos, es anterior al *efecto magiciens* y a las teorías de la nueva historia global del arte. En buena medida, el *efecto magiciens* se funda sobre la creencia de que el actual *globalism* del arte, y la idea misma del *arte global*, son –

como lo aseguran Hans Belting, Thomas McEvelley, Nicolas Bourriaud, entre muchos otros— objetos culturales y categorías aparecidas después de acabada la Guerra Fría. Es decir, el *efecto magiciens* adquiere su fuerza a partir de la infundada creencia de que el *globalism* en el arte comenzó con *Magiciens de la terre* y que antes de dicha exposición no sólo no hubieron exposiciones globales sino que no existían tampoco debates en torno al arte global y al globalismo. Lo anterior, como veremos en seguida, dista mucho de ser cierto. Si se mira el sistema-mundo moderno/colonial en la larga duración (como hace Wallerstein) pero fuera de su matriz geocultural y geoestética, es fácil demostrar que la idea del *globalism* como superación del *internationalism* no comenzó en 1989 ni lo hizo en París, como se afirma, sino más bien en 1955, cuando surgió el concepto de Tercer Mundo en la Conferencia de Bandung. Fue entonces que tanto el internacionalismo socialista como el internacionalismo liberal del mercado único fueron reelaborados y cuestionados desde una perspectiva globalista, y fue a partir de entonces cuando explícitamente se empezó a hablar del *globalism* en el arte y del *global art* en cuanto tal. Desde la década de los sesentas, se ha hablado por lo tanto de *globalism* en el sentido de dar por superado el *internacionalismo* y el lenguaje internacional eurocentrado, así como del *arte global* como el fin del monopolio europeo del arte moderno.

Por lo tanto, el *new globalism* que vimos aparecer con el fin de la Guerra Fría es nuevo sólo parcialmente. Cumpliendo la sentencia marxista de que la historia regresa como farsa, la lectura afirmativa del *globalismo* que leemos en autores como Belting repite por lo tanto las mismas promesas del fin del internacionalismo que aparecieron durante la década de los sesentas, cuando se hablaba de que Nueva York le había ‘robado’ la idea del arte moderno a París. Fue el propio Harold Rosenberg quien, en uno de los momentos más tensos de la Guerra Fría, argumentó que el internacionalismo había cedido su lugar al *arte global* el cual, según este crítico, se caracterizaba por no estar atado a ningún centro geográfico ni tener determinaciones geoculturales. Rosenberg, quien en la década de los cincuentas había acuñado la expresión ‘action painting’ e hizo del existencialismo estético una alegoría nacional al sentar las bases para que el Expresionismo Abstracto norteamericano se convirtiera en una

verdadera máquina de guerra geopolítica, publicó en 1963 una reseña en el *New Yorker* titulada *International Art and the New Globalism*, en el que textualmente declaraba lo siguiente:

“The earlier internationalism has been superseded by a global art whose essence is precisely the absences of qualities attached to any geographical center. In the present globalism, there is no opening for a ‘new Paris’ [...] Paris itself can no longer fill the place of Paris [...] Today, the latest art appears everywhere simultaneously –it even rains its influences on the other side of the Iron Curtain. Local, color, visual, emotional, cultural, has largely departure from painting and sculpture, nor does there exist any longer such a thing as ‘foreign’ art. Today’s canvases appear as if out of the same workshop and bear few, if any, marks of place origin [...] The tempo of art becomes a world tempo. The rule of simultaneity replaces that of the gradual exchange of styles characteristic of the old internationalism [...] A modernist painter or sculptor in the most backward country of Africa or Latin America (and in the large international exhibitions such countries are now almost invariably represented) is synchronized with a world system to the same extent as the local oil refinery or airport. “Art has become international” said Hans Hofmann recently, “almost too much so”. It is logical that Hofmann, a Paris-Munich-New York modernist of the pre-World War I generation, should distrust the new globalism [...] One of the perils of globalism is a depersonalizing futurism [...] Present-day globalism also falls short of constructing an actual One World. The virtues of the current global art lie mainly in its development of a universal aesthetic vocabulary and in its promise of a united human culture at some time to come”.²³⁸

Escritas hace casi cincuenta años, estas palabras de Rosenberg resultan sin lugar a dudas sorprendentes, no sólo por el lenguaje y los conceptos que utiliza, sino por su idea de que el *globalismo* –apuntalado por el Expresionismo Abstracto neoyorkino– había suplantado al viejo

238 Rosenberg, H., “International Art and the New Globalism” en: *New Yorker*, Abril 5 de 1963, Vol. 39 Issue 11; [Este artículo apareció ampliado un año en Rosenberg, H., “International Art and the New Globalism”, en: *The Anxious Object. Art Today and its Audience*. New York: Horizont Press, 1964 pp. 205-212].

internacionalismo de la escuela de París y se encaminaba por aquellos años hacia la construcción de un *consenso estético global*: la articulación de un vocabulario único para todas las culturas que no necesita traducción pero que expresa particularidades. Si recordamos por ejemplo que para Belting el *global art* consiste en la superación del arte moderno y en el inicio de un nuevo *global art world* verdaderamente post-occidental, y si recordamos también que para Bourriaud la altermodernidad por venir es una máquina-traductora en la que las diferencias culturales no se expresan como asimetrías geoestéticas ni como nostalgias por el lugar de origen, resulta obvio que tanto el *globalism*, de Rosenberg como el de Belting, están atrapados en a misma lógica de la modernidad: el sistema-mundo moderno/geoestético/colonial. Como es sabido, Rosenberg utilizó la repercusión de la bienal de Sao Paulo, en concreto su sexta edición, para atestiguar el declive de París como centro hegemónico de poder y para declarar desde Nueva York el fin del internacionalismo eurocentrado. En otras palabras, se valió del aumento en la visibilidad de las geografías periféricas (de la alteridad) y de la circulación de los artistas no-occidentales para argumentar el declive del viejo internacionalismo. Los artistas brasileños, aseguraba Rosenberg, están sincronizados con el mundo global a pesar de que América Latina siga siendo un continente atrasado y subdesarrollado.

El *globalism* de Rosenberg se fundamenta por lo tanto en una ambigua lectura (geo)política de la movilidad artística global: por un lado, habla de un mundo completamente ‘sincronizado’ (a través del arte como lenguaje y como mercancía) y asocia la libertad creativa de los artistas a la idea de liberarse de las determinaciones geográficas del lugar; por el otro, divide el mundo del arte con las típicas categorías geopolíticas de la Guerra Fría y asocia el sentido de pertenencia a un lugar con el tradicionalismo, la politización del arte, el sensualismo de la expresión artística y, en general, con la condición de estar atado a la ideología/territorio (inter)nacionalista del comunismo. Paradójicamente, Rosenberg ve en Nueva York un territorio que permite una suerte de desarraigo trans-estético, es decir, no ve a Nueva York como un *lugar* sino como una *condición de posibilidad* para que los artistas puedan volverse globales al no estar obligados a pertenecer

a un lugar específico. Según Rosenberg, los artistas inmigrados a Nueva York no *aculturán* su estilo (como supuestamente sucedía inevitablemente en París con los artistas inmigrados) sino que transforman su sensibilidad y su subjetividad. Para Rosenberg, París representa el viejo internacionalismo atado al peso de la cultura nacional mientras que Nueva York representa la fase global del modernismo en tanto que una experiencia artística puramente estética, universal y trascendente que no le debe nada a la geografía histórica de la modernidad:

“Being a ‘Parisian with an accent’ has become a purely linguistic condition without relevance to the artist’s work [...] Probably New York cannot equal the Paris guest book of artists. It has, however, an international of its own –instead of *émigrés*, immigrants. As against Parisians with an accent, New York offers its roster of naturalized Americans: Gorky, de Kooning, Hofmann, Rothko, Albers, Lassaw, Steinberg, Vicente, Tworkov, Lindner, Hedda Sterne, Liberman, Lewitin, scores of others. Like the *émigré*, the immigrant feels himself to belong to more than one place. But internationalism, or double nationality, of the immigrant is experienced more seriously. He did not come to America to become an artist. He came, or was brought, to become an American –he came, one might say, for life [...] the distinction between the old internationalism and the current globalism was evident in another nostalgic exhibition, the Retrospective Art Show of the Educational Alliance [...] The aim of the Alliance was Americanization –one of its tools was art. The Immigrant as American artist was a byproduct. The retrospective presented New York artists of the Paris School phase of American modernism in art [...] plus New York School abstractionists of the global phase [...] The essential difference between the two groups related to the role of place in their work. The first group displayed visual qualities of *both* Paris and New York, while in that of the second the note of place had been entirely banished [...] Released from place, and the traditional, sensual and political ties imposed by place, art tends to derive increasingly from experiences of art”.²³⁹

239 Rosenberg, H., “International Art ...” en: *The Anxious Object. Art Today and its Audience*. New York: Horizont Press, 1964.

Si se contrastan estas palabras de Rosenberg con los modelos que proponen en la actualidad curadores Bourriaud es fácil observar que el *new globalism* comparte algunas ideas esenciales que ya estaban planteadas en aquella vieja versión del *globalism* con acento (no explícito) neoyorkino: desmarcarse del lugar, juzgar la forma arte en sí misma, denunciar el ‘acento’ identitario, etcétera. Si sustituimos Nueva York por el globo como metáfora, vemos que éste cumple en Bourriaud la misma función que cumplía Nueva York para Rosenberg: ser un lugar de enunciación sin geografía. Como aquel, este *new globalism* ha resurgido con la promesa de redibujar la globalización o, como el propio Bourriaud lo decía, de alejarse de la estandarización de la globalización económica (neoliberal). En 2007, Hans Belting hablaba del *globalism* como una globalización afirmativa, que va en contra dirección del provincianismo que caracterizó al pensamiento historiográfico de la modernidad; es decir, en contra del falso universalismo filosófico de Occidente:

“Globalism, in fact, is almost an antithesis to universalism because it decentralizes a unified and uni-directional world view and allows for ‘multiple modernities’, to quote the theme of a *Daedalus* issue dedicated to the topic in 2000. This also means that in the arts, the notion ‘modern’ becomes a historical definition and accordingly loses the authority of a universal model. It might even appear as a past that is linked to the West, like other cultures view their own local pasts”.²⁴⁰

Su lectura del *globalism* resulta sin embargo controvertida, sobre todo si distinguimos entre globalización, globalidad y globalismo. Como puede verse, estos términos están profundamente endeudados con sus paralelos modernización, modernidad y modernismo. Tanto unos como otros tienen que ser vistos en la larga duración del sistema-mundo moderno/colonial y no en el estrecho marco de la así llamada Nueva Historia Global.²⁴¹ En

240 Weibel, P., Andrea Buddensieg (eds.), *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2007, p. 22; los otros tomos son Belting H., (Ed.) *Global Studies: Mapping Contemporary Art and Culture*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011; Belting, Hans, Andrea Buddensieg (eds.), *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.

241 Mazlish, M., *The New Global History*. New York ; London: Routledge, 2006.

ambas triadas, el primero (modernización/globalización) presupondría un *proceso* que se dirige hacia la consecución del segundo (modernidad/globalidad), el cual sería a su vez la *condición geohistórica* del primero; esta condición, estaría impulsada a su vez por el tercero (modernismo/globalismo), el cual operaría como el *soporte ideológico y discursivo* tanto del desarrollo geohistórico del primero como de la permanencia y validez del segundo. Así, de la misma manera que sin la teoría de la modernización no hay modernidad, sin una teoría de la globalización no hay globalidad. El *new globalism* sería por lo tanto ese soporte ideológico y discursivo en el que se ampara la idea de reconstruir la modernidad desde sus cimientos, a la cual se le podría describir con toda propiedad como una modernidad-globalidad/colonialidad, en donde modernidad y globalidad estarían identificadas justamente por esconder su lado oscuro, la colonialidad, la cual sería, como lo ha señalado Walter Mignolo, constitutiva de ambas:

“The basic thesis [...] is the following: ‘modernity’ is a complex narrative whose point of origination was Europe; a narrative that builds Western civilization by celebrating its achievements while hiding at the same time its darker side, ‘coloniality’. Coloniality, in other words, is constitutive of modernity –there is no modernity without coloniality. Hence, today’s common expression ‘global modernities’ implies ‘global colonialities’ in the precise sense that the colonial matrix of power is shared and disputed by many contenders; if there cannot be modernities without coloniality, there cannot either be global modernities without global colonialities”.²⁴²

Como claramente se desprende del giro decolonial al que apunta Mignolo y que nosotros suscribimos, el discurso de las modernidades múltiples no hace sino reforzar la ideología del *globalism* en el arte en tanto que el combustible del nuevo *globocentrismo estético*. Lo anterior es más fácil de observar si analizamos cómo el discurso del *new globalism* se ha filtrado en el lenguaje institucional y curatorial actual. Organizado por Sabine B. Vogel y Hildegund Amanshauser bajo el título *Global*

242 Mignolo, W., “Introduction: Coloniality, the Darker Side of Western Modernity” en: *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Duke University Press Books, 2011, pp. 2-3.

Art, el simposio general del AICA de 2011 planteó la tesis de que la movilidad artística global ha generado en la actualidad las condiciones necesarias para separar el *globalismo artístico* del capitalismo global, en donde el primero operaría como una suerte de territorio post-nacional, transcultural y autónomo basado en una ética global y cosmopolita que está ausente en lo que ellas llaman el *neo-liberal globalism*. El simposio partía de las siguientes preguntas: “Are we at the beginning of a new development, which we might call global art, and what do we understand by this? Since art has been internationally linked for centuries, is there now some new quality that distinguishes global art? How does what we might call global art relate to the debate on post-colonialism?” A pesar de que las posturas de los conferenciantes diferían sustancialmente,²⁴³ las coordinadoras del evento respondieron en buena medida a sus propias preguntas afirmando lo siguiente:

“‘It is time to re-stage the world’ [...] The basis of this ‘re-staging’ is a critical engagement with globalisation, through a mode that [Nancy] Adajania terms ‘globalism’. It is a deliberate gesture of recovering the potentialities of the lattices of globalisation from neoliberal doctrine. To the neo-liberal, globalism refers to a nation-state’s policy of treating the entire world as a market and source of goods and services. To Adajania, on the other hand, globalism is a transcultural, collaborative, multi-participatory mode of performing ideas and conducting projects, with the emphasis on ethical responsibility and a transformative aesthetics. While neo-liberal globalism is an extension of old first world geo-politics, Adajania’s perspective on globalism shifts the locus to the global South”.²⁴⁴

243 Los conferenciantes invitados fueron: Nancy Adajania, Hans Belting, Bassam El Baroni, Monica Juneja, Jitish Kallat, Gerardo Mosquera, Senam Okudzeto. Es interesante notar que en él, Gerardo Mosquera presentó un texto titulado *Beyond anthropophagia: art, internationalization and cultural dynamics*, el cual claramente introduce una reflexión, aunque sea tímida, respecto a lo que hemos descrito antes como la excesiva restitución de la modernidad periférica latinoamericana en su articulación de lo post-fantástico.

244 Palabras tomadas del programa del simposio, el cual se celebró en la Juridical Faculty of Salzburg University, los días 29 y 30 de julio de 2011. Este simposio se llevó a cabo en el marco del *International Summeracademy for Fine Arts* de Salzburgo y estuvo organizado por las secciones austriaca y suiza del AICA.

Como puede verse, a lo que asistimos es a la estandarización de la idea de que existe un nuevo régimen geoestético planetario del arte contemporáneo, el *globalism*, el cual marcha a contracorriente del capitalismo global. En otras palabras, el *new globalism* se ha venido planteando como una alter-globalización o globalización benévola y cosmopolita que cuestiona la hegemonía occidental y revierte tanto la estandarización cultural del mundo como la auto-esencialización postcolonial de las diferencias culturales. Haciéndose eco de las teorías de Arjun Appadurai, el *globalism* del que nos hablan Sabine B. Vogel y Hildegund Amanshauser se piensa por lo tanto en un nuevo tipo globalización desde abajo (*grassroots globalization*) la cual muestra un grado de responsabilidad ética que, a decir de estas autoras, no puede encontrarse en la globalización basada en el consumo.²⁴⁵

Desde nuestro punto de vista, la descripción del *new globalism* que hemos visto aparecer en simposios como el del AICA resulta sumamente problemática en la medida en que pretende articular lo global como un territorio autónomo, transcultural y colaborativo que no participa ni de la geopolítica global ni del mercado global del arte —los cuales asocian con la hegemonía occidental— sino que parece moverse más bien en un espacio distinto al del capitalismo global. Como veremos más adelante, el problema de pensar el *new globalism* como un nuevo diseño geoestético global en el que la superación del unilateralismo occidental presupone la cancelación de las relaciones geopolíticas y geoeconómicas del capitalismo global, es que convierte al *global art world* en un territorio de pura representación ética y estética de lo global en el que existe una *región intelectual y estética* para el debate —como asegura Bourriaud— pero en el que no hay *lugar* ni *asignación geocultural* viables para el disenso epistémico, entendido éste en los términos de resolver la partición de lo sensible a la que se refiere Jacques Rancière. En otras palabras, mientras que el *new globalism* como alter-globalidad posibilita un territorio estético autónomo dentro del cual se cuestiona la globalización neoliberal, la *región estética* que resulta —el *global art world*— es viable sólo si se mantiene al margen y

245 Appadurai, A., “Grassroots Globalization and the Research Imagination” en: *Public Culture* 12, no. 1: (2000), 1–19.

no entra en contradicción con la maquinaria geopolítica y geocultural del capitalismo. En la medida en que este tipo de lecturas que ven en el *global art world* un espacio autónomo global –atrincherado en contraposición al mercado global del arte– tienden a ser cada vez más comunes, creemos que es indispensable revisar la manera en la que el *new globalism* ha terminado por imponerse como un régimen que se piensa capaz de corregir no sólo las contradicciones del *New Internationalism* sino capaz también de superar los diseños geopolíticos que dieron forma al esquema *centro-periferia*.

EL GRADO CERO DEL GLOBOCENTRISMO ESTÉTICO

Jean-Hubert Martin ofreció en 2011 una conferencia titulada, *Arte contemporáneo en la era global*, la cual resulta sintomática del *efecto magiciens* al que hemos venido haciendo referencia. Presentada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid como parte de una serie de seminarios titulados *El arte en su destierro global* al que antes hemos hecho referencia, Jean-Hubert Martin reflexionaba en su conferencia sobre la polémica exposición *Magiciens de la terre* que él mismo había organizado veintidós años atrás, afirmando que el giro global del arte contemporáneo había comenzado en París en 1989 de la mano de dicha exposición y que, a partir de entonces, la historia del arte como método de estudio de lo global se había vuelto incapaz de dar cuenta de la condición post-exótica del arte. Según Martin, su exposición había obligado –a pesar de las reservas de sus críticos– a poner los marcadores geohistóricos y geopolíticos del mundo entero en cero:

“¿Hasta dónde ha llegado la globalización del arte contemporáneo actualmente? La exposición *Magiciens de la terre*, aunque suscite todavía controversias, es reconocida casi unánimemente como la primera que abrió a tan gran escala el círculo cerrado del arte contemporáneo. Aproximadamente la mitad de las obras provenían de África, Asia, Australia y América del Sur. Sus autores, a menudo totalmente desconocidos, se codeaban con los tenores del arte conceptual: Buren, Haacke, Long, Weiner [...] *Magiciens de la terre* se ha

convertido en el símbolo de esa apertura geográfica al ampliar las fronteras del arte. Sensibilizado por la prensa respecto a los problemas políticos del mundo de después de la descolonización, tuve la intuición de la mundialización, una palabra que aún no existía [...] Cuando nos preguntamos sobre la exposición de obras de origen heterogéneo, como lo hice con la exposición *Magiciens de la terre*, la historia del arte no nos es de ninguna ayuda, ya que se trata de trascender sus categorías, y por tanto hay que recurrir a otras referencias [...] ¿Cómo no darse cuenta que los años venideros van a establecer la gran puesta a cero de las relaciones entre las culturas y reclamar una revisión de la historia del arte? [...] Tendremos que componérnoslas cada vez más con otras historias, otras culturas, que harán valer sus criterios y sus puntos de vista [...] Al salir de una visión etnocéntrica del exotismo y tener en cuenta el sentimiento de extrañeza que se apodera de un extranjero que nos visita, hay que volver a plantear la cuestión a partir de cero”.²⁴⁶

Como puede verse, Martin repite la operación que ya vimos en Bourriaud. A pesar de que el pensamiento curatorial y discursivo de ambos difiere y es en muchos puntos opuesto, Martin también recurre al esquema *globo-continente* para dar prueba de que la hegemonía de Occidente y el esquema *centro-periferia* de la modernidad han sido desmantelados. Las mitad de las obras de *Magiciens de la terre*, afirma Martin, “provenían de África, Asia, Australia y América del Sur”. Además –de la misma manera que lo hacen Bourriaud y Belting– Jean-Hubert Martin también ancla a París el centro-global y a 1989 como marcador geostético que puso en ceros la historia del arte; es decir, como una inflexión geostética que borra las huellas de la colonialidad de la superficie del planeta.

Lo controvertido y complejo del *efecto magiciens* es entonces que la idea de que fue la exposición *Magiciens de la terre* la que permitió poner en cero los relojes geohistóricos y geopolíticos del planeta y la que posibilitó la emergencia de un mundo verdaderamente global y post-asimétrico no sólo es aceptada por los defensores de dicha exposición sino también

²⁴⁶ Hubert, J.-H., “Arte contemporáneo en la era global” en: Arnaldo, J., Eva Fernández del Campo (Ed.) *El arte en su destierro global*. Madrid: ECB, 2011, pp. 170-207.

por quienes vieron en ella una forma neocolonialista en el arte, como el propio Bourriaud o —por plantear un posicionamiento radicalmente diferente— como Rasheed Araeen, quien de manera paralela a *Magiciens de la terre* organizó en Londres una exposición sintomáticamente titulada *The Other Story*.²⁴⁷ Su detractores, incluso aquellos quienes han estructurado su programa geoestético a partir de cuestionar la validez de los planteamientos de Jean-Hubert Martin, veinticinco años después han terminado por aceptar la idea de que el *arte moderno* y el *arte contemporáneo* declinaron en 1989 dando paso a la aparición de lo global. Alexander Alberro por ejemplo, en su conocido artículo *Periodising Contemporary Art*, establece esta fecha como la iniciadora de un nuevo periodo global.²⁴⁸ También proyectos ambiciosos como el denominado *Former West*, se fundan en la idea de que 1989 inauguró un nuevo orden global gracias a las críticas postcoloniales al eurocentrismo y a la eliminación del esquema *centro-periferia*, el cual dividía el planeta en tres mundos diferentes. Como puede leerse en la propia misión del proyecto:

“FORMER WEST is a long-term international research, education, publishing, and exhibition project (2008–2014), which from within the field of contemporary art and theory: (1) reflects upon the changes introduced to the world (and thus to the so-called West) by the political, cultural, artistic, and economic events of 1989; (2) engages in rethinking the global histories of the last two decades in dialogue with post-communist and postcolonial thought; and (3) speculates about a “post-bloc” future that recognizes differences yet evolves through the political imperative of equality and the notion of “one World [...]” The project takes the year 1989—as a critical landmark in our recent history and a catalytic moment in the move away from the three-world partitioning of the Cold War and towards to the “new world order”—as its starting point. The so-called West, blinded by the (default) victory of neoliberal capitalism on a global scale, failed to recognize the impact of the massive

247 Araeen, R., *The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-war Britain*. London: South Bank Centre, 1989. [expuesta en Hayward Gallery, Wolverhampton Art Gallery, and Manchester City Art Gallery]

248 Alberro, A., “Periodising Contemporary Art” en: Jaynie Anderson (ed.), *Crossing Cultures. Conflict, Migration, and Convergence*, The Miegunyah Press, Carlton, Victoria, 2009, pp. 935–939.

shifts put into motion by the events of that year, and has continued to adhere to its own claims of hegemony. The term “former West,” never articulated as a counterpart to the widely used “former East,” thus does not refer to the status quo, but is rather an aspired to, imagined “farewell” to the “bloc” mentality; it is a critical, emancipatory, and aspirational proposal to rethink our global histories and to speculate upon our global futures through artistic and cultural practice.”²⁴⁹

Como puede verse, si bien la idea de que 1989 ha puso los relojes en cero puede servir a diferentes fines y posicionamientos, lo cierto es que en ella se ha sedimentado el *new globalism* en tanto que el régimen geoestético global del arte contemporáneo. El caso paradigmático de lo anterior sería como ya dijimos Bourriaud, quien ha argumentado que, sin proponérselo, *Magiciens de la terre* generó las condiciones de posibilidad para la aparición de una nueva modernidad planetaria y ha hablado de manera explícita de la necesidad de fusionar lo moderno y lo postcolonial para poder poner en operación una nueva modernidad, en la que Occidente parecería estar decidido, esta vez sí, a privilegiar la voz de la alteridad en pro de un nuevo dialogo global carente de centros y periferias:

“Postmodernism, thanks to the post-colonial criticism of Western pretensions to determine the world’s direction and the speed of its development, has allowed the historical counters to be reset to zero; today, temporalities intersect and weave a complex network stripped of a centre”.²⁵⁰

En la introducción del libro *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums* coordinado por Hans Belting y Andrea Buddensieg, el cual reúne textos provenientes de diversas conferencias organizadas entre 2006 y 2009 en el marco del proyecto *Global Art and the Museum* (GAM) y que fue en buena medida el laboratorio de trabajo sobre lo global que concluyó después en su exposición *The Global Contemporary: Art Worlds after 1989*, se lee también la idea de que el *new globalism* es el resultado la crítica postcolonial a los vestigios del internacionalismo (*New Internationalism*):

249 Texto tomado de la página web del proyecto *Former West* <<http://www.formerwest.org/About>> [visitada en agosto de 2012]

250 Bourriaud, N., *Altermodern: Tate Triennial*. London-New York: Tate Pub., 2009.

“The present publication discusses the implications of the fact that the art world, once a Western phenomenon, has gone global [...] Over the past twenty years, globalization has thoroughly transformed the map, as well as the activities of the art world [...] The project Global Art and the Museum (GAM) distinguishes world art, the world heritage of art from all ages and countries, and global art, which denotes a contemporary development [...] global art may also be identified as a manifestation of a post-colonial world”.²⁵¹

También el libro *Globalizing Contemporary Art: The Art World's New Internationalism* de Lotte Phillipsen —en el que se analiza tanto la dimensión global del arte contemporáneo como los fundamentos institucionales del *globalismo artístico*— se expresa de manera explícita el *efecto magiciens*, es decir, se acepta que en 1989 el arte no-occidental comenzó a circular y a ser aceptado como parte del *global art world*:

“the art world has been globalized since the 90s, and non-Western contemporary art is now a full member of the art world. Like contemporary art of Western origin, it has gained the privileges of being framed by global capitalism, by curatorial tendencies to promote political issues of interest, and by celebration of the artist-genius”.²⁵²

En un reciente libro titulado *The Culture of Curating and the Curating of Culture*, Paul O'Neill analiza lo que él llama el *globalismo cultural* (*cultural globalism*) de la curaduría, y lo hace tomando como punto de partida para su estudio a *Magiciens de la terre* como el parte aguas que divide a los formatos expositivos globales de los pre-globales:

“[i]t is notable that Les Magiciens de la Terre' seemed to pave the way for the emergence of a model of curatorial practice that went beyond previously established Western centers of art production. Since 1989, within the context of large-scale, recurrent exhibitions, curatorship has primarily maintained

251 Buddensieg, A., “Editorial” en: *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009, p. 10.

252 Phillipsen, L., *Globalizing Contemporary Art: The Art World's New Internationalism*. Aarhus: Aarhus University Press, 2010, p. 183.

a transcultural approach and looked to the concept of the multitude as a productive force against what Hardt and Negri called Empire: the new global order enveloping contemporary civilization. At the same time, the curators of such exhibitions have supported a general view of cultural globalism as the productive frame for a more inclusive exhibition, with globalism itself providing a central theme”.²⁵³

En su libro *Biennials: Art on a Global Scale* —quizá el primer intento de sistematizar la historia de las bienales de arte— Sabine B. Vogel divide cronológicamente dicha historia en dos partes; la primera, la era de la modernidad (1895-1989) y la segunda, la era de la globalización (1990-). Basándose en dicha partición, Vogel argumenta lo siguiente:

“[c]onsidering the importance of globalization for the history of the biennials, the often addressed opposition of centers vs. periphery, global vs. local, which are so central to the second phase of this type of exhibition, it seems appropriate to adopt a new terminology that does not make a geographic and geopolitical distinction between Western and non-Western contemporary art”.²⁵⁴

Como puede verse en todos esos casos, cuando se anuncia la llegada del *new globalism* de lo que se habla en realidad es de una lectura afirmativa del fin del *new internationalism* en la que hablar de *arte global* es un eufemismo para ya no hablar *solamente* de arte occidental. No es extraño por lo tanto que la imparable irrupción de bienales de arte contemporáneo por todo el mundo, el incremento en la movilidad artística y la percepción de que el *global art world* es un mundo sin fronteras (geográficas, epistémicas, culturales, institucionales, etcétera) tiendan a interpretarse como pruebas suficientes de la condición global del arte contemporáneo y de la aparición de una estética post-occidental descentralizada.

253 O’Neill, “Biennial Culture and the Emergence of a Globalized Curatorial Discourse: Curating in the Context of Biennials and Large-Scale Exhibitions since 1989” en: *The Culture of Curating and the Curating of Culture*. The MIT Press, 2012, pp. 51-52.

254 Vogel, S. B., *Biennials. Art on a Global Scale*. Vienna: Springer, 2011, p. 69.

Estos ejemplos, de entre muchos otros posibles, dejan claro que 1989 ya no sólo representa el fin del Guerra Fría y el inicio de una nueva realidad geopolítica global. 1989/*Magiciens*/París se ha convertido en el mito fundador de un nuevo diseño geoestético global: el *global art world*. Lo que nosotros denominamos el *efecto magiciens* no es entonces otra cosa que la convicción de que, una vez se han puesto en cero los relojes de la modernidad/colonialidad, Occidente ha adquirido la autoridad y la legitimidad suficientes para anunciar que los ‘grandes relatos’ de la modernidad —en especial la historia universal del arte— no fracasaron por haberse pensado como relatos universales —como argumentaban las críticas postmodernas— sino más bien por no haberlo pretendido con la suficiente fuerza como para poder espacializarse plenamente hasta volverse realmente globales y cubrir la totalidad del planeta.

El *efecto magiciens* no se limita por lo tanto a reconocer que la modernidad con mayúsculas no fue otra cosa que un simple “bastardo geográfico-filosófico” de Occidente;²⁵⁵ por el contrario, el *efecto magiciens* consiste además en la creencia de que Occidente tiene finalmente la capacidad para reinventar desde cero —sin necesidad de tomar en cuenta ni las ruinas de la modernidad ni las heridas dejadas por la colonialidad— un *grand récit* geoestético de alcances verdaderamente planetarios. En otras palabras, lo que el *efecto magiciens* ha posibilitado no es otra cosa que la idea de rehabilitar la modernidad pero con la promesa de dismantelar la historia universal (del arte). La manera en la que se pretende construir esta nueva modernidad planetaria es, como hemos visto, dándole voz a los Otros de Occidente para que sean ellos quienes des-escriban, en nombre de Occidente, el lado oscuro de la modernidad. En términos benjaminianos, se podría decir que el *efecto magiciens* consiste en forzar al Angelus Novus de Paul Klee a seguir avanzado en la misma dirección mesiánica de la modernidad, pero ahora redimido de su obligación de voltear a ver las ruinas que va dejando tras su paso.

255 La expresión “bastardo geográfico-filosófico” es del propio Sloterdijk, quien se ha referido también a al problema del relato histórico afirmando lo siguiente: “Aquí defendemos la idea de que sólo es lícito designar como ‘historia universal’, o ‘historia’ sin adjetivo, la época de la globalización terrestre. Su contenido es el drama de la colonización de la Tierra”; ver: Sloterdijk, P., *op. cit.* p. 190.

El *efecto magiciens* consiste entonces en la articulación del gran relato del *arte global*, el cual ya no declara el fin de la modernidad sino el de la postmodernidad, y lo hace además apropiándose de la crítica postcolonial con el objetivo de relativizar la autoridad etnográfica de Occidente hasta hacerlo desaparecer como lugar hegemónico de enunciación. Su objetivo es explícito: dar por terminada la época de la conquista espacial de la alteridad para poder tener autoridad suficiente a la hora de sentarse – sobre las propias ruinas epistémicas dejadas por el postmodernismo y por la poscolonialidad– a escuchar el drama de la colonización terrestre del planeta. La operación que se pone en juego con el *efecto magiciens* es entonces la de redirigir la crítica postcolonial hacia el terreno del occidentalismo con la intención de poner en cero los relojes de la modernidad y de la colonialidad.

En suma, *efecto magiciens* es el resultado de un doble deseo: por un lado, el deseo de suspender el programa posmoderno, el cual había suspendido a su vez la posibilidad de articular grandes relatos; por el otro, el deseo de escuchar seriamente a la crítica postcolonial para poder usarla en contra de la propia historia del arte sin tener que reivindicar ni el papel hegemónico de Occidente ni el determinismo geo-espacial del esquema *centro-periferia*. De tal suerte que lo que este *efecto* inaugura no es otra cosa que la cuarta forma del occidentalismo a la que antes hemos hecho referencia. El *globocentrismo estético* es entonces el resultado de que Occidente haya aprendido –no sólo a través de Gilles Deleuze y Michel Foucault, sino también a través de Edward Said, Ranahid Guha y Dipesh Chakrabarti– a devenir un sujeto de enunciación inestable, el cual se siente ahora con la capacidad y la autoridad suficientes para desaparecer, desdibujando las heridas de la modernidad de la superficie del planeta.

Como puede verse, la afirmación de que fue en 1989 cuando dio inicio un mundo del arte verdaderamente global, post-occidental y post-asimétrico, lleva implícita la idea de que la modernidad puede reinventarse desde sus orígenes, lo cual es una manera perversa de decir que la modernidad y el colonialismo son dos cosas distintas y que, en consecuencia, el segundo puede expurgarse poniendo en cero los relojes y dejando intactos los

supuestos beneficios del proyecto de la modernidad eurocentrada. Esta afirmación es idéntica a la descripción que hace Neil MacGregor del *British Museum* cuando éste asegura que el expansionismo comercial, militar y colonial consistió en una aventura distinta a la aventura imperial que posibilitó la aparición del museo enciclopédico. Afirmar entonces que podemos hacer surgir una nueva modernidad de las cenizas de la vieja modernidad sin tener que mirar el pasado como afirma Bourriaud, es por lo tanto idéntico a afirmar, como asegura MacGregor, que el imperialismo cognitivo y material sobre el que están fundados los museos enciclopédicos no tiene relación alguna ni con el colonialismo, ni con el expansionismo comercial ni tampoco con la clasificación racial, estética y moral del mundo sobre la que se estructuró el coleccionismo enciclopédico.

En otras palabras, presuponer que museos como el *British Museum* nos permiten hoy disfrutar de los ‘beneficios’ de la colonización es lo mismo que afirmar que ahora podemos ser verdaderamente modernos/globales cuando damos lugar a la alteridad en las bienales globales de arte. Como veremos en esta parte final del capítulo, toda la contundencia esférica del *efecto magiciens* –con su idea del fin del unilateralismo occidental, su promesa de comenzar una nueva modernidad planetaria, su convicción de que en 1989 el mundo del arte se volvió global y su confianza en haber puesto los relojes de la historia y de la geografía en cero– se plasmó de manera emblemática en la exposición *The Global Contemporary: Art Worlds after 1989*.

THE GLOBAL CONTEMPORARY

O EL ARTE GLOBAL COMO UNA FALSA TOTALIDAD

Entre septiembre de 2011 y mayo de 2012 se celebró en el ZKM (*Zentrum für Kunst und Medientechnologie*) en Karlsruhe, Alemania, una exposición titulada *The Global Contemporary: Art Worlds after 1989*, en la cual se pusieron a la vista, de manera explícita, las contradicciones del *new globalism* al que hemos venido haciendo referencia. Esta exposición fue la culminación

de un interesante y ambicioso proyecto surgido en 2006 bajo el nombre *Global Art and the Museum* (GAM).²⁵⁶ Coordinada por Hans Belting, Andrea Buddensieg y Peter Weibel, la exposición *The Global Contemporary: Art Worlds after 1989* materializó tres ideas que han devenido constitutivas de lo que aquí hemos venido denominando el nuevo *globocentrismo estético*: a) que la condición global del arte va acompañada de la superación del esquema *centro-periferia*; b) que en 1989 –impulsado inadvertidamente por la exposición *Magiciens de la terre*– surgió una nueva condición global del arte: el *arte global*; c) que el *new globalism* conlleva la superación planetaria de aquellos vestigios eurocentristas que la crítica postcolonial agudamente pudo reconocer en el programa del *New Internationalism*.

El subtítulo de la exposición, *Art Worlds after 1989*, no sólo opera como un marcador temporal y espacial sino que constituye también la tesis central de la exposición. Como afirman sus curadores, lo ‘contemporáneo global’ comenzó en París en 1989, momento y lugar en el cual el “arte global surgió como un fénix” de las cenizas del arte moderno. Para los curadores, el fin del arte moderno (mundial) no es otra cosa que el resultado del desmantelamiento del esquema *centro-periferia*, el cual dan por definitivamente erradicado. Si tenemos *arte global*, afirman, es por que hemos eliminado las asimetrías que caracterizaron al sistema-mundo moderno/colonial:

256 *GAM / Global Art and the Museum* es un proyecto del ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie de Karlsruhe, Alemania), el cual comenzó a organizar en 2006 una serie de conferencias, seminarios, publicaciones y exposiciones en torno a la globalización del arte, con un especial énfasis en el papel que juegan los museos de arte contemporáneo en dicho proceso. Hasta antes de la celebración de la exposición *The Global Contemporary* (Septiembre 2011-Febrero 2012 [extendida hasta mayo de 2012]), el GAM había publicado tres *readers*: Weibel, P., Buddensieg, *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2007; Belting, H., Buddensieg (Ed.) *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009; Belting (Ed.) *Global Studies: Mapping Contemporary Art and Culture*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011; y había organizado más de quince seminarios, entre los que se encuentran: *Curating in Asia*; *Review of “Curating in Asia”*; *ZKM Global Studies II*; *Where is the Contemporary Art?*; *ZKM Global Studies*; *Global Studies: Tagungsbericht*; *Contemporary Art and the Global Age*; *The Interplay of Art and Globalization - Consequences for Museums*; *A New Geography of Art in the Making*; *Review of the GAM Platform Hong Kong*; *Global Art and the Museum – The Global Turn and Art in Contemporary India*; *The Global Turn of Contemporary Art in Brazilian Collections*; *Contemporary Art and the Museum: A Global Perspective*; *Where is Art Contemporary?*; *The Global Challenge of Art Museums II*; *The Global Challenge of Art Museums I*.

“The geopolitical turn 1989 ushered the age of worldwide biennials, whose geography left behind the concept of “Westkunst” [West Art] with its old opposition between center and periphery”.²⁵⁷

Lo paradójico es que, el tan anunciado y deseado fin del esquema *centro-periferia*, llega una vez más expresado a través del esquema *globo-continente*, es decir, de la idea de que la alteridad ha emergido desde la distancia, *continentalizada*, ya no con el objetivo de quitarle el monopolio organizador de lo global a Occidente como pretendían antes las vanguardias periféricas o metropolitanas, sino más bien con un deseo nuevo de eliminar las jerarquías estéticas que habían separado a Occidente del Resto del Mundo, es decir, no como una altermodernidad, sino más bien como una contra-globalización. En las palabras de Peter Weibel:

“As a result of this contention about the monopoly over mechanisms of inclusion and exclusion, a new epoch began after 1989, because the year 1989 signified the end of the Western monopolies. The rise of art from Asia, Africa, South America, etc. in Western institutions is nothing other than the legitimate attempt by other cultures, nations, and civilizations to strip the West of its monopoly on exclusion. As Hans Belting has noted: “The definition of modern art [...] was based on a double exclusion.” These artists from Asia, Africa, South America, and so on, do not want to integrate into Western culture; at most they want to break down these mechanisms of exclusion. In this respect they differ from Western modernism. Global art after the collapses of 1989 does not ask for inclusion nor can it naively demand the elimination of all mechanisms of inclusion and exclusion; it would, however, like to break up the Western monopoly. In that respect, these new art worlds create new mechanisms of inclusion and exclusion, which I would like to describe with the term *rewrite* rather than *clash* or *confluence*”.²⁵⁸

A diferencia de la propuesta de Bourriaud, *The Global Contemporary* no declara el olvido del pasado colonial sino su reescritura, como dice Peter Weibel. Lo que resulta sin duda alguna paradójico es que, en lo

²⁵⁷ Belting, H., et. al. (eds.), *The Global Contemporary ...*, *op. cit.*

²⁵⁸ *Ibidem.*

‘global contemporáneo’, ese pasado colonial –al no poder expresarse a través de las ‘cualidades’ de lo moderno (la distinción, la diferencia, la confrontación)– está obligado a expresarse como una anti o contra-modernidad, y no como una alter-modernidad. En suma, como un antierucentrismo eurocentrado. En otras palabras, no se expresa como una modernidad diferente, sino más bien como una cancelación inmanente de la modernidad:

“*Contemporary art* today means *art after modernism*, just as it once meant *modern art*. Modern art always had a quality of distinction and difference. Modern history separated the world, since it wasn’t everyone’s history. Hence the term *contemporary* serves as a beacon to make it possible to cross old borders. Artists from developing countries may take up positions against the modernist legacy simply because they feel compromised by its colonial history. The West always wanted to remain modern, even when it hurriedly proclaimed postmodernism so that it could become modern in a different way. And when Nicolas Bourriaud proclaims an *altermodernity* today, he makes an attempt to reclaim once again the leadership of the new art world. But does this mean to incorporate all those who never were modern and were only supposed to become modern retroactively after the heirs to modernity proclaimed a different one?”²⁵⁹

Como puede verse, aunque ambas propuestas están pensadas desde la crisis de la modernidad occidental y son por lo tanto la consecuencia del agotamiento de la autoridad etnográfica de Occidente a la hora de definir su distancia con respecto a los otros, la altermodernidad de Bourriaud y la contemporaneidad global de Belting/Buddensieg/Weibel nos ofrecen dos modelos de *globalidad* distintos. Si por un lado ambas *continentalizan* lo no-occidental para instituir lo global, por el otro difieren en lo que se supone está después del fin del unilateralismo occidental: la primera (la altermodernidad) refunda la modernidad occidental a través de los Otros, mientras que la segunda (la contemporaneidad global) funda la globalidad como la etapa posterior a la modernidad; la primera es una modernidad/

259 *Ibidem*

globalidad, mientras que la segunda es una globalidad/contemporaneidad. En donde el primero pide el olvido de lo colonial y de la heterogeneidad cultural para refundar globalmente LA modernidad, el segundo recupera el pasado colonial pero para reescribirlo como evidencia de un *new deal* geoestético global en tiempo presente y sin el peso y el drama de la historia (del arte). La pregunta que ninguno de los dos modelos resuelve satisfactoriamente es en qué medida la globalidad está, en ambos casos, simplemente ocupando el territorio discursivo de la modernidad pero dejando intactos los soportes metageográficos de la colonialidad.

El argumento de que sólo *after* 1989 los mundos del arte se hicieron globales —o quizá deberíamos decir se fundieron en un único mundo global del arte como sostienen los curadores de *The Global Contemporary*— resulta por lo tanto una tesis problemática, sobre todo cuando ha sido articulada por un historiador y antropólogo como Belting, quien ha trabajado la modernidad temprana y conoce a fondo los corredores extra-europeos del arte global. ¿A caso en el siglo XVI no había una contemporaneidad artística global, en concreto, un mundo del arte global plenamente constituido? Es evidente que sí. El hecho que se desee eliminar el esquema *centro-periferia* para denunciar el monopolio occidental no puede traducirse en la idea de que, antes de 1989, no hubo *globalidad*. De hecho, es fácil demostrar que antes del siglo XVIII no sólo existieron muchos mundos globales del arte, sino también que en ellos Occidente sólo tuvo un papel secundario; lo anterior es fácil de probar a través de los propios museos enciclopédicos surgidos en el siglo XVIII, los cuales aparecieron justamente con la idea de representar el lugar central que había conseguido Europa (Inglaterra, Holanda) al haber centralizado el comercio global en el Atlántico Norte.

La distribución conceptual de la muestra resulta igualmente significativa para nuestro análisis. En términos generales, *The Global Contemporary* se estructuró a partir de ocho salas, de las cuales nos interesa ahora la primera. Titulada *Room of Histories: A documentation*, en ella se exponía la tesis del proyecto: la idea de que asistimos a un *giro global* del arte contemporáneo. La sala contenía seis proyectos a través de los cuales

se pretendía dar ‘legitimidad documental’ a la emergencia del *global art world*. A pesar de su nombre, *Room of Histories: A documentation*, esta sala no era una sala en la que se contaban historias sino más bien geografías. Una instalación multi-canal narraba, espectacularizándola, la conquista del globo a través del arte contemporáneo (*trans_actions: The Accelerated Art World 1989–2011*), otro ofrecía un mapa de la bialización del arte (*Mapping. The Biennials in the Geography of Art*), otro más de la museización del planeta (*Art Spaces. A Museumscape in Transition*) y otro de la ‘financiarización’ del mundo del arte (*Branding. New Art Markets and Their Strategies / The Great Contemporary Art Bubble*). La sala exhibía también el documental *Édouard Glissant: Un monde en relation* de Manthia Diawara, en el que filósofo y poeta, originario de Martinica, habla de su filosofía de la relación. Hay que recordar que también Bourriaud retoma a Glissant para fundar su altermodernidad, aunque su teoría de la estética radicante se parece más a la teoría de la *modernidad-mundo* de Renato Ortiz que a la perspectiva del *todo-mundo* de Glissant.²⁶⁰ De la misma manera, *The Global Contemporary* parece ser la antípoda de lo que planteó Glissant desde el pensamiento decolonial caribeño en la medida en que, para éste pensador antillano, lo global y lo contemporáneo no están después de la modernidad, sino que lo global es al mismo tiempo insular y cada mundo –incluido el mundo de la modernidad– es a su vez un *todo-mundo* (*tout-monde*).

En buena medida, esta sala operaba como un falso centro documental del arte global: ofrecía materiales de lectura que *ilustraban* cómo los estudios postcoloniales habían destituido el esquema *centro-periferia* y ofrecía documentos probatorios de lo que los curadores llaman el *giro global*, pero éstos aparecían como ‘obras de arte’ sin poder ser consultados. Decimos que era un falso centro de documentación ya que la interpretación de los documentos estaba dada y condicionada por el discurso curatorial. Justamente con ese título, *Documents: 1989 and the Global Turn*, la sala

260 Glissant, É. *Poétique de la relation*. Paris: Gallimard, 1990; Glissant, É. *Introducción a Una Poética De Lo Diverso*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2002; Ortiz, R. “Diversidad Cultural y Cosmopolitismo” en: *Nueva Sociedad*. No. 155 (1998); Ortiz, R. *Cultura y Globalización*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia, 1999.

recuperaba la obra *The Globe* de Neil Dawson, la cual había sido expuesta en 1989 en la fachada del Centre Pompidou en el marco de la exposición *Magiciens de la terre*. En la hoja de la sala podía leerse lo siguiente:

“A timeline with key information for the year 1989 demonstrates that this year played a crucial role in the history of globalization. In the art field the global turn is manifested in much discussed – and also much criticized – exhibitions whose significance only became apparent in subsequent years. In the wake of these events, curators became the agents who paved the way for an era in which art is no longer defined by the Western mainstream model”.²⁶¹

La sala se completaba exhibiendo un proyecto de Rasheed Araeen titulado *The Reading Room*, el cual era el que le daba su nombre a la sala. El proyecto de Araeen consistía en exhibir –monumentalizado como una escultura e inaccesible en tanto que documento– el proyecto editorial *Third Text* que el artista británico-pakistaní coordinó en Londres desde 1987. Reconvertido en proyecto artístico y solidificado por el propio Araeen, *Third Text* se ofrecía como el fundamento postcolonial del *giro global*. En palabras de sus curadores:

“Araeen has had an enduring influence on the global discourse and has created a forum for writers who were previously excluded by the Western art scene. In its special issues the magazine, of which more than a hundred numbers have been published to date, presents a rich spectrum of today’s art world. With its “critical perspective,” to which the subtitle used since 1999 refers (*Critical Perspectives on Contemporary Art & Culture*), the journal also puts questions about art’s future tasks up for discussion. The exhibition space at the ZKM was designed by Araeen to show that taking charge of the intellectual practice of steering the discourse on art is in itself a new form of artistic practice”.²⁶²

261 Belting, H., et. al. (eds.), *The Global Contemporary ...*, *op. cit.*

262 *Ibidem*

En la hoja de sala los curadores explicaban el lugar de *Third Text* en su proyecto:

“For those who may have asked themselves why *The Global Contemporary* has dedicated an entire reading space to the *Third Text Journal*, here is a brief history of the magazine and a few selected reasons as to why it plays a central role for the definition of a global contemporary art. ‘*The myth of the internationalism in art must be exploded*’, declared Pakistani-British artist, Rasheed Araeen, at the Institute of Contemporary Arts in London, in 1978. In 1987 [...] Araeen founded the *Third Text Journal* as a political forum for a truly international theory of art and criticism. His aim was to change the system as opposed to merely scratch around on the surface of its mechanisms of representation: he was accompanied by the international elite of post-colonial authors of the likes of Edward Said, Manthia Diawara and Gayatri C Spivak [...] The journal’s subtitle, *ThirdWorld Perspectives on Contemporary Art*, has been withdrawn [...] What remains is the critique of art history and art practices from a global perspective along with the resolve to present those artists and regions precluded from mainstream discourses, or else discriminated due to their origins, gender religion or culture”.²⁶³

Como puede verse, *The Global Contemporary* acentuaba la etapa ‘globalista’ de la revista posterior a 1999, cuando sus editores sustituyeron el subtítulo *ThirdWorld Perspectives on Contemporary Art & Culture* por uno nuevo: *Critical Perspectives on Contemporary Art & Culture*. Al jerarquizar la perspectiva del Tercer Mundo, *The Global Contemporary* reabsorbía la crítica postcolonial al *New Internationalism* que caracterizó a los primeros diez años de *Third Text* y la regresaba al mundo del arte como el elemento de legitimación del *giro global* en el arte. Al hacerlo, tanto el *New Internationalism* —el cual había surgido con la intención de corregir el eurocentrismo de la exposición *Magiciens de la terre*— como la crítica postcolonial tercermundista de los primeros años de *Third Text* —que había denunciado tanto a *Magiciens de la terre* como al *New Internationalism*— como también la idea de la *constelación postcolonial* de *Documenta 11* —la

263 *Ibidem*

cual denunciaba a *Magiciens de la terre*, al *New Internationalism* y también al *globalism* en el arte— experimentaron una suerte de fertilización cruzada y se convirtieron en los *documentos de legitimación* del *giro global* del arte.

Así, globalismo, internacionalismo y poscolonialidad se fundieron permitiendo la aparición de una nueva totalización: el *global art world*, el cual parecía haber nacido con la legitimidad tanto de la teoría de la globalización y de la crítica postcolonial como de la curaduría global como práctica post-etnográfica. Paradójicamente, no fue la efectividad del *New Internationalism* a la hora de cuestionar la exposición *Magiciens de la terre*, sino más bien su rotundo fracaso en el intento de dismantelar la hegemonía occidental, lo que aceleró la reconversión de la crítica postcolonial como el discurso legitimador del *giro global*. Disuelto en sus propias contradicciones, el internacionalismo expandido de la década de los noventa precipitó sin proponérselo la llegada del *new globalism* en el mundo del arte, el cual comenzó a presentarse con una doble promesa: la de superar la partición planetaria de lo sensible que el *New Internationalism* había dejado intacta y la de sentar las bases para la construcción de un nuevo *cosmopolitismo estético*. El *efecto magiciens* adquiría así una dimensión esférica en la que, como afirmaban los curadores de *The Global Contemporary*: “*Magiciens de la terre* exhibition at the Centre Pompidou in Paris can be identified as a key event for everything that followed”.²⁶⁴

264 Belting, H., *The Global Contemporary... op. cit.* p 10.

INTERNACIONALISMOS

inIVA
INSTITUTE FOR NEW INTERNATIONAL VISUAL ARTS
El discurso postcolonial en la era del internacionalismo expandido

‘New Internationalism’ is not exclusive. It will not disregard the achievements of Western Europe and the USA. Neither does it seek a negative confrontation with Western Eurocentric art history. It desires instead to broaden our understanding of the history of art beyond the narrow confines of the past.

Institute of New International Visual Arts

Aunque el concepto *nuevo internacionalismo* se ha usado en el campo de la política y la economía desde comienzos del siglo XX para aludir a la necesidad de intensificar las relaciones internacionales, la diplomacia y el comercio, en el campo de las artes visuales no apareció sino tras el declive de la Guerra Fría.²⁶⁵ Ahora bien, un punto que es

265 Bolce, H., *The New Internationalism*. New York, 1907. En lo que respecta a América Latina, desde finales del siglo XIX se empezó a hablar en algunos países de la región de la existencia de un *internacionalismo* comunista que se identificaba con el proletariado a nivel internacional. Sin embargo, las críticas al internacionalismo también aparecieron temprano, marcadas por los diversos nacionalismos, indigenismos y regionalismos. Vasconcelos califica al nacionalismo como una droga, aludiendo al opio enajenante del capitalismo del que hablaba Marx. Otros, como el antropólogo mexicano Manuel Gamio, suscribían el internacionalismo pero consideraban que las naciones de América Latina no

común a los nuevos y a los viejos internacionalismos, y en el que se conectan los internacionalismos de la política o de la economía con los internacionalismos específicos del campo del arte es que, de la misma manera que se argumenta la existencia de un sistema económico, un lenguaje político y un mercado internacionales, el arte también es percibido como un lenguaje, como un mundo o como un sistema internacional, en el interior de los cuales se validan y se ponen en circulación las operaciones nacionales, regionales y globales. Ahora bien, los debates en torno al internacionalismo en el arte de América Latina están directamente relacionados con la aparición de instituciones estatales (como la propia Bienal de Sao Paulo, aparecida en 1951),²⁶⁶ con las tensiones geopolíticas que rodearon al discurso de la vanguardia en Argentina hacia el final de la década de los sesentas y,²⁶⁷ en general, con el internacionalismo mercantil-proteccionista promovido por David Rockefeller, quien hablaba de una integración internacional a través de la creación de un circuito comercial libre y común en toda América Latina.²⁶⁸ En su artículo *The 'Proud Internationalist': The Globalist Vision of David Rockefeller*, Will Banyan ha afirmado de David Rockefeller que:

“[m]ost of his efforts in that regard [el internacionalismo] have been devoted to the economic and political integration of the Americas, or the Western Hemisphere. To achieve this, in 1965 David created a business lobby group, *the Council for Latin America*, now known as *the Council of the Americas (COA)*. The Council’s purpose, David explained in a Foreign Affairs article in 1966, was to “stimulate and support economic integration”.”²⁶⁹

eran suficientemente bien constituidas como para proyectarse a nivel internacional. Otros, como el peruano Mariátegui, no consideran que el internacionalismo tenga que entrar en contradicción forzosamente con los nacionalismos, los regionalismos, o los indigenismos.

266 Guilbaut, S., “Menage a trois: Paris, New York, Sao Paulo. and the Love of Modern Art” en: Groseclose, B., Jochen Wierich (eds.), *Internationalizing the History of American Art: Views*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2009; Alambert, F., *As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.

267 Giunta, A., *Avant-Garde, Internationalism, and Politics: Argentine Art in the Sixties*. Duke University Press Books, 2007.

268 Giunta, A., *Avant-Garde ... op. cit.*; Giunta, A., “Misión Imposible: Nelson Rockefeller y la cruzada del internacionalismo artístico” en: Salvatore, D., Renato Ortiz (eds.), *Culturas Imperiales: Experiencia y representación en América, Asia y África*. Argentina: Beatriz Viterbo, 2005.

269 Banyan, W., “The ‘Proud Internationalist’: The Globalist Vision of David Rockefeller”.

Ahora bien, como veremos en seguida, la caracterización del *New Internationalism* que vimos aparecer en el terreno del arte hacia el final de la década de los ochentas tenía que ver en buena medida con el propósito de desmarcarse de la esfera de la economía y, sobre todo, de las tensiones geopolíticas derivadas de los *Area Studies*, tal cual se practicaron a lo largo de la Guerra Fría, principalmente –pero no exclusivamente– en Estados Unidos. En consecuencia, y a pesar de su reciente aparición y efímera permanencia en tanto que una actitud institucional progresista y pro-globalista, el *New Internationalism* en las artes visuales he tenido un importante –si bien polémico– papel en el proceso de consolidación del *new globalism*, en la articulación afirmativa del *global art world* y en la idea del fin del unilateralismo occidental tal cual ha sido expresado por las instituciones del sistema global del arte contemporáneo.

De manera hasta cierto punto inaugural, fue el encuentro *Expanding Internationalism* el que reintrodujo en el interior de la institución arte, algunas de las problemáticas geopolíticas y discursivas que aceleraron la consolidación institucional del *New Internationalism* hacia la mitad de la década de los noventa. Organizado por Mary Jane Jacobs para el *Arts International* de Nueva York, *Expanding Internationalism* reunió a más de cincuenta conferenciantes con el propósito de abrir un nuevo diálogo en torno al problema internacional en el arte: ¿qué tan internacional es el sistema internacional del arte? Como se deduce del título, *Expanding Internationalism* aspiraba a extender geográficamente la reducida visión de aquel tipo de internacionalismo derivado de la Documenta de Kassel y de la propia Bienal de Venecia, las cuales habían servido de modelo para otras bienales y exposiciones itinerantes de gran formato. En otras palabras, *Expanding Internationalism* tomó como su lugar de enunciación lo que aquí hemos definido como la crítica eurocéntrica al eurocentrismo, es decir, la idea de ampliar el espectro geoespacial del internacionalismo; por consiguiente, la propuesta teórica no fue más allá del intento de hacer coincidir la crítica postmoderna con el discurso

(versión de “Rockefeller Internationalism” en: *Nexus Magazine*: Vol. 10, No. 5 (August-September 2003).

de postcolonial con la idea de abrir el espacio de representación de lo internacional.²⁷⁰

Celebrado en 1990 en el marco de la XLIV Bienal de Venecia y teñida por las polémicas que unos meses antes había abierto la exposición *Magiciens de la terre*, el encuentro *Expanding Internationalism* dio cabida sin embargo a una multiplicidad de posicionamientos, los cuales pueden agruparse entorno a dos lecturas divergentes de la crisis del internacionalismo modernista y de la necesidad de avanzar hacia una condición verdaderamente internacional en el sistema del arte: por un lado, una lectura eurocéntrica progresista, la cual aspiraba a introducir la poscolonialidad en el interior mismo de las políticas de representación del arte contemporáneo para poder *inclure* a la periferia dentro del régimen estético occidental; por el otro, una lectura suspicaz reformista, la cual tomaba como punto de partida las limitaciones y contradicciones de la propia crítica postcolonial y se mostraba precavida a la hora del hablar del fin de las asimetrías entre lo Occidental y lo No-Occidental.²⁷¹ Como puede imaginarse, el propio ‘internacionalismo’ de la Bienal de Venecia operó como marco legitimador de las lecturas más afirmativas y alimentó la idea de que el sistema internacional del arte contemporáneo estaba entrando en una fase global menos jerárquica y más abarcadora en términos geográficos.

El resultado de este debate se materializó de dos formas diferentes: por un lado, propició la necesidad de introducir una actitud geopolíticamente revisionista en la mentalidad de las instituciones artísticas; por el otro,

270 El proyecto *On Translation: I Giardini* del artista catalán Antoni Muntadas aborda justamente el desarrollo del mapa geopolítico del internacionalismo del arte, representado en la planificación espacial de los pabellones de la Bienal de Venecia; al respecto ver: Muntadas, A., *Muntadas on translation: I Giardini*. Madrid: AECID, 2005.

271 Al respecto pueden leerse las ponencias de Hommi Bhabha, Emmanuel N. Arinze y Beral Madra, las cuales recogen diversos puntos de vista presentados durante el encuentro; Bhabha, H., “Simultaneous Translation: Modernity and the International” en: *Expanding Internationalism: A Conference on International Exhibitions*. New York: Arts International, 1990; Arinze, E., “Expanding Internationalism: Multi-Cultural Representation of Individual Countries in International Exhibitions: An African Perspective” en: *West African Museums Project (WAMP) Bulletin*, 1992; Madra, Y. M., “Venice, *Expanding Internationalism*: May 1990” en: *Post Peripheral Flux: A Decade of Contemporary Art in Istanbul* Istanbul: Literatur, 1996.

abrió la puerta a un tipo de discurso curatorial globalista y transcultural preocupado por corregir el provincialismo del viejo internacionalismo. De echo, *Expanding Internationalism* fue el primero de una serie de simposios ‘internacionales’ organizados por la propia Mary Jane Jacobs, en los cuales se debatió la necesidad de reinventar el lugar de Occidente en el nuevo internacionalismo expandido. Por ejemplo, Jacobs organizó en 1993, junto al curador brasileño Ivo Mesquita, otra conferencia internacional titulada *American visions = Visiones de las Américas: artistic and cultural identity in the Western Hemisphere*. Celebrada en el recién inaugurado Memorial de América Latina de Sao Pablo, este evento también estuvo patrocinado por el *Arts International* de Nueva York.²⁷²

Ahora bien, lo que propiamente se conoce como el *New Internationalism* en las artes visuales no surgió como un debate teórico en el interior de una bienal, sino más bien como un imaginario institucional estatal, y nació además con el propósito de establecer una política cultura concreta a partir de una reforma geopolítica del concepto «arte internacional». El *New Internationalism* nació en 1991 —en medio de las dos conferencias organizadas por Jacobs y a sólo dos años de haberse celebrado la exposición *Magiciens de la terre*— y lo hizo además en Londres, como una filosofía institucional directamente vinculada al British Arts Council y al London Arts Board. En palabras de sus creadores, el *New Internationalism* surgió como un ‘concepto emergente’, el cual tenía el objetivo de darle forma institucional a un giro radical en la manera de entender las políticas de la identidad y en la manera de gestionar recursos destinados a patrocinar a artistas británicos pertenecientes a las minorías étnicas y culturales. En términos más específicos, el *New Internationalism* aspiraba a desmarcarse de lo que se conoce como el *Ethnic Minority Arts* y el *Ethnic Arts Policies*, dos programas instituidos por el propio Arts Council of Great Britain destinados a promover la producción artística de las minorías, con un especial énfasis en las organizaciones de artistas negros radicados en Inglaterra. En la práctica, este tipo de programas operaban

272 Las ponencias aparecieron publicadas en Jacob, M. A., Noreen Tomassi, Ivo Mesquita (eds.), *American visions = Visiones de las Américas: artistic and cultural identity in the Western Hemisphere*. ACA Books-Arts International-Memorial da América Latina, 1994.

como una suerte *affirmative action* respecto al ‘Black Art’, una categoría técnica inventada para administrar los recursos destinados a las políticas multiculturales británicas.

El objetivo expreso de *New Internationalism* fue *revisar* el multiculturalismo, reinventando el lugar simbólico y la función económica de la diversidad artística. En la medida en que estaba circunscrito a un marco nacional muy concreto y con un tipo de inmigrante ‘postcolonial’ muy específico, el horizonte político del *New Internationalism* era aminorar el choque social que una década antes había sido pronosticado por los *estudios culturales*, los *estudios subalternos* y los *estudios postcoloniales* que habían venido produciendo grupos de artistas y teóricos mayoritariamente surasiáticos radicados en Londres, así como por diversos movimientos sociales vinculados a los derechos de las minorías étnicas y a organizaciones civiles solidarizadas con las luchas sociales a nivel internacional. En otras palabras, el *New Internationalism* del que hablaba el INIVA hacia 1991 era un internacionalismo estrechamente vinculado a las problemáticas que estaban experimentando las políticas culturales del Arts Council en el contexto nacional: ¿cómo hacer que las y los artistas que ‘representan la voz’ de las diásporas postcoloniales colaboren en la auto-integración de las minorías en el interior de la sociedad británica y ayuden a reducir la violencia simbólica que había generado el multiculturalismo y su política de *ghettoización* de las minorías. Londres se ha soñado siempre a sí misma como la ciudad más cosmopolita del mundo; el *New Internationalism* trabajaba sobre la idea de fortalecer dicho imaginario.

Como lo recuerda Nikos Papastergiadis, el Arts Council of Great Britain había venido produciendo desde la década de los setentas una serie de reportes destinados a entender el problema multi-étnico británico y a gestionar de una manera más adecuada la diversidad cultural en el sector de las artes visuales.²⁷³ El *New Internationalism* surgió por lo tanto como una iniciativa que pretendía renovar el discurso de la diversidad cultural con la idea de reducir problemas de integración y asimilación

273 Papastergiadis, N., “Shifting the Frame: New Internationalism” en: *The Complicities of Culture: Hybridity and ‘New Internationalism’*. Manchester: Univesity of Southampton-INIVA, 1994.

asociados al modelo y a la retórica del multiculturalismo, el cual había operado como la mentalidad institucional oficial durante la década del *tatcherismo*.²⁷⁴ Fue por ello que, hacia el final de la década de los ochentas, el Arts Council of Great Britain recuperó un reporte producido en 1976 con el título *The Arts Britain Ignores*, y lo convirtió en su nuevo horizonte de trabajo. Elaborado por Naseem Khan, en este reporte se analizaba cómo la política de destinación de fondos específicos para las minorías culturales había propiciado su *ghettoización*. El *New Internationalism* surgía por lo tanto como una actitud autocrítica, y lo hacía además con tres ideas principales en mente: atender las demandas que habían aparecido en el reporte de Naseem Khan, acabar con el paternalismo multiculturalista que había caracterizado al *tatcherismo*, y avanzar hacia la construcción de unas renovadas políticas *interculturales* críticas con el eurocentrismo.

Estos puntos se hicieron explícitos en el pensamiento del propio Anthony Everitt, por entonces Secretario General del Arts Council of Great Britain, quien en un texto titulado *The Emperor's Spectacle* se desmarcaba del *tatcherismo* y daba la bienvenida a la fuerza productora de los inmigrantes venidos del 'Tercer Mundo', en especial a la fuerza creativa de los artistas e intelectuales asociados a la nueva condición postcolonial. Para Everitt, el multiculturalismo había operado como una suerte de 'absolutismo' de la identidad nacional, el cual además de ser excluyente había bloqueado la capacidad de asimilar la fuerza de trabajo de las minorías étnicas y culturales (su *activo-periferia*), a las que el propio Everitt comenzó a denominar con expresiones afirmativas como "un regalo desde el Tercer Mundo".²⁷⁵

Como puede verse, si por un lado el giro en el enfoque del *New Internationalism* coincidía con el anti-eurocentrismo progresista que se había hecho explícito durante el encuentro *Expanding Internationalism*,

274 Sobre el tema ver: Lavrijsen, R., (ed.), *Cultural Diversity in the Arts: Art, Policies and the Facelift of Europe*. Amsterdam: Royal Tropical Institute, 1993; Harris, J., *Art, Money, Parties: New Institutions in the Political Economy of the Arts*. Liverpool: Liverpool University Press, 2004; Martorella, R., (ed.) *Art and Business: An International Perspective on Sponsorship*. Westport, Conn: Praeger, 1996; Wu, C. T., *Privatizar la cultura*. Madrid: Akal, 2007.

275 Citado en Papastergiadis, "Shifting the Frame: New Internationalism..." en: *op. cit.* p. 42.

por el otro aspiraba además a radicalizar la idea de leer el discurso postcolonial, la crítica postmoderna y la retórica de la hibridez como una forma de corregir el mapa geoestético de las instituciones artísticas occidentales. Su objetivo no era otro que el de operar un giro desde lo multicultural hacia lo intercultural, pero sin salir de la lógica de la crítica eurocéntrica al eurocentrismo. Prueba de ello es la manera en la que Gavin Jantjes, uno de los ideólogos del *New Internationalism*, utilizaba la retórica posestructuralista de Deleuze y Guatarri para hablar de un nuevo modelo intercultural británico como un rizoma, esto es, como un a realidad nacional sin centros ni periferias. Como lo recuerda el propio Papastergiadis:

“Janjtes repeatedly drags from the term ‘rhizome’ that Deleuze and Guatarri postulated in order to visualize a non-linear hierarchy and a decentered structure for the dissemination of knowledge and power. This image with all its suggestiveness of multiplicity and diversity is reduced to mere decorative jargon when it is inserted in an argument that plots the route of the ‘long march from Ethnic Arts to New Internationalism, as if it followed, an admittedly steep, but nevertheless straight line’.”²⁷⁶

Con el reporte *Arts Britain Ignores* de Naseem Khan en mente, el Arts Council estableció en 1991 el INIVA: *Institute of New International Visual Arts*. La promoción de este instituto iba sin embargo más allá de simplemente corregir el olvido (de las minorías). Lo que ahora se proponía era sobre todo reflejar una nueva mentalidad post-multiculturalista y postcolonialista en el interior del Arts Council. Para crear el INIVA se conformó una comisión técnica al mando del propio Gavin Jantjes y Sarah Wilson, quienes en 1991 publicaron, apoyados por el London Arts Board, un breve reporte en el que se resumían los principios institucionales del *New Internationalism*. Con el título *Final Report: Institute of New International Visual Arts*,²⁷⁷ este reporte apuntaba nueve principios básicos que habrían de guiar la misión institucional del *New Internationalism*.

²⁷⁶ *Ibidem*.

²⁷⁷ Jantjes, G., Sarah Wilson (eds.), *Final Report: The Institute of New International Visual Arts : INIVA*. London: London Arts Board, 1991.

“In the mainstream of the visual arts ‘International’ has become a term synonymous only with Western Europe and USA. This limiting Western/ Eurocentric definition has meant that in practice the vast majority of the world’s cultures (including minority cultures with western states) [*sic*] have been excluded from exhibitions and from the history of art”

‘New Internationalism’ addresses this discrepancy by placing the achievements of the majority cultures of the world into the discourses, the exhibitions and the history of contemporary visual arts.

More importantly it offers the visual perceptions, the philosophies and the histories of non-European and majority cultures as new and challenging contributions of the mainstream of the visual arts.

Essentially it reflects a changing moment in art history, resulting from post-war migration and the shifting of cultural and ideological boundaries. It is subject to evolutionary change and therefore cannot be narrowly defined or fixed, principally because it reflects this transitional moment in history.

It has emerged as a concept which poses questions to the world of art and its audience about the nature, their perception and interpretation of contemporary art practice.

It aims to bring the issues of cultural difference and cultural hybridity into the dominant discourse as a vital contribution to the development of visual arts in the twenty first Century.

‘New Internationalism’ is not exclusive. It will not disregard the achievements of Western Europe and the USA. Neither does it seek a negative confrontation with Western Eurocentric art history. It desires instead to broaden our understanding of the history of art beyond the narrow confines of the past.

‘New Internationalism’ embraces the concept of ‘Black Art’ because it hinges upon a cross-fertilisation of views in the contemporary visual arts. However, it allows artists a Choice, a subjective decision-making process based on personal experience which take it beyond the definitions of ‘Black Art’.

‘New Internationalism’ introduces new ways of addressing production, exhibition and interpretation and will generate critical debate within the mainstream institutions with which a healthy dialogue is envisaged.”²⁷⁸

Como se deduce de estos puntos, mientras que la idea de ‘extender’ geográfica y simbólicamente el viejo internacionalismo había probado ser sumamente contradictoria —en la medida en que esta estrategia no le ofrecía a Occidente la legitimidad suficiente para conducir un nuevo diálogo con el resto del mundo— el *New Internationalism* lo que se proponía era más bien dar por terminado el viejo internacionalismo y, a partir de ahí, avanzar hacia la articulación de una nueva relación post-multiculturalista entre Occidente y sus Otros. Los objetivos con los que surgió el *New Internationalism* eran por lo tanto des-identificar la relación Occidente=Modernidad cuestionando el hecho de que Europa-Norteamérica hubiera hablado durante muchas décadas en nombre de lo internacional cuando en realidad se refería exclusivamente a lo occidental. Más que extender el viejo internacionalismo, los propósitos del *New Internationalism* eran entonces pluralizar la modernidad para arrancarle a Occidente el privilegio de ser la única región cultural plenamente moderna e internacional. En palabras de Philipsen, lo que el *New Internationalism* pretendía cuestionar era entonces “the naturalization of Western modernity’s superiority as a fact that can be observed in time and space”.²⁷⁹

El *New Internationalism* —en tanto que una filosofía institucional derivada del problema del multiculturalismo británico— nació por lo tanto atrapado en la lógica estatal-nacional de las políticas públicas británicas, las cuales intentaban proyectar una nueva imagen interculturalista renovando el discurso de las políticas de la identidad, sobre todo en lo que a la inclusión de artistas negros dentro de los circuitos nacionales y a la

278 Jantes, G., Sarah Willson, *Final Report: The Institute of New International Visual Arts*; citado en Philipsen, L., *Globalizing Contemporary Art: The Art World’s New Internationalism*. Aarhus: Aarhus University Press, 2010, pp. 8-9.

279 Philipsen, L., *Globalizing Contemporary Art ...*, *op. cit.* p. 21.

concepción técnica del *Black Art* se refería. En buena medida, lo que el *New Internationalism* intentaba corregir era aquel falso internacionalismo que el propio Rasheed Araeen había denunciado desde finales de la década de los setentas cuando apareció el primer número de la revista *Black Phoenix*, antecedente inmediato de *Third Text*, en la que este artista británico-pakistaní textualmente había afirmado: “WESTERN ART IS NOT INTERNATIONAL; IT IS MERELY TRANSATLANTIC ART [...] therefore, in an international context, it would be more appropriate to call it IMPERIALIST ART”.²⁸⁰

Como veremos, teóricos postcoloniales y artistas activistas como el propio Araeen —quienes durante los setentas y ochentas llevaron a cabo una dura crítica postcolonial al viejo internacionalismo— cuestionaron duramente la llegada del *New Internationalism*. Sin embargo, para el final del *tatcherismo* y como consecuencia de la privatización radical del sector cultural británico, las condiciones eran sustancialmente diferentes a las que existían en la década de los setentas. A diferencia del viejo modelo multiculturalista, la nueva filosofía institucional del Arts Council estaba preparada ahora para absorber la crítica institucional y devolverla reconvertida en una política pública incluyente. De tal suerte que las críticas postcoloniales que aparecieron inmediatamente después de la llegada del *New Internationalism* fueron absorbidas, digeridas e instrumentalizadas, generando con ello una compleja y paradójica situación: a pesar de —o en buena medida empujado por— los posicionamientos postcoloniales que hicieron evidente que el mundo del arte británico era —ética y estéticamente hablando— discriminatorio y excluyente, tanto el *Black Art* como el discurso postcolonial de las artes visuales terminó convirtiéndose en la justificación oficial de la nueva filosofía del Arts Council.

En un estudio sobre la diversidad cultural en el sector de las artes visuales británicas —sintomáticamente titulado *The Nature of the Beast: Cultural Diversity and the Visual Arts Sector: a study of policies, initiatives and attitudes 1976-2006*— Richard Hylton señala por ejemplo cómo el INIVA intentó

280 Araeen, R., “Preliminary Notes for a Black Manifesto” en: *Black Phoenix*, No. 1, January, 1978, p. 13. [mayúsculas en el original].

fusionar el programa ideológico de la izquierda y la fuerza crítica e independiente de la crítica postcolonial como el ingrediente fundamental de la nueva mentalidad institucional del British Arts Council. “Where organisations such as *Third Text*, the *African and Asian Visual Artists’ Archive* and *Autograph* were created by individuals and supported by the Arts Council –afirma Richard Hylton– INIVA [...] was arguably much more a product of the Arts Council itself”.²⁸¹

Como puede verse, su filosofía se enmarca por lo tanto en lo que hemos definido antes como un anti-eurocentrismo eurocentrado: mientras que por un lado hacía evidente que la categoría «arte internacional» había servido para discriminar sistemática y ‘absolutistamente’ al arte no-occidental y que Occidente había hablado siempre en nombre de lo internacional cuando en realidad se refería exclusivamente al mundo occidental, por el otro pretendía reforzar la capacidad y la legitimidad de Occidente para narrar, a través de una historia del arte ampliada, la emergencia de una modernidad artística global e intercultural. INIVA hablaba entonces del *New Internationalism* como un ‘concepto emergente’, pues lo imaginaba como una herramienta útil para renovar los *Area Studies* británicos y para superar el multiculturalismo que aún reinaba en el modelo de las políticas públicas del Arts Council. En tanto que modelo emergente, su objetivo era corregir el falso universalismo que había caracterizado a los grandes relatos de la modernidad, en especial a la historia universal del arte. Sin embargo, como veremos más adelante, lo hizo sin cuestionar ni el universalismo en cuanto tal ni la colonialidad del occidentalismo en tanto que su fundamento geoepistémico.

Ahora bien, como se deduce de los nueve puntos del pseudo-manifiesto publicado por el London Arts Board y de las palabras antes citadas de Anthony Everitt, la creación de INIVA tenía el objetivo de incorporar lo no-occidental en el aparato de representación de Occidente con la idea de desestabilizar a éste último, lo cual sitúa al *New Internationalism* en el

281 Hylton, R., *The Nature of the Beast: Cultural Diversity and the Visual Arts Sector: a study of policies, initiatives and attitudes 1976-2006*. ICIA: University of Bath, 2007, p. 107 [citado en Philipsen, L., *Globalizing Contemporary Art ...*, *op. cit.* p. 32.]

marco del segundo y tercer tipo de los cuatro occidentalismos a los que hemos hecho antes referencia, ya que la nueva mentalidad interculturalista del INIVA tomaba como punto de partida la idea de que las culturas no-occidentales debían operar como *contribuciones cuestionadoras* del ‘mainstream’ occidental. En otras palabras, a lo que el *New Internationalism* aspiraba era a utilizar a la alteridad como *un regalo para corregir* el falso occidentalismo; esto es, como herramienta externa útil para reinventar el mapa geoestético de Occidente, pero sin cuestionar la manera en la que el propio Occidente había construido y administrado la partición entre arte occidental y arte no-occidental.

No es de extrañar por lo tanto que la comisión del INIVA hablara de una *crisis* en el relato de la historia universal del arte y confiara en la posibilidad de reescribirla, en la medida en que la entendía como un relato ‘evolucionista’ (progresista), basado en el viejo mito epistémico de las crisis en los paradigmas del saber como forma del progreso histórico. En suma, lo que el INIVA pretendía era reinventar el lugar epistémico de Occidente por medio de reconocer las diferencias globales para poder adecuar la tradición crítica occidental al nuevo discurso postcolonial y, con ello, expandir el mapa geográfico del relato de la historia del arte. Como lo apunta el pseudo-manifiesto del INIVA, su idea era ampliar la mentalidad occidental sin confrontar ni el papel de las instituciones occidentales ni las nuevas formas de hegemonía global a través del arte y de la instrumentalización del discurso postcolonial. En otras palabras, el INIVA aspiraba a pluralizar la modernidad para romper la identificación Occidente = Modernidad, pero nunca pretendió problematizar el lado oscuro de la modernidad, la colonialidad.

Ahora bien, como acertadamente ha señalado Lotte Philipsen, el revisionismo geopolítico del INIVA se circunscribía al terreno específico del arte, más en concreto al de las artes visuales.

“One of the main issues in New Internationalism –afirma Philipsen– was identified as a call for greater focus on *art*, as opposed to anthropology, in relation to non-Western artists. Therefore, the New Internationalism needs to

be on common ground regarding which concept of art it refers to. This poses a delicate problem, since the very notion of art can be considered in itself a sort of Western imperialism”.²⁸²

Esta puntualización es importante, pues lo que pretendía hacer la comisión que había dado forma al INIVA era corregir el eurocentrismo a través de poner en operación unas nuevas políticas transculturales de representación artística a escala global. Lo que el *New Internationalism* buscaba era por lo tanto corregir la provinciana *modernidad occidental* creando una *modernidad artística* verdaderamente internacional y, por ende, verdaderamente global. En otras palabras, pretendía fundir interculturalismo y crítica postcolonial como una forma de hacer hablar a la diversidad artística de la que el propio Arts Council aspiraba a ser un legítimo representante. El *New Internationalism* del INIVA surgió por lo tanto como una forma de cosmopolitismo institucional. Como ha señalado Philipsen:

“[t]he primary concern of New Internationalism is the institutional recognition not of non-Western cultural modernities, but of non-Western *artistic* modernities. This distinction is important, because, recollecting the nine-point pseudo-manifest, we identified one of the main interests of New Internationalism as a ‘call for greater focus on artistic practice and theory as significant in themselves, considered separately from anthropological and cultural concerns’. Accordingly, New Internationalism’s response to the West=modernity’ trope is the acknowledgment of artistic modernities, when and whatever they may evolve –hence the plural tense. In a new international perspective, the notion of artistic modernity is thus globally applicable, which of course is not the same as saying it is automatically found everywhere. This means that artistic modernity shows its face in a much more heterogeneous manner than is seen in standard art history, and that it may pop up in one period at one place, and in another period at another place, etc. in a mode that is not controlled by one common centre or one common narrative”.²⁸³

282 Philipsen, L., *Globalizing Contemporary Art ...*, *op. cit.* p. 80.

283 Philipsen, L., *Globalizing Contemporary Art ...*, *op. cit.* p. 54.

Como se deduce de las palabras de Lotte Philipsen, el objetivo del *New Internationalism* consistía en incluir el arte no-occidental dentro de la categoría del arte internacional, cuestionando la hegemonía artística de Occidente, pero dejando intacta su hegemonía cultural y epistémica. En otras palabras, el *New Internationalism* aspiraba a descentrar a Occidente a través del reconocimiento de modernidades artísticas alternativas, pero sin cuestionar los fundamentos coloniales de la modernidad eurocentrada ni los fundamentos económicos y geopolíticos que permitieron su espacialización global. En buena medida, lo que el *New Internationalism* pretendía era reconocer la existencia de modernidades artísticas diferentes a la modernidad eurocentrada, pero sin reconocer ni la *heterogeneidad geográfico-estructural* en el campo específico de las políticas de espacialización del arte, ni la *heterogeneidad histórico-estructural* como la matriz de poder de los fundamentos teleológicos y evolucionistas de la historia del arte. Por lo tanto, se hablaba de múltiples modernidades artísticas pero no se cuestionaba ni los *meta-relatos*, ni la *meta-geografía* del arte.²⁸⁴

Como veremos más adelante, el propósito de construir una multiplicidad de *modernidades artísticas* a nivel planetario tomando como punto de partida la idea de corregir el viejo internacionalismo, fue el antecedente directo del *globocentrismo estético*, en el que aquellas múltiples modernidades artísticas están reordenadas desde una única matriz de poder: lo global. El propio INIVA tuvo que confrontarse directamente con estas contradicciones a sólo tres años de haber sido creado. De tal suerte que, en 1994, el INIVA trasladó su sede a la calle Rivington en el barrio de Shoreditch, situado en la parte Este de Londres, en donde algunos años más tarde, en 2007, abriría el centro *Rivington Place*, el cual opera hoy como un espacio de exhibición del inIVA y alberga la biblioteca Stuart Hall. Este desplazamiento correspondió por lo tanto con un momento de crisis de la filosofía

284 White, H., *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992; *cfr.* Robertson, R., "Glocalization: Time-Space and Homogeneity Heterogeneity" en: Featherstone, M., Scott Lash, Roland Robertson (eds.) *Global Modernities*. SAGE, 1995.

institucional del INIVA. Como veremos en seguida, la publicación *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America* – aparecida ese mismo año y publicada por el propio instituto– fue uno de los territorios discursivos en los que se plasmó la crisis del *New Internationalism*.

GLOBAL VISIONS / MULTIPLE MODERNITIES

Al trasladarse a su nueva sede, el INIVA operó un ligero pero significativo cambio de nombre, pasando a llamarse inIVA: *Institute for International Visual Arts*. Como puede verse, la consolidación institucional del inIVA que tuvo lugar en 1994 consistió, ni más ni menos, que en remover la filosofía de superación del viejo internacionalismo que había servido de argumento a la creación del *New Internationalism*. A partir de entonces, el inIVA se limitó a hablar llanamente de ‘internacionalismo en las artes visuales’. Este drástico –si bien imperceptible– cambio fue, en buena medida, el resultado de las críticas internas que habían surgido en torno al propio concepto y a la misión original del INIVA, las cuales se manifestaron públicamente en dos conferencias paralelas, ambas patrocinadas por el propio INIVA: la conferencia *A New Internationalism*, celebrada en la Tate Gallery de Londres el 27 y 28 de abril de 1994; y la conferencia *Art Black Live: doing it for ourselves*, celebrada una semana antes en la galería *Cornerhouse Exhibition* de Manchester en conjunto con la *Black Art Alliance* y *The Green Room*.

Mientras que la conferencia de Manchester pasó casi desapercibida, quedando de ella poco más que un pequeño cuadernillo de la serie *Counterhouse Comunique* (Núm. 4) con una serie de importantes textos escritos por Nikos Papastergiadis,²⁸⁵ la de la Tate Gallery de Londres dio origen de una publicación más ambiciosa, editada por Jean Fisher, en la

285 Papastergiadis, N., *The Complicities of Culture: Hybridity and 'New Internationalism'*. Manchester: University of Southampton-INIVA, 1994. En buena medida, este texto amplía algunas de las tesis que Papastergiadis había publicado en el *Third Text* un año antes con el título “Disputes at the Boundaries of ‘New Internationalism’” en: *Third Text*, vol. 25, 1993, pp. 95-101.

que aparecieron las dieciséis conferencias del encuentro bajo el título *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*.²⁸⁶ Aunque las posturas de los conferenciantes difieren sustantivamente en su manera de abordar la viabilidad y la pertinencia de articular un *New Internationalism* en el terreno de las artes visuales, el tono general del libro es de sospecha o incluso de denuncia respecto a la filosofía general que había dado origen al INIVIA en 1991. Lo mismo puede decirse de los ensayos de Papastergiadis, quien sintomáticamente afirmó en su conferencia de la *Cornerhouse Exhibition* “I would like to suggest that INIVA be seen as a way station rather than as a terminus”.²⁸⁷ En términos generales, *Global Visions* plantea que el programa geopolítico del *New Internationalism* consiste en corregir el viejo internacionalismo por la vía de absorber la sensibilidad, los discursos artísticos y las experiencias locales del mundo no-occidental con el único objetivo de corregir el mapa espacial del viejo internacionalismo. En otras palabras, a *Global Visions* lo recorre la idea de que el programa del *New Internationalism* consistía en corregir geopolíticamente el falso universalismo de la modernidad eurocentrada por medio del arte, para volverlo legítimamente global sin cuestionar ni los fundamentos epistémicos ni el aparato discursivo que permitió la separación entre Occidente y sus Otros. Como señala la propia Jean Fisher en la introducción al libro:

“Aesthetic theory and critical debate - where it exists at all - are still woefully inadequate to conceptualise the complexity and heterogeneity of contemporary art practices which do not comfortably reflect a narcissistic Eurocentric identity: thus, as Hou says of the western critical response to Chinese art, ignorance of modern history in China and a ‘Westcentric’ mentality, perceives the work as derivative of western styles: hence, ‘multiculturalism’ is seen by western commentators “as a kind of ‘regionalism’ or ‘nationalism’ while the artist understands it as ‘internationalism’, never

286 Fisher, J., (ed.), *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*. London: Kala Press-INIVA, 1994. Los participantes fueron Rasheed Araeen, Gordon Bennett, Jimmie Durham, Hal Foster, Hou Hanrou, Gete Kapur, Raiji Kuroda, Sarat Maharaj, Gerardo Mosquera, Everlyn Nicodemus, Olu Oguibe, Guillermo Santamarina, Elisabeth Sussman, Gilane Tawadros, Fred Wilson, and Judith Wilson.

287 Papastergiadis, N., *The Complicities of Culture ...*, *op. cit.* p. 43.

refusing international exchanges and mutual influences!” ‘Multiculturalism’ remains stained above all by the West’s failure to engage in a dialogue of equality with its neighbors and to relinquish its control over meaning production. The West, in short, never ceases in its attempts to re-centre itself as the privileged subject of knowledge. ‘New Internationalism’ comes hot-foot in the wake of ‘multiculturalism’, but, as this collection of papers cautions, if this is not to become another buzz-word appropriated and twisted by the existing structures of power to sustain their own positions, we must interrogate with care what we want this to mean - whether, indeed, it can have any meaning; and if it does, what we want such a notion to achieve; and what action must be performed to secure its aims”.²⁸⁸

Los autores que más suspicacias muestran en torno al concepto *New Internationalism*, como Rasheed Araeen, Olu Oguibe y Hou Hanrou, argumentan entre otras cosas que su implementación trae como resultado una suerte de endeudamiento de la naturalización de lo no-occidental como *suplemento* del pensamiento eurocentrado. En su contribución, titulada *A Brief Note on Internationalism*, Olu Oguibe se preguntaba por ejemplo si el nuevo internacionalismo promovido *desde* Occidente no era sino otra de las respuestas surgidas tras el exceso de confianza que el multiculturalismo había puesto en teorías occidentalizadoras de la tolerancia:

“Es posible ver en el discurso del nuevo internacionalismo, tal como ha surgido recientemente en entornos alternativos de diálogo en Occidente, un intento de apertura en la práctica cultural internacional. Lo que en realidad estamos presenciando, sin embargo, es una repetición cíclica de situaciones que en el pasado despertaban tantas e incluso más expectativas pero que, finalmente, no consiguieron romper las firmes y bien asentadas estructuras que ahora nosotros estamos cuestionando. Los espejismos de la tolerancia cultural que emergen frente a un diálogo como este —al igual que la mayoría de los fenómenos culturales en Occidente— parecen seguir, como la moda o la música, un ciclo de treinta años tras el cual se desvanecen rápidamente, sólo para reaparecer una vez más”.²⁸⁹

288 Fisher, J., “Editor’s Note”, en Fisher, *Global Visions...*, *op. cit.*

289 Oguibe, O., “A Brief Note on Internationalism”, en: *Global Visions...*, *op. cit.*

Para el crítico y poeta africano, por lo tanto, tolerar a los Otros significaba aceptar la diversidad de las culturas como una forma de corrección (geo) política, como una concesión que Occidente estaba obligado a hacer al Tercer Mundo para ser congruente con el discurso de la descolonización y con el de la globalización de la democracia. Otros autores un tanto menos escépticos, como Sarat Maharaj y Geeta Kapur, condicionaban por su parte la posibilidad de avanzar hacia el *New Internationalism* al hecho de reconocer primero la intraducibilidad de las culturas (nacionales) y a limitar el poder de la hibridez en tanto que motor epistemológico para la mutua traducción entre Occidente y sus Otros. En su texto titulado, *A New Inter Nationalism: The Missing Hyphen*, Kapur sugiere la posibilidad de alcanzar un nuevo orden inter-nacional, sólo si no se le considera como un espacio de consenso, sino más bien como un espacio de permanente traducción y negociación entre la fuerza de las alegorías nacionales y las críticas postcoloniales y subalternas:

“The international –afirma Kapur– acquires a new dimension precisely because the national is now deconstructed in terms that go beyond the famous levering consciousness of the exile. These are terms based on the recognition, after Benedict Anderson, of the mythic imaginings of the nation as a political community that is sovereign. Whereby there is both a peculiar persistence and fragility to the concept nation. Related terms come from critiques of the nation state by Subalternist historians who urge us, among other things, to give close regard to the pain and struggle of such societal ‘fragments’ that survive without. They thereby force a revaluation of the nationalist narrative which sees the nations as some kind of a transcendent, continually reconfiguring, whole”.²⁹⁰

En lo que a la búsqueda de consenso global entre Occidente y sus Otros se refiere –la cual constituía uno de los fundamentos del pseudo-manifiesto del INIVA– es la propia Fisher quien retoma las palabras de Kapur para afirmar que “[d]ebemos comenzar entonces ‘nombrando’ para ‘des-nombrar’, y así evitar la mercantilización!: hay que decirlo de una buena

²⁹⁰ Kapur, G., “A New Inter Nationalism: The Missing Hyphen” en: Fisher, *Global Visions...*, *op. cit.* pp. 39-49.

vez —como lo ha hecho Geeta Kapur— que el ‘New Internationalism’ no es un asunto de consenso; el término debería ser desmantelado. Jamás el internacionalismo ha sido un asunto de consenso”.²⁹¹ Al enfatizar los problemas que derivan de la pretensión de buscar una suerte de consenso global en el terreno del arte, lo que Jean Fisher estaba haciendo era señalando que el *New Internationalism* se encontraba inmerso en un dilema: si pretendía volver a operar en el mismo horizonte utópico revolucionario del viejo internacionalismo, la idea de superar el esquema *centro-periferia* y la consiguiente construcción de un mundo post-asimétrico estaban destinadas a reinventar el lugar de Occidente desde la lógica misma del capitalismo global. De hecho, como vimos al explicar el *efecto magiciens*, este pronóstico terminó cumpliéndose pero lo hizo, paradójicamente, por las razones contrarias a la que se infirieron los autores de *Global Visions*. La propuesta de articular una suerte de consenso global en el arte —aquello a lo que nosotros hemos dado el nombre del nuevo *globocentrismo estético* o cuarta forma del occidentalismo— no se debió entonces a la consecución exitosa del *New Internationalism* —como temían que sucediera los autores más críticos de *Global Visions*— sino, por el contrario, al hecho de que el *New Internationalism* hubiera fracasado en su búsqueda por articular una modernidad artística planetaria. La constatación era muy clara: debido a la manera en la que la modernidad había sido dibujada sobre la faz de la tierra, en lo verdaderamente global no podía haber espacio para lo (inter) nacional tal cual había sido planteado por el INIVA.

Como hemos visto, el reconocimiento de dicho fracaso permitió que las aspiraciones de planetarizar el modernismo artístico que había iniciado la exposición *Magiciens de la terre* se fundieran con el discurso poscolonial, posibilitando la emergencia del *new globalism* y su idea de construir un nuevo gran relato geoestético de alcances verdaderamente globales. Lo que sin proponérselo propiciaron publicaciones como *Global Visions* y *The Complicities of Culture* fue entonces que, desde el terreno de la curaduría y de la teoría del arte, se empezara a afirmar que el *New Internationalism* no había fracasado por haber anunciado el fin del eurocentrismo artístico,

291 Fisher, J., “Editor’s Note”, en: Fisher, *Global Visions...*, *op. cit.*

sino más bien por haberlo hecho sólo en los estrechos límites del campo del arte; en otras palabras, por convertir al drama de la modernidad en una figura retórica, sin plantear una verdadera alternativa a la modernidad. Entre el propio título de libro editado por Jean Fisher, *Global Visions* y su subtítulo, *Towards a New Internationalism*, habían emergido por lo tanto las contradicciones de la filosofía del *New Internationalism*: refundar el internacionalismo para construir *múltiples modernidades artísticas* pero sin alcanzar a producir *múltiples visiones* del mundo verdaderamente globales. Paradójicamente, el propósito de ‘avanzar hacia un nuevo internacionalismo’, tal cual se expresaba como una meta posible en el subtítulo del libro, terminó auto-cancelándose por el programa que se desprendía del título mismo: contar con una multiplicidad de visiones globales (*Global Visions*) sobre lo internacional, y no sólo una única visión internacionalista expandida o monolítica, como afirmaba Olu Oguibe.

En buena medida, el fracaso del INIVA en su intento de construir *múltiples modernidades* y *múltiples visiones* globales de la modernidad a través del *New Internationalism* se debió a que lo que estaba en juego era algo más que el esquema *centro-periferia* de la Guerra Fría; es decir, el sistema de centros de poder y periferias en el mundo del arte al que el propio Mosquera ha caracterizado innumerables veces como el ‘lenguaje internacional’ o como la metacultura.²⁹² Lo que la crisis del *New Internationalism* puso sobre la mesa fue más bien la necesidad de desarticular el esquema económico, simbólico, cultural y epistémico de la modernidad en cuanto tal a través del arte; es decir, de poner en contra de la matriz geoepistémica de la modernidad sus propios fundamentos geoestéticos.²⁹³ No es gratuito por lo tanto que la imposibilidad del *New Internationalism* encuentre ciertas

292 Mosquera, G., *Caminando con el diablo: textos sobre arte, internacionalismo y cultura*. Madrid: Exit Publicaciones, 2010.

293 Consciente de este problema, Mosquera ha expresado por ejemplo que: “Latin America has participated in the global development of what we could schematize as a minimal and conceptual “international, postmodern language.” But to a considerable extent it has done so in its own manner, and by introducing differences. Many artists work as much “toward the inside” as “toward the outside” of the art, using post-conceptual resources in order to integrate the aesthetic, the social, the cultural, the historic, and the religious without sacrificing specific artistic research” ver: Mosquera, G. “From Latin American Art to Art from Latin America.” *Art Nexus*, June 2003, p. 73.

resonancias con las teorías sociológicas de Niklas Luhmann, quien en 1990 había publicado su tesis sobre el arte mundial (*Weltkunst*) el cual entendía como un subsistema específicamente moderno (en éste punto, y sólo aquí, moderno en el sentido habermasiano) que opera, según este autor, como una suerte de conciencia que *observa* el funcionamiento del mundo como totalidad.²⁹⁴

Fue en medio de esta crisis del *New Internationalism* en donde reapareció el *new globalism* con su promesa de refundar la modernidad desde la alteridad y de construir una nueva globalización de signo contrario a la globalización económica. El programa reformista del *new globalism* está por lo tanto estrechamente vinculado al discurso de las *modernidades múltiples* y de las *modernidades globales* tal cual se estaba discutiendo en esos años el campo de la sociología, la antropología y la geopolítica de la globalización. El libro compilado por Mike Featherstone, Scott Lash y Roland Robertson Robertson titulado *Global Modernities* apareció publicado justamente en 1995. En él, sus editores cuestionaban la tradición marxista de la teoría social, la cual estaba centrada en la temporalidad, y planteaban que la globalización representaba un giro en el que “la temporalidad se transmuta hacia un marco espacial”.²⁹⁵ Su propuesta era entender la globalización ya no en el marco de las *meta-narrativas*, sino en el de la *meta-geografía* global. *Global Modernities* habría con un texto de Roland Robertson titulado *Glocalization: Time-Space and Homogeneity Heterogeneity*, el cual instauró un importante debate en torno a la idea de la ‘consciencia global’ y a su idea de la *globalidad* como “the interpenetration of geographically distinct ‘civilizations’”, aludiendo con ello a la descomposición de la

294 Hay que recordar que aunque Habermas y Lhumann habían colaborado juntos y publicado juntos, el primero escribió en 1987 [1985] una dura crítica al modelo sociológico de Niklas Luhmann a partir del cual se establecieron dos modelos ‘comunicacionales’ distintos; sin embargo, en cuando a la modernidad como matriz epistémica, ambos parten de los mismos fundamentos; ver Luhmann, N., *Art As a Social System*. Stanford University Press, 2000; Luhmann, N., “The Paradox of Observing Systems” en: *Cultural Critique*, No. 31 (1995): 37–55; Habermas, J. “Excursus on Luhmann’s Appropriation of the Philosophy of the Subject through Systems Theory” en: *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*, MIT Press, Cambridge, MA, 1987; Habermas, J., Niklas Luhmann, *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie*. Frankfurt: Suhrkamp AP, 1971.

295 Featherstone, M., Scott Lash, Roland Robertson (eds.) “Introduction” en: *Global Modernities*. SAGE, 1995.

modernidad como un relato geográfico homogéneo.²⁹⁶ De lo que hablaba Robertson era por lo tanto de la necesidad de reconocer las fisuras en el diseño metageográfico de la modernidad.

Como el concepto *global modernities*, también el concepto *multiple modernities* se puso en discusión por esos años. Lo que a grandes rasgos sostiene esta perspectiva no es que la modernidad como proyecto hubiera fracasado, sino que lo que había fracasado era el proyecto de universalizar una única modernidad. Más en concreto, lo que afirman sus defensores es que lo que fracasaron fueron las teorías sociales eurocéntricas de la modernización, al no poder completar la modernidad universal como proyecto cultural. Ante este fracaso del proceso, las formas y la espacialización de una única modernidad, la perspectiva de las *multiple modernities* consiste en reconocer la *heterogeneidad* espacial de la modernidad, es decir, la no-necesidad de que los desarrollos culturales coincidan en el tiempo y en el espacio. Lo que hace por lo tanto el programa de las *multiple modernities* es negar la “negación de la coetaneidad” (*denial of coevalness*) de la que hablaba Fabbian desde la antropología, y propone en su lugar la no-sincronicidad de diversas modernidades que alternan con la modernidad occidental.

Como puede verse, la idea que está detrás del concepto *multiple modernities* es que la identificación entre Occidente y la Modernidad (West = Modernity) que había sido el argumento del *New Internationalism*, no existía, o existía sólo como la expresión del propio occidentalismo. En otras palabras, identificar a Occidente como el territorio de la modernidad, incluso para cuestionar el eurocentrismo, constituye parte del propio problema de la occidentalización del mundo. Al introducir el concepto de las *multiple modernities* al terreno del arte, lo que el *new*

296 Robertson, R., “Glocalization: Time-Space and Homogeneity Heterogeneity” en: Featherstone, M., Scott Lash, Roland Robertson (Eds.) *Global Modernities*. SAGE, 1995; Eisenstadt, S. N., “Multiple Modernities in an Age of Globalization” en: *Canadian Journal of Sociology*. Vol. 24, No. 2 (Spring, 1999), pp. 283-295. Clark, J. *Modernities Compared: Chinese and Thai Art in the 1980s and 1990s*. Sydney: Power Publications, 2008. Eisenstadt, S. N., “Multiple Modernities.” *Daedalus* 129, no. 1 (2000): 9–19. Gaonkar, D. P. *Alternative Modernities*. Durham and London: Duke University Press, 2001.

globalism estaba haciendo era por lo tanto desmantelando desde sus cimientos los fundamentos del *New Internationalism*: nunca hubo algo así como una modernidad como patrimonio exclusivo occidental; en consecuencia, el *New Internationalism* había pretendido desmantelar una realidad geoeπίstémica y geoespacial que no existía: LA modernidad. En un número especial de la revista *Daedalus* del año 2000, apareció una reflexión sobre los orígenes del concepto mismo *multiple modernities*, en el cual se lee lo siguiente:

“S. N. Eisenstadt, in many ways the principal architect of our study, opens the issue with the bold assertion that the idea of “multiple modernities” needs to be seen as a refutation of theories of modernization prevalent in the 1950s, which assumed that all industrial societies would one day converge, and that such convergence was already proceeding. The ‘classical’ sociological analyses of Marx and Durkheim, and, to a certain extent, of Weber, all posited what Eisenstadt terms a “cultural program of modernity,” which had its origins in Europe but was expected in time to become universal. Yet as societies modernized in the immediate postwar period, Eisenstadt sees that the “homogenizing and hegemonic assumptions of this Western program of modernity” were not realized. In many non-Western societies, all distinctively and undeniably modern, there was little disposition to imitate the West, or indeed to praise its qualities. In short, for Eisenstadt, ‘modernity’ and ‘Westernization’ are not identical; they were wrongly perceived as such [...] The theories of the past about modernity require substantial revision, if only because the reality of the present is so different from what was prophesied, and indeed from what was imagined to be possible. ‘Multiple Modernities’ ought to be read in conjunction with the Summer 1998 issue of *Daedalus*, ‘Early Modernities’”.²⁹⁷

Como puede verse, el proyecto de las *multiple modernities* ataca directamente la teoría de la modernización, pero deja intacto a Occidente como el Sujeto que da lugar a la modernidad. Como apuntamos siguiendo a Spivak, las *multiple modernities* son un de los «efectos-de-Sujeto»: la teoría occidental que pretendía planetarizar la modernidad ha fallado –

297 S.R.G. “Preface to the Issue “Multiple Modernities” en: Eisenstadt, N. S., “Multiple Modernities.” *Daedalus* 129, no. 1 (2000).

parecen decir sus ideólogos— pero la modernidad sigue siendo un proyecto válido que puede replicarse, como cree también Nicolas Bourriaud. Ahora bien, lo importante para nosotros es que, a pesar de su dura crítica a la teoría de la modernización eurocentrada, el modelo de las *multiple modernities* toma como punto de partida la existencia de un modernidad troncal y lo hace desde el lugar de enunciación de Occidente. No parte de la colonialidad, sino de *lo moderno* en el sentido cultural-afirmativo, aunque lo limite y lo fracture espacialmente. El modelo de las *multiple modernities* es entonces una suerte de acuerdo geo-espacial para que la modernidad occidental pueda coexistir con otras modernidades a las que se les reconoce su lugar y su momento. En otras palabras, aunque relativiza geográficamente la presencia y la dimensión de la modernidad occidental, ésta sigue operando como la estructura-homogénea (*función-globo*) para pensar otras modernidades, las cuales pueden surgir, fracasar, prevalecer, ensamblarse o rivalizar con dicha modernidad, pero sin desmantelarla.

Como veremos más adelante, el reconocimiento de la existencia de modernidades periféricas, modernidades vernáculas, modernidades alternativas, modernidades indígenas, modernidades mestizas, de la altermodernidad y en general de *otras* modernidades (ideas que conllevan la pretensión de establecer un nuevo dialogo global desde la no-sincronización) no representa para nosotros la superación ni del occidentalismo tal cual se expresa en nuestros días ni del desarrollismo estético; todo lo contrario, nos parece más bien que esta condición tardía de la modernidad/colonialidad no sólo es una reacción ante aquello que James Clifford definió como la crisis de autoridad etnográfica postcolonial de Occidente, sino que es, en buena medida, la manera en la que se expresa la matriz de poder de la modernidad/colonialidad en nuestros días. Lo anterior es importante ya que, como decíamos antes, el actual *globocentrismo estético* —o cuarta forma de la occidentalización (sin Occidente)— se basa precisamente en la idea de que la modernidad no fracasó por aspirar a ser universal y global, sino justamente por no haberlo hecho con la fuerza y radicalidad suficientes para conseguirlo: la idea de construir *multiple modernities* fue entonces el primer paso para acercarse a esa nueva modernidad globalizante desde la alteridad a la que se abocó el *new globalism*.

Como puede verse, la refundación de la modernidad que se propone hacer el *new globalism* desde la alteridad, está en deuda por lo tanto con el anti-eurocentrismo eurocentrado que da forma y lugar al concepto *multiple modernities*. Digámoslo así, el *new globalism* es un proyecto que aspira a totalizar la idea de las *multiple modernities* tomando como referente ya no el lugar de Occidente, sino el globo, en tanto que metáfora espacial de la alteridad geoestética. Ya hemos visto como, quienes defienden el *new globalism* en el arte, como es el caso de Hans Belting, argumentar que:

“Globalism, in fact, is almost an antithesis to universalism because it decentralizes a unified and uni-directional world view and allows for ‘multiple modernities’, to quote the theme of a *Daedalus* issue dedicated to the topic in 2000”.²⁹⁸

Fue en el contexto de esta crisis provocada por el reconocimiento de *otras modernidades* que el INIVA publicó en 1995 el libro *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Su aparición responde por lo tanto al momento de crisis del *New Internationalism* y a la emergencia del *new globalism*. Como veremos enseguida, *Beyond the Fantastic* no se confronta tanto con el *New Internationalism* sino más bien con la instauración del discurso de las *multiple modernities* en el terreno del arte global y con la emergencia del *new globalism* el cual, como hemos visto, comenzaba a entenderse como una globalización positiva, contraria a la globalización neoliberal, capaz de acabar con el eurocentrismo que el *New Internationalism* no había podido dismantelar. La aparición de *Beyond the Fantastic* se inscribe entonces en ese *interregnum* que se abrió con la pretensión que había surgido hacia la mitad de los noventa de *corregir* tanto al «viejo» internacionalismo como la propia modernidad, pretensión que se esperaba alcanzar, paradójicamente, por medio de refundar el «viejo» globalismo del que hablaba Rosenberg pero esa vez comandado ya no por Nueva York ni por Sao Paulo, sino más bien por la alteridad como una nueva totalidad esférica.

298 Weibel, P., Andrea Buddensieg, *Contemporary Art and the Museum. op. cit.*, p. 22.

LATINO/ AMERICANISMOS

LA IDEA DEL ARTE LATINOAMERICANO

MÁS ALLÁ DE BEYOND THE FANTASTIC

La idea del arte latinoamericano como continente suplementario

*Nosotros NO EXISTIMOS ni como expresión artística
distinta, ni tampoco como expresión artística, fuera de los
límites de nuestro continente*

Marta Traba (1975)

*This should not be a problem, though, because the time for
any kind of essentialist solution, of a concept or definition
of Latin American art, has passed*

Mónica Amor (1995)

Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin apareció publicado en 1995 por el recién reformado inIVA (*Institute of New International Visual Arts*).²⁹⁹ Su compilador, el curador cubano Gerardo Mosquera, era ya por entonces uno de los teóricos latinoamericanos más prolíficos y mejor conocidos fuera de América Latina. Mosquera mantenía estrechos vínculos con los miembros del inIVA; había participado en la conferencia *A New Internationalism* de la Tate Modern, origen del libro *Global Visions*:

299 Mosquera, G., (ed.), *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism From Latin America*. London, inIVA, 1995.

Towards a New Internationalism in the Visual Arts editado por Jean Fisher y había ofrecido conferencias en los programas académicos del inIVA.³⁰⁰ Sin embargo, como ya hemos dicho, la aparición de *Beyond the Fantastic* no representa la filosofía del *New Internationalism*, sino más bien su descarrilamiento.

Si nos aproximamos a *Beyond the Fantastic* como un *repertorio-continente* —es decir, como el suplemento geográfico de ese ‘objeto teóricamente regional’ en el que se ha convertido América Latina en manos de los diferentes latinoamericanismo/s— es fácil percibir que fue estructurado tomando como punto de partida el concepto *multiple modernities*. Sin embargo, lo hace desde la lógica de la heterogeneidad cultural de la modernidad periférica latinoamericana. Significativamente, los dos primeros bloques de los seis que lo componen se titulan respectivamente *Continental Divisions* y *‘Other’ Modernities*.³⁰¹ En contrapunto, ambos articulan la idea de que las *otras modernidades* se encuentran al otro lado de la división continental: Occidente (la modernidad eurocentrada) y sus Otros (las *multiple modernities*). El segundo —en el que ‘Otras’ aparece entrecomillado— acentúa una visión de la *modernidad otra* como diferencia geoespacial, y de su problemático *lugar*, siempre en negociación, en el interior de la metageografía del sistema internacional del arte o, lo que el propio Gerardo Mosquera llama, la *metacultura*.

A su vez, muchos de los textos que componen *Beyond the Fantastic* plantean también la existencia de modernidades otras, diferentes a lo modernidad eurocentrada. De hecho, el título *‘Other’ Modernities* del segundo bloque lo tomó el propio Mosquera de la colaboración del peruano Mirko Lauer, quien en su texto denuncia cómo la modernidad eurocentrada y la colonialidad interior en América Latina están incapacitadas para entender

300 Mosquera ofreció una conferencia en el inIVA en octubre 1994 con el título *Curating from the South: Ante America and other Exhibition Projects*, la cual formaba parte programa Curating Contemporary Visual Art del Royal College of Art.

301 Los seis bloques eran: 1) Continental Divisions, 2) ‘Other’ Modernities, 3) Feminism and Periphery, 4) Contextualizing Multiculturalism, 5) Out of the Mainstream, 6) Realignments of Cultural Power.

la modernidad indígena como una modernidad diferente.³⁰² Aunque con matizaciones de acuerdo a los contextos y las estrategias, los textos de *Beyond the Fantastic* plantean una revisión de la modernidad, reclaman el reconocimiento de identidades múltiples y elaboran una sofisticada crítica —a veces radical y a veces moderada— de la modernidad eurocentrada, la mayoría de las veces construida con herramientas epistémicas eurocentradas, como la propia historia del arte, los estudios culturales o la deconstrucción. El texto *Modernism from Afro-America: Wilfredo Lam* del propio Mosquera, el cual está situado en la sección ‘Other’ Modernities, acentúa la modernidad estética caribeña como una modernidad con una genealogía diferente, si bien transculturada con la modernidad europea.³⁰³

Beyond the Fantastic es, en palabras de Mosquera, un compendio de voces que expresan una nueva manera de reflexionar sobre el arte latinoamericano, el cual aspira a distinguirse no sólo de la crítica ‘lirica’ que “tiene quizá su más alto exponente en Octavio Paz”, sino también de ese otro tipo de crítica que el propio Mosquera relaciona a un *boom* del latinoamericanismo latinoamericano. Según Mosquera, ese *boom* crítico encontró su ‘espin dorsal’ en lo social y político de comienzos de la década de los setentas, el cual estaba marcado por un “énfasis en lo ideológico, del planteamiento anticolonial y anti-imperialista”. Aunque en la introducción se afirma que este *boom* reunió a los más grandes nombres del momento —quienes escuchando las palabras de Juan Acha se convirtieron en constructores de teorías, lo que los distingue de la crítica lírica de Paz— Mosquera considera también que estaban demasiado abocados a “construir un latinoamericanismo moderno de perspectiva social, según ya se había hecho en la crítica literaria”.³⁰⁴ En buena medida, lo que Mosquera da a entender es que la crítica de Juan Acha, Aracy Amaral, Damián Bayón, Fermín Fèvre, Néstor García Canclini, Mirko Lauer, Frederico de Moraes, Mario Pedrosa, Marta Traba

302 Lauer, M., “Populist Ideology and Indigenism: A Critique” en: Mosquera, G., (ed.), *Beyond the Fantastic... op. cit.* pp. 77-90.

303 Mosquera, G., “Modernism from Afro-America: Wilfredo Lam” en: Mosquera (Ed.), *Beyond the Fantastic... op. cit.* pp. 121-135.

304 Mosquera, G., (ed.) “Introduction” en: *Beyond the Fantastic...op. cit.* pp. 10-16.

entre otros, era una crítica que no estaba completamente emancipada de *lo literario* (léase de la influencia de Paz) ni de lo político-social (léase la sociología y la historia de las ideas) la cual se dedicaba además a buscar una “identidad continental”. Mosquera define a esta generación del *boom* de la crítica de arte como una “crítica visual latinoamericanista” y caracteriza a la época en la que tuvo lugar como la de una “mística latinoamericanista”.³⁰⁵

Aunque reconoce la vitalísima función de esa crítica que antecedió a *Beyond the Fantastic*, Mosquera plantea de manera explícita que la nueva crítica agrupada en torno a la compilación del inIVA aspira a desmarcarse de aquella forma de pensar y de concebir a América Latina, la cual encuentra su punto de origen en —a decir del propio Mosquera— *La pintura nueva en Latinoamérica* de Marta Traba, el cual apareció publicado en 1961, justo en el momento en el apareció el *globalismo* de Rosenberg y sus críticas al viejo internacionalismo.³⁰⁶ La mayoría de los críticos, incluido el propio Mosquera, aceptan que *La pintura nueva en Latinoamérica* fue el primer intento de ofrecer una visión regional cohesionada y unitaria del arte latinoamericano. Ciertamente, Traba usa en el título la palabra «latinoamericano» —y no *de América Latina*, o *de Hispanoamérica*, categorías que por entonces seguían siendo comunes— y lo hace además para ofrecer una lectura abarcadora organizada por zonas y áreas culturales diferenciadas pero con una visión sistémica.³⁰⁷ Ahora bien, lo que me interesa señalar aquí es que, a pesar de que el propio Mosquera considera a algunos de los colaboradores de *Beyond the Fantastic* como ‘puentes’ entre el estilo sociológico previo y la nueva crítica de arte desde América Latina (Lauer, Canclini), para él *Beyond the Fantastic* instituye una nueva forma de *estudiar* a América Latina a

305 *Ibidem*.

306 Traba, M., *La pintura nueva en Latinoamérica*. Bogotá: Ediciones Librería Central, 1961.

307 Antes de que Traba publicara su libro ya había habido intentos importantes por historizar la geografía del arte latinoamericano, por ejemplo Eugenio Barney tenía una lectura interesante que suele pasarse desapercibida; ver: Pani, I., (ed.), *Modernidades Divergentes: III Seminario Internacional Eugenio Barney Cabrera*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010; Pani, I., et. al. (eds.), *Eugenio Barney Cabrera y el arte colombiano del siglo XX: Antología de textos críticos (1954-1974)*. Universidad Nacional de Colombia, 2011. Barney, E., *Trasculturación y mestizaje en el arte en Colombia*. Bogotá, 1977.

través del arte; una forma de estudio que el propio Mosquera asocia a la postmodernidad de los ochentas, matizada como él dice por la deconstrucción.³⁰⁸

Lo que resulta claro tras la separación generacional, conceptual y disciplinar que hace Mosquera es que para él, la crítica ideológica centrada en la ‘identidad continental’ de sus predecesores es una forma de «latinoamericanismo», mientas que no considera –al menos explícitamente– que *Beyond the Fantastic* constituya un tipo, si bien diferente, de reflexión latinoamericanista. Al parecer, la “mística latinoamericanista” se esfumó en algún momento de la postmodernidad tras la pérdida de lo que él llama el “espíritu de los sesentas”, al cual Marta Traba convirtió en una verdadera estética regional de la resistencia.³⁰⁹

Una de las diferencias que se arguyen para establecer la diferencia entre ambas generaciones es justamente la manera de conceptualizar la totalidad geocultural de continente, es decir, la manera de producir a América Latina como un objeto de estudio para la crítica artística. Efectivamente, *Beyond the Fantastic* y *La pintura nueva en Latinoamérica* proponen dos diseños geoestéticos de América Latina significativamente distintos. Sin embargo, ambos comparten una cosa: la necesidad de establecer una suerte de cordón umbilical con América Latina en tanto que entidad geocultural, aunque sea para descomponerla, desensamblarla y desbordarla hacia el Norte y hacia los lados, como lo hace *Beyond the Fantastic*. A pesar de sus diferencias, ese cordón ata, cohesiona y le procura una “cierta unidad conceptual” a *la idea del arte latinoamericano* que atraviesa a ambos proyectos. El propio Mosquera afirma que:

“El mapa de América Latina tenido en cuenta para la selección comprende todo el continente americano, incluidos el Caribe y los Estados Unidos, que

308 Los autores son: Néstor García Canclini, Andrea Giunta, Paulo Herkenhoff, Mirko Lauer, Ticio Escobar, Pierre Bocquet, Gerardo Mosquera, Nelly Richard, Luis Camnitzer, Tomás Ybarra-Frausto, Guillermo Gómez-Peña, George Yúdice, Carolina Ponce de León, Mari Cármen Ramírez, Mónica Amor, Celeste Olalquiaga, Gabriel Peluffo Linari, Gustavo Buntinx, Mirko Lauer.

309 Traba, M., *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005.

es uno de los países de más activa cultura latinoamericana, y el quinto de habla castellana, después de México, España, Colombia y Argentina [...] Pero el volumen no se propone una lectura por países sino por autores, aunque tratando de abarcar el mayor ámbito geográfico-cultural posible, al igual que intentando un balance de sexos. No es tampoco una *survey* de críticos: aspira a estructurar su propio discurso en cuanto libro, mediante una conjunción de temas, autores y discursos”.

Como puede verse, aunque se niega explícitamente un determinismo cultural basado en la geografía y se evade la *representación* nacional, lo que sí persiste es la unidad del *significante-geográfico* «arte latinoamericano» así como la pretensión de darle *cuerpo y lugar* a una geografía difusa, problemática y móvil. *Beyond the Fantastic* abre con las siguientes palabras:

“Este libro reúne una selección de los nuevos discursos teóricos sobre las artes visuales en América Latina. Se trata del pensamiento crítico que caracteriza la década del ochenta y prosigue hasta hoy. Constituye un *corpus* con rasgos propios, modificador de los paradigmas prevalecientes desde el arranque de los años sesenta, cuando Marta Traba publicó el primer libro donde se enfocaba al arte latinoamericano con una visión totalizadora, procurándole cierta unidad conceptual. Durante dos décadas la pauta fue marcada crítica visual latinoamericanista de corte social que, aunque diversa y a menudo polémica entre sí, armó un discurso sobre la particularidad del arte latinoamericano en vínculo con la cultura y la sociedad. Los autores aquí incluidos surgieron de este proceso recolocándolo en respuesta a una nueva época, en el marco de la crítica a la modernidad y del cierre de una utopía trágica. En algunas cuestiones lo replantean, en otras lo niegan, pero aún cuando introducen visiones y estrategias por completo novedosas, los discursos continúan centrados en lo latinoamericano como campo específico. Si resulta simplificador etiquetar el nuevo momento como postmodernista, no cabe duda que está condicionado por el posestructuralismo, los estudios culturales, y, en general, por la conciencia que llamamos postmoderna”.

Hemos utilizado aquí la versión en español de la *Introducción* de Mosquera al libro *Beyond the Fantastic*, tal cual apareció publicada en 2010 en su

libro *Caminando con el diablo: textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, una compilación que reúne algunos de los más influyentes textos de este teórico cubano.³¹⁰ La versión que hemos usado recupera por lo tanto el texto original que se tradujo al inglés en 1994 y se usó como introducción a *Beyond the Fantastic*. En el libro *Caminando con el diablo* se explica que la versión en castellano permaneció inédita hasta el 2010. Ahora bien, mientras que la introducción en inglés publicada por el inIVA se titula simplemente *Introduction*, la versión original en español aparece publicada con el siguiente título: *Crítica contemporánea en América Latina*. Lo significativo de lo anterior es que este texto, siendo el texto fundacional de la «nueva crítica» post-fantástica, pos-exótica, post-latinoamericana, lleve por título *Crítica contemporánea en América Latina*, en donde el ‘en’ parece sustituir lo que debería ser un natural ‘desde’. Recordemos que *Beyond the Fantastic* tiene como subtítulo *Contemporary Art Criticism from Latin America* y que el tipo de crítica que en él aparece se entiende hoy como nueva precisamente porque declara que no es una crítica del arte en América Latina, ni tampoco una crítica del arte latinoamericano, sino más bien una crítica del arte desde América Latina. Lo significativo es, decíamos, que este texto no se titule *Crítica contemporánea desde América Latina*.

La primera intuición es que nos encontramos ante un error editorial. Entre los juegos de palabras bien pudo haberse traslapado un *en* donde debería haber un *desde*. A veces es en lo más obvio en donde los errores y las simulaciones pasan desapercibidas. También a las tipografías —para seguir con la metáfora de Mosquera— les gusta ponerse a *caminar con el diablo*. Sin embargo, hemos descartado el *error*, ya que el título en el índice de la compilación es idéntico al del cuerpo del texto, es decir, *Crítica contemporánea en América Latina*, lo cual vuelve casi imposible la idea del doble desliz tipográfico. Arrojemos una hipótesis: lo que parece más creíble es que, una vez que el texto había sido traducido, y que estaba listo para su publicación, los editores decidieron eliminar el título al publicarlo en inglés. La razón es obvia, el título de la introducción de Mosquera entra en contradicción geopistémica con el subtítulo del libro,

310 Mosquera, G., *Caminando con el diablo: textos sobre arte, internacionalismo y cultura*. Madrid: Exit Publicaciones, 2010.

en la medida en que la diferencia de hablar *desde* o hablar *sobre* América Latina es en este caso constitutiva de la marca que supone la publicación *Beyond the Fantastic*. Todo apunta a pensar por lo tanto que el subtítulo *Contemporary Art Criticism from Latin America* se definió después de que la breve introducción *Crítica contemporánea en América Latina* había sido escrita e incluso traducida, y después sin lugar a dudas de que los textos de la compilación habían sido reunidos. En caso contrario —es decir, si la idea de sus editores hubiera sido la de defender la tesis de una crítica *en* América Latina— hubiera sido fácil cambiar el subtítulo del libro, el cual se llamaría por lo tanto *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism in Latin America*.

Aunque es difícil saber el contexto específico en el que los editores de la publicación decidieron eliminar el título original de la introducción y usar en su lugar *from Latin America*, hay algunas circunstancias que nos permiten contextualizar esta trascendente decisión editorial. En el texto de Mosquera —tanto en el original en español como en su traducción al inglés— no hay ninguna referencia explícita a la utilización del *desde* como categoría o estrategia organizadora del proyecto; es decir, no hay un posicionamiento afirmativo del lugar de enunciación diciendo algo así como ésta nueva crítica —ajena a la ‘mística latinoamericanista’ y a la búsqueda de un proyecto continental— habla *desde* y no *en* o *sobre* América Latina, como de hecho lo hacen enfáticamente muchos textos posteriores del propio Mosquera. En el texto sólo existe un momento en el que, refiriéndose a Luis Camnitzer como artista/crítico/transcultural/exiliado en los Estados Unidos, se menciona de paso que mira el arte del centro “desde una perspectiva Latinoamericana”, sin hacer alusión al lugar de enunciación sino más bien al esquema *centro-periferia* y sin derivar de ahí una geopolítica del conocimiento *desde* América Latina.

A lo largo de *Beyond the Fantastic* podemos encontrar por lo tanto todos los elementos que caracterizan a la crítica latinoamericana post-fantástica asociada al ‘hablar desde’ (hibridación, postmodernidad periférica, alteridad, Sur, liberación de la identidad, decentramiento, márgenes, desplazamiento, apropiación, criollización, etcétera) pero no aparece aún, expresamente y con todas sus letras, el gesto fundacional que se

define como un hablar *desde*, en lugar de hablar *en* o *sobre* América Latina. El único *from* de *Beyond the Fantastic* es, digámoslo así, el que aparece en la portada sintomáticamente adherido ahí al mapa invertido de Torres-García. En la compilación *Caminando con el diablo* de 2010, el texto que paradójicamente aparece inmediatamente después de *Crítica contemporánea en América Latina* es, ni más ni menos que, *Del arte latinoamericano al arte desde América Latina*, que Mosquera publicó sólo en 2002. Este texto, escrito siete años más tarde, es uno de los primeros textos de Mosquera en los que se declara explícitamente el posicionamiento geoepestémico de hablar *desde* América Latina.³¹¹ En su texto, Mosquera cita la conferencia de *ARCO Latino* —la cual tuvo lugar sólo un año después de la publicación de *Beyond the Fantastic*— y en la que declaró que el arte latinoamericano había dejado de serlo:

“Cuando afirmaba que lo mejor que le estaba pasando al arte latinoamericano era que estaba dejando de serlo, me refería también a la problemática totalización que conlleva el término. Algunos autores prefieren hablar de ‘arte en América Latina’ en lugar de ‘arte latinoamericano’, como una convención desenfatizadora que procura subrayar, en plano mismo del lenguaje, su rechazo a la dudosa construcción de una América Latina integral, emblemática, y, más allá, a toda generalización globalizante. Dejar de ser ‘arte latinoamericano’ significa alejarse de la simplificación para resaltar la variedad extraordinaria de la producción simbólica en el continente [...] A partir del nudo de problemas que hemos venido discutiendo, podría bosquejarse una mirada histórica que iría quizá del ‘arte Europeo provinciano’ al ‘arte derivativo’ al ‘arte latinoamericano’ al ‘arte en América Latina’ al ‘arte desde América Latina’. No me refiero al carácter de esta producción en distintos momentos históricos, sino a las epistemologías prevalecientes. La última denominación enfatiza

311 Una primera versión de *Del arte latinoamericano al arte desde América Latina* apareció en 2002 en *Arte en América Latina y Cultura Global* (Santiago de Chile: Dolmen Ensayo, 2002); sin embargo, el posicionamiento de Mosquera sólo se difundió en 2003 cuando republicó el artículo en la revista *ArtNexus* (No. 48, vol. 2, Bogotá, Abril-Junio, 2003, pp. 123-137). Significativamente, en la versión impresa de los *Foros Latinoamericanos* que el propio Mosquera coordinó en Madrid y que apareció en 2001 bajo el título *Adiós a la identidad*, el posicionamiento de hablar desde América Latina ya aparece de manera explícita; ver: Mosquera (Comp.) *Adiós a la identidad. Arte y cultura desde América Latina*. I y II Foros Latinoamericanos. Badajoz, 2001.

la participación activa del arte procedente de la región en los circuitos y lenguajes ‘internacionales’ [...] es decir, identifica la construcción de lo global desde la diferencia, subrayando la aparición de nuevos sujetos culturales en la arena internacional, hasta hace poco cerrada con llave”.³¹²

Como puede verse, a diferencia de su *Introduction* de 1994, en este nuevo texto aparece clara y explícitamente la toma de conciencia del lugar de enunciación en tanto que el fundamento de la nueva crítica desde América Latina. Sintomáticamente, en una nota al pie de este texto —justo cuando acaba la cita recién referida— Mosquera puntualiza “De ahí el subtítulo de mi antología de 1995”, refiriéndose a *Beyond the Fantastic*. La puntualización que hace Mosquera es importante ya que, como hemos dicho, al leer su *Introduction* —pero sobre todo su versión castellana *Crítica contemporánea en América Latina*— en contrapunto con el contenido del libro, no resulta del todo obvio que en el momento de compilarlo haya tenido la urgencia de acentuar la diferencia entre hacer la crítica en América Latina o hacerlo desde América Latina. Esta situación nos hace pensar que la comunión entre el nuevo *locus de enunciación* de los latinoamericanismo/s post-fantásticos y la “toma de conciencia del posicionamiento” cartográfico que puso en operación en sus mapas Joaquín Torres-García está representada *in absentia* en *Beyond the Fantastic*. Es decir, es una disrupción geoepistémica en potencia pero aún no forma parte del *contenido* del libro. La problemática está *situada* e intuida; ésta se expresa en el *continente* pero no en el *contenido*; es decir, está expuesta y a la vista en la portada, pero no está contenida en el relato.

Hay que recordar que Nelly Richard —de quien se incluyen tres importantes textos en la compilación— había curado una muestra en 1993 titulada *Art from Latin America. La cita transcultural* —en la que proponía la transculturación del arte latinoamericano en términos globales y también proponía la transculturación del teórico en creador, del artista

312 Mosquera, G., “Del arte latinoamericano al arte desde América Latina” en: Mosquera, *Caminando con el diablo: textos sobre arte, internacionalismo y cultura*. Madrid: Exit Publicaciones, 2010, pp. 129, 132.

en productor de teorías y del público en curador.³¹³ Uno de los artículos de Richard que aparecen en *Beyond the Fantastic* es precisamente el texto que esta teórica chilena había escrito para el catálogo *Art from Latin America* dos años antes. Titulado, *Postmodern Decentrednesses and Cultural Periphery: the Disalignments and Realignments of Cultural Power*, ese texto elabora una aguda disección del esquema *centro-periferia*, analizando sus redefiniciones epistémicas globales.³¹⁴ Sin embargo —y a pesar del título de la exposición, *Art from Latin America*, el cual incluye el descriptivo de lugar *desde* para hablar del arte latinoamericano— a este texto de Richard le sucede exactamente lo mismo que a la *Introduction* de Mosquera: en él tampoco puede encontrarse ninguna referencia explícita en el *cuerpo del texto* (el contenido) al problema de hablar *desde* América Latina. Ciertamente, el problema de hablar desde un lugar para transculturar otro constituye el tema de la exposición y fue sin duda conceptualizado de esa manera. Sin embargo, el posicionamiento nominal “aquí estamos hablando *desde* América Latina” como un lugar de enunciación sólo está expuesto en el título, otra vez, ganando el máximo de visibilidad posible pero sin atravesar el cuerpo de los textos. Por lo tanto, de la misma manera que le sucedió un año más tarde a *Beyond the Fantastic*, en *Art from Latin America* el problema de hablar *desde* está situado en el *continente* (el título-portada) pero no en el *contenido* (el cuerpo del texto). En este caso, el *from* como problema enunciativo está efectivamente *a la vista*, pero no atraviesa la textualidad de los trabajos producidos ni por Richard ni por los otros ‘autores’.

Lo sintomático es que, de la misma manera que Mosquera terminó reivindicando el *desde* unos años más tarde de manera explícita y enfática como un programa geoestético de la *modernidad otra* del arte latinoamericano, Nelly Richard haría lo mismo y lo haría de una manera mucho más radical. Si en *Art from Latin America* el *desde* se insinúa sólo

313 Richard, N., (Ed.), *Art from Latin America. La cita transcultural*. Sydney: Sydney Museum of Contemporary Art, 1993.

314 Richard, N., “Postmodern Decentrednesses and Cultural Periphery: the Disalignments and Realignments of Cultural Power” en: Mosquera, (ed.) *Beyond the Fantastic...op. cit.* pp. 260-269.

tímidamente en el *continente*, en su artículo *Intersectando Latinoamérica con el Latinoamericanismo: Discurso académico y crítica cultural* de 1998 el *desde* desciende radicalmente desde el título y se instala en el corazón del cuerpo textual. Si el descriptivo *desde* no aparece explícito en el título, en cambio el subtítulo deja en claro el problema geopistémico a resolver: “Las asimetrías del poder discursivo: hablar sobre y hablar desde Latinoamérica”.³¹⁵ Como ya hemos apuntado antes, la aparición de este artículo de Richard produjo un profundo desgajamiento en las relaciones Norte-Sur de la reflexión latinoamericanista insertando en el centro mismo del problema el asunto de las geopolíticas del conocimiento. En el texto de Richard se lee lo siguiente:

“¿Cuál es el escenario, entonces, en el que se debate hoy lo latinoamericano? Un escenario marcado por la insidiosa complejidad de esta nueva articulación postcolonial hecha de poderes intermediarios que transitan entre la centralidad descentrada de la metrópolis, por un lado, y la resignación cultural de la periferia, conflictivamente agenciada por la teoría metropolitana de la subalternidad. La reinterpretación crítica de lo latinoamericano como activa *marcación diferencial* en este escenario de complejas intersecciones de fuerzas y categorías, exige la articulación de un conocimiento *situado* que, tal como lo señala Walter Mignolo, pueda “establecer conexiones epistemológicas entre el lugar geocultural y la producción teórica” (Mignolo 1996b: 119), pero sin caer en el determinismo ontológico que postula una equivalencia natural (*fija* porque *no construida*) entre lugar, experiencia, discurso y verdad. La valencia crítica de lo latinoamericano en relación —y tensión— con el Latinoamericanismo (entendido como “relación social” de administración del conocimiento — Moreiras) dependería, entonces, de nuestra capacidad de resignificar la *experiencia* en la clave teórico-discursiva de una pregunta por las condiciones y situaciones de contexto: por las diferencias entre *hablar desde* y *hablar sobre* Latinoamérica como dos situaciones enunciativas atravesadas institucionalmente por una relación desigual de saber-poder. Una relación

315 Richard, N., “Intersectando Latinoamérica con el Latinoamericanismo: Discurso académico y crítica cultural” en: Santiago Castro-Gómez, Eduardo Mendieta (Ed.) *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998.

políticamente modificable, desde ambos lados, si una vigilante conciencia autocrítica del “dónde” y del “cómo” lleva cada toma de la palabra a revisar su propio juego de enunciación”.³¹⁶

Como puede verse, a diferencia de lo que pasaba en *Art from Latin America* y en *Beyond the Fantastic*, en esta ocasión el posicionamiento en torno a la geopolítica del saber se hace radicalmente explícito a través de la cita al propio Walter Mignolo y a su concepto de localizaciones geoculturales. Este texto apareció además publicado en una compilación editada por Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta con el título *Teorías sin disciplina: latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, la primera publicación de este tipo que usó expresamente la palabra ‘latinoamericanismo’ e intentó teorizar sus demarcaciones geoepistemológicas.³¹⁷ Dicha publicación resulta para nosotros un punto de convergencia, pues además del texto de Richard, aparecieron ahí publicados textos claves sobre el post-occidentalismo (Coronil, Mignolo) sobre subalternidad en América Latina (Moraña, Rodríguez) sobre latinoamericanismo (Castro-Gómez), sobre regionalismo crítico (Moreiras), sobre el *desde* como Sur (Achugar), sobre realismo mágico (Erna von der Walde) sobre poscolonialidad (Mendieta) y además se publicó el *Manifiesto* inaugural de Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos.

Como puede verse, *Teorías sin disciplina* introdujo una nueva manera de entender la producción de saberes *desde* América Latina. Sintomáticamente, dicha publicación apareció el mismo año en el que el Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos se disolvió debido en

316 Richard, N., “Intersectando Latinoamérica con el Latinoamericanism...” “*op. cit.*”

317 Hay que apuntar aquí que en 1991 había aparecido publicado un importante compilación de ponencias bajo el título *Being America. Essays on Art, Literature, and Identity from Latin America*, editado por Rachel Weiss y Alan West. Como puede verse, el título también utiliza el descriptivo de lugar *desde*. Además, en dos de sus capítulos aparece la palabra Latin Americanism. Intuimos que la utilización en el título de la palabra *from* se debe en buena medida al texto de Felipe Noé incluido en la misma el cual se titula “Does Art from Latin American need Passport?” así como a la estrecha vinculación de Rachel Weiss con la teoría que se estaba produciendo entonces en América Latina, en particular en Cuba; ver: Weiss, West, *Being America. Essays on Art, Literature, and Identity from Latin America*. Nueva York, White Pine Press, 1991.

buena medida al texto de Nelly Richard y a su radical planteamiento sobre lo que ella llama la *Internacional Académica*, cuestionando las formas de producir saber *desde* Estados Unidos. La disolución del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos se debió también a la emergencia de la crítica decolonial, desde donde se ha propuesto el programa de investigación en torno al sistema-mundo moderno/colonial. Como lo explica Ramón Grosfoguel:

“En octubre 1998, hubo un congreso/diálogo en la Duke University entre el Grupo Surasiático de Estudios Subalternos y el Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos [...] Sin embargo, esta conferencia fue el último encuentro del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos antes de su escisión. Entre las muchas razones y debates que dicha división produjo, hay dos sobre los que quisiera hacer énfasis. El Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos compuesto principalmente por académicos latinoamericanistas en los Estados Unidos. A pesar de su intento por producir un conocimiento radical y alternativo, reprodujeron el esquema epistémico de los Estudios de Área en los Estados Unidos. Con contadas excepciones, produjeron estudios sobre la subalternidad más que estudios con y desde una perspectiva subalterna. Como la epistemología imperial de los Estudios de Área, la teoría seguía situada en el Norte mientras que los objetos de estudio están situados en el Sur [...] Entre las muchas razones de la escisión del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos, había una entre quienes interpretaban la subalternidad como una crítica postmoderna (que representa una crítica eurocéntrica del eurocentrismo) y quienes la interpretaban como una crítica descolonial (que representa una crítica del eurocentrismo desde conocimientos subalternizados y silenciados) (Mignolo). Para aquellos de nosotros que tomaron partido por la crítica descolonial, el diálogo con el Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos hizo evidente la necesidad de trascender epistemológicamente, es decir, de descolonizar el canon y la epistemología occidentales”.³¹⁸

318 Grosfoguel, R., “La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global” en: *Tabula Rasa*. Bogotá, No.4: 17-48, enero-junio de 2006, p. 19-20.

Como puede verse, el problema de hablar *desde* América Latina era una problemática situada en el territorio de la geopolítica global del saber, y no un asunto doméstico/regional del ‘mundo del arte’ y de su crítica. Sin embargo, y aquí nos aproximamos al argumento central de esta parte del trabajo, creemos que, lejos de operar simplemente como una caja de resonancia para la teoría, el ‘mundo del arte’ fue –debido al desmantelamiento del *New Internationalism* y a la emergencia del nuevo *globocentrismo estético*– un territorio discursivo *constitutivo* y *central* para la colusión entre latinoamericanismo, subalternidad y globalidad y, sobre todo, para articulación del conocimiento situado en los términos de una geopolítica global del conocimiento (sensible) y de las localizaciones geoculturales a las que se refería Mignolo.

Como se sabe, Walter Mignolo editó dos números especiales de la revista *Poetics Today* (vol. 15:4 y vol. 16:1) bajo el título *Loci of Enunciation and Imaginary Constructions: The Case of (Latin) America*. Estos dos números aparecieron en el invierno de 1994 y la primavera de 1995 respectivamente, es decir, precisamente en el momento en el que, en algún momento u otro, el título de la introducción en español de Mosquera *Crítica contemporánea en América Latina* fue eliminado y el nuevo subtítulo de la compilación *Contemporary Art Criticism in Latin America* apareció como ‘pié de página’ del mapa *América Invertida* de Torres-García que inIVA utilizó para la portada de *Beyond the Fantastic*. La relevancia de la propuesta de Mignolo en esos dos números es tal –y tuvo un impacto tan directo y explícito en lo que al colapso del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos y en general de la relación latinoamericanismo/postcolonialidad se refiere– que la aparición del subtítulo de *Beyond the Fantastic* está lejos de ser una mera casualidad o eventualidad editorial.

Mignolo escribió dos textos para la edición doble de *Poetics Today*, una introducción y un *Afterword*. Este último, como lo señala el propio Mignolo, le sirvió para llevar a cabo en 1994 el seminario *Subaltern Studies in the Americas* en la Universidad de Maryland, al que fue invitado por José Rabasa, quien por entonces dirigía una cátedra en dicha universidad. Como veremos, *Afterword* no es un comentario de los textos compilados

(la introducción cumple esta función), sino una contundente crítica no de la modernidad como proyecto cultural, sino de sus fundamentos geoepestémicos y geoestéticos. La propuesta de Mignolo es repensar el lugar de enunciación pero no para reconstituir la modernidad desde Occidente (como lo hace el *New Internationalism*), ni para re-fundarla (como lo hace la alter-modernidad), ni para reapropiarla desde la periferia (como lo proponen las *otras* modernidades), ni para replicarla fuera de Occidente (como lo hace el postcolonialismo y las modernidades múltiples), sino para *desprenderse* de ella *desde* América Latina; para ponerse “más allá de la modernidad”.

La necesidad de repensar el problema del lugar de enunciación que Mignolo desarrolló en el seminario *Subaltern Studies in the Americas* y que después publicó como el *Afterword*, se había desencadenado en 1994, cuando los coordinadores de las *Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana* (JALLA) invitaron a Mignolo a coordinar un taller en el marco de las segundas jornadas, las cuales se llevarían a cabo en 1995 en Tucumán, Argentina. Como tema de trabajo, Mignolo escribió una breve nota en la que propone centrar el taller en el tema del *locus de enunciación*. Su idea era repensarlo globalmente. La coyuntura que había orillado a proponer este tema tenía que ver con la pregunta misma que se estaba haciendo el propio Mignolo acerca de la pertinencia que podía tener una visión del mundo construida por un académico desde Carolina del Norte para “alguien que vive y piensa en la zona Andina”. El académico de Carolina del Norte al que se refiere Mignolo es Fredric Jameson, quien había escrito un texto de presentación para otra conferencia que estaban organizando en ese momento el propio Jameson, Mignolo y George Yúdice, la cual se llevaría a cabo en noviembre de 1995 en la Universidad de Duke bajo el título *Cultura y Globalización*.³¹⁹

La problemática del lugar de enunciación en Mignolo no surge por lo tanto como una conceptualización abstracta, sino como un dilema

319 Estas conferencias aparecieron después publicadas con el título Jameson, F., Masao Miyoshi (eds.) *The Cultures of Globalization*. Durham: Duke University Press, 1998.

concreto, situado, en contexto, en la *corpo-política*³²⁰ del lugar de enunciación del propio Mignolo: ¿qué sentido puede tener un texto escrito sobre la globalización tecnológica desde el Norte —lo que el propio Mignolo denomina la ‘Realidad Virtual’ académica de Carolina del Norte— para alguien que piensa la globalización *desde* los Andes? ¿Estarán interesados los académicos de Tucumán en discutir la visión de la globalización tecnológica de Jameson en los términos en los que se ha propuesto el debate? Como puede verse, detrás de estas preguntas existe un posicionamiento el cual guía las reflexiones de Mignolo: ¿desde qué lugar geoepestémico *estoy* pensando y produciendo conocimiento? La pregunta por el lugar de enunciación se encamina por lo tanto hacia el desprendimiento del sujeto que piensa como una abstracción, como un Yo que no se identifica con ninguna localización geocultural. A lo que estaba apuntando Mignolo en sus reflexiones era entonces a reconocer las asimetrías en el “privilegio de las instancias (*agencias*) de enunciación” y desmontar la invisibilidad del lugar de enunciación de la modernidad como proyecto epistémico. En sus palabras:

“¿De qué manera las migraciones, los desplazamientos, las prácticas culturales de comunidades indígenas, nos enseñan (como educación y en el sentido de “poner frente a nuestros ojos”), a pensar la globalización de una manera distinta a la que nos sugieren las teorías de la globalización? Es en este contexto que para mí es importante el *locus* de enunciación. El lugar en y desde donde se piensa, habla y escribe, ¿está atado a la lengua, a las vicisitudes imperiales de esa lengua (no es lo mismo pensar, escribir, hablar en español que en inglés, en aymara que en español), a los espacios geográficos (no necesariamente a los bordes nacionales imperiales, o no sólo ellos) o, más bien, a la ecología? ¿De qué manera vivir y pensar en los Andes es distinto a pensar y vivir en Manhattan? [...] Sin duda, pensar la producción, la literatura, el discurso (colonial o nacional) en estos términos, nos invita a repensar fundamentalmente las categorías con las que hemos estado trabajando, en los

320 Han sido sobre todo Ramón Grosfoguel y Santiago Castro-Gómez quienes se han referido a la *corpo-política del conocimiento*; ver: Grosfoguel, R., Santiago Castro-Gómez (eds.), *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores-Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, 2007.

últimos treinta años, en los estudios literarios. Este es, pues, el propósito de este taller de trabajo”.³²¹

En su *Afterword* —que tiene por subtítulo *Human Understanding and (Latin) American Interests. The Politics and Sensibilities of Geocultural Locations*, Mignolo retomó estas problemáticas y las convirtió en un verdadero programa de trabajo geopistémico en torno al problema del lugar de enunciación, a la colonialidad del saber/poder/ser y a las localizaciones geoculturales decoloniales. En buena medida, su *Afterword* constituye el germen de lo que terminaría convirtiéndose después en el proyecto *Latin America Otherwise*, un programa que es desarrollado por el Grupo Decolonial en la Universidad de Duke.³²² En su introducción a los dos números de *Poetics Today*, Mignolo hace explícitos los objetivos y el alcance del proyecto editorial de la siguiente manera:

“The primary objective of both issues was to raise questions regarding the configuration of area studies (imaginary constructions) and the institutional (disciplinary) and personal (gender, race, nationality) configurations of the writer’s positionality (locus of enunciation). The result has remained relatively true to the original goal, except where the area of study is concerned [...] the cultural notion of Latin America as imaginarily constructed by liberal intellectuals during the nineteenth and twentieth centuries, and by their twentieth-century social science counterparts, can no longer be perceived as homogeneous, especially from a semiotic and linguistic perspective. Both “imaginary constructions” and “loci of enunciation” are prevalent issues currently being debated in the human sciences. The former echoes the by-now common dictum that reality is constructed, while the latter relates to the other side of the coin, that is, to the fact that if reality is constructed, it is always constructed by someone who is located somewhere specific, with some particular purpose in mind. In this collection of papers, neither of

321 Mignolo, W., “Crítica, historia y política cultural: agendas para la próxima década” en: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año X, No. 40, Lima-Berkeley, 2º semestre de 1994, 363-374.

322 Mignolo, W., “Afterword: Human Understanding and (Latin) American Interests. The Politics and Sensibilities of Geocultural Locations” en: *Poetics Today*, Vol. 16, No. 1, Loci of Enunciation and Imaginary Constructions: The Case of (Latin) America, II. (Spring, 1995), pp. 171-214.

the problematics mentioned above is represented as homogeneous; in other words, reality is never actually constructed as a whole, nor does a locus of enunciation always presuppose a well-rounded and stable subject. Each of these papers, including my own ‘Afterword,’ is therefore carefully distanced from a totalizing representation of (Latin) America, and from the notion of a transcendental, epistemologically pure subject who would procure a cultural and continental identity either by definition or by institutionalizing a (Latin American) literary canon”.

Lo que está haciendo Mignolo, como puede constatarse en sus palabras, es situando al propio conocimiento situado. Mignolo está consciente por lo tanto de que la discusión en torno al *loci of enunciation* no es nueva, sino que necesita ser reubicada en términos geoepestémicos más que en términos meramente geoculturales o lingüísticos:

“As such –afirma Mignolo– ‘locus of enunciation’ can no longer be conceived in terms of the linguistic legacy whereby an autonomous and identifiable subject formulates enunciations according to grammatical rules and a linguistic tense system, but rather becomes a fuzzy node of interaction in which personal, anonymous, or collective discursive and semiotic acts are equally possible and relevant, a place where conflictive enunciations remain to be deciphered behind or beyond the enunciated”.

En su *Afterword*, Mignolo regresa a al problema de las localizaciones geoculturales y, a través suyo, aborda problemas tales como los latinoamericanismo/s (y sus ‘facultades’ académicas o referentes disciplinares), la transculturación (en las formas de saber y producir el mundo), la fijación de la subalternidad de América Latina en el texto académico (dentro y fuera de América Latina), la imposibilidad enunciativa de lo postcolonial cuando es pensado desde América Latina pero producido en un marco nacional-epistémico como el de los Estados Unidos, el lugar de los intelectuales subalternos en diáspora en el marco de la globalización de las alegorías nacionales, etcétera. Todos estos asuntos, como ya vimos, fueron problemáticas también centrales del la crítica artística *en / desde* América Latina la cual, impulsada por la crisis

del *New Internationalism*, se estaba debatiendo *en torno* a la publicación de *Beyond the Fantastic*; me refiero aquí al problema de la curaduría transcultural, la representación de la voz de América Latina como sujeto geostético subalterno, la traducibilidad de *lo literario* a *lo visual*, el endeudamiento del *boom* del arte respecto del *boom* literario que había sido operado por la ‘propia’ reflexión latinoamericanista (la metropolitana y la vernácula), etcétera.

Es sobre éste último punto, el del ‘realismo mágico’, en donde Mignolo encuentra el punto ciego de los Estudios Subalternos y Postcoloniales latinoamericanos y la imposibilidad de *situarlos* desde América Latina como un proyecto de descolonización de los saberes. En otras palabras, Mignolo escarba en el *boom* de la ‘ficción latinoamericana del Tercer Mundo’ los fundamentos de la relación subalternidad/lugar de enunciación, y lo hace recuperando el pensamiento del filósofo argentino Rodolfo Kusch y el del cubano Roberto Fernández Retamar. En su *Afterword*, Mignolo le recrimina a Spivak que en su texto *Marginality in the Teaching Machine* (1993) hubiera considerado que el ‘realismo mágico’ era *auténticamente* latinoamericano, y que América Latina sólo podía descolonizarse *narrativamente*, en el drama de la lucha ‘textual’ entre las figuras de Ariel y Calibán. Para Mignolo, estas consideraciones de Spivak exponían en sí mismas la incapacidad del intelectual subalterno eurocéntrico pero descentrado (la propia Spivak) de escuchar el silencio de la subalternidad latinoamericana. Lo anterior derivó en la imposibilidad geopistémica de seguir avanzando en el proyecto del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos en tanto que *representación deslocalizada* del Grupo Surasiático de Estudios Subalternos. Las palabras de Spivak que Mignolo tenía en la mente eran las siguientes:

“Why is ‘magic realism’ paradigmatic of Third World literary production? [...] It is interesting that ‘magic realism,’ a style of Latin American provenance, has been used to great effect by some expatriate or diasporic subcontinentals writing in Ariel-Caliban debates dramatize. Latin America has *not* participated in decolonization. Certainly this formal conduct of magic realism can be said to allegorize, in the strictest possible sense, a social and a political

configuration where ‘decolonization’ cannot be narrativized. What are the complications of pedagogic gestures that monumentalize *this* style as the right Third World style? In the greater part of the Third World, the problem is that the declared rupture of ‘decolonization’ boringly repeats the rhythms of colonization with the consolidation of recognizable styles”.³²³

Hay que recordar que, como lo menciona Ramón Grosfoguel, ambos grupos se encontrarían en la Universidad de Duke tres años después, en 1998, en donde el propio John Beverley terminaría disolviendo el Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos. En buena medida, lo que Mignolo había puesto sobre la mesa en su *Afterword* era que el intelectual subalterno puede *solidarizarse* con otro intelectual subalterno en sus problemáticas y, al hacerlo, reproducir el *silencio* de uno de ellos, el que está en mayor grado de subalternidad en el marco de una geopolítica global del saber. Spivak, en Estados Unidos, no puede *escuchar* el problema que se expone *desde* América Latina. Es interesante observar cómo Spivak terminaría cambiando su punto de vista al abrazar el concepto del *regionalismo crítico* en su debate de 2007 con Judith Butler titulado *Who sings the nation-state?* —en donde como ya hemos visto se *solidariza* y *escucha* a los inmigrantes latinoamericanos indocumentados en California— pero sobre todo lo hace en sus conferencias del año 2000 (*Death of a Discipline*) en las que propone construir una suerte de saber planetario desde lo rural por medio de fusionar los *Area Studies* (des-geopolitizados) y la Literatura Comparada (des-disciplinarizada). Para articular su propuesta de la *planetariedad* (*planetarity*), Spivak *restituye* el pensamiento de José Martí, en quien ve una suerte de ruralismo-humanista de izquierdas que puede ser *restituido* —en sus propias palabras— por la fuerza, no sólo como una descolonización del globo, sino del *planeta-tierra* en cuanto tal:

“I believe —afirma Spivak— it is possible to read the concept-metaphors of Martí’s ruralist left-humanism for undoing named binaries, nationalism giving way not only to a heterogeneous continentalism but also to an internationalism that can, today, shelter planetarity [...] Forcing Martí onto the tracks of

323 Mignolo, W., “Afterword ...” *op. cit.*

planetary is particularly fraught with the temptation to “ruralism.” I have written about the spectralization of the rural (altogether distinct from ruralism)—conversion of “the rural” into a database for pharmaceutical dumping, chemical fertilizers, patenting of indigenous knowledge, big dam building and the like—as the forgotten front of globalization for which the urban is an instrument [...] It is from this position, far from a primitivist romanticization of the rural, that I ask, Is it possible to make Martí’s ruralism into a *mochlos* for planetary? Since the Earth is a bigger concept-metaphor than bounded nations, located cities, can we read it against Martí’s grain and turn the text around for planetary? Perhaps not. As I have already indicated, I write for a future reader. In the meantime, let me not be taken to be a ruralist, quite in the grain of Martí’s text. My plane is flying now over the land between Baghdad, Beirut, Haifa, and Tripoli, into Turkey and Romania. I am making a clandestine entry into “Europe.” Yet the land looks the same—hilly sand. I know the cartographic markers because of the TV in the arm of my seat. Planetary cannot deny globalization. But, in search of a springboard for planetary, I am looking not at Martí’s invocation of the rural but at the figure of land that seems to undergird it. The view of the Earth from the window brings this home to me”.³²⁴

Como puede verse, la *solidaridad* de Spivak con América (Latina) unos años más tarde es radical. Pareciera que, el silenciamiento que ella misma había operado con relación a la subalternidad de América Latina, no sólo forzó el colapso del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos, sino que además inauguró un territorio discursivo desde el cual se operó una nueva *restitución excesiva* de América Latina, esta vez en la figura de José Martí y en el *nuestramericanismo*, al que ella categoriza como un concepto-metáfora. Esto nos lleva a pensar que, el *lugar* que el Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos dejó vacío cuando se disolvió en 1998 en la Universidad de Duke, fue ocupado —diríamos saturado— por la restitución excesiva de la metáfora-concepto *José Martí/Nuestra América*, la cual es usada por Spivak para *solidarizarse* con el Tercer Mundo —ahora reconvertido en el Tercer Mundo Rural—. Inaugurado este nuevo

324 Spivak, G., *Death of a Discipline ... op. cit.* p. 91-92.

territorio, lo que hace Spivak es ‘forzar’ el *nuestramericanismo* —a través del regionalismo crítico— hasta convertirlo en una nueva *planetariedad*: lo rural-totalizado como *globalidad*, en donde lo global no sólo habla por *Nuestra América*, sino que además la escucha reconvertida en una suerte de *nuestroglobalismo*.

En las palabras de Spivak del año 2000, se puede leer por lo tanto la reacción geopistémica que supuso la aparición de los dos números de *Poetics Today*, en especial las palabras con las que Walter Mignolo concluía su introducción al primer número de *Loci of Enunciation and Imaginary Constructions: The Case of (Latin) America*:

“Therefore, the imaginary construction of the Americas and the charting of new loci of enunciation become geared toward a future project in which globalization will tend to constitute a plurality of centers, themselves each comprising a plurality of rational practices and hegemonic ideologies. ‘Dialogue’ will acquire its true meaning when ‘otherness’ becomes reciprocal. The recognition of a ‘minimal rationality’ on the part of the human species should effect not only democratic moves toward imaginary constructions (i.e., objects or subjects to be understood), but, moreover, the realization of loci of enunciation in which ‘otherness’ is recognized as a voice to be *listened* to and not just an object to be *studied*.”

Las críticas de Mignolo a Spivak se basaban además en el texto que Fernando Coronil publicó en el primero de los dos volúmenes, el cual se titulaba *Listening to the Subaltern: The Poetics of Neocolonial States* y en el que tomaba como premisa que “[t]he locus of enunciation is inseparable from the enunciation of a locus”.³²⁵ En su claridad, esta premisa descomponía desde sus fundamentos no sólo los argumentos de Spivak sobre la esterilidad del *drama narrativo* de América Latina, sino que le ponía nombre al problema que en el terreno de *la idea del arte latinoamericano* había inaugurado la aparición de *Beyond the Fantastic: Contemporary Art*

325 Coronil, F., “Listening to the Subaltern: The Poetics of Neocolonial States” en: Mignolo, *Poetics Today*, Vol. 16, No. 1, *Loci of Enunciation and Imaginary Constructions: The Case of (Latin) America*, II. (Spring, 1995), pp. 643-658.

Criticism from Latin America: a decir, que el hecho de hablar *desde* América Latina no ponía a salvo ni al intelectual subalterno que habla con legitimidad *desde* ese lugar de enunciación, ni al Sujeto hegemónico que escuchaba atento la voz del subalterno. De tal suerte que, en su brutal contundencia teórica y epistémica, *Beyond the Fantastic* había reinventado para los latinoamericanismo/s pero también para los nuevos *globalismos*, un *significante-geográfico* que operaba como un potente *activo-periferia* no sólo para el mercado global del arte, sino también para las operaciones globales de la *Internacional Académica* a la que se refería la propia Richard. Recordemos que en su artículo, Coronil hablaba de las protestas que habían tenido lugar en Venezuela en 1989 —al mismo tiempo que tenía lugar en París *Magiciens de la terre*, el momento inaugural en el que Occidente decidió *escuchar* las voces del arte no-occidental— y de cómo el problema de la subalternización no existía *solamente* cuando el subalterno no era escuchado. Como lo demuestra de Coronil, el problema del subalterno también existe en el caso contrario, es decir, cuando el sujeto hegemónico (en ese caso el Estado venezolano) se vuelve incapaz de *hablar por* los subalternos (*speechlessness*), de lo que resulta que ese vacío de habla termina siendo llenado por la voz —efectiva, en sus propias palabras y términos— del subalterno. Como puede verse, al *situar* la pregunta de Spivak *Can the Subaltern Speak?* en un lugar de enunciación diferente —América Latina— lo que Coronil estaba haciendo no era únicamente des-esencializando el problema de la subalternidad, sino también avanzando hacia la crítica de lo que él mismo denomina el *globocentrismo*: el problema de la subalternidad pero fuera del texto y del contexto nacional.

“[T]his moment of state speechlessness —afirmaba Coronil refiriéndose al silencio del subalterno en el marco de las protestas en Venezuela en 1998— makes dramatically visible the problematic nature of its obverse —subaltern political speech— and raises questions about subalternity in general: the nature of its agents, the forms of their expression, and the possibility of representing their actions and voices. By calling attention to the complex exchange between subaltern agency and speech, in their multiple forms of expression, and neocolonialism, in its many modalities of domination, I wish to explore modes of listening to and of conceptualizing the subaltern that may

counter rather than confirm the silencing effect of domination. [...] Although I sympathize with Spivak's efforts to counter the conceit that intellectuals can directly represent subaltern voices or consciousness, I believe that restricting analysis to the study of mute subject positions continues a history of silencing such voices".³²⁶

La razón por la que hemos traído la discusión en torno al debate latinoamericanista de la subalternidad es por lo tanto para plantear un problema que temporal, discursiva y geoespacialmente es constitutivo de los efectos que siguieron a la publicación de *Beyond the Fantastic*. Como ya hemos dicho, la aparición de esta compilación supuso uno de los momentos más importantes de la crítica latinoamericana y es, sin lugar a dudas, uno de los compendios de textos críticos que más removió desde sus cimientos el debate en torno a la *idea del arte latinoamericano*. Sin embargo, a lo que queremos aludir aquí es a la manera en la que —en buena medida motivado por su publicación— aquella intuición que había aparecido en la exposición *Art From Latin America: la cita transcultural* en Richard terminó convirtiéndose en un intenso debate, el cual entró y salió del mundo del arte, y entró y salió del *New Internationalism* para terminar convirtiendo —que no desmantelando— el viejo esquema *centro-periferia* en un nuevo diseño metageográfico: el esquema *globo-continente* como un nuevo lugar de enunciación globocéntrico.

La urgencia de obligar al «arte latinoamericano» a que dejara de serlo, la cual apareció sintomáticamente después y no antes de la publicación de *Beyond the Fantastic*, tiene que ver entonces para nosotros con el hecho de que la heterogeneidad *geográfico-cultural* de América Latina había sido clara y nítidamente escuchada por el *global art world* y con el hecho de que, justamente por esa comunicación 'exitosa' desde la periferia, *Beyond the Fantastic* había traído consigo la promesa de convertirse en una fuente inagotable de *excesos restitutivos*: si el arte latinoamericano había sido —como se repetía hasta el cansancio— marginalizado de los circuitos globales, su restitución consistiría ahora en hacerlos circular

326 Coronil, F., "Listening to the Subaltern ...", *op. cit.*

excesivamente —hasta el cansancio— en aquellos circuitos que antes, como decía Mosquera, se habían mantenido bajo llave; si la antropofagia había sido olvidada y leída como una dramatización de la textualidad latinoamericana, su restitución consistiría en fagotizarla hasta convertirla en una *estética global del hambre*; si el neoconcretismo brasileño había vivido *da-adversidade*, sus bichos, *bolides* y metaesquemata habrían de ser restituidos como *advertisements* para la publicidad de los museos; si la abstracción formal y racional latinoamericana había sido invisibilizada para acentuar y festejar el colorismo, la sensualidad, la realidad encendida y la fantasía erótica del continente, su restitución consistiría en escarbar entre los documentos y los archivos las geometrías más frías y verticales y las descomposiciones matemáticas más radicales de la forma; si los relatos nacionales y monoculturales habían espectralizado lo rural y lo regional, éstos regresarían restituidos y transculturalizados como un nuevo regionalismo crítico de alcances planetarios; finalmente, si la ‘inversión de mapa’ en *Beyond the Fantastic* se había quedado *contenida* en la portada —“sacando tímidamente sus uñas del mar”— la restitución (cartográfica) de la *América invertida* consistiría en hacer del *Sur* el nuevo *continente* y el nuevo lugar de enunciación de los latinoamericanismo/s artísticos.

El *boom* del arte latinoamericano que tanto se celebra en nuestros días no es entonces otra cosa que lo marginal-reprimido, reconvertido en *activo-periferia* para el mercado global del arte. Como resultó obvio en la década posterior a *Beyond the Fantastic*, estos nuevos *stocks* de la *idea arte latinoamericano* no sólo no desinflaron la *potencia geoestética* de lo fantástico, sino que terminaron sirviendo de Norte para estabilizar su consumo y circulación global. La producción (vernácula y metropolitana) de alteridad no sólo sobrevivió a la muerte geoestética de lo fantástico, sino que se expandió y reensambló en los nuevos diseños globales. Prueba de ello es que el *fridismo* no sólo no desapareció, sino que comenzó a convivir con el arte global post-fantástico (neo-conceptualismos, minimalismos, cinetismo, geometrismos, etcétera) y a exponerse en los mismos espacios (la Tate Modern, ARCO México 2005 etcétera). Así por ejemplo, mientras que la obra *Retrato de Cristina, mi hermana* (1928) de Frida Kahlo se había subastado en Sotheby’s Nueva York en 1988 por 198,000 dólares,

la misma casa de subastas la revendía en 2001 por 1,655,750 dólares. En 2006, *Raíces* rompería el récord de ventas del ‘arte latinoamericano’ superando los 6 millones de dólares, demostrando que lo fantástico y lo post-fantástico no sólo compartían el territorio discursivo y comercial de la *idea del arte latinoamericano*, sino que eran capaces además de retroalimentarse mutuamente. El feminismo periférico asociado a Kahlo alimentaba la fuerza poética de las geometrías sensibles de Gego y éstas, a su vez, servían de cobijo para reticular el nuevo mercado de arte global latinoamericano. Las palabras de Mosquera de 1996 en *ARCO Latino*, el momento inaugural de la toma de conciencia del problema que había probado estar más allá de *Beyond the Fantastic* anunciaban de alguna manera el escenario:

“Latin American art is going through an excellent period at the moment, precisely because it is ceasing to be Latin American art. I refer to the double process of escaping from one’s own trap as well as from a distant one. One’s own trap in this case is the identity neurosis that Latin American culture has suffered as a result of the multiplicity of its origins. We are always asking ourselves who we are, because it is difficult to know. We are confused and intoxicated by our own labyrinths. Now we are beginning to discover ourselves to a greater extent in fragmentation and collage, accepting our own diversity and even our own contradictions. The danger lies in coining a postmodern cliché of Latin America as a kingdom of complete heterogeneity [...] Ceasing to be ‘Latin American Art’ also means leaving simplifications behind in order to place an emphasis on the continent’s extraordinary symbolic production”.³²⁷

El mercado global y los circuitos internacionales de exposiciones, por lo tanto, se habían *solidarizado* con América Latina como diferencia y ahora mostraban un *exceso de simpatía* con su ‘extraordinaria producción simbólica’. Como hemos dicho, además de ser un magnífico compendio de textos críticos, *Beyond the Fantastic* estaba llamado a convertirse en el dispositivo a través del cual la ‘inversión afectiva’ (*affective investment*)

327 Mosquera, G., “El arte latinoamericano deja de serlo” en: *ARCO Latino*, Madrid, 199(6)7.

y el ‘exceso reconstitutivo’ (*restitutional excess*) al que nos hemos referido antes terminaría instalándose en la reflexión latinoamericanista global, complejizando aún más las contradicciones del así llamado *boom* del arte. A su vez, *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America* suponía también todo un manifiesto pro-globalista para el InIVA, en la medida en que en él se había articulando el gesto de no hablar *en nombre de*, sino más bien *dar la voz a* los intelectuales subalternos para que ellos/ellas hablaran *desde* su propia heterogeneidad. La totalización esférica del *activo-periferia* quedó por lo tanto servida sobre la mesa del *global art world*. El *globocentrismo* se había hecho un lugar en mundo del arte y, con la promesa de refundar la modernidad, había comenzado a reclamar su derecho a ser verdaderamente planetario. Un *globocentrismo estético* articulado *desde* la diferencia, la alteridad y el *neo-ruralismo*.

Creemos por lo tanto que lo que se hizo dramáticamente obvio tras la publicación de *Beyond the Fantastic* fue que el problema de América Latina como *sujeto geoestético subalterno* no tenía que ver con el hecho de que no pudiera hablar (debido a su supuesta falta de sincronización o a estar fuera de lugar) ni tampoco con el hecho de que no fuera escuchado (por estar marginado o bailando fuera del compás, como aseguraba Octavio Paz) sino más bien con el hecho de que Occidente, en tanto que Sujeto hegemónico, se había vuelto mudo y ahora escuchaba atento, en exceso, lo que le decía la periferia. En su condición de *speechlessness*, Occidente ya no sólo no podía seguir siendo la voz hegemónica (*defining voice*) ni tampoco podía mantener una posición de arbitro observador de las periferias (*outside observer*), ya que la nueva reflexión latinoamericanista —aquella que Moreiras define como los latinoamericanismos de segundo orden— había empezado a cumplir tal objetivo: se estaba *observando* a sí misma hablar —a través de *la idea del arte latinoamericano*— de la condición global de su objeto de estudio, «América Latina»; y lo hacía además como *observador externo* (desde la academia y el museo metropolitanos) y también como *sujeto situado*: hablando *desde* América Latina.

Como hemos intentado demostrar aquí, *la idea del arte latinoamericano* no fue un territorio *periférico* en el proceso de articulación del lugar

de enunciación *desde* América Latina, sino que operó más bien como su *inconsciente-geográfico*. Nuestra intención no es por lo tanto argumentar que la idea de América Latina como un lugar de enunciación se originó en el campo de la crítica artística o en el mundo del arte; todo lo contrario, nuestro argumento consiste en afirmar que la *crítica artística desde América Latina* operó como un *continente suplementario*, es decir, ofreció a la reflexión latinoamericanista un *significante-geográfico* capaz de ocupar el lugar que había dejado vacío ese objeto teóricamente regional que los latinoamericanismo/s se habían inventado para sí, y que, como dice Nail Larsen, era un territorio discursivo sin geografía, “el cual no guarda relación con prácticamente ningún lugar”. No es extraño entonces que, tanto la *América invertida* de Torres-García como la “consciencia de posicionalidad” *desde Sur* a la que se refiere Hugo Achugar,³²⁸ terminaran convirtiéndose en el mito fundacional de América Latina como un lugar de enunciación.

328 Achugar, H., “‘Nuestro norte es el Sur’: a propósito de representaciones y localizaciones” en: Moraña, M., *et. al.* (ed.), *Nuevas Perspectivas desde, sobre América Latina: El desafío de los Estudios Culturales*. Providencia: Editorial Cuarto Propio-Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000, pp. 319-334.

LOS CUATRO PUNTOS CARDINALES SON TRES: EL SUR Y EL SUR³²⁹

La negación performativa de la idea del arte latinoamericano

Hai lugares nuevos qe peraumentan, qe reciben toas las neoideas en geografía, con fecha recién de gran números en carteles o banderas, i gran firma de xu hechor nel suelo. Tamien hai lugares soolo ex esbozo ho predéjidos o prematuros o enduda o tímidos o se me perfugan. Partes hai sin alma, partes con granser qe los cuida, o tal varios. Yérgidos hasta las nubes o acuestios mapichâtes, partes tienen nieblas almi qe los envivan. Este neopaís, masbién continente, pertenece a S. América i flota o se posa en su centro, casi no pasa nunc' al O. dos Andes, ni al N. del Ecuador [salvo Caribeislas qe llegan a Venezuela i Colombia i sucursales hasta Méjico, etc.] Rara, vez.

Xul Solar (1930)

La conferencia que Gerardo Mosquera presentó en el encuentro de la Tate Modern de 1994 en el que se discutió el futuro del *New Internationalism* llevaba por título *Some Problems in Transcultural Curating*. En ella, Mosquera avanzó varias ideas tomadas en buena medida de su propia experiencia como curador de las tres primeras Bienales de la Habana, pero también de las propuestas curatoriales que Mari Carmen Ramírez había empezado a desarrollar en 1988, cuando ocupó el cargo

329 Hacemos alusión al poema *Allazor* (1931) de Vicente Huidobro: “Los cuatro puntos cardinales son tres, el norte y el sur”.

como Curator of Twentieth-Century Latin American Art de la Archer M. Huntington Art Gallery de la Universidad de Texas, el cual se inauguró con su llegada y se considera el primer cargo oficial de un curador de arte latinoamericano en Estados Unidos.

En la medida en que *Beyond the Fantastic* toma su nombre de un artículo que la propia Ramírez publicó en 1992 bajo el título *Beyond 'The Fantastic': Framing Identity in U. S. Exhibitions of Latin American Art*, es importante que nos detengamos a analizar el impacto que tuvo la 'curaduría transcultural', en particular la de Ramírez, en la configuración de una *idea del arte latinoamericano* que terminaría dando forma, contenido y 'continente' a *Beyond the Fantastic*.³³⁰ Como veremos, Mosquera detectó en la curaduría transcultural de Ramírez, la cual opera en el Norte pero se propone hablar desde el Sur, el punto de origen con el que conceptualizó el libro como proyecto, el cual se inserta directamente en el centro del problema que nos interesa analizar: que la reivindicación de la heterogeneidad estructural del arte de América Latina, en tanto que modelo para cuestionar el internacionalismo y la exotización cultural, puede terminar reproduciendo, en ciertas condiciones y circuitos globales, las mismas jerarquías y asimetrías geoestéticas que pretende cuestionar desde el Sur.

Tanto el cargo de Ramírez como «Latin American Art Curator» de la Archer M. Huntington Art Gallery como las exposiciones que ahí realizó, posibilitaron la consolidación de tres territorios – específicamente estadounidenses– pero que fueron determinantes para que la *idea del arte latinoamericano* post-fantástico llegara tal cual lo hizo al inIVA de Londres en 1994.

1) El primero fue la institucionalización de la Colección de Arte Latinoamericano del Jack S. Blanton Museum, la cual resultó del desplazamiento, desde Nueva York hasta Austin, de la colección de John y Barbara Duncan, una bien cohesionada colección privada de arte latinoamericano. Esta operación convirtió al Blanton Museum

330 Ramírez, M. C., "Beyond 'The Fantastic': Framing Identity in U. S. Exhibitions of Latin American Art" en: *Art Journal* 51, no. 4 (1992): 60-68.

en el único espacio museográfico de Estados Unidos que por entonces ofrecía un programa curatorial dedicado exclusivamente a exhibir «Latin American Art». Mari Carmen Ramírez dirigió dicho programa desde 1988 hasta que salió del museo para ocupar un nuevo cargo como «Worthm Curator of Latin American Art» del *Museum of Fine Arts* de Houston (MFAH), donde creó en 2001 el ICAA (*International Center for the Arts of the Americas*). Como veremos en otro capítulo, el ICAA empezó a desarrollar en esos años el *ICAA Documents Project*, el más ambicioso proyecto editorial y documental sobre arte latinoamericano, el cual analizaremos en detalle, pues ha sido fundamental para la actual partición de *la idea del arte latino/americano* tal cual se expresa en nuestros días.

2) El segundo fue la creación en 1987 de la cátedra «Latin American Art» del propio Departamento de Historia del Arte de Universidad de Texas, la cual también fue la primera con ese nombre en Estados Unidos y de la que la propia Ramírez fue Associate Researcher desde que llegó a Austin.

3) Finalmente el tercero, derivado de los dos anteriores, tiene que ver con el emplazamiento de un nuevo tipo de reflexión latinoamericanista producida por *latinoamericanos desplazados*, los cuales piensan *desde* el Sur pero producen saber *en* el Norte, como es el caso de la propia Ramírez, quien ha afirmado por ejemplo: “I never really considered myself an American. American culture has always been foreign to me. My roots are elsewhere. I am completely bicultural. At first it seemed a drawback, but if you know how to deal with it, that can situate you in a position of straddling that can be a strength. It takes that understanding of the other culture to do this kind of work”.³³¹

Ahora bien, la primera mega-exposición internacional que organizó Ramírez al llegar a Archer M. Huntington Art Gallery fue la exposición

331 Lubow, A., “After Frida” en: *New York Times Magazine*. New York, March 23, 2008 <<http://www.nytimes.com/2008/03/23/magazine/23ramirez-t.html?pagewanted=all>>

titulada *El Taller de Torres-García*. Esta exposición —que se basaba en una vieja idea de la propia Barbara Duncan de 1974— fue en buena medida la primera *restitución histórica* sumamente bien documentada de la *inversión cartográfica* de Joaquín Torres-García. La exposición convertía a la *Escuela del sur* en una suerte de anclaje fundador del nuevo territorio global del arte latinoamericano. Junto con la exposición —la cual viajó al Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, al Museo de Monterrey y al Museo Rufino Tamayo ambos en México y al Bronx Museum de Nueva York— se publicó un excelente catálogo, el cual no usó en la portada el mapa *América invertida* (1943) —como sí lo hizo ese mismo año *Art d’Amerique Latine: 1911-1968* de Waldo Rasmussen y como lo haría dos años más tarde *Beyond the Fantastic*— sino más bien incluía en la contraportada otro mapa de Torres-García, *Inverted Map of South America*. Este mapa había aparecido publicado en 1936 en *Círculo y Cuadrado*, una revista eurocentrada pero desterritorializada que había surgido directamente de *Cercle et Carré*, la cual fue fundamental como puente entre el constructivismo de Torres-García y el arte abstracto europeo que se producía en torno a la figura de Mondrian.

En palabras de la propia Ramírez, el dibujo de *Inverted Map of South America* de 1936 “introduced Torres-García’s fundamental concept that “our North is the South” redirecting Uruguayan artists away from Europe toward their own American traditions”.³³² Como puede verse, la estrategia de Ramírez consistía en acentuar el mito fundacional del gesto cartográfico de Torres-García, es decir, llegar hasta sus orígenes documentales. El título del texto que preparó para la exposición, *Re-positioning the South: The Legacy of el Taller Torres García in Contemporary Latin American Art*, no sólo hace explícita la idea de resituar a Torres-García en el discurso de las múltiples modernidades artísticas, sino que también restituye —“excesivamente”— la categoría «Sur»: escala el Sur visual y geométrico de los diseños constructivos de Torres-García hasta hacerlos coincidir con la geografía total del «arte latinoamericano». El mito fundacional se hace explícito en las palabras de sus curadores:

332 Ramírez, M. C., (ed.), *El Taller Torres-García: The School of the South and Its Legacy*. Austin: Published for the Archer M. Huntington Art Gallery, College of Fine Arts, the University of Texas at Austin by University of Texas Press, 1992, p. IV.

“Torres-García’s conception of the School of the South, founded on the principles of constructive universalism, represents the first systematic and coherent attempt to address the problematic of constructing an autonomous artistic tradition for Latin America from the particular perspective of visual arts [...] it proposed the idea of Latin America as the point of origin for a new hemispheric visual arts tradition founded on the recovery and synthesis of two seemingly irreconcilable elements: the pre-Hispanic past and the legacy of universal art (Western and non-Western) [...] Torres-García’s synthesis provided the key for Latin American artists to engage their own cultural legacy while at the same time being within the parameters of the artistic modernity”.³³³

Como puede verse, esta operación —propriadamente geoestética— de la *idea del arte latinoamericano* regionaliza el legado de la Escuela del Sur al hacerlo coincidir con el territorio geocultural de América Latina: el Sur reconvertido en subcontinente. Paradójicamente, esta lectura espacial no está expresada visualmente en ninguno de los dos mapas de Torres-García —ni en el de 1936 ni en el de 1943— los cuales sólo representan el extremo geopolítico de las Américas tal cual era concebido por entonces por los *Area Studies*, es decir, *South America*, que iba desde el Trópico de Cáncer hasta la Patagonia, dejando fuera parte de Centro América, el Caribe y toda Norteamérica, incluido México. Además, aunque en otro nivel discursivo, este mito fundacional del Sur invertido dejaba fuera otras operaciones paralelas o anteriores a la *Escuela del Sur* de Torres-García, como la del ‘regionalismo crítico’ de Pedro Figari quien, también desde Uruguay, publicaría en 1924 en la revista *Cruz del Sur* un texto que resume su pedagogía estética y su filosofía industrial autonomista, el cual tituló *Autonomía Regional*. En ese breve texto pueden leerse expresiones como:

“Habíamos perdido el rumbo. El cosmopolitismo arrasó lo nuestro, importando civilizaciones exóticas, y, nosotros, encandilados por el centelleo de la añosa y gloriosa cultura del Viejo Mundo, llegamos a olvidar nuestra

333 Ramírez, “Re-positioning the South: The Legacy of el Taller Torres García in Contemporary Latin American Art” en: Ramírez, M. C., (ed.), *El Taller Torres-García ... op. cit.* p. 255.

tradición, acostumbrándonos a ir al arrastre [El] despertar de la conciencia autónoma tiene que alcanzar su plenitud [...] No es con aparatosidad que hemos de hacer la obra de América: es con hechos, con ordenamientos, con obras juiciosas, efectivas, productivas, progresivas, promisorias [...] Hay que organizar, pues, pero no por imitación, sino por educación. Solo por medio de la conciencia autóctona [...] la Cruz del Sur ha de brillar más, tan alto cuanto más hayamos hecho por individualizar nuestra raza y nuestra región, y cuanto más adecuados y científicos sean los elementos con que nos individualicemos. Y hay que trabajar, trabajar a conciencia, con toda decisión”.³³⁴

El Sur invertido como posicionamiento, tal cual quedó expresado en *El Taller de Torres-García*, impulsó por lo tanto una lectura constructivista de América Latina, destinada a construirle un *lugar* global al arte latinoamericano. Infinidad de exposiciones y proyectos que siguieron a *El Taller de Torres-García* recuperan o extienden el mito del Sur invertido como un lugar de enunciación subalterno/global. En buena medida y aunque a través de diferentes estrategias, estas exposiciones imaginan a América Latina como un *proyecto expositivo* de alcances globales, el cual encuentra su fundamento en un imaginario geoestético: el Sur como una geografía subalterna que emerge desde el pasado y desde la distancia – desde una esquina del mundo – hasta lo global y lo simultáneo.

Entre las más emblemáticas exposiciones a través de las cuales se ha venido consolidando este impulso fundador estarían dos monumentales muestras de la propia Ramírez, *Heterotopías: Medio Siglo Sin-lugar, 1918-1968* –la cual se celebró en Madrid en el 2000 como parte de la constelación expositiva *Versiones del Sur*–³³⁵ e *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America*, celebrada en 2004 en el *Museum of Fine Arts* de Houston.³³⁶ Aunque con un enfoque diferente, pero igualmente basada en este *despertar geoestético* de la *idea del arte latinoamericano*, estaría la exposición *El final del*

334 Figari, P., “Autonomía Regional” en: *La Cruz del Sur. Revista Quincenal de Arte e Ideas*. Año 1, No. 2, Montevideo, (31 de Mayo), 1924.

335 Ramírez, M. C., (ed.), *Heterotopías: medio siglo sin-lugar, 1918-1968*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

336 Ramírez, M. C., Héctor Olea, (eds.), *Inverted Utopias: Avant-garde Art in Latin America*. New Haven: Yale University Press-Museum of Fine Arts, Houston, 2004.

eclipse: el arte de América Latina en la transición al siglo XX del español José Jiménez, la cual tuvo lugar en 2003 y se articuló a partir de una visión cosmo-estética, que veía al ‘arte latinoamericano’ —ahora entrecorrido— como un arte que salía —como supuestamente había salido Europa desde la Edad Media— de la oscuridad (el olvido del eurocentrismo), y lo hacía iluminado por un astro, la *Cruz del Sur*.³³⁷

Como puede verse, el hecho de que Gerardo Mosquera haya tomado el título del texto de Ramírez para articular *Beyond the Fantastic*, está lejos de ser una decisión casual o arbitraria. En buena medida, el mito fundacional de la *inversión cartográfica* de Torres-García y la idea del momento post-fantástico de los nuevos latinoamericanismo/s en el arte contemporáneo comparten el mismo territorio discursivo: el Sur como *heterogeneidad geográfico-estructural*. En el texto que leyó en la conferencia *A New Internationalism* de la Tate Modern y que después se publicó en *Global Visions*, el cual aborda el problema de la transculturación en las exposiciones globales, Mosquera cita textualmente la idea de Mari Carmen Ramírez de que los curadores debían comenzar a actuar como si fueran *cultural brokers*, esto es, como transculturadores capaces de mediar “between the groups whose works they exhibit and audiences unfamiliar with the cultural traditions represented”.³³⁸

Como puede leerse en estas palabras de Ramírez que Mosquera hace suyas para cuestionar el *New Internationalism*, la pretensión a *representar* la diversidad —y al mismo tiempo de *mediar* las políticas de representación de las diferencias culturales— nos regresa a la pregunta que, parafraseando a Spivak, usamos para abrir esta discusión: *Can the Subaltern Geographies of Art Speak?* Como ya hemos visto, esta pregunta está atrapada en el doble problema de la *representación* (*Vertretung/Darstellung*): por un lado el *hablar por* y, por el otro, el *hacer presente* lo que está en otro lugar o lo que ocurrió en otro momento. En su conferencia, Mosquera habla de

337 Jiménez, J., *El final del eclipse: El arte de América Latina en la transición al siglo XX*. México: Fundación Telefónica-MAM, 2002.

338 Ramírez, M. C., “Beyond ‘The Fantastic’: Framing Identity in U. S. Exhibitions of Latin American Art” en: Mosquera, G., *Beyond the Fantastic ...*, *op. cit.*, p. 244.

la necesidad ‘urgente’ de ‘proponer una reglamentación internacional’ (a la hora de *representar* a los otros) y demanda que se instrumente internacionalmente lo que el llama, en inglés, una *curatorial correctness*, es decir, una suerte de código deontológico transcultural a la hora de *representar* a los otros en términos (geo)políticos:

“There is an urgent need to put forward an international set of principles to moderate the transcultural colonialism of exhibitions and the new role of the curator as ‘discoverer’ and transcultural czar. This last implies an old-fashioned and technically untenable pedantry. Such ‘curatorial correctness’ has turned out to be indispensable not only due to reasons of power and ethics, but to minimally professional ones. According to my own experience, curating in small teams with the input of diverse advice produces more useful and sophisticated results”.³³⁹

El horizonte en el que estaba pensando Mosquera al abogar por esta especie de pedagogía global para el tratamiento curatorial de las diferencias era la exposición *Cocido y Crudo* que Dan Cameron presentó en el Museo Nacional de Arte Centro Sofía, la cual se planificó en el momento mismo en el que se debatía el futuro del *New Internationalism* en la conferencia de la Tate Modern.³⁴⁰ La exposición de Cameron proponía un tipo de curaduría basada en la hibridación, la contaminación y el multiculturalismo. Tomando el texto del antropólogo Levi-Strauss como modelo, Cameron hablaba de la caída de las fronteras culturales que habían organizado el sistema internacional y lo justificaba con la emergencia del arte latinoamericano: “Nueva York sigue siendo la capital del mundo del arte, pero en un sentido más abierto y poroso. Se impone el multiculturalismo y la apertura a otros ámbitos, hasta el punto de no existir barreras. También ocurre en España, donde interesa conocer el arte regional y lo nuevo, disperso en varias ciudades. En este nuevo nomadismo es clave la rápida ascensión del arte latinoamericano”.³⁴¹

339 Mosquera, G., “Some Problems in Transcultural Curating” en: *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*. London: Kala Press-INIVA, 1994.

340 Cameron, D., *Cocido y Crudo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995 (14 De Diciembre De 1994-6 De Marzo De 1995).

341 Citado en Fernando Samaniego “El Reina Sofía expone “el arte que contamina”” en: *El País*. Madrid, (13 DIC) 1994.

El propio Mosquera contribuiría con un texto para el catálogo de *Cocido y Crudo*, el cual tituló *Cocinando la identidad*.³⁴² En él, Mosquera recuperaba la metáfora del ajiaco que ya en otro momento había tomado directamente de la transculturación de Fernando Ortiz y, en nombre de una ‘correcta’ transculturación, le reprochaba a Cameron haberlo incluido como *relator* de la curaduría y no como curador del relato. Es decir, le regresaba la pregunta de la exposición como un teórico que no ‘curaba’ sino que había sido ‘curado’. Con el modelo de la curaduría transcultural de Ramírez en mente, lo que Mosquera estaba haciendo era cuestionando el viejo internacionalismo pero también las nuevas formas del internacionalismo, las cuales vio expresarse en carne propia en la exposición *Cocido y Crudo*. Para Mosquera, con toda razón, *Cocido y Crudo* representaba el lado oscuro de lo que Nelly Richard había planteado en su exposición de 1993, *Art from Latin America. La cita transcultural* la cual, como dijimos, no sólo abría un diálogo horizontal y transcultural entre artistas, curadores, público e institución arte, sino que cuestionaba duramente:

“[t]he nostalgic and stereotypical view of Latin America as an exotic and primitive culture. It sets up a dialogue between five artists and five authors, emphasising the dislocation, appropriation and reconversion of multiple cultural and artistic references. This is reflected in the artists’ use of impure quotations, which creates a mixing of hybrid identities, signs and cultures, and in the authors’ provisional relationship to language and identity”.³⁴³

Lo que tras la exposición *Cocido y Crudo* había quedado en claro era que, al menos en la práctica curatorial, el *New Internationalism* estaba destinado a fracasar atrapado en el problema de la *representación* pero también en el de la transculturalidad: ¿quién tiene autoridad para *curar* y transculturar a las culturas de los otros incluso si lo hace en nombre del fin del

342 Mosquera, G., “Cocinando la identidad” en: *Cocido y crudo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994, pp. 32-37, 309-313.

343 Richard, N., (ed.), *Art from Latin America. La cita transcultural*. Sydney: Sydney Museum of Contemporary Art, 1993.

unilateralismo occidental? Como argumenta Fernando Coronil,³⁴⁴ el problema de la *representación* trabaja –como lo hace el contrapunto cubano de la transculturación de Ortiz– en una doble direccionalidad: la idea de que uno puede *curar* su propia cultura para mostrarla internacionalmente a los demás está atrapada en las mismas contradicciones que la idea de pretender *curar* la cultura de los demás para conocerse uno mismo (el Montaigne caníbal), sobre todo porque lo *propio* en el arte es, como lo demuestra la regionalización del Sur de Torres-García, *un significante-geográfico* atravesado por exclusiones geoculturales y excesos restitutivos que van hacia el interior de la propia geografía que se pretende contener (el arte latinoamericano no representa al arte indígena, etcétera) y hacia lo global/internacional, en tanto que el horizonte abstracto de la transculturación. Lotte Philipsen, al reflexionar sobre la propuesta de Mosquera en *Global Visions* afirma lo siguiente:

“In order to overcome the dichotomy between ‘curating cultures and curated cultures’, Gerardo Mosquera suggests that trans-cultural projects should include “participation of specialist from the curated cultures right from the moment of conception”. However, if one recollects Guillermo Santamarina’s description of the specific national expectations put forward by Mexican critics regarding the work of Gabriel Orozco, there is no guarantee that this solution would actually solve the problem”.³⁴⁵

Lotte se refiere aquí a los comentarios del curador mexicano Guillermo Santamarina –otro de los participantes en la conferencia de la Tate Modern– quien afirmaba que entre los críticos y los curadores mexicanos existía la percepción de que Gabriel Orozco era ‘demasiado internacional’, lo que se traducía en que lo consideraban como un artista internacional *insuficientemente* mexicano. Según Lotte, este tipo de situaciones condicionan la viabilidad de la propuesta de Mosquera de curar *a cuatro manos*, es decir, su idea de incluir ‘especialistas locales’ a la hora de conceptualizar una exposición internacional para no caer

344 Coronil, F., “Listening to the Subaltern ... *op. cit.*”

345 Philipsen, L., *Globalizing ... op. cit.* p. 30.

en exotizaciones. En buena medida, Lotte tiene razón, ya que el ‘especialista local’ bien podría ser uno de esos curadores ‘mexicanos’ que describe Santamarina, lo que en tal caso significaría que el modelo del curador como *cultural broker* que Mosquera toma de Ramírez ciertamente no sería garantía de nada. Sin embargo, Lotte no apunta dos aspectos que son, desde mi punto de vista, los más importantes en la medida en que son la contraparte del problema de la curaduría transcultural: primero, que el hecho de que un sujeto *pertenezca* (en el sentido que le dan Mosquera y Ramírez de *belonging*) a un contexto geoculturalmente determinado, no le otorga por esa simple asignación autoridad *suficiente* para *representar* dicho contexto; y segundo, que no sólo se puede afirmar que alguien *no representa suficientemente* un contexto geocultural determinado (como en el caso de los críticos que ven poca ‘mexicanidad’ en Orozco) sino también sucede lo contrario: que alguien *represente* excesivamente lo mexicano o lo latinoamericano, incluso en contra de —o gracias a— las declaraciones del propio artista o el contexto institucional.

Hay que recordar que las críticas que introdujo Mosquera en *Global Visions* no sólo coinciden con la crisis del *New Internationalism*, sino también con el momento inaugural de la *condición global* de Gabriel Orozco como un artista mexicano/latinoamericano/global. En 1993, Orozco tuvo su primera gran muestra individual en el MoMA curada (monoculturalmente) por Lynn Zelevansky.³⁴⁶ Inmediatamente después, en 1995, Orozco fue invitado a *representar* a Estados Unidos en la Whitney Biennial, un gesto curatorial radical que acentuaba su *no-mexicanidad* y que bien se podría calificar como una transculturación totalizante, en la medida en que no busca un proceso de aculturación y deculturación sino una *negación performativa* del *significante-geográfico* de Gabriel Orozco. El curador franco-mexicano Olivier Debrouse detectó agudamente este problema en un texto titulado *From Modern to International: The Challenges for Mexican Art*, en el que plantea que, más allá del problema de la curaduría transcultural, lo que existía era una

346 Zelevansky, L., (ed.) *Gabriel Orozco: Projects 41*. New York: The Museum of Modern Art, 1993.

serie de aparentes equívocos, disimulaciones y suplantaciones que no sólo giraban en torno a la *práctica curatorial* del *New Internationalism* sino que también atravesaban a la actitud *post-identitaria* de los artistas pro o anti-globales:

“Paradoxically, Orozco’s critics and curators immediately felt the need to reinsert his work and persona into a cultural discourse that emphasized this ‘difference’, accentuated his Mexicanness (albeit negatively, as in ‘how interesting that this Mexican artist’s work isn’t Mexican), and thus created around him a troubling and ambiguous milieu that would lead to profound and disturbing misunderstandings. In the brochure for his 1994 project at MoMA, for example, curator Lynn Zelevansky twisted his biographical data. Orozco is the son of the late Communist mural painter, Mario Orozco Rivera, related neither to José Clemente Orozco nor to Diego Rivera, but instead to a former assistant to David Alfaro Siqueiros”.³⁴⁷

Después de señalar que la curadora del MoMA había establecido un falso vínculo entre Gabriel Orozco y José Clemente Orozco, Debroise continúa señalando cómo a partir de ese *productivo descuido* —es decir, una vez que Gabriel Orozco ha quedado asociado con el muralismo y con la modernidad periférica latinoamericana— la curadora del MoMA procede a negar performativamente que Gabriel Orozco pertenezca a dicha tradición, es decir, lo internacionaliza desde la *negación performativa* de la propia mexicanidad:

“[A]ccordingly —continúa diciendo Debroise— Zelevansky revealed MoMA’s intention in inviting Orozco to participate in the Projects series as well as her own curatorial posture: “The development of Orozco can be read in part as a search for an alternative to this type of painting [muralism] for an art characterized by its lack of ostentation [...] Orozco reintroduces in contemporary art a notion fundamentally opposed to the materialism of the Reagan/Bush era: the ephemeral [...] Many visitors to the show will note

347 Debroise, O., “From Modern to International: The Challenges for Mexican Art” en: Ramírez, M. C., (ed.), *Collecting Latin American Art for the 21st Century*. Houston: MFAH-International Center for the Arts of the Americas, 2005.

that Orozco is extremely sensitive to light, space and substance; in brief, his work is beautiful”.³⁴⁸

Como puede verse, la negación de la mexicanidad de Orozco tiene una doble función: confirmar –por oposición y suplantación– el internacionalismo de la tradición (muralismo) y desde ahí construir un internacionalismo renovado para Gabriel Orozco: el de la no-mexicanidad. Ahora bien, en lo que al propio Orozco se refiere, Debroise es también agudo al señalar que, en lugar de *corregir* o revertir esos *productivos descuidos* –su supuesta vinculación con el muralismo– lo que hace es aprovecharse de ellos, cínica o inconsciente, reconvirtiéndolos en parte de su condición geoestética global; es decir, metiéndolos a su *caja de zapatos* vacía para que pierdan ahí todo referente, sin que la *caja de zapatos* deje de funcionar ni como caja de zapatos ni como obra de arte; en palabras de Debroise:

“In his public lectures and laconic declarations to the press, Orozco never attempted to rectify –as Tamayo did– these discursive constructions, even though the catalogue for a recent retrospective of his work, curated by Ruiz, featured on its cover an odd snapshot of the artist at the age of eight sporting all the attributes of the most clichéd *mexicanidad*. Such pusillanimity makes Orozco’s attitude seem suspicious, probably more so in Mexico than anywhere else. Was his timidity based on an inability to articulate a coherent discourse without contradicting readings of his work as ‘poetic’ and ‘beautiful’? Or can we acknowledge Orozco’s attempt to challenge the spectator’s expectations and desires by *emptying the space* as he did with the now-famous shoebox at the Venice Biennale? It could be argued that, if there is indeed an implicit institutional critique to such gestures as placing oranges in the windows of an apartment building facing MoMA or letting a yellow garden hose snake through the gardens of the San Diego Museum of Art in La Jolla, the lack of an apparent thesis, together with the misleading yet real discourse about Orozco’s provenance and extraction and the hollowness that purposely surrounds his whole body of work, turns the latter into an even more severe,

348 Debroise, O., “From Modern to International ...”, *op. cit.*

though obscure, form of critique. I would definitely grant that point, although I share [Cauhtémoc] Medina's reticence towards the bourgeois 'elegance' of such elusive works".³⁴⁹

Nos encontramos por lo tanto ante un problema que puede describirse como la *negación performativa* de la subjetividad geoestética: la declaración de que un sujeto estético no forma parte de un *significante-geográfico* del tipo «arte latinoamericano» constituye el acto performativo por el cual dicho sujeto queda *sujeto* al territorio discursivo del *significante-geográfico* que pretende negar. Cuando Gerardo Mosquera declara que “el arte latinoamericano ha dejado de serlo” y lo hace además en *ARCO Latino* —es decir, en el contexto de una feria de arte internacional que ese año *representa* a América Latina en tanto que sujeto estético—,³⁵⁰ el resultado no es que el arte latinoamericano desaparece, disminuye o se intimida a participar en los circuitos internacionales; tampoco se traduce en que los ‘curadores descubridores’ de otras culturas contra los que Mosquera esgrime el modelo de curaduría transculturalizante dejan de aprovecharse del *activo-periferia* del arte latinoamericano ni que éstos suscriban el código deontológico de curador como *cultural broker* de Ramírez; todo lo contrario, esa negación instituye, desde sus cimientos, un vínculo entre la *idea del arte latinoamericano* y América Latina como sujeto estético, generando un excedente de capital simbólico aprovechable; es lo que yo llamo el *activo-periferia*, ya que no sólo se reproduce, sino que es acumulable tanto por el sujeto que lo *declara* como por el sujeto que lo *escucha*.

Como puede verse, la *negación performativa* de la subjetividad geoestética complejiza el problema de la subalternidad ya que, de manera independiente a *quién* y *desde donde* se pretenda *representar* o *dar voz* al otro para que se exprese, e incluso de manera independiente a lo que el contenido mismo exprese (da igual que sea auto-exotizante, neo-conceptual, etcétera), al final el resultado sigue siendo un capital apropiable en términos del mercado global de las diferencias. En el

349 *Ibidem.*

350 Mosquera, G., “El arte latinoamericano deja de serlo” en: *op. cit.*

marco del nuevo *globocentrismo estético*, declarar el fin de las asimetrías o redibujarlas desde la heterogeneidad cultural pueden estar trabajando en la misma dirección. En otras palabras, de la misma manera que la partición occidental/no-occidental es *globonormativa*, lo es la actual reunificación estética, ya sea que ésta se declare a favor o en contra del internacionalismo, a favor o en contra del regionalismo, a favor o en contra de localismo. A este problema se ha referido Graham Huggan en su libro *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*.³⁵¹

Así, cuando Gabriel Orozco declara “Todo el mundo habla sobre nacionalismo, sobre ser mexicano o ser internacional. Yo me niego a hablar de eso [porque] lo interesante ahora es cómo se comporta el artista en el mundo, cómo vive, qué posición política toma”,³⁵² lo que está haciendo no es desvincularse de lo mexicano, sino justamente sentar los argumentos para quedar atado a un referente geocultural determinado: México/Latin America. Su declaración [*yo me niego a hablar de eso*] no sólo se niega a sí misma performativamente, sino que funda geoestéticamente su identificación como artista latinoamericano. El problema por lo tanto no es ni la identidad, ni el *ser* latinoamericano, ni el escapar o no de las neurosis de sujeto periférico; el problema tampoco tiene que ver con el *esencialismo estratégico* que tanto y tan equivocadamente se le achaca a Spivak.³⁵³ El problema tiene que ver más bien con las formas en las que se produce valor y violencia simbólica en el marco de la colonialidad global. Por lo tanto, la declaración de que “el arte latinoamericano ha dejado de serlo”, si bien es una posición legítima (ni esencialista ni estratégica) desde la que puede reivindicarse una *condición de sujeto*, al mismo tiempo desencadena, inevitablemente, un excedente simbólico aprovechable que no pertenece a ningún lugar: un *activo-periferia* que no está determinado por el hecho de que se compruebe o no que el arte latinoamericano existe en tales o cuales condiciones, en tales o cuales

351 Huggan, G., *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*. Routledge, 2001.

352 Citado en: Candela, I, *Contraoposiciones. Arte contemporáneo en Latinoamérica 1990-2010*. Madrid, Alianza Editorial, 2012, p. 24.

353 Jonsson, S., “An Interview with Gayatri Chakravorty Spivak” en: *Boundary 2: An International Journal of Literature and Culture* (Summer 1993), 20(2), pp. 24-50.

niveles de internacionalidad, ni porque la categoría «arte latinoamericano» represente a un cierto tipo de *sujeto geoestético* o pretenda dejar de hacerlo, volviéndose post-identitario, post-geográfico o global.

Como hemos visto antes, el *regionalismo crítico* aspira a hacerse cargo de estas contradicciones y a planetarizarlas, como dice Spivak. No es gratuito que Alberto Moreiras defina el *regionalismo crítico* como una *globalidad negativa*, pues éste pareciera tener conciencia de que avanza en contra de sí mismo; la pregunta sería si es posible articular una *globalidad estética negativa* que no sea *globonormativa* y que, sin pretender situarse más allá del mercado del arte, cuestione y reorganice sus operaciones globales y se demarque de la colonialidad global. Quienes abogan por el nuevo *cosmopolitismo estético* presuponen que las condiciones para alcanzar algo así ya están dadas. Nuestro punto de vista es menos optimista, ya que consideramos que el *global art world*, tal cual se expresa en nuestros días, consiste más bien en un *globocentrismo estético afirmativo* en el que la explotación y la acumulación del *activo-periferia* opera de una manera antropófaga, capaz de devorarse a sí misma con tal de seguir acumulándose. Lo anterior puede comprobarse en la siguiente reseña de la feria ArtBasel/Miami Beach de 2005 titulada *Latin American Art Goes Global*, en la que puede leerse:

“While many in the art world have benefited from attention paid to Latin American art as a category, some shy away from the all-encompassing geographical description. Marcia Fortes, director of the Brazilian Galeria Fortes Vilaça, sees contemporary Brazilian art as part of the mainstream art world. According to Fortes, Brazilian art may have seemed exotic 10 or 15 years ago, but today artists like Ernesto Neto and Beatriz Milhazes are no longer included in the Latin American art auctions, but instead are represented in the broader field of contemporary art. “I think that no Latin American artist working today should be categorised by this label which doesn’t describe a shared tendency, but is more a matter of geography,” insists Fortes. Michael Jenkins of New York’s Sikkema Jenkins & Co. agrees. His gallery sold several works by Venezuelan Arturo Herrera, and Brazilians Janaina Tschäpe and Vik Muniz on the opening day of the fair, to European and American collectors.

According to Jenkins: “Being from Latin America doesn’t in any way define these artists or their market. They’re part of the international art world, and their nationality matters very little when selling their work. The international character of today’s art world is captured by ArtBasel/Miami Beach where a Swiss organisation holds an art fair in Miami with participating galleries from all over the world; it’s a reflection of our times.”³⁵⁴

Vistos desde la óptica del funcionamiento del *activo-periferia* en el mercado global, tanto el micro-universalismo estratégico que Meireles reivindicó en la exposición *Information* (Nueva York, 1970) —cuando introdujo su ínfima obra *Cruzeiro do sul* en el macro-internacionalismo de Nueva York y declaró que no estaba en el Norte “to defend neither a career nor any nationality” sino a intervenir en los circuitos del arte—;³⁵⁵ como el desprendimiento telúrico de lo nacional que proponía Hélio Oiticica con su *Parangolé* (*Aterro* de 1967) —con el que pretendía dismantelar la “parafernalia cultural-patriótica-folclórica nacional”³⁵⁶ por medio de reivindicar, paradójicamente, la *verdadera brasilidade* que él llamaba *la raíz-abierta* de la imagen objetiva de Brasil—; pero también desde esa suerte de *sanagustinismo* geoestético que caracteriza a Gabriel Orozco —quien a la pregunta de Benjamin Buchloh “¿No deberíamos esclarecer, de alguna manera, cómo funcionan las formas residuales de la identidad y de formación de cada uno, y cómo definen aquello que se consideraría como autenticidad regional, nacional o cultural? ¿Qué es lo que te define como artista mexicano?” Orozco responde “Nunca entendí del todo el internacionalismo o la globalización ni el localismo o regionalismo”³⁵⁷ —; repetimos, tanto el micro-universalismo estratégico de Meireles, como el desprendimiento telúrico de Oiticica, como el *sanagustinismo* geoestético de Orozco, todos ellos y a pesar de originarse

354 Picard, C., “Latin American Art Goes Global” en: *The Art News Paper. ArtBasel/Miami Beach* (02 December, 2005).

355 McShine, (ed). *Information*. New York: Museum of Modern Art, 1970; citado en Gabara “Perspectives on scale: from the atomic to the universal” en: Elkins, J., Zhivka Valiavicharska, Alice Kim, (eds.) *Art and Globalization*. The Stone Art Theory Institutes v. 1. Pennsylvania State University Press, 2010, pp. 200-204.

356 Oiticica, H., “Barracão” en: Damián Ortega (Ed.) *Hélio Oiticica*. México: Alias, 2009.

357 Buchloh, B., “Molly Nesbit, Benjamin Buchloh, Gabriel Orozco conversan en México” en: *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. México: Turner -Conaculta, 2005, pp. 155-182.

en lugares y discursos contrarios y contradictorios entre sí, todos ellos forman parte de la *potencia geoestética* de la *idea del arte latinoamericano* en el mundo interior del mercado del arte global.

La obra de Gabriel Orozco —la cual reconcilia significado y significante sublimando lo fantástico y al mismo tiempo vaciando con desenfadado (con burguesa elegancia) el estereotipo de la alteridad— estaría por lo tanto atrapada entre lo post-fantástico y la crisis del *New Internationalism*; sería el alter-ego de *Beyond the Fantastic* y también su acelerador como ingrediente de la *Internacional* (o mejor dicho *Global*) *Academia*. Sus sandías siempre son —y al mismo tiempo no son— las sandías tropicalizantes de Tamayo. Su pelota de hule es —y al mismo tiempo no es— ese objeto cósmico que encarna la lucha del bien y del mal, de la muerte y la vida en las culturas prehispánicas—. Su cráneo dibujado es —y al mismo tiempo no es— la representación *einsteiniiana* de la vida que se ríe de la muerte (y del internacionalismo)—. Se atribuye a San Agustín de Hipona la frase: si me preguntan qué es el tiempo no lo sé, pero si no me lo pregunta entonces sí lo sé. Algo similar opera con la *potencia geoestética* de Gabriel Orozco; si le preguntan qué es la geografía no lo sabe, pero si no se lo preguntan parece conocerla en detalle. No obstante, lejos de lo que parece a primera vista, su actitud no es cínica como intuía Olivier Debrouse. La obra de Gabriel Orozco no pretende engañarnos ni tendernos una trampa; todo lo contrario, su actitud es trágica: si le preguntamos a sus obras si son mexicanas, locales, regionales o latinoamericanas no saben (ni quieren) decirnos que lo son, pero si no se lo preguntamos todos sabemos que lo son, al menos como mercancías.

ICAA PROJECT

Desarchivando la partición geoestética de latino/américa

Categories for Description of Works of Art [CDWA] describes the content of art information systems by articulating a conceptual framework for describing and accessing information about works of art, architecture, other material culture, groups and collections of works, and related images. The CDWA definition of work of art gives wider berth in discussing “works” as opposed to “objects.”

Elisa Lazi (*Work of Art*)

Desde su aparición, la categoría ‘arte conceptual’ ha suscitado múltiples polémicas no sólo entre los críticos sino también entre los propios artistas. Muchas de ellas están relacionadas con la idea de la desmaterialización de los objetos artísticos.³⁵⁸ Otras tienen que ver más bien con el poder revulsivo de las neo-vanguardias y con la negación misma del ‘arte conceptual’ en tanto que categoría estética, política e

³⁵⁸ Hay que recordar que si bien el libro de Lucy Lippard *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972* apareció en 1973, desde 1968 había avanzado la idea de la desmaterialización del arte. Ver Lippard, John Chandler, “The Dematerialization of Art” in *Art International*, vol. 12, no. 2, February, 1968.

historiográfica. En cuanto a las primeras son ampliamente conocidas las palabras que el artista Robert Smithson dedicó a Sol LeWitt en su artículo *A Museum of Language in the Vicinity of Art* de 1968, en el que afirmaba lo siguiente:

“LeWitt is concerned with enervating ‘concepts’ of paradox. Everything LeWitt thinks, writes, or has made is inconsistent and contradictory. The ‘original idea’ of his art is lost in a mess of drawings, figurings, and other ideas. Nothing is where it seems to be. His concepts are prisons devoid of reason”.³⁵⁹

Recordemos que estas palabras fueron en gran medida una respuesta a los *Paragraphs on Conceptual Art* que el propio LeWitt había publicado un año antes, en los cuales asentó algunas de las frases que con el tiempo terminarían por convertirse en LA definición autorizada del arte conceptual.

“In conceptual art —afirma LeWitt— the idea or concept is the most important aspect of the work. When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art”.³⁶⁰

En lo que respecta a las segundas, son también conocidos los debates que tuvieron lugar en torno al Instituto Di Tella en Buenos Aires hacia el final de la década de los sesentas, los cuales propiciaron tempranas apropiación críticas y múltiples destituciones de la categoría ‘arte conceptual’. Tal es el caso del artista argentino Juan Pablo Renzi, quien en 1971 participó en la exposición *Arte de Sistemas* organizada por el CAYC con una intervención titulada *Panfleto No. 3. La Nueva Moda*, la cual denunciaba el utilitarismo mercantilista de la categoría ‘arte conceptual’ y negaba su adscripción a una corriente que consideraba como una simple especulación estética. “Ahora lo que está de moda es el arte conceptual (renovar el stock periódicamente para incentivar la venta de su mercancía —que, entre otras cosas, es siempre la misma— es uno de los sistemas que caracterizan a la

359 Smithson, R., “A Museum of Language in the Vicinity of Art” en: *Art International*, March, 1968.

360 LeWitt, S., “Paragraphs on Conceptual Art” en: *Artforum*, V, June, 1967.

cultura burguesa), y resulta que soy (al menos para algunos críticos como Lucy Lippard y Jorge Glusberg) uno de los responsables de la iniciación de este fenómeno (junto con mis compañeros de los ex-grupos de artistas revolucionarios de Rosario y Buenos Aires en los años 67-68)". Otro caso es la pieza del artista Eduardo Costa presentada en 1970 en la exposición *Art in the Mind* (Allen Art Museum) la cual consistía en la siguiente descripción: "A piece that is essentially the same as a piece made by any of the first Conceptual artists, dated two years earlier than the original and signed by somebody else".³⁶¹

Como lo muestran estos ejemplos, la categoría 'arte conceptual' emergió en medio de una suerte de suspicacia político-ontológica, la cual ha acompañado por más de cuatro décadas a las varias y contrapuestas lecturas que se han hecho del arte conceptual a escala global.³⁶² Nuestro interés en este apartado no es valorar hasta qué punto la estandarización de la categoría 'arte conceptual' en la academia norteamericana está emparentada con aquellas lecturas que concibieron el arte post-minimalista como la superación dialéctica del formalismo de Clement Greenberg, ni tenemos tampoco el objetivo de argumentar hasta qué punto artistas como el propio LeWitt pueden legítimamente representar la pureza de un modelo anglosajón basado en una supuesta coherencia filosófica de *la idea del arte como idea*.³⁶³ Tampoco queremos detenernos

361 Citado en Miguel López, "How Do We Know What Latin American Conceptualism Looks Like?" en: *Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry*, Issue 23, 2010 (Spring), pp. 5-21.

362 En lo que respecta a las suspicacias en torno a la validez global de dicha categoría, fue la exposición *Global Conceptualism. Points of Origin 1950s-1980s* (Queens Museum of Art, New York, 1999) la que paradójicamente suscitó, en el contexto de habla hispana, la aparición de importantes trabajos que cuestionaron las falsas dicotomías entre el carácter supuestamente más puro, frío y analítico arte del conceptual producido en el hemisferio norte y el carácter pretendidamente más ideológico y políticamente comprometido del producido en el hemisferio sur. A partir de este último cuerpo de textos es que se ha argumentado la necesidad de distinguir entre la categoría 'arte conceptual' y otras categorías como 'conceptualismos' o 'prácticas conceptualistas'.

363 Son muchos los teóricos que han participado de una manera u otra tanto en la estabilización de la categoría 'arte conceptual' como en la asociación del arte como idea con la obra (o mejor dicho, los textos) de Sol LeWitt. Por su insistente regreso al tema destacan los nombres de Donald Kuspit, Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh, Nicholas Baume, Pamela Lee, o Jonathan Flatley. La compilación de Nicholas Baume bajo el título *Sol LeWitt: Incomplete Open Cubes* (Cambridge: MIT Press, 2001) recoge una buena parte del debate.

ahora en explicar hasta qué punto la caracterización del conceptualismo latinoamericano como la antípoda del racionalismo analítico, es decir, como un ‘conceptualismo ideológico’, encuentra su fundamento en una especie de invisibilización inconsciente del nivel ideológico que subyace en la idea misma del *arte como idea*.³⁶⁴

Lo que nos interesa analizar aquí es un aspecto de la categoría ‘arte conceptual’ que nos gustaría definir como *meta-burocrático*, el cual, a pesar de sus implicaciones epistemológicas, institucionales y heurísticas, ha pasado casi inadvertido para los teóricos culturales y para los curadores seducidos por el actual *fervor por los archivos*. Me refiero al retorno del ‘arte conceptual’ en tanto que categoría archivística; es decir, a la manera en la que las teorías de la información y las prácticas de descripción han recuperado *la idea del arte como idea* en tanto que modelo para la catalogación de objetos culturales. Nuestra hipótesis de trabajo es que la crítica del ‘arte conceptual’ en tanto que categoría de la historia del arte tiene que estar acompañada de una crítica del ‘arte conceptual’ en tanto que categoría archivística, por la simple razón de que, al menos en el terreno de los vocabularios controlados especializados en arte y cultura, dicha categoría sigue ejerciendo una función documental canónica. En otras palabras, sostenemos que de la misma manera que el cuestionamiento de la historia canónica del ‘arte conceptual’ ha sido indispensable para poder recuperar y revalorar algunas experiencias que tuvieron lugar fuera del campo de atracción de las instituciones culturales del mundo anglosajón, corresponde ahora extender estos cuestionamientos hacia el terreno de la *autoridad metadescriptiva* que aún tiene dicha categoría.

Como veremos más adelante, nuestro llamado a *descontrolar* la función archivística de la categoría ‘arte conceptual’ está profundamente relacionada con el renovado interés que han mostrado recientemente algunos museos por integrar en sus colecciones todo un conjunto de

364 Para una aproximación sintética y crítica a este problema véase la importante contribución del historiador argentino Fernando Davis titulada “El conceptualismo como categoría táctica” en: *Ramona*. Buenos Aires, Julio, pp. 30-40.

obras y documentos antes considerados como marginales, menores o epigonales. Nos encontramos por lo tanto ante una suerte de renacimiento institucional del potencial simbólico y del *activo-periferia* de una serie de prácticas conceptualistas latinoamericanas las cuales, paradójicamente, suelen catalogarse usando los principios estéticos, ontológicos y archivísticos del ‘arte conceptual’ lingüístico-tautológico-analítico. Para contrarrestar este fenómeno, creemos que hace falta poner en operación una suerte de *disrupción archivística* de los vocabularios y las terminologías a partir de las cuales los museos y las bibliotecas estructuran las taxonomías de la información.

Ahora bien, ya que la amplitud de los debates archivístico-filosóficos en torno a la manera en la que las obras de arte, los objetos culturales y la documentación artística operan como *information objects* (*objetos de información*)³⁶⁵ desborda por mucho el alcance de ésta última parte de la investigación, en lo que sigue me limitaré a esbozar algunos problemas generales relacionados con los modelos estandarizados de catalogación que usan los museos. En la primera parte describiré la dimensión epistémica de los tesauros especializados y los vocabularios controlados. En la segunda analizaré la manera en la que la versión canónica del arte conceptual ha sido utilizada en la construcción de algunos modelos estandarizados para la catalogación de objetos culturales. En la tercera analizaré el ICAA *Documents Project*, en el cual se expresan muy claramente los mecanismos institucionales, discursivos y archivísticos a partir de los cuales las categorías metadescriptivas se convierten en *voces autorizadas* para la indexación en entornos museográficos. Finalmente, cerraré el texto valorando los niveles de *autoridad* y *disruptividad* archivística que podría alcanzar la estandarización de categorías alternativas a la categoría ‘arte conceptual’, tales como ‘conceptualismos’, ‘prácticas

365 Anne Gilliland define los *information object* de la siguiente manera: “is anything that can be addressed and manipulated by a human or a system as a discrete entity. The object may be comprised of a single item, or it may be an aggregate of many items. In general all *information objects*, regardless of the physical or intellectual form they take, have three features —content, context, and structure— all of which can be reflected through metadata”. Gilliland, A., “Setting the Stage” en: Murtha Baca (ed.), *Introduction to Metadata 3.0*. Michigan: Getty Research Institute, 2008.

conceptualistas’, ‘no objetualismos’, la cuales se derivan pero también entran en contradicción con la *idea del arte latinoamericano* como metadescriptor de los archivos especializados en arte de la región.

GEOPOLÍTICAS DEL SABER

LA DIMENSIÓN EPISTÉMICA DE LOS VOCABULARIOS CONTROLADOS

Aunque los tesauros especializados en objetos culturales han existido desde hace mucho tiempo, fue al inicio de la década de los ochentas cuando comenzaron a desarrollarse estándares más rigurosos y específicos para el campo de las artes visuales, la arquitectura, los ‘nuevos medios’ y las artes performativas. Descrito de manera muy genérica, un tesoro es un compendio de términos o frases que, a diferencia de un diccionario, no ofrece definiciones sino más bien determina y restringe el uso que se le ha de dar a cada término en un contexto determinado. Los tesauros cumplen por lo tanto múltiples funciones, entre ellas la de establecer voces autorizadas a la hora de usar expresiones polisémicas y con connotaciones diversas, e incluso antagónicas, como podrían serlo ‘obra de arte’, ‘documento’, ‘artefacto’, ‘modernismo’, ‘estilo barroco’, etcétera. Pero también cumplen la función contraria, la de vincular palabras distintas que se refieren a un mismo concepto. Más aún, un tesoro identifica variaciones ortográficas y errores sintácticos habituales en la escritura de una palabra para poder facilitar la eficacia de los motores de búsqueda. Un tesoro suele ser además multilingüe, de tal suerte que su función es la de relacionar términos que se usan en diferentes lenguas para referirse a un mismo concepto. En lo que se refiere a los buscadores, los tesauros permiten el entrecruzamiento de campos y establecen criterios de desambiguación, es decir, determinan las familias terminológicas y el grado de relacionalidad entre conceptos con la finalidad de facilitar un acceso óptimo y controlado a la información.

La estructura de un tesoro se basa en tres elementos: la equivalencia, la jerarquía y la relacionalidad entre términos. Para cumplir sus objetivos, los tesauros operan con lo que se conoce como vocabularios controlados,

esto es, con un compendio autorizado de términos y con un marco referencial para sus descripciones. La capacidad de control que se tiene sobre un vocabulario determina la funcionalidad y adaptabilidad del tesoro través del tiempo. Ingresar un nuevo término en el cuerpo de un tesoro requiere por lo tanto de una serie de protocolos institucionales, conceptuales e informáticos complejos y sofisticados. Si tomamos por ejemplo el término ‘hibridación’ veríamos que dicho término tiene una connotación diametralmente opuesta cuando se le usa en el campo de la genética que cuando se le usa en el de la teoría postcolonial. Parafraseando a Mieke Bal, la ‘hibridación’ sería uno de esos *concepto viajeros* que se desplazó desde la biología hacia el terreno de las humanidades y, en dicho desplazamiento, invirtió el sentido de sus términos.

Ahora bien, si desde el punto de vista de la ciencias archivísticas, de la gestión documental y de la arquitectura de la información la utilidad de los vocabularios controlados es incuestionable (por ejemplo para la consulta cruzada de catálogos, para establecer criterios de investigación cualitativa, o para la construcción de webs semánticas), desde una perspectiva epistemológica, esto es, desde el impacto que dichas restricciones semánticas suponen para los procesos de investigación, visualización y construcción del saber, la pregunta por las políticas de validación y por los modelos conceptuales que dan legitimidad al sistema de autoridad de los vocabularios controlados es una pregunta que debe mantenerse abierta y que incumbe a diversas comunidades de expertos.

¿Cómo se construyen estos compendios de autoridad terminológica?
¿Quiénes participan en su conceptualización, traducción y gestión? A fin de cuentas, ¿Qué tipo de deudas epistemológicas tienen los tesauros con las estructuras enciclopédicas ilustradas basadas en taxonomías y jerarquías de los contenidos? Nuestra opinión es que, más allá de su aplicación práctica, el impacto que tienen en los procesos de investigación, canonización y visualización de campos del saber debe pensarse como un objeto de estudio en sí mismo; valga la redundancia, creemos que es necesario establecer una suerte de *metacrítica de los metadatos*, la cual no sólo se ocuparía del valor epistémico de aquella información que

da cuenta de otra información, sino también de los procesos históricos e institucionales a través de los cuales dichos paquetes de información adquieren sentido, se transforman y se visualizan. Siguiendo el ejemplo del concepto ‘hibridación’, de gran valor informativo sería no sólo su uso en el campo de las humanidades y su desambiguación respecto del uso que se le da en ciertas ciencias médicas, sino también el proceso mismo de traducción, asimilación y legitimación que le otorgó la comunidad de expertos al haber sido aceptado en el terreno de la teoría crítica y del análisis cultural. En otras palabras, la mutación histórica del sentido de los términos constituye un nivel importantísimo de información que debe ser preservado como parte de un tesoro especializado.

Por lo dicho hasta aquí es fácil reconocer que la dimensión epistemológica de los tesauros nos plantea una serie de problemáticas relacionadas con el servicio público de las instituciones que custodian nuestros archivos y con la capacidad de agencia de las comunidades de expertos que dan sentido, ordenan y diseñan la visibilidad de dichos saberes. En este sentido, no deja de resultar paradójico y significativo que la estandarización de tesauros y de vocabularios especializados en arte y cultura haya coincidido con un momento de éxtasis y agotamiento de las teorías postmodernas. Aún más sintomático resulta el hecho de que tales estandarizaciones hayan corrido de manera paralela, aunque en sentido inverso, a la recuperación de *L'ordre du discours* de Michel Foucault tras su muerte acontecida en 1984 y al inesperado impacto que supuso la aparición del libro de Jacques Derrida *Mal d'Archive: Une Impression Freudiana* escrito como reacción a la publicación en 1991 del libro de Yosef Yerushalmi *Freud's Moses: Judaism Terminable and Interminable*. Una comprensión crítica de los procesos de estandarización de tesauros y de la búsqueda de un mayor control en el manejo de vocabularios en entornos informáticos y computacionales requiere por lo tanto que tales procesos se analicen tomando en cuenta el discurso del fin de los grandes relatos, la supuesta superación histórica de la modernidad y la búsqueda de una digitalización y completa archivación del pensamiento humanístico (la nueva utopía, el archivo total o universal).³⁶⁶

³⁶⁶ Lo paradójico de esta situación es que la crítica posmoderna en general y las teorías posestructuralistas en particular nos hablan de manera explícita y directa tanto de los

Si hay entonces una pregunta urgente que tenemos que hacerle a aquello que se conoce como las *digital humanities* es justamente hasta qué punto la comunidad de humanistas y científicos sociales, con nuestras restringidas habilidades documentales, estamos capacitados para intervenir y transformar las arquitecturas de la información y los imaginarios archivísticos a partir de los cuales toman forma nuestras investigaciones e indagaciones heurísticas. En otras palabras, hasta qué punto es posible y más aún deseable que los humanistas dejen de ser meros usuarios (*end-users*) de dichas arquitecturas y se impliquen en su conceptualización, modelación y permanente transformación. Lo que la construcción colectiva y desjerarquizada de tesauros plantean a fin de cuentas es la *idea del archivo* como un lugar de negociación, como una nueva esfera pública en el interior de la cual han aparecido neologismos como el de *folksonomía*. En tanto que estrategia colectiva de compilación de información, la *folksonomía* es hoy por hoy una práctica habitual, a pesar de que el término no se haya difundido suficientemente.³⁶⁷ El libre ensamblaje de *tags* o categorías en una red social es un tipo de *folksonomía*; es por ello que en ocasiones se le conoce como *social tagging*. En esencia, la *folksonomía* consiste en la creación descontralada, desterritorializada y hasta cierto punto desjerarquizada de metadatos. Contraria a la taxonomía, la *folksonomía* no está constituida verticalmente por una comunidad reconocida y legitimada de expertos, sino por una variedad de usuarios quienes casual y libremente compilan categorías en torno a un asunto determinado. Su grado de autoridad es reducido pues en general es

aspectos epistemológicos y discursivos como de los procesos técnicos y operativos derivados del hecho de crear, conservar y asignar valor a los archivos. Sobre estos temas ver: Nesmith, T., "Seeing Archives: Postmodernism and the Changing Intellectual Place of Archives" en: *The American Archivist*, vol. 65 (Spring/Summer 2002): 24-41; Brothman, B., "The Limits of Limits: Derridean Deconstruction and the Archival Institution" en: *Archivaria*, no. 36, Autumn, 1993; Hardiman, R., "En mal d'archive: Postmodernist Theory and Recordkeeping" en: *Journal of the Society of Archivists*. Vol. 30, 2009, No. 1, April, 27-44; Cook, T., Joan Schwartz (eds.) "Archives, Records and Power: From (Postmodern) Theory to (Archival) Performance" en: *Archival Science*; Vol. 2, No. 3 2002.

367 Los vocabularios del Getty Institute Research describen la *folksonomía* como "A neologism referring to an assemblage of concepts, which are represented by terms and names (called *tags*) that are compiled through social tagging, generally on the Web". Ver Harpring, P., *Introduction to Controlled Vocabularies. Terminology for Art, Architecture, and Other Cultural Works*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2010.

difícil que los usuarios sean consistentes a la hora de construir categorías. Su edificio terminológico no es por lo tanto un edificio controlado semánticamente como el de un tesoro sino un fluir intermitente de fragmentos, superposiciones y repeticiones.³⁶⁸

No nos es posible plantear ahora ni las potencialidades ni los problemas técnicos que supone establecer modelos interoperativos entre vocabularios descontrolados y vocabularios descontrolados; tampoco podemos discutir ahora ni la dimensión utópica sobre la que descansa esta supuesta forma de democracia informática ni la pertinencia de la raíz *folk* (pueblo, gente común) como alternativa a la raíz *taxis* (orden, arreglo);³⁶⁹ Baste decir por el momento que su aparición nos plantea la siguiente paradoja: entre menos jerárquicos y menos controlados son los vocabularios, menos autoritativos y especializados son los tesauros; entre mayor es la estandarización y el control terminológico de un tesoro, menor es la diversidad, pluralidad y multi-direccionalidad del sentido intercultural, político, estético y subjetivo de los conceptos. Si pensamos en la dimensión política y epistemológica de categorías tales como ‘raza’, ‘colonialismo’, ‘holocausto’, etcétera, la pregunta inmediata es la siguiente: cómo podemos gestionar políticamente las consecuencias que supone el descontrol *estratégico* o *temporal* de los vocabularios especializados con la finalidad de intervenir en su taxonomía conceptual. A pesar de que no tengamos una respuesta única para esta pregunta, lo cierto es que los retos de la *folksonomía* nos obligan a replantearnos la división técnica y disciplinar entre las ciencias (post)modernas de la información y los saberes (digital)humanísticos; en otras palabras, nos obligan a cuestionar la falta de diálogo entre quienes construyen el edificio de la información (los cubos o *estructuras primarias* del conocimiento) y quienes se valen de dicho edificio para ejecutar la crítica del mundo social (la performatividad político-social del archivo y la finalidad del servicio público de los museos).

368 En el marco del Getty Vocabulary Program, las folksonomías “are not considered authoritative because they are typically not compiled by experts. Furthermore, they are not applied to documents by professional indexers”. Ver Harping, P., *op cit.* p. 26.

369 La creación del neologismo se atribuye generalmente a Thomas Vander Wal.

Al trasladar estas problemáticas al contexto específico del museo de arte surgen inmediatamente las siguientes preguntas: ¿en qué medida las herramientas estandarizadas de descripción que utilizan los catalogadores están habilitadas para incluir la participación de otras comunidades de expertos tales como los investigadores, los curadores o el público semi-especializado en los procesos de descripción de los objetos culturales? y, en contrapartida, ¿en qué medida los investigadores, los curadores y los directores de museos están dispuestos a intervenir activamente en el diseño y en la adecuación de las herramientas conceptuales que emplean los catalogadores? Sobre la primera cuestión es fácil reconocer que, en los últimos veinte años, la comunidad de archivistas ha desarrollado una serie de herramientas específicas para la catalogación de obras de arte y objetos culturales, la mayoría de las cuales están capacitadas para incluir la voz de otras comunidades de expertos en la práctica descriptiva y en la construcción de metadatos.

Tal sería el caso de CDWA (*Categories for Description of Works of Art*) el cual, en palabras de Elisa Lanzi, “was formulated for the needs of those who record, maintain, and retrieve information about art, architecture, and material culture, focusing on academic researchers and scholars”. En sus últimas versiones el CDWA incluye una categoría denominada “Critical Responses” la cual fue diseñada para registrar “critical opinions about a specific work by artists, art historians, art critics, art dealers, sellers and buyers, public officials, and the general public”. A su vez, como nos lo ha hecho notar Murtha Baca, a partir de modelos conceptuales tales como el CIDOC-CRM (*Conceptual Reference Model*) es factible poner en operación herramientas del *social tagging*, es decir, sistemas multidireccionales de construcción colectiva de etiquetas. En sus propias palabras:

“La incorporación de un input por parte de conservadores, expertos y otros especialistas es un área que las instituciones deberían potenciar, si quieren generar descripciones ricas y precisas de las obras no bibliográficas de sus colecciones. La información de expertos no catalográficos podría ser rutinariamente recolectada si existiesen métodos efectivos de comunicación y colaboración entre catalogadores y conservadores. El tagging social de

expertos (esto es, la inclusión de palabras claves, nombres y materias por parte de expertos que no son parte de la unidad oficial de catalogación de la institución) puede ser, al mismo tiempo, un método efectivo de enriquecer registros de metadatos descriptivos”.³⁷⁰

HACIA UNA METACRÍTICA DE LOS METADATOS

Como decíamos antes, en los últimos años se ha avanzado mucho tanto en la construcción de vocabularios especializados como en la creación de modelos estandarizados para la catalogación de objetos culturales. Uno de los aspectos más interesantes de este proceso está relacionado con los fundamentos ontológicos de dichos modelos; es decir, con el debate archivístico-filosófico en torno al *objeto* mismo de la descripción documental. En su artículo *Work of Art*, Elisa Lanzi ha demostrado hasta qué punto la mera descripción de una obra de arte por medio de metadatos y vocabularios estandarizados conlleva una serie de dilemas estéticos y filosóficos relacionados con las múltiples maneras en las que podemos definir lo que es y lo que no es una obra de arte, lo que es y lo que no es un documento, lo que es y lo que no es un objeto cultural.³⁷¹ Para poder responder a este tipo de dilemas ontológicos de la catalogación se han creado dos modelos estandarizados diferentes: aquellos centrados en la expresión material de las obras de arte (*object-oriented models*) tales como el *Cataloging Cultural Objects* (CCO) y aquellos centrados más bien en su dimensión inmaterial o abstracta (*concept-oriented models*) como es el caso del *Functional Requirements for Bibliographic Records* (FRBR).

Al analizar la manera en la que se comportan cada uno de ellos a la hora de describir obras de ‘arte conceptual’, vemos que la relación obra/objeto/documento es tratada en cada caso de manera diferente. La tendencia de los modelos orientados hacia el objeto es la de fundir el

370 Baca, M., Elizabeth O’Keefe, “Compartiendo estándares y conocimientos a comienzos del siglo XXI: hacia un modelo cooperativo e ‘intercomunitario’ de creación de metadatos” [Ponencia presentada en el 74th IFLA General Conference And Council (10-14 August 2008, Québec)].

371 Lanzi, E., “Work of Art” en: *Encyclopedia of Library and Information Science*. Taylor & Francis, 2010.

nivel *artístico* y el *informativo* (o documental) del arte conceptual, ya que consideran que la obra de arte, en tanto que idea, está inscrita en el objeto físico que se describe: el objeto físico que se cataloga es, por lo tanto, la *obra* en cuanto tal. Por el contrario, los modelos orientados hacia el concepto tienden más bien a enfatizar la diferencia entre lo *artístico* y lo *informativo* (o documental), ya que consideran que aquellos objetos que se describen no son la idea artística (la obra) sino sus sucedáneos, es decir, la manifestación o expresión de la obra pero no la obra.

Si comparamos el caso de una obra literaria impresa como por ejemplo *La Odisea*, vemos que para los segundos *la obra* es aquello que atraviesa a todas y cada una de sus expresiones materiales y, por lo mismo, nunca es ninguna de ellas en concreto; para los primeros, *La Odisea* en cuanto obra es en cambio siempre una entidad física única y distinguible, de tal suerte que cada una de sus impresiones, versiones digitales, fotocopias, reediciones, representaciones dramáticas, traducciones, etcétera, no son versiones de la *obra* sino que son, cada una de ellas, *la obra*. Lo anterior resulta sumamente importante si lo pensamos en el marco de postulados tales como la desmaterialización del objeto artístico (Lucy Lippard), la no-objetualización del arte (Juan Acha) o la *idea del arte como idea* (Joseph Kosuth). Es por ello que antes hemos afirmado que la utilización de un modelo *objetual* o bien de un modelo *conceptual* en el proceso de catalogación de objetos culturales juega un rol determinante en lo que a la separación ontológica entre lo que es arte, lo que es documento y lo que es información se refiere. En palabras de Lanzi, “Distinctions between art ‘objects’ and art ‘works’ became increasingly important for defining contemporary forms such as conceptual art, installations, and performance art”.³⁷²

De lo anterior se deduce la importancia que para el diseño de los nuevos modelos de catalogación orientados hacia el concepto ha supuesto lo que hemos definido como el regreso del ‘arte conceptual’ en tanto que categoría archivística. Llevando estos debates hacia el campo de las teorías

372 *Idem.*

estéticas de los objetos, podríamos decir incluso que mientras que unos modelos enfatizan la idea de la desmaterialización del objeto artístico y la idea del arte de concepto (Marchán-Fiz), otros acentúan más bien ideas como la de los *no-objetualismos*, tal cual la propuso el teórico peruano Juan Acha en la década de los setentas. No nos podemos detener ahora en explicar detalladamente los fundamentos conceptuales de los *no-objetualismos*, baste decir que, a diferencia de la desmaterialización, los *no-objetualismos* (en plural) no obliteran ni el soporte ni la forma física del arte, sino que cuestionan más bien la *objetualización* (epistémica, socioestética e institucional) de la experiencia artística sin proponer una especie de evasión analítica ante la necesidad de lidiar con las tensiones entre la forma-mercancía del objeto y la estructura ideológica del pensamiento visual.³⁷³ “[B]rotan los no-objetualismos —afirma el propio Acha— cuyo blanco de ataque es la fetichización del objeto, y cuyo camino fue paradójicamente abierto por un objeto: por el *ready made* duchampiano”.³⁷⁴ Como puede verse, los *no-objetualismos* de Juan Acha se inscriben en la crítica de aquello que el propio Severo Sarduy apuntaba ya en un texto temprano de 1968 titulado *Estructuras primarias*, en el cual, refiriéndose al vínculo entre el post-minimalismo y el arte conceptual, decía lo siguiente: “Un prejuicio persistente de nuestra cultura quiere que, de toda producción de arte, sea obliterado el soporte”.³⁷⁵

Ahora bien, lo que más llama nuestra atención es que la mayoría de los teóricos vinculados a la creación y conceptualización de modelos estandarizados no sólo utiliza ejemplos clásicos de lo que suele entenderse como la vertiente tautológico-lingüístico-analítica del arte conceptual anglosajón, sino que además lo hacen a partir de una lectura canónica y esquemática de la *idea del arte como idea*, es decir, lo hacen sin cuestionar la

373 Por esta misma razón, los *no-objetualismos* se diferencian de la teoría del no-objeto del brasileño Ferrera Gullar tal cual la propuso en *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* como contribución a la *II Exposição Neoconcreta* (Estado da Guanabara, 1960), y también se distingue de la crítica a la razón administrativa del arte tal cual la propuso el teórico Benjamin Buchloh en su artículo “Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions” en: *October*, Vol. 55. (Winter, 1990), pp. 105-143.

374 Acha, J., “Teoría y práctica no-objetualistas en América Latina” en: *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*. Caracas: Ediciones GAN, 1984, p. 224.

375 Sarduy, S., “Estructuras primarias” en *Mundo Nuevo*. No. 25, Julio (París, 1968); p. 82.

reciprocidad estética, política y discursiva entre lo que un grupo reducido de artistas dijeron sobre los objetos que estaban produciendo hacia el final de la década de los sesentas y los objetos mismos en tanto que entidades meta-discursivas. Como regla general, los teóricos que reflexionan en torno a modelos de catalogación de objetos culturales asumen por lo tanto que existe una equivalencia tautológica entre los postulados teóricos de artistas como Sol LeWitt o Joseph Kosuth (sus ideas sobre el arte como idea) y la materialización de sus obras (los diferentes objetos producidos) en tanto que objetos culturales. El resultado es una descripción de los objetos que no toma en cuenta la tensión entre la idea del objeto y la objetualización de las ideas, sino que autonomiza lo artístico en tanto que pensamiento puro.

En un interesante texto, Murtha Baca cita casi literalmente los párrafos del propio LeWitt para argumentar la necesidad de tratar diferenciadamente la idea del arte cuanto ésta está inscrita en un único objeto y la idea del arte cuando ésta se expresa en una variedad de sucedáneos físicos (reproducciones, repeticiones, registros, reglas escritas para su creación, etcétera):

“The CCO [*Cataloguing Cultural Objects*] definition of “work” does not include theatrical works, music, or film, for which the FRBR [*Functional Requirements for Bibliographic Records*] model works quite well. However, conceptual art, performance art, and other types of time-based works that are addressed by CCO and CDWA [*Categories for the Description of Works of Art*] seem to be a possible arena for the application of FRBR to art works and reproductions, unlike works of art that are embodied in a single material object. By its very nature, a conceptual art work begins with an artist’s idea —an abstract entity”.³⁷⁶

376 Baca, M., y Sherman Clarke, “FRBR and Works of Art, Architecture, and Material Culture” en: Taylor, A. G., *Understanding FRBR*. Westport, CT: Libraries Unlimited, 2007. Es importante aclarar que desde hace unos años, muchos de los modelos estandarizados de catalogación bibliográfica o de objetos únicos han tendido a desarrollar puentes entre ellos para propiciar una mayor interoperabilidad entre modelos. Tal es el caso de la versión *object-oriented* del FRBR, el FRBRoo el cual trabaja en sintonía con el CIDOC-CRM permitiendo el intercambio de descriptores bibliográficos y descriptores de objetos únicos. Sobre el tema ver Lanzi, *op. cit.*

Como puede verse, se suele aceptar que la catalogación del arte conceptual debe partir de la premisa de que la idea del arte existe de manera independiente a la forma física y material que la *obra*, en tanto que objeto, pueda adquirir. En suma, lo que observamos es que han sido las lecturas canónicas del arte conceptual tautológico las que han sido adoptadas como referentes para la conceptualización de modelos estandarizados de catalogación.

Ahora bien, asumir que el ‘arte conceptual’ es aquel en el que la idea es más importante que la materialización de dichas ideas no supone en sí mismo ninguna inconsistencia catalográfica, pues a partir de un esquema tal puede llevarse a cabo una descripción adecuada de cierto tipo de obras conceptuales y puede reflexionarse además sobre el grado de adecuación de los diferentes modelos estandarizado. Sin embargo, creemos que resulta sumamente problemático utilizar una serie de principios descriptivos vinculados a la categoría ‘arte conceptual’ a la hora de catalogar otro tipo de experiencias *conceptualistas* que no se inscriben en el marco del pensamiento lingüístico-tautológico-analítico. La manera en la que la propia Murtha Baca describe la obra *1 2 3* de Sol LeWitt nos sugiere que un modelo tal difícilmente puede utilizarse para describir piezas como las de Juan Pablo Renzi y Eduardo Costa mencionadas al inicio de este texto:

“The various incarnations of the work “1 2 3” —the preparatory drawings, the verbal instructions, the realization at Dia:Beacon— share descriptive elements, but their relationship is not that of work, expression, and manifestation. It is not particularly helpful to apply FRBR Group 1 as a model, even though in this case the access points at each “level” are more similar than they are with Smithson’s *Floating Island*. LeWitt is predominantly the creator of the work at each “level,” even though others drew the lines on the walls at Dia:Beacon, acting on his very specific instructions. LeWitt’s assistant are rarely named”.³⁷⁷

377 *Ibidem.*

Como puede verse, Baca correlaciona la *idea del arte como idea* con un modelo de catalogación orientado hacia el concepto, el cual le permite afirmar que aunque la realización física de la obra la lleve a cabo una tercera persona siguiendo las indicaciones de LeWitt, la *obra* será siempre el producto conceptual de este artista. De lo anterior se deduce que, si lo que queremos es catalogar una obra la cual se propone explícitamente eliminar al autor e incluir a un público concreto o a la sociedad en su conjunto en el proceso mismo de creación intelectual del arte —una estrategia ampliamente practicada por diversos artistas de América Latina durante los sesentas y setentas— un modelo tal resultaría obviamente inadecuado, pues éste tendería a retribuirle la autoría de la obra al artista. Es decir, la catalogación iría en contra de la voluntad del artista y de la fuerza estético-política de la obra.

Es por lo anterior por lo que afirmamos que tanto en los procesos de descripción como en los de indexación está en juego una buena parte de la identidad física, discursiva, documental y sobre todo política del arte, sea éste o no conceptual. La implementación de modelos estandarizados de catalogación de objetos culturales centrados o bien en el nivel objetual o bien en el nivel conceptual del arte nos sitúa por lo tanto ante el necesidad de repolitizar la dimensión ontológica de los metadatos y los vocabularios controlados. Siguiendo con la idea de analizar la función descriptiva de la categoría ‘arte conceptual’ nos vemos obligados a hacer las siguientes preguntas: ¿qué ventajas y desventajas supondría la creación de una categoría específica para indexar las prácticas conceptualistas de América Latina? ¿Hasta qué punto la creación de dicha categoría estaría capacitada para cuestionar los principios canónicos sobre los que están estructurados tanto los modelos estandarizados orientados hacia el objeto como los orientados hacia el concepto? Para poder dar una respuesta contextualizada a esta pregunta me gustaría describir brevemente la relación entre el *Art & Architecture Thesaurus* (uno tesoro especializado construido por la Getty Foundation) y el *ICAA Documents Project* (un proyecto de digitalización de documentos relacionados con el arte latino y latinoamericano del siglo XX hospedado en el *Museum of Fine Arts* de Houston).

AUTORIDAD METADESCRIPTIVA

ICAA PROJECT: DE LA RESISTENCIA LETRADA A LA DISRUPCIÓN ARCHIVÍSTICA

Desde la década de los ochentas, la Getty Foundation ha venido desarrollando diversos vocabularios especializados. Uno de ellos es el *Art & Architecture Thesaurus (AAT)*, un vocabulario de términos autorizados especializado en arte, arquitectura, artes decorativas, cultura material y material archivístico. El *AAT* cuenta en la actualidad con alrededor de 131 mil términos. Estos términos están estructurados jerárquicamente a partir de alrededor de 34 mil conceptos (*concepts*), los cuales se componen a su vez de entradas o registros llamados *subjects*. El *AAT* es un tesoro (poli)jerárquico; esto significa que cuenta con diferentes niveles de jerarquización interna de tal manera que un término puede estar emparentado con una o más *familias conceptuales*. Una de las jerarquías más importantes del *AAT* es la lingüística; esto significa que es un vocabulario multilingüe en el que el inglés es el lenguaje *dominante*

“In a completely dominant vocabulary, all languages are treated equally, with none serving as a so-called dominant language. However, in practical applications it is often necessary to treat one language as the default dominant language, particularly when the vocabulary is rich and complex. An example is the *AAT*, in which each concept record includes over one hundred fields or data elements in addition to the term itself [...] For the *AAT*, English is the dominant language, although terms and scope notes may be in multiple languages. In addition, if every term in the original source language has not been assigned equivalent in all other target languages, the status of the other languages is not equal to that of the source language, and they are known as *secondary languages*”.³⁷⁸

Ahora bien, a pesar de su calidad de *lengua secundaria*, en la última década el español ha comenzado a extender su presencia tanto en la esfera pública como en los entornos documentales e informáticos de las instituciones estadounidenses. Es por ello que, como nos lo recuerda el investigador chileno Cristián Gómez-Moya, el Getty Vocabulary Program y la

378 Harpring, P., *Introduction to Controlled Vocabularies...* p. 92.

Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), perteneciente al Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales de Chile, iniciaron hacia la segunda mitad de la década de los noventa el proceso de traducción al español del *AAT*.³⁷⁹ Fruto de diez años de trabajo fue la creación del *Tesaurus de Arte & Arquitectura (TAA)*, el cual no sólo consiste en la traducción de términos al español, sino también en la creación de *equivalencias y términos preferidos (preferred terms)* en los diferentes usos del español en el mundo. Lo anterior es importante para nuestro análisis ya que, en buena medida, lo que persigue es extender la jerarquía lingüística de la lengua dominante (el Inglés) y el vocabulario dominante (el *AAT*) a los diferentes registros locales del español sin perder la interoperabilidad de la traducción. Si nos hemos detenido en explicar los fundamentos generales del *Art & Architecture Thesaurus* y de su derivado, el *Tesaurus de Arte & Arquitectura (TAA)*,³⁸⁰ es porque ambos operan como la gramática archivística del *ICAA Documents Project*.

En enero de 2012, el *International Center for the Arts of the Americas (ICAA)* del *Museum of Fine Arts* de Houston (MFAH) puso por primer vez a disposición del público parte de un ambicioso proyecto de digitalización de documentos del arte latino y latinoamericano del siglo XX.³⁸¹ En la propia página web del ICAA este proyecto se define como:

“the result of a decade-long, multimillion-dollar initiative to identify and retrieve thousands of primary and critical texts [...] by notable Latin American and Latino artists, critics, curators, and others who have played an

379 Gómez-Moya, C., “Archivo Universal, Visualidad y Metadatos: una introducción sobre accesos públicos en el ámbito de la circulación digital” en Gómez-Moya, Barriandos, *Repensar las Políticas de Archivo en los Museos de América Latina y El Caribe*. Informe preparado por la plataforma ARCHIVOS/MUSEOS/MODETNIDADES de la Red Conceptualismos del Sur para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

380 Es interesante notar cómo los editores del *Tesaurus de Arte & Arquitectura* decidieron dejar la conjunción & en inglés para establecer con una identificación visual y sintáctica con el vocabulario en inglés.

381 En su primera fase, este proyecto pretende poner a disposición diez mil documentos (manifiestos, artículos de periódicos, cartas, bocetos de artistas, ponencias y manuscritos no publicados) y, a partir de este primer bloque, aspira ampliar el archivo digital siguiendo la mecánica de un *work in progress*. En la actualidad se puede consultar de manera libre en torno a una cuarta parte de este primer bloque.

important role in the development of the art produced along this cultural axis [...] the *Documents Project* addresses the lag in the field of Latin American art history, research, and teaching. The monumental, long-term impact facilitates the pursuit of new knowledge in the field and establishes a legitimate area of scholarship in U.S. universities”.³⁸²

Para poder llevar a cabo este proyecto, el ICAA —fundado en 2001 y dirigido por Mari Carmen Ramírez— ha trabajado durante diez años con más de cien reconocidos investigadores así como con numerosas instituciones educativas y culturales ubicadas a lo largo del continente. Como puede deducirse, nos encontramos ante uno de los proyectos documentales vinculados al arte latino y latinoamericano más sólidos, más ambiciosos y mejor coordinados que se han desarrollado hasta el momento.

Ahora bien, dada su arquitectura documental, su marco geográfico y su aspiración a crear un nuevo área de estudios en las universidades estadounidenses, nos parece que es necesario ir más allá del mero reconocimiento de su importancia y alcance como herramienta para la investigación. A pesar de estar en su primera fase de implementación, creemos que el impacto de este tipo de proyectos debe ser analizado desde varias perspectivas, incluidas las implicaciones epistemológicas que supondrá su papel como agente de estandarización de categorías relacionadas con el arte de la región. En otras palabras, creemos que es necesaria una lectura crítica de la *autoridad metadescriptiva* sobre la que se estructuran este tipo de proyectos.

ICAA *Documents Project* cuenta con dos plataformas principales: un archivo digital de documentos (*Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art*) y una colección de compendios documentales estructurados temáticamente (*Critical Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art*). Lo interesante es que ambas plataformas están estructuradas a partir de la misma serie de metadescriptores; es decir, ambas son

382 Ramírez, M. C., “Critical Documents of 20th-century Latin American and Latino Art” en: Ramírez, M. C., et. al. (eds.) *Resisting Categories. Latin American And/or Latino?* Houston: New Haven-Museum Fine Arts Houston, 2012.. pp. 27-32.

el resultado de la estandarización de una serie de categorías (títulos, nombres, autores, tópicos, lugares) y de términos-tema *autorizados* por un comité editorial. La función de estos metadescriptores es la de estructurar no sólo la arquitectura semántica de los buscadores digitales sino también la arquitectura editorial de las publicaciones.³⁸³ De ahí que las publicaciones se entiendan como la extensión documental del archivo digital y que cada documento traducido al inglés y publicado en alguno de los volúmenes cuente no sólo con un identificador editorial sino también con un identificador digital (*digital archive number*). Como puede verse, este proyecto ha sido estructurado con la finalidad explícita de poner en circulación una serie de voces autorizadas por un lado y la de convertirse en una suerte de laboratorio terminológico en habla hispana del *Art & Architecture Thesaurus (ATT)* por el otro.

La magnitud del proyecto conlleva por otro lado toda una serie de complejidades institucionales y epistemológicas relacionadas tanto con la política lingüística de los metadatos como con el control de la autoridad metadescriptiva del vocabulario. Un ejemplo de lo primero sería el carácter jerárquico de la estructura interna multilingüe del *ATT*, el cual condiciona en gran medida las pretensiones interculturales, descentralizadas y desjerarquizadas del ICAA.³⁸⁴ En lo que se refiere a la autoridad metadescriptiva —desde nuestro punto de vista el aspecto más controvertido del proyecto— el problema radica en el inevitable proceso de canonización de las categorías editoriales y descriptivas que dan soporte a la arquitectura documental del archivo. Si por un lado el acceso al archivo digital es libre y desjerarquizado, los volúmenes impresos tienden por su parte más bien a fijar canónicamente las categorías temáticas. Conscientes de esta situación, el reciente lanzamiento del sitio web a través del cual se accede al archivo digital coincidió con el lanzamiento del primer compendio

383 Dichas categorías son las siguientes: 1) ¿Latinoamericano y/o Latino?; 2) Abstractos vs. figurativos; 3) Arte, activismo político y cambio social; 4) Asuntos de raza, clase y género; 5) Conceptualismos y arte no-objetual; 6) Exilio, desplazamiento, diáspora; 7) Globalización; 8) Gráfica y la construcción de comunidades; 9) Hiperrealismo, realismo mágico y lo fantástico; 10) Imaginarios nacionales e identidades cosmopolitas; 11) Medios de comunicación de masa, tecnología y arte; 12) Reciclajes e hibridaciones; 13) Utopías geométrica y constructiva.

384 A la fecha no existe una traducción al portugués del *AAT*.

de textos, el cual, sintomáticamente se titula *Resisting Categories: Latin American and / or Latino?*, en alusión al peso que tienen las categorías, sobre todo cuando éstas viajan a lo largo del continente.

Ahora bien, de cara a la inevitable canonización de una serie de categorías relacionadas con el arte latino y latinoamericano que supondrá en el mediano plazo este proyecto, es necesario que nos preguntemos hasta qué punto es suficiente proponer una *resistencia* estrictamente discursiva (editorial/letrada) a la hora de intentar contrarrestar la estandarización de las categorías metadescriptivas. Más aún, es necesario que nos preguntemos incluso sobre la efectividad de un tipo de *resistencia* que se propone desde el interior de un proyecto que, explícitamente, apuesta por ser el fundamento documental y conceptual de un campo de estudios legítimamente reconocido en el contexto académico estadounidense.

Aún no es tiempo para dar respuestas definitivas a estas preguntas; sin embargo, nosotros tendemos a creer que si bien la canonización de las categorías será inevitable, lo cierto es que existen diversos territorios en los que la estandarización de categorías no sólo se puede *resistir discursivamente* sino en los que se puede también *intervenir políticamente* en las arquitecturas terminológicas sobre que ordenan nuestros archivos. Nos referimos a la disrupción de la *autoridad metadescriptiva* de los vocabularios controlados. Sin embargo, como ya hemos apuntado antes, que sea posible *descontrolarlos* no significa que sea fácil ni que sus consecuencias políticas y epistémicas puedan ser del todo predecibles. De hecho, llevar a cabo un tipo de intervención tal requiere de un alto grado de activismo informático y archivístico un terreno aún muy poco explorado por la crítica institucional.

A día de hoy, por ejemplo, ni el *Art & Architecture Thesaurus* ni su versión castellana, el *Tesouro de Arte & Arquitectura*, ofrecen entradas que permitan contextualizar las diferencias entre la categoría ‘arte conceptual’ y la categoría ‘conceptualismos’. Esto significa que, al describir por ejemplo la documentación dejada por una experiencia colectiva de ruptura estético-política como lo fue *Tucumán Arte*, uno se ve obligado a ingresarla en la categoría ‘arte conceptual’ y a correlacionarla con otras categorías tales

como ‘arte político’, ‘arte argentino’, etcétera. Una posible solución a este problema sería, en caso que se esté utilizando el modelo *Categories for Description of Works of Art*, el de incluir un comentario en la categoría ‘Critical Responses’ aclarando la distinción entre ‘arte conceptual’ y ‘conceptualismos’ y enmarcando el contexto histórico-político de su desambiguación. Ahora bien, dado que en la actualidad contamos con un importante cuerpo de documentos que podrían sin ningún problema justificar la pertinencia y *autoridad* de categorías alternativas como podrían serlo ‘conceptualismos’, ‘prácticas conceptualistas’, ‘no-objetualismos’, etcétera, resulta factible pensar incluso en otorgarles *autoridad descriptiva* dentro del vocabulario controlado.

De hecho, entre los metadescriptores editoriales del proyecto del ICAA se incluye tanto ‘conceptualismos’ como ‘arte no-objetual’. Lo anterior resulta sin lugar a dudas sumamente sugerente pues abre todo un espacio de producción teórica; sin embargo, conlleva a su vez dos tipos de problemas diferentes que tienen que ser discutidos también en profundidad. Por un lado, como ya hemos dicho la estructura jerárquica de los tesauros está diseñada justamente para *resistir* la inestabilidad y el *descontrol* de sus términos, lo cual supone una serie de aspectos técnicos y conceptuales que necesitan ser resueltos tomando en cuenta las posibilidades ofrecidas por la folksonomía (creación de comunidades diversificadas de expertos, colección permanente de respuestas críticas, revisión de las entradas de un vocabulario, intervención en las jerarquías lingüísticas, etcétera); por el otro, la sola idea de igualar el grado de *autoridad* de las categorías no canónicas para que ésta puedan operar en los procesos de catalogación supone, en una medida u otra, la pérdida de su función desestabilizadora y el inicio de su canonización.

En relación a este segundo punto —la inminente canonización de una serie de categorías que hasta ahora habían operado como contra-discursos— resulta sugerente plantear la posibilidad de otorgarles algún tipo de autoridad más bien *alternativa*, *satelital* o *táctica* con la intención de que este tipo de categorías *semi-canónicas* pueda realmente preservar la fuerza crítica y disruptiva que tenían antes de haber sido integradas al

vocabulario controlado como voces autorizadas. Ahora bien, una idea tal conlleva a su vez una serie de problemas potenciales que deben ser tomados en cuenta. Si postuláramos por ejemplo la categoría ‘conceptualismos’ en tanto que *autoridad alternativa* a la categoría ‘arte conceptual’, tendríamos que valorar al menos los siguientes tres escenarios: un primer peligro sería que ‘conceptualismos’ fuera utilizada como una *manifestación* del ‘arte conceptual’, es decir, como una de las formas en las que se materializa el arte como idea o el arte de concepto (lo cual dejaría intacta la base canónica sobre la que está construida en la actualidad la categoría ‘arte conceptual’). Otro peligro sería que ‘conceptualismos’ fuera entendida como la expresión latinoamericana del ‘arte conceptual’, es decir, como ‘arte conceptual latinoamericano’ (lo cual no sólo dejaría intacta su autoridad terminológica sino que crearía una falsa familiaridad entre experiencias *conceptuales* totalmente disímiles e incluso contrapuestas, como sería el caso de los artistas Eduardo Costa/Juan Pablo Renzi y Robert Smithson/Sol LeWitt mencionados al inicio de este texto). Un tercer peligro sería que ‘conceptualismos’ fuera entendida exclusivamente como la acepción autorizada de la traducción al castellano de ‘conceptual art’, es decir, como el término preferido (*preferred term*) para referirse en castellano a dicha categoría (lo cual enfatizaría el carácter del español como lenguaje secundario en términos de autoridad metadescriptiva).

Como se deduce de estos problemas en potencia, antes incluso de poder plantearnos la viabilidad burocrática de la categoría ‘conceptualismos’ necesitamos preguntarnos hasta que punto es o no deseable reivindicar su autoridad descriptiva en un contexto documental determinado. Si aceptamos que los archivos de los museos son lugares para la reflexión, la negociación, la identificación y la construcción de lo común; es decir, si estamos dispuestos a considerarlos como instrumentos para la activación de la vida política y para la ruptura del consenso a la hora de dar cuerpo y sentido a la memoria social, tendremos que aceptar también que en el análisis de la *autoridad meta-descriptiva* de los vocabularios controlados deben participar diferentes comunidades de expertos, incluidos los archivistas, los científicos sociales, los curadores y los artistas, a pesar de que no todos hablen el mismo lenguaje ni tengan los mismos objetivos en mente.

TERCERMUNDISMOS

EL SUR GLOBAL COMO (TERCER)TEXTO

*O de cómo La Habana le robó a los parisinos y neoyorkinos
la idea del globalismo*

*It was perhaps a mistake our trying to represent what was
no longer definable in geographical terms*

Rasheed Araeen

En 1964, el ingeniero paquistaní Rasheed Araeen abandonó Karachi, en Pakistán, y se exilió en Londres. Convertido en un artista británico-paquistaní por las mismas políticas multiculturalistas del Partido Conservador que convertirían a Margaret Thatcher en la Primera Ministra de Inglaterra, quince años después de su llegada a Londres Araeen declararía categóricamente en el ICA (Institute of Contemporary Arts) lo siguiente: “the myth of the internationalism in art must be exploded”. Como ya vimos antes, el internacionalismo que está en el punto de mira de Araeen no es el *New Internationalism* que apareció años más tarde de la mano del INIVA (*Institute of New International Visual Arts*) con su promesa de incorporar a las *modernidades artísticas* no-occidentales dentro de un relato verdaderamente internacional, sino más bien aquel viejo internacionalismo del arte moderno el cual se hundía en las tensiones de la Guerra Fría; en otras palabras, lo que Araeen cuestionaba en

1978 era aquel internacionalismo que Harold Rosenberg creía haber desmantelado dos décadas atrás con su idea del *globalism* en el arte pero que, como comprobó el propio Araeen, había sobrevivido al hecho de que Nueva York —como dijera Serge Guilbaut— le hubiera robado la idea del modernismo a los parisinos.³⁸⁵

Los debates en torno al internacionalismo con los que se encuentra Araeen al llegar a Londres —y que intentará contestar a través la revista *Black Phoenix* primero y después en las páginas de la emblemática revista *Third Text: Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*— son entonces los mismos debates que habían surgido en torno al lugar y al papel del Tercer Mundo en los nuevos diseños de la modernidad en tanto que proyecto estético global. Para el caso de América Latina — como lo ha demostrado la historiadora argentina Andrea Giunta— el internacionalismo se articulaba sobre una compleja red de intereses comerciales, discursos geopolíticos y estrategias de diplomacia cultural trianguladas asimétricamente entre la *Alianza para el Progreso* que Kennedy había instaurado en 1961, las elites culturales de los Estados nacionales de América Latina y las tensiones provocadas por el internacionalismo mercantil promovido por David Rockefeller, quien había revitalizado la retórica del panamericanismo e impulsado las relaciones Norte-Sur a través de la idea de crear un mercado común en contra del internacionalismo socialista.³⁸⁶ Lo anterior era mucho más explícito en Argentina y Brasil, en donde habían aparecido nuevas instituciones y nuevos actores locales que abrazaban el internacionalismo y los nuevos lenguajes del arte moderno con la idea de articular el juego de poderes de la *intelligentsia* cultural nacional.

385 Guilbaut, S., *De cómo Nueva York robó la idea de Arte Moderno, op. cit.*, (*How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago: University of Chicago Press, 1985).

386 Giunta, A., “Misión Imposible: Nelson Rockefeller y la cruzada del internacionalismo artístico” en: Salvatore, R. D., Renato Ortiz (ed.), *Culturas Imperiales: experiencia y representación en América, Asia y África*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005; Giunta, A., *Avant-Garde, Internationalism, and Politics: Argentine Art in the Sixties*. Duke University Press Books, 2007; Malosetti, L., Andrea Giunta, (eds.), *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

En este capítulo nos proponemos leer los diferentes imaginarios geopolíticos que la revista *Third Text: Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture* ha puesto en circulación en sus veinticinco años de existencia. Lo haremos tomando como punto de partida la manera en la que la *idea del arte latinoamericano* que circuló por sus páginas reconfiguró la metageografía discursiva de la publicación, forzando el desensamblaje de la categoría «Tercer Mundo» y reinstalando un nuevo imaginario que ya no se basa en el esquema *centro-periferia* sino más bien en el esquema *globo-continente*. Como veremos, el vacío que dejó la salida de la categoría «Tercer Mundo» en el imaginario editorial de la revista fue ocupado en buena medida por el concepto *Sur Global*, en el cual se ensamblan las ramificaciones editoriales de la revista: *Tercer Texto*, *Third Text Africa*, *Third Text Asia*. Como intentaremos demostrar, esta *re-continentalización* del proyecto original de la revista fue en buena medida una reacción a lo que hemos descrito como el *efecto magiciens*; es decir, a la institucionalización de 1989 como el mito inaugural del *global art world* y al intento de construir un relato diferente del arte global y del globalismo, lo cual convirtió a la *Tercera Bienal de la Habana* en el *alter-ego* geoestético de *Magiciens de la terre*.

TRICONTINENTALISMO: NUEVA YORK, SAO PAULO, KARACHI

Pronunciadas en Londres al calor de un discurso postcolonial en pleno proceso de formación, y dichas en el marco de las protestas y reivindicaciones de grupos como el Black Workers Movement o Artists for Democracy y de revistas como *Race and Class* (Sivanandan) y la *New Left Review* (Stuart Hall) —recordemos que Said publica su *Orientalism* en 1978— la relevancia de las palabras que Araeen había pronunciado en el ICA en ese mismo año tenía que ver con el hecho de que la retórica del internacionalismo se había convertido en el aparato cultural del colonialismo interno en el Tercer Mundo, sobreviviendo por lo tanto a los embates de los regionalismos, los nacionalismos y los *globalismos* que lo cuestionaban desde diferentes ángulos. Hacia el final de la década de los sesentas, América Latina había dejado de percibir con buenos ojos

el internacionalismo, en parte por la influencia de los nacionalismos desarrollistas y en parte por la inercia de los diferentes proyectos de integración subcontinental, los pactos y los acuerdos intra-regionales. Como lo dejaron en claro los pronunciamientos de Marta Traba por aquellos años, una buena parte de quienes defendían el lenguaje moderno en la pintura identificaban el internacionalismo con la americanización y con la penetración cultural imperial estadounidense.³⁸⁷ Hay que recordar que fue en 1966 que se constituyó el CIAR (Center for Inter-American Relations), el cual nació con la finalidad de mejorar las relaciones hemisféricas entre Estados Unidos y América Latina.³⁸⁸

Ya fuera porque Europa buscaba a toda costa recuperar su influencia global, o bien por que Estados Unidos pretendía establecer áreas de influencia en el hemisferio Occidental a través de los *Area Studies*, el internacionalismo se desenvolvía en una doble realidad: por un lado era atacado desde diferentes frentes –incluido desde luego el internacionalismo socialista– mientras que por el otro era impulsado desde la diplomacia cultural y la filosofía del libre mercado. Recordemos que el argumento de Rosenberg en 1963 de que el internacionalismo había tocado su fin dando paso a un nuevo *globalismo* en el arte se basaba en la creencia de que París ya no podría volver a tener en sus manos el monopolio del modernismo:

“The earlier internationalism has been superseded –decía Rosenberg en 1963– by a global art whose essence is precisely the absences of qualities attached to any geographical center. In the present globalism there is no opening for a ‘new Paris’ [...] Paris itself can no longer fill the place of Paris”.³⁸⁹

387 Traba, M., *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005.

388 Rangel, G., (ed.), *A Principality of Its Own: 40 Years of Visual Arts at the Americas Society*. New York: Americas Society, 2006 (Americas Society, Fundación Cisneros, and David Rockefeller Center for Latin American Studies).

389 Rosenberg, H., “International Art and the New Globalism” en: *New Yorker*, Abril 5 de 1963, Vol. 39 Issue 11. Este artículo apareció ampliado un año después en su libro Rosenberg, H., *The Anxious Object. Art Today and its Audience*. New York: Horizont Press, 1964 [“International Art and the New Globalism”, pp. 205-212].

Fue con este mapa geopolítico en mente que Rosenberg interpretó por aquellos años el impacto global de la Bienal de Sao Paulo. Por ejemplo la cuarta edición de 1957, la cual había acogido una muestra individual de Jackson Pollock, inaugurándose en medio de una intensa polémica interna, la cual estuvo a punto de dismantelar los consejos directivos de la propia bienal cuando algunos artistas brasileños, como Flávio de Carvalho, insatisfechos por la actitud nepotista del jurado, encararon al propio Ciccilio Matarazzo y de demandaron sintonizar la lógica de los jurados ‘internacionales’ con la de los ‘nacionales’, amenazando con quemar las obras de la bienal. Aquella bienal era la primera que se llevaba a cabo en el impresionante Pabellón de las Industrias, el cual había sido construido años antes por Oscar Niemeyer en el Parque de Ibirapuera para una exhibición universal agroindustrial.³⁹⁰ Como es sabido, este edificio encarna toda la fuerza estética y político-nacional del lenguaje arquitectónico moderno anti-racionalista del Brasil de la década de los cincuentas.

Fue por lo tanto ahí, en el marco de ese edificio reconocido internacionalmente como moderno, que Jackson Pollock tuvo una exposición individual la cual potenció las relaciones diplomáticas entre el internacionalismo de Sao Paulo y el de Nueva York. Como es sabido, Pollock se había convertido en la punta de lanza de aquel tardío pero efectivo *new deal* cultural estadounidense, el cual institucionalizó una suerte de pedagogía estética del ‘americanismo’ y de la ideología de la innovación, sepultando al regionalismo y haciendo emerger al Expresionismo Abstracto como la marca de identidad nacional de la vanguardia de postguerra.³⁹¹ Esta pedagogía estética, se apuntaló a través del *action painting* y del *coonskinnism*, los cuales habían sido inventados —como conceptos y como patrimonio americano— por el propio Rosenberg.³⁹²

390 Alambert, F., *As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.

391 Doss, E. *Benton, Pollock, and the Politics of Modernism: From Regionalism to Abstract Expressionism*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

392 Rosenberg, H., *The Tradition of the New*. New York: McGraw-Hill, (1959)1965.

Situada ‘visiblemente’ en la periferia geo-espacial del sistema internacional, la Bienal de Sao Paulo ocuparía por lo tanto un lugar importante en el pensamiento global de Rosenberg, ya que el hecho de que Sao Paulo hubiera acogido los nuevos lenguajes de la abstracción, le servían de argumento (geopolítico) para demostrar su idea de que la geografía de arte moderno no había cambiado, sino que había dejado de ser un elemento de la crítica y que, por lo tanto, el lenguaje internacional podía desarrollarse y arraigar ahora en cualquier sitio, incluido decía él, “del otro lado de la cortina de hierro”.³⁹³ Tras su visita a la VI Bienal de Sao Paulo en 1961 —aquella que coordinó Mario Pedrosa abriendo la puerta a la representación rusa y de los países del bloque del Este, y por la que el propio Pierre Restany afirmó que la Bienal de Sao Paulo era por entonces más interesante que la Bienal de Venecia— Rosenberg escribió en un artículo titulado *Art in Orbit*, los siguiente:

“In Short, the Bienal reveled the presence of an internationalism far deeper than that signified by the official convergence of some fifty nations. Everything in modern art, it turned out, belongs to everybody —the only exhibit that might have claimed a national quality was the Swiss, all the pieces in which were as neat as one would expected (who knows? The fussy kind may have arrived later).”³⁹⁴

A decir de Rosenberg, tras la aparición primero de Nueva York y luego de Sao Paulo en el mapa global, el internacionalismo había dejado de ser un sistema operado desde Europa. Para él, el fin del monopolio parisino suponía por lo tanto el inicio de una nueva globalidad. Sin embargo, como ya hemos dicho, la visión geopolítica del arte de Rosenberg expresa, en toda regla, el anti-eurocentrismo eurocéntrico que caracterizaría después a la mayoría de los discursos postmodernos posteriores: ejecutar una crítica a la modernidad artística europea (léase modernismo occidental), con la finalidad intencionada de mantener incólume la autoridad geoestética de Occidente. Su *globalism* fue, por lo tanto, el primer revisionismo geopolítico occidentalista del mapa de la

393 Rosenberg, H., “International Art and the New Globalism...”, *op. cit.*

394 Rosenberg, H., “Art in Orbit” en: *op. cit.*, p. 17.

Guerra Fría; un revisionismo operado desde Nueva York bajo la retórica de la libertad de innovación y la instrumentalización del discurso del arte global. Para Rosenberg, el Expresionismo Abstracto era el nuevo Norte Global, el cual, reconvertido en una potencia geoestética imperial, reconocía a los ‘centros internacionales’ en América Latina como cajas de resonancia del mensaje de los nuevos lenguajes artísticos, ‘auténticamente’ estadounidenses. La geografía del esquema *centro-periferia* en el arte había ‘desaparecido’, pero no la metageografía del imaginario de la Guerra Fría, ni la geopolítica global de lo sensible.

Recordemos que el libro *Tradition of the New* de Rosenberg apareció en 1959, al mismo tiempo que la revista *Art in America* publicaba un número especial dedicado a América Latina, en el que se hablaba de un “‘Renacimiento’ in South America” impulsado por los Juegos Panamericanos que se habían celebrado ese mismo año en Chicago, Denver y Dallas.³⁹⁵ En ese mismo número de la revista, aparecía publicado también *Trends-Latin America*, un artículo en el que —motivado por el entusiasmo que le generaba por la filosofía panamericanista de la Organización de Estados Americanos— José Gómez Sicre celebraba que América Latina hubiera comenzado a expresarse en el lenguaje internacional.³⁹⁶ Como lo ha apuntado Andrea Giunta:

“[d]esde fines de los años cincuenta, José Gómez Sicre, director de la sección de artes visuales de la Organización de Estados Americanos (OEA), proclamó reiteradas veces en el *Boletín de Artes Visuales* de la OEA que el mapa del poder cultural había cambiado y que ahora todas las ciudades de América (Nueva York, Buenos Aires, Río de Janeiro, Lima, Ciudad de México, San Pablo, Caracas, Washington) eran centros internacionales de arte.”³⁹⁷

395 Giunta, A., *Avant-Garde, Internationalism ...*, *op. cit.*

396 Editorial, “Where is America?” en: *Art in America*, Fall 1959, vol. 47, no. 3, p. 20; Gómez-Sicre, J., “Trends-Latin America” en: *Art in America*, *op. cit.* pp. 22-23, 22.

397 Giunta, A., “El ‘triumfo’ de la pintura argentina. Nacionalismo internacionalista en los sesenta”. Comunicación presentado en el congreso del año 2001 de LASA (Latin American Studies Association), Washington D.C. [http://proa.org/esp/exhibition-iman-nueva-york-textos.php#_edn10]

El director del Departamento de Asuntos Culturales de la Unión Panamericana, Rafael Squirru, ofreció también su visión del internacionalismo latinoamericano en un artículo sintomáticamente titulado *Spectrum of Styles in Latin America*. Aparecido en 1964, Squirru abogaba en su texto por la idea de combinar el internacionalismo de la *forma arte* con el regionalismo de la *expresión artística*: “Is a Latin American version of abstraction, whether lyrical or geometrical, the same as that of Europe, the United States, or Japan? No! The forms of expression are international but the Latin American artist handles them in a new, different, original manner all his own”.³⁹⁸ Aunque proponían visiones diferentes del problema, tanto Rafael Squirru como José Gómez-Sicre daban por hecho la existencia del internacionalismo foráneo, es decir, el Expresionismo Abstracto como metalenguaje. Era por lo tanto a partir de ese centro global geoestético que el imaginario diplomático de la *Pan American Union* construía por sustracción —más que por comparación— una imagen del arte latinoamericano moderno internacional. En otras palabras, tomaban un elemento de la política cultural nacional estadounidense, el Expresionismo Abstracto, y lo escalaban globalmente para pensar los lenguajes internacionales en el interior de la imaginación geopolítica de la modernidad occidental.

Como es sabido, Gómez Sicre afirmó en repetidas ocasiones que el arte moderno latinoamericano había nacido efectivamente *tarde* (a destiempo con respecto al internacionalismo estadounidense) pero que lo había hecho exitosamente de la mano de la institución que él mismo dirigió durante mucho tiempo: la sección de Artes Visuales de la *Pan American Union*. En buena medida, lo que el cubano argumentaba era que la *idea del arte latinoamericano* había nacido ella misma en Estados Unidos, al calor de las relaciones Norte-Sur, y que el propio Gómez Sicre había sido su “descubridor”:

“There are those who do not yet acknowledge the existence of a clearly identifiable Latin American form of expression. This point, however, is open to

398 Squirru, R., “Spectrum of Styles in Latin America” en: *Art in America* no.1, Febrero de 1964, pp. 81-86.

debate. It is true that Latin American art appeared on the international scene rather late. Nevertheless, since the beginning of this century, it has advanced with gigantic strides [...] to promote this art still in its developing stages, first it was necessarily “to discover” what each country had to offer. There was a need to set marks and develop criteria. That was a very rewarding task for me. It is just as gratifying for me to see the unflagging search of our artists to be the *raison d’être* of this publication. This publication documents the history of the birth of Latin American modern art, and gives evidence of its worth and strength.”

Como puede verse, esta tesis es idéntica a aquellas palabras de Octavio Paz, quien afirmaría unos años después que la reflexión sobre la mexicanidad se había iniciado fuera de México.³⁹⁹ La visión hemisférica del nacimiento de la *idea del arte latinoamericano* no era exclusiva de Gómez Sicre, sino que era compartida por muchos otros artistas y latinoamericanista en aquella época, quienes veían en él al orquestador de la unidad conceptual del arte latinoamericano. El artista peruano Fernando de Szyszlo, incluso en una fecha tan posterior como 1994, confirmaría estas ideas al afirmar que [t]he person who really promoted the idea of Latin American art was Pepe Gómez Sicre. Before him, there was Argentinean painting, Colombian painting, Venezuelan or Mexican painting. It was Gómez Sicre who was the first to speak of Latin American painting”.⁴⁰⁰

Otro punto crucial del debate en torno al internacionalismo por aquellos fue el que propuso Lawrence Alloway, un reconocido crítico británico que había estado vinculado al ICA (Institute of Contemporary Arts) de Londres y al Independent Group, y que se había ido a vivir a Nueva York en 1961, integrándose casi a su llegada al Museo Guggenheim. Desde ahí, se sumó a los debates en torno al internacionalismo, la geografía global del arte y al coeficiente de internacionalidad de América Latina en el mapa

399 Paz, O., *El laberinto de la soledad*. Manchester: Manchester University Press, 2008.

400 Szyszlo, F., Alvaro Medina, “An Interview with Fernando de Szyszlo” en: *Art Nexus* (January, 1994): p. 48; citado en Anreus, A., “José Gómez Sicre and the ‘Idea’ of Latin American Art” en: *Art Journal*, Vol. 64, No. 4 (Winter, 2005), pp. 83-84.

de la modernidad occidental. Su llegada a Nueva York, como hemos visto, coincidía con el momento en el que las instituciones estadounidenses habían comenzado a preguntarse y a debatir intensamente el lugar del arte latinoamericano en los circuitos globales y al momento en el que intelectuales como Marta Traba estaban comenzando a pensar en América Latina como una unidad geoestética autónoma. Desde el punto de vista del Museo Guggenheim, el debate parecía articularse en torno a una disyunción, imposible de resolver, entre el internacionalismo estético de América Latina y la condición geopolítica de dicha región, situada en los márgenes de Occidente, en una de las esquinas del Tercer Mundo y en el centro geoeconómico del subdesarrollo.

La llegada de Alloway a Estados Unidos en 1961, coincidió además con la incorporación de Thomas Messer como directo del Guggenheim Museum de Nueva York. En el catálogo de la emblemática exhibición *Latin America: New Departures* de 1961 que tuvo lugar en Boston, Messer escribiría lo siguiente:

“Siempre que se utiliza una categoría geográfica como el elemento unificador de una exposición, aparece el problema del denominador estilístico común. ¿Qué es el arte latinoamericano? ¿Existe en cuanto tal? Las respuestas a esta pregunta deben ser cautelosas? El arte latinoamericano existe, sólo en cierta medida. Existe y no existe”.⁴⁰¹

Sus palabras reflejaban un problema sustancial del internacionalismo en el arte: ¿cómo hacer coincidir la geografía física, económica y política del continente con los diseños globales de los lenguajes artísticos internacionales? Hay que recordar que fue en ese mismo año, en 1961, que aparecieron libros como el Marta Traba *La pintura nueva en América Latina*,⁴⁰² así como también la versión reelaborada de la *Invención de América* del historiador mexicano Edmundo O’Gorman la cual, a pesar de estar articulada desde la lógica de la modernidad occidental, abrió

401 Messer, T., *Latin America: new departures*. Boston: Institute of Contemporary Art New York, 1961.

402 Traba, M., *La pintura nueva en Latinoamérica*. Bogotá: Ediciones Librería Central, 1961.

un nuevo debate en torno al *ser* de la región y a la manera en que el conocimiento y las estructuras institucionales del saber participan en su construcción y reelaboración. La forma en la que se propuso solucionar la incompatibilidad de los mapas geoestéticos y geopolíticos de América Latina fue, en buena medida, la de romper la relación entre vanguardia y subdesarrollo. En otras palabras, el problema de la *heterogeneidad histórico-estructural* (el atraso, el subdesarrollo, la dependencia, el destiempo de la región respecto a Europa y Estados Unidos) se separó del relato meta-geográfico del internacionalismo en el arte, permitiendo que ciudades como Nueva York y Sao Paulo se convirtieran en verdaderos centros internacionales del arte, a pesar de que la distancia geoepistemológica entre Estados Unidos —en tanto que hegemonía imperial— y el Tercer Mundo —en tanto que el territorio natural para el subdesarrollo— siguiera estando definida asimétricamente por medio de la negación de la coetaneidad (*denial of coevalence*), siendo el primero un centro de vanguardia y el segundo el territorio natural del subdesarrollo. Lo que se había articulado entonces a través del primer revisionismo geopolítico que Rosenberg interpretó como el *globalism* no era otra cosa que una lógica global para administrar el desarrollismo estético en el que se superponían dos mapas distintos de la modernidad.

Fue en el marco de estas polémicas en torno a la unidad estética y al coeficiente de internacionalidad del arte latinoamericano que Lawrence Alloway entró al debate, cuestionando duramente tanto la romántica visión globalista-nacionalista de Harold Rosenberg como el formalismo de Clement Greenberg y Herbert Read, quienes abstraían la forma-arte como si ésta no tuviera relación alguna con el sujeto y el contexto en donde opera como arte. En el mismo año en que apareció el artículo *International Art and the New Globalism* de Harold Rosenberg (1963), Alloway publicaba un breve pero controvertido texto titulado *Whatever Happened to the Frontier?*⁴⁰³ En él, Alloway ofrece una lectura sistémica del internacionalismo y lo hace con la siguiente pregunta: “*Can the art of the twentieth century usefully be treated geographically?*”. Con esta pregunta —que

403 Alloway, L., “Whatever Happened to the Frontier?” en: *The Minneapolis Institute of Arts Bulletin*, Vol. 52, No. 2, (1963), pp. 54-56.

para esos años resulta sin duda sorprendente— lo que Alloway estaba planteando no era que la geografía había dejado de tener sentido para la crítica del arte, como argumentaba Rosenberg, sino más bien que la modernidad artística occidental no podía leerse ni desde las alegorías nacionales, ni desde el mapa del ‘subdesarrollo’ estético del Tercer Mundo, ni tampoco a través de los diseños geopolíticos producidos por los *Area Studies*. Lo interesante y a la vez controvertido del breve texto de Alloway, era por lo tanto que reintroducía el problema de la escala geográfica para medir lo internacional, rompiendo tanto el esencialismo culturalista como el filosófico, que hacía de la forma artística o bien una *representación* de las delimitaciones socioculturales (el primero) o bien un *territorio trascendente*, aprehensible sólo a través de una estética universal (el segundo).

En ese texto de apenas tres páginas, Alloway reintroducía el problema del esquema *centro-periferia*, abordándolo no como un problema filosófico o geo-espacial, sino más bien como un asunto antropológico y geocultural, en la misma línea en que años después —en su texto de 1971 titulado *Anthropology and Art Criticism*⁴⁰⁴ pediría que el arte fuera estudiado en sus formas de uso y no a partir de categorías filosóficas, aludiendo con ello a dejar atrás la crítica greenberiana. Para Alloway, América Latina podía ser la periferia de Europa en el mismo grado de intensidad que Minnesota era con respecto a Nueva York. Por lo tanto, lo que se proponía Alloway era analizar las jerarquías estéticas intra-occidentales a partir de borrar las *líneas-frontera* que habían dibujado los diseños geopolíticos de la modernidad, los cuales estaban siendo por entonces reconfigurados por los *Area Studies*. Su modelo sistémico de análisis —contrario al difusionismo que caracterizaba a las lecturas que veían en las vanguardias el motor geoestético para la espacialización de la modernidad— se proponía leer más bien las diferentes particiones internas del internacionalismo artístico, observándolas desde diferentes escalas (regionales, continentales, nacionales y locales). Influenciado por la filosofía de la historia de Arnold Toynbee, su visión del internacionalismo partía de un

404 Alloway, L., “Anthropology and Art Criticism” en: *Art Magazine*. New York, Vol. 45, No. 4 (Febrero), 1971.

modelo geohistórico estructurado por diferentes áreas civilizatorias, las cuales se ensamblaban y desensamblaban sobre la geografía compitiendo unas con otras a través del tiempo. Hay que recordar que el segundo tomo de *A Study of History* de Toynbee apareció en 1961, acentuando su teoría de las *civilizaciones puestas a prueba*.⁴⁰⁵ Era desde este ángulo que en su *Whatever Happened to the Frontier?* Alloway hacía una lectura micro-geográfica del internacionalismo expuesto en la Bienal de Minnesota de ese año:

“Is American art, as such, different from European art and, if so, are those differences embodied equally in the art of Minnesota and New York? There are various possibilities of geographical ranking which can be listed in terms of diminishing area: 1) international art, global, pervasive, and encompassing; 2) continental or national art, the limits of which coincide with tariff boundaries and the rights of citizenship; and 3) local and regional styles, within countries. The Minnesota Biennale presents an occasion to raise questions about the relation between regional, national, and international art – a topic close to present attempts to locate specifically American properties in recent American art [...] The definition of America in terms of geographical metaphors is usually accompanied by a fixed image of Europe”.⁴⁰⁶

Una vez establecidas estas particiones, Alloway avanzaba hacia el cuestionamiento de la identificación entre pensamiento crítico y lugar (regional) de enunciación el cual, desde su punto de vista, constituía la forma en la que se había creado una tradición de pensamiento americana de la que se derivaba la escuela de Nueva York:

“The main influence on geo-cultural art criticism is the American historian Frederick Jackson Turner who developed, in the late nineteenth century, a theory of the influence of the frontier on American character and institutions [...] The use of the Coonskiner as a model for the behavior of American artists by Harold Rosenberg continues the frontier image”.⁴⁰⁷

405 Toynbee, A., *A Study of History*. A Galaxy Book: Oxford University Press, 1961.

406 Alloway, L. “Whatever Happened to the Frontier?” en: *op. cit.* pp. 54-56.

407 *Ibidem*.

Como puede verse, lo que Alloway estaba poniendo en operación no era sólo un duro cuestionamiento de la crítica de arte norteamericana en tanto que escuela de pensamiento regional, sino también de los fundamentos del lugar de enunciación de su alegorías nacionales. Al cuestionar el argumento que hablaba de la existencia de una *frontera* geoepistémica que situaba a la crítica artística norteamericana en un *territorio discursivo* diferente del de la crítica de arte europea, lo que Alloway estaba haciendo era poniendo en duda la idea de que el Expresionismo Abstracto norteamericano pudiera ser pensado universalmente; es decir, estaba poniendo en duda que fuera un lenguaje internacional sin geografía. En este punto, el pensamiento de Alloway resulta sin duda relevante, ya que cuestiona, desde sus cimientos, la estructura de los diseños metageográficos del arte moderno. Sin embargo, de su aguda crítica a la pedagogía formalista norteamericana, Alloway deriva una serie de conclusiones sumamente controvertidas, en la medida en que termina re-universalizando los lenguajes internacionales:

“However, what of the supposed universality of art? Is this replaced by the concept of antithetical continental styles, one old, one new, one a response to the wilderness, the other a response to cultural overcrowding? Works of art do not need to be translated; they are always perceived in the original”.⁴⁰⁸

Al final, para poder negar que el Expresionismo Abstracto contaba con algo así como un lugar de origen derivado de la crítica norteamericana, lo que termina concluyendo Alloway es que el arte moderno en general no tiene un *locus de enunciación*; en otras palabras, termina borrando las fronteras geoestéticas y evacuando la posibilidad de ofrecer un conocimiento situado a través del arte, en la medida en que lo que sugiere es que, a la larga, aquellos internacionalismos artísticos como el latinoamericano, dejarán de ser latinoamericanos y se volverán ‘verdaderos’ internacionalismos, pues ya no necesitarán de las marcas nacionales o regionales, las cuales eran, ante los ojos de Alloway, etapas intermedias en el desarrollo de un internacionalismo global. Su visión del

408 *Ibidem.*

internacionalismo expresa por lo tanto una clara idea de progreso y una linealidad profundamente desarrollista.⁴⁰⁹

The individuality of the works of art –afirmaba Alloway– will be attributable to the uniqueness of the artist, rather than to topography or the genius loci. They will be connectable to other works of art, both as echoes and modifications of international style” [...] It is true that the work may be hard to decipher, but it is not in a foreign language, even though other social customs and assumptions may have contributed to its formation. Even if we doubt the universality of art, it is demonstrably international in scope. Art is, at least, mobile”.⁴¹⁰

Lo anterior nos lleva directo al centro del problema. Su teoría sobre la frontera estaba basada en lo que él llamaba la *estética de la abundancia* (*aesthetics of plenty*), la cual había desarrollado antes de llegar a Nueva York, en 1958, en el marco de las discusiones que mantenía en el ICA con el Independent Group.⁴¹¹ La *estética de la abundancia* plantea que la eliminación del esquema *centro-periferia* (la aparición de Nueva York en el mapa pero también la de Sao Paulo) terminaría trayendo a la larga una suerte de justicia distributiva en términos geoestéticos; o, como él decía, la articulación de una cultura que se basada en la abundancia y no en la escasez, a *non-depressive-based culture* como Alloway la llamaba. En sus propias palabras, “when town mouse and country mouse receive day-to-day, month-to-month information at the same rate, it is impossible to maintain the former etiquette of priority –centre and periphery lose their distinctive character in an efficient aesthetics of plenty”.⁴¹²

Así, la *estética de la abundancia* no sólo opera en el interior de las fronteras nacionales –entre lo rural y lo urbano– sino también a escala continental

409 Franklin, M., Bernard Kaplan (eds.), *Development and the Arts: Critical Perspectives*. Northvale: Lawrence Erlbaum Associates, 1994.

410 Alloway, L., “Whatever Happened ...”, *op. cit.*

411 Alloway, L., “The Long Front of Culture” en: *Cambridge Opinion* 17 (1959); *cf.* Robbins, D., (ed.) *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*. Cambridge/London: MIT Press, 1990, pp. 49-54.

412 Lawrence Alloway, “The Long Front of Culture ...” *op. cit.* p. 52.

y global, reorganizando las fronteras entre Occidente y sus Otros. Por lo tanto, en la lectura sistémica del internacionalismo de Alloway puede leerse –traducida a la lógica de la potencia geoestética del *activo-periferia* a la que nos hemos referido antes– la ideal del ‘orden natural’ de la economía liberal global de Adam Smith, tal cual apareció en su *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*.⁴¹³ Surgida al mismo tiempo que la estética y de la *cosmopolitheia* kantianas, así como de la pretensión de alcanzar una *paz perpetua* entre las naciones, el pensamiento de Smith es, como lo ha sugerido Walter Mignolo, uno de los fundamentos de lo que él llama el pensamiento global lineal: lo global como justificación de las desigualdades planetarias en tanto que momentos previos para alcanzar un bienestar común, igualitario.

Ahora bien, a nadie escapa que su *estética de la abundancia* (*aesthetics of plenty*), es la contraparte de la *estética del hambre* que propuso Glauber Rocha en el momento mismo en el que Alloway teoriza sobre el coeficiente de internacionalidad de América Latina. Como es sabido, Glauber Rocha leyó su manifiesto en el Seminario del Tercer Mundo, el cual se celebró en 1965 en Génova.⁴¹⁴ Si observamos dicho simposio desde el punto de vista de la subalternidad, es fácil reconocer en él las mismas problemáticas que hemos analizado ya sobre los *sujetos geoestéticos subalternos*: Glauber Rocha viaja a Génova, invitado a participar en una Retrospectiva Internacional de Cine Latinoamericano, en donde expone su *estética del hambre*, la cual denuncia la mercantilización de la imagen del cine brasileño y su fagotización por el mercado internacional. Las palabras de Glauber Rocha son, textualmente, que el mundo de la abundancia no es capaz de escuchar el mensaje que este Cine Novo quiere comunicar. Como puede verse, en el Seminario del Tercer Mundo de 1965 Glauber Rocha puso en operación la *condición de subalternidad* de América Latina como *sujeto geoestético*, de la misma forma que años después lo haría

413 Richardson, J., (ed.), *The Whole Works of Adam Smith*. London (1822); Matus, L., *De la riqueza de las naciones de Adam Smith a la pobreza de las naciones*. Santiago: Instituto de Estudios Internacionales, Universidad de Chile, 1976.

414 Rocha, *Glauber Rocha: Del Hambre Al Sueño: Obra, Política y Pensamiento*. Buenos Aires: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2004; Rocha, *Glauber Rocha: e as culturas na America Latina*. Biblioteca Luso-Brasileira v. 26. Frankfurt/Main: TFM, 2011.

Gerardo Mosquera en Madrid, declarando que el arte latinoamericano había dejado de serlo. Como él, Glauber Rocha viajó a Europa a declarar que el ‘cine brasileño’ había dejado de existir en tanto que alimento para saciar el deseo de sus *observadores* externos:

“Dejando a un lado la presentación de una introducción informativa, que se transformó en la característica general en las discusiones sobre América Latina, prefiero situar las reacciones entre nuestra cultura y la cultura civilizada en términos menos reductores que aquellos que también caracterizan al análisis del observador europeo. Así, mientras América Latina lamenta sus miserias generales, el interlocutor extranjero cultiva el sabor de esa miseria, no como un síntoma trágico, sino tan solo como dato formal de su campo de interés. Ni el latino comunica su propia miseria al hombre civilizado ni el hombre civilizado comprende verdaderamente la miseria del latino [...] El problema internacional de América Latina es también un caso de cambio de colonizadores, siendo así que una posible liberación estará todavía por mucho tiempo en función de una nueva dependencia [...] El hambre latina, por esto, no es sólo un síntoma alarmante: es el nervio de su propia sociedad. Allí reside la trágica originalidad del Cinema Novo ante la cinematografía mundial: nuestra originalidad es nuestra hambre y nuestra mayor miseria es que esta hambre, siendo sentida, no es comprendida [...] No tenemos, por ello, mayores puntos de contacto con el cine mundial. El cinema novo es un proyecto que se realiza en la política del hambre y sufre, por ello mismo, todas las debilidades consecuentes a su existencia”.⁴¹⁵

Como puede verse, entre la *estética de la abundancia* de Lawrence Alloway y la *estética del hambre* de Glauber Rocha no solo hay un diálogo global asimétrico en torno al internacionalismo, sino también un interdependencia entre dos formas de entender un mismo fenómeno: América Latina como lugar de enunciación/deglución del internacionalismo. Mientras que Alloway ve en la condición geográfica de América Latina (en donde geográfica significa, su perfil regional-continental) un momento de transición hacia su integración en la

415 Basualdo, C., Octavio Zaya (eds.), *Eztetyka Del Sueño*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, pp. 39-41.

abundancia del internacionalismo, Glauber Rocha lo que hace es más bien desprenderse del mundo (internacional) y situarse en el extremo geoestético del Tercer Mundo: el hambre, la escasez, la subalternidad. Ante los ojos de Alloway, América Latina consigue —en tanto que sujeto geoestético subalterno— hacerse oír efectivamente a través del lenguaje internacional; en cambio, para los ojos de Glauber Rocha, América Latina no puede ser escuchada, justamente porque su habla se expresa en el lenguaje del sujeto hegemónico.

El mismo año en el que Glauber presentó su ponencia en el Seminario del Tercer Mundo, Alloway publicó otro texto en la revista *Art in America*, titulado *Latin America and International Art*,⁴¹⁶ el cual era una reflexión motivada por el impacto que había tenido en Estados Unidos la versión itinerante de la *II Bienal Americana de Córdoba*, la cual, por el influencia del propio Thomas Messer, había sido llevada a Estados Unidos con el título *Twentieth South American Artists*.⁴¹⁷ En su texto, Alloway arrojaba una pregunta *in-audita*:

“At present, Latin American artists are receiving increased attention (and painting better than at any previous time, fortunately) and the problem, often argued in Latin America but also heard outside, takes a slightly different form. Can or should Latin American art be international in ambition, in style, or does its truth and subject reside in its geography?”⁴¹⁸

La sola formulación condicional de la pregunta establece ya los términos del debate: ¿puede una región operar como un ‘centro internacional’, de la misma manera que París fue en algún momento un ‘centro internacional’ y en la manera en la que por entonces lo eran Nueva York y Sao Paulo en tanto que ciudades-centro? Lo que la pregunta de Alloway enfatiza es entonces si una región geoestética —que hasta entonces había

416 Alloway, L., “Latin America and International Art” en: *Art in America*. Vol. 53, no. 3, junio de 1965, pp. 65-77.

417 Messer, T., “Latin America: Esso Salon of Young Artists” en: *Art in America*. no. 5, October-November, 1965, pp. 120-121.

418 Alloway, L., “Latin America and International Art...” “, *op. cit.*

sido percibida como subalterna— podía efectivamente hacer oír su voz desde un lugar de enunciación que se expresaba por medio de instaurar una falsa totalidad: la heterogeneidad cultural de América Latina no sólo como unidad regional sino también como condición para poder hablar desde el otro lado de la *línea-frontera* que lo separa de Occidente. El artículo de Alloway comenzaba de la siguiente manera:

“When a block of artists from an area regarded as artistically under-privileged moves into wider recognition, a general problem is precipitated for both the movers and the witnesses [...] One response to the problem has been adherence to the ‘world outside’, but in a form that secretly retains the priority of the local [...] Another form of this attempt to hold international and local elements in synthesis is found in the work of artists who revive aspects of the Indian tradition in new forms, such as easel painting [...] an art like that of Latin America, which developed, so far as easel painting and personal (non-tribal) sculpture are concerned, later than Europe or the U.S., naturally experienced the conflict of local obligations and international resources acutely. The search for models was not notably productive, partly because of the inexperience of the artists and partly because of the distance, physical and psychological, between Latin America and the rest of the world”.

Una vez que ha descrito a América Latina como una realidad geográfica no-occidental, distante en el tiempo y en el espacio en relación al resto del mundo, Alloway avanza y explica cómo, gracias a la adopción del internacionalismo, América Latina se ha sincronizado con el mundo y se ha puesto en el mapa del internacionalismo:

“To-day, however, the average age of practising artists in Latin America has dropped considerably, in the line with the rest of the world, and information about the rest of the world reaches them easily and endlessly [...] We speak and think of New York and Paris as units of cultural identity, and not of the U.S. or France, but we still use Latin America as if it were a comprehensive term [...] Awareness of New York is important in Latin America now, but it is, I think, generally regarded not as the successor to Paris but as an addition to it, as an alternative city to study in [...] A recent exhibition, ‘magnet: New York’

(at the Bonino Gallery), selected twenty-eight Latin Americans resident in the city, a sign of New York's new position. The point has, I hope, been made that Latin America has artists, and facilities for those artists, far in excess of any earlier time. The next step must be the analysis and discussion of these artists, free of the continental allegiance to which they are at present bound”.

En el relato de Alloway pareciera como si, hasta antes de haber adoptado el ‘internacionalismo’, América Latina hubiera estado congelada en el tiempo y en el espacio, distante del mundo, como si estuviera retrotraída de la modernidad hacia la cual sólo emergió gracias a la adopción de un lenguaje que no le era propio. El arte colectivo tribal tenía que convertirse en escultura y en *site specificity art* para que América Latina como región pudiera sincronizarse con la cultura global. Además, las distancias que separaban a América Latina del mundo no sólo eran físicas, sino también psicológicas, es decir, se encontraba en un estado no-conciencia premoderna y pre-simbólica en los más clásicos términos hegelianos. En contrapunto con esta condición de posibilidad del internacionalismo en América Latina, Alloway ve en Nueva York una especie de territorio natural para la internacionalización del arte. Según Alloway, Nueva York ofrecía a los artistas latinoamericanos la posibilidad de tomar conciencia de algo que sólo desde fuera de América Latina podía reconocerse: que algunas ciudades latinoamericanas contaban con un mundo del arte internacional consolidado (museos, premios, galerías, ferias, bienales). Como puede verse, Alloway ofrecía una lectura similar a la de Gómez-Sicre cuando éste afirmaba que los artistas latinoamericanos necesitaban salir de América Latina para reconocer que eran artistas internacionales así como para ‘liberarse’ de los remanentes de su pensamiento regional. Según Alloway, Nueva York les ofrecía la posibilidad de comenzar a ser verdaderos artistas internacionales, dejando de ser para ello ‘artistas latinoamericanos’ y avanzando hacia una etapa posterior de su desarrollo estético: ser simplemente artistas, como se suponía que lo eran los expresionistas abstractos de Nueva York:

“Then, the internationalism which has changed the art of Latin America will have affected the identity of the artists, beyond even their present levels of

energy and imagination. For instance, Matta is an artist, not a Chilean artist. Enrique Castro Cid, though born in Chile, declined to participate in ‘Magnet: New York,’ because he wished to exhibit in New York as an artist, and not as a national. Presumably this attitude will spread, with the increase of critical self-consciousness in Latin America, and it is a reminder that national and continental shows, patriotic or paternal, are interim stages in the development of anybody’s art. The stronger Latin American artists become, the less they will need special patronage or encouragement, even though such acts are bringing their arts, just now, to public attention”.

El comentario sobre Enrique Castro Cid, quien niega que en Nueva York se le trate como a un artista chileno o latinoamericano y demanda ser un artista ‘neoyorkino’ —decimos neoyorkino en la medida en que, si por un lado niega el denominativo ‘artista latinoamericano’, por el otro acepta el denominativo ‘artista de Nueva York que se derivaba del nombre de la exposición— anticipa como puede verse el gesto que Cildo Meireles haría cinco años más tarde, cuando este artista brasileño se negó a ser considerado en Nueva York, en el marco de la exposición *Information*, como un artista latinoamericano y como el representante nacional de Brasil. Como Meireles, Castro Cid repite por lo tanto aquello que hemos definido como la *negación performativa* de la subjetividad geoestética. Recordemos que habíamos dicho que en el momento en el que alguien (puede ser una institución) declara que no formaba parte de un *significante-geográfico* del tipo «artista chileno» o «arte latinoamericano», lo que propicia es que dicho sujeto quede *sujeto* al territorio discursivo del *significante-geográfico* que pretende negar. Así, tanto Castro Cid como el propio Alloway niegan performativamente lo latinoamericano y, al hacerlo, lo constituyen y reproducen como tal.

Pero el problema no se detiene ahí. En el caso de Alloway, además, cuando éste dice “The stronger Latin American artists become, the less they will need special patronage or encouragement, even though such acts are bringing their arts, just now, to public attention”, lo que hace es apropiarse del *activo-periferia* que se desprende de la *idea del arte latinoamericano*, en la medida en que, como él mismo lo reconoce, el arte

latinoamericano obtuvo su reconocimiento ‘internacional’ justamente por haber sido categorizado primero como «Latin American Art». En otras palabras, para que el público internacional pudiera *descubrirlo* (como lo hizo el propio Alloway), primero tuvo que ser definido como un arte cuasi-internacional, es decir, como un arte no del todo internacional en la medida en que guarda remanentes regionales. Como puede deducirse, la operación consiste en un circuito cerrado: es por su cuasi-internacionalidad que el arte latinoamericano puede dejar de serlo y, al mismo tiempo, es su internacionalización la que lo deja atado de manera irreversible con América Latina como una entidad regional. La operación por lo tanto no sólo establece los términos y las facetas a partir de las cuales el arte latinoamericano puede ser considerado ‘arte internacional’, sino también los términos en los que lo (cuasi)internacional puede dejar de ser latinoamericano. Así, Alloway termina apropiándose del *activo-periferia* de la *idea del arte latinoamericano* para poder justificar su teoría de la *estética de la abundancia*, en donde la abundancia de capitales simbólicos efectivamente existe, pero sólo a costa —y este es elemento determinante— de la existencia del hambre, la escasez y la marginalidad permanente del arte latinoamericano dando, paradójicamente, la razón a Glauber Rocha.

Su teoría de la riqueza geoestética de las naciones falla exactamente por las mismas razones que falla el pensamiento clásico liberal de Adam Smith, a decir, por que, en tanto que *activos-periferia*, los capitales simbólicos de su *estética de la abundancia* se acumulan ampliando cada vez más la brecha entre quienes pueden apropiarlos y quienes no; en otras palabras, su *estética de la abundancia* celebra la modernidad como un proyecto estético global, pero no reconoce las asimetrías geoestéticas como elementos constitutivos de lo internacional. De la misma manera, su negación de la frontera, tal cual quedó expresada en su texto *Whatever Happened to the Frontier?*, falla en su incapacidad de reconocer la existencia de lo que Walter Mignolo define como el pensamiento fronterizo,⁴¹⁹ es decir, aquel

419 Mignolo, W. “Afterword: Human Understanding and (Latin) American Interests. The Politics and Sensibilities of Geocultural Locations (in Ways of Saying: Margins, Borders, Centers)” en: *Poetics Today* 16, no. 1 (1995): 214; Grosfoguel, R., “World-Systems Analysis in the Context of Transmodernity, Border Thinking, and Global Coloniality” en: *Review: A Journal of the Fernand Braudel Center* 29, no. 2 (2006): 167–87.

que surge justamente ahí, en la herida dejada por el congelamiento de América Latina en ese estado distante, inconsciente, retraído, infantil, en el que Alloway piensa que se encontraba América Latina antes de que Nueva York le robara a los parisinos la idea del modernismo y de que los paulistas la pusieran a girar en las curvas modernistas del Pabellón de las Industrias de Oscar Niemeyer.

Ahora bien, un mes antes de que *Latin America and International Art* de Alloway apareciera publicado en la revista *Art in America* (octubre-noviembre) —de la que el propio Tomas Messer formaba parte del Comité Editorial— el mismo texto apareció publicado, íntegramente, en la revista *Encounters* de Londres, en un número especial monográfico dedicado a América Latina, el cual llevaba el explícito y humboldiano título *Rediscovering Latin America*. El texto de Alloway, sorprendentemente, no apareció con el mismo título (*Latin America and International Art*), sino con uno significativamente diferente: *The International Style*.⁴²⁰ El mismo texto, las mismas palabras, el mismo objeto de estudio, pero ahora publicado del otro lado del Atlántico y sin el denominativo «Latin America». ¿Cuál es el lugar de América Latina en el ‘Estilo Internacional’ del que habla Alloway en la revista *Encounters*? ¿A caso Alloway quiso sugerir con esta partición geopolítica-editorial que si se le ve desde un lugar particular del mundo (Londres), América Latina está en la misma geografía en la que está el internacionalismo (*The International Style*) pero que si uno cambia de posicionamiento y la mira desde otro lugar (Nueva York) América Latina tiene una geografía propia, distinta a la geografía del internacionalismo (*Latin America and International Art*)? ¿No contradeciría esto su teoría de la evaporación de la línea-frontera global y también su crítica a las localizaciones geoculturales del arte moderno? ¿Qué es y en dónde está esa ‘y’ que une y separa al mismo tiempo a América Latina del lenguaje internacional en la versión que apareció en *Art in America*? El proyecto editorial de la propia revista *Encounters* nos da algunas pistas para pensar esta desaparición de «Latin America» en el imaginario internacionalista operado desde Londres.

420 Alloway, L., “The Interantional Style” en: Spender, S., Melvin J. Lasky (eds.), *Encounters. Rediscovering Latin America*, vol. XXV, no. 3, Septiembre, 1965, pp. 71-78.

A diferencia de la versión de *Art in America* —la cual está cuidadosamente maquetada y acompañada de varias imágenes a color y a tamaño de página de obras de artistas latinoamericanos como Jesús Soto, Fernando de Szyszlo, Cruz-Diez, Antonio Seguí, Jacobo Borges, Jorge de la Vega, etcétera)— la versión de *Encounters* no está ilustrada con ninguna imagen. En el texto introductorio del número, sus editores Stephen Spender y Melvin J. Lasky explican que se proponen abordar el reciente “redescubrimiento intelectual de América Latina”. Este número especial, era en realidad el tercero de una serie de números monográficos, el primero dedicado a Inglaterra, el segundo a Alemania, dos países, y el tercer a América Latina, una región sub-continental, lo cual, como decíamos antes, se adecuaba al modelo inter-escala del propio Alloway, es decir, a su idea de observar las distribuciones del internacionalismo tanto hacia dentro como hacia fuera de los estados nacionales:

“Over the past three years ENCOUNTERS has publishes three Special Numbers: on Britain, on Germany, and now on Latin America. The intention has been the same in each case [...] Both Germany and Latin America are crucial areas in the contemporary world [...] Germany, to be sure, had not been ‘neglected’ [...] Latin America is a very different case. No area of the world has been more neglected by both the serious and the popular press in Britain. Compared with the space devoted to Latin America in, say, *Le Monde*, the *Neue Zürcher Zeitung*, *The New York Times*, the British effort is deplorable”.⁴²¹

En estas palabras de sus editores, tanto Alemania e Inglaterra como América Latina son consideradas como ‘áreas’ de estudio; lo que las diferencia no es la escala (nacional o regional), sino más bien su distancia relativa con los centros donde se producen estudios y circula información sobre otras regiones del mundo. Así, América Latina parece estar más cerca (y conectada) de Nueva York, de París y de Zurich que de Londres. El objetivo del número es entonces muy claro, contribuir al redescubrimiento *británico* de América Latina. En su introducción,

421 Spender, S., Melvin J. Lasky, “Editorial” en: *Encounters. Rediscovering Latin America*, vol. XXV, no. 3, Septiembre, 1965, pp. 3-4.

Stephen Spender y Melvin J. Lasky repiten la idea –también sugerida por Alloway– de que la marca cultural y artística de América Latina (su *heterogeneidad histórico-cultural*), si bien había sido hasta entonces un territorio ignoto, podía conocerse ahora en sus propios términos. La presuposición era que el redescubrimiento América Latina la había hecho *emerger* de un territorio distante y lejano en el que se encontraba como congelada en el tiempo hasta antes de ser conocida/redescubierta por el resto del mundo. Como Alloway, la imagen que ofrecen los editores de *Encounters* es que, una vez ‘descubierta’, América Latina había comenzado a sincronizarse y a ocupar finalmente su lugar en el mapa global. En su introducción, los editores hacían por ejemplo referencia al *boom* de la literatura latinoamericana y lo hacían citando las palabras de Rodríguez Monegal, de quien se incluye un texto titulado *The New Novelist*. A partir de la legitimidad que suponía ya por esos años la internacionalización de la literatura latinoamericana, consideran que Alloway apunta justamente a demostrar el mismo coeficiente de internacionalidad para las artes visuales. De tal suerte que lo literario sirve de garantía para apuntalar el internacionalismo de las artes visuales.

En contrapunto con el *visible desarrollo estético* de la región, los editores incluyeron un dossier titulado *Spectrum*, en el que cinco autores, entre ellos el propio Arnold Toynbee respondían a las preguntas: “Has Latin America really solved the race-problem?, Will Latin America achieve democracy, stability, economic progress?” Aunque las respuestas de los autores son divergentes en algunos puntos, los editores sintetizan sus posturas, ofreciendo una lectura suspicaz con relación al desarrollo político, económico y social de la región. En otras palabras, los editores (re)conocen en América Latina una abundancia de capitales estéticos que se contrasta con la escasez de imaginación y racionalidad política y económica. El cruce entre la *estética del hambre* y la *estética de la abundancia* es transparente y explícito. Por un lado, los editores consideran que el subdesarrollo de la región es estructural y suscriben el intervencionismo militar debido a lo que ellos consideran una característica generalizada: “[t]he basic political weakness of so many Latin American societies [that] make military intervention inevitable, and sometimes perhaps necessary”;

“Has Latin America really “solved the race-problem”? [...] Will Latin America achieve democracy, stability, economic progress? Again the answer is not simply [...] Indeed, this is perhaps the chief impression we have gathered in putting the issue together: that Latin America demands and deserves to be understood in her own terms [...] The picture that emerges is not, of course, uniform”.⁴²²

por el otro lado consideran en cambio que en términos artísticos y literarios América Latina es un indiscutible polo de desarrollo:

“[b]ut it is plain that –to take one example– the literature now coming out of Latin America is of the first importance. It is gradually becoming better known in the English-speaking world and on the Continent, and (as Sr. Rodríguez Monegal persuasively argues) may well prove one of the more vigorous literatures of the second half of our century. And what is true of *belles-lettres* is evidently no less true of architecture and (as Mr. Lawrence Alloway shows) of the visual arts. In more senses than one, the second half of the 20th century is likely to put a rediscovered Latin America back on the world map [...] We offer this Special Number, then as a contribution to that intellectual rediscovery of Latin America which is now going forward”.⁴²³

Como puede comprobarse en este contrapunto londinense entre la escasez de madurez política y la abundancia de auto-consciencia estética en América Latina, el ‘redescubrimiento’ que se pretende hacer desde Inglaterra es sólo el del arte y el de la cultura, pues la lógica del subdesarrollo parece ser ya un tema situado, comprendido y escuchado. Al referirse al problema racial, los editores se muestran suspicaces de cara a las afirmaciones de Arnold Toynbee, quien en su texto *The Racial Solution?* ofrece una imagen diferente –aunque sumamente controvertida– de la que apunta en general el dossier en torno al futuro de la región. Para Toynbee, América Latina, lo mismo que Pakistán, representan dos ejemplos que han conseguido reconocer la diversidad racial en el interior de los marcos nacionales y, al mismo tiempo, han conseguido no perder su

422 *Ibidem.*

423 *Ibidem.*

unidad como proyectos políticos. Según Toynbee, la ausencia de prejuicios raciales internos en América Latina y en Pakistán son un modelo de lo que debería ser Occidente y el resto del mundo en el futuro inmediato. De manera opuesta al decadentismo progresista de Oswald Spengler, Toynbee ve con entusiasmo en América Latina y en Pakistán un motor para la reconstrucción de un Occidente post-racial:

“When I visited Mexico, I feel the same exhilaration that I feel when I visit, say, Western Pakistan. Here is a country whose population is racially diversified yet is socially and culturally united, When I see this, I hope that I am having a preview of what the whole world –including even the Teutonic-speaking parts of North America and Europe– is going to be like eventually. I can only hope that the Latin-American and Islamic freedom from race-prejudice is “the wave of the future” .⁴²⁴

Resulta obvio que Arnold Toynbee no está tomando en cuenta el problema de la colonialidad interior, desde la cual la idea de que en América Latina y en Pakistán existe una unidad nacional y de que ahí se ha alcanzado una integración regional-racial resultan insostenibles; sólo hay que recordar que en 1964, con la instauración de la dictadura militar en Brasil, el mito nacional de la ‘democracia racial’ había regresado con toda su fuerza poniendo a prueba la ‘doble conciencia’ de las alegrías nacionales de cara a la línea de color de la que hablaba Du Bois. Tampoco el modelo de la integración étnica en el interior de los estados nacionales probaría ser real y efectivo, como lo han demostrado las movilizaciones de la última década de los pueblos indígenas y su reclamo de estados plurinacionales.⁴²⁵ La partición de Pakistán en la década de los sesentas y la creación de la nueva capital Islamabad terminarían también por su parte fracturando la unidad nacional, haciendo de las tensiones geopolíticas una zona de conflictos multiétnicos.

424 Toynbee, A., “The Racial Solution?” en: Spender, S., Melvin J. Lasky (eds.), *Encounters. Rediscovering Latin America*, vol. XXV, no. 3, Septiembre, 1965, pp. 30-31.

425 Walsh, C., *Interculturalidad, Estado, Sociedad: Luchas (de) coloniales de nuestra época*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar: ABYA YALA, 2009.

Lo que el modelo de Arnold Toynbee —el cual se basa en la idea de que existen diferentes civilizaciones con procesos diferentes aunque convergentes— no parece estar capacitado para reconocer, es que la división entre Occidente y el Resto del Mundo se estaba reconfigurando por aquellos años con la aparición de un internacionalismo diferente al que estaban debatiendo por esos mismo años Lawrence Alloway, Harold Rosenberg, José Gómez Sicre o Thomas Messer entre otros. Ese otro internacionalismo estaría comandado por Cuba y estructurado en torno a la *Organization of Solidarity with the Peoples of Africa, Asia, and Latin America* (OSPAAAL) la cual tomó forma en 1966 en la Conferencia Tricontinental de la Habana en la que América Latina se integró al bloque de naciones no alienadas que había surgido de la Conferencia de Bandung de 1955. La tricontinentalidad, como puede verse, agrupó por entonces a buena parte del mundo no occidental, redistribuyendo los diseños geopolíticos globales pero también las lógicas geoestéticas del internacionalismo.

Como veremos en el siguiente apartado, fue en medio de este imaginario geopolítico del Tercer Mundo —reconfigurado con el ingreso de América Latina al proyecto de Bandung— que Rasheed Araeen emigró en 1964 desde Pakistán hasta Londres y fueron estas las tensiones geopolíticas en torno al internacionalismo hacia las que dirigió sus críticas durante la década de los setentas. Sin embargo, cuando en 1987 apareció el primero número de la revista *Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*, la situación había cambiado radicalmente. El internacionalismo seguía siendo el motor del desarrollismo estético geomoderno,⁴²⁶ pero ahora era en Occidente —a través del postmodernismo y de la crítica postcolonial— desde donde se pretendía desmontarlo.

426 Doyle, L. A., Laura Winkiel (eds.), *Geomodernisms*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2005; Rosenberg, F., *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*. University of Pittsburgh Press, 2006.

SUR GLOBAL: GRAN BRETAÑA, GRAN CANARIA, LA HABANA

Como hemos visto, cuando en 1978 Rasheed Araeen declaró en Londres que el internacionalismo debía ser desmantelado, lo que tenía en mente era un internacionalismo que se encontraba transitando entre la segunda forma del occidentalismo que antes hemos descrito como la incorporación de los Otros en Occidente y la tercera, la desestabilización y el descentramiento de Occidente. Sin embargo, cuando una década más tarde apareció el primer número de la revista *Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*, tanto el modelo del viejo internacionalismo, como el corredor de solidaridad transcontinental que había unido a América Latina con África en la Confederación Tricontinental de la Habana (1966), habían entrado en crisis y se estaban reconfigurando institucional y discursivamente. Fue entonces que en terreno del arte se empezó a hablar de la necesidad de articular un nuevo internacionalismo, el cual había escuchado atentamente las críticas que desde el Tercer Mundo se le habían hecho al eurocentrismo.

Hacia el final de la década de los ochentas, Occidente se sentía por lo tanto con los argumentos suficientes como para declarar el fin del unilateralismo eurocentrado: el viejo internacionalismo había probado ser un modelo provinciano y excluyente; la aparición de ‘modernidades otras’ situadas en el Tercer Mundo daba pruebas a su vez de que el internacionalismo había sido muchas cosas menos internacional; finalmente, la fertilización cruzada entre las críticas postmodernas y postcoloniales hablaban de la necesidad de desmantelar el esquema *centro-periferia* como la mínima condición para construir un mundo post-asimétrico. Consciente de la crisis de autoridad etnográfica del eurocentrismo, Occidente estaba decidido a reformular el viejo internacionalismo y a incorporar plenamente a los Otros en el espacio de la modernidad global. La cuarta forma del occidentalismo, el *globocentrismo*, estaba tomando forma.

Third Text nació al calor de estas coyunturas geopolíticas, y lo hizo además consciente de la siguiente paradoja: que aquellas demandas producidas por grupos de resistencia como el Black Workers Movement

o Artists for Democracy y aquellas críticas que revistas como *Race and Class* o la *New Left Review* habían elaborado desde los estudios culturales denunciando la marginación, el racismo, las políticas de la identidad y en general las ambivalencias del modelo multiculturalista británico basado en la privatización de la cultura, habían sido escuchadas por el Arts Council y estaban siendo incorporadas como parte de la retórica del nuevo internacionalismo.⁴²⁷ La paradoja consistía por lo tanto en que, aquellas demandas —en las que el propio Araeen había participado activamente desde que en 1975 escribiera su *Black Manifesto*—⁴²⁸ se habían convertido hacia el final de la década de los ochentas en un discurso institucional a través del cual el propio Arts Council se proponía acabar con el absolutismo multiculturalista del *tatcherismo* e instaurar un modelo postcolonialista e interculturalista al que en el campo de las artes visuales se le dio el nombre de *New Internationalism*.

Por lo tanto, si Araeen había llegado a Londres en medio de la primera reconfiguración geopolítica del internacionalismo que estaba viviendo el arte global durante los sesentas —el cual corrió paralelo al surgimiento de la *Organization of Solidarity with the Peoples of Africa, Asia, and Latin America*— la revista *Third Text* apareció por su parte justo en el momento en el que tanto el internacionalismo como el concepto «Tercer Mundo» habían entrado en crisis, dando lugar a una segunda reconfiguración de la imaginación geoestética global. De esta segunda reconfiguración —la cual como hemos visto giró en torno al *efecto magiciens*— fue que surgió tanto la idea de renovar el internacionalismo como la de refundar aquel *globalism* del que había hablado treinta años antes Harold Rosenberg. Lo paradójico es que, igual que había sucedido durante los sesentas, tanto el nuevo internacionalismo como el *new globalism* reaparecían veinticinco años después con la misma promesa de rediseñar las relaciones entre Occidente y sus Otros, de crear un lenguaje estético global, de redistribuir los centros de poder y de acabar con el eurocentrismo.

427 Wu, C. T., *Privatizar la cultura*. Madrid: Akal, 2007; Boorsma, P., Annemoon van Hemel, Niki van der Wielen, (eds.), *Privatization and Culture: Experiences in the Arts, Heritage and Cultural Industries in Europe*. Springer, 1998.

428 Este manifiesto apareció publicado en *Studio International* en 1978 con el título *Preliminary Notes for a Black Manifesto*.

En este capítulo analizaremos el lugar de la *idea de América Latina* en la metageografía discursiva de la revista *Third Text*, a la cual nos acercaremos no como un proyecto editorial, sino más bien como un mapa geopolítico del *globocentrismo estético*. Desde nuestra perspectiva, la relación entre *Third Text* y la *idea del arte latinoamericano* puede dividirse en cuatro etapas diferentes: 1) desde su formación en 1987 hasta 1995 (cuando el inIVA sacó de su filosofía el *New Internationalism* y apostó por el modelo de las modernidades múltiples al publicar *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*); 2) desde 1995 hasta 1999 (cuando la revista suspendió su filosofía tercermundista, eliminando el subtítulo *Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture* y sustituyéndolo por *Critical Perspectives on Contemporary Art & Culture*; es decir, manteniendo el discurso crítico ante el *globalism*, pero desmarcándose del tercermundismo como lugar de enunciación, así como de buena parte de la crítica postcolonial, que para entonces ya había sido absorbida como un discurso oficial); 3) desde 1999 hasta 2003 (cuando apareció el número cero de *Tercer Texto*, la versión castellana de *Third Text*, dando inicio a un proceso de *continentalización* del lugar de enunciación de la revista); 4) desde 2003 hasta 2011 (cuando apareció el segundo número de *Tercer Texto* el cual propone releer la *idea del arte latinoamericano* desde la perspectiva del Sur Global).

Black Phoenix: postcolonialismo e internacionalismo

El antecedente inmediato de *Third Text* fue la revista *Black Phoenix*, creada por el propio Araeen en 1978 y de la que sólo se editaron tres números. Como lo recuerda el propio Araeen, *Black Phoenix* había surgido con el propósito de materializar el programa planteado en su *Black Manifesto* de 1975, escrito diez años después de haber llegado a Londres desde Pakistán. Desde sus inicios, tanto su *Black Manifesto* como la revista *Black Phoenix* coincidían en buena medida con los posicionamientos de la crítica subalterna y postcolonial. Al respecto, el propio Araeen ha afirmado que:

“[a]ntes de que “Black Manifesto” fuera publicado en *Studio International* había llegado a la conclusión de que era necesario explorar y encontrar qué otras voces había por el mundo que no eran escuchadas. Debía haber muchas voces radicales o trabajos, que, debido a que retaban al sistema, eran suprimidos y no tenían manera de llegar a los demás. La pregunta entonces era cómo llegar a ellos y convertirlos en una voz colectiva. Esta voz colectiva realmente surgió en forma de revista de arte, *Black Phoenix*, en enero de 1978. Pero como en aquel entonces había una falta seria de consciencia sobre temas con los que ahora estamos familiarizados, era difícil encontrar suficientes lectores para mantenerla. Así que *Black Phoenix* no duró más de tres números, y luego fue olvidada en una estantería. Sin embargo, las cosas empezaron a cambiar más tarde y en 1987 *Black Phoenix* resurgió en otra forma que ahora se ha establecido como *Third Text*”.⁴²⁹

La aparición de la revista *Third Text. ThirdWorld Perspectives on Contemporary Art & Culture* en 1987 surgió por lo tanto con el objetivo explícito de reactivar su *Black Manifesto* así como con el de dar continuidad a las premisas de *Black Phoenix*: denunciar el racismo, la exclusión y la discriminación étnica que prevalecía en el sistema del arte.⁴³⁰ Lo anterior quedó plasmado en la editorial del primer número, en donde se especifica que *Black Phoenix* había desaparecido en medio de las hostilidades que suponía por aquellos años la idea de hablar de arte, racismo y etnicidad en el marco de las luchas postcoloniales y que *Third Text* había nacido para actualizar esos debates en medio de la crisis del modelo multiculturalista y de las políticas de la identidad que veían a las minorías culturales dejadas por las diásporas postcoloniales como un problema nacional que se tenía que resolver a través de un *contrato estético* con los artistas e intelectuales, quienes recibían becas y fondos para mantener proyectos independientes, obligándolos a desenvolverse en espacios marginales y controlados por el Estado.

429 Araeen, R., “La historia del Third Text: escribir/publicar como obra de arte conceptual colectiva” en: *Tercer Texto*. No. 0, Gran Canaria, 2003.

430 De hecho, en la portada de *Third Text* de aquellos años aparecía una especie de sobretítulo: “Incorporating Black Phoenix”.

En el texto introductorio del primer número de *Third Text*, Rasheed Araeen explicaba también que el ‘tercermundismo’ del que hablaba la revista era un ‘tercermundismo’ estratégicamente periférico, el cual se situaba sin embargo en el *centro* de la crisis simbólica de la cultura occidental con la intención de desmontar la centralidad de Occidente a través de la crítica y la teoría del arte. En sus propias palabras, *Third Text* había surgido con la idea de desestabilizar el lugar de enunciación de Occidente por medio de la teoría y la crítica artística así como con la idea de denunciar, dando voz al intelectual subalterno (tercermundista), el papel de la cultura y la subjetividad en el proceso de construcción del capitalismo global:

“It is imperative –afirma Araeen– to abandon the models of binary oppositions which impose fixed ordering systems, and according to which cultural practices are classified in terms of Same and Other. And it is to this end that considerations of art cannot be separated from questions of politics. If the original understanding of the Third World as that underdeveloped entity which was only aspiring to Western models and standards can no longer be sustained –not that those aspirations have disappeared, but they have become problematised– can ‘culture’ be privileged as a more authentic representation? The latter assumption appears equally problematic since it relies on a notion of equivalence whereby cultures are seen as simply different without attention being paid as to the nature of these differences in relation to the globalised and dominant culture of the West. Without recognising the hierarchical structure underpinning definitions of cultural difference, however, it is impossible to account for the almost total exclusion of non-Western artists from the history of modern art. The analysis of the relationship between Western imperialism and cultural identity has for some time been persuaded by a number of Third World intellectuals [...] *Third Text* represents a historical shift away from the centre of the dominant culture to its periphery in order to consider the centre critically. This does not imply a fixed distance. The movement can be repeated or reversed as long as a critical relationship with the dominant discourses is maintained. In view of the crisis of Western corporate culture, it appears necessary to develop a constructive international communications beyond the intellectual paralysis which characterizes much of Western critical discourse in

the '80s. Focusing on the visual arts, *Third Text* foregrounds theoretical debates and historical analyses of art practice”.⁴³¹

Como puede verse, Araeen plantea casi de manera textual el problema central de la subalternidad tal cual quedó plasmada en el texto *Can the Subaltern Speak?* de la teórica india Gayatri Spivak;⁴³² a decir, que el silencio del subalterno no se debe a que éste no hable sino más bien a qué, en tanto que está en el *espacio de la diferencia*, su mensaje no puede ser escuchado. La vinculación de Araeen con el enfoque de los estudios subalternos es explícita. Gayatri Spivak se integró al Comité Editorial de la revista en 1989, es decir, inmediatamente después de que se hubieran celebrado las exposiciones, *Magiciens de la terre*, la *Tercera Bienal de la Habana* y *The Other Story*, ésta última organizada en Londres por el propio Araeen.⁴³³ La llegada de Spivak al Comité Editorial de *Third Text* coincide además con la salida de Gavin Jantjes, quien había formado parte del Comité desde su fundación, el cual lo dejaba ahora para convertirse en uno de los ideólogos del *New Internationalism*.

En buena medida, la recomposición que el Comité Editorial de *Third Text* experimentó en 1989 explica por un lado el énfasis del discurso postcolonial, si bien crítico, de la revista *Third Text*, pero también explica por el otro la manera en la que la filosofía institucional del INIVA (*Institute of New International Visual Arts*) —la institución creada por el Arts Council para materializar la filosofía del *New Internationalism*— absorbió, a través de la figura de Jantjes, la perspectiva postcolonialista, reconvirtiéndola en una mentalidad pragmática institucional. La salida de Gavin Jantjes

431 Araeen, R., “Why Third Text?” en: *Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*. No. 1, Autumn, 1987, pp. 3-5

432 Recordemos que la conferencia original de la que resurgió el problema del subalterno en el marco postcolonial fue pronunciada en 1983, pero apareció con el título *Can the Subaltern Speak?* sólo en 1985 y después fue reformulada, con el mismo título, en 1988 en la antología de Nelson, G., Lawrence Grossberg, *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press, 1988; Morris, R., *Can the Subaltern Speak?: Reflections on the History of an Idea*. New York: Columbia University Press, 2010; Spivak, G., *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1999.

433 Araeen, R., *The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-war Britain*. London: South Bank Centre, 1989. [expuesta en Hayward Gallery, Wolverhampton Art Gallery, and Manchester City Art Gallery]

del Comité Editorial de *Third Text* no sólo constituye por lo tanto el momento en el que la revista abraza el discurso postcolonial, sino también el momento en el que éste fue desbordado, institucionalizándose en los objetivos post-multiculturalistas del Arts Council: reformar las políticas culturales del modelo británico.

De manera casi sistemática, los nueve puntos del manifiesto de INIVA recogen los debates planteados por la revista *Third Text* durante sus primeros años, e intentan materializar, a través de ese *lugar discursivo postcolonial*, una política cultural progresista, definida por el principio de dismantelar la hegemonía artística de Occidente sobre sus Otros y por la idea de reformular el viejo internacionalismo, sentando con ello las bases para la creación de una *visión global* del relato de la historia del arte. Las pretensiones del INIVA consistieron entonces en *escuchar* el mensaje de *Third Text* para poder superar el viejo internacionalismo vinculado al arte moderno occidental. Si miramos los diecisiete números de *Third Text* publicados entre 1987 y 1991, año en el que se creó el INIVA, observamos que fueron una especie de laboratorio teórico en el cual se dieron cita los temas que terminaría filtrándose en la misión institucional del Arts Council.⁴³⁴

La manera en la que el INIVA abordó el debate sobre el *Black Art* y en la que debatió el carácter no-occidental, periférico y subalterno del «arte latinoamericano» muestran con mucha nitidez los estrechos vínculos, aunque también las rupturas, entre la filosofía de *Third Text* y la configuración institucional del *New Internationalism* tal cual fue desarrollada primero por el INIVA (1991) y después por el inIVA (1994).

434 Hay que recordar además que *Third Text* se publicó desde sus orígenes con el apoyo financiero del propio Arts Council of Great Britain y que en el Comité Editorial estaba el propio Gavin Jantjes, quien como ya dijimos sería el ideólogo del *New Internationalism*. Reconocer la estrecha cercanía entre la creación de *Third Text* y la emergencia del *New Internationalism* en tanto que la nueva filosofía postcolonial e intercultural del Arts Council es importante, pero no por el hecho de que creamos que *Third Text* nació endeudada con el *New Internationalism*; todo lo contrario, por que creemos que éste último se endeudó con la filosofía editorial de la revista hasta el punto de cancelarse a sí mismo abriendo la puerta a lo que nosotros denominamos el *efecto magiciens*: la construcción de un nuevo gran relato geostético justificado en la idea de alcanzar una simetría global en el terreno del arte contemporáneo.

Third Text: tercermundismo, internacionalismo y postcolonialidad

Acompañando el manifiesto editorial, Araeen publicó en el primer número de *Third Text* un texto titulado *From Primitivism to Ethnic Arts*, en el que este artista pakistaní hace suya la definición que el propio Edward Said había ofrecido del orientalismo [“el orientalismo es un sistema de saberes en torno al Oriente a partir del cual la identidad europea se percibe a sí misma como comparativamente superior a la de las culturas no-occidentales”]⁴³⁵ y la extiende desde el terreno de la literatura hacia el de las artes visuales afirmando lo siguiente:

“[w]e can easily replace the word ‘Orientalism’ with ‘Primitivism’, particularly when we know that the word ‘primitive’ was in fact used frequently for all non-Europeans up to the end of the 19th Century, notwithstanding that Orientalism does have its own specific boundary in the same way that Primitivism now exclusively refers to Africa/Oceanic cultures”.⁴³⁶

Como es de imaginarse, lo que estaba en el horizonte de las críticas de Araeen era la exposición *‘Primitivism’ in 20th Century Art* organizada en 1984 por William Rubin para el MoMA. Lo interesante de las palabras de Araeen es que, a pesar de no alcanzar a leer el orientalismo como una forma más del occidentalismo (tal cual hemos visto que lo propone Fernando Coronil) y de ligarlo por lo tanto a la invención geocultural del continente americano en tanto que motor geopistémico del esquema *centro-periferia*, Araeen sí asociaba explícitamente el orientalismo con el primitivismo, sentando las bases para avanzar hacia un cuestionamiento del tipo de occidentalismo que había dado pie a la exposición del MoMA.

En ese primer número, *Third Text* incluyó un artículo titulado *Lygia Clark: the borderland between art and life*, escrito por Guy Brett, quien ha sido miembro del Comité Editorial de la revista desde su fundación hasta

435 Araeen, R., “From Primitivism to Ethnic Arts” en: *Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*. No. 1, Autumn, 1987, p. 14.

436 *Ibidem*.

ahora.⁴³⁷ Como es sabido, Guy Brett fue, y sigue siendo hoy, uno de los críticos que más ha promovido la difusión del arte latinoamericano en Europa, y fue una pieza instrumental en la introducción del neoconcretismo brasileño en Londres, el cual ha terminado convirtiéndose en el emblema del arte latinoamericano post-fantástico, antropófago y radical, ajeno al colorismo y al folclore latinoamericanos.⁴³⁸ Hay que recordar también que el propio Hélio Oiticica, en su descripción del penetrable *Tropicália* de 1967, cita las palabras de Brett quien había afirmado, ya por esos años, que *Tropicália* “era la obra más antropófaga del arte brasileño”.⁴³⁹ Dos años más tarde, en 1969, el propio Brett curaría una exposición de Oiticica en la Whitechapel de Londres sentando las bases para lo que el propio Oiticica denominó la *Whitechapel Experience*, la cual tendría un fuerte impacto en su manera de entender el internacionalismo del arte brasileño. El propio INIVA publicaría años más tarde, en 1994, una compilación de textos editada por Brett con el título *Carnival of Perception: Selected Writings on Art*. Como veremos más adelante, artistas como Lygia Clark y Helio Oiticica se convertirían —a su pesar— en los representantes de la *idea del arte latinoamericano* post-fantástico.

El extenso y bien documentado texto de Brett sobre Lygia Clark es importante para esta primera etapa de *Third Text*, ya que en él, Brett sitúa el problema de la *idea del arte latinoamericano* en términos geopolíticos.

437 En sus inicios, el Comité Editorial de la revista estaba compuesto por Rasheed Araeen (editor), Desa Philippi (editor asociado), David A. Bailey, Guy Brett, Mahmood Jamal, Mona Hatoum, Gavin Jantjes, Sarat Maharaj y Partha Mittler (consultores del Comité Editorial). Para 1991, año en el que se conformó el INIVA, el comité estaba conformado por: Rasheed Araeen (editor), Jean Fisher (editora asociada), Tony Fisher y Nikos Papastergiadis (asistentes editoriales), Musa Ahmed, David A. Bailey, Guy Brett, Mahmood Jamal, Mona Hatoum, Kelly Jones, Gilane Tawadros (consultores del Comité Editorial), Homi Bhabha, Stuart Hall, Geeta Kapur, Sarat Maharaj, Partha Mittler, Howardena Pindell, Edward Said y Gayatri C. Spivak (Comité Internacional).

438 Brett, G., *Hélio Oiticica*. Paris: Editions du Jeu de paume : Réunion des musées nationaux, 1992; Brett, G., *Cildo Meireles*. New York, NY: D.A.P, 2008; Brett, G., *Carnival of Perception: Selected Writings on Art*. Critics' Voices 2. London: Institute of International Visual Arts, 2004; Brett, G., *Brasil Experimental: Arte/vida, Proposições e Paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005; Brett, G., *Transcontinental: An Investigation of Reality*. Verso, 1996.

439 Oiticica, H., “Tropicália” en: *Folha de Sao Paulo*. Folhetim, Sao Paulo, 8 de enero de 1984 (4 de marzo de 1968). Reproducido en castellano en Damián Ortega (ed.) *Hélio Oiticica*. México: Alias, 2009.

Como es sabido, Brett fue uno de los primeros críticos en hablar de una vocación constructivista con el arte brasileño, la cual se basaba en la idea de sentirse ‘absolutamente modernos’. De la mano de Clark, Brett revertía la no-centralidad del arte brasileño y proponía una triangulación geopolítica al incluir a Brasil en el mapa de aquel internacionalismo surgido de la segunda postguerra en el que, como vimos, se debatía el lugar y el coeficiente de internacionalidad del arte latinoamericano:

“[i]f modern art history were not written almost exclusively from the European and North American viewpoint, these movements [el neoconcretismo de fuertes raíces constructivistas] would register on any Richter scale of 20th Century culture. While Abstract Expressionism was emerging in New York, with its extreme subjectivism and individualism, and l’art informel, l’art brut and tachisme in Paris in the aftermath of the war, Brazil was exposed to the pioneer generation of abstract artists, like Mondrian, Malevich, Pevsner, Klee, Moholy-Nagy, the Russian Constructivists, the Bauhaus, and other, as well as younger ‘concrete’ artists like Max Bill and Joseph Albers. Their work was seen first-hand at the early Sao Paulo Biennales, and European artists like Max Bill and architects like Le Corbusier lectured in Brazil”.⁴⁴⁰

El número dos de *Third Text* abría con dos importantes artículos de la teórica francesa radicada en Chile Nelly Richard, titulados *Postmodernism and Periphery* y *Art in Chile since 1973*, en los que se avanzaba una dura crítica a la modernidad en tanto que un modelo descentralizado pero universalizante. El primer texto de Richard era una transcripción de su ponencia presentada en el simposio *Modernity and Province*, el cual se había celebrado en la ciudad de Trujillo (Perú), en noviembre de 1987. Como lo recuerda la propia Richard, en aquel simposio se habían dado cita diez importantes teóricos de la región para discutir el problema de la dependencia estética derivada de las relaciones *centro-periferia*.⁴⁴¹ El

440 Brett, G., “Lygia Clark: the Borderland between art and life” en: *Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*. No. 1, Autumn, 1987, p. 65-94.

441 El simposio fue organizado en la marco de la Tercera Bienal de Trujillo, Perú por Gustavo Buntinx y Reynaldo Ledgard. Los participantes fueron: Juan Acha, Galaor Cabonell, Ticio Escobar, Gerardo Mosquera, Nelly Richard, Alfonso Castrillón, Mirko

simposio de Trujillo había surgido por lo tanto con la idea de dar respuesta a las siguientes interrogantes: a) qué pasa cuando la modernidad es transportada al contexto Latinoamericano; b) cómo se puede interpretar la relación centro periferia desde la condición latinoamericana; c) en qué medida las estructuras hegemónicas del discurso internacional han propiciado que sólo se pueda hablar de la *diferencia* y de la *otredad* desde el posmodernismo, marginalizando otras formas de entender el problema.

Para Richard, estas preguntas sólo podían responderse si se tomaba plenamente en cuenta el papel del intelectual periférico en el proceso de reproducción de la modernidad eurocentrada y se valoraba la manera en la que el modelo *centro-periferia* había propiciado la esencialización de la identidad latinoamericana desde dentro y desde fuera de América Latina. De lo que hablaba Richard era por lo tanto de reinterpretar (apropiar) el postmodernismo en su vertiente deconstruccionista para resignificar la marginalidad del arte latinoamericano, desmarcándose de aquellas lecturas —como las de Alloway y Rosenberg— que veían su internacionalización como el resultado de la entrega a un lenguaje *im-propio* que supuestamente les permitiría salir del estado de congelamiento pre-moderno:

“Postmodernism —afirma Richard— dismantles the distinction between centre and periphery, and in so doing nullifies its significance. There are many instances in postmodernism discourse aimed at convincing one of the obsolescence of the opposition centre/periphery, and of the inappropriateness of continuing to see ourselves as the victims of colonization [...] the centre itself has become the periphery since it has become fragmented into dissident micro-territories which fracture it into constellations of voices and plurality of meanings. Postmodernism’s first claim then is that it offers room within itself for our Latin American space. This is the ‘decentered’ space of the marginalised or peripheral subject faced with a crisis of centrality. It is adorned with the ciphers of plurality, heterogeneity and dissidence, confirming Lyotard’s observation that postmodernism “refines our awareness of difference”. The stress is place on specificity and regionalism, social minorities and political

Lauer y Belgica Rodríguez. Ver: Richard, N., “Postmodernism and Periphery” en: *Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*. No. 2, Winter, 1987-88, pp. 5-12.

projects which are local in scope, on surviving traditions and suppressed forms of knowledge. The center, though claiming to be in disintegration, still operates as a centre: filing away any divergences into a system of codes whose meanings, both semantically and territorially, it continues to administer by exclusive right [...] Perhaps our Latin American identity, seen from the perspective of the postmodernist 'collage' is no more than a rhetorical exacerbation of the strategies of decentralization and re-adaption".⁴⁴²

Como ya hemos visto, las contribuciones de Richard a este número serían instrumentales para la publicación en 1994 de *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, con toda seguridad la compilación de artículos traducidos al inglés de la crítica latinoamericanista que más influencia tuvo en el proceso de consolidación de la *idea del arte latinoamericano* como un regionalismo subalterno, la cual fue producida inmediatamente después de que el INIVA se transformara en el InIVA. Baste recordar aquí que la aparición de *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America* supuso todo un manifiesto, en la medida en que se articuló como un gesto explícitamente postcolonialista del InIVA: no hablar en nombre de los latinoamericanos, sino más bien *dar la voz a* los intelectuales subalternos para que ellos/ellas hablen *desde* su propia heterogeneidad.⁴⁴³

En el número doble de 1988 (3-4), *Third Text* publicó una reseña del libro *Black Athenea* de Martin Bernal, escrita por Hanna Vowles y Glyn Banks, y un artículo titulado *Art (World) and Racism* de Howardena Pindell. Como es sabido, la aparición en 1987 de *Black Athenea* fue una verdadera bomba geoeistemológica para los estudios clásicos y literarios. En él, Bernal habla del *chovinismo continental* y se pregunta ¿qué constituye a Europa como continente? Según Bernal, tanto el chovinismo continental como el occidentalismo surgen de la misma negación: el hecho irrevocable de que

442 Richard, N., "Postmodernism and Periphery" en: *Third Text ...*, *op. cit.*

443 En buena medida, el texto de Richard apareció reelaborado y ampliado en esta compilación, bajo el título "Postmodern Decentredness and Cultural Periphery: the Disalignments and Realignments of Cultural Power" en: Mosquera, (Ed.), *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. London Cambridge: The Institute of International Visual Arts, The MIT Press, 1995.

Grecia hubiera sido conquistada y configurada cultural y políticamente por África. Como apunta Bernal, esta negación se traduce en la acentuación sistemática de los fundamentos arios de Occidente por encima de los egipcios y fenicios.⁴⁴⁴ Al sintonizarse con los postulados de Bernal, *Third Text* acentuaba su interés por discutir el problema del racismo estético en las políticas multiculturalistas del modelo británico. Lo anterior es importante ya que perspectivas como las de Bernal daban a *Third Text* una visión más allá del problema del orientalismo, es decir, la sacaban del texto y del siglo XIX en tanto que la matriz del problema colonial, y la reinscribían en una problemática más amplia, la del occidentalismo, en donde la invención de América tenía un papel diferente que el de la invención del Oriente, en tanto que horizonte postcolonial.

Acompañando esta reseña aparecía un texto de Howardena Pindell, que era en realidad un reporte técnico, en el que esta autora analizaba el mundo del arte en Nueva York y ofrecía una serie de estadísticas tomadas de los porcentajes de artistas ‘blancos’ en las exposiciones y publicaciones internacionales de esa ciudad, ofreciendo datos alarmantes: el mundo del arte en Nueva York estaba conformado por un 98% de artistas blancos. Como puede deducirse, estas estadísticas fueron tomadas seriamente en cuenta por Gavin Jantjes a la hora de articular la filosofía del *New Internationalism* británico, es decir, a la hora de reconfigurar un modelo de políticas públicas que se desmarcaba del internacionalismo neoyorkino.

En enero de 1989 apareció el número 5, en el cual se abordaban dos temas centrales para el *New Internationalism: What is Black Art? y Latin American and Indian Identity*. Como ya hemos apuntado, el pseudo-manifiesto del INIVA explícitamente reconoce la categoría técnica *Black Art* y, al mismo tiempo, se propone ir más allá de ella. Parece indiscutible que la actitud del INIVA respecto al *Black Art* estaba directamente relacionada con este número de *Third Text*. En él apareció publicada la polémica que sostuvieron el propio Rasheed Araeen y Eddie Chambers en torno al concepto *Black Art*, la cual generó diversas reacciones en el contexto británico. Además de

444 Bernal, M., *Black Athena Writes Back: Martin Bernal Responds to His Critics*. Durham: Duke University Press, 2001.

esta polémica, el número incluía el texto *Cruciality and the Frog's Perspective: an Agenda of Difficulties for the Black Arts Movement in Britian* the Paul Gilroy, un texto del propio Eddie Chambers titulado *Destruction of the NF* y otro de Frank Bowling titulado *Formalist Art and the Black Experience*. En el texto de Gilroy —el cual había sido presentado como ponencia en el marco de la primera exposición retrospectiva del propio Rasheed Araeen en 1988, la cual se titulada *From Modernism to Postmodernism (1959-1987)*— este autor atestaba una dura crítica al posmodernismo de Frederic Jameson desde una negritud renovada:

“It’s time that Professor Jameson specifies precisely who is included when he says ‘we’ and ‘our’. Those of us who have been denied access to the diachronic payoff that people like him take for granted are just beginning to formulate our own grand narratives [...] This realisation is our cue to shift the centre of debate away from Europe, to look at other more peripheral encounters with modernity [...] The most unwholesome ideas of ethnic absolutism hold sway and they have been incorporated into the structures of the political economy of funding black arts. The tokenism, patronage and nepotism that have become intrinsic to the commoditization of black culture rely absolutely on an absolute sense of ethnic difference”.⁴⁴⁵

En lo que respecta a América Latina —en tanto que territorio periférico para contestar la modernidad— el artista Cherokee Jimmie Durham publicaba en ese número un texto sintomáticamente titulado *Here at the Center of the World*, en el que el ‘centro’ del que hablaba coincidía geográficamente con México, pero también con la invisibilidad de una cultura que no era reconocida ni por Europa ni por Occidente, pero tampoco por América Latina: la cultura indígena. El texto de Durham consistía por lo tanto en una radical separación de tres elementos: la realidad geocultural de América Latina, la *idea del arte latinoamericano*, y la construcción de un nuevo lugar de enunciación descentrado y post-occidental. En palabras de Durham:

445 Gilroy, P., “Cruciality and the Frog’s Perspective: an Agenda of Difficulties for the Black Arts Movement in Britian” en: *Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*. No. 5, Winter, 1988-89.

“Here I am in Mexico: the centre of the world and the place where we cherokees originated. Even so, if I want to do art that challenges, that influences [European, (North)American y Latin American], I must take one of the roads that leads to Rome –currently called New York [...] Beatrice Schiller has said that “There are strict limits to what Latin Americans may participate in. The limits placed on Latin American artists are almost as severe and effective in our own countries as they are in the U.S. because of the power of the U.S.” [...] Now then, a Latin American artist is that; there are no Indian artists in Latin America because, by definition, an Indian artist does ‘Indian art’ not Art. When the New York critic speaks of the ‘contributions’ of Latin American artists, even the Aztec and Mayan stone carvers are not included”.⁴⁴⁶

El sexto número de *Third Text* configuró sin lugar a dudas un momento de inflexión en la revista, ya que este número especial se publicaba en el marco de la exposición *Magiciens de la terre* y lo hacía traduciendo al inglés los textos que Yves Michaud había compilado para el número 28 de *Les Cahiers du Musée d’Art Moderne*. Aparecido en la primavera de 1989, este número operaba una dura crítica a los fundamentos de la exposición curada por Jean-Hubert Martin. Con las preguntas “Is the EYE enough to recognise what we appreciate to be art?” y “Can we separate the question of contemporary production of art from the dominant economic system and its global effects?”, Araeen operó en el texto introductorio al número una dura crítica al intento de *Magiciens de la terre* de rehabilitar la categoría ‘arte’ en tanto que un territorio global, transparente y accesible a través de los sentidos individuales. Como lo dejaría en claro Araeen, *Magiciens de la terre* fue “un gran espectáculo con un exceso de fascinación por lo exótico”.⁴⁴⁷

Influenciado por la celebración de la *Tercera Bienal de la Habana*, la cual tuvo lugar en 1989 de manera paralela a *Magiciens de la terre*, el séptimo

446 Durham, J., “Here at the Center of the World” en: *Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*. No. 5, Winter, 1988-89, pp. 21-32.

447 Araeen, R., “Our Bauhaus, others’ mudhouse” en: *Third Text. Third World perspectives on contemporary art and culture*. Núm. 6, Spring, 1989, pp. 3-14. El número incluye textos de los siguientes autores: Rasheed Araeen, Yves Michaud, Benjamin Buchloh, Jean-Hubert Martin, Fumio Nanjo, John Mundine, Jyotindra Jain, Louis Perrois, Carlo Severi, Sally Price, James Clifford, Jean Fisher y Guy Brett.

número de *Third Text* incluyó por primera vez las voces de más de un teórico o artista vinculado a América Latina. En concreto, un provocador texto del curador cubano Osvaldo Sánchez (*The Children of Utopia*), el cual había sido escrito en un momento de euforia creativa impulsada por la joven generación de artistas cubanos (aquellos que habían participado en la emblemática exposición *Volumen 1*), la cual había visto nacer a la Bienal de la Habana como una gran promesa de internacionalización alternativa. Como es sabido, José Bedia, el único artista latinoamericano que fue incluido en *Magiciens de la terre* y en la *Tercera Bienal de la Habana*, pertenecía a esta generación. El texto de Sánchez se sitúa por lo tanto en el lindero a partir del cual operó un proceso contradictorio: la consolidación de la internacionalización comercial del arte cubano y el desmantelamiento del proyecto original de la Bienal de la Habana en tanto que una alternativa desde el Tercer Mundo a la bienalización capitalista. El número también incluía una reseña de la obra de Ana Mendieta, escrita por el uruguayo Luis Camnitzer, y una entrevista de Coco Fusco a Guillermo Gómez-Peña y a Emily Hicks en la que se reflexiona sobre la creación del *Border Art Workshop* y del *Taller de Arte Fronterizo*. Como es sabido, estos proyectos reinstalaron el debate sobre la frontera entre el Norte y el Sur al hablar del borde “as an intellectual laboratory, and as a conceptual territory to explore the complex relationships between the North and the South, between English and Spanish, between Anglo-American culture and Latin American culture”.⁴⁴⁸

En el invierno de 1989 apareció otro número doble el cual reflexionaba sobre la exposición *The Other Story: AfroAsian Artists in Postwar Britain* la cual, como ya hemos dicho, fue curada por el propio Araeen. En su nota introductoria al número, la teórica y miembro del Comité Editorial de *Third Text* Jean Fisher, escribía lo siguiente:

“*The Other Story* is not an attempt to rewrite history, but to present the simple fact that historiography has been an exclusive construct that has written out

448 Fusco, C., “The Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo. Interview with Guillermo Gómez-Peña and Emily Hicks” en: *Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*. No. 7, summer, 1989, p. 54.

of British art history the contributions, and existence even, of its ‘Other’ artists. Moreover, the aim of the exhibition is not definitive. It’s emphasis is on the non-European artists’ experience of historical Modernism, which, as one the principle ideologies of artistic privilege, has persistently denied others a creative space within it”.⁴⁴⁹

Como puede verse, la exposición *The Other Story* no pretendía apropiarse de la autoridad occidental para reescribir la historia, sino más bien narrar las políticas de exclusión de sus Otros para poder construir un nuevo modernismo artístico multidireccional e incluyente. Posicionada en las antípodas de la exposición *Magiciens de la terre*, el proyecto de Araeen sirvió sin embargo al INIVA como modelo para repensar la manera en la que Occidente escribía la historia universal del arte y alimentó el espíritu renovador del internacionalismo.

El número 9 de *Third Text* fue el último en el que el nombre de Gavin Jantjes aparece en el Comité Editorial. El número 10, el cual vio la luz en el verano de 1990, se publicaba por lo tanto en el momento en el que Jantjes estaba preparando el *Final Report* para el London Arts Board y conceptualizando las bases para la creación del *Institute of New International Visual Arts*. Como ya hemos dicho, Gayatri Spivak se sumó en este momento al Comité Editorial de la revista. En tanto que un número especial, el número 10 de *Third Text* consistía en un homenaje a C.L.R. James, quien había muerto una año antes. Este número volvía a enfatizar por lo tanto el problema de las políticas de inclusión del *Black Art* en la cultura británica y lo hacía publicando dos importantes textos, uno de Paul Gilroy, *Art of Darkness: Black Art and the Problems of Belonging to England*, y otro de Kobena Mercer, *Black Art and the Burden of Representation*.

Además de estos textos, este número incluía una reseña de la *Tercera Bienal de la Habana*, escrita por Luis Camnitzer. La reseña de Camnitzer resultaría sumamente importante, ya que fue uno de los primeros textos que comparaba esta bienal con la exposición *Magiciens de la terre* y sacaba

449 Fisher, J., “Editorial” en: *Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*. No. 8-9, Autumn/Winter, 1989, pp. 3-5.

conclusiones que darían como resultado lo que nosotros, parafraseando e invirtiendo el texto paradigmático de Serge Guilbaut, llamamos más adelante el *fracaso: o de cómo la Habana le robó a los parisinos y a los neoyorkinos la idea del globalismo*.⁴⁵⁰ En su reseña, Camnitzer afirmaba lo siguiente:

“In the constellation of recent international biennials and exhibitions, the Third Biennial may most obviously be compared with *Magiciens de la Terre*. The Parisian exhibition was an attempt to open the Doors of hegemonic art to the Third World in order to find parameters for common measurement [...] The difference in availability of resources between both exhibitions was staggering and accounts for many absences in Havana. But in spite of the fact that both exhibitions tried to be a forum for Third World art, there were other differences than just Money. The Biennial of Havana was free of any suspicion of paternalism. The exhibition lacked any kind of curatorial artifice; the works were essentially exhibited under the cultural responsibility of the artist. While both shows took the liberty of mixing ‘high’ art with popular art, Havana ignored the fashionable concept of ‘otherness’. In Paris, ‘otherness’ determined the intent as much as the realization. From the start, the title opened the doors to exoticism, to art which does not follow hegemonic rules and which often doesn’t define itself as art [...] It was one more spectacular show among the usual Western museographic super-productions. Havana, on the other hand, achieved an organic whole created by sheer accumulation [...] *Magiciens*, an isolated and probably unrepeatable event, had the virtue of clarifying the most important issues of the Biennial of Havana; Havana was not to be a forum for ‘otherness’ but for ‘thisness’, where ‘this’ is *what* defines us, and not *how* they define us”.⁴⁵¹

Las comparaciones que establece Camnitzer entre *Magiciens de la terre* y la *Tercera Bienal de la Habana* son relevantes pues plantean el hecho de que, en términos estrictos, fue en Cuba, y no en Paris, en donde tuvo lugar la primera gran exposición global que consiguió hablar del arte en términos

450 Este título parafrasea uno de los capítulos del libro de Guilbaut, el cual lleva por nombre “Éxito: De cómo Nueva York le robó a los parisinos la idea del modernismo: 1948” en: Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de Arte Moderno*, *op. cit.*

451 Camnitzer, L., “Third Biennial of Havana” en: *Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*. No. 10, Spring, 1990, pp. 79-93.

planetarios sin reivindicar los fundamentos occidentalistas de la categoría arte ni instrumentalizar la alteridad a través del discurso posmoderno y postcolonial. De hecho, la *Tercera Bienal de la Habana* tendría que haber ocurrido un año antes, en 1988, pero por problemas presupuestales del Centro Wilfredo Lam tuvo que ser pospuesta.

Ahora bien, más allá de la anticipación cronológica, la cual es irrelevante, las comparaciones de Camnitzer apuntan justamente a reivindicar el papel de la *Tercera Bienal de la Habana* en el proceso de conformación de un tipo de globalidad diferente. De manera explícita, Camnitzer relaciona el concepto de Tercer Mundo que dio forma a la bienal con la Conferencia de Bandung de 1955, en la que se reunieron los países no alienados a discutir el problema de la dependencia generada por el autoproclamado Primer Mundo. Como nos lo recuerda el propio Camnitzer, la *Tercera Bienal de la Habana* se distinguía de las dos anteriores no sólo en el hecho de haber eliminado los premios y en haber organizado la curaduría por medio de un tema (*Tradición y contemporaneidad*), sino sobre todo en haber incluido a artistas occidentales o radicados en países occidentales, quienes trabajaban desde la perspectiva del Tercer Mundo.

“The First Biennial –afirma Camnitzer– had been exclusively Latin American, the Second tried to encompass the Third World [...] After a certain degree of vacillation shown in the First and Second Biennials, this third version [...] has established itself as one of the big international events and as the Third World alternative for artists not primarily concerned with their place in the art market”.⁴⁵²

En la explicación de Camnitzer se lee por lo tanto que la *Tercera Bienal de la Habana* había sido global en el sentido en el que aspiraba serlo (sin haberlo conseguido) el INIVA (*New Internationalism*), y no en el sentido en el que *Magiciens de la terre* había pretendido hablar en nombre de lo global desde París. En otras palabras, lo que se había operado en la *Tercera Bienal de la Habana* era un tipo de *globalismo* no sólo estético, sino verdaderamente

452 *Ibidem.*

geopolítico y en contra dirección de la globalización neoliberal. De hecho, la *Tercera Bienal de la Habana* suscitó severas polémicas entre la comunidad de artistas negros británicos, a quienes se les trató como parte del Tercer Mundo y no como artistas postcoloniales, ya que el concepto de Tercer Mundo de la *Bienal de la Habana* no coincidía con el modelo del Tercer Mundo del que hablaba el propio Rasheed Araeen a través de la revista *Third Text*. Aunque la *Tercera Bienal de la Habana* como la propia revista *Third Text* tomaban en cuenta el problema racial a la hora de pensar la marginación geoeconómica y geoepistémica del Tercer Mundo, la manera en la que configuraban la colonialidad global y la dependencia eran diferentes. Mientras que para el caso del colonialismo asiático y africano el problema colonial era un asunto derivado directamente del control del territorio durante el siglo XIX, en el caso de América Latina la matriz de poder tenía que ver con la configuración de la modernidad en cuanto tal y con la negación de la humanidad de los habitantes del Nuevo Mundo en el siglo XVI. El propio Camnitzer planteó esta problemática al afirmar que:

“[a]nother polemical element was introduced by the possible interpretations of the term ‘Third World’, which determined who exhibited in the Biennial. The ‘Black Artists from Great Britain’ (a label open to all non-white artists in that country) who visited Havana complained about the ‘Latinization’ of the concept. The critique failed to understand that in Latin America ‘Third World’ is still largely used in the original sense which inspired the Conference of Bandung. Since then the meaning of the term has shifted –particularly in the USA– to refer to non-white peoples, thus becoming an instrument of racist nomenclature [...] The Biennial tried to give access to all dependent nation sectors, including those dependent in a second degree (within dependent nation states) like many of the indigenous peoples in Latin America”.⁴⁵³

Como se desprende de esta polémica, a pesar de que América Latina no formó parte de la Conferencia de Bandung de 1955, tras la celebración de la Conferencia Tricontinental de la Habana de 1966 –la cual fue impulsada por el internacionalismo socialista cubano tras la llegada de Castro al

453 *Ibidem.*

poder y en la línea de la filosofía de solidaridad África-Asia-América Latina que se derivaba de la *Organization of Solidarity with the Peoples of Africa*— América Latina se había integrado al territorio de las naciones no alienadas en contra del capitalismo global. Sin embargo, como se deduce de las palabras de Camnitzer, la lectura que desde La Habana se hacía del Tercer Mundo por aquellos años acentuaba la dependencia colonial y el imperialismo cultural por encima del problema étnico-racial, que había sido el elemento sustancial del *Black Manifesto* de Rasheed Araeen.

Por lo tanto, para los organizadores que desde el Centro Wilfredo Lam habían organizado la *Tercera Bienal de la Habana*, los artistas negros marginados que vivían en Londres fueron percibidos en idénticas circunstancias que, por ejemplo, los indígenas desposeídos que vivían en los estados nacionales latinoamericanos, a pesar de que los segundos eran sujetos coloniales radicados en el Tercer Mundo mientras que los primeros eran sujetos postcoloniales del Tercer Mundo pero radicados en el Primero. En este número comenzó a desquebrajarse la unidad geopistémica del «tercer texto» en tanto que el espacio discursivo del tricontinentalismo. En su reseña, Camnitzer nos recuerda que el asunto de la *Tercera Bienal de la Habana* se resolvió sin problemas, lo cual fue efectivamente así. Sin embargo, en aquella polémica se había abierto una fisura no tanto entre lo que significaba el Tercer Mundo para los intelectuales y artistas latinoamericanos y para los intelectuales y artista postcoloniales en Europa, sino más bien entre el «Tercer Mundo» como lugar de enunciación en el marco de la configuración del nuevo *globocentrismo estético*, el cual defendía la eliminación del esquema *centro-periferia* en el arte y atacaba el eurocentrismo de la misma manera que lo hacía la revista *Third Text*. Como resultó evidente años más tarde, había comenzado a ser necesario repensar el diseño geoespacial que había dado forma al tricontinentalismo y por lo tanto al lugar de enunciación de *Third Text*.

Como puede verse, la *Tercera Bienal de la Habana* había generado no sólo un modelo diferente y descentralizado para pensar el internacionalismo, sino que también había reinsertado un debate más amplio en torno

a los diseños metageográficos del internacionalismo. El propio Guy Brett organizó en 1990 una exposición en la Cornershouse Gallery de Manchester titulada justamente así, *Transcontinental: An Investigation on Reality*, la cual exploraba, a través del arte, el lugar de América Latina en el internacionalismo, acentuando la heterogeneidad de la *idea del arte latinoamericano* con relación a Europa y Estados Unidos.⁴⁵⁴ Al incluir sólo a artistas latinoamericanos, esta exposición descomponía el concepto de la transcontinentalidad y, al mismo tiempo, desensamblaba a América Latina de la solidaridad África-Asia, así como del mapa geopolítico de la conferencia de Bandung.

Después de dos números, uno dedicado a la polémica despertada por la publicación de los *Versos Satánicos* de Rushdie (*Beyond the Rushdie Affaire*, No. 11) y otro dedicado a las políticas del cuerpo (*Body Politics*, No. 12), el número 13 de *Third Text*, publicado en el invierno de 1991, volvió a incluir tres importantes textos de críticos y artistas latinoamericanos. El primero era una reseña de las *pinturas aeropostales* que el artista chileno Eugenio Dittborn había expuesto en la muestra *Transcontinental* de Brett. Escrita por Sean Cubitt, esta reseña se acompañaba de la reproducción de cuatro envíos postales específicamente realizados por Dittborn para ese número de la revista. El segundo era un nuevo texto de Luis Camnitzer, *Spanglish Art*, en el que se cuestionaba la estandarización de los artistas latinoamericanos en Estados Unidos a través de etiquetas como *Hispanic Art*. Como puede verse, Camnitzer estaba introduciendo ahí el equivalente a la categoría *Black Art*, pero en el contexto de los latinos/hispanos en Estados Unidos quienes, a diferencia de los intelectuales asiáticos radicados en Londres, eran concebidos como *sujetos migrantes del imperio* y no como sujetos postcoloniales diaspóricos.⁴⁵⁵ En su texto,

454 *Transcontinental: an Investigation on Reality* fue una muestra de arte latinoamericano que incluyó nueve artistas (Waltercio Caldas, Juan Davila, Eugenio Dittborn, Roberto Evangelista, Victor Grippo, Jac Leirner, Cildo Meireles, Tunga, Regina Vater). En 1996, apareció publicado como catálogo; ver: Brett, G., *Transcontinental: An Investigation of Realty*. Verso, 1996.

455 Sobre el tema de los sujetos migrantes del imperio moderno/colonial ver: Grosfoguel, R., (ed.), *Latin@s in the World-system: Decolonization Struggles in the Twenty-first Century U.S. Empire*. Boulder: Paradigm Publishers, 2005.

Camnitzer proponía el término ‘Spanglish Art’, el cual traducía la hibridación y el bilingüismo al terreno de la geopolítica del arte global y denunciaba la estética del *wonder bread*, derivada de las políticas de la identidad norteamericanas.⁴⁵⁶

Finalmente, el número incluía una reseña titulada *José Bedia: La restauración de nuestra alteridad*, en la cual Oswaldo Sánchez analizaba varias instalaciones de este artista cubano, incluida *Vive en la línea*, que había sido creada para la exposición *Magiciens de la terre*. Lo relevante de este texto de Sánchez es que en él se sientan las bases que harían de Bedia un artista latinoamericano esencialmente ‘transcultural’. De hecho, el texto de Sánchez cierra citando al propio Bedia:

“De esta forma, quiero ubicarme a nivel de experiencia (reconozco que no sin ciertas desventajas), en relación con el ‘indígena’, en una relación de posible similitud. Ambos estamos a mitad del camino, sólo que por direcciones y situaciones opuestas entre la modernidad y la primitividad, entre lo civilizado y lo salvaje, entre lo Occidental y lo No-Occidental. De este reconocimiento y en este límite fronterizo, que tiende a romperse, sale mi trabajo”.⁴⁵⁷

Como puede verse, en estas palabras de Bedia se habla del arte como una realidad *in-between* que apunta en dos direcciones: el haber surgido por un lado desde el interior de la ruptura estética entre Occidente y el Resto del Mundo, y el estar situada en un lugar desde el que es posible superar dicha partición y avanzar hacia un diálogo estético post-occidental. No es extraño que Jean-Hubert Martin interpretara la obra de Bedia como un arte global mágico pos-eurocéntrico. En buena medida, serían este tipo de lecturas pro-globalistas las que terminarían alimentando el *New Internationalism* en las artes visuales al que se abocó el INIVA. Bedia, un artista que se había iniciado en la tradición religiosa del *palo monte* y que

456 Este texto apareció modificado con el título “Wonder Bread and Spanglish Art” en: Weiss, R., Luis Camnitzer (Ed.) *On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias*. Austin: University of Texas Press, 2009.

457 Sánchez, O., “José Bedia: La restauración de nuestra alteridad” en: *Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*. No. 13, Winter, 1990-91, pp. 63-72.

explícitamente buscaba aculturarse para sentirse identificado con la condición de los indígenas de todo el mundo, encajaba de manera perfecta con la idea de eliminar las asimetrías entre arte occidental y arte no-occidental hacia las que se dirigía el *New Internationalism*.⁴⁵⁸

Como el propio Sánchez lo señala, la obra de Bedia había sido legitimada antropológicamente por el propio Robert Farris Thompson, quien sirvió además de puente para que Jean-Hubert Martin entrara en contacto con Bedia y lo invitara a participar en *Magiciens de la terre*. Como el propio Sánchez lo explica en su texto, la instalación *Vive en la línea* presentada en París operaba como una resignificación filosófica-antropológica del mito, expresado éste como un altar autobiográfico. No es de extrañar por lo tanto que Martin viajara a Cuba e intentara tener pruebas del carácter fidedigno del rito iniciático de Bedia en la religión del *palo monte*, pues el curador francés veía en esa incorporación al mito la expresión más acabada de la fusión del primitivismo cosmogónico asociado a lo no-occidental con la planetarización post-eurocéntrica de la forma arte (la instalación conceptual). Como puede verse, con la publicación del texto de Osvaldo Sánchez sobre la obra Bedia se consolidaba por lo tanto la relación entre la *idea del arte latinoamericano* como transculturación y la crítica postcolonial al postmodernismo que, en buena medida, servía de guía a la revista *Third Text* por aquellos años.

El número 14, el cual apareció en la primavera de 1991, representó a su vez otro punto de inflexión importante en lo que al *efecto magiciens* y al desensamblaje del tricontinentalismo se refiere. Armado como un monográfico especial sobre las políticas de representación de los Otros en las exposiciones, las ferias y las bienales internacionales, este número incluía dos lecturas críticas de la monumental exposición *México: Esplendores de treinta siglos* que tuvo lugar en el MoMA ese mismo año. Una de Shifra Goldman (*Metropolitan Splendors: The Buying and Selling of Mexico*) y otra del antropólogo y politólogo catalán radicado en México Roger

458 Mosquera, G., "Elegua at the (Post?)Modern Crossroads: The Presence of Africa in the Visual Art of Cuba" en: Lindsay, A., (ed.) *Santería Aesthetics in Contemporary Latin American Art*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1996.

Bartra (*Mexican Oficio: The Miseries and Splendors of Culture*). Junto a ellas, Cesare Poppi publicaba un texto titulado *From the Suburbs of the Global Village: Afterthoughts on Magiciens de la terre*, el cual anuncia en buena medida el efecto *magiciens*, en la medida en que en él comienza a hablarse de la apropiación afirmativa de la exposición —y a pesar de sus críticas— como el inicio de un nuevo régimen estético global.

El número incluye también un texto de Nikos Papastergiadis titulado *The South in the North*, que es en realidad una reseña de una exposición que se había llevado a cabo en Marsala (Sicilia) ese mismo año. Nos referimos a *Sud Del Mondo: L'Altra Arte Contemporanea*, una exposición subvencionada por la UNESCO curada por Carmelo Strano. El argumento de la exposición era, al menos en términos geoespaciales, idéntico al mapa del museo Quai Branly, es decir, construir un diálogo cultural Sur-Sur desde el Norte. El 'Otro' arte del que hablaba la exposición era entonces aquel de las "culturas y tradiciones diversas geográficamente distantes como las de América Latina y África, el Medio Oriente, India, Sureste de Asia y Oceanía". Como lo apunta Papastergiadis en su reseña, "[l]ike the *Magiciens de la terre* exhibition in Paris, 1989, [*Sud Del Mondo*] announced itself as a positive step to improve the dialogue between different cultures [...] The general theme to this exhibition is the link between geopolitical demarcations and cultural production". Papastergiadis, quien formaba parte de la redacción de *Third Text*, analiza en detalle la estructura de la muestra demostrando las pretensiones universalistas de los curadores, a quienes les cuestiona sobre todo que hayan acentuado el lugar de nacimiento (*place of birth*) de los artistas en tanto que representantes de una identidad geocultural:

"By foreground the birthplace of each artist the *Sud Del Mondo* exhibition reproduces rather than resolves these contradictions. While focusing on the artist' relationship to their culture in the 'South', this exhibition has deflected attention away from the complex social position of almost half the selected artists whose origins are in the 'South' but who live and work in the 'North' [...] The erasure of their position in the 'North' is convenient for two purposes; it justifies the narrative of another 'development' of modern art in

the 'South', and at the same time it legitimates the existence of a distinction between the two hemispheres”.

Papastergiadis también elabora una dura crítica de la contribución del argentino Jorge Glusberg al catálogo. Como se sabe, Glusberg había venido defendiendo el *regionalismo autonomista* de Pedro Figari desde la década de los ochentas, al cual había llegado paradójicamente a través de la arquitectura y no de las artes visuales, sobre todo por la influencia del historiador Kenneth Frampton y de los arquitectos Alexander Tzonis y Liane Lefaivre.⁴⁵⁹ Desde el punto de vista de Papastergiadis, Glusberg convierte el *regionalismo crítico* en la marca de la heterogeneidad cultural del arte latinoamericano:

“Jorge Glusberg’s spirited celebration of the specificity of Latin-American identity is based on the belief that this is both the achievement and the constitutive model for that culture. And naming this model as ‘Regionalism’, the term first used by Pedro Figari in 1912, he draws out its two central characteristics: that the autonomy of the particular is not premised on a resistance to the general, and the adoption of a ‘transformational approach’ towards dominant trends whereby they are not simply imitated but selectively adapted and incorporated into the “personal elements that the artist already possesses””.

Si recordamos la manera en la que Alberto Moreiras entiende el *regionalismo crítico*, es fácil establecer algunas conexiones con las dos características que Papastergiadis reconoce en el regionalismo de Glusberg; es decir, la idea de que el regionalismo (lo particular) no constituye una negación de lo global (lo general) sino una negación de sí mismo, y que el *regionalismo crítico* es *crítico* ya que se transforma desde sus propias contradicciones, seleccionando e incorporando de lo global características que existen en potencia en el interior del propio regionalismo:

459 Lefaivre, L., *Critical Regionalism: Architecture and Identity in a Globalized World*. Architecture in Focus. Munich-London: Prestel, 2003; Tzonis, A., L. Lefaivre, B. Stagno. *Critical Regionalism: Architecture and Identity in a Globalized World*. London: Wiley-Academy, 2001.

Critical regionalism has a necessarily negative ground, for it must proceed through the systematic exploration of its impossibility to constitute itself as something other than a ruse of reason. The theoretical foundation of a radicalized critical regionalism is not constituted by a posited heterogeneity between any world area and hegemonic homogenization. It is constituted by the very impossibility of thinking heterogeneity beyond the processes of globalization that always already determine it as heterogeneity for consumption. As critical regionalism, therefore, a possibility opens up for Latin Americanist reflection that will no longer reduce it, as the Gulbenkian Commission would perhaps seem willing to do, to the systematic study of Latin American subaltern identities in the global context”.⁴⁶⁰

Sin embargo, Papastergiadis lee el *regionalismo crítico* de Glusberg como resolución de las tensiones entre lo global y lo regional, de manera contraria a lo que propone Moreiras:

“While indigenism calls for closure, regionalism celebrates openness, where authenticity and integrity were denied or truncated under the ‘internationalism’ of colonialism, regionalism offers new combinations [...] Thus the identity of each region is confirmed as it claims a position within the global context, and the lesson from this model of interaction is that everyone wins, for it simultaneously offers a deeper bonding between regions as it addresses the grounds of unity and dialogue rather than separatism and domination [...] Although this form of modern ‘internationalism’ which is based on regionalism may seem to hold great promise and hope, it is also riven with the very contradictions implicit in the universalistic principles of national independence, industrial progress and cultural homogeneity [...] In fact, the very basis of international dialogue that regionalism promises, presupposes the stability and unity of identity within each region. It assumes that the former is grasped when the later is assured [...] the open form of cultural amalgamation which Glusberg argues is intrinsic to the ‘Latin American spirit’, fails to question the disequilibrium between localities within a region [...] The model of Regionalism that Glusberg and others

460 Moreiras, A. *Exhaustion of Difference. The Politics of Latin American Cultural Studies*. Duke: Duke University Press, 2001, p. 75.

advocate, depoliticizes the relationship between cultural groups within a region. It also fails to address the specificity of the identity of indigenous people because for them the question of cultural identity is not linked to the prospects of the diaspora but to land rights”

Como puede verse, aunque Papastergiadis agudamente observa el carácter afirmativo y esencialista del regionalismo de Glusberg –el cual se deriva de la perspectiva semiótica de su *Retórica del arte latinoamericano*, a partir de la cual este teórico argentino establecía una lectura ontológico-estructuralista del ser latinoamericano⁴⁶¹ sus argumentos toman como punto de referencia el resquebrajamiento del relato nacional por la diáspora postcolonial, un modelo que difícilmente puede servir para entender el colonialismo interno y las construcción de sujetos migrantes coloniales en la relaciones Norte-Sur de América Latina. Lo interesante es que Papastergiadis continúa analizando la exposición *Sud Del Mondo* y, apoyándose en las palabras de Pierre Restany, hace una defensa de la categoría «artista del Tercer Mundo» a la hora de entender las asimetrías globales:

“The repeated emphasis on the failure of the Third World and the deferral of dialogue into the future both denies the historical contribution of Third World artists to twentieth century art and exaggerates the difference between First and Third World cultures. We should now ask, who are the Europeans? Does this include the fifteen million ‘Non-Europeans’ who currently live in Europe?”

Lo anterior es importante ya que, a partir de entonces, la revista entrará en un proceso de revisión de dicha categoría, tendiendo a usar más bien la categoría «artista postcolonial». Lo anterior se hizo explícito en el siguiente número de la revista (15) un monográfico sobre arte e inmigración (*Art and Immigration*) en el que se acentúa el problema del migrante-imperial en términos de su condición de inmigrado en un territorio nacional. Ese número incluye textos de Sarath Maharaj

461 Glusberg, J., *Retórica del arte latinoamericano*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1978; Glusberg, J., *Aproximación metodológica para una comprensión de la retórica del arte latinoamericano*. Buenos Aires, Argentina: Centro de Arte y Comunicación, 1978.

(*The Congo is Flooding the Acropolis: Art in Britain on the Immigration*) y del propio Araeen (*The Other Immigrant: The Experiences and Achievements of AfroAsian Artists in the Metropolis*) entre otros textos que abordan la función metropolitana de los artistas asimilados.

El siguiente número doble de *Third Text* (16-17) apareció en 1991 cuando el INIVA era ya una realidad y el discurso del *New Internationalism* había comenzado a discutirse dentro y fuera de la propia revista. El número incluía una defensa del regionalismo de Pedro Figari, escrita por Luis Camnitzer, así como un texto de Geeta Kapur titulado *The Centre-Periphery Model or How Are We Placed? Contemporary Cultural Practice in India*, en el que Kapur apunta las ideas básicas que después plasmaría en su contribución al libro *Global Visions*, las cuales se centran, como ya hemos apuntado, en entender el papel de los intelectuales subalternos en el proceso de construcción del esquema *centro-periferia*. El número incluía también un texto de Coco Fusco (*Sublime Abjection: an interview with Andres Serrano*) y otro de Shifra M. Goldman (*How Latin American Artists in the US View Art, Politics and Ethnicity in a Supposedly Multicultural World*).

Ahora bien, en ese número apareció otro artículo titulado *Gerardo Mosquera: A Case of Us Hostility Toward Cuba* de Rachel Weiss, en el que esta historiadora americana denunciaba las hostilidades diplomáticas que Estados Unidos dirigía en contra de los intelectuales cubanos, negándoles pasaportes para entrar al país. El ejemplo que toma Weiss es Gerardo Mosquera, pero también menciona los casos de Adelaida de Juan y el propio José Bedia. El caso diplomático de Gerardo Mosquera –que terminó exiliándose y rompiendo sus relaciones con Cuba– tuvo un gran impacto para la revista *Third Text*.⁴⁶² Hay que recordar que en 1991 se estaba celebrando la Cuarta Bienal de Arte de la Habana, a la que asistió Rasheed Araeen. Como el propio Araeen lo relata:

462 Mosquera, desencantado de la agenda política del Ministerio de Cultura de Cuba y alarmado por la falta de libertad artística, había roto sus relaciones con la Bienal de la Habana un año antes.

“Fue en Cuba, en 1991, cuando por primera vez entré en contacto cara a cara con el mundo del arte de lengua hispana. Había sido invitado a participar con una conferencia, como parte de la Cuarta Bienal de La Habana, celebrada entre noviembre y diciembre de 1991. Como en aquel momento ya habíamos producido quince números de *Third Text*, y como me sobraban algunos, decidí llevarme 250 copias de la revista para distribuir las gratuitamente allí. Sin embargo, después de conversar con el Centro Wilfredo Lam, decidí ponerlas a la venta durante la conferencia, al precio de cinco dólares; el dinero sería destinado al Centro. Sólo quería mencionar esto para explicar lo que ocurrió cuando la revista fue puesta a la venta. Todos los ejemplares fueron vendidos el primer día. Esto no habría ocurrido en ningún lugar, ni siquiera en una ciudad de Europa o América del Norte. Quedé muy impactado, no por las ventas en sí, sino por lo que representaban. Mostraban deseo y entusiasmo por lo que hacíamos en *Third Text*. Alentados por el resultado, produjimos un número especial sobre CUBA en 1992. Se trataba de una edición bilingüe, en inglés y español, que incluía en su mayoría artículos sobre la Cuarta Bienal de La Habana”.

El número especial que menciona Araeen apareció en un momento en el que el INIVA y su filosofía —el *New Internationalism*— empezaban a ser duramente cuestionadas. La trascendencia de este número monográfico sobre Cuba fue tal, que puede considerarse el antecedente de *Beyond the Fantastic*.⁴⁶³ En él, el propio Gerardo Mosquera —que a partir de entonces empezó a publicar regularmente en la revista— publicó un artículo titulado *Africanía: Wilfredo Lam in his Island* que de alguna manera anuncia ya la idea de América Latina como una modernidad artística otra, tal cual quedó plasmado en *Beyond the Fantastic*. Por su parte, los textos que abordaban el asunto de la Bienal de la Habana (Guy Brett, Lilian Llanes, Jay Murphy) dejaban en claro cuatro cosas: que con la Cuarta Bienal, el modelo de la solidaridad del Tercer Mundo había entrado en crisis; que la generación que había crecido con la bienal, aquella de la exposición *Volumen 1*, se

463 Algunos de los autores son: Guy Brett (*Venice, Paris, Kassel, São Paulo and Habana*), Lilian Llanes (*La Bienal de la Habana*), Ticio Escobar (*Identity and myth today*), Gerardo Mosquera (*Modernidad y Africanía: Wilfredo Lam in his Island*), David Craven (*The visual arts since the Cuban revolution*), Jay Murphy (*The young and restless in Habana*), Coco Fusco (*El Diario de Miranda*), Luis Camnitzer (*Art, politics and the evil eye*).

había insertado en el mercado global sin dejar nuevas generaciones a la altura de su fuerza crítica; que Cuba vivía el regreso no de un ‘periodo especial’ sino de una censura estructural; que la *Tercera Bienal de la Habana*, la de 1989, había sido la primera bienal verdaderamente global la cual, a diferencia de *Magiciens de la terre*, constituía un modelo alternativo y descentralizado que no se basaba en la esencialización de la mirada y del objeto artístico para universalizar un único modelo estético. Las palabras de Murphy al respecto son explícitas:

“La contribución cubana a la IV Bienal de la Habana demostró que todavía se hace buen arte, y por parte de varios artista cubanos muy jóvenes. Pero la manifestación pública de trabajo agresivo y polémico que hizo del ‘renacimiento cubano’ de los 80 algo así como una sensación internacional, está claramente en remisión. En Cuba los artistas están trabajando hoy no solamente en una época reconocida por el mismo gobierno como la mayor crisis desde la invasión de Bahía Cochinos en 1961 —un ‘periodo especial’ de apagones eléctricos, estricto racionamiento de combustible y cortes radicales en el transporte— sino también en un ambiente en que la crítica social que caracterizó los trabajos anteriores ha sido abandonada cada vez más. Los seis meses de exhibiciones en el Castillo de la Fuerza en 1989 llegaron a ser un hito en el arte cubano”.

A partir de entonces se empezó a hablar de la *Tercera Bienal de la Habana* como la primera bienal de arte global no alienada pensada desde el Sur Global. El contacto directo entre *Third Text* y La Habana —mediado en buena medida por el mito global de la *Tercera Bienal de la Habana*— propició una reflexión en torno al mapa geopolítico de la revista y a la necesidad de revisar la categoría «Tercer Mundo». Durante los siguientes años, *Third Text* siguió invitando a teóricos y artistas latinoamericanos a participar en la revista y el propio Rasheed Araeen intensificó sus relaciones con América Latina. En 1994, en el momento previo a la publicación de *Beyond the Fantastic*, Araeen viajó de nuevo a La Habana para participar en la *Quinta Bienal de la Habana*. En el simposio teórico de la bienal leyó un texto titulado *Ni de aquí ni de allá*, en el que hablaba de la figura del artista postcolonial y explicaba la situación del artista “otro” que no tenía

un lugar original y que era invisibilizado en su condición subalterna en las metrópolis. En esa ocasión, Araeen cerraba su texto con unas palabras cargadas de triunfalismo en las que ya no habla en futuro pidiendo que el internacionalismo fuera desmantelado, sino que hablaba del pasado reciente afirmando que el sujeto hegemónico de la historia había sido destituido y con él el internacionalismo:

“Este ‘otro’ artista [postcolonial] puede no tener un lugar en su lugar de origen, y puede ser ignorado e invisible en el país de su adopción, pero el ‘otro’ artista ha penetrado las premisas donde el fruto prohibido era guardado y protegido, y lo ha comido. ¿Quién puede ahora negarle ahora su entrada triunfal en la historia del arte moderno? El mito del hombre blanco como único sujeto de la historia ha sido estallado”⁴⁶⁴

Hay que recordar que Thomas McEvelley, quien había sostenido un punto de vista de *Magiciens de la terre* marcadamente distinto al de Araeen, se había hecho prácticamente la misma pregunta un año antes y había llegado paradójicamente a la misma conclusión que él:

“The question is not really whether the people who opened the door had gravy on their jackets, or slipped and fell as they were opening it. The question is this and only this: as we enter the global village of the ‘90s, would any of us really rather that the door remain closed?”⁴⁶⁵

Esta convicción, basada en el convencimiento ético de no poder cerrar esa puerta que se había abierto en 1989 es, como puede verse, el cimientamiento geoestético del *efecto magiciens*: que después de *Magiciens de la terre* el mundo del arte se había vuelto involuntariamente, pero también irreversiblemente, global. Como se hizo explícito en el libro *Global Visions* —aparecido en el momento en el que Araeen pronunciaba esas palabras en la *Quinta Bienal de la Habana*— la revista *Third Text* cuestionó duramente la

464 Araeen, R., “Ni aquí ni allá” en: Llanes, L., (ed.) *Quinta Bienal de la Habana*. La Habana: Centro Wilfredo Lam, 1994, p. 44.

465 McEvelley, T., “The Global Issue” en: *Art & Otherness. Crisis in Cultural Identity*. Nueva York: Documentext, 1992, p. 157.

llegada del *New Internationalism* y con él la institucionalización del discurso postcolonialista, el cual comenzó a verse más críticamente, en sintonía con la propia revisión que Gayatri Spivak hizo de sus posicionamientos sobre la subalternidad en su libro *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present* de 1993.⁴⁶⁶ En buena medida, aquellos debates que agudamente había introducido la revista *Third Text* en el mundo del arte, estaban siendo devueltos como una política institucional pragmática que instrumentalizaba categorías como *Black Art*, artista postcolonial, hibridación cultural, diferencia, etcétera. Resultó evidente por lo tanto que el modelo del Tercer Mundo como lugar de enunciación había perdido ya su carácter estratégico.

Fue en 1999, en una visita de Rasheed Araeen a México a donde lo habían invitado a participar en uno simposio, que surgió la idea de desensamblar el mapa geopolítico de *Third Text*. En aquella ocasión, Araeen planteó la idea de publicar una versión en castellano de la revista, confiando en el éxito que había tenido el número bilingüe sobre Cuba en 1992. Ese mismo año, la revista eliminó la frase *ThirdWorld Perspectives on Contemporary Art & Culture* y la substituyó por *Critical Perspectives on Contemporary Art & Culture*, manteniendo el discurso crítico ante el *globalism*, pero desmarcándose del tercermundismo como lugar de enunciación. Este gesto cerraba una etapa en la revista. Sin embargo, el proyecto de publicar una versión en castellano de *Third Text* no se materializó en México, sino en Gran Canaria, y lo hizo cinco años después, con el apoyo de Orlando Brito y del Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM. Fue entonces que surgió el número piloto de *Tercer Texto*. Sin embargo, aquella edición impresa —la cual había surgido con la promesa de publicar dos números anuales— no tuvo continuidad. Lo que sí se había apuntalado era la urgencia de reestructurar el discurso metageográfico de *Third Text*.

En 2008, el mapa geopolítico sobre el que *Third Text* había estado trabajando durante más de veinte años se reconfiguró siguiendo, paradójicamente, el viejo modelo de los continentes. Aquella revista que

466 Spivak, G., *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1999.

hablaba desde una macro-región llamada Tercer Mundo, el espacio de la diferencia del subalterno, reaparecía ahora subdividida en cuatro regiones-mundo. Primero apareció *Third Text Asia* (2008), después *Third Text Africa* (2009) y finalmente resurgió *Tercer Texto* (2009). De manera sintomática, el primer número de *Third Text Africa* aparecía repensando la exposición *Magiciens de la terre*. Su editor, Mario Pisarra, abría esta edición-continente de *Third Text* de la siguiente manera:

“For this inaugural issue of *Third Text Africa* I have focused on the critiques of neo-primitivism that developed in the wake of *Magiciens de la Terre* in 1989. This critique is ably encapsulated in the content and tone of Rasheed Araeen’s seminal “Our Bauhaus, Others’ Mudhouse”. John Picton vividly characterised this curatorial trope as ‘neo-primitivist exotica’. In more recent times Sylvester Ogbechie has characterised it as the ‘Pigozzi paradigm’, after the collector inspired by *Magiciens* [...] This is not the place to engage the legacy of the neo-primitivist critique in any detail. That place must and will be found. The point here is simply to assert that this first edition of *Third Text Africa* does not only feature archival material that is of consequence in interpreting the past. Rather that, twenty years later, the critique of neo-primitivism is alive and kicking, perhaps even in more directions than it originally intended”.

En lo que a *Tercer Texto* se refiere, el número 1 apareció en 2009, siendo en realidad la reedición digital de la versión castellana del número especial que *Third Text* había publicado en 1992 sobre Cuba. Mientras que la primera versión impresa había aparecido en el marco de la *Cuarta Bienal de la Habana*, la reedición lo hacía ahora en torno a la X Bienal de La Habana, la cual abordó el tema *Integración y resistencia en la era global*. El único texto nuevo que no formaba parte de la edición impresa de 1992 fue una entrevista a la artista cubana Tania Bruguera realizada por Tamara Díaz Bringas. La inclusión de ese texto apuntaba una crítica y un desplazamiento: si la cuarta bienal se había caracterizado por la censura, la fractura social del país tras la emigración masiva y el bloqueo interior, la décima se llevaba a cabo en un ambiente de inminencia ante al cambio y la apertura. La entrevista de Tamara aborda la obra *El susurro de Tatlin # 6* de Bruguera, la cual se llevó a cabo durante la bienal y consistía en

ofrecer un minuto a micrófono abierto para que el público expresara su opinión libremente, forzando la autocensura, la solidaridad y la reflexión. ¿Integrarse o resistir lo global? era la pregunta de la bienal, la cual se inserta de lleno en el problema del *regionalismo crítico*. Si aceptamos que éste consiste en una forma de ‘integración’ por medio de la resistencia, entonces la pregunta de la Décima Bienal resulta impertinente. La oposición sólo tiene sentido si consideramos que una es excluyente de la otra, lo cual es negado por la propuesta de Moreiras del *regionalismo crítico* como una globalidad negativa.

Ahora bien, tanto la revista *Third Text* como la propia bienal habían encontrado su razón de ser justamente en la oposición y distancia insalvable entre el Tercer Mundo y el Resto del Mundo (Occidente). Nelson Herrera Ysla, quien ha sido parte del equipo curatorial permanente de la bienal desde su fundación, al reflexionar sobre la pertinencia de mantener la categoría de bienal del Tercer Mundo afirmó por ejemplo lo siguiente: “Third World artists are trapped within the global system, which governs what is considered contemporary art”.⁴⁶⁷ Desde su punto de vista, el Tercer Mundo no sólo es la otra parte de la globalización neoliberal sino que está subsumido en él, lo cual parece repetir el viejo esquema de centros y periferias que ya en 1978 la propia Geeta Kapur criticaba. Por lo tanto, lo interesante de la reedición del número especial de Cuba como parte de la nueva perspectiva geopolítica de *Tercer Texto*, era justamente que aparecía en un momento en el modelo *entregarse-resistir* había dejado de tener legitimidad como el único esquema posible. Hay que recordar que la crítica latinoamericanista de la que *Beyond the Fantastic* intentaba desmarcarse estaba basada en buena medida en la idea de Marta Traba de la estética de la resistencia y en su idea de evitar la *entrega* del latinoamericanismo a los lenguajes imperiales.⁴⁶⁸

467 Rojas-Sotelo, M., “The Other Network: The Havana Biennale and the Global South” en: *The Global South*, Vol. 5, No. 1, Special Issue: The Global South and World Dis/Order (Spring 2011), pp. 153-174.

468 Traba, M., *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005.

La publicación del número 1 de *Tercer Texto* promovió por lo tanto que la propia Bienal de la Habana comenzara a ser rehistorizada y leída como el contra-modelo de *Magiciens de la terre*. El efecto *magiciens* parecía haberse vuelto esférico: mientras que sin advertirlo pero de un manera irreversible *Magiciens* había abierto la puerta de lo global (que antes parecía estar guardado bajo llave, como decía Mosquera) y ahora el Tercer Mundo se encontraba adentro (comiendo del fruto prohibido, como decía Rasheed Araeen en Cuba en 1994), esa irreversibilidad de lo global había generado su contraparte: el Sur Global como sujeto estético. En el interior de estas contradicciones entre estar atrapado en lo global y estar reconfigurando lo global desde la diferencia, la propuesta de la *globalidad negativa* y del *regionalismo crítico* resurgen por lo tanto con una promesa y un potencial que Nikos Papastergiadis no había sabido detectar, en buena medida por estar observando el desmantelamiento del esquema *centro-periferia* desde la óptica del desarraigo nacional de los sujetos postcoloniales y no la emergencia del esquema *globo-continente* desde las localizaciones geoculturales. La pregunta que abre el regionalismo crítico es entonces la siguiente: ¿desde dónde puede pensarse la exterioridad de lo global como su negación sin quedarse congelados —o atrapados, como dice Nelson Herrera— en lo global?

Lo que el número 1 de *Tercer Texto* posibilitó por lo tanto fue la articulación de una lectura de la *Tercera Bienal de la Habana* de 1989 como el momento inaugural del arte global, en donde lo global es considerado ahora como un *globalismo otro* en la medida en que incluía a América Latina, África, Asia y el Medio Oriente, pero también a artistas diaspóricos, a miembros de minorías viviendo en el Primer Mundo y a artistas occidentales solidarizados con el problema del Tercer Mundo. Así quedó plasmado por ejemplo en el trabajo del teórico colombiano Miguel Rojas-Sotelo, quien leyó la Bienal de la Habana como el articulador de una red global diferente al internacionalismo capitalista, es decir, como la continuación de la Conferencia Tricontinental en el terreno del arte.⁴⁶⁹

469 Rojas-Sotelo, M., "The Other Network ...", *op. cit.*

En 2011, expresada ahora a través de la metáfora del Sur Global, *Afterall Books* publicó el primero de una serie de libros monográficos dedicada a escribir la historia de las exposiciones de arte global. Con el título *Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989*, este primer volumen instituyó la idea de que La Habana no sólo había antecedido a París en la creación del arte global, sino también en la creación de un verdadero *globalism*, no tanto en términos espaciales sino en términos de un *decentramiento* radical del modelo bienal.⁴⁷⁰ La Habana parecía por lo tanto haberle robado a los parisinos (Jean-Hubert Martin) pero también a los neoyorkinos (Harold Rosenberg) la idea del globalismo. El libro, además de incluir documentación de la época, entrevistas a artistas y textos de la época (incluyendo algunos como el de Luis Camnitzer y otro de Geeta Kapur que habían aparecido en *Third Text*, así como otro de Mirko Lauer que es el texto que cierra *Beyond the Fantastic*), recoge también una documentada introducción de Rachel Weiss, quien había curado junto a Gerardo Mosquera la exposición *Ante América* y es una reconocida especialista en arte cubano contemporáneo.⁴⁷¹ Su artículo, titulado *A Certain Place and a Certain Time: The Third Biennial de la Habana and the Origins of the Global Exhibition*, confirma y enfatiza la idea de que el modelo global de exhibición —el modelo verdaderamente global y no la falsa globalidad de *Magiciens de la terre*— tuvo su punto de origen en La Habana, epicentro del Sur Global en el arte:

“The third Biennial was one of the first exhibitions of contemporary art to aspire to a global reach, both in terms of content and impact, and it was the first to do so from outside of the European and North American art system, which had, until then, undertaken to decide what art had global significance [...] Unlike the biennials in Venice or São Paulo, it has focused attention on art and artists from outside of family art-world circuits, and, unlike projects in Delhi, Cairo or Gabon, it had already made the decisive move beyond its own region to explore artistic production on a global scale [...] This is what the decision to accept ‘Western art’ as the ‘shared language’ do the shoe meant a decision that is probably best understood in terms of cosmopolitanism.

470 El segundo volumen de la edición tratará precisamente el caso *Magiciens de la terre*.

471 Weiss, R., *To and from Utopia in the New Cuban Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

This was not only a key strategy in terms of establishing a coherent curatorial platform, it worked to shape the biennial in important ways. Presenting works from Third World countries in the context of Western art history was timely, given the intense and ongoing debate about the persistent ‘othering’ of such works by the established Western art world, infamously in the Primitivism show at the Museum of modern art in New York in 1984, and arguably also in the West-or-rest rehiring of ‘Magiciens de la Terre’. It was consonant with the emerging of a newly globalised landscape, which at least in principle, was replacing the old model of centre-periphery [...] Unlike a more traditional biennial, in the Havana event the main exhibition was not positioned as the showcase around which the other activities revolved: instead of that kind of radial model, it consisted of a field of activity in which the discursive and ancillary events figured prominently. This more dispersed structure, along with a high degree of public access and participation, were signature features of the Biennial in 1989”.⁴⁷²

En su lectura de la *Tercera Bienal de la Habana*, Weiss relaciona la ruptura del esquema *centro-periferia* a escala global (la asimetría planetaria de la que hablaba Jean-Hubert Martin) con la ruptura del esquema *centro-periferia* a escala local, sugiriendo que el carácter global y fundacional del modelo de la Habana consiste en una doble escala: la inclusión de artistas de todo el mundo pero que no forman parte de la globalización neoliberal por un lado, y una forma descentralizada de pensar lo global y de articularlo micro-políticamente. Como puede verse, lo que hace Weiss es invertir el esquema de Alloway, quien proponía el borramiento de la fronteras interiores como reflejo del borramiento de las fronteras continentales. La lectura de la *Tercera Bienal de la Habana* como la primera exhibición verdaderamente global, establece además una relación de jerarquías espaciales con las dos bienales anteriores: si la primera se había basado explícitamente en el *nuestramericanismo* de José Martí —es decir, en América Latina como esa figura-poema de Nuestra América—, y la segunda se había centrado en el mapa del Tercer Mundo —en el

472 Weiss, R., “A Certain Place and a Certain Time: The Third Bienal de la Habana and the Origins of the Global Exhibition” en: *Making Art Global (part 1): The Third Havana Biennial 1989*. London: Afterall Books, 2011.

corredor de solidaridad entre África, Asia y América Latina—, la tercera se articulaba por su parte como un *nuestroglobalismo*; es decir, como un tipo de globalidad negativa, no alienada: la globalidad el Sur. Como puede verse, los tres modelos tienen su punto de origen en La Habana, pero tienen diseños metageográficos diferentes: la primera ve el globo desde la polaridad Nueva York-La Habana (*nuestramericanismo* de Martí); la segunda ve el globo desde la polaridad entre la Conferencia Tricontinental de la Habana y Occidente (*tricontinentalismo*); la tercera ve el globo desde el globo mismo, pero leído desde una epistemología del Sur: La Habana o el *nuestroglobalismo*. Este tercer punto fue precisamente el que motivó la edición del segundo número de *Tercer Texto* en 2010, el cual llevó por título *Irrupciones al Sur*, coordinado por Ana Longoni y Miguel López en el marco de la Red Conceptualismos del Sur, el cual reúne una serie de textos que se posicionan más allá de *Beyond the Fantastic*: en el Sur Global.

Ahora bien, la aparición de *Third Text Asia*, *Third Text Africa* y *Tercer Texto*, nos obliga a preguntarnos en qué geografía se ubica *Third Text* en la actualidad. Si su fragmentación permite por un lado descongelar la categoría Tercer Mundo, por el otro la *continentalización* de su nuevo diseño metageográfico sugiere que, o bien *Third Text* habla desde lo global, o bien habla desde una Europa intervenida y convertida en su frontera interior. Sus repetidas críticas al *globalism* y la insistencia en la crítica postcolonial nos hace pensar que *Third Text* apuesta en la actualidad más bien por la segunda: por hablar desde las fisuras de Occidente.

Como ha podido verse a lo largo de este breve y selectivo recorrido por el imaginario geopolítico que articuló *Third Text* durante sus veinticinco años de vida, la descomposición del Tercer Mundo dio paso a la emergencia de diversos mapas que se solapan e interrogan, atravesando lo regional, lo global y lo continental. Cuestionar los diseños metageográficos es, desde nuestro punto de vista, una tarea mucho más urgente y compleja que la de rehistorizar el arte no-occidental. La teoría crítica ha privilegiado el deseo de dismantelar los meta-relatos y no las meta-geografías, como quedó claro con el discurso postmoderno de Lyotard y con la deconstrucción en general. Quizá por obvio, el mito de los continentes sigue siendo un

imaginario geo-espacial con el que ordenamos el mundo en el campo del arte y en los diseños globales del pensamiento estético.

Si regresamos a los primeros cinco años de vida de la revista, hasta antes que apareciera el INIVA, es fácil observar que los temas que entraron y salieron de la revista constituyeron en buena medida el horizonte crítico a partir del cual se pensó el *New Internationalism*. Los nueve puntos del pseudo manifiesto que en 1991 estableció la misión institucional del INIVA aluden, casi textualmente, a las denuncias que habían aparecido pocos años atrás en las páginas de los primeros números de *Third Text*, sobre todo en lo que se refiere al concepto *Black Art*, a la desidentificación entre Internacional = Occidental, a la crítica del primitivismo en el terreno del arte, a la eliminación de la dominación geopolítica de Occidente sobre el Tercer Mundo, a la hibridación y la diversidad cultural, a la idea de superar críticamente el esquema *centro-periferia*, a la revisión geopolítica del *art world*, a la eliminación de las políticas de exclusión, a la necesidad de reescribir la historia tomando en cuenta a la alteridad, lo excluido, lo marginal, etcétera.

Aunque sean modelos antagónicos pensados desde localizaciones geoculturales distintas (con presupuestos, objetivos, conceptualizaciones estéticas, posicionamientos ideológicos) lo cierto es que tanto la *Tercera Bienal de la Habana* como *Magiciens de la Terre* comparten la necesidad de establecer una arquitectura (regional-continental) para poder definirse como acontecimientos globales. Es de trazos de esa arquitectura de lo que en buena medida se compone *Third Text*; el globo como (tercer) texto. Gerardo Mosquera, en sus reflexiones sobre el modelo curatorial que dio forma a la *Tercera Bienal de la Habana* y que la convirtió en “la primera bienal pensada verdaderamente desde el Sur Global”, explicaba que “[f]or organizational purposes, the globe was divided into zones in which the different Bienal curators specialized”.⁴⁷³ Nuestra pregunta es ¿aquellas razones organizativas desensamblaron o acentuaron el mito geoestético de los continentes?

473 Weiss, R., (ed.), *Making Art Global (part 1)*, *op. cit.*

REGIONALISMOS

AMÉRICA LATINA

Una región geoestética emergente

The alternative to this, it seems to me, is to do something for which Latin-Americanist 'theory,' in its current avatar, really no longer has a concept: to forget "Latin-America" as currently theorized, and go to the place itself.

The 'New Latin Americanism' or the end of Regionalist thinking?
Kate Janckes

Una de las consecuencias que trajo consigo la crisis del *New Internationalism* fue que hacia la mitad de la década de los noventa los museos de arte comenzaron a adaptar sus políticas adquisitivas y a reestructurar sus discursos museográficos con la idea de volver más coherente la relación entre el dibujo geopolítico de sus colecciones y la producción global de arte contemporáneo. Con la finalidad de reescribir la geografía histórica del arte moderno, muchos museos reconsideraron el papel de los *Area Studies* y la manera en la que la geopolítica y la diplomacia cultural de la Guerra Fría conceptualizaron y especializaron la relación entre Occidente y sus Otros. Bajo la influencia de la crítica postcolonial, y fuertemente influenciados por el revisionismo geopolítico que implementó el *New Internationalism*, los museos de arte anunciaron su compromiso de reparar las deudas geopolíticas que la modernidad había levantado entre Occidente y aquellas regiones que parecían estar destinadas a circundar el desarrollo

económico, cultural y estético de los centros internacionales. Por medio de la implementación de unas políticas transculturales de exhibición anti-eurocéntricas, lo que estos museos comenzaron a hacer fue cuestionar las jerarquías geoestéticas del sistema-mundo, tal cual había sido concebido por Immanuel Wallerstein en la década de los setentas y revisado después en su informe de 1993 para la *Fundación Calouste Gulbenkian*.⁴⁷⁴

En este capítulo abordaremos algunos de los dilemas decoloniales a los que se enfrentan en la actualidad este tipo de imaginarios museográficos, los cuales definiremos como geoestéticamente progresistas y geopolíticamente revisionistas. En la primera parte analizaré, desde el punto de vista de la teoría de la *transmodernidad* propuesta por el filósofo Enrique Dussel, la manera en la que se expresa el *globocentrismo estético* en los diseños metageográficos de los museos de arte. En la segunda, describiré la manera en la que algunos museos y algunas instituciones internacionales se han abocado recientemente a incluir a América Latina en el interior de sus agendas geopolíticas. En concreto, analizaré el imaginario museográfico del CIMAM (*International Committee of ICOM for Museums and Collections of Modern Art*) y la manera en la que dicho organismo ha participado activamente en la reconfiguración geopolítica del *global art world*. A la luz de estos procesos de revisión geopolítica intentaré demostrar que aquello que hace sólo un par de décadas era considerado como un conjunto de representaciones estereotípicas de las geografías periféricas o no occidentales, en la actualidad circula dentro del sistema internacional del arte contemporáneo como un *activo-periferia*. A este fenómeno nos referiremos como la reinención de América Latina en tanto que una *región geoestética emergente*; es decir, a su reintegración en el sistema global a partir de constituirlo como una región-mundo estratégica para el discurso de la globalidad.⁴⁷⁵

474 Wallerstein, I., *Abrir las ciencias sociales, op. cit.*

475 Desde el punto de vista de la economía cultural se puede decir que, en tanto que recursos simbólicos, los 'activos-periferia' sirven para capitalizar bienes y mercancías asociadas a lo marginal, lo periférico, lo maravilloso, lo no canónico, lo sólo parcialmente modernizado, lo geográficamente exótico, lo sistemáticamente subdesarrollado, lo económicamente dependiente, etcétera. El concepto 'activo periferia' es considerado aquí como una extensión transnacional (en el marco de las nuevas formas de asignación de valor de capitales simbólicos) del concepto 'activo-país', el cual es entendido dentro del pensamiento

A lo largo de este texto vincularemos por lo tanto el concepto ‘regiones geoestéticas emergentes’ con la gestión de un conjunto de capitales económicos y simbólicos relacionados con la disyunción geoespacial de la modernidad, con la gestión postcolonial de lo exótico y con los discursos en torno a las distancias estéticas y epistémicas entre Occidente y sus Otros. La utilización de un lenguaje explícitamente ‘economicista’ a la hora de categorizar ciertas regiones geoestéticas en tanto que áreas *estratégicas* y *emergentes* para la reactivación de la producción, la exhibición y el consumo del arte contemporáneo tiene tres objetivos principales:

- 1) Para establecer una relación directa entre el reforzamiento de los imaginarios regionales en el interior del capitalismo cognitivo global (lo que yo llamo el esquema *globo-continente*), la financiarización y la corporativización transnacional del mapa global del arte contemporáneo y la aparición del *New Internationalism* en el sistema global del arte contemporáneo al comienzo de la década de los noventa.
- 2) Para enfatizar la relación entre los diseños metageográficos del arte durante la Guerra Fría y diversas teorías geoeconómicas como el desarrollismo económico (*Developmentalism*), la teoría de la dependencia (*Dependency Theory*), la teoría del crecimiento económico desigual (*Uneven Development*) o la teoría del subdesarrollo sistémico del Tercer Mundo (*Parallel Modernization Theory*).
- 3) Finalmente, para remarcar la influencia y la importancia que han tenido los *Area Studies* en las configuraciones asimétricas del mundo global y en el establecimiento de una serie de jerarquías estéticas y geopolíticas en el sistema internacional del arte contemporáneo.

macroeconómico 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. Sobre el tema ver Barriendos, “Localizando lo idéntico / globalizando lo diverso.

EL NUEVO REVISIONISMO GEOPOLÍTICO DE LOS MUSEOS OCCIDENTALES

La década de los noventa vio florecer una serie de fenómenos urbanos globales los cuales modificaron de manera sustancial la geografía económica y las relaciones simbólicas del sistema internacional del arte contemporáneo. Resumidos en cuatro puntos, estos fenómenos podrían enumerarse de la siguiente manera: 1) la masificación del turismo cultural; 2) la mundialización de los museos de arte; 3) la bienalización del sistema internacional de exhibiciones y 4) la corporativización transnacional del arte contemporáneo. En un sentido amplio de la expresión, puede decirse que estos fenómenos no sólo transformaron la manera en la que los museos entendían el escenario internacional del arte, sino también la manera en la que se veían a sí mismos como instituciones internacionales. A pesar de que el porcentaje de arte contemporáneo no occidental adquirido por los museos durante las últimas décadas sigue siendo comparativamente bajo, conceptos tales como heterogeneidad cultural, marginalidad, perifericidad, etcétera, tienen hoy un significado radicalmente distinto al que tenían hace sólo un par de décadas.

En una medida o en otra, estas transformaciones obligaron a los museos de arte contemporáneo a repensar su función social, su legitimidad histórica y su futuro institucional desde una mentalidad globalista. En consecuencia, los museos de arte contemporáneo se han venido cuestionando el tipo de geografía histórica del arte de la que hablaban sus colecciones, sus discursos curatoriales y sus actividades pedagógicas. Es decir, han puesto en tela de juicio el 'mapa geoestético' con el que había trabajado el museo moderno/colonial. De tales cuestionamientos surgió una actitud museográfica progresista que podría definirse como geopolíticamente revisionista, la cual oscila entre la reforma y la refundación de la institución museo.

Desde el punto de vista de la tradición museográfica occidental, estas actitudes autocríticas supusieron sin lugar a dudas un cambio muy positivo. Partiendo de la idea de traducir las teorías postcoloniales que habían surgido para cuestionar las hegemonías de la modernidad

tardía hacia el terreno de los discursos museográficos, este revisionismo permitió que aparecieran una serie de políticas expositivas abocadas a la construcción de esferas públicas más globales, menos homogéneas y más incluyentes.⁴⁷⁶ No obstante, tanto la pretensión de generar nuevos mapas geostéticos acordes con el discurso de la postcolonialidad como la perspectiva de borrar las distancias geopolíticas entre los centros y las periferias, parecen dejar sin respuesta la siguiente pregunta: ¿a partir de qué tipo de tradición estética y diseño metageográfico es que se pretende validar ahora la inclusión de las geografías periféricas del arte en el interior del así llamado *global art world*?

Desde nuestro punto de vista, resulta evidente que el impulso de ‘corregir’ la geografía histórica del arte moderno desde el interior del museo occidental nos regresa el problema de la globonormatividad del arte, es decir, la paradoja de que sea Occidente el que establezca las reglas y los tiempos para definir no sólo qué debe ser incluido y qué excluido del mapa global del arte, sino también cuándo han de operar estas rehistorizaciones estratégicas. Como decíamos antes, si la globonormatividad operaba antes por medio de excluir a lo no-occidental del sistema moderno, en el marco del actual *globocentrismo estético* opera justamente estableciendo la matriz de poder del mundo post-unilateral. En consecuencia, el revisionismo geopolítico de los museos de arte no sólo no elimina el patrón asimétrico de la modernidad occidental –del cual se ha valido Occidente para explicarse a sí mismo como el Sujeto de la historia– sino que lo reproduce.

Así, a pesar de que el nuevo revisionismo geopolítico de los museos progresistas de arte contemporáneo consiste ahora en ejercer su autoridad para incluir a aquellas geografías del arte que la propia modernidad occidental había dejado fuera del mapa moderno/colonial, la matriz de

476 Van Den Bosch, A., “Museums: Constructing a Public Culture in the Global Age” en: *Third Text*, 19(1), 2005, pp. 81-89; Message, K., *New Museums and the Making of Culture*. Oxford, Berg Publishers, 2007; Lang, C., John Reeve, Vicky Woollard (eds.), *The Responsive Museum: Working with Audiences in the Twenty-first Century*, Aldershot, Ashgate, 2006; Duncan, C., “Art Museums and the Ritual of Citizenship” en: *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Displays*, edited by Ivan Karp, Washington-London, Smithsonian Institution Press, 1991.

poder a partir de la cual se establece de manera aparentemente natural quién tiene la legitimidad de decidir qué debe quedar fuera y qué debe desplazarse hacia el centro —y cuándo— sigue siendo la misma, sólo que ahora sus operaciones ya no trabajan sobre la *función-centro*, sino a partir de la *función-globo*, desplazando la *colonialidad del poder* de la modernidad eurocentrada hacia el terreno del globocentrismo.⁴⁷⁷

Al ser pensado *desde* Occidente y al tener como principal objetivo reposicionar su lugar geopistémico, el revisionismo geopolítico de los museos progresistas de arte no ha conseguido entonces, a pesar de sus aspiraciones, ninguno de los siguientes dos desplazamientos geopistemológicos: la desoccidentalización de los saberes globales y la transversalidad hemisférica de las políticas de adquisición, representación y exhibición. Todo lo contrario, dicho revisionismo museográfico parece apostar más bien por el diseño de un *new deal* geoestético universal: el *global art* en tanto que lengua franca postcolonial ofrecida por Occidente para el mundo.

Es por esta razón por lo que consideramos que en el concepto *global art* convergen una serie de contradicciones geopistemológicas que atañen directamente a los imaginarios museográficos de los museos de arte. Para poder avanzar en su crítica, es necesario que contextualicemos primero lo que entendemos situemos el occidentalismo en el marco de lo que el filósofo Enrique Dussel llama la *transmodernidad*.

477 El concepto ‘colonialidad del poder’ fue propuesto por el teórico peruano Anibal Quijano. Al respecto puede consultarse Quijano, A., “Colonialidad y modernidad/ racionalidad” en *Perú Indígena*, vol. 13, no. 29, Lima, 1992. Ramón Grosfoguel define el concepto de la siguiente manera: “Quijano conceptualizó la colonialidad del poder como una imbricación ... de jerarquías globales múltiples y heterogéneas ... donde la jerarquía racial/étnica de la línea divisoria europeo/no europeo reconfigura de manera transversal todas las demás estructuras globales de poder”; ver Grosfoguel, R., “Decolonizing Political-Economy and Post-Colonial Studies: Transmodernity, Border Thinking, and Global Coloniality” en: José D. Saldívar, Ramón Grosfoguel, Nelson Maldonado-Torres, (eds.), *Unsettling Postcolonial Studies: Coloniality, Transmodernity and Border Thinking*, Duke University Press 2007. Ver también Quijano, A., ‘Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America’, *Nepantla*, vol. 1, no. 3, 2000, pp. 533-580.

GIRO DECOLONIAL Y TRANSMODERNIDAD : MÁS ALLÁ DE LAS ‘OTRAS MODERNIDADES’

Desde el terreno de lo que se conoce como el *giro decolonial*,⁴⁷⁸ el filósofo argentino Enrique Dussel ha descrito la modernidad como un sistema constituido por dos paradigmas distintos: el Paradigma Eurocéntrico de la Modernidad y el Paradigma Mundial de la modernidad/Alteridad. Desde su punto de vista, sólo el segundo reconoce las relaciones jerárquicas entre el ‘nosotros’ y el ‘los otros’; entre Occidente y el Resto del Mundo; entre la epistemología eurocentrada y los saberes decoloniales. Para Dussel, por lo tanto, sólo en el Paradigma Mundial de la Modernidad/Alteridad se revela la manera en la que ha operado el occidentalismo en el marco de la modernidad. Como se sabe, la teoría decolonial corrigió la perspectiva del sistema-mundo de Wallerstein añadiendo su parte negada, la colonialidad.

Es por ello que Dussel trabaja desde el marco del sistema mundo moderno/colonial. Su propuesta consiste en reconducir el segundo paradigma (Paradigma Mundial de la modernidad/Alteridad) hacia lo que él denomina la *transmodernidad*; es decir, no hacia el reconocimiento de modernidades *otras* —ni sólo hacia el reconocimiento de saberes *otros*, diferentes a aquellos que la modernidad eurocentrada consideró como universales— sino más bien hacia la aceptación de la inminente necesidad de tender hacia la restitución inter-epistémica entre culturas que llevan a cuevas diferentes procesos históricos de modernización o percepciones antagónicas respecto a las herencias geo-epistémicas de la modernidad. En este sentido, tanto la teoría de la *transmodernidad* como la teoría decolonial, deben ser consideradas como un *giro geoepistemológico* basado en el desprendimiento de la modernidad.⁴⁷⁹

478 Sobre el ‘giro decolonial’ ver Castro-Gómez, S., Ramón Grosfoguel (eds.) *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Instituto Pensar; Siglo del Hombre Editores; IESCO, Bogotá, 2007; Grosfoguel, R., “The Epistemic Decolonial Turn” en *Cultural Studies*, Volume 21, Numbers 2-3, March 2007, pp. 211-223(13); Consúltense también las actas de los siguientes simposios: *From the Left Turn to the Decolonial Option: Conceptualising Current Latin America*, Copenhagen, Denmark, International Development Studies and Intercultural Studies, Roskilde University, May 20-23, 2008, Lars Jensen (organizador); *Decolonial Turn/Western Universalisms: Debates on the Border Thinking*, Barcelona-Madrid, March 25-31, 2008; CIDOB-Universidad Autónoma de Madrid, Grosfoguel, Barriandos, Hernández-Ramírez, Vargas (coordinadores).

479 Dussel, E., “Europa, modernidad y eurocentrismo” en: Lander, E., (ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, CLASCO,

Si se asume el paradigma de la *transmodernidad* en toda su dimensión crítica, resulta evidente que ni la globalidad, ni la postmodernidad, ni la poscolonialidad pueden concebirse como la superación efectiva la *colonialidad del poder* que inauguró la modernidad en el siglo XVI. Es por esta razón por lo que teóricos como Aníbal Quijano, Ramón Grosfoguel, Santiago Castro-Gómez y Walter D. Mignolo han hablado de la *colonialidad del poder* como una matriz estructural presente en nuestros días, la cual resistió no sólo al proceso de descolonización administrativa de los territorios coloniales, sino también las críticas postcoloniales de tres de las instituciones en las que se materializó la Historia (universal) del arte (moderno/colonial): la universidad, el archivo y el museo. Frente a esta descolonización inconclusa de estas instituciones, la pregunta que debemos hacernos es entonces la siguiente: ¿Cómo se manifiesta la matriz de *colonialidad del poder* en aquellas políticas museográficas y archivísticas que abogan por la eliminación de las jerarquías geopolíticas entre los centros y las periferias del sistema internacional del arte? Como decíamos antes, la institucionalización del concepto *global art* en tanto que un nuevo imaginario museográfico pretendidamente pos-eurocéntrico y post-occidental es, desde nuestro punto de vista, una de las formas en las que dicha *colonialidad del poder* efectivamente se expresa.

LA PARADOJA GEOESTÉTICA DEL ARTE GLOBAL

Como ya vimos cuando hablamos del museo enciclopédico y de aquel occidentalismo el cual se define por la inclusión de los Otros, uno de los rasgos característicos del nacimiento del museo moderno/colonial fue su percepción de ser la única institución especializada, autorizada y capacitada para generar relatos y representaciones en torno a las jerarquías geoculturales y a la partición global de lo sensible: la distribución espacial de diferentes procesos civilizatorios organizados por su cercanía o distancia geoepistémica con Occidente. Se puede afirmar, en consecuencia, que el museo moderno/colonial se consolidó

2000; Dussel, E., 'World System and "Transmodernity"' en: *Nepantla. Views from South*, vol. 3, no. 2, 2002, pp. 221-244.

históricamente a través de discriminar entre lo que es y lo que no es cultura, a través de archivar lo que está y lo que no está civilizado, lo que es y lo que no es arte, lo que puede aspirar a la universalidad y lo que no. Guiados por el deseo de dismantelar el eurocentrismo que les es constitutivo para poder narrar el drama del museo moderno/colonial, los nuevos imaginarios museográficos plantean por lo tanto la urgencia de establecer un nuevo acuerdo geoestético planetario que parta de la eliminación de las asimetrías que caracterizaron al museo moderno/colonial: centro/periferia, moderno/tradicional, occidental/no-occidental, etcétera.

Ahora bien, en la medida en que en muchos casos es a través de la categoría *global art* como se aspira alcanzar estos objetivos, puede deducirse, que la autopercepción que tienen hoy los museos de arte es la de haber adquirido la legitimidad suficiente como para destituir la categoría arte moderno y sustituirla por una nueva, el *global art*. Desde nuestro punto de vista, esta autopercepción de ser las instituciones capaces de corregir el mapa que antes ellas misma había producido, requiere ser analizada más allá de lo meramente expositivo, patrimonial o museológico. Aunque no se tengan definiciones institucionales, lo cierto es que la categoría *global art* es usada hoy en los museos para hablar de un tipo de arte que, en apariencia, se distingue del arte moderno y del arte contemporáneo en cuanto tal. Sin embargo, como hemos visto con el caso de la exposición *The Global Contemporary*, es necesario tomar en cuenta que el concepto *global art* no se limita a ser una categoría historiográfica o cronológica con la que los museos organizan sus colecciones. Desde nuestro punto de vista el concepto *global art* opera más bien como una categoría *geoestética*, a través de la cual se articula el actual occidentalismo. En consecuencia, el *global art* no sólo es un tipo coleccionable de arte, que puede ser adquirido, coleccionado y exhibido en los museos de arte, sino sobre todo un tipo de capital simbólico o recurso geoestético del cual se valen los museos para producir o reproducir discursos e imaginarios en torno al fin de la modernidad occidental y al comienzo de una nueva modernidad planetaria o, como la llama Bourriaud, de la altermodernidad.

Como ya hemos argumentado, el propósito mismo de definir y legitimar qué es y qué no es arte contemporáneo –sobre todo cuando se plantea como una política museográfica con pretensiones globales– presupone la existencia de un acuerdo respecto a qué es la modernidad, cuáles son sus tiempos históricos y cuál ha sido su impacto en la geografía cultural del mundo. En otras palabras, dicho propósito da por sentada alguna de las siguientes dos opciones: o bien la existencia de una única modernidad mundial (el universalismo occidentalista), o bien la existencia de una ruptura global con respecto a los diferentes relatos de la modernidad occidental (el relativismo postmoderno eurocentrado). Como puede verse, en ninguno de los dos casos es tomada en cuenta la inevitable y problemática confluencia de procesos de modernización diferentes así como de procesos antimodernos o que se desarrollaron de manera paralela a la modernidad. Ambas opciones ignoran por lo tanto el peso desigual que la teoría de la modernización y las así llamadas modernidades *otras* cargan consigo, y ambas tienden a desestimar las jerarquías epistémicas y las interacciones geopolíticas de las que habla Dussel; en este sentido, el uso actual del concepto *global art* parece suscribir más bien el primer paradigma de su teoría, es decir, el Paradigma Eurocéntrico de la Modernidad.

Ya que sólo Occidente ha propuesto –e impuesto– la idea de que exista una sola modernidad universal, y ya que sólo a Occidente se le ha ocurrido la pretensión de inventar la superación histórica de la modernidad mediante el discurso de la postmodernidad, la legitimación museográfica del *global art* implica en sí misma no sólo la negación geoestética de las modernidades/ alteridades *otras* sino también la articulación de un nuevo tipo de occidentalismo. Paradójicamente, el impulso por legitimar la existencia de modernidades estéticas y geopolíticas ‘otras’ desde el interior de los museos revisionistas nos habla más de la crisis geoepistémica de Occidente –de la crisis postcolonial de la autoridad etnográfica como la llama Clifford⁴⁸⁰ que

480 Clifford, J., *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press, 1998.

del reconocimiento de la *transmodernidad* en tanto que un horizonte para la diversidad epistémica, racial y cultural que está más allá de la modernidad. Así, lo que en términos de la expansión del sistema internacional del arte contemporáneo parece un gesto de corrección geopolítica liderado por un nuevo progresismo museográfico, desde el terreno de la teoría decolonial parece ser más bien la nueva expresión geoestética del patrón de poder de la colonialidad global; un patrón que en la actualidad opera a través de la instrumentalización de la razón intercultural y de la articulación global de las jerarquías geoestéticas y geopolíticas.

Como vimos antes, detrás del discurso progresista del *New Internationalism* —absorbido ahora por los imaginarios museográficos abogan por la institucionalización del *global art*— se articulan dos pretensiones profundamente occidentalistas: 1) la de sentirse con el derecho a reconducir la evolución histórica de la modernidad ya sea para redefinirla desde sus bases o bien para darla por terminada ; 2) la de asumirse con el derecho a comandar los nuevos diseños geopolíticos del sistema internacional del arte contemporáneo debido a la creencia de que es en Occidente en donde supuestamente se encuentran las genealogías y las tradiciones críticas museográficas sin las cuales habría sido imposible la inclusión de *sujetos geoestéticos subalternos* en el interior de la nueva metageografía del *arte global*.

Por lo dicho hasta aquí, puede afirmarse por lo tanto que, a la hora de legitimar sus nuevos imaginarios globales *desde* Occidente, los museos de arte contemporáneo lo que hacen es intentar articular una suerte de revisionismo geopolítico dirigido a suspender la crisis epistémica occidental y ha restablecer la autoridad etnográfica de sus imaginarios archivísticos. Aunque lo hagan en el mejor de los casos influenciados por el punto de vista de las teorías postcoloniales, su lugar de enunciación no hace sino refundar la geografía histórica occidental de la modernidad/colonial. Expresado con los conceptos de la teoría decolonial, el punto ciego del revisionismo geopolítico de los museos de arte contemporáneo se debe a que el lugar epistémico desde el cual articulan sus nuevos discursos geoestéticos sigue siendo un lugar de enunciación fuertemente

occidentalista. Por lo tanto, la inclusión de las *regiones geoestéticas emergentes* dentro de la geografía histórica del canon occidental del arte está lejos aun de poder romper la matriz hegemónica de la modernidad/colonial occidental; por el contrario, dicha inclusión no parece conseguir otra cosa que fortalecer un tipo de imaginación geográfica pensada *desde* la crisis de Occidente. Lo que persiste en estas nuevas narraciones museográficas globales es entonces la *colonialidad del poder* de representación de las *otras* modernidades, de las *otras* culturas, de las *otras* regiones geoestéticas.

En suma, a pesar de que el concepto *global art* emergió con la idea de dar respuesta a la crisis geopolítica denunciada por las teorías postcoloniales hacia el final de la década de los ochentas, las tendencias del internacionalismo expandido y de la mentalidad globalista de algunos museos de arte han propiciado la consolidación del *globocentrismo estético*. En alguna medida, la consolidación del concepto *global art* consiste entonces en una mezcla de negación histórica y reversión epistémica del paradigma de la *transmodernidad* propuesto por Dussel. Podemos concluir por lo tanto que, a pesar de la aparente contradicción que ello supone, el paradigma universalista del museo moderno/colonial ha resurgido entonces en el interior mismo los museos progresistas y revisionistas que abogan por la reescritura de los diseños geoestéticos generados por los endeudamientos geopolíticos de la modernidad.

Ahora bien, ya que nuestra intención no es únicamente entender las contradicciones de la mentalidad globalista del museo occidental sino valorar también hasta qué punto los museos de arte están capacitados para llevar a cabo la descolonización y la desoccidentalización de sus propios imaginarios museográficos, abordaremos ahora la manera en la que América Latina ha sido *reinventada* y *redescubierta* como una región geoestética emergente, sumamente estratégica para la articulación del *globocentrismo estético*. Nuestro objetivo es apuntar que, si no se parte de un lugar de enunciación decolonial, todos los esfuerzos del revisionismo geopolítico terminan por generar endeudamientos simbólicos entre Occidente y el Resto del Mundo, los cuales, como veremos, terminan por convertirse en nuevos capitales simbólicos aprovechables por el mercado global del arte.

LA REINVENCIÓN DE AMÉRICA LATINA COMO REGIÓN GEOESTÉTICA EMERGENTE

Como ya apuntamos en otro capítulo, el *New Internationalism* propició que entre América Latina y el sistema internacional del arte contemporáneo se establecieran una serie de mutuas conveniencias así como también un conjunto de nuevas tensiones geopolíticas. Como he intentado explicar al analizar la relación entre la crítica latinoamericanista y la circulación global de *Beyond the Fantastic*, durante la década de los noventa no sólo se internacionalizó el arte contemporáneo desde América Latina sino también *lo latinoamericano*, *lo latino* y su crítica, en tanto que activos económicos para el mercado global. Caracterizada antes como una región derivativa, fantástica, hiperrealista, y mágica, la anfibia identidad cultural de América Latina reapareció, enmarcada por los nuevos latinoamericanismo/s de segundo orden, como una región geoestética post-fantástica, lo cual propició que comenzaran a valorarse otras cualidades, tales como su radicalidad político-conceptual, sus neo-concretismos, sus geometrismos abstractos, sus experimentaciones anti-barrocas y sus neoconceptualismos poéticos.

Esta es la razón por la cual la circulación global de algunas piezas emblemáticas de aquello que algunos teóricos han insistido en llamar los conceptualismos ideológicos (Marchán Fiz), los conceptualismos calientes (Pastor Mellado) o los conceptualismos de contextualización (Luis Camnitzer) ha propiciado, paradójicamente, una *restitución excesiva* de la heterogeneidad cultural de América Latina, a partir de la cual se ha operado una suerte de reinvencción global de la *idea del arte latinoamericano*. Puede decirse entonces que fue hacia la mitad de la década de los noventa cuando la *potencia geoestética* del arte latinoamericano se convirtió en un nuevo 'activo-periferia' para el mercado global del arte.

La reinvencción estratégica de América Latina como heterogeneidad cultural y como potencia geoestética para el mercado del arte se hace explícita en las siguientes citas:

“[E]n nuestros días, la categoría arte latinoamericano depende de la región latinoamericana pero gana interés gracias a la existencia de compradores estadounidenses. Los inversores de este país se interesarían más por categorías como arte ruso, arte indio y arte chino si pudieran diversificar el riesgo de sus portafolios y si pudieran también aumentar su fortaleza y sus beneficios específicos, de la misma manera que lo hacen con la categoría arte latinoamericano”.⁴⁸¹

Mary Anne Martin, fundadora de la división de Arte Latinoamericano de Sotheby's y miembro del Comité de Selección de Art Basel Miami Beach, nos ayuda a entender por otra parte cómo opera en la actualidad el capital simbólico de la *idea del arte latinoamericano* en los nuevos imaginarios del mercado global del arte:

“el mercado del arte latinoamericano no existía hace veintiún años; no quiero decir que las obras de algunos artistas latinoamericanos no se vendieran en diferentes mercados, sino que no eran comerciadas a través de una categoría de coleccionismo regional ... yo estoy segura que este interés inmenso por lo latinoamericano no existiría si las subastas no hubieran arrojado luz sobre el arte de esta vasta región a partir de la construcción de un común, pero no homogéneo, nuevo patrimonio ... la idea del ver al arte latinoamericano horizontalmente a través de ejes nacionales en lugar de verlo verticalmente país por país ha marcado desde luego una forma de hacer en el mercado. Esto ha ocurrido además en un momento muy oportuno, impeliendo un nuevo aire al mercado global, el cual ansiaba ser redefinido”.⁴⁸²

Las palabras de Mari Carmen Ramírez, nos ayudan también a entender las operaciones discursivas de la *idea del arte latinoamericano* en tanto que ‘activo-periferia’ dentro de los nuevos imaginarios museográficos:

“La ganancia nunca está asegurada. Pero, si desde nuestro arte, cobramos

481 Kreps, J., “Investment Characteristics of Latin American Art”. BA thesis, New York University, Leonard N. Stein School of Business (unpublished), 2007.

482 Martin, M. A., “The Latin American Market Comes of Age Martin, Mary-Anne” (1998) [Citada la página Mary-Anne Martin Fine Art Web Site <http://www.mamfa.com/articles/index.html> visitada en agosto de 2012].

conciencia de esa perspectiva privilegiada que nos dan los 360° del ‘afuera’ de la periferia, tal vez podamos pescar en y el momento preciso [...] Tomémoslo en cuenta, sobre todo en el sentido marginal de muchos de sus artistas quienes cáusticamente no sólo fueron obliterados en su momento generacional por diversas modas sino que, de manera innegable, o vendieron poquísimo o nunca tuvieron mercado”.⁴⁸³

Asociando tres niveles de *perifericidad* de las neovanguardias latinoamericanas (el mercadológico, el geopolítico y el discursivo) la apuesta de algunos museos como el MFAH (Museum of Fine Arts, Houston) parece ser entonces la de poner en duda el programa de aquellos modelos expositivos que, en palabras de la propia Mari Carmen Ramírez, “pretenden cancelar lo único que ... brinda [a los latinoamericanos] respeto en los centros legitimadores: la precedencia asombrosa, la transformación radical, la diferencia incuestionable”.⁴⁸⁴ Como puede verse, lo que da forma a la *idea del arte latinoamericano* en tanto que un nuevo ‘activo-periferia’ en este tipo de lecturas es la suposición de que en América Latina existe —o al menos existió en algún momento— una profunda politización radical del arte, una cercana convivencia con lo fantástico y una auténtica marginalidad identitaria.

Ahora bien, de cara a comprender las nuevas relaciones entre la economía simbólica del *global art* y el revisionismo geopolítico de los museos de arte, el proceso de reinención de América Latina en tanto que una región geoestética emergente estratégica nos obliga a hacernos las siguientes preguntas: ¿De qué tipo de argumentos geoepistemológicos se han valido organismos reguladores internacionales como el CIMAM (*International Committee of ICOM for Museums and Collections of Modern Art*) a la hora de incluir a América Latina en sus imaginarios museográficos? ¿Qué tipo de remanentes dejaron los enfoques geopolíticos de los así llamados *Area Studies* en los procesos de reformulación de los mapas geoestéticos y

483 Ramírez, M. C., “Nuevos modelos de exposiciones de arte latinoamericano del Siglo XXI: Impacto y Eficacia” mesa de debate celebrada el 20 de Mayo de 2005 y publicada como artículo en: *Circuitos Latinoamericanos/Circuitos Internacionales. Interacción, roles y perspectivas*, Buenos Aires, arteBA Fundación, 2006, pp. 42-43.

484 *Ibidem*.

en el de los imaginarios museográficos de organismos internacionales?
¿El revisionismo geopolítico del CIMAM revierte o más bien alimenta
el carácter periférico del arte latinoamericano? Y, finalmente, ¿Qué
se requiere para que los museos de arte operen como un verdadero
contrapeso geopolítico respecto a los procesos de acumulación de aquellos
capitales simbólicos generados por la aparición de las *regiones geoestéticas
emergentes* en el sistema internacional del arte?

CIMAM Y LA EXPANSION DEL REVISIONISMO GEOESTÉTICO OCCIDENTAL

El CIMAM (*International Committee of ICOM for Museum and Collections of Modern Art*) es uno de los treinta comités internacionales a través de los cuales opera en la actualidad el ICOM (*International Council of Museums*). Como puede leerse en su sitio web, el CIMAM se concibe a sí mismo como “the only international body devoted exclusively to Museums and Collections of Modern Art”. El objetivo central del comité ejecutivo es “To establish CIMAM as THE organisation for the discussion of philosophical, ethical and practical questions relating to the running and development of Museums and Galleries of Modern and Contemporary Art worldwide”. Una de las actividades centrales del CIMAM consiste en celebrar un ‘General Meeting’ temático el cual se realiza cada año en una ciudad distinta. El objetivo de estos encuentros es:

“[t]o provide an international forum for discussion and to anticipate and discuss new developments in contemporary art and theory [...] To promote the dissemination of knowledge and information about modern and contemporary art [...] To uphold and define good practice and professional standards in Museums and Galleries of Modern Art and other related bodies”.⁴⁸⁵

En tanto que entidad derivada del internacionalismo que cobró forma tras la segunda postguerra, el CIMAM nació con la pretensión de abarcar la geografía mundial del arte moderno (y contemporáneo). Sin embargo,

485 Todos los extractos citados en este artículo relativos al CIMAM han sido tomados de su sitio web; ver: <<http://www.cimam.org/about/about1.php>> [visitada en agosto de 2012]

no fue sino hacia el final de la década de los noventa que el CIMAM comenzó a desarrollar un espíritu más globalista y a revisar sus políticas internacionales. El resultado de este revisionismo ha quedado plasmado en la ratificación y expansión de sus estatutos, en los cuales se hacen explícitos los siguientes tres objetivos: 1) incluir a las regiones periféricas dentro sus diseños geopolíticos; 2) representar la diversidad global en su estructura interna; 3) proyectarse como institución a escala global.⁴⁸⁶

En lo que respecta al primer punto, el presidente del CIMAM, David Elliot, declaró en el año 2000 la necesidad de: “to make CIMAM more international and to stimulate membership in non-western countries”. El Comité Ejecutivo acordó en la misma reunión alcanzar un objetivo muy concreto: “the intention of adding one significant Latin American patron to the Patrons of CIMAM”. En 2005, Alfred Pacquement, quien fue director del CIMAM entre 2004 y 2007, declaró por su parte lo siguiente:

“One of the first discussions of the new board was to decide where the annual conference would take place. We immediately thought of Latin American because of the very interesting developments in artistic creation in this part of the world and also of its many new museums”.⁴⁸⁷

Como puede verse, el CIMAM se ha abocado desde el año 2000 a corregir las jerarquías geopolíticas del arte moderno y a diseñar nuevos circuitos internacionales y regionales para el arte contemporáneo. No es extraño por lo tanto que dedique en la actualidad gran parte de sus esfuerzos y presupuestos a expandir los horizontes geopolíticos del

486 Sus estatutos, llamados ‘Rules and Regulations’, fueron revisados en 1999 y ratificados en 2003, 2005 y 2007.

487 La primera vez que el CIMAM hizo explícita la necesidad de incluir a América Latina dentro de su geografía institucional fue en el año 2000. A partir de entonces se hizo evidente que dicho subcontinente se había convertido en una *strategic emergent geoaesthetic region* para el revisionismo geopolítico de los museos de arte en Occidente. En el Board Meeting del año 2000, por ejemplo, el Comité Ejecutivo había planteado lo siguiente: “An American location should be sought for 2003; one suggestion was San Francisco but a Latin American location should also be considered”. En el Board Meeting de 2002, una vez más, se planteó la siguiente preocupación: “Where next? It was strongly felt that the 2005 Conference should be located in a city in Europe [...] 2006 should be somewhere in Latin America: both Mexico and Sao Paulo were mentioned but as CIMAM had already visited Mexico, Sao Paulo was preferred”.

ICOM hacia América Latina.⁴⁸⁸ El *Strategic Plan 2008-2010* del ICOM —titulado *Our Global Vision*— es entonces el resultado de la nueva actitud geopolíticamente aperturista e incluyente que algunos de los International Committees como el CIMAM y algunas de las *Regional Alliances* del ICOM han venido promoviendo desde el año 2000. Como ejemplo de lo anterior basta citar el cuarto punto de los ‘Anticipated Results’ de dicho Plan en los cuales el ICOM se ha propuesto “[to] make specific efforts to establish strategic alliances with organizations and institutions in geographic areas where ICOM is underrepresented, such as Latin-America and Africa”, o el primer punto, en el cual se aboga por “Identify and develop the tools required to communicate across ICOM’s geographically diverse constituencies about the full range of work and issues being pursued”.

En lo que respecta al coleccionismo trasnacional y a las políticas adquisitivas globales, el ICOM promueve a su vez acciones tales como “Embed ICOM’s cross-cultural approach locally and globally, through promotion of cultural diversity of collections and expressions of knowledge”. En lo que al papel específico del CIMAM se refiere, la propia directora del ICOM, Alissandra Cummins, declaró en 2005 que:

“ICOM relies on CIMAM for its invaluable support in debating and disseminating within the modern and contemporary art community, our organisation’s values; among which, the appreciation and protection of cultural diversity based on the sound application of ICOM’s Code of Ethics for Museums, is particularly germane”.⁴⁸⁹

Como se deduce de estos objetivos estratégicos, la reestructuración geopolítica del CIMAM en particular —y del ICOM en general— está profundamente vinculada a la aparición de una nueva visión globalista que

488 Hay que recordar que el ICOM se fundó en París en 1946, en un contexto sociocultural en el que las relaciones geopolíticas internacionales estaban marcadas por el desarrollo de la guerra y por la fermentación de las estructuras geoepestemológicas que dieron forma a sistema bipolar entre centros y periferias industriales, entre regiones desarrolladas y regiones subdesarrolladas, entre el Primer y el Tercer Mundos.

489 Todas las citas relativas al ICOM han sido tomadas del *Strategic Plan 2008-2010*, el cual puede consultarse online en: http://icom.museum/strat_plan.html

aspira en desmontar el esquema *centro-periferia* así como también a deificar del discurso de la diversidad cultural. En este sentido, el revisionismo geopolítico del CIMAM debe entenderse a la luz del surgimiento de nuevas áreas geostéticas de influencia definidas continental y regionalmente por el mercado del arte: «arte de Europa del Este», «arte latinoamericano», «arte asiático», «arte chicano», etcétera. Consciente de estar alimentando este tipo de ambigüedades geopolíticas producidas por la nueva geografía económica del capitalismo cognitivo global, el CIMAM organizó en 2005 una de sus conferencias en torno al tema de la geopolítica de los saberes, y lo hizo además, como veremos a continuación, a través de un gesto estratégico de deslocalización hacia América Latina.

CIMAM-SÃO PAULO 2005

LA EXPANSIÓN ESTRATÉGICA DEL REVISIONISMO GEOPOLÍTICO

Bajo el título, *Museums: Intersections in a Global Scene. The art museum and the geopolitics of knowledge with a focus on the Latin-American context*, el General Meeting del CIMAM se llevó a cabo en Sao Paulo en noviembre de 2005. Era la primera vez que una de las reuniones plenarias del CIMAM se realizaba en América Latina y la tercera desde 1946 que el ICOM (International Council of Museums) se trasladaba a dicho continente para desarrollar ahí una de sus asambleas generales.⁴⁹⁰ Este encuentro persiguió tres objetivos muy concretos y sin duda relevantes: 1) el papel del museo en la construcción de narraciones politizadas de la historia; 2) la necesidad de ir más allá de la mera gestión y transmisión del conocimiento; 3) lo ‘colonial’ como punto de partida para pensar el museo global. Para alcanzar estos objetivos, el comité invitó a veintiún destacados teóricos, curadores y profesionales de museos, entre los que se encontraban algunos de los enfoques más agudos de la crítica institucional actual (Brian

⁴⁹⁰ El ICOM se había reunido en la Ciudad de México en 1980 y en Buenos Aires en 1986. Entre esta última fecha y la celebración del encuentro general del CIMAM en Brasil en 2005 transcurrieron por lo tanto prácticamente veinte años durante los cuales América Latina no fue concebida como un área estratégica para la reflexión en torno a la geografía global de las instituciones museísticas.

Holmes, Mauricio Lazzarato, Suely Rolnik), así como también algunos de los postulados más críticos con el *nuevo internacionalismo* (Vasif Kortun) y algunos enfoques explícitamente post-occidentalistas (Walter Mignolo) y anti-eurocéntricos (Ana Longoni). Los contenidos del encuentro fueron, desde cualquier punto de vista que se le vea, una contribución muy importante en lo que al papel del museo en la era del internacionalismo expandido se refiere.

Desde nuestro punto de vista, sin embargo, la inercia del revisionismo geopolítico del CIMAM no parece haberse apartado en *São Paulo* de la tendencia de enfatizar —aunque sea de manera afirmativa— al carácter periférico y marginal de América Latina. La razón que nos conduce a afirmar esto es que, debido a la paradoja geoestética del *global art* a la que nos hemos referido antes, entre más ‘geográficamente’ abarcadora se pretende una institución global, más ‘periféricas’ se vuelven las regiones geográficas de las que se vale para justificar su determinación de abanderar el diseño de un nuevo relato geoestético incluyente y abarcador. Nuestro argumento puede entonces definirse de la siguiente manera: entre más legítimamente ‘periférica’ es aquella región que se pretende incluir en el nuevo imaginario museográfico de los museos de arte, mayor legitimidad ‘global’ adquieren el revisionismo geopolítico y los diseños geoestéticos de los museos o de las instituciones progresistas. Como puede verse, en medio de esta paradoja geopolítica lo periférico tiende a acentuarse debido al desplazamiento simbólico del centro, pero no a su disolución. A esto es a lo que nos referimos cuando decimos que la crítica postcolonial dejó intacta la metageografía del mundo del arte moderno/colonial.

Al requerir de la ‘distancia geoestética’ de América Latina para consolidar su aperturismo geopolítico, lo que el CIMAM consiguió en 2005 fue por lo tanto remarcar el carácter estratégico de América Latina en tanto que una región geoestética emergente. Una de las consecuencias inmediatas de esta paradoja es la reactivación del valor de cambio de la *idea del arte latinoamericano* en tanto que un ‘activo-periferia’ en el mercado global. En consecuencia, los mutuos pero asimétricos intercambios geoestéticos

entre el carácter central del CIMAM y la función periférica de América Latina nos obligan a preguntarnos, una vez más, por el asunto de cómo se establece la autoridad no sólo para incluir a los otros sino también para corregir y restituir la disyunción inaugurada en el interior de la imaginación geopolítica de la modernidad occidental; en última instancia, de lo que nos habla el revisionismo geopolítico del CIMAM respecto a América Latina es del problema de la *colonialidad del saber*: quién tiene la legitimidad para invertir no sólo el curso de la historia de la modernidad occidental sino también, junto con ella, el de sus jerarquías geoestéticas.

La pregunta que debemos hacernos a la luz de estas contradicciones geopistemológicas es entonces la siguiente: ¿hacia dónde parece dirigirse el revisionismo geopolítico del CIMAM? Si consideramos que su pretensión, como afirman sus estatutos, es la de convertirse en *LA* institución que ha de comandar las reflexiones sobre los asuntos de globales de los museos de arte, la respuesta no es difícil de encontrar: hacia un tipo de aperturismo geopolítico ciertamente crítico y autorreflexivo, pero que se inscribe en los procesos de reoccidentalización de las nuevas instituciones e imaginarios globales. El propio CIMAM parece ser consciente de vivir inmerso en la contradicción global de su propio revisionismo geopolítico. En Viena, en 2007, su comité ejecutivo declaró al respecto lo siguiente:

“Still too Eurocentric in its roots, the new board is extremely receptive to other sensibilities and realities, such as the ones in Latin America, Asia and Eastern Europe as well as Africa. The need to broaden CIMAM’s membership to those areas is one of its objectives”.⁴⁹¹

En consecuencia, el dilema geopolítico de un organismo como el CIMAM no parece ser cómo deslocalizar las grandes preguntas de los museos en torno al *global art* sino, más bien, cómo hacer que este tipo de debates teóricos sirvan para abrir una nueva era de agenciamientos sociales en la que los museos de arte contemporáneo se vuelvan una

491 *Ibidem.*

pieza activa con una presencia e influencia plenamente globales pero sin que por ello se vuelvan entidades inconscientes del peso de la nueva geografía económica y simbólica del sistema internacional del arte contemporáneo. En suma, sus retos inmediatos parecen apuntar hacia la generación de estrategias que eviten que los museos de arte se conviertan en productores globales de nuevos imaginarios museográficos pensados para satisfacer las necesidades históricas y para remendar las deudas geoestéticas de Occidente.

En mi opinión, hay tres puntos medulares que los museos de arte deben considerar a cabalidad si es que su pretensión es la de superar las contradicciones geopolíticas, geoestéticas y geoeconómicas que acabamos de mencionar a partir de describir el caso de *lo* latinoamericano y el CIMAM. Primero, la falta de una respuesta bien fundada a las preguntas *por quién, desde dónde y cómo* es que la representación de las regiones estéticas periféricas ha ido ganado reconocimiento como parte de la nueva geografía del arte contemporáneo; segundo, el hecho de que el marco tradicional de legitimación del museo moderno/colonial parece seguir existiendo sin contradicción en el interior de los actuales imaginarios museográficos progresistas; y, finalmente, el reconocimiento de que es imposible alcanzar un diálogo geoestético verdaderamente horizontal entre regiones culturales con modernidades diferenciales cuando algunas de ellas permanecen geo-epistemológicamente y geo-económicamente jerarquizadas por la imaginación geopolítica de la modernidad. En suma, el revisionismo museográfico progresista necesita desligarse y cuestionar el *locus* occidental de enunciación. Su punto de partida no puede limitarse a la simple eliminación del diseño geopolítico del sistema-mundo moderno; en su lugar, lo que debería procurar es más bien alcanzar un estado de *transmodernidad*, es decir, un escenario en el que se sustituya lo que la teoría decolonial denomina el sistema-mundo moderno/colonial. Si los museos de arte no asumen un punto de partida radicalmente desoccidentalizador como nuevo locus de enunciación, su revisionismo geopolítico terminará por general nuevos endeudamientos simbólicos y epistémicos entre las así llamadas regiones

occidentales y las no occidentales; endeudamientos que, como ya hemos dicho, se traducen en nuevos capitales simbólicos y nuevos ‘activos-periferia’ para ser explotados en el mercado del *global art*.

Me gustaría cerrar ofreciendo una lista sintética de los que son, para mi, los temas pendientes en la agenda de los museos de arte en el marco de la geopolítica global del conocimiento: 1) el problema de la adquisición de obras y archivos en el marco del capitalismo cognitivo (el divorcio físico y geoepistemológico de los saberes); 2) la gestión co-responsable del patrimonio inmaterial global (como parte de una nueva era para el agenciamiento social y la participación en la esfera pública); 3) la restitución histórica y el diálogo inter-epistémico (como una plataforma deontológica para trabajar desde la *transmodernidad*); 4) la transversalidad hemisférica de los imaginarios museográficos globales (la geopolítica del conocimiento y las políticas transculturales de representación Norte-Sur/Sur-Sur). Sin la creación de un nuevo *acuerdo geoestético transmoderno*, el cual parta de la consideración de estos puntos, o de puntos semejantes, será difícil que del *new globalism* y del revisionismo geopolítico pensado *desde* Occidente devengan políticas museográficas y diseños geoestéticos verdaderamente decoloniales.

LEVANTAMIENTO / CONCLUSIONES

Arte Latinoamericano. adj. U.t.c.s. / arte producido en el ámbito geográfico correspondiente a *América Latina*, unidad territorial homogénea conformada por una veintena de países de orígenes, historias, tradiciones, religiones, culturas, razas, idiomas, identidades, mentalidades, economías, creencias y políticas diferentes, diversas, heterogéneas, múltiples, disímiles y divergentes.
[*Diccionario del Arte Universal*]

Latin American Art, *see* Americas, Ancient, Art of; Colonial Art: Latin America; México; Perú; South American Indian Art, Primitive.
[*Mc-GrawHill Dictionary of Art*]

En el marco de los *Foros Latinoamericanos* que tuvieron lugar en la Casa de América de Madrid entre 1998 y 1999 –los cuales fueron realizados con el apoyo del *Museo Extremeño Iberoamericano de Arte Contemporáneo*– el curador cubano Gerardo Mosquera propuso la creación de “un espacio de América Latina en Badajoz: un foro anual diseñado por latinoamericanos, desde perspectivas latinoamericanas”. Guiado por el objetivo de decirle *Adiós a la Identidad*, la intención de Mosquera era reunir:

“a los autores más influyentes en la construcción de nuevas bases críticas para discutir el arte en América Latina y *desde* América Latina en la nueva circunstancia de la región, y en su articulación con los procesos globales”⁴⁹²

492 Mosquera, G., “Introducción” en: Mosquera, G., (Comp.) *Adiós a la identidad. Arte y*

Uno de los autores que participó en dichos foros fue el artista uruguayo Luis Camnitzer. En su texto, *La visión del extranjero*, Camnitzer apuntaba lo siguiente:

“En cuanto a la calidad de extranjero, es algo que me acompañó durante la mayor parte de mi vida y de golpe veo que la globalización me la cuestiona y la pone en peligro. No solamente eso sino también la geografía [...] No es que me hayan hecho menos extranjero, más bien lo contrario. Mi vieja definición de extranjero se basaba en la geografía tradicional. Con la desaparición de la geografía —la desterritorialización— la única forma de mantenerse extranjero es no llegar o no estar en ningún lado. Con esa idea clara se puede decir que estoy en una nueva categoría, la de extranjero global”.⁴⁹³

Sus palabras eran elocuentes. Apuntaban a no dar por sentado que el *global art world* que estaba emergiendo por aquellos años iba a consistir necesariamente en una suerte de *hospitalidad infinita* entre Occidente y el Resto del Mundo. Siguiendo el impulso de sus palabras, esta investigación ha puesto en duda la creencia de que aquella *paz perpetua* que imaginó el pensamiento político ilustrado del siglo XVIII puede ser reinventada geostéticamente desde la alteridad, y reconvertida en una nueva modernidad verdaderamente planetaria. Decimos entonces que sus palabras eran elocuentes no porque creamos que los artistas, como él, se han vuelto todos *extranjeros de sí mismos* como afirma Julia Kristeva. Por el contrario, lo que creemos es más bien que en ellas se intuía la inminencia de un problema: que sería Occidente el que —a pesar de las heridas y las marcas que la modernidad/colonialidad dejó sobre la faz de la tierra— declararía su autodestierro y su voluntad de fundirse con los límites esféricos del planeta. Aquella *función-centro* que le había dado lugar, lo sacaba ahora de la tierra convirtiéndolo en un lugar de enunciación sin geografía. El globo: la nueva matriz de poder y ordenamiento del espacio a través del pensamiento estético.

cultura desde América Latina. I y II Foros Latinoamericanos. Badajoz, 2001, pp. 9-10.

493 Camnitzer, L., “La visión del extranjero” en: Mosquera, *Adiós a la identidad ...*, *op cit.* pp. 145-148.

Nuestras críticas al desarraigo radical, a la sublimación de la movilidad artística y a la declaración de que asistimos hoy a la emergencia de un nuevo *cosmopolitismo estético*, no se derivan por lo tanto del hecho que creamos que algo así no sea deseable. Sin embargo, lo que hemos constatado a través de rastrear la *idea del arte latinoamericano* es que, debido a la manera en la que se ha dibujado el sistema-mundo moderno/colonial en nuestros imaginarios globales, no parecen existir en nuestros días las condiciones necesarias para declarar el fin de las asimetrías geoestéticas globales. Si bien la geografía y su representación puede invertirse, transformarse, pervertirse, apropiarse u olvidarse, los diseños metageográficos que le han dado forma a la imaginación geopolítica de la modernidad/colonialidad siguen ordenando la manera en la que concebimos el planeta y la manera en la que privilegamos la movilidad artística y celebramos el desarraigo estético, mientras que censuramos el libre desplazamiento de los desposeídos, de los que no tienen un lugar propio en contra de su voluntad.

La presunción de que la *condición global* del arte es en sí misma un instrumento de diálogo intercultural; la idea de que la anhelada esfera pública global puede alcanzarse a partir de un nuevo *cosmopolitismo estético*; la idea de que es posible escribir una Historia verdaderamente global del arte desde un punto de vista imparcial; la idea de que el arte puede estudiarse globalmente sin determinismos culturales (ni históricos ni espaciales); la idea de que el mercado del arte global está desregulado y es transparente; la idea de que son los y las artistas los sujetos privilegiados para traducir la diferencia sin esencializarla; en definitiva, la idea de que el arte no sólo es la punta de lanza que nos está guiando hacia el fin del eurocentrismo sino el territorio en el que se anuncia la llegada de un mundo post-asimétrico, son ideas ambiciosas y provocadoras que necesitan ser valoradas y contestadas sin dejar maniatado el potencial disruptivo y transformador del arte, pero manteniendo los pies en la tierra a la hora de analizar la nueva división internacional del trabajo creativo.⁴⁹⁴ Lo anterior se hace más urgente sobre todo ahora que en el

494 De cara al tono afirmativo que se desprende de reportes técnicos como el que de *ERICarts* preparó en 2008 para el *European Institute for Comparative Cultural Research* resulta

discurso curatorial se ha declarado el fin del occidentalismo y el inicio de una nueva modernidad global a la que se le ha dado el nombre de altermodernidad y en la que a los artistas se les ha encomendado ser una suerte de especialistas en la traducción de las diferencias y el desarraigo.

Es por ello que nos ha interesado resaltar el doble movimiento al que hemos hecho referencia antes como el punto de partida de esta investigación: la desnaturalización de las categorías con las que se ha definido al así llamado arte no-occidental y la provincialización de los diseños geopolíticos y geoestéticos de la modernidad. Como hemos intentado apuntar a lo largo de esta investigación, al hablar de provincializar la imaginación geopolítica de la modernidad aludimos al problema historiográfico y epistemológico planteado desde la India por Dipesh Chakrabarty, pero no nos detenemos ahí.⁴⁹⁵ Ya hemos señalado la importancia de no perder de vista que la traducción directa de los estudios postcoloniales al problema de los latinoamericanismo/s dio como resultado la esencialización de la subalternidad de América Latina como sujeto geoestético. La descolonización de los diseños geoestéticos de la modernidad que dividen el mundo entre arte occidental y arte no-occidental sólo es imaginable en el marco de ese doble movimiento; la sola desterritorialización del centro y la inclusión de la periferia no bastan para desmontar el tablero en el que operan las lógicas de la modernidad.

obvio para nosotros que la movilidad artística global no puede celebrarse simplemente como la apertura de un mundo más intercultural, pues ello no sólo reinserta la idea de una esfera autónoma para el arte y la creatividad sino que evade la necesidad de entender el capitalismo actual no sólo en su dimensión cultural sino sobre todo cognitiva/creativa. “Beyond the legal and policy spheres, there are, already today, certain professional groups and many young people which could serve as examples for a new, more mobile and more intercultural generation of Europeans, be they exchange students, artists or media professionals and other skilled specialists. As emphasized by the Slovenian EU Presidency, at the launch of the EYID 2008, they represent agents which link ICD with the main goals of the EU Lisbon Agenda. They are recruited from all parts of the world to work in fields such as business, research, sports and entertainment. While their lingua franca may be English, their careers can only benefit from additional linguistic and intercultural competencies”; ver *Sharing Diversity National Approaches to Intercultural Dialogue in Europe Study for the European Commission*; <http://www.ericarts.org> [visitada en agosto de 2012].

495 Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

Si la globalización del así llamado arte no-occidental y su ingreso al canon se entienden como la disolución automática del aparato de poder que permitió el eurocentrismo, se terminará perdiendo de vista que la matriz de poder que ordena la metageografía del arte en nuestros días es globonormativa, esto es, opera justamente por medio de incluir lo que antes había dejado fuera. A su vez, si al actual revisionismo geopolítico del sistema global del arte se le entiende como un nuevo equilibrio global que nos permite usar «arte global» y «arte latinoamericano» como categorías intercambiables, perderemos de vista la manera en la que el occidentalismo opera en el interior del globalismo, es decir, redistribuyendo las clasificaciones geoestéticas desde una lógica descentrada que ya no es acumulativa sino distributiva: la lógica del esquema *globo-continente*.

En esta investigación hemos planteado que, para articular una crítica al *globocentrismo* en el campo del arte, es necesario partir de tres posicionamientos muy concretos: 1) situarse fuera de la lógica espacial y temporal de la modernidad (esto es, no analizar la modernidad como algo que llega desde las metrópolis hasta las periferias, sino como una matriz de poder global que consiste en establecer distancias entre territorios supuestamente más propicios para la razón que otros); 2) desnaturalizar las categorías «arte latinoamericano», «arte asiático», «arte africano» y «arte no-occidental» (lo cual comienza separándolas de los determinismos geohistóricos y geoculturales a las que parecen estar adheridas) y 3) *regionalizar* la categoría «arte occidental» (lo cual comienza negando ese *ideal sin geografía* que pretendió ser el pensamiento estético occidental y desdibujando sus sistemas clasificatorios planetarios). Como puede verse, de lo que da cuenta el *globocentrismo estético* no es de la desaparición de la geografía, sino más bien del reensamblaje de su matriz global de poder y de la distribución global de lo sensible.

Ahora bien, como hemos apuntado antes, al mismo tiempo que el *globocentrismo estético* impone sus agendas post-unilateralistas, se abren también nuevas fisuras a través de las cuales se hace posible desestabilizar una geografía global del arte que se piensa a sí misma como post-

eurocéntrica y post-occidental pero que sigue estando ensamblada por categorías raciales e imperiales. De cara a avanzar hacia la elaboración de esa crítica, lo que en última instancia hemos querido apuntar a lo largo de esta investigación es que, mientras persista el mito de los continentes como un sistema de clasificación geoestética global, tendremos que seguir batallando —a pesar de las desterritorializaciones a las que se refiere Camnitzer— con la (meta)geografía, sin podernos dar el lujo de declarar el problema del lugar de enunciación por desterrado. En la medida en que el occidentalismo declara hoy que su lugar de enunciación ya no es el *centro*, sino el *globo* en cuanto tal, se vuelve urgente repensar la manera en que la *idea del arte latinoamericano* opera como lugar de enunciación y como un continente suplemento de América Latina en tanto que objeto de estudio y territorio discursivo de los diferentes latinoamericanismo/s.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV, "Declaration on the Importance and Value of Universal Museums" en: *ICOM News*. UNESCO, Núm. 1, 2004.
- AAVV, *The United States Collects Pan American Art*. Chicago: Art Institute, 1959.
- Acha, J., "La necesidad latinoamericana de un pensamiento visual independiente" en: *Ensayos y Ponencias Latinoamericanistas*. Caracas: GAN, 1984.
- Acha, J., Adolfo Colombres, Ticio Escobar, *Hacia una Teoría Americana Del Arte*. Ediciones Del Sol, 1991.
- Acha, J., *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*. Galería de Arte Nacional, 1984.
- Acha, J., *Las culturas estéticas de América Latina (reflexiones)*. México: Trillas, 1993.
- Acha, J., *PERÚ-Unión Panamericana*. Washington, 1961.
- Achugar, H., "Nuestro norte es el Sur': a propósito de representaciones y localizaciones" en: Moraña, M., et. al. (ed.), *Nuevas Perspectivas desde, sobre América Latina: El desafío de los Estudios Culturales*. Providencia: Editorial Cuarto Propio-Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000, pp. 319-334.
- Achugar, H., Gerardo Caetano, *Mundo, región, aldea: identidades, políticas culturales e integración regional*. Montevideo: Instituto Goethe de Montevideo-Ediciones Trilce, 1994.
- Achugar, H., *La balsa de la Medusa: ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay*. Montevideo, Uruguay: Ediciones Trilce, 1992.
- Achugar, H., *Planetas sin boca: escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2004.
- Achugar, H., *Todo lo que es solido se disuelve en le aire: 1977-1989*. Montevideo: Arca, 1989.
- Agnew, J., "Geografías del conocimiento en la política mundial" en: *Tabula Rasa. Revista de Humanidades*, 4(4), 2006, pp. 49-58.
- Aguirre Rojas, C., *Braudel y las Ciencias Huamanoas*. Barcelona, Literatura y Ciencia, 1996.
- Ahmad, A., "Orientalism and After: Ambivalence and Cosmopolitan Location in the Work of Edward Said" en: *Economic and Political Weekly*, 1992, 27(30).
- Alambert, F., *As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- Alberro, A., "Periodising Contemporary Art" en: Jaynie Anderson (ed.), *Crossing Cultures. Conflict, Migration, and Convergence*, The Miegunyah Press, Carlton, Victoria, 2009, pp. 935-939.

- Alloway, L., "Anthropology and Art Criticism" en: *Art Magazine*. New York, Vol. 45, No. 4 (Febrero), 1971.
- Alloway, L., "Latin America and International Art" en: *Art in America*. Vol. 53, no. 3, junio de 1965, pp. 65-77.
- Alloway, L., "The Interantional Style" en: Spender, S., Melvin J. Lasky (eds.), *Encounters. Rediscovering Latin America*, vol. XXV, no. 3, Septiembre, 1965, pp. 71-78.
- Alloway, L., "The Long Front of Culture" en: *Cambridge Opinion* 17 (1959).
- Alloway, L., "Whatever Happened to the Frontier?" en: *The Minneapolis Institute of Arts Bulletin*, Vol. 52, No. 2, (1963), pp. 54-56.
- Amaral, A., *Textos do Trópico de Capricórnio: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*. Editora 34, vol. 2, 2006, pp. 43-48.
- Amin, S., *Global history: a view from the South*. Cape Town: Pambazuka Press, 2011.
- Amor, M., "Imaginando Territorios. Reflexiones dispersas sobre arte en (Latino) América" en: *Sin Fronteras. Arte Latinoamericano Actual*. Caracas: Museo Alejandro Otero, 1997.
- Amor, M., et. al, "Liminalities: Discussions on the Global and the Local" en: *Art Journal*, 1998, 57(4), 28-49.
- Anreus, A., "José Gómez Sicre and the 'Idea' of Latin American Art" en: *Art Journal*, Vol. 64, No. 4 (Winter, 2005), pp. 83-84.
- Aparicio, F., *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad*. Hanover: Dartmouth College, 1997.
- Appadurai, A., "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy" en: *Public Culture* 2, no. 2 (1990). pp.1-24.
- Appadurai, A., "Grassroots Globalization and the Research Imagination" en: *Public Culture* 12, no. 1: (2000), 1-19.
- Appadurai, A., "Theory in Anthropology: Center and Periphery" en: *Comparative Studies in Society and History*. Vol. 28, No. 2 (April), 1986, pp. 356-361.
- Appelbaum, R. P., William I. Robinson, (eds.) *Critical globalization studies*. New York: Routledge, 2005.
- Araeen, R., "From Primitivism to Ethnic Arts" en: *Third Text. ThirdWorld Perspectives on Contemporary Art & Culture*. No. 1, Autumn, 1987.
- Araeen, R., "La historia del Third Text: escribir/publicar como obra de arte conceptual colectiva" en: *Tercer Texto*. No. 0, Gran Canaria, 2003.
- Araeen, R., "Ni aquí ni allá" en: Llanes, L., (ed.) *Quinta Bienal de la Habana*. La Habana: Centro Wilfredo Lam, 1994.
- Araeen, R., "Our Bauhaus, others' mudhouse" en: *Third Text. ThirdWorld perspectives on contemporary art and culture*. Núm. 6, Spring, 1989, pp. 3-14.
- Araeen, R., "Our Bauhaus, others' mudhouse" en: *Third Text. ThirdWorld perspectives on contemporary art and culture*. Núm. 6, Spring, 1989, pp. 3-14.
- Araeen, R., "Preliminary Notes for a Black Manifesto" en: *Black Phoenix*, No. 1, January, 1978, p. 13.
- Araeen, R., "Why Third Text?" en: *Third Text. ThirdWorld Perspectives on Contemporary Art & Culture*. No. 1, Autumn, 1987, pp. 3-5.
- Araeen, R., *The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-war Britain*. London: South Bank Centre, 1989.
- Araujo, M., *Arte Global, Arte Latinoamericano: Nuevas Estrategias*. Buenos Aires: ArteBA Fundación, 2009.

- Ardao, A., *América Latina y la Latinidad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- Ardao, A., *España en el origen del nombre América Latina*. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1992.
- Ardao, A., *Génesis de la idea y el nombre de América Latina*. Caracas, Venezuela: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980.
- Ardao, A., *La Inteligencia Latinoamericana*. Montevideo: Dirección General de Extensión Universitaria, 1987.
- Ardao, A., *Nuestra América Latina*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1986.
- Arinze, E., "Expanding Internationalism: Multi-Cultural Representation of Individual Countries in International Exhibitions: An African Perspective" en: *West African Museums Project (WAMP) Bulletin*, 1992.
- Arnaldo J., Eva Fernández del Campo (ed.) *El arte en su destierro global*. Madrid: ECB, 2011.
- Baca, M., Elizabeth O'Keefe, "Compartiendo estándares y conocimientos a comienzos del siglo XXI: hacia un modelo cooperativo e 'intercomunitario' de creación de metadatos" [Ponencia presentada en el 74th IFLA General Conference And Council (10-14 August 2008, Québec)].
- Baca, M., y Sherman Clarke, "FRBR and Works of Art, Architecture, and Material Culture" en: Taylor, A. G., *Understanding FRBR*. Westport, CT: Libraries Unlimited, 2007.
- Baddeley, O., "Foreword" en: Mosquera, G., (ed.), *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism From Latin America*. London, inIVA, 1995, p. 9.
- Baddeley, O., "New Art from Latin America: Expanding the Continent" en: *Art & Design Profile*, 37. London: Academy Editions, 1994.
- Baddeley, O., *Drawing the Line: Art & Cultural Identity in Contemporary Latin America*. London: Verso Books, 1989.
- Banyan, W., "The 'Proud Internationalist': The Globalist Vision of David Rockefeller". (versión de "Rockefeller Internationalism" en: *Nexus Magazine*: Vol. 10, No. 5 (August-September 2003)).
- Barney, E., *Trasculturación y mestizaje en el arte en Colombia*. Bogotá, 1977.
- Basualdo, C., Octavio Zaya (eds.), *Eztetyka Del Sueño*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.
- Bates, R. H., Valentin.Y. Mudimbe, Jean F. O'Barr, (eds.), *Africa and the Disciplines: The Contributions of Research in Africa to the Social Sciences and Humanities*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- Baume, N., (ed.), *Sol LeWitt: Incomplete Open Cubes*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- Bayón, D., *América Latina en sus artes*. (Serie América Latina en su cultura) México: Siglo XXI Editores, 1974.
- Bayón, D., *El Artista latinoamericano y su identidad*. Monte Ávila Editores, 1977.
- Beasley-Murray, J., *Posthegemony Political Theory and Latin America*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- Becker, H., *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- Belting H., Julia Binter (ed.) *Global Studies: Mapping Contemporary Art and Culture*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011.
- Belting, H., "Contemporary Art and the Museum in the Global Age" en: Weibel, P., Andrea Buddensieg, (eds.), *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2007, pp. 16-38.

- Belting, H., Andrea Buddensieg (eds.), *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.
- Belting, H., Andrea Buddensieg, "Introduction" en: *The Global Contemporary: Art Worlds After 1989* Karlsruhe: ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe, 2011.
- Bennigsen, S., et. al., *Global art*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.
- Benton, L., "From the World-Systems Perspective to Institutional World History: Culture and Economy in Global Theory" en: *Journal of World History*, 1996, 7(2), 261–295.
- Berger, M. T., "After the Third World? History, destiny and the fate of Third Worldism" en: *Third World Quarterly*, 2004, 25(1), 9–39.
- Bernal, M., *Black Athena Writes Back: Martin Bernal Responds to His Critics*. Durham: Duke University Press, 2001.
- Beverly, J., "What happens when the subaltern speaks: Rigoberta Menchu, multiculturalism, and the presumption of equal worth" en: *Testimonio: On the Politics of Truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- Beverly, J., *Latinamericanism After 9/11*. Duke University Press Books, 2011.
- Beverly, J., *Subalternity and representation: arguments in cultural theory*. Durham: Duke University Press, 1999.
- Bhabha, H., "Simultaneous Translation: Modernity and the International" en: *Expanding Internationalism: A Conference on International Exhibitions*. New York: Arts International, 1990.
- Blaut, J. M., "Review of The Myth of Continents: A Critique of Metageography" en: *Journal of World History* 10, no. 1 (1999): 205–210.
- Bohman, J., (ed.) *Perpetual Peace: Essays on Kant's Cosmopolitan Ideal*. Studies in Contemporary German Social Thought. Cambridge, Mass: MIT Press, 1997.
- Bois, Y. A., "La Pensée Sauvage" en: *Art in America*, April, 1985, pp. 178-189.
- Bolce, H., *The New Internationalism*. New York, 1907
- Boorsma, P., Annemoon van Hemel, Niki van der Wielen, (eds.), *Privatization and Culture: Experiences in the Arts, Heritage and Cultural Industries in Europe*. Springer, 1998.
- Bourdieu, P., *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: Stanford University Press, 1996.
- Bourriaud, N., "Les Magiciens de Babe" en: *art press*, mai 1989, No. 136, p. 40-42.
- Bourriaud, N., "Magiciens de la Terre" en: *Flash Art International*. Núm. 148, octubre, 1989, p. 119-121.
- Bourriaud, N., "Notes on radicantity" en: *New Art International*. Mayo, 1989, No. 3, pp. 25-27.
- Bourriaud, N., *Altermodern: Tate Triennial*. London-New York: Tate Pub., 2009.
- Bourriaud, N., *Radicant: pour une esthétique de la globalisation*. Paris: Denoël, 2009).
- Bourriaud, N., *Radicante*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2009.
- Braembussche, A., Kimmerle, H., "Intercultural Aesthetics: An Introduction" en: *Intercultural Aesthetics*, 2008 (pp. 1–9), Springer.
- Brennan, T., "From development to globalization: postcolonial studies and globalization theory" en: Lazarus, N., (ed.), *Postcolonial Literary Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pp. 120–138.
- Brennan, T., "The Economic Image-Function of the Periphery" en: Loomba, A., Kaul, S., Bunzl, M., Burton, A., Esty, J. (eds.), *Postcolonial Studies and Beyond*. Durham; London: Duke University Press, 2007, pp. 101–122.
- Brett, G., "Lygia Clark: the Borderland between art and life" en: *Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*. No. 1, Autumn, 1987, p. 65-94.

- Brett, G., *Brasil Experimental: Arte/vida, Proposições e Paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.
- Brett, G., *Carnival of Perception: Selected Writings on Art*. Critics' Voices 2. London: Institute of International Visual Arts, 2004.
- Brett, G., *Cildo Meireles*. New York, NY: D.A.P., 2008.
- Brett, G., *Hélio Oiticica*. Paris: Editions du Jeu de paume : Réunion des musées nationaux, 1992.
- Brett, G., *Transcontinental: An Investigation of Realty*. Verso, 1996.
- Brothman, B., "The Limits of Limits: Derridean Deconstruction and the Archival Institution" en: *Archivaria*, no. 36, Autumn, 1993.
- Buchloh, B., "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions" en: *October*, Vol. 55. (Winter, 1990), pp. 105-143.
- Buchloh, B., "Molly Nesbit, Benjamin Buchloh, Gabriel Orozco conversan en México" en: *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. México: Turner -Conaculta, 2005, pp. 155-182.
- Buchloh, B., Jean-Hubert Martin, "Interview on the conception of the 'Magiciens de la terre' exhibition" en: *Third text. ThirdWorld perspectives on contemporary art and culture*. Núm. 6, Spring, 1989, pp. 19-27.
- Buchloh, B., *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. Madrid-México: Turner, 2005.
- Buchloh, B., *The Whole Earth Show: an Interview with Jean-Hubert Martin* en: *Art in America*, 77, no. 5, (May, 1989), pp. 150-159.
- Buck-Morss, S., *Hegel, Haiti, and Universal History*. Pittsburg: University of Pittsburgh Press, 2009.
- Bydler, C., *The Global ArtWorld, Inc.: on the globalization of contemporary art*. Uppsala: Uppsala Universitet, 2004.
- Byrne, J., "Contemporary Art and Globalisation: Biennials and the Emergence of the De-Centred Artist" en: *The International Journal of the Humanities*, 2007, 3(1), 169-172.
- Cairo, H., "Critical geopolitics and the Decolonization of area Studies" en: Gutiérrez Rodríguez, E., (ed.), *Decolonizing European Sociology: Transdisciplinary Approaches*. Farnham, England ; Burlington, VT: Ashgate Pub, 2010.
- Cameron, D., *Cocido y Crudo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.
- Camnitzer, L., "Latin American art in Long Island: points of view from the provinces" en: *Art Nexus*. September, 1997.
- Camnitzer, L., "Third Biennial of Havana" en: *Third Text. ThirdWorld Perspectives on Contemporary Art & Culture*. No. 10, Spring, 1990, pp. 79-93.
- Camnitzer, L., "Wonder Bread and Spanglish Art" en: Weiss, R., Luis Camnitzer (eds.) *On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias*. Austin: University of Texas Press, 2009.
- Camnitzer, L., et. al, (eds.), *Global Conceptualism. Points of Origin 1950s-1980s*. Queens Museum of Art, New York, 1999.
- Campa de la, R., "Latin, Latino, American: Split States and Global Imaginaries" en: *Comparative Literature*, 2001, 53(4), 373-388.
- Campbell, N., "Critical Regionalism, Thirdspace, and John Brinckerhoff Jackson's Western Cultural Landscapes" en: Kollin, S., (ed.), *Postwestern cultures : literature, theory, space*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2007.
- Campos, H. de., *De la razón antropofágica y otros ensayos*. México: Siglo XXI, 2000.
- Canaparo, C., *Geo-epistemology: Latin America and the Location of Knowledge*. Oxford: Peter Lang, 2009 (Hispanic Studies 23).

- Candela, I., *Contraposiciones. Arte contemporáneo en Latinoamérica 1990-2010*. Madrid, Alianza Editorial, 2012.
- Canizaro, V. B., *Architectural regionalism: collected writings on place, identity, modernity, and tradition*. New York: Princeton Architectural Press, 2007.
- Cardoso, F. H., *Dependency and development in Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1979.
- Carrier, D., *A World Art History And Its Objects*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2008.
- Carroll, N., "Art and Globalization: Then and Now" en: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2007, 65(1), 131–143.
- Castoriadis, C., *Cornelius Castoriadis. 100 Notes-100 Thoughts* (Introduction: Nikos Papastergiadis). No. 21, Ostfildern: Hatje Cantz, 2011.
- Castro-Gómez, S., (ed.), *La Reestructuración de las Ciencias Sociales en los Países Andinos*. Bogotá: Pensar, Instituto de Estudios Sociales y Culturales : Pontificia Universidad Javeriana, 2000.
- Castro-Gómez, S., *Crítica de la razón latinoamericana*. Barcelona: Puvill Libros, 1996.
- Chakrabarty, D., *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Ching, L., "Globalizing the Regional: Regionalizing the Global: Mass Culture and Asianism in the Age of Late Capital" en: *Public Culture* 1.1 (2000).
- Choy, L. W., "A Country of Last Whales. Contemplating the Horizon of Global Art History; Or, Can We Ever Really Understand How Big the World Is?" en: *Third Text*, 2011, 25(4), 447–457.
- Clark, J., *Modernities Compared: Chinese and Thai Art in the 1980s and 1990s*. Sydney: Power Publications, 2008.
- Clifford, J., "Histories of the Tribal and the Modern" en: *Art in America*, April, 1985, pp. 164-177.
- Clifford, J., *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press, 1998.
- Clissold, S., *Latin America: a cultural outline*. London: Hutchinson University Library, 1965.
- Cohen, B. S., *Geopolitics of the World System*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers Inc, 2003.
- Colardelle, M., "Du Musée national des arts et traditions populaires au Musée des civilisations: France, Europe, Méditerranée" en: *Culture et recherche*, No. 87 (2001): 8–9.
- Colombres, A., *América como civilización emergente*. Editorial Sudamericana, 2004.
- Colombres, A., *América Latina: el desafío del tercer milenio*. Ediciones Del Sol, 1993.
- Colombres, A., Juan Acha, Ticio Escobar (eds.), *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1991.
- Contreras, M. A., *El posdesarrollo en la búsqueda de un regionalismo crítico*. Caracas: Centro de Estudios del Desarrollo, 2000.
- Converti, J. (coord.), *Museos y coleccionismo ante el desafío del Bicentenario*. Buenos Aires: arteBA Fundación, 2010.
- Cook, I., Crouch, D., Naylor, S., & Ryan, J. R. (). *Cultural Turns / Geographical Turns: Perspectives on Cultural Geography*. Harlow: Pearson Education Limited, 2000.
- Cook, T., Joan Schwartz (eds.) "Archives, Records and Power: From (Post)modern Theory to (Archival) Performance" en: *Archival Science*; Vol. 2, No. 3 2002.

- Coronil, F., "Beyond Occidentalism: Toward Nonimperial Geohistorical Categories" en: *Cultural Anthropology*, Vol. 11, No. 1 (Feb., 1996), pp. 51-87.
- Coronil, F., "Latin American Postcolonial Studies and Global Decolonization" en: Lazarus, N., (ed.) *Postcolonial Literary Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pp. 221-240.
- Coronil, F., "Listening to the Subaltern: The Poetics of Neocolonial States" en: *Poetics Today*. Vol. 15, No. 4, Loci of Enunciation and Imaginary Constructions: The Case of (Latin) America, I (Winter, 1994), pp. 643-658.
- Coronil, F., "Más allá del Occidentalismo: hacia categorías geohistóricas no imperiales" en: *Casa de las Américas*, Núm. 214, La Habana, Enero-Marzo, 1999, pp. 21-64.
- Coronil, F., "Naturaleza del poscolonialismo: del eurocentrismo al globocentrismo" en: Lander, E., (ed.) *La Colonialidad del saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales*. Buenos Aires: CLACSO, 2000 (*Perspectivas Latinoamericanas*).
- Cosgrove, D., "Contested Global Visions: One-World, Whole-Earth, and the Apollo Space Photographs" en: *Annals of the Association of American Geographers*, 1994, 84(2), 270 - 294-270 - 294.
- Cosgrove, D., "John Ruskin and the geographical imagination" en: *Geographical Review*, 69, 43-62, 1979.
- Cosgrove, D., "Review of The Myth of Continents: A Critique of Metageography" en: *Journal of Interdisciplinary History*, 1999, 30(1), 99-101.
- Cosgrove, D., *Apollo's Eye: A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*. The Johns Hopkins University Press, 2003.
- Cosgrove, D., *Geographical imagination and the authority of images*. Stuttgart: Steiner Verlag, 2006.
- Cosgrove, D., *Geography and vision: seen, imagining and representing the world*. London: I.B. Tauris, 2008.
- Crampton, J., (ed.), *Space, Knowledge and Power: Foucault and Geography*. Ashgate: Aldershot, 2007.
- Craven, D., "Abstract Expressionism and Third World Art: A Post-Colonial Approach to "American" Art" en: *Oxford Art Journal*, 1991, 14(1), 44-66.
- Cresswell, T., "Race, Mobility and the Humanities: A Geosophical Approach" en: Daniels, S., Dydia DeLyser, J Nicholas Entrikin, Doug Richardson (Eds.), *Envisioning Landscapes, Making Worlds. Geography and the Humanities*. New York: Routledge, 2011.
- DaCosta Kaufmann, T., (eds), *Time And Place: The Geohistory Of Art*. Ashgate Pub Ltd, 2005.
- DaCosta Kaufmann, T., *Toward a Geography of Art*. Chicago: University Of Chicago Press, 2004.
- DaCosta Kaufmann, T., *Toward a Geography of Art*. University of Chicago Press, 2004.
- Damme Van, W., "Anthropologies of Art" en: *International Journal of Anthropology*, 2003, 18(4), 231-244.
- Danto, A. C., "From Aesthetics to Art Criticism and Back" en: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1996, 54(2), 105-115.
- Davis, F., "El conceptualismo como categoría táctica" en: *Ramona*. Buenos Aires, Julio, pp. 30-40.
- Day, H. T., Hollister Sturges (eds.), *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987*. Indianapolis-Bloomington: Indianapolis Museum of Art, 1987.

- De la Campa, R., "Latin, Latino, American: Split States and Global Imaginaries" en: *Comparative Literature* 53, no. 4 (2001): 373–388.
- De la Campa, R., *América Latina y sus comunidades discursivas: Literatura y cultura en la era global*. Caracas: Universidad Andina Simón Bolívar, 1999.
- De la Campa, R., *Latin Americanism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- De la Campa, R., *Nuevas cartografías latinoamericanas*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas, 2006.
- De Toro, A., "Cartografías y estrategias de la "postmodernidad" y la "postcolonialidad" en: *Latinoamérica. Hibridez y Globalización*. Madrid: Iberoamericana, 2006.
- Debroise, O., "From Modern to International: The Challenges for Mexican Art" en: Ramírez, M. C., (ed.), *Collecting Latin American Art for the 21st Century*. Houston: MFAH-International Center for the Arts of the Americas, 2005.
- Demos, T. J., "The Research Exhibition: Object and Model for a Global Art History" (ponencia presentada en el congreso "In the Wake of the Global Turn: Propositions for an "Exploded" Art History without Borders", Clark Institute, November 4-5, 2011).
- Dermis P, L., "Havana, Biennial, Tourism: The Spectacle of Utopia" en: *Art Journal*, 2001, 60(4), 68–72.
- Dias, N., "Cultural Difference and Cultural Diversity: The Case of the Musée du Quai Branly" en: Daniel J. Sherman (ed.) *Museums and Difference*. Indiana University Press, 2007.
- Dias, N., "Esquisse ethnographique d'un projet: Le musée du Quai Branly" en: *French Politics, Culture, and Society*. Vol. 19, no. 2 (2001): 81–101.
- Dirlik, A., "Place-Based Imagination: Globalism and the Politics of Place" en: *Fernand Braudel Center Review*. Vol. 22, No. 2 (1999), pp. 151-187.
- Dirlik, A., "Spectres of the Third World: global modernity and the end of the three worlds" en: *ThirdWorld Quarterly*, 2004, 25(1), 131–148.
- Dodds, K., James D. Sidaway (eds.), "Halford Mackinder and the 'geographical pivot of history': a centennial retrospective" en: *The Geographical Journal*. Vol. 170, No. 4, December 2004.
- Doss, E. *Benton, Pollock, and the Politics of Modernism: From Regionalism to Abstract Expressionism*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- Doyle, L. A., Laura Winkiel (eds.), *Geomodernisms*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2005.
- Duarte, P. S., Eva Grinstein, Cecilia Bayá Botti, Gaudncio Fidelis, (eds.), *Rosa-dos-ventos: posições e direções na Arte Contemporânea*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005.
- Duedahl, P., "Selling Mankind: UNESCO and the Invention of Global History, 1945-1976" en: *Journal of World History*, 2011, 22(1), 101–133.
- Duncan, C., "Art Museums and the Ritual of Citizenship" en: *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Displays*, edited by Ivan Karp, Washington-London, Smithsonian Institution Press, 1991.
- Durham, J., "Here at the Center of the World" en: *Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*. No. 5, Winter, 1988-89, pp. 21-32.
- Dussel, E., "World System and "Transmodernity"" en: *Nepantla. Views from South*, vol. 3, no. 2, 2002, pp. 221-244.
- Dussel, E., "Afirmación analéctica" en: *Ética de la liberación: Ante el desafío de Apel, Taylor y Vattimo*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 1998.

- Dussel, E., "Europa, modernidad y eurocentrismo" en: Lander, E., (ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, CLASCO, 2000.
- Eder, R., "El concepto de modernidad en el arte de América Latina" en: *Simpatías y Diferencias. Relaciones el arte mexicano con el de América Latina*. México: UNAM, 1988.
- Eisenstadt, S. N., "Multiple Modernities in an Age of Globalization" en: *Canadian Journal of Sociology*. Vol. 24, No. 2 (Spring, 1999), pp. 283-295.
- Eisenstadt, S. N., "Multiple Modernities." *Daedalus* 129, no. 1 (2000):1-19.
- Elkins, J., "Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism" en: *The Art Bulletin*, 86-2 (2004): pp. 373-381.
- Elkins, J., "Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism": *The Art Bulletin*, 2004, 86(2), 373-381.
- Elkins, J., *Is Art History Global?* London: Routledge, 2006.
- Elkins, J., Zhivka Valiavicharska, Alice Kim, (eds.) *Art and Globalization*. The Stone Art Theory Institutes v. 1. Pennsylvania State University Press, 2010.
- Enwezor, O., "Introduction" en: *Intense Proximity. An Anthology of the Near and the Far*. Paris: Éditions Artyls, 2012.
- Enwezor, O., "Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form" en: *MJ - Manifesta Journal*, no.2, Winter 2003/Spring 2004, pp. 6-31.
- Enwezor, O., "The Black Box" en: *Documenta 11_Plataform 5: Exhibition*, vol. II, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Publishers, 2002.
- Enwezor, O., "The postcolonial constellation: contemporary art in a state of permanent transition" en: *Research in African Literatures*, 22 de diciembre de 2003 [conferencia preparada originalmente para el *African Research Focus Group*, *Idee Levitan IHC Endowed Lecture Series*, and *UCSB Arts Symposium* organizado por el *Interdisciplinary Humanities Center* el 7 de mayo del 2003].
- Enwezor, O., (ed.) *The Unhomely: Phantom Scenes in Global Society: 2nd International Biennial of Contemporary Art of Seville*. Sevilla: Bienal Internacional de Arte Contemporáneo-Centro Andaluz de Arte Contemporáneo-Fundación BIACS, 2006.
- Enwezor, O., *Intense Proximity. Exhibition Guide*. Paris: Éditions Artyls, 2012.
- Escobar, A., "Anthropology and development" en: *International Social Science Journal*, 1997, 49(4), 497-497.
- Escobar, A., "Beyond the Third World: Imperial Globality, Global Coloniality and Anti-globalisation Social Movements" en: *ThirdWorld Quarterly* 25, no. 1 (2004): 207-230.
- Escobar, A., "World and Knowledges Otherwise" en: *Cultural Studies*, 2007, 21(2/3), 179-210.
- Escobar, A., *Encountering Development: The Making and Unmaking of the ThirdWorld*. New Jersey: Princeton University Press, 1994.
- Escobar, T., "Arte latinoamericano: el deber y el haber de lo global" en: *El Arte en los tiempos globales. Tres textos sobre arte latinoamericano*. La Asunción: Don Bosco, 1997.
- Fabian, J., "Remembering the Other: Knowledge and Recognition in the Exploration of Central Africa" en: *Critical Inquiry*, 1999, 26(1), 49-69.
- Fabian, J., *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press, 1983.
- Fabian, J., *Time and the other: how anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press, 1983.

- Farred, G., "Crying for Argentina: The Branding and Unbranding of Area Studies" en: *Nepantla: Views from South*, 2003, 4(1), 121–132.
- Featherstone, M., Scott Lash, Roland Robertson (eds.) *Global Modernities*. SAGE, 1995.
- Feres, J., *La Historia del concepto 'Latin América' en los Estados Unidos de América*. Santander: PUBliCan, Ediciones de la Universidad de Cantabria, 2008.
- Fernández Retamar, R., "Nuestra América y Occidente" en: *Casa De Las Américas* 98 (1976): 36–57.
- Fernández Retamar, R., *Caliban and Other Essays*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Fernández Retamar, R., *Introducción a José Martí*. Colección de Estudios Martianos. Habana: Casa de las Américas, 1978.
- Fernández Retamar, R., *Sobre la crítica de Martí*. Santiago de Chile: Andrés Bello-Cuadernos De Arte Latinoamericano, 1973.
- Fernández Retamar, R., *Todo Calibán*. San Juan: Ediciones Callejón, 2003.
- Fidelis, G., *Uma história concisa da Bienal do Mercosul*. Histórias da Arte e do Espaço. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005.
- Figari, P., "Autonomía Regional" en: *La Cruz del Sur. Revista Quincenal de Arte e Ideas*. Año 1, No. 2, Montevideo, (31 de Mayo), 1924.
- Figari, P., *Arte, estética, ideal*. Prólogo de Arturo Ardao. Montevideo, 1960.
- Figari, P., *Educación y arte*. Montevideo, 1965.
- Fisher, J., "Editorial" en: *Third Text. ThirdWorld Perspectives on Contemporary Art & Culture*. No. 8-9, Autumn/Winter, 1989, pp. 3-5.
- Fisher, J., "Fictional histories: Magiciens de la terre" en *Artforum International*. Vol. 28 (September), 1989, pp. 158-162.
- Fisher, J., "Prólogo: No desde cualquier lugar" en: Mosquera, G., *Caminando con el diablo: textos sobre arte, internacionalismo y cultura*. Madrid: Exit Publicaciones, 2010, pp. 9-13.
- Fisher, J., (ed.), *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*. London: Kala Press-INIVA, 1994.
- Forsdick, Ch., *Victor Segalen and the Aesthetics of Diversity: Journeys Between Cultures*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Foster, H., "The Artist as Ethnographer" en: *Return of the Real: the Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge: MIT University Press, 1996, pp. 171-204.
- Frampton, K., "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance" en: *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, 1983, pp. 16–13.
- Franco, J., Hugo Achúgar, (eds.), *Global / local: democracia, memoria, identidades*. Ediciones Trilce, 2002.
- Franco, J., *La cultura moderna en América Latina*. México: Grijalbo, 1985.
- Franco, J., *The Decline and Fall of the Lettered City Latin America in the Cold War*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002.
- Frank, A. G., "A Plea for World System History" en: *Journal of World History*, 1991, 2(1), 1–28.
- Franklin, M., Bernard Kaplan (eds.), *Development and the Arts: Critical Perspectives*. Northvale: Lawrence Erlbaum Associates, 1994.
- Fusco, C., "The Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo. Interview with Guillermo Gómez-Peña and Emily Hicks" en: *Third Text. ThirdWorld Perspectives on Contemporary Art & Culture*. No. 7, summer, 1989.

- Gabara, E., "Perspectives on scale: from the atomic to the universal" en: Elkins, J., Zhivka Valiavicharska, Alice Kim, (eds.) *Art and Globalization*. The Stone Art Theory Institutes v. 1. Pennsylvania State University Press, 2010, pp. 200-204.
- Gaonkar, D. P. *Alternative Modernities*. Durham and London: Duke University Press, 2001.
- García Canclini, N., "Rehacer los pasaportes. El pensamiento visual en el debate sobre multiculturalidad" en: *Arte, Historia e Identidad En América: Visiones Comparativas*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, pp. 1001-1009.
- García Canclini, N., *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- García Canclini, N., *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós, 2002 (col. Estado y Sociedad, 105).
- García Canclini, Néstor. *La producción simbólica: teoría y método en sociología del arte*. 7a. ed. México: Siglo XXI Editores, 2001.
- García, M. A., Luisa Fabiana Serviddio, María Cristina Rossi (eds.), *Arte Argentino y Latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones*. Buenos Aires: Fundación Telefonica-Universidad de Texas, 2004.
- Gilliand, A., "Setting the Stage" en: Murtha Baca (ed.), *Introduction to Metadata 3.0*. Michigan: Getty Research Institute, 2008.
- Gills, B. William R. Thompson (eds.), *Globalization and global history*. London: Routledge, 2006.
- Gilroy, P., "Cruciality and the Frog's Perspective: an Agenda of Difficulties for the Black Arts Movement in Britian" en: *Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*. No. 5, Winter, 1988-89.
- Giunta, A., "El 'triunfo' de la pintura argentina. Nacionalismo internacionalista en los sesenta". [Comunicación presentado en el congreso del año 2001 de LASA (Latin American Studies Association), Washington D.C.].
- Giunta, A., "Jorge Romero Brest and the Coordinates of Aesthetic Modernism in Latin America" en: *Art Journal*, 2005, 64(4), 89-91.
- Giunta, A., "Misión Imposible: Nelson Rockefeller y la cruzada del internacionalismo artístico" en: Salvatore, D., Renato Ortiz (eds.), *Culturas Imperiales: Experiencia y representación en América, Asia y Africa*. Argentina: Beatriz Viterbo, 2005.
- Giunta, A., *Avant-Garde, Internationalism, and Politics: Argentine Art in the Sixties*. Duke University Press Books, 2007.
- Glissant, É. *Introducción a Una Poética De Lo Diverso*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2002.
- Glissant, É. *Poétique de la relation*. Paris: Gallimard, 1990.
- Glusberg, J., (ed.), *Art Criticism in Argentina; Organizational Aspects of Art in Argentina; Theory of Institutions*. Buenos Aires: Argentine Association of Art Critics. (XIII Congress of the International Association of Art Critics, AICA, Switzerland, 1978.
- Glusberg, J., (ed.), *Art Systems in Latin America*. London: Institute of Contemporary Arts-CYAC, 1974.
- Glusberg, J., (ed.), *Kunstsystemen in Latijns-Amerika 1974*. Antwerpen: Internationaal Cultureel Centru, April 25-May 19, 1974.
- Glusberg, J., *Aproximación metodológica para una comprensión de la retórica del arte latinoamericano*. Buenos Aires, Argentina: Centro de Arte y Comunicación, 1978.
- Glusberg, J., *Arte conceptual frente al problema latinoamericano*. México: Museo Universitario de Ciencias y Arte, 1974.
- Glusberg, J., *Arte conceptual internacional década del 1970*. México: Museo Universitario de Ciencias y Arte, 1977.

- Glusberg, J., *Moderno/postmoderno: de Nietzsche al arte global*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1992.
- Glusberg, J., *Museos fríos y calientes*. Buenos Aires, Empresa Nacional de Telecomunicaciones, 1983.
- Glusberg, J., *Retórica del arte latinoamericano*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1978.
- Gómez-Sicre, J., "Trends-Latin America" en: *Art in America*, Fall 1959, vol. 47, no. 3, p. 20; pp. 22-23, 22.
- Gomez-Sicre, J., Thomas M. Messer (eds.), *Latin America: new departures*. Boston: Institute of Contemporary Art New York 1961.
- Gonçalves, L. B., Regionalidade e universalidade na expressão artística latino-americana" en: *Arte y Poder*. Buenos Aires: CAIA-FFyL, UBA, 1993.
- Gordon, A., "Rethinking Area Studies, Once More" en: *The Journal of Japanese Studies*, 2004, 30(2), 417-429.
- Gottmann, J., *Centre and Periphery. Spatial Variations in Politics*. London: SAGE Publications, 1980.
- Greenblatt, S., *Cultural Mobility: A Manifesto*. Cambridge University Press, 2009.
- Grosfoguel, R., "Developmentalism, Modernity, and Dependency Theory in Latin America" en: Mabel Moraña, et. al, *Coloniality at Large. Latin America and the Postcolonial Debate*. Durham & London: Duke University Press, 2008, pp. 307-333.
- Grosfoguel, R., "A TimeSpace Perspective on Development: Recasting Latin American Debates" en: *Fernand Braudel Center Review (Nomothetic vs. Idiographic Disciplines: A False Dilemma?)*; Vol. 20, No. 3/4, (Summer-Fall, 1997), pp. 465-540.
- Grosfoguel, R., "Decolonizing Political-Economy and Post-Colonial Studies: Transmodernity, Border Thinking, and Global Coloniality" en: José D. Saldívar, Ramón Grosfoguel, Nelson Maldonado-Torres, (eds.), *Unsettling Postcolonial Studies: Coloniality, Transmodernity and Border Thinking*, Duke University Press 2007.
- Grosfoguel, R., "La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global" en: *Tabula Rasa. Revista de Humanidades* 4 (2006): 17-48.
- Grosfoguel, R., "The Epistemic Decolonial Turn" en *Cultural Studies*, Volume 21, Numbers 2-3, March 2007, pp. 211-223(13).
- Grosfoguel, R., (ed.), *Latin@s in the World-system: Decolonization Struggles in the Twenty-first Century U.S. Empire*. Boulder: Paradigm Publishers, 2005.
- Grosfoguel, R., Santiago Castro-Gómez (eds.), *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores-Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, 2007.
- Grüner, E., *El fin de las pequeñas historias: de los Estudios Culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires: Paidós, 2002. (Espacios Del Saber 25).
- Guideri, A., "An anthropologist discusses the cultural ramifications of 'Magiciens de la Terre'" en: *Contemporanea*. Núm. 2, julio/agosto, 1989, pp. 62-63.
- Guilbaut, S., "Menage trois: Paris, New York, Sao Paulo. and the Love of Modern Art" en: Groseclose, B., Jochen Wierich (eds.), *Internationalizing the History of American Art: Views*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2009.
- Guilbaut, S., *De cómo Nueva York robó la idea de Arte Moderno*. Madrid: Editorial Tirant Lo Blanch, 2007; (*How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago: University of Chicago Press, 1985).

- Habermas, J. "Excursus on Luhmann's Appropriation of the Philosophy of the Subject through Systems Theory" en: *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*, MIT Press, Cambridge, MA, 1987.
- Habermas, J., Niklas Luhmann, *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie*. Frankfurt: Suhrkamp AP, 1971.
- Hardiman, R., "En mal d'archive: Postmodernist Theory and Recordkeeping" en: *Journal of the Society of Archivists*. Vol. 30, 2009, No. 1, April, 27–44.
- Hardt, M., Antoni Negri, *Commonwealth*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.
- Harootyan, H., "Introduction" en: *Essay on Exoticism and Aesthetics of Diversity*. Durham: Duke University Press, 2002.
- Harootyan, H., "Postcoloniality's Unconscious/area Studies' Desire" en: *Postcolonial Studies*. Vol. 2, no. 2 (1999): 127–147.
- Harpring, P., *Introduction to Controlled Vocabularies. Terminology for Art, Architecture, and Other Cultural Works*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2010.
- Harris, C., "The Buddha Goes Global: Some Thoughts Towards a Transnational Art History" en: *Art History*, 2006, 29(4), 689–720.
- Harris, J., (ed.) *Globalization and Contemporary Art*. Malden: Wiley-Blackwell, 2011.
- Harris, J., *Art, Money, Parties: New Institutions in the Political Economy of the Arts*. Liverpool: Liverpool University Press, 2004.
- Harvey, D., "Between Space and Time: Reflections on the Geographical Imagination" en: *Annals of the Association of American Geographers*, 1990. 80(3), 418–434.
- Hassan, S. M., Oguibe, O., "Authentic/Ex-Centric" at the Venice Biennale: African Conceptualism in Global Contexts" en: *African Arts*, 2001, 34(4), 64–96.
- Hernández, C., Mato, D., "Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano" en: *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Venezuela: CLACSO, 2002.
- Huggan, G., *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*. Routledge, 2001.
- Hulme, P., et. al., "Beyond the Straits: Postcolonial Allegories of the Globe" en: *Postcolonial Studies and Beyond*. Durham-London: Duke University Press, 2006, pp. 41-61.
- Hylton, R., *The Nature of the Beast: Cultural Diversity and the Visual Arts Sector: a study of policies, initiatives and attitudes 1976-2006*. ICIA: University of Bath, 2007.
- Iggers, G., *A global history of modern historiography*. Harlow: Pearson Longman, 2008.
- Iriye, A. M., *The Global History Reader*. Routledge, 2005.
- Jacob, M. A., Noreen Tomassi, Ivo Mesquita (eds.), *American visions= Visiones de las Américas: artistic and cultural identity in the Western Hemisphere*. ACA Books-Arts International-Memorial da América Latina, 1994.
- Jameson, F., "De la sustitución de importaciones literarias y culturales en el Tercer Mundo: el caso del testimonio" en: *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana*, 18, no. 36 (1992).
- Jameson, F., "On Magic Realism in Film" en: *Critical Inquiry* 12, no. 2 (Enero 1986): 301–325.
- Jameson, F., "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism" en: *Social Text*, No. 15 (Autumn, 1986), pp. 65-88.
- Jameson, F., Masao Miyoshi (eds.) *The Cultures of Globalization*. Durham: Duke University Press, 1998.
- Jameson, F., *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. New York, N.Y.: CCNMTL, 2000.

- Jantjes, G., Sarah Wilson (eds.), *Final Report: The Institute of New International Visual Arts : INIVA*. London: London Arts Board, 1991.
- Jáuregui, C., *Canibalia. Canibalismo, Calibanismo, Antropofagia Cultural y Consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2008.
- Jáuregui, C., Mabel Moraña (eds.), *Colonialidad y Crítica en América Latina: bases para un debate*. Puebla: Universidad de las Américas, 2007 (Pensamiento Latinoamericano).
- Jiménez, J., *El final del eclipse: El arte de América Latina en la transición al siglo XX*. México: Fundación Telefónica-MAM, 2002, p. 15.
- Jiménez, J., Fernando Castro Flores (ed.), *Horizontes del Arte Latinoamericano*. Madrid: Editorial Tecnos, 1999.
- Jonsson, S., "An Interview with Gayatri Chakravorty Spivak" en: *Boundary 2: An International Journal of Literature and Culture* (Summer 1993), 20(2), pp. 24-50.
- Kant, I., *La Paz Perpetua*. Madrid: Tecnos, 1985.
- Kapur, G., "The Center-Periphery Model: or How Are We Placed?" en: *Third Text*, 16, no. 17 (Autumn-Winter 1991).
- Kay, C., *Latin American theories of development and underdevelopment*. London: Routledge, 1989.
- Koenigsberg, L., "Art as a Commodity? Aspects of a Current Issue" en: *Archives of American Art Journal*, 1989, 29(3/4), 23-35.
- Kolluoglu-Kirli, B., "From Orientalism to Area Studies" en: *CR: The New Centennial Review*, 2003, 3(3), 93-111.
- Kontopoulos, K., *The Logic of Social Structures*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Kreps, J., "Investment Characteristics of Latin American Art". BA thesis, New York University.
- Krishnaswamy, R. H., *The postcolonial and the global*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2008.
- Kusch, R., *América Profunda*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1962 (Colección Nuevo Mirador).
- Kusch, R., *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires: F. García Cambeiro, 1976 (Colección Estudios Latinoamericanos 18).
- Kusch, R., *Indigenous and Popular Thinking in América*. Durham: Duke University Press, 2010 (Latin America Otherwise).
- L'Estoile, B. de., *Le gout des autres: de l'exposition coloniale aux arts premiers*. Paris: Flammarion, 2007.
- Lander, E., Santiago Castro-Gómez, *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000.
- Lang, C., John Reeve, Vicky Woollard (eds.), *The Responsive Museum: Working with Audiences in the Twenty-first Century*, Aldershot: Ashgate, 2006.
- Lang, M., "Globalization and Global History in Toynbee" en: *Journal of World History*, 2011, 22(4), 747-783.
- Lanzi, E., "Work of Art" en: *Encyclopedia of Library and Information Science*. Taylor & Francis, 2010.
- Larsen, N. "Latin-Americanism without Latin America: 'Theory' as Surrogate Periphery in the Metropolitan University" en: *A Contra Corriente*. Vol. 3, No. 3 (2006), pp. 37-46.

- Larsen, N., "DetermiNation: Postcolonialism, Poststructuralism, and the Problem of Ideology" en: Afzal-Khan, F., K. Seshadri-Crooks (eds.), *The Pre-Occupation of Postcolonial Studies*. Durham-London: Duke University Press, 2000.
- Larsen, N., *Reading north by south: on Latin American literature, Culture, and politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.
- Lauer, M., "Populist Ideology and Indigenism: A Critique" en: Mosquera, G., (ed.), *Beyond the Fantastic... op. cit.* pp. 77-90.
- Lavrijsen, R., (ed.), *Cultural Diversity in the Arts: Art, Policies and the Facelift of Europe*. Amsterdam: Royal Tropical Institute, 1993.
- Lazarus, N., "Fredric Jameson on "Third-World Literature": a Defence" en: *The Postcolonial Unconscious*. Cambridge University Press, 2011.
- Leauthier, A., "Comment construire un musée post-colonial" entrevista con Maurice Godelier, *Libération*, Abril 20, 1999.
- Lee, P. M., "Boundary Issues: The Art World Under the Sign of Globalism" en: *Artforum*, Nov., 2003, pp.164-67.
- Lee, P. M., *Forgetting the Art World*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2012.
- Lefavre, L., *Critical Regionalism: Architecture and Identity in a Globalised World*. Architecture in Focus. Munich-London: Prestel, 2003.
- Léger, M. C., "Art and Art History After Globalisation" en: *Third Text* 26.5 (2012): pp. 515–527. Leonard N. Stein School of Business (unpublished), 2007.
- Lévinas, E., *Time and the other and additional essays*. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1987.
- Lévinas, E., *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1969.
- Lewis, W. Kären E. Wigen, *The Myth of Continents: A Critique of Metageography*. Los Angeles: University of California Press, 1997.
- Lewis, W., "Third Worldism or Globalism? Reply to James M. Blaut's Review of 'The Myth of Continents'" en: *Journal of World History* 11, no. 1 (2000): 81–92.
- LeWitt, S., "Paragraphs on Conceptual Art" en: *Artforum*, V, June, 1967.
- Lipovsky, L., Hervé Juvin, *L'Occident Mondialisé: Controverse sur la culture planétaire*. Paris: Nouveau Collège De Philosophie-Grasset, 2010.
- Lippard, L., John Chandler, "The Dematerialization of Art" en: *Art International*, vol. 12, no. 2, February. 1968.
- Loomis, S., Terence Grieder, (eds.), *Art of Latin America Since Independence*. Yale: Yale University Press, 1966.
- López, M., "How Do We Know What Latin American Conceptualism Looks Like?" en: *Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry*, Issue 23, 2010 (Spring), pp. 5-21.
- Lubow, A., "After Frida" en: *New York Times Magazine*. New York, March 23, 2008.
- Luhmann, N., "Differentiation of Society" en: *The Canadian Journal of Sociology (Cahiers Canadiens De Sociologie)* 2, no. 1 (1977): 29–53.
- Luhmann, N., "The Paradox of Observing Systems" en: *Cultural Critique*, No. 31 (1995): 37–55.
- Luhmann, N., *Art As a Social System*. Stanford University Press, 2000.
- Maanen, H., *How to Study Art Worlds on the Societal Functioning of Aesthetic Values*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.
- MacGregor, N., "The British Museum" en: "Declaration on the Importance and Value of Universal Museums" en: *ICOM News*. UNESCO, Núm. 1, 2004.

- Mackinder, H., "The geographical pivot of history" en: *The Geographical Journal* 23, pp. 421–44.
- Madra, Y. M., "Venice, *Expanding Internationalism: May 1990*" en: *Post Peripheral Flux: A Decade of Contemporary Art in Istanbul* Istanbul: Literatur, 1996.
- Malosetti, L., Andrea Giunta, (eds.), *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Malpas, J., *Heidegger and the Thinking of Place: Explorations in the Topology of Being*. MIT Press, 2012.
- Marchiano, G., "An Intercultural Approach to a World Aesthetics" en: *Intercultural Aesthetics*, 2008, Springer, pp. 11-18.
- Martí, J., *Nuestra América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- Martin, J. H., "Arte contemporáneo en la era global" en: Arnaldo J., Eva Fernández del Campo (Ed.) *El arte en su destierro global*. Madrid: ECB, 2011.
- Martin, J. H., "Debate: Ethnocentrism" en: *Frieze*, Núm. 8, Febrero, 2005.
- Martin, J. H., "La mort de l'art, l'art en vit" (tomado de la carta de invitación al artista Zou Qishan para participar en *Magiciens de la terre*, fechada el 6 de octubre de 1986).
- Martin, J. H., Benjamin Buchloh, "Interview" en: *Third Text. Third World perspectives on contemporary art and culture*. Núm. 6, Spring, 1989, pp. 19-20.
- Martin, J. H., *Magiciens de la Terre. Petit Journal*. Paris: Éditions du Centre Pompidou-Musée national d'art moderne, 1989.
- Martorella, R., (ed.) *Art and Business: An International Perspective on Sponsorship*. Westport, Conn: Praeger, 1996.
- Massey, D. B., *For space*. London; Thousand Oaks, Calif.: SAGE, 2005.
- Mathews, J., "Art and Politics in Cold War America" en: *The American Historical Review*, 1976, 81(4), 762–787.
- Matus, L., *De la riqueza de las naciones de Adam Smith a la pobreza de las naciones*. Santiago: Instituto de Estudios Internacionales, Universidad de Chile, 1976.
- Mauzé, M., Marine Degli, *Arts Premiers: Le temps de la reconnaissance*. Gallimard, 2000.
- Mayfield, D., "Arte Caliente! and the Future of an Important Latino Collection" en: *Harvard Journal of Hispanic Policy*, 2006, 18, 91–93.
- Mazlish, M., *Conceptualizing Global History*. Newton Center, MA: New Global History Press, 2004.
- Mazlish, M., *The New Global History*. New York; London: Routledge, 2006.
- McAndrew, C., *Globalisation and the art market: emerging economies and the art trade in 2008*. Helvoirt: European Fine Art Foundation, 2009.
- McEvelley, T., "Arrivederci Venice: the Third World Biennials" en: *Artforum International*. Noviembre, 1993; republicado en McEvelley, T., "Arrivederci, Venice: The Third World Biennials" en: *Capacity: The History, the World, and the Self in Contemporary Art and Criticism*. Amsterdam: OPA, 1996.
- McEvelley, T., "Doctor Lawyer, Indian Chief: "'Primitivism' in Twentieth Century Art" at the Museum of Modern Art in 1984" en: *Artforum* 23, no. 3 (November 1984), pp. 54-61.
- McEvelley, T., "Marginalia: Thomas McEvelley on the global issue" en: *Artforum International*. Vol. 28 (marzo), 1990, pp. 19-21.
- McEvelley, T., "New York or Global?" en: *The Triumph of Anti-Art. Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-modernism*. New York: McPherson & Company Publishers, 2005.

- McEvelley, T., "The Global Issue" en: *Art & Otherness. Crisis in Cultural Identity*. Nueva York: Documentext, 1992.
- McEwan, C., "Cutting Power Lines within the Palace? Countering Paternity and Eurocentrism in the "Geographical Tradition"" en: *Transactions of the Institute of British Geographers*, 1998, 23(3), 371-384.
- McNeill, W. H., "World History and the Rise and Fall of the West" en: *Journal of World History*, 1998, 9(2), 215-236.
- Mendieta, E., "Colonial Difference, Geopolitics of Knowledge, and Global Coloniality in the Modern/Colonial Capitalist World-System" en: *Review: A Journal of the Fernand Braudel Center* 25, no. 3 (2002): 203-224.
- Mendieta, E., "Ni orientalismo ni occidentalismo: Edward W. Said y el Latinoamericanismo" en: *Tabula Rasa. Revista de Humanidades*, 2006, 5(5), 67-84.
- Mendieta, E., *Global Fragments: Latinamericanisms, Globalizations, and Critical Theory*. Albany: State University of New York Press, 2007.
- Message, K., *New Museums and the Making of Culture*. Oxford: Berg Publishers, 2007.
- Messer, T., "Latin America: Esso Salon of Young Artists" en: *Art in America*. no. 5,
- Meyer, J., et al., "Global Tendencies; Globalism and the Large Scale Exhibition" en: *Artforum*, Nov., 2003, pp. 152-63.
- Michaud, Y., "Doctor explorer chief curator" en: *Third Text. Third World perspectives on contemporary art and culture*. Núm. 6, Spring, 1989, pp. 83-88.
- Mignolo, W. "The Geopolitics of Knowledge and Colonial Difference" en: Moraña, M., et. al. *Coloniality at Large. Latin America and the Postcolonial Debate*. Durham & London: Duke University Press, 2008, pp. 225-258.
- Mignolo, W., "Afterword: Human Understanding and (Latin) American Interests. The Politics and Sensibilities of Geocultural Locations" en: *Poetics Today*, Vol. 16, No. 1, Loci of Enunciation and Imaginary Constructions: The Case of (Latin) America, II. (Spring, 1995), pp. 171-214.
- Mignolo, W., "Aesthesis decolonial" en: *Revista de investigación en el campo del arte*. Vol. 4, número 4, Enero-Junio (2010).
- Mignolo, W., "Crítica, historia y política cultural: agendas para la próxima década" en: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año X, No. 40, Lima-Berkeley, 2º semestre de 1994, 363-374.
- Mignolo, W., "La colonialidad, la cara oculta de la modernidad" en: Sabine Breitwieser (ed.) *Modernologies: Contemporary Artists Researching Modernity and Modernism*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, pp. 39-41.
- Mignolo, W., "Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina" en: Castro-Gómez, S., (ed.), *Teorías Sin Disciplina, Latinoamericanismo, Poscolonialidad y Globalización En Debate*. Mexico: Porrúa, 1998 (Filosofía De Nuestra América).
- Mignolo, W., "Prophets Facing Sidewise: The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference" en: *Social Epistemology*. Vol. 9, No. 1, (January-March), 2005, pp. 111-127.
- Mignolo, W., *Historias Locales / Diseños Globales. Colonialidad, Conocimientos Subalternos y Pensamiento Fronterizo*. Madrid: Akal, 2003.
- Mignolo, W., *La idea de América Latina*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- Mignolo, W., *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, & Colonization*. University of Michigan Press, 2003.
- Mignolo, W., *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Duke University Press Books, 2011.

- Mignolo, W., *The Idea of Latin America*. Oxford: Blackwell Publishers, 2005.
- Mirsepasi, A., "Area Studies, Globalization, and the Nation-State in Crisis" en: *Nepantla: Views from South*, 2002, 3(3), 547–552.
- Mitchell, W. J. T., "World Pictures. Globalization and Visual Culture" en: Harris, J., (ed.) *Globalization and Contemporary Art*. Malden: Wiley-Blackwell, 2011, pp. 252-264.
- Moineau, J. C., *Contre l'Art Global: Pour un art sans identité*. París: Ère, 2007.
- Morais, F., "Rescribiendo una historia del Arte Latinoamericano" en: *Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1997.
- Morais, F., *Artes plásticas na América Latina: Do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1979.
- Moraña, M., et. al. (ed.), *Nuevas Perspectivas desde, sobre América Latina: El desafío de los Estudios Culturales*. Providencia: Editorial Cuarto Propio-Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000.
- Moraña, M., "El boom del subalterno" en: *Revista de Crítica Cultural*. Vol. 15, Noviembre, 1997, pp. 48-53.
- Moreiras, A., "A Storm Blowing from Paradise. Negative Globality and Critical Regionalism" en: *The Latin American Subaltern Studies Reader*. Duke: Duke University Press, 2001, 81–110.
- Moreiras, A., *Exhaustion of Difference. The Politics of Latin American Cultural Studies*. Duke: Duke University Press, 2001.
- Moreiras, A., *Tercer espacio: literatura y duelo en América Latina*. Santiago: LOM Ediciones-Universidad ARCIS, 1999.
- Morgan, J., "The History of Contemporary Area Studies: Philosophy, Emergent Causal Relations, and the Nontriviality of the Sociology of Knowledge" en: *China Review International*. Vol. 11, no. 2 (2004): 215–247.
- Morris, R., *Can the Subaltern Speak?: Reflections on the History of an Idea*. New York: Columbia University Press, 2010.
- Mosquera, G., "Cocinando la identidad" en: *Cocido y crudo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994, pp. 32-37, 309-313.
- Mosquera, G., "Del arte latinoamericano al arte desde América Latina" en: *Arte en América Latina y Cultura Global*. Santiago de Chile: Dolmen Ensayo, 2002.
- Mosquera, G., "El arte latinoamericano deja de serlo" en: *ARCÓ Latino*. Madrid: ARCO, 1996.
- Mosquera, G., "Elegua at the (Post?)Modern Crossroads: The Presence of Africa in the Visual Art of Cuba" en: Lindsay, A., (ed.) *Santería Aesthetics in Contemporary Latin American Art*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1996.
- Mosquera, G., "From Latin American Art to Art from Latin America." *Art Nexus*, No. 48, vol. 2, Bogotá, Abril-Junio, 2003, pp. 123-137.
- Mosquera, G., "Good-Bye Identity, Welcome Difference: From Latin American Art to Art from Latin America" en: *Third Text*, No. 56, Autumn, 2001.
- Mosquera, G., "Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural" en: *Horizontes del Arte Latinoamericano*. Madrid: Editorial Tecnos, 1999, pp. 57–68.
- Mosquera, G., "Some Problems in Transcultural Curating" en: *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*. London: Kala Press-INIVA, 1994.
- Mosquera, G., (ed.), *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism From Latin America*. London, inIVA, 1995.

- Mosquera, G., *Caminando con el diablo: textos sobre arte, internacionalismo y cultura*. Madrid: Exit Publicaciones, 2010.
- Mosquera, G., et. al. (eds.) *Ante América*. Bogotá, Colombia: Banco de la República, Biblioteca Luis-Angel Arango, 1992.
- Mosquera, G., *Over Here: International Perspectives on Art and Culture*. New York, N.Y. : Cambridge, Mass: New Museum of Contemporary Art ; MIT Press, 2004.
- Mosquera, G., (Comp.) *Adiós a la identidad. Arte y cultura desde América Latina*. I y II Foros Latinoamericanos. Badajoz, Museo Extremeño de Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2001.
- Mudimbe, V., *The Idea of Africa. African Systems of Thought*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Muntadas, A., *Muntadas on translation: I Giardini*. Madrid: AECID, 2005.
- Nandy, A., "The Darker Side of Modernity. Ashis Nandy in Discussion with Phillip Darby" en: Darby, P., (ed.), *Postcolonializing the International. Working to Change the Way We Are*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2006.
- Negri, A., Giuseppe Cocco, *GlobAL. Biopoder y luchas en una América Latina globalizada*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Nelson, G., Lawrence Grossberg, *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press, 1988.
- Nelson, R. S., "The Map of Art History" en: *The Art Bulletin*, 1997, 79(1), 28–40.
- Nesmith, T., "Seeing Archives: Postmodernism and the Changing Intellectual Place of Archives" en: *The American Archivist*, vol. 65 (Spring/Summer 2002): 24–41.
- Noé L. F., *El arte de América Latina es la revolución*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1973.
- Noé, F., "Does Art from Latin American need Passport?" en: Weiss, R., Alan West (eds.), *Being America. Essays on Art, Literature, and Identity from Latin America*. Nueva York, White Pine Press, 1991.
- Nokes, C., "A Global Art System: An Exploration of Current Literature on Visual Culture, and a Glimpse at the Universal Promethean Principle- with Unintended Oedipal Consequences" en: *Journal of Aesthetic Education*, 2006, 40(3), 92–114.
- O'Brien, E., et. al. (eds.) *Modern Art in Africa, Asia and Latin America: An Introduction to Global Modernisms*. Wiley-Blackwell, 2012.
- O'Byrne, D. J., *Theorizing global studies*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2011.
- O'Neill, P., *The Culture of Curating and the Curating of Culture*. MIT Press, 2012, p. 59.
- Oiticica, H., "Barracão" en: Damián Ortega (Ed.) *Hélio Oiticica*. México: Alias, 2009.
- Oiticica, H., "Tropicália" en: *Folha de Sao Paulo*. Folhetim, Sao Paulo, 8 de enero de 1984 (4 de marzo de 1968). Reproducido en castellano en Damián Ortega (Ed.) *Hélio Oiticica*. México: Alias, 2009.
- Olwig, K. R., "The Earth is Not a Globe: Landscape versus the "Globalist" Agenda" en: *Landscape Research*, 2011, 36(4), 401–415.
- Onians, J., "A natural anthropology of art" en: *International Journal of Anthropology*, 2003, 18(4), 259–264.
- Onians, J., *Art, Culture and Nature: From Art History to World Art Studies*. London: Pindar, 2006.
- Onians, J., *Atlas of World Art*. London: Laurence King Pub, 2008.
- Orrego, A., *El Pueblo-Continente: ensayos para una interpretación de la América Latina*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1939.

- Ortiz, F., *Cuban counterpoint tobacco and sugar*. New York: Vintage Books, 1970.
- Ortiz, R., "Diversidad Cultural y Cosmopolitismo" en: *Nueva Sociedad*. No. 155 (1998).
- Ortiz, R., *Cultura y Globalización*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia, 1999.
- Ortiz, R., *Otro territorio: ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1998.
- Palmer, D. S., *U.S. relations with Latin America during the Clinton years: opportunities lost or opportunities squandered?* Gainesville: University Press of Florida, 2006.
- Palumbo, L., et. al. (eds.), *Immanuel Wallerstein and the Problem of the World System, Scale, Culture*. Durham: Duke University Press, 2011.
- Pani, I., (ed.), *Modernidades Divergentes: III Seminario Internacional Eugenio Barney Cabrera*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010.
- Pani, I., et. al. (eds.), *Eugenio Barney Cabrera y el arte colombiano del siglo XX: Antología de textos críticos (1954-1974)*. Universidad Nacional de Colombia, 2011.
- Papastergiadis, N., "Disputes at the Boundaries of 'New Internationalism'" en: *Third Text*, vol. 25, 1993, pp. 95-101.
- Papastergiadis, N., "Shifting the Frame: New Internationalism" en: *The Complicities of Culture: Hybridity and 'New Internationalism'*. Manchester: University of Southampton-INIVA, 1994.
- Papastergiadis, N., *Complex entanglements: art, globalisation and cultural difference*. London: Rivers Oram, 2003.
- Papastergiadis, N., *Cosmopolitanism and Culture*. Malden: Polity Press, 2012.
- Papastergiadis, N., *The Complicities of Culture: Hybridity and 'New Internationalism'*. Manchester: University of Southampton-INIVA, 1994.
- Papastergiadis, N., *The turbulence of migration: globalization, deterritorialization, and hybridity*. Cambridge: Blackwell, 2000.
- Parcerisas, P., Joaquín Barriendos, (eds.), *Global Circuits: The Geography of Art and the New Configurations of Critical Thought*. Barcelona: ACCA, 2010.
- Paz, O., *El laberinto de la soledad*. Manchester: Manchester University Press, 2008.
- Peffer, J., "The Burden Of Global Art" en: *Rethinking Marxism*, 2003, 15(3), 334–338.
- Pennisi, G., *Il Sud del mondo: l'altra arte contemporanea*. Milano: Mazzotta, 1991.
- Pérez-Barreiro, G., "The Accidental Tourist: American Collections of Latin American Art" en: Altshuler, B., *Collecting the new: museums and contemporary art*. Princeton: Princeton University Press, 2005.
- Philipsen, L., *Globalizing Contemporary Art: The Art World's New Internationalism*. Aarhus: Aarhus University Press, 2010.
- Phillips, N., "The rise and fall of open regionalism? Comparative reflections on regional governance in the Southern Cone of Latin America" en: *Third World Quarterly*, 2003, 24(2), 217–234.
- Picard, C., "Latin American Art Goes Global" en: *The Art News Paper. ArtBasel/ Miami Beach* (02 December, 2005).
- Pini, I., *En busca de lo propio: Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia 1920-1930*. Univ. Nacional de Colombia, 2000.
- Pini, I., *Modernidades Divergentes: III Seminario Internacional Eugenio Barney Cabrera*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010.
- Plattner, S., "A Most Ingenious Paradox: The Market for Contemporary Fine Art (in Forum)" en: *American Anthropologist. New Series*, 1998, 100(2), 482–493.

- Poblete, J. (ed.). *Critical Latin American and Latino studies*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- Power, K. (ed.), *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*. Madrid: Fundación César Manrique, 2006.
- Price, S., *Paris Primitive: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*. University of Chicago Press, 2007.
- Quijano, A., *Notas sobre el concepto de marginalidad social*. Lima: CEPAL, 1966.
- Quijano, A., 'Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America', *Nepantla*, vol. 1, no. 3, 2000, pp. 533-580.
- Quijano, A., "Colonialidad y modernidad/racionalidad" en *Perú Indígena*, vol. 13, no. 29, Lima, 1992.
- Quijano, A., "Coloniality and Modernity/Rationality" en: *Cultural Studies*. Vol. 21, no. 2/3 (2007): 168–178.
- Quijano, A., "Modernity, Identity, and Utopia in Latin America" en: *boundary 2*, Vol. 20, No. 3, [The Postmodernism Debate in Latin America] (Autumn, 1993), pp. 140-155.
- Quijano, A., Immanuel Wallerstein, "Americanness as a Concept, or the Americas in the Modern World-system" en: *International Social Science Journal* 44, no. 4 (1992): 549–549.
- Quijano, A., *Imperialismo y marginalidad en América Latina*. Lima: Morca Azul, 1977.
- Quijano, A., "La nueva heterogeneidad estructural de América Latina" en: Sonntag H., (ed.), *Nuevos temas, nuevos contenidos*. Caracas: UNESCO-Nueva Sociedad, 1988.
- Radhakrishnan, R., *Theory in an Uneven World*. Victoria: Blackwell, 2003.
- Rafael, V. L., "Regionalism, Area Studies, and the Accidents of Agency (Bringing Regionalism Back to History)" en: *The American Historical Review* 104, no. 4 (1999): 1208–1220.
- Rafael, V. L., "Regionalism, Area Studies, and the Accidents of Agency (Bringing Regionalism Back to History)" en: *The American Historical Review*, 1999, 104(4), 1208–1220.
- Raghuramaraju, A., "Rethinking the West" en: *Third Text*, 2005, 19(6), 595–598.
- Rahnema, M. B., *The Post-Development Reader*. New Jersey: Zed Books, 1997.
- Rama, A., *Diario, 1974-1983*. Montevideo, Uruguay: Ediciones Trilce, 2001.
- Rama, A., *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2007.
- Ramírez, "Re-positioning the South: The Legacy of el Taller Torres García in Contemporary Latin American Art" en: *El Taller Torres-García: The School of the South and Its Legacy*. Austin: Published for the Archer M. Huntington Art Gallery, College of Fine Arts, the University of Texas at Austin by University of Texas Press, 1992.
- Ramírez, M. C., "Beyond 'The Fantastic': Framing Identity in U. S. Exhibitions of Latin American Art" en: *Art Journal*, Vol. 51, No. 4, Latin American Art (Winter, 1992), pp. 60-68.
- Ramírez, M. C., "Critical Documents of 20th-century Latin American and Latino Art" en: Ramírez, M. C., et. al. (eds.) *Resisting Categories. Latin American And/or Latino?* Houston: New Haven-Museum Fine Arts Houston, 2012.
- Ramírez, M. C., "Nuevos modelos de exposiciones de arte latinoamericano del Siglo XXI: Impacto y Eficacia" en: *Circuitos Latinoamericanos/Circuitos Internacionales. Interacción, roles y perspectivas*, Buenos Aires, arteBA Fundación, 2006, pp. 42-43.

- Ramírez, M. C., “Reflexión heterotópica: las obras” en: *Heterotopías: Medio Siglo Sin-lugar, 1918-1968*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
- Ramírez, M. C., (ed.), *El Taller Torres-García: The School of the South and Its Legacy*. Austin: Published for the Archer M. Huntington Art Gallery, College of Fine Arts, the University of Texas at Austin by University of Texas Press, 1992.
- Ramírez, M. C., (ed.), *Heterotopías: Medio Siglo Sin-lugar, 1918-1968*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
- Ramírez, M. C., et. at. (eds.) *Resisting Categories. Latin American And/or Latino?* Houston: New Haven-Museum Fine Arts Houston, 2012.
- Ramírez, M. C., Héctor Olea, (eds.), *Inverted Utopias: Avant-garde Art in Latin America*. New Haven: Yale University Press-Museum of Fine Arts, Houston, 2004.
- Rancièrè, J., *Aesthetics and Its Discontents*. Cambridge, UK ; Malden, MA: Polity Press, 2009.
- Rancièrè, J., *El tiempo de la igualdad: diálogos sobre política y estética*. Pensamiento Herder. Barcelona: Herder, 2011.
- Rancièrè, J., *El tiempo de la igualdad: diálogos sobre política y estética*. Pensamiento Herder. Barcelona: Herder, 2011.
- Rancièrè, J., *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London: Continuum, 2004.
- Raney, K., Okwui Enwezor “To-ing and fro-ing” en: Raney, K. (ed.), *Engage. Promoting greater understanding and enjoyment of the visual arts*, núm. 13, Londres, Julio, 2003.
- Rangel, G., (ed.), *A Principality of Its Own: 40 Years of Visual Arts at the Americas Society*. New York: Americas Society, 2006.
- Ray, G., “Another (art) world is possible” en: *Third Text*, 2004, 18(6), 565–572.
- Reichert Powell, D., *Critical regionalism: connecting politics and culture in the American landscape*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2007.
- Richard, N., “Intersectando Latinoamérica con el Latinoamericanismo: Discurso académico y crítica cultural” en: Castro-Gómez, S., Eduardo Mendieta (Ed.) *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998.
- Richard, N., “Postmodern Decentrednesses and Cultural Periphery: the Disalignments and Realignmentments of Cultural Power” en: Mosquera, G., (ed.), *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism From Latin America*. London, inIVA, 1995, pp. 260-269.
- Richard, N., “Postmodernism and Periphery” en: *Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*. No. 2, Winter, 1987-88, pp. 5-12.
- Richard, N., (Ed.), *Art from Latin America. La cita transcultural*. Sydney: Sydney Museum of Contemporary Art, 1993.
- Richard, N., González Mello., “La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación” en: *Arte, historia e identidad en América: Visiones Comparativas*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1994.
- Richardson, J., (ed.), *The Whole Works of Adam Smith*. London (1822).
- Riggirozzi, P., *The Rise of Post-Hegemonic Regionalism The Case of Latin America*. New York: Springer, 2011.
- Rincón, C., *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*, Bogotá: Ed. Universidad Nacional, 1995.
- Robbins, D., (ed.) *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*. Cambridge/London: MIT Press, 1990.

- Robertson, I., *Understanding International Art Markets and Management*. London: Routledge, 2005.
- Robertson, R., "Glocalization: Time-Space and Homogeneity Heterogeneity" en: Featherstone, M., Scott Lash, Roland Robertson (eds.) *Global Modernities*. SAGE, 1995.
- Rocha, G., *Glauber Rocha: e as culturas na America Latina*. Frankfurt/Main: TFM, 2011.
- Rodríguez, I., *The Latin American subaltern studies reader*. Duke: Duke University Press, 2001.
- Rodríguez, I., *Transatlantic topographies: islands, highlands, jungles*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- Rojas-Sotelo, M., "The Other Network: The Havana Biennale and the Global South" en: *The Global South*, Vol. 5, No. 1, Special Issue: The Global South and World Dis/Order (Spring 2011), pp. 153-174.
- Rosenberg, F. J., *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2006.
- Rosenberg, H., "International Art and the New Globalism" en: *New Yorker*, Abril 5 de 1963, Vol. 39 Issue 11.
- Rosenberg, H., "International Art and the New Globalism", en: *The Anxious Object. Art Today and its Audience*. New York: Horizont Press, 1964 pp. 205-212.
- Rubin, W., "Letters on Doctor Lawyer, Indian Chief: 'Primitivism' in Twentieth Century Art" at the Museum of Modern Art in 1984" en: *Artforum* (February, 1985), pp. 42-45.
- Sachsenmaier, D., *Global Perspectives on Global History: Theories and Approaches in a Connected World*. New York: Cambridge University Press, 2011.
- Saldívar, J., *Trans-Americanity: Subaltern Modernities, Global Coloniality, and the Cultures of Greater Mexico*. Duke University Press Books, 2011.
- Saloni, M., *The migrant's time: rethinking art history and diaspora*. Williamstown: New Haven [Conn.]: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2011.
- Salvat-Papasseit, "Dos Pintores Uruguayos" en: *Vida Americana*. Barcelona, No. 1, vol. 1, Mayo (1921), pp. 21-22.
- Samaniego, F., "El Reina Sofía expone 'el arte que contamina'" en: *El País*. Madrid, (13 DIC) 1994.
- Sánchez, O., "José Bedia: La restauración de nuestra alteridad" en: *Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art & Culture*. No. 13, Winter, 1990-91, pp. 63-72.
- Sanjurjo, A., (ed.), *Exhibitions at the Organization of American States, 1965-1985*. Washington: Scarecrow, 1993.
- Sarduy, S., "Estructuras primarias" en *Mundo Nuevo*. No. 25, Julio (París, 1968).
- Sassen, S., *Una sociología de la globalización*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.
- Satpathy, S., *Southern Postcolonialisms. The Global South and the "New" Literary Representation*. Delhi: Routledge, 2008.
- Sayag, A., Claude Schweisguth (eds.), *Art d'Amérique latine 1911-1968*. Paris: Musée national d'art moderne-Centre Georges Pompidou, 1992.
- Schäfer, W., "Lean Globality Studies" en: *Journal of Globality Studies*. Vol. 7, May 28, 2007.
- Schipper, M., *Imagining Insiders*. Continuum International Publishing Group, 1999.
- Schirm, S. A., *Globalization and the new regionalism: global markets, domestic politics, and regional cooperation*. Cambridge, UK : Malden, MA: Polity Press ; Blackwell Publishers, 2002.
- Schiwy, F., "Decolonization and the Question of Subjectivity" en: *Cultural Studies*, 2007, 21(2/3), 271-294.

- Schneider, A., "The Buenos Aires Art World: Sites of Appropriation" en: *Appropriation as Practice: Art and Identity in Argentina*. Gordonsville: Palgrave Macmillan, 2006.
- Segalen, V., *Essai Sur Soi-même*. Paris: Bibliothèque Artistique & Littéraire, 1986.
- Serviddio, L. F., "La crítica de arte en América Latina entre el modelo universalista y el latinoamericanista" en: *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis*. Buenos Aires: CAIA, 2003.
- Serviddio, L. F., "Representaciones múltiples de la realidad regional: modernidades latinoamericanas en los EE.UU." en: *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares de la historia del arte*. Buenos Aires: CAIA, 2009.
- Sherman, D. J., "Peoples Ethnographic: Objects, Museums, and the Colonial Inheritance of French Ethnology" en: *French Historical Studies*. Vol. 27, Number 3, Summer 2004, p. 702.
- Shohat, E., "Area Studies, Transnationalism, and the Feminist Production of Knowledge" en: *Signs*, 2001, 26(4), 1269–1272.
- Shurmer-Smith, P., "Reviewed of Cultural Turns/Geographical Turns: Perspectives on Cultural Geography" en: *Transactions of the Institute of British Geographers*, 2000, 25(4), 524–526.
- Slater, D., "Reimagining the Geopolitics of Development: Continuing the Dialogue" en: *Transactions of the Institute of British Geographers* 19, no. 2 (1994): 233–238.
- Slater, D., "The Geopolitical Imagination and the Enframing of Development Theory" en: *Transactions of the Institute of British Geographers* 18, no. 4 (1993): 419–437.
- Slater, D., *Geopolitics and the Post-colonial: Rethinking North-South Relations*. Malden: Blackwell Publishing, 2004.
- Sloterdijk, P., *En el mundo interior del capital: para una teoría filosófica de la globalización*. Madrid: Ediciones Siruela, 2007.
- Smithson, R., "A Museum of Language in the Vicinity of Art" en: *Art International*, March, 1968.
- Soja, E. W., *Thirdspace: journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Cambridge: Blackwell, 1996.
- Sommer, D., *The Places of History: Regionalism Revisited in Latin America*. Durham: Duke University Press, 1999.
- Spender, S., Melvin J. Lasky, "Editorial" en: *Encounters. Rediscovering Latin America*, vol. XXV, no. 3, Septiembre, 1965, pp. 3-4.
- Spengler, H., *La decadencia de Occidente: Bosquejo de una morfología de la historia universal*. Madrid: Calpe, 1923 (*Der Untergang des Abendlandes: Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, 1928).
- Spitta, S., *Between Two Waters: Narratives of Transculturation in Latin America*. Houston: Rice University Press, 1995.
- Spitta, S., Mabel Moraña, "Traición, transculturación, mestizaje, y los desgarramientos del pensamiento latinoamericano" en: *Homenaje a Angel Rama*. Pittsburgh: Iberoamericana Editores, 1998.
- Spitta, S., *Misplaced Objects: Migration, Transculturation and the Enacted Spaces of Latin/o America*. Texas: University of Texas Press, 2008.
- Spivak, G., *¿Pueden hablar los subalternos?* Barcelona: MACBA, 2009.
- Spivak, G., "Subaltern Studies: Deconstructing Historiography" en: Guha, R., Gayatri Spivak, (eds.), *Selected Subaltern Studies*. New York: Oxford University Press, 1988.
- Spivak, G., *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1999.

- Spivak, G., *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Harvard University Press, 2012.
- Spivak, G., Judith Butler, *Who sings the nation-state?: language, politics, belonging*. London: Seagull, 2007.
- Spivak, G., *Muerte de una disciplina*. Santiago de Chile: Palinodia, 2010.
- Spivak, G., *Other Asias*. Oxford: Blackwell Pub, 2008.
- Squirru, R., "Spectrum of Styles in Latin America" en: *Art in America* no.1, Febrero
- Staszak, J. F., "Primitivism and the other. History of art and cultural geography" en: *GeoJournal* 60 (2004) pp. 353–364.
- Sullivan, E. J., "Review: Art of the Fantastic" en: *Art Journal*, 1988, 47(4), 376–379.
- Summers, D., *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*. London: Phaidon, 2003.
- Swyngedouw, E., "Geographical Imaginations" en: *Transactions of the Institute of British Geographers*, 1995, 20(3), 387–389.
- Szyszlo, F., Alvaro Medina, "An Interview with Fernando de Szyszlo" en: *Art Nexus* (January, 1994): p. 48.
- Taverna-Irigoyen, J. M., *Arte y tecnología: lo local en lo global*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2008.
- Torres Bodet, J., "Indagación: ¿Qué debe ser el arte americano?" en: *1928: Revista de avance* (La Habana) 3, no. 28 (Septiembre 1928): 313-315, 335.
- Torres-García, J., "Plasticismo" en: *Un Enemigo del Poble*. Barcelona, Vol. II, No. 15, Octubre de 1918.
- Toynbee, A., "The Racial Solution?" en: Spender, S., Melvin J. Lasky (eds.), *Encounters. Rediscovering Latin America*, vol. XXV, no. 3, Septiembre, 1965, pp. 30-31.
- Toynbee, A., *A Study of History*. A Galaxy Book: Oxford University Press, 1961.
- Traba, M., *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005.
- Traba, M., *La pintura nueva en Latinoamérica*. Bogotá: Ediciones Librería Central, 1961.
- Traba, M., *Mirar en América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005.
- Traba, M., *Modernidad y postmodernidad: espacios y tiempos dentro del arte latinoamericano*. Caracas, Venezuela: Museo Alejandro Otero, 2000.
- Trouillot, M. R., *Global Transformations. Anthropology and the Modern World*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- Tuathail, Ó., *Critical geopolitics: the politics of writing global space*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996.
- Tuathail, Ó., John Agnew, J., "Geopolitics and discourse: Practical geopolitical reasoning in American foreign policy" en: *Political Geography*, 1992, 11(2), 190–204.
- Tzonis, A., L. Lefaivre, B. Stagno. *Critical Regionalism: Architecture and Identity in a Globalized World*. London: Wiley-Academy, 2001.
- Unwin, T., "Regions, Area Studies and the Meaning of Place" en: Matthews, J. A. (ed.), *Unifying Geography. Common Heritage, Shared Future*. New York: Routledge, 2004.
- Van Den Bosch, A., "Museums: Constructing a Public Culture in the Global Age" en: *Third Text*, 19(1), 2005, pp. 81-89.
- Vázquez-Arroyo, A. Y., "Universal history disavowed: on critical theory and postcolonialism" en: *Postcolonial Studies*, 2008, 11(4), 451–473.
- Venbrux, E., Pamela Rosi, "Conceptualizing World Art Studies: An Introduction" en: *International Journal of Anthropology*, 18-4 (2003), pp. 191–200.

- Verlichak, V., *Marta Traba: una terquedad furibunda*. Caseros: Fundación Proa, 2000.
- Vogel, S. B., *Biennials. Art on a Global Scale*. Vienna: Springer, 2011.
- Wallerstein, I., "A World-System Perspective on the Social Sciences" en: *The British Journal of Sociology*, 1976, 27(3), 343–352.
- Wallerstein, I., "After Developmentalism and Globalization, What?" en: *Social Forces*, 2005, 83(3), 1263–1278.
- Wallerstein, I., "The Development of the Concept of Development" en: *Sociological Theory*, 1984, 2, 102–116.
- Wallerstein, I., "The World-System after the Cold War" en: *Journal of Peace Research*, 1993, 30(1), 1–6.
- Wallerstein, I., *Abrir las ciencias sociales*. México: Siglo XXI Editores, 1996 (*Open the Social Sciences*, Standford: Standford University Press, 1996).
- Wallerstein, I., *Capitalismo histórico y movimientos asistémicos. Un análisis de sistemas-mundo*. Madrid: AKAL, 2004.
- Wallerstein, I., *Geopolitics and Geoculture: Essays on the Changing World-system*. Studies in Modern Capitalism. New York: Cambridge University Press -Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1991.
- Walsh, C., "Shifting the Geopolitics of Critical Knowledge." *Cultural Studies* 21, no. 2/3 (2007): 224–239.
- Walsh, C., *Indisciplinar las ciencias sociales: geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo andino*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar: Abya Yala, 2002.
- Walsh, C., *Interculturalidad, Estado, Sociedad: Luchas (de)coloniales de nuestra época*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar: ABYAYALA, 2009.
- Wang, B., "The Cold War, Imperial Aesthetics, and Area Studies" en: *Social Text*. Vol. 20, no. 3 (2002): 45–65.
- Webb, J., "Art in a Globalised State" en: Turner, C., (ed.), *Art and Social Change. Contemporary Art from Asia and the Pacific*. Camberra: Pandanus Books, 2005.
- Weibel, P., Andrea Buddensieg (eds.), *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2007.
- Weiss, R., "A Certain Place and a Certain Time: The Third Bienal de la Habana and the Origins of the Global Exhibition" en: *Making Art Global (part 1): The Third Havana Biennial 1989*. London: Afterall Books, 2011.
- Weiss, R., (ed.), *Making Art Global (part 1): The Third Havana Biennial 1989*. London: Afterall Books, 2011.
- Weiss, R., Alan West (eds.), *Being America. Essays on Art, Litterature, and Identity from Latin America*. Nueva York, White Pine Press, 1991.
- Weiss, R., Luis Camnitzer (eds.) *On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias*. Austin: University of Texas Press, 2009.
- Weiss, R., *To and from Utopia in the New Cuban Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- Wheeler, M., *Looking South Latin American Art in New York Collections*. New York: Center for Inter-American Relations, 1972.
- White, H., "The Westernization of World History" en: Rösen, J. (ed.), *Western Historical Thinking: An Intercultural Debate*. New York: Berghahn Books, 2002.
- White, H., *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

-
- Wicks, R., "Review: Reviving the Remains of Hegel's Aesthetics" en: *Journal of Aesthetic Education*, 2002, 36(1), 100–110.
- Willner, M., *Let's Review Global History and Geography* (4th ed.). Barron's Educational Series, 2009.
- Winking, K., "The Global Contemporary" en: *Third Text*, 2012, 26(5), 622–625.
- Wu, C. T., *Privatizar la cultura*. Madrid: Akal, 2007.
- Wyss, B., *Hegel's Art History and the Critique of Modernity*. Cambridge University Press, 2008.
- Zamudio-Taylor, V., Elizabeth Armstrong, (eds.) *Ultra Baroque: Aspects of Post Latin American Art*. Museum of Contemporary Art, San Diego, 2000.
- Zea, L., (ed.) *América Latina en sus ideas*. Paris-México: Unesco-Siglo Veintiuno Editores, 1986 (Serie "América Latina en su Cultura).
- Zea, L., *La historia de las ideas en América Latina*. Tunja: Universidad Pedagógica, 1975.
- Zelevansky, L., (ed.) *Gabriel Orozco: Projects 41*. New York: The Museum of Modern Art, 1993.
- Zijlmans, K., "Pushing Back Frontiers: Towards a History of Art in a Global Perspective" en: *International Journal of Anthropology* 18.4 (2003): 201–210.
- Zijlmans, K., *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*. Amsterdam: Valiz, 2008.

