



DOCUMENTOS DE JÓVENES INVESTIGADORES

Documentos de Jóvenes Investigadores N° 32

El circuito internacional del arte contemporáneo en los primeros noventa: una descripción del llamado "arte global"

Mariana Cerviño [autora]

Instituto de Investigaciones Gino Germani, Buenos Aires, 2011

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR





DJI

Documentos de Jóvenes Investigadores

Nº 32

diciembre 2011

EL CIRCUITO INTERNACIONAL DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN LOS PRIMEROS NOVENTA. UNA DESCRIPCIÓN DEL LLAMADO “ARTE GLOBAL”



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
GINO GERMANI
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires



Documentos de Jóvenes Investigadores

Nº 32

diciembre 2011

DJI

Documentos de Jóvenes Investigadores

Nº 32

diciembre 2011

**EL CIRCUITO INTERNACIONAL DEL
ARTE CONTEMPORÁNEO
EN LOS PRIMEROS NOVENTA.
UNA DESCRIPCIÓN
DEL LLAMADO “ARTE GLOBAL”**

Mariana Cerviño



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
GINO GERMANI
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires





INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
GINO GERMANI
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires

Instituto de Investigaciones Gino Germani
Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires
Pte. J.E. Uriburu 950, 6° piso - C1114AAB
Ciudad de Buenos Aires, Argentina

www.iigg.sociales.uba.ar

Los **Documentos de Jóvenes Investigadores** dan a conocer los avances de investigación de los becarios y auxiliares del IIGG. Todos los trabajos son arbitrados por especialistas.

ISBN 978-950-29-1338-4

Desarrollo Editorial: Centro de Documentación e Información, IIGG

Asesoramiento gráfico: Pablo Alessandrini para aureliolibros.com.ar

EL CIRCUITO INTERNACIONAL DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN LOS PRIMEROS NOVENTA. UNA DESCRIPCIÓN DEL LLAMADO “ARTE GLOBAL”

Resumen

A partir de fines de los ochenta el arte proveniente de países periféricos, y dentro de este conjunto el arte argentino, incrementó su presencia en el circuito internacional de arte de los países centrales. Dentro de una corriente de debates más general de cuestionamiento de las jerarquías y las exclusiones del canon artístico moderno, se produjo un interés por las producciones provenientes de países periféricos. Esta circulación tuvo lugar en una serie de exposiciones que postularon la noción de “arte global”. Proponemos analizar este circuito siguiendo el concepto de Michael Foucault, como una unidad discursiva, es decir como una articulación de elementos dispersos - prenociones, actores e instituciones- articulados en torno a esa noción, y observar asimismo de qué modo dicha articulación determinó las lecturas y posibilidades de circulación de las producciones artísticas de países periféricos en ese período. Lo haremos analizando una de sus enunciaciones a través del caso de la exposición Les Magiciens de la Terre, realizada en 1989 en París, curada por el crítico francés Jean-Hubert Martin.

Palabras clave:

Sociología del arte - Sociología de la cultura - Globalización - Circuito de arte internacional - Arte global

THE CONTEMPORARY ART CIRCUIT IN THE FIRST NINETIES. A DESCRIPTION OF THE NAMED “GLOBAL ART”

Abstract

Since the late eighties, artistic output of peripheral countries, and within this category art from Argentina, has increased its presence in the international art circuit of more prominent countries. Within the context of more general debates questioning the hierarchies and exclusions of the canon of modern art, a focus has developed on the artistic output of peripheral countries. This focus has been embodied in a series of exhibitions that postulated the notion of “global art”. We propose to analyze this focus following the concept of M. Foucault, as a discursive unity, that is, as an articulation of dispersed elements - preconceptions, actors and institutions – around that notion, and to observe at the same time the way in which this articulation has determined the readings and possibilities of the artistic productions of peripheral countries during that period. We will do this by analyzing one of its first enunciation, that is the exhibition of *Les Magiciens de la Terre*, held in 1989 in Paris, curated by the French critic Jean-Hubert Martin.

Keywords:

Art sociology - Culture sociology - Globalization - International circuit of art - Global art

LA AUTORA

Mariana Cerviño marianacerv@gmail.com

Licenciada en Sociología, UBA, y en Artes Visuales, IUNA.

Magister en Investigación en Ciencias Sociales y Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Integrante de los equipos de investigación UBACYT de Lucas Rubinich: El campo de las artes plásticas de Buenos Aires tras la apertura democrática, y de Mario Pecheny: Sexualidades. Historia de una tradición intelectual. Docente en la materia Sociología Política, Cát. Luis Alberto Quevedo. CONICET-IIGG-UBA.

ÍNDICE

Introducción.....	13
Construcción del objeto de análisis.....	17
Las prenociones de los círculos intelectuales a fines de los ochenta.....	9
El discurso del arte global.....	14
Actores e instituciones del arte internacional en la era global.....	18
Los curadores.....	22
El contexto de enunciación.....	26
La heterogeneidad del centro.....	28
Les Magiciens de la Terre.....	31
Los primeros textos-manifiestos.....	32
La huella del orientalismo en el discurso del arte global.....	35
Análisis de la selección de artistas: La globalización imaginada por Jean-Hubert Martin.....	36
Conclusiones.....	50
Anexo. Cuadros.....	55
Imágenes de Obras.....	60
Referencias bibliográficas.....	62

Introducción

Desde fines de los '80, y durante la década del '90 se realizaron en algunas capitales de Europa y Estados Unidos una serie de grandes exhibiciones que mostraron un renovado interés por el arte producido en países no centrales. Asimismo, se sumaron a los grandes hitos del mundo del arte contemporáneo como la Bienal de Venecia o a la Documenta de Kassel, instancias de consagración similares en ciudades de países periféricos. Cada una de las nuevas Bienales se proponía como espacio de circulación alternativo a la corriente central. Tal es el caso de Bienal de La Habana (1983), Estambul (1987), Dakar (1992), Johannesburgo (1995) o Kwangju (1995), las que se proponían como “miradas desde la región” (López Anaya; 2003: 318). Tanto unas como otras compartían el declarado propósito de incorporar producciones históricamente excluidas del circuito dedicado al “arte internacional”, que se definía ahora como “global”.

También en Argentina, la relación del campo artístico local con el circuito internacional pareció plantearse en nuevos términos a principios de los '90. Por un lado, debido a cómo se interpretaba en algunos círculos de críticos y de artistas la reconfiguración del circuito internacional, proceso que, como observaremos, se entendía como de “globalización del arte” (Camnitzer, 2001; López Anaya, 2003; Pacheco, 2000). Pero también, por las propias condiciones económicas y culturales locales. Desde la Argentina, gran parte de la crítica de arte activa en ese momento consideró que ese nuevo escenario abría potencialidades para los artistas locales y añadían que dichas posibilidades habían sido desperdiciadas por razones locales.

Muy tempranamente se analizaron las relaciones que en este contexto la producción argentina –y en particular las nuevas estéticas que comenzaron a circular-¹ entablaba con el circuito

1 Entre estas producciones ocupó un lugar central la del grupo de artistas ligado

de arte global, filtrando valoraciones diversas.

Tres posturas cubren el espectro de sus variadas e incluso contrapuestas opiniones.

Inés Katzenstein (2003), consideró que el excesivo localismo del arte argentino de la primera parte de los noventa, donde ubicaba al grupo de artistas ligados al Rojas, impidió que se aprovecharan las posibilidades de inserción abiertas por la globalización de este mercado. Esta resistencia había provocado un:

[...] estado de aislamiento del arte argentino, que después de una década de enfático y auto-indulgente repliegue quedó no solamente carente de una representación internacional consistente, sino (y esto debido básicamente al hecho de que los críticos argentinos en general no contradijeron la tendencia) fuera de los códigos y las discusiones que en los últimos años han estado ocupando a críticos y artistas latinoamericanos (2003:5)

E hipotetizaba a continuación posibles causas de este aislamiento:

La creciente internacionalización del mundo del arte parece haber consolidado al neo-conceptualismo como lenguaje universal sobre el cual negociar y regular diversas identidades culturales. [...] Oponiéndose a este lenguaje, los artistas argentinos que se desprendieron o circularon alrededor del Centro Rojas, reaccionaron con un esteticismo exacerbado que a fines de los noventa hizo casi impensable que fuera del restringido núcleo de entendidos locales pudiera apreciarse la ideología implícita en la obra de esos artistas (2003:6)

Páginas adelante, concluía:

Como es previsible, este tipo de política estética sumada al aislamiento de la crítica local en general, a fin de la década dejó al arte argentino fuera de las

al Centro Cultural Rojas y la formación artística que se organizó en torno de ella, en los primeros años de su funcionamiento. Este espacio se inauguró en Junio de 1989, en la Avenida Corrientes, Ciudad de Buenos Aires. El período en el que fue dirigida por Jorge Gumier Maier se extiende hasta 1996, momento en el cual renuncia al cargo dejando en su lugar a otro artista, Alfredo Londaibere, quien había participado desde las primeras muestras que se realizaron en allí.

discusiones acerca de cómo articular la entrada del arte latinoamericano en el nuevo mapa cultural de la globalización (2003:10).

Desde una postura contraria a la de Katzenstein, el crítico argentino Rodrigo Alonso (2003) cuestionó lo que entendía como una estrategia de “negación del contexto” (2003:46) llevada a cabo por el grupo ligado a Gumier Maier. Lo hacía formulando la siguiente pregunta:

El marcado localismo de los artistas del Rojas, con su rescate de lo inmediato, ¿no cumplía a la perfección el programa de exaltación de los regionalismos y las identidades locales previsto en los discursos de la globalización? (Ibid: 46).

Y ensayaba en nota al pie una serie de filiaciones entre las producciones de estos artistas con otras que circulan en el período en el circuito de arte internacional, específicamente en Estados Unidos. Aunque de manera ambigua, sugería en ese párrafo la influencia de estilos que circulaban en el *mainstream*, en algunas de las obras de estos artistas.

Al respecto, habría que preguntarse qué fue lo que vieron los críticos extranjeros que se interesaron en la muestra “Algunos Artistas” (1992). Aun si suscribimos la falta de influencias foráneas en los artistas del Rojas, no se puede obviar que, principalmente en Estados Unidos, palpitaban aún tendencias como el neo-geo, la *commodity sculpture* de Jeff Koons y el movimiento *Pattern & Decoration*. ¿No habrán visto versiones locales de tales estéticas? (Ibid: 46)².

Podemos ubicar la posición de Carlos Basualdo en un lugar intermedio entre las dos anteriores. El crítico consideraba,

2 Alonso se refiere centralmente en el resto del artículo al grado de visibilidad diferencial que adquirieron las obras de este grupo en relación a otras del período, que habrían sido devorados por una operación de Jorge Gumier Maier, *alma mater* del grupo, que es planteada como de “hegemonía” por el cual el llamado “arte de los noventa” ha sido asimilado al arte del Rojas.

años antes, distintas categorías de respuestas de los artistas de países periféricos, como Argentina, al internacionalismo. Un “internacionalismo mimético”, la respuesta esencialista, a su entender “falsamente anti-internacionalista”, y la que auguraba como de un “regionalismo crítico” (Basualdo, 2000:158). Encontraba que si bien había habido en la última década ejemplos de los dos primeros grupos, destacaba en “los artistas exhibidos en el espacio de exposiciones del Centro Cultural Ricardo Rojas” “una gran excepción”:

A mi entender, en muchos de esos casos se podría leer una clara actitud crítica con respecto tanto a un internacionalismo irreflexivo como a un localismo retrógrado, y esto incluso teniendo en cuenta la dificultad que implicaría asegurar que dicha posición surgía como fruto de un ejercicio consciente (Basualdo, 2000:159).

Como puede observarse en estos tres ejemplos, el espectro de las opiniones acerca de la vinculación de los artistas emergentes de este período con el circuito internacional era amplio, pero, sin embargo, con respecto al problema que proponemos examinar ahora, podemos observar que todos ellos acordaban, con mayor o menor optimismo, que el circuito internacional se había transformado bajo los efectos de la globalización.

Dado que forman parte del entramado de disputas por el sentido de este universo de prácticas que entendemos como el “campo” artístico, las interpretaciones de los críticos de arte deben ser consideradas, en cierto sentido, en términos de “estrategias”, dado que como actores de éste poseen intereses que los ligan más o menos a algunos de los criterios, grupos y estilos en pugna. Sus comentarios poseen para nuestra perspectiva de análisis el valor de indicadores de la importancia que tenía, y tiene, para el propio campo, el vínculo de los artistas con el circuito internacional³.

3 Sobre la centralidad de este problema en el campo artístico argentino durante la década del sesenta ver Giunta, A. (2001).

Dejando entonces por un momento entre paréntesis el contenido de las opiniones referidas, el objeto del presente artículo es describir cuáles eran las condiciones de circulación del arte de países periféricos como Argentina en el circuito internacional. El presente análisis intenta revisar aquellas interpretaciones, a partir de la descripción de las limitaciones que presentaba a la circulación de las producciones contemporáneas de aquél momento, dado que aquél interés mostraba ciertos elementos de continuidad con la mirada orientalista, descripta por E. Said – Esa mirada exotizadora no se correspondía con la historia ni con la actualidad del campo artístico argentino, en aquél momento, lo cual puede pensarse como una de las causas de la escasa circulación de arte argentino en ese circuito, con respecto a otros países de la región.

Proponemos un modo de abordaje a ese circuito que nos permita conocer en qué consistía, concretamente, esa noción de arte global que entre fines de los años ochenta y principios de los noventa, siendo dominante en una zona del “espacio cultural transnacional” (Boschetti, 2010) condicionó la circulación de las producciones artísticas latinoamericanas.

Construcción del objeto de análisis

Las prenociões de los círculos intelectuales a fines de los ochenta

En espacios linderos del mundo intelectual, convalidados a veces por acreditaciones doctas, pero dirigiéndose a la vez a un público más vasto, suelen elaborarse interpretaciones que intentan definir una época. Muchas de ellas poseen una gran legitimidad y a la vez son capaces de influir más allá de esos espacios en donde se producen, propagando visiones del mundo que determinan el horizonte de posibilidades tanto de la acción social, como de sus interpretaciones. Ejemplo de ello,

desde fines de los ochenta, términos como postmodernismo, multiculturalismo, mundialización, o globalización, designaron conjuntos de enunciados que si bien se referían a distintos objetos, diagnosticaban fenómenos concurrentes para un mismo período de tiempo. Bajo tales denominaciones se analizaba la época en términos de transformaciones de ciertos elementos de la cultura occidental moderna.

En este momento es cuando el debate acerca de la *globalización* adquiere relevancia. Se refiere a las características de los mercados y su dinámica internacional, sobre todo a partir de los años setenta⁴. Fuera de la economía, un principio circula sobre todo a nivel de la administración cultural, y de las políticas culturales, subsidiadas principalmente por instituciones académicas norteamericanas⁵. En el ámbito de los análisis de la cultura, por ejemplo Renato Ortiz sostiene que la diferencia con la etapa previa, entendida como de “internacionalización” sería de grado, “una forma más avanzada y compleja” (1994:27), pero también es “cualitativamente diferente” de aquella, ya que implica “un cierto grado de integración funcional entre las actividades económicas dispersas” (Ortiz, 1994:27). Octavio Ianni, otro autor, postulaba en un influyente texto publicado en 1996 que tal integración mundial de los mercados (es decir, una modificación de la empiria) hacía necesario un

4 “El imperialismo cultural”, sostiene Bourdieu refiriéndose a la imposición a nivel mundial de los tópicos que provienen de la particularidad de las universidades norteamericanas, “descansa sobre el poder de universalizar los particularismos ligados a una tradición histórica singular haciéndolos desconocer como tales”. (Bourdieu y Wacquant, 1999).

5 “Es interesante notar que la discusión sobre la globalización surge en los Estados Unidos. Probablemente, su posición en el escenario internacional desafía e instiga a la imaginación de los intelectuales. Son varios los textos que problematizan el tema y en distintas disciplinas. Theodore Levitt publica “Globalization of markets” (*Harvard Business Review*, May-June 1983), dando inicio a una larga discusión sobre el ‘marketing global’. Ortiz, R. (1994: 32) Para una perspectiva crítica del uso de este y otros vocablos, producto de la influencia norteamericana en el mundo académico, ver Bourdieu, P. y Wacquant, L. (1999).

cambio de paradigma teórico capaz de construir y analizar un nuevo objeto para las ciencias sociales: «Su objeto se transforma de manera visible, en amplias proporciones y, en ciertos aspectos, espectacularmente. Por primera vez, las ciencias sociales son desafiadas a pensar el mundo como una *sociedad global*» (Ianni, 1996:158).

Dadas ciertas transformaciones que califica de “epistemológicas”, se constituye un nuevo objeto. Para el estudio de este nuevo objeto se propone la necesidad de una nueva ciencia: la globología (Ibidem: 167). Ni la sociología, ni la antropología, ni la economía, tal como eran entendidas hasta el momento, poseen las herramientas teóricas para abarcar el nuevo objeto, que es la “sociedad global”. Como puede observarse, distintos dominios como las transformaciones de la economía mundial, el análisis científico de esas formas, y la propia sociedad, se ponen en relación en este texto. En distintos análisis que provienen de la teoría social, se considera que el proceso de debilitamiento de los Estados Nación como reguladores de los intercambios económicos, impotentes frente al crecimiento del peso del capital financiero en la economía mundial, se relaciona de un modo algo confuso con el fin de la Modernidad. Este término refiere, sin embargo, a niveles diversos: tanto un período histórico, como una ideología totalizadora y/o totalitaria, o bien como “Gran Relato” que en el pasado habría subsumido en su presentación de lo universal –o también de lo “Occidental”- las diferencias entre las partes. Hacia fines de los ochenta la academia norteamericana da lugar a los departamentos de “estudios culturales”, como disciplina. Ésta se subdivide a su vez en las diversas culturas que estudia, produciendo una cantidad de debates en torno al término *multiculturalismo*. Si bien este término ha sido utilizado para expresar el pluralismo cultural en la esfera cívica tanto de Europa como de Estados Unidos, sus críticos sostienen que tiene su origen en la crisis de la mitología nacional del sueño americano. El verdadero uso del multiculturalismo

no habría sido, así, el de la lucha por el reconocimiento de las poblaciones subordinadas por la hegemonía cultural, sino que habría servido apenas para crear un nuevo nicho universitario, para beneficio de las audiencias de estudiantes de clases medias y superiores (Bourdieu y Wacquant, 1999: 10). No hay una referencia correspondiente a esta cita en el listado bibliográfico. Estas categorías de análisis, por su parte, colocan el énfasis en el debilitamiento de las que privilegian las teorías más tradicionales, como las clases sociales, para explicar los nuevos modos de agrupamientos sociales. Tomando distancia del origen marxista de los *cultural studies* que tuvieron lugar en Inglaterra en los años setenta, la mayoría de las teorías de la globalización aplicadas a la cultura, señalan en la instancia del consumo, como el momento privilegiado en la conformación de identidades sociales. Es así como distintos consumos culturales darían por resultado distintos sujetos, cuyas diferencias no alcanzarían a ser explicadas por su posición en la estructura social, ni tampoco, por su ubicación espacial en el mundo, dado que tanto el flujo del capital financiero, como la información que viaja en *bits*, harían vacuas las fronteras identitarias duras⁶. En este debate puede incluirse a los autores que prefieren el término *mundialización*, para referirse a los objetos culturales que circulan a nivel global. Quitando el foco de los mercados, estos autores señalan las hibridaciones culturales, la circulación, ya no de capital financiero, sino de culturas, y sus mezclas. Mientras la globalización tiene su referencia principal en el funcionamiento de los mercados, la mundialización se refiere más a la circulación de productos culturales a nivel mundial.

Este clima de ideas influyó también al mundo del arte. Cada una de las dimensiones de éste se abordó desde una perspectiva, aunque todas ellas tendían a construir la idea de un nuevo escenario, cuyos inicios se ubicaban en momentos históricos diferentes. En la teoría

6 Lo cual no impide la segmentación casi racial de objetos de estudio “cultural”. (Bourdieu y Woïquant, 1999).

estética el nudo problemático se encuentra en las vanguardias históricas o modernismos, aunque no siempre en su momento histórico concreto, sino las lecturas, apropiaciones, o derivaciones desde su momento de gestación hasta los años inmediatamente anteriores a la ruptura, es decir el período abarcaría entre 1860 y 1960, aproximadamente. Aunque se tratara de campos de enunciación diversos, algunos de estos elementos del discurso de la globalización, coincidieron con distintas transformaciones que afectaron, según algunos autores, al mundo del arte. En este dominio, cabe citar el influyente texto de Andreas Huyssen (2006), *Después de la gran división*. En este libro, el autor analiza un período del mundo del arte para el cual utiliza la definición de *postmodernismo*. En Estados Unidos, designa un momento de rupturas que tiene su origen en los años sesenta, momento en el cual comienza a cuestionarse la apropiación de las vanguardias históricas que tiene lugar en los años afirmativos de post guerra. En este país el ataque del postmodernismo se concentraría sobre todo en la cristalización de los modernismos en los años ´40 y ´50, en los cuales se percibe con claridad la afirmación de una gran división entre la alta cultura y la baja, presente en las estéticas de Greenberg⁷. En los ´70 se quiebran las esperanzas de los ´60 dando lugar a movimientos más de tipo nihilistas, como el punk, mientras otros señalan la continuidad de los fenómenos contemporáneos con respecto a la modernidad. Pero sin embargo, son los ´80 los años en los cuales se habla de producciones artísticas y también

7 Cement Greenberg fue el promotor de la vanguardia pictórica norteamericana de los años ´50, el “expresionismo abstracto”. Este estilo es leído por el crítico como la culminación de la línea hacia la abstracción, que era en su interpretación la línea de desarrollo progresivo y lineal de las vanguardias históricas europeas, que culminaban en la norteamericana. Para la división entre alta y baja cultura ver Greenberg (1939).

Para un análisis de la conformación de esta vanguardia, y el modo en que su conformación acompañó el pasaje del centro del Arte, desde París a New York ver Guilbaut, Serge, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago, University of Chicago, 1983.

teóricas postmodernas, y en los noventa, con los gobiernos neoliberales, los fenómenos de la desregulación de los mercados, y lo que se ha denominado “el discurso único”, adquiere toda su fuerza y alimenta aun más la percepción de un cambio definitivo a nivel mundial⁸.

A su entender, el postmodernismo es un punto de vista que se diferencia del modernismo esencialmente en su relación con la cultura de masas. El modernismo desarrolla principalmente una política de exclusión por una angustia a la contaminación, en la cual sostiene una fuerte diferencia entre la alta cultura y la cultura masiva, a la cual denomina “La Gran División”. El postmodernismo es un “nuevo paradigma” que ha reemplazado a su anterior, recusando la canonizada lectura dicotómica alto/bajo, que atraviesa al paradigma modernista de la cultura (Huyssen, 2006:9). Pero además del cuestionamiento de esa gran división, el postmodernismo cuestiona, para el autor, un elemento del relato de la modernidad, que es la idea de progreso. Es así como en la arquitectura y en la pintura, pueden observarse citas a distintos momentos históricos, con los cuales no se plantea una relación jerárquica, ni ordenada. Las citas según esta interpretación, son un cuestionamiento a un rasgo derivado de la definición de una temporalidad lineal y progresiva, que es la aspiración a la originalidad, que el modernismo defendía como la *novedad* de la obra de. Al destacar las características “culturales” de la época, Andreas Huyssen sostenía en ese texto la hipótesis de la «emergencia de una transformación cultural de las sociedades occidentales; un cambio en la sensibilidad

8 Aunque hablen unas y otras del mismo período, la contemporaneidad de estas rupturas internas de la Historia del Arte y las referidas como “globalización” ya fuera económica o “cultural”, no son mencionadas por el autor. Huyssen rechaza la identificación de lo postmoderno como una etapa en el desarrollo del capital, como hace Hal Foster, desde su perspectiva, por considerar ese entrelazamiento de los niveles social, económico y cultural “demasiado exagerado” (Huyssen, 2006: 311).

para la cual el término “postmodernismo” resulta en efecto, por lo menos por ahora, absolutamente adecuado» (2006:311). Este período del mundo del arte fue analizado también desde la perspectiva de su funcionamiento. En un artículo que lleva este nombre, Serge Guilbaut (2002) define el fenómeno de la “globalización” como de *musealización del mundo o californicación de occidente*. El autor describe un escenario de transformaciones debidas, por un lado, a la desintegración del imperio soviético, y por otro lado, al desarrollo de tecnologías de la comunicación. Ambos niveles, político y tecnológico, cooperan en la ampliación de mercados capitalistas a escala mundial. Al mismo tiempo, Guilbaut constata la transformación radical del canon estético, el cual “integra voces y culturas diferentes” en los nuevos circuitos de bienales y otras instituciones “deslocalizadas” que forman parte de una suerte de circuito de turismo cultural. Los efectos de la globalización son entonces ambiguos. Por un lado, indica un período que pone fin al autoritarismo del canon moderno (Ibid, 2002), lo que habilita la integración de otras voces. Pero al mismo tiempo, la cultura dominante se entremezcla en un continuum en el que se borran las fronteras entre esferas culturales. El modo en que se produce esta integración constituye un circuito híbrido, donde el arte pierde su especificidad, para pasar a formar parte de lo que denomina “musealización de occidente”. Un conjunto de instituciones donde se mezclan el arte, los museos, el turismo, y consumos de cultura masiva. Las instituciones culturales que conforman este nuevo circuito producen y reproducen, como en las maquiladoras, obras pensadas para ser itinerantes y funcionar en contextos diversos, que reemplazan en muchos casos los inexistentes mercados nacionales de los países de “culturas subalternas”. Pero por qué y cómo ciertas transformaciones del nivel económico o tecnológico afectarían el canon estético, no se explica. En este sentido, consideramos que estas ideas no describen simplemente un escenario existente, sino que, como veremos,

lo prescriben. Como fuera, estas nociones, y a veces teorías, construyeron de hecho un nuevo escenario de circulación de arte dominado por el discurso de la globalización.

Es decir que si por un lado se describe un momento histórico de transformaciones en la estructura de la sensibilidad, la globalización del arte significa concretamente la existencia de un conjunto de instituciones específicas que, a través de eventos periódicos, producen y reproducen un canon propio, regido por el tópico de la diversidad cultural. En este espacio se problematizan de un modo aparentemente novedoso las relaciones entre centro y periferia, pero, al menos en un principio, no anulan esta dicotomía (Guilbaut, 2002).

El discurso del arte global

Las definiciones, los criterios de selección, las ideas que circulan en este espacio, las estrategias de los curadores, y todo lo que determina la manera en que circula el arte en un espacio de hegemonía cultural, como es la corriente central del arte internacional, no surgen evidentemente de decisiones individuales de los actores. Antes bien, un conjunto de conceptos y elementos relacionados, con cierta sistematicidad y coherencia, se impone a las distintas posiciones de enunciación. Así, entenderemos la articulación de todos estos elementos como un *discurso* donde puede observarse como dominante la noción de globalización, la cual se contrapone a un momento anterior donde predominaba el paradigma del “internacionalismo” (Giunta, 2001). ¿Cuáles eran los elementos de este discurso? En este sentido, las teorías varían entre un país y otro en función de sus experiencias históricas, y de sus tradiciones teóricas nacionales. El modernismo francés, por ejemplo, asociado a las vanguardias históricas, es bien distinto de su apropiación en Estados Unidos, donde ha quedado fuertemente marcado por el período de posguerra, momento en el cual se produce el traspaso del centro del arte desde París a New York.

Estas diferencias nacionales crean fuertes discontinuidades en

la interpretación de “lo contemporáneo”, y a los términos en los que se concibe la ruptura con la modernidad. A pesar de que en Francia no se tematiza el postmodernismo, salvo a excepción de Lyotard, el mundo académico norteamericano ha leído el postestructuralismo como la versión francesa del postmodernismo teórico (y artístico) norteamericano (Huyssen, 2006:338). Por el contrario, sostiene Guilbaut, la especificidad de la teoría postestructuralista es que aquello sobre lo cual reflexionan los franceses es el *texto* moderno, la modernidad como totalidad de sentido. Mientras la globalización hablaría de espacios de circulación, que incluyen el mercado y las instituciones “globales”, lo postmoderno se refiere a una estética, a una sensibilidad, o bien a un paradigma teórico, que se identifica en general con la década del ’70, y sobre todo con la del ’80. En cuanto al objeto del cual se está hablando, se producen desplazamientos que tienden a presuponer la contemporaneidad de niveles distintos, sin explicar cuáles son las mediaciones entre ellos y el modo en que efectivamente producen, si es que lo hacen, la sincronía. Como decimos, no cabe aquí apreciar la veracidad de estos enunciados. Sólo nos interesan en la medida en que funcionan como sentidos comunes más o menos doctos, que contribuyen a definir un escenario de circulación de arte internacional ahora definido como “global”, e informan acerca de sus criterios, y sus condiciones. Presuponiendo una continuidad entre distintos contextos de formulación, la idea de globalización permitió reagrupar una sucesión de acontecimientos dispersos y referirlos a un mismo y único principio organizador. Pueden encontrarse entre los discursos que brevemente enumeramos, unas cuantas continuidades - como la revalorización de las partes y la desconfianza ante una temida totalidad que las subsuma- pero la más significativa es el supuesto del *fin de un período*, en bloque. Foucault hallaría en este tipo de continuidades una teoría de la historia, que llama “historia global”. Esta unidad discursiva, lejos de darse inmediatamente en el

mundo, está constituida por una operación que es interpretativa (Foucault, 1997:39). Es decir, no existe entre sus partes una relación necesaria, si bien aparecen formulaciones que por analogía o contigüidad, o por la sola recurrencia de enunciaciones semejantes acá y allá, aparecen enlazadas. En efecto, existe entre las distintas formulaciones del discurso de la globalización del arte, elementos que poseen una cierta unidad cuyas reglas, sin embargo, no han sido explicitadas. Puede observarse entre ellos desnivelaciones, desfases, saltos de objeto, que se deslizan por debajo de una concordancia que los relaciona. Se trata de un “a priori histórico” que hace que todos ellos dependan de la misma *formación discursiva* (Ibid: 198). Es así como los elementos que componen este discurso se organizan alrededor de un conjunto de ideas que describen “la época” en términos de una serie de rupturas con respecto a un momento histórico precedente. Pero la dispersión de todos estos elementos radica en que la definición de ese momento anterior variaba entre los distintos autores, y en consecuencia las descripciones de los rasgos salientes del “mundo contemporáneo”, también presentaban algunas diferencias. Dicho de otro modo, la positividad del discurso de la “globalización del arte” es una determinada relación entre elementos –y formulaciones⁹- que

9 “(...) la formulación es el acto individual (o en rigor colectivo) que hace aparecer, sobre una materia cualquiera y de acuerdo con una forma determinada, ese grupo de signos: la formulación es un acontecimiento que, al menos en derecho, es siempre localizable según coordenadas espacio-temporales, que puede siempre ser referido a un autor, y que eventualmente puede constituir por sí mismo un acto específico (un acto “*performative*”, dicen los analistas ingleses); (...)” (Foucault; 1997:180).

En cuanto al término discurso (...) designa actuaciones verbales, es decir conjuntos de actos de formulación. El discurso está formado por un conjunto de secuencias de signos, en tanto que estas son enunciados, es decir en cuanto se le puede asignar modalidades de existencia. La ley de semejante serie es precisamente lo que hasta aquí he llamado una formación discursiva, (...) ésta es el principio de dispersión (...) de los enunciados. (Ibid.: 181)

pertenecen a distintos dominios, tales como la economía, la estética, la crítica de la cultura, la historia del arte, etcétera. El discurso de la globalización del arte no sólo está compuesto por signos. Como sugiere Foucault, todo discurso pone en relación un conjunto de objetos de orden diverso. Relaciona ideas y en ellas también relaciona instituciones y actores que en sus relaciones negocian de acuerdo a intereses, pero también a valores:

“Estas relaciones se hallan establecidas entre instituciones, procesos económicos y sociales, formas de comportamiento, sistemas de normas, técnicas, tipos de clasificación, modos de comportamiento; y estas relaciones no están presentes en el objeto”. (Foucault, 1997:74).

Partimos así de la premisa de que, como unidad de discurso, el arte global articula múltiples elementos, no siempre coherentes entre sí. Estos elementos deben ser analizados, sin embargo, en la eficacia de su articulación. Es así que propongo analizar las propiedades del discurso de la globalización del arte en una de las instancias en las que ha sido formulado, la exposición *Les Magiciens de la Terre*. Será para nosotros un lugar de exploración de este nudo de relaciones. Allí intentaremos observar los distintos elementos que se ponen en relación.

También siguiendo a Foucault, entendemos que para salir de estas descripciones generales es necesario tomar documentos que puedan ser analizados como “acontecimientos”. Tomaremos como material de análisis la primera de las llamadas *exposiciones-manifiesto*¹⁰ que planteó como problemática la existencia de un

¹⁰Anna María Guasch (2000) llama así a una modalidad de exposiciones que es característica del “postmodernismo”. Siguiendo a esta autora, este período se extendería, en principio, desde 1980 a 1995. El conjunto de obras exhibidas se presentan encabezadas por un texto del curador que funciona como una tesis de autor o *manifiesto*. Este tipo de muestras tiene lugar en instituciones consagradas de Europa y Estados Unidos dedicadas al arte contemporáneo. Además de promover a determinados artistas y estilos, debido a la autoridad que adquiere en este período la figura del curador, poseen la capacidad de plantear una agenda temática altamente influyente.

arte “global”, en lo que se reconoce como el *mainstream* del arte internacional. Características de ese momento fueron las muestras grupales, en general itinerantes y de gran escala, con la particularidad de que son presentadas junto con un texto del curador en donde aparecen sus propias definiciones acerca de problemas que arman la agenda del arte de los países centrales. Actores centrales de este circuito, los curadores fueron los agentes centrales en el establecimiento de la globalización como una de las problemáticas del arte internacional, la cual movilizó distintos conceptos de identidades “locales”, que se planteaban como el eje de ordenamiento de las obras individuales que fueron exhibidas. Es así como con determinadas instituciones, actores y sentidos, todos estos elementos se articularon configurando una trama relativamente coherente que proponemos describir siguiendo a Foucault como una unidad en dispersión, a la que denominaremos como el *discurso de la globalización del arte*. Así definido, consideramos que en este discurso se encuentran las principales condiciones de circulación del arte de países periféricos en los primeros noventa.

Actores e instituciones del arte internacional en la era global

Antes de pasar al análisis de la exposición *Les Magiciens de la Terre*, muestra que inaugura el *arte global* tal como lo definimos, proponemos describir algunos aspectos del funcionamiento del circuito en el que se inscribe este discurso estético. Un espacio específico en el mundo del arte que se denomina *arte contemporáneo internacional*. El segmento de circulación de arte contemporáneo¹¹ que se define

11 Suele situarse como el inicio del período a partir del cual se habla de “arte contemporáneo” entre los años 1960 y 1969, aunque el término se impone recién

como “circuito internacional”, no designa evidentemente a la totalidad de los intercambios y exposiciones que se realizan en todo el mundo, sino que se refiere normalmente, de manera mucho más acotada, a un conjunto de instituciones e individuos con alto poder de consagración, ubicados en las principales ciudades de Europa y Estados Unidos¹². A pesar de no ser un espacio armónico, estas instancias se encuentran conectadas por una cantidad de relaciones más o menos institucionalizadas. En su mutua influencia refuerzan la comunidad de ideas y de sentidos que a la vez unen y dividen este espacio. Podemos entender estas interacciones como el soporte material de los discursos. Es decir, siguiendo la perspectiva de Foucault, podemos pensar que un discurso es eficaz en la medida en que pone en relación a los actores que interactúan en un espacio social determinado. Cada uno de los actores que vehiculizan de la manera que sea, repertorios que pertenecen a una misma formación discursiva, aspira a hegemonizar los criterios acerca del Arte, y de su lugar dentro de la sociedad más amplia. La circulación y comercialización de arte contemporáneo a nivel internacional puede separarse, de manera analítica, entre

en el curso de la década del ochenta. Sin embargo, no todas las obras producidas en este rango temporal, ni siquiera las que son producidas por artistas vivos entran en esta categoría. La ambigüedad de la delimitación responde en parte a que, como indica Moulin, “los especialistas no disocian las características estéticas de este arte de su periodización” (Moulin; 2003:39). Siguiendo en líneas generales la perspectiva de Bourdieu, entenderemos que “arte contemporáneo” es una categoría formulada por los propios agentes, que no se sostiene sino en la legitimidad que adquiere un arbitrario cultural. Cabe a su definición la proposición etnográfica que indica que “arte contemporáneo es todo aquello que los actores reconocen como tal, siendo además un sub campo de producción, circulación y consumo de arte que posee un conjunto de instituciones, criterios de calidad, y saberes relacionados que lo delimitan como una zona claramente diferenciada dentro del campo de las artes más general.

12 Tanto por la escala de los intercambios como por su capacidad de imposición de criterios relativos al arte contemporáneo -aspectos que están entrelazados- las ciudades dominantes mundialmente son New York, Londres y París, en ese orden (Moulin; 2003:83).

un sector *público* y otro *privado*. Sin embargo sus respectivas estrategias se encuentran interrelacionadas. La mayor parte del *mercado de arte* se concentra alrededor de dos multinacionales de origen anglosajón – Sotheby, que cuenta con importantes capitales norteamericanos; y Christie's, de reciente control francés (Moulin, 2003:88). No obstante esa concentración de los intercambios mercantiles, estas empresas tienen objetivos estratégicos mundiales, lo que permite pensarlos como actores *globales* (Ibid: 89) y, al mismo tiempo, oligopólicos. La concentración del capital no impide su expansión territorial. Por su parte, la expansión a escala global del mercado de arte contemporáneo reposa en la articulación entre la red internacional de galerías de arte líderes y la red internacional de instituciones culturales (Moulin, 47). Según analiza Moulin, los criterios de estas últimas se subordinan a la fiebre de lo inmediato, promovida por la lógica del mercado, que dicta, hasta cierto punto, las condiciones de la circulación de arte en las capitales del centro¹³. A falta de una estética artística identificable al modo de las funciones de patrón organizador –y como medida de valor- como fue el caso de los Salones y la Academias del siglo diecinueve, la regulación se produce por efectos de relaciones potencialmente conflictivas entre actores culturales y económicos. La carencia de certezas sobre su valor es aún mayor en el caso de las obras de arte contemporáneo. Mientras que las obras modernas o antiguas constituyen un segmento relativamente estable del mercado, esta otra categoría de obras es especialmente diversificada y se subdivide en múltiples

13 En este sentido, la Bienal de Venecia o la Documenta de Kassel, que tiene lugar cada 4 años, son ejemplos claros de esta interacción entre instituciones públicas y privadas. Hitos periódicos de enorme capacidad de consagración, irradian información y criterios de validación donde los expertos, tanto los críticos de arte como los propios curadores, encuentran un foro de ampliación de ideas que siguen, en la mayoría de los casos, tendencias ya instaladas en los espacios de mayor concentración del mercado de arte, pero al mismo tiempo contribuyen a la estandarización de los criterios electivos tanto del coleccionismo privado, como de los museos.

fragmentos. A las estrategias de largo plazo, dominantes en aquel mercado, se contraponen otras sumamente especulativas, que demandan una renovación constante de bienes y de sentidos. Los actores económicos principales son en este caso los *marchands-entrepreneurs*, quienes promueven la circulación de artistas individuales, o de movimientos, o construyen nuevas categorías que tienden a extender semántica y territorialmente el concepto de “arte contemporáneo”¹⁴. Su rasgo distintivo es que, a diferencia de sus antecesores “modernos”, no están situados a contra corriente de las instituciones culturales, sin que encuentren en ellas una parte importante de sus clientelas, sumisas a la opinión de los expertos. En este contexto de demanda de nuevos bienes simbólicos se produce un proceso de expansión que favorece la intensificación de producciones de una serie de grupos “periféricos”. Así como algunos de estos grupos se encuentran en los mismos centros, como las mujeres u otras minorías, también comienza a incrementarse a fines de los ochenta el interés por producciones de orígenes lejanos o distintos a las capitales de los países del primer mundo. El circuito que habilita este interés renovado, lo hace en los términos de la “diferencia cultural”. Las políticas neoliberales de este período, adoptadas en todo el continente, favorecieron la integración de los marcos de intercambio, que avanzaron incluso sobre la legalidad de los estados-nación. Las bases de este proceso, como se sabe, deben encontrarse en la expansión del mercado financiero, que tuvo su corolario en el mercado de bienes culturales. El arte, en este sentido cumplió dos funciones. Por un lado, colaboró en la convalidación de los empresarios aliados del modelo económico en los centros financieros globales¹⁵. Y por otro lado, se dio un intercambio

14 Raymond Moulin señala que un ejemplo paradigmático de este nuevo tipo de *marchand entrepreneur* está representado en la labor de Leo Castelli en Estados Unidos (2003: 43).

15 Esta estrategia se dio por diversas vías. La colección de Arte latinoamericano que acuñó el empresario argentino Eduardo Constantini durante los noventa,

de capital cultural, o de símbolos culturales mercantilizados, a cambio del acceso a privilegios económicos y financieros. El boom de exposiciones de arte latinoamericano se dio a fines de los ochentas en una situación compleja. Por un lado resultaba de una demanda económica y política de expansión e integración del mercado financiero. En este contexto de apertura de mercados, las propias élites latinoamericanas utilizaron la modalidad de las exhibiciones grupales, basadas en criterios de identidad decodificables para sus socios del primer mundo. Y por otro lado, esta circulación se da al amparo de las teorías del multiculturalismo que en algunos casos reforzaban viejos estereotipos sin problematizar los nuevos escenarios en los que operaban¹⁶.

y la apertura posterior del Museo de Arte Latinoamericano (MALBA) en 2001, puede interpretarse en este sentido, sobre todo si se toma en cuenta que las obras más importantes fueron adquiridas en las subastas más importantes de New York, en presencia de representantes del mundo financiero global, con sede en esta ciudad. Otra variante, según la crítica de arte Mari Carmen Ramírez, fue el financiamiento de exposiciones de arte latinoamericano promovidas por grupos económicos latinoamericanos interesados comercialmente en Estados Unidos. Tal fue el caso, en México, del grupo Alpha y Televisa, que financiaron a su turno las exposiciones mencionadas, como así también de Venezuela, de donde provenía parte del dinero que financió en el MOMA, *Latin American Artists of the twentieth Century*. En Argentina, sin embargo, no se encuentran precedentes significativos de grupos económicos que hayan financiado exposiciones de arte argentino o latinoamericano en el exterior.

16 En tal sentido, aunque el caso mexicano sea en cierto sentido distinto del resto de Latinoamérica para Estados Unidos, cabe citarlo como ejemplo ilustrativo de esta tendencia. Durante las negociaciones del NAFTA llevadas a cabo por los gobiernos de México y Estados Unidos, se llevaron a cabo dos mega exhibiciones de arte mexicano. La primera versión de *Mito y Magia en América: Los ochentas*, tuvo lugar en Monterrey el 28 de Junio de 1991. Con 316 obras de 61 artistas de 17 países del continente americano, los curadores Miguel Cervantes y Charles Morewether continuaron a su manera la serie de exposiciones organizadas en base al origen étnico, más o menos heterogéneo, de los creadores. La segunda de ellas, fue *México: Splendors of Thirty Centuries*, inaugurada en Octubre de 1990 en el Metropolitan Museum of Art de New York. La exposición consistía en 168 imágenes producidas por las distintas civilizaciones del territorio que hoy es México, y se dividía en cuatro secciones, correspondientes a sendos

Los curadores

Actores protagónicos de esta red de instancias de legitimación y circulación que componen el “arte contemporáneo internacional”, desde principios de los ochenta los curadores adquirieron una centralidad inédita que los ubicó en una posición de particular autoridad cultural. Se han señalado dos circunstancias que colaboraron en la progresiva centralidad que ha tomado esta figura, y que marcan diferencias con respecto al rol que tenían en otros momentos históricos.

En primer lugar, tal como sostiene Moulin, el experto (*l’expertise*) ha funcionado históricamente como un agente reductor de incertidumbre (Moulin; 2003: 29). Como tal, el curador tiene la autoridad suficiente como para reducir los márgenes de incertidumbre que son constitutivos del valor de las obras de arte. Esta incertidumbre se encuentra ligada a varios factores. La autoría de las obras, la inestabilidad de la jerarquía de los valores estéticos, la continua revisión y reinterpretación de estilos artísticos y movimientos del pasado, y las relaciones de alianzas o de conflicto entre las distintas categorías de actores que componen el campo del arte son algunos de ellos.

Aunque su actuar no es privativo del sub campo llamado “contemporáneo”, es notable cómo las producciones encuadradas en éste parecían requerir para su recepción el acompañamiento de un discurso teórico que explicita las líneas ocultas de un arte particularmente críptico. Dada su doble inscripción, en instituciones públicas y a la vez como asesores de colecciones privadas, los textos de las exposiciones redactados por ciertos

períodos: Arte precolombino, Arte y arquitectura colonial, Arte del siglo XIX y arte del siglo XX, en las que se encontraba en primer plano la idea de la eliminación de fronteras nacionales, y el concepto de “desterritorialización”. Desde la perspectiva de Mari Carmen Ramírez, puede verse en ellas “la lógica de adaptación a las demandas del nuevo orden económico” (Ramírez, 1996: 31).

críticos y curadores considerados “faros”, se convirtieron desde principios de los ochenta en manifestaciones e instrumentos de la política cultural generada en los centros. Esta solidaridad de intereses se entiende a partir de la posición del curador, su doble inscripción. Los curadores fueron agentes importantes en la instalación de este nuevo paradigma.

La elevación del estatus del rol curatorial, se acompañó de una transformación de sus tareas. Su paso de “detrás de escena al centro del escenario de la globalización” implicó a su vez su transformación de “árbitro del gusto” a “*broker* cultural”. El término *broker* es muy significativo por cuanto le agrega a la idea tan difundida de “intermediario cultural”, un sesgo eufemísticamente mercantil, ligando su rol de intelectuales con una red en la cual uno de los agentes centrales, el mercado, se encuentra en franca expansión. Si bien desde la modernidad la expansión del arte forma parte de “la tradición de lo nuevo”, en el discurso del arte global esta expansión es principalmente una extensión territorial. Así como se incorporan al mercado de bienes una cantidad de espacios que pertenecían, en el modelo del estado de bienestar, a la órbita estatal, en ese mismo movimiento se incorporan al mercado del arte una cantidad de nuevas producciones, que hasta entonces se encontraban en los márgenes del circuito, o directamente fuera del mismo.

Dentro del mercado del arte global, fueron los intermediarios privilegiados. En efecto, el nuevo trabajo del curador implica una transformación en las relaciones entre actores que estructuran el llamado *mainstream*. En este sentido, la relación centro/periferia se planteó a fines de los ochenta en términos bastante nuevos, aunque conservando elementos de discursos viejos. Los curadores fueron la categoría central de expertos que dio a la globalización del arte sus bases teóricas y su bien intencionada voluntad de integrar al circuito producciones de artistas provenientes de países del “resto del mundo”.

Los curadores se encuentran ubicados en un espacio de barreras difusas entre estos dos conjuntos de actores. Las instituciones culturales por un lado y los inversores o los coleccionistas privados, por otro. Forman, pero también responden, a una demanda inestable, cuya necesidad de convalidarse requiere de sus conocimientos autorizados. Este carácter dual del curador se alimenta muchas veces de que, sostenido justamente por ese conocimiento acreditado, su rol de asesor en las adquisiciones de los museos y demás instituciones públicas, que son sus principales clientes, lo convierte en una pieza clave del mercado de arte.

Así analiza Raymonde Moulin el modo en que se reproducen ciertas nociones. En el mundo internacional de arte contemporáneo, algunos curadores de museos de punta constituyen redes de instituciones que proceden bajo las mismas categorías de adquisición y entre las cuales circulan las mismas exposiciones. (2003:50). Por su parte Guilbaut, considera también que en un mundo “musealizado”, la ilusión de descentralización radical encuentra sus límites. La proliferación en el mundo entero de bienales internacionales habría podido ser el signo de una redistribución de las cartas y de la producción de fuertes diferencias. Desgraciadamente, demasiado a menudo ocurre lo contrario y para hacerse comprensibles en el mundo del arte, estas voces, largamente ignoradas, han tenido que ser registradas por la maquinaria de los grandes museos. (Guilbaut, 2002:4). Los analistas coinciden en que desde mediados de los ochenta, en efecto, junto con el corrimiento desde la trastienda hacia el centro de la escena del arte contemporáneo, la práctica curatorial ha sufrido transformaciones significativas. El nuevo espacio en el que se desenvuelve es “un campo para-institucional en donde circula el arte periférico, un mercado transformado recientemente como resultado de las tendencias de la economía transnacional”

(Ramírez, 1996:22). En este mercado ampliado la función del curador “[...] es revelar y transmitir cómo las prácticas artísticas de los grupos marginados o periféricos, o bien de comunidades emergentes, portan nociones de identidad (Ibid: 23).

Debido a la ubicuidad de sus tareas, más que cualquier otro actor del campo artístico, el curador profesional ha visto alterado su rol, al menos en dos sentidos. Por un lado, como hemos analizado más arriba, se ha convertido en el traductor acreditado del particularmente críptico lenguaje del arte contemporáneo, y en este sentido, su conocimiento funciona como un muelle donde anclan los criterios de valorización de las obras contemporáneas. Por otro lado, y en función de la expansión territorial de la oferta de arte contemporáneo, o, por decirlo de otro modo, de la mundialización del arte, se presume que el curador asume la tarea de mediador entre culturas diversas. La crítica de arte Mari Carmen Ramírez ha caracterizado este último sentido del desplazamiento de la práctica curatorial nombrándolo como un *broker*¹⁷ cultural, cuya tarea es interpretar, construir y “revelar” a distintas categorías de audiencias del mundo “occidental”, el arte producido en otras regiones del mundo. La metáfora financiero inmobiliaria que propone Ramírez da un giro a la denominación de “intermediario cultural”, de uso extendido durante la década pasada. Relacionado con un escenario que caracteriza de mercado de identidades, tiene un obvio sentido crítico.

Los curadores favorecieron la instalación de la problemática

17 broker: [ˈbrouker] *n* agente *mf*, bolsista *mf*; (*insurance broker*) agente de seguros. Diccionario Collins Pocket English-Spanish/Español-Inglés, Buenos Aires, Grijalbo, 2003.

broker: s.1. (com.) corredor, cambista. 2. Agente, comisionista; intermediario (en negocios). 3. (G.B.) el que compra y vende de segunda mano. Simon & Schuster's International Dictionary English-Spanish/Español-Inglés, Macmillan, United States.

del arte global –o de la diferencia cultural, desde un rol que renovaba de manera ampliada sus credenciales de autoridad al tiempo que su nueva posición en el campo alimentaba su poder de influencia. Su tarea lo ubicaba en el centro de una trama de intereses que configura el nuevo espacio de circulación para producciones de países no centrales. Está formada, por un lado, por una red de instituciones –museos, galerías, organismos que apoyan el arte contemporáneo- que operan a nivel transnacional. Junto a estas se encuentran sponsors financieros –públicos, privados o corporativos- y un equipo de técnicos o expertos profesionales (Ramírez; 1996:21): La función del curador está así inherentemente restringida por los intereses de los más grandes grupos y patrocinadores. Pretender que existe cualquier tipo de campo de acción alternativo, por fuera de esa red de intereses mercantil o institucionalmente dominantes es una falacia (1996:23). Condicionadas hasta cierto punto por ella, esta trama permite ampliar, a su vez, el alcance de las ideas que plantean a la audiencia y que delimitan las condiciones en las cuales se exhibe el arte de la época. Ramírez se refiere concretamente a una infraestructura que por otro lado es la única capaz de requerir y financiar el trabajo del curador.

En los noventa, este renovado interés por otras culturas se inserta en la ideología del multiculturalismo. La mayor parte de los debates alrededor de la representación del arte latinoamericano en exhibiciones del *mainstream* han sido articulados desde la perspectiva de las políticas de la identidad. Las exhibiciones y la actividad del mercado de arte latinoamericano desde mediados de los ochenta pueden ser vistas como el resultado de tensiones generadas por dos procesos interrelacionados. Por un lado, las dinámicas de integración global, y por otro, las políticas de identidad, que de la mano del multiculturalismo académico llevaron a adelante las minorías políticas por el acceso a derechos civiles.

En ambos casos la identidad latinoamericana aparece como un constructo ideológico y esencialista que subsume una cantidad de producciones heterogéneas bajo una etiqueta que tiene mucho que ver con determinados intereses particulares, y nada con un pretendido origen cultural. La lógica de la diferenciación anima la dinámica del mercado transnacional, y su demanda de símbolos fácilmente identificables, en la forma de objetos de consumo que acentúan lo exótico y la particularidad. Como indica Moulin, la mundialización de la escena artística y la globalización del mercado se interrogan y se responden mutuamente. La demanda de este tipo de mercados impacta así, no sólo sobre el recorte de las producciones que circulan en las instituciones más consagradas del primer mundo, sino que también refuerzan imágenes preconcebidas sobre las características de los grupos que las producen, y eventualmente favorecen a unos en detrimento de otros¹⁸.

El contexto de enunciación

La gran capacidad legitimadora que adquirieron los curadores se cristalizó en mega exhibiciones en las que la importancia del texto, justamente del curador, ha sugerido la denominación de exposiciones-manifiesto (Guasch, 2000:5). Esta tipología de exposiciones reúne todos los elementos de lo que hemos denominado el discurso del arte global. En ellas van a producirse las más significativas formulaciones de este discurso, en las distintas problemáticas que aparecen como relevantes para este espacio en el período 1980-1995. Todas ellas pueden ser

18 Al respecto, Mari Carmen Ramírez sostiene lo siguiente: “Fueron precisamente las demandas omnívoras del mainstream de símbolos de la cultura latina, para aplacar las más radicalizadas de los grupos latinos, las que prepararon el camino de aceptación del arte y de la identidad latinoamericanos en Estados Unidos.” (1996: 26).

comprendidas como corolario del proceso de revisión de la interpretación canónica de la modernidad por parte, a su turno, de artistas y críticos. Es por esta razón que, como decíamos, algunos críticos denominan a este período del arte como *postmodernismo*.

Desde distintas perspectivas, existió consenso entre los críticos en definir las últimas décadas del Siglo XX como la culminación de una serie de rupturas con los supuestos de la interpretación canónica de la modernidad artística. Estas rupturas fueron realizadas tanto desde los artistas, como desde la Historia del Arte, que revisaba su propia interpretación del período mítico de las vanguardias. La problemática de la identidad puede comprenderse como una de tales derivaciones. Bajo la influencia de la “tendencia” académica del período asociada a políticas institucionales que abordaban nuevamente lo que Said llama la representación de Oriente, a mediados y fines de los ochenta el cuestionamiento a la subjetividad hegemónica del modernismo se había deslizado hacia la problemática de la identidad.

Asociada a la centralidad de este nuevo rol del curador, se multiplican en este período exposiciones colectivas, muchas veces itinerantes, en las que las obras son acompañadas de un texto, en general del curador de la muestra, que propone una clave de lectura para el conjunto considerablemente cerrada, subsumiendo las particularidades de los artistas en una articulación que vuelve las particularidades partes, o formas, de una misma problemática. En suma, este particular espacio de circulación, comercialización y producción de arte, configura un circuito de instituciones y definiciones que se entienden como el “arte internacional”. Allí se definían una serie de transformaciones, que actualizaban en este ámbito particular las nociones difundidas sobre el cambio de época. ¿Cuáles eran en este espacio los puntos de ruptura? En primer lugar, la expansión del mercado de arte en general, y el que proviene de países periféricos en particular –sobre todo desde fines de los ochenta, y la primera mitad de los noventa, se entendían

como un corolario de las tendencias de la economía transnacional. En segundo lugar, la proliferación de una tipología de exposiciones grupales de gran escala, frecuentemente itinerantes, organizadas a partir de criterios de identidad cultural, que se sostuvieron en la valoración de la diferencia, o del otro. En tercer lugar, la centralidad del curador como actor intermediario entre los circuitos periféricos y el *mainstream*, quien desarrolla en los textos que acompañan tal tipología de exposiciones, debates acerca de diversas nociones de identidad. Dada su posición de dependencia relativa de diversos intereses “privatizados” del mundo del arte, tanto de los países centrales como del llamado tercer mundo, este actor ha perdido en su desplazamiento parte de su autonomía. En cambio de la resistencia crítica que caracterizara a una importante proporción de críticos intelectuales de los años sesenta, los curadores, aún los de origen latinoamericano han adoptado el estatuto de “expertos”, al servicio de específicos intereses de grupos de interés, los cuales restringen sus posibilidades de acción (Ramírez, 1996:22). Determinado por las nuevas circunstancias, el curador pasó a ser un agente que colabora en la difusión de una agenda de problemas que se le imponen. Esto se debe, en parte a la propia transformación del circuito principal del arte. Como vimos, a partir de los ochenta, la centralidad que tenían las instituciones estatales como sostenedoras de la producción simbólica, tanto en el primero como en el tercer mundo, han dejado su lugar a sponsors privados, cuyos intereses influyen de un modo u otro en la política cultural de los países centrales. En este marco, la lectura e interpretación del arte producido en el resto del mundo aparece ligada a los intereses “privatizados” de los centros.

La heterogeneidad del centro

Es así como este circuito, conformado por una red de instituciones y sus intelectuales, distó de ser armónico. En determinados

espacios de enorme hegemonía cultural, las exposiciones se constituyeron en sistemas de creadores, obras y discursos con los que los curadores planteaban verdaderas tesis de autor. Cada nueva exposición marcaba un hito en la temporalidad del arte, cuya linealidad y progreso, a pesar de ser cuestionada por los textos, parecía ser garantizada sin embargo por las aspiraciones de novedad, de lo verdaderamente contemporáneo con las que presentaban sucesivamente sus problemáticas. En lugar de “dispersos” o “plurales” como se presentaban, los textos curatoriales planteaban criterios de validez del arte que se contraponían explícitamente a otros, frente a los que reclamaban un valor de verdad, o de superación.

Una de las primeras exposiciones de estas características se inauguró en Londres, en enero de 1981, con el nombre de *A new Spirit in Painting*. En su texto, el curador, Cristos Joachimides, anunciaba el regreso de la pintura, por sobre otras líneas del arte contemporáneo (Guasch, 2000:7), al tiempo que establecía que el nuevo concepto del arte “se interesaba por someter el pasado a procesos de cita” (Ibid.:7). A finales de 1982, otra muestra paradigmática realizada en Berlín, aspiraba desde su título, *Zeigest*, a encarnar ahora “el nuevo espíritu de los tiempos”. Con intención de revivir un mercado en baja, el crítico italiano Achille Bonito Oliva organizó en el mismo año dos muestras más, *Transvanguardia: Italia/América* y *Avanguardia/Transvanguardia*. De modo semejante a las anteriores contenía en su texto curatorial claras definiciones del arte legítimo de su tiempo. En este caso, la estrategia era claramente propagandística, tendiente a insertar a los artistas que se presentaban en el mercado internacional, en especial norteamericano¹⁹. La tendencia

¹⁹ Los artistas eran Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Mimmo Paladino y Ernesto Tatafiore. La tendencia postulada por Bonito Oliva tendría una amplia recepción en el circuito argentino. Principalmente fu promovida por Jorge Glusberg.

postulada era la Transvanguardia.

En Estados Unidos, sin embargo, las tendencias anunciadas desde los países centrales del arte Europeo, fueron recibidas críticamente. En una línea más vinculada al arte conceptual, contraponían a la figuración neo expresionista obras que planteaban problemas vinculados a la semiótica en obras más “frías”, de acabado inexpresivo, recurriendo al simulacionismo, o el apropiacionismo, estrategias que no se centraban en el oficio, ni en el acto de la pintura, tal como parecían proponer los artistas del viejo mundo, sino que proponían una “neo- objetivística de vitrina, surgida del paisaje artificial y consumista de una sociedad altamente industrializada”²⁰.

Es así como la escena internacional no era un espacio homogéneo, sino que se distinguían fuertemente tanto las propuestas de los curadores y críticos que organizaban estas grandes exposiciones, como también los efectos de las propias problemáticas artísticas con las que se ajustaban cuentas en los diferentes campos locales. Pero estas diferencias no se planteaban en un espacio neutro de cohabitación. En realidad las exposiciones y los textos que las acompañaban se agrupaban en dos posiciones contrapuestas: la pintura postmoderna, de origen europeo –Alemania, Italia- por un lado y el conceptualismo, o la línea de Duchamp, que proponían algunos artistas norteamericanos. Los críticos-curadores animaron vivamente esta confrontación.

El cuestionamiento de la lectura canónica de la modernidad artística estaba en el centro de los intereses de estas exposiciones-manifiesto de la llamada postmodernidad. Esta revisión crítica comienza a fines de los años setenta problematizando la noción de Sujeto implicada en las producciones de las vanguardias artísticas

20 La presentación de este planteo se dio a través de exposiciones como *Pictures, Endgame. Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture, A Forest of Signs. Art in the Crisis of Representation, Image World*. Los artistas más significativos de esta tendencia conceptual fueron Sherrie Levine, Ross Bleckner, Louise Lawler, Jeff Koons, entre otros. (Guasch, 2000: 8).

ya canónicas. En este sentido, en diálogo con las teorías feministas una cantidad de artistas puntualizan su crítica en el hecho de que, en efecto, el modelo de artista moderno es occidental, blanco y eminentemente masculino. El discurso feminista se inserta en las estrategias deconstructivistas ligadas a la línea duchampiana, seguida centralmente por los artistas norteamericanos. La problemática del género es así una de las vías que toma la crítica a la subjetividad que se entendía como hegemónica en el arte moderno, y se liga en algunos casos a las políticas de la diversidad que reclaman por derechos sexuales igualitarios en las principales ciudades del mundo.

Es así como, en sintonía con otras teorías que circulaban en el período, durante la década del ochenta el canon moderno fue el blanco de la crítica de arte. Distintas exclusiones generadas por ese canon fueron revisadas tanto por los artistas como por los historiadores y teóricos del arte. El mundo del arte corría la mirada hacia los sujetos que ese canon había excluido, y también sobre las producciones que se consideraban ajenas a la influencia de ese canon. Algunas importantes exposiciones de la época se hicieron eco de esta problemática de la “otredad”. En primer lugar la mirada se desvió hacia los “otros” de la hegemonía sexual masculina heterosexista. Grupos de gays, lesbianas, o mujeres feministas organizaron luchas políticas sostenidas en teorías de la identidad que cuestionaban el sujeto privilegiado de la Modernidad.

A principios de la década, la exposición *Cultura y Comentario, una perspectiva de los ochenta* (1990), se proponía presentar los intereses intelectuales de los dramas culturales de los últimos diez años. Las obras pertenecían a 15 artistas considerados “los más influyentes”, provenientes de Europa Occidental, Canadá, Japón y Estados Unidos. Algo más tarde la autocrítica de la propia cultura dio paso a la consideración de los “otros” de la cultura occidental. La problemática centro-periferia se planteó en nuevos términos. Dio lugar a un espacio de circulación de

producciones de países no centrales, conformado por un conjunto de curadores e instituciones “faro” que proponían distintas versiones de “«exposiciones transculturales», que conciben el espacio expositivo como lugar de coexistencia, cohabitación y diálogo entre artes y culturas dispares” (Guasch; 2000:9).

Aunque formaran parte de un tipo particular de muestras, las exposiciones del período fueron contestándose unas a otras, según el marco en el que era pensado el arte contemporáneo, y en particular el arte global. Es así como, por debajo de las continuidades presupuestas, podemos detectar interrupciones. De hecho, *Les Magiciens de la Terre* fue inmediatamente atacada por parte importante de la crítica especializada. Esto no impidió, sin embargo, que coincidieran en considerarla como inauguradora de esta problemática. A continuación trataremos de describir el modo en que se actualizaron las ideas que mencionamos en el comienzo. En una formulación que puede ser fechada, y ubicada, e incluso adjudicada a un autor, su curador, Jean-Hubert Martin. Retomando la terminología propuesta por Foucault, observaremos en un *acontecimiento discursivo* cómo se articulan determinadas ideas, con la *posición enunciativa*²¹ del curador, en el contexto de una mega muestra con la que se saludaba en 1989 la llegada del “arte contemporáneo global”.

Les Magiciens de la Terre

La problemática de la diferencia dio lugar a fines de los ochenta a la percepción del otro en términos culturales. Pero mientras en el caso de las problemáticas artísticas influidas por las teorías feministas, se trataba de deconstruir la ideología de las identidades positivas o plenas, el planteo de la “diversidad cultural” o el “multiculturalismo” teórico, asumía acríticamente la exterioridad

21 Foucault, Michel, Op. Cit. pp. 179 a 190.

y la pureza de las culturas que se enfrentaban. Una de las primeras exposiciones de relevancia internacional que inauguraron el tópico de la globalización fue *Les Magiciens de la Terre*, de Jean-Hubert Martin. La muestra, inaugurada en mayo de 1989, fue planteada como un “diálogo entre culturas”. Si bien existieron con anterioridad a ésta otras exposiciones en las que están presentes algunos de los elementos de este discurso, *Les Magiciens de la Terre* es la primera exposición del arte internacional en la que se plantea de un modo explícito la problemática de un arte *contemporáneo global*²². La categoría “global” se planteaba allí como una nueva interpretación del arte no occidental –que implicaba una revisión del occidental-, que aspiraba a superar la relación centro-periferia, planteada por el canon occidental moderno. En este sentido, el antecedente más directo con el que discutía era una controvertida exposición realizada en el Museo de Arte Moderno de New York, realizada en 1984, la cual exploraba “la afinidad entre lo tribal y lo moderno, de tal modo que sugería la existencia de normas estéticas universales” (Kasfir; 1992:52).

Los primeros textos-manifiestos

La ambiciosa exposición tuvo lugar entre el 18 de mayo y el 12 de agosto de 1989 simultáneamente en el Centre Pompidou y en el Grande Halle-La Villette. Se enmarcó en la conmemoración del

22 Se trata de una primera versión de este paradigma que luego fue ciertamente revisado en exposiciones ulteriores. Tomamos aquí de todos modos este caso, por dos razones. En primer lugar porque coincide con un período particular del campo artístico argentino, cuando ya comienza a percibirse una reactivación de las prácticas y la circulación de nuevas estéticas habilitadas por el ejercicio democrático. Y por otro lado porque el caso de *Les Magiciens de la Terre* permite identificar rasgos típicos del discurso de la globalización del arte. Sin embargo, nuestro análisis deja afuera otras versiones críticas que pueden inscribirse en este nuevo planteo.

bicentenario de la Revolución Francesa. Hubo esmero por parte de los curadores Jean-Hubert Martin y André Magnin en diferenciarse de antiguas exposiciones coloniales de culturas exóticas, y en virtud de ese distanciamiento tomaron algunos recaudos. El catálogo libro de casi 300 páginas (Martin, 1989), de tapa dura y formato tipo tabloide que acompañaba la exposición, contenía importantes textos de intelectuales de referencia, antecedidos por un recorrido histórico. Se mostraban imágenes de los estereotipos utilizados por Hollywood para representar al “otro”. Superproducciones con escenografías kitsch, marcadas por las modas de época, en donde las estrellas posan junto a grupos caracterizados de aborígenes de diverso origen. Frente a lo ridículo de esas imágenes se marcaba un contraste. En ensayos elaborados para la muestra, aunque antes de su montaje final, los distintos autores y especialistas tomaban posición frente a la representación occidental del otro, anteriores al hito histórico que significaría la exposición que prologaban²³. De distintas maneras todos los textos incluidos en el catálogo mencionan la distancia entre la postulación de una muestra de arte global y el colonialismo cultural con el que occidente se había acercado al resto del mundo *exotizándolo*. Pero además, como señalamos, “globalización” implicaba una distancia con respecto a la anterior idea de “internacionalización”. Mientras que esta última palabra designaba la extensión de un mismo patrón estético a todos los países del mundo, evaluando lo

23 A continuación del prefacio, componen el catálogo una serie de ensayos. El primero es de Aline Luque, “Il visiteur qui cherche les sens? – Joue à revenir sur se spas”. A continuación, “True stories, ou carte de monde poetique”, de Mark Francis. En tercer lugar, el texto del co-curador de la muestra André Magnin, que se titula “6° 48’ Sud 38° 39’ Est”. Todavía cinco ensayos más: “La planète tout entière, enfin...”, de Pierre Gaudibert; “Ouverture du Piège: léxposition postmoderne et ‘Magiciens de la Terre’ de Thomas Mc Evilly; “Hybridité, identité et culture contemporaine” de Homi Bhabha, “Ravissantes Peripheries” de Jaque Soullou; y finalmente “L’Autre, le grand alibi”, de Bernardo Marcadé. Estos textos preceden la sección de las reproducciones de las obras acompañadas por breves biografías de los artistas.

artístico desde un mismo canon –el canon occidental, y más específicamente el modernista-, ahora el escenario internacional del arte se quería presentar como sin centro, y se buscaba anular las jerarquías estéticas y culturales heredadas. En definitiva, el arte global pretendía anular la propia distinción centro-periferia. El primero de esos textos es el prefacio al libro, escrito por el curador principal de la muestra, Jean Hubert-Martin. Los esfuerzos anti eurocéntricos fueron explícitamente remarcados en el texto principal de la muestra: «La multiplicación de las imágenes del globo terrestre es uno de los síntomas del estrechamiento de las comunicaciones y los nexos, mediáticos y personales, entre los hombres del planeta» (Martin, 1989:8). La revolución de las comunicaciones permitía achicar las distancias entre puntos bien distantes. Los nexos podían ser ahora personales, o bien, como afirma Martin, “mediáticos”. El antecedente que mencionaba en el texto era una muestra realizada por el artista Filliou en el mismo Pompidou, donde se evocaba por distintos medios la cultura dogon. Sostenía un paradigma que se proponía era alternativo a las mencionadas exposiciones de lo “exótico”, pero también, y sobre todo, se contraponía al modelo del arte “internacional”, paradigma que se extendía desde el modernismo hasta entonces. Mientras que aquel vinculaba apenas los centros principales de los países desarrollados, la situación actual era propicia para una muestra tan abarcadora como nunca antes había sido posible. En los hechos, podía ahora incluirse a artistas y no artistas, latinoamericanos, africanos y asiáticos, junto a europeos o norteamericanos, todos ellos en un mismo nivel, en una misma exposición. En un espacio ilimitado, la estratificación entre lugares se desvanecía. La idea de globo alude en principio a un orden espacial esférico en donde las modernas divisiones entre Sur y Norte, Occidente y Oriente parecen reconfigurarse, siendo todos los puntos equidistantes al centro invisible. E implica también la ausencia de cualquier determinación física.

Nada podría afectar a un flujo de informaciones electrónicas, que median las relaciones entre culturas. El “diálogo entre culturas distantes” no aparece entonces interferido por los kilómetros, y esta nueva situación impone que las relaciones entre personas imiten esta ausencia de estratificación espacial y superen la lejanía simbólica tanto como la espacial. La nueva configuración del espacio reclamaba una reconsideración del tiempo. La falta de limitaciones en el espacio se conjugaba bien con la noción de *contemporaneidad*, omnipresente en el texto del catálogo. Proponer la contemporaneidad de las culturas tenía la intención de cuestionar la teleología del progreso indefinido, propia, en esta interpretación, de la Modernidad, y junto con ella la estratificación de las naciones entre muy, poco, o nada desarrolladas. Se hacía posible ahora el deseo que le había confiado en 1983 el artista Filliou, de realizar una exposición realmente internacional. Desde el título elegido, la muestra intentaba un desplazamiento del logo centrismo occidental. Evitaba la denominación *Arte* para nombrar objetos que sin embargo poseían, a criterio del curador, las propiedades atribuidas comúnmente a las obras de arte: “El término “magia” es el que más corrientemente se emplea para calificar la influencia intensa e inexplicable que el arte ejerce. Lo consideramos apropiado en la medida en que se evitaba así en el título la palabra “arte”, que habría etiquetado sin más las creaciones procedentes de sociedades que desconocen este concepto” (Martin, 1989:8). En los hechos, no era tanto que las sociedades de pertenencia de los participantes no conocieran la palabra, sino que en realidad, los curadores estaban interesados en otro tipo de objetos, a los que calificaban de “no occidentalizados”.

Todos estos objetos, de aquí o de fuera, tienen en común la posesión de un aura. No son simples objetos o útiles de valor funcional y material. Están destinados a actuar sobre la mente y las ideas de las que son fruto. Son receptáculos de

valores metafísicos. Trasmiten un sentido (Martin, 1989:9).

Jean-Hubert Martin partía de una clave interpretativa lo suficientemente amplia como para funcionar como un denominador común capaz de ordenar objetos tan heterogéneos. Dos propiedades cumplían esa función: la magia y la contemporaneidad. La primera de ellas permitía remontar el aura de los objetos a una percepción pura. Suspender la razón moderna. Recuperar una apreciación de los objetos no mediada por el proceso de secularización mediante el cual el arte ha devenido una institución separada del ámbito de la religión. Ese lugar *pre - o post-* moderno permitía a la sensibilidad del espectador abordar las obras más allá del canon occidental. La contemporaneidad era, en cambio, una propiedad mucho más precisa de los objetos de la muestra. Sin embargo, la idea de indagar la creación en el mundo de hoy podía consentir el planteamiento de una exposición sólo con autores no occidentales, a sabiendas de que la existencia del arte en nuestro medio es indiscutible. Pero eso habría sido tanto como insistir en poner a aquellos creadores en un gueto, en una categoría etnográfica de supervivencia arcaica salida de las exposiciones coloniales, cuando lo que importa es afirmar su existencia en el presente (Ibid.:10). Si el término *arte* era problematizado por la inclusión de sociedades pre modernas, lo *contemporáneo* estaba garantizado por las instituciones involucradas en la muestra, espacios de circulación claves del mundo del “arte contemporáneo”. Fue afirmada por la selección de artistas “occidentales”, figuras consagradas del arte contemporáneo.

La huella del orientalismo en el discurso del arte global

Sin embargo, pese al énfasis en cuestionar las jerarquías valorativas entre culturas, coherentes con esta concepción temporal, Jean-

Hubert Martin reordenó las tradicionales clasificaciones de un modo arbitrario y problemático, que contradecía sus intenciones explícitas. Por un lado porque, como veremos, la misma división Oriente-Occidente supone ya una serie de construcciones heredadas de los discursos que Hubert Martin pretendía haber dejado en el pasado. Ignorando la larga historia de hibridación cultural que produjeron tanto la hegemonía occidental en el mundo como las grandes olas migratorias hacia occidente, se insistía en encontrar dos identidades claras y distintas. Tal división guió el proceso de selección de los participantes, y por lo tanto la muestra reflejó, siguiendo la definición de Said (2006) un sesgo orientalista. Para construir la pureza de ambos grupos se utilizaron criterios diversos para la selección de unos y otros. Como analizaremos a continuación, el punto de vista de los curadores unificó bajo el concepto “no occidental” producciones bien distintas. La selección ratificó la hipótesis de la diferencia cultural reproduciendo sin querer los prejuicios del discurso que se intentaba poner en cuestión. La división entre Oriente y Occidente es la operación que define, para Edward Said, el discurso orientalista. Una vez que se ha trazado, una serie de supuestos se imponen como una huella marcada a todo lo que se diga sobre un objeto así delimitado. En principio se instaaura como enunciador una conciencia occidental soberana que se coloca en posición de exterioridad con respecto a Oriente, para luego decir algo (2006:27). Trazada la división entre Occidente y Tercer Mundo, la diferencia entre esas “dos culturas” se caracteriza como de una persistente incommensurabilidad.

Análisis de la selección de artistas.

La globalización imaginada por Hubert Martin

Si era necesario el diálogo entre culturas, era porque se quería mostrar lo radicalmente dispar. Es así como

quedaron establecidos dos grupos, cuyos criterios de construcción eran poco claros. El “Tercer Mundo” aparecía recurrentemente confundido como la “cultura no occidental”. La idea generalmente admitida de que no hay creación en las artes plásticas fuera del mundo occidental o del mundo fuertemente occidentalizado ha de incluirse entre los residuos de la arrogancia de nuestra cultura. Por no mencionar aquellos que siguen pensando que, porque poseemos una tecnología, nuestra cultura es superior a las demás; incluso a cuantos declaran sin ambages que no hay diferencia entre las culturas, suele costarles bastante aceptar que las obras procedentes del Tercer Mundo puedan ponerse en pie de igualdad con las de nuestras vanguardias (Ibid. : 8). De un lado, entonces quedaban “nuestra cultura”, y “nuestras vanguardias”. Del otro, el “tercer mundo”, y “sociedades que desconocen la palabra arte”.

No sólo partes del texto contradijeron los propósitos manifiestos de la muestra. Los criterios que guiaron la selección de los artistas no hicieron más que actualizar una concepción de la diversidad cultural ciertamente cristalizadora. El intento de superar el pasado etnocéntrico se vio opacado por la aparición indeseada de elementos de esa ideología visibilizados en la propia muestra. La huella del orientalismo reveló su persistencia en la selección de los artistas que participaron en la muestra. Si bien los expositores no fueron explícitamente asignados a esas categorías por los curadores, aparece en el texto principal del catálogo, la diferencia conceptual entre artistas “occidentales”, por un lado, y “no occidentalizados”, por otro. Debido a lo arbitrario de la división desconocemos quiénes eran, para los curadores, unos y otros. Sin embargo consideramos pertinente para el análisis de la muestra, partir de esa división como eje principal de la selección de los artistas. Nuestro análisis tiene como objeto la mirada de los curadores, objetivada en la elección de los artistas. Agrupando los casos a partir de una serie de regularidades que aparecen en las dimensiones que

queremos observar, construimos dos grandes conjuntos que dividen al total de artistas en partes similares. Los grupos responden a la división conceptual que guía la exposición, que es la división de los expositores en occidentales y no occidentales. Tomaremos estas agrupaciones como hipótesis analítica, independientemente de los criterios de los curadores, ya que no podemos tener acceso a ellos. A partir de la interpretación del texto, colocamos entonces del lado de los no-occidentales a todos los expositores que hubieran nacido y se hubieran formado en el “oriente geográfico”, es decir Asia, África y Oceanía, más aquellos que hubieran nacido en los países del llamado “tercer mundo”. Por esta razón colocamos a América Latina²⁴ y el Caribe, en esta categoría. Consideramos el lugar de origen no sólo como el lugar de nacimiento, sino también de formación y de residencia, hasta el año de la exposición (1989). En la categoría “occidentales”, por el contrario, ubicamos a quienes hubieran nacido en Europa, Estados Unidos, y Canadá, descontando la región del Gran Norte donde existen reservas de aborígenes²⁵. Sumamos en este grupo a los expositores que aun sin haber nacido allí, vivían en estos países en 1989, año de la exposición. Dentro del segundo grupo cabe hacer una distinción. Por un lado hemos incluido en él a artistas que han nacido en Europa Occidental y Estados Unidos. Pero también comparten las principales propiedades con este grupo, los que han desarrollado el tramo principal de su carrera en alguno de estos países. Para estos casos tomamos como indicador que vivieran en “occidente” en

24 La categoría “América Latina” abarca América del Sur y América Central. Se justifica porque es un agrupamiento ya existente dentro del circuito de arte internacional. Consideramos que la categoría “Caribe”, que suele ser ubicada en el conjunto “América Latina y el Caribe”, se justifica mantenerla aislada, dada la influencia de la cultura afro en Haití, lugar de origen de los expositores de esta categoría.

25 Por esta razón en los cuadros de datos se aclara América del Norte No Occidental, y Canadá No Occidental, para distinguir así a las sociedades no occidentalizadas que habitan estos territorios.

1989, año de la exposición. Por lo tanto se mantiene en los cuadros esta división entre nativos y residentes, ya que consideramos que existen diferencias entre ellos que pueden resultar significativas. Esta categoría de artistas que han emigrado de sus países de origen, tomados como grupo diferenciado de los occidentales nativos, se adaptan bien a la definición de artistas globales. En la mayoría de los casos sus respectivas obras tematizan el encuentro entre su cultura de origen y la de los países de recepción, o bien trabajan directamente con elementos que aluden a sus orígenes diversos. Esta condición hacía que esta categoría de artistas fuera potencialmente significativa para esta muestra. Sin embargo, como puede verse, no sólo cuantitativamente fue relativamente menor, sino que el mismo concepto de la muestra, que destacaba en última instancia los casos puros (occidentales, por un lado, no occidentales, por otro), subestimó sus rasgos de hibridación y acentuó las pertenencias culturales fuertes.

Por el tipo de trayectoria, y porque sus propiedades se acercan más a los occidentales que a los no occidentales, consideramos, pues, que este grupo puede tomarse como una sub categoría del grupo “occidentales”. Podrá observarse en la dimensión “grado de consagración”, que según los indicadores que he seleccionado para medirla, estos se encuentran homogéneamente distribuidos entre todos los artistas, sin notarse una alteración en los datos como causa de la inclusión de los “residentes”. Es decir, el grado de consagración no varía en forma sustantiva entre occidentales “nativos” y “residentes” (gráfico 8). Es así como en los gráficos subsiguientes aparecen ambos sumados en la categoría “occidentales”²⁶.

26 Puede consultarse en el anexo el cuadro 2 los países de origen y residencia de todos los artistas.

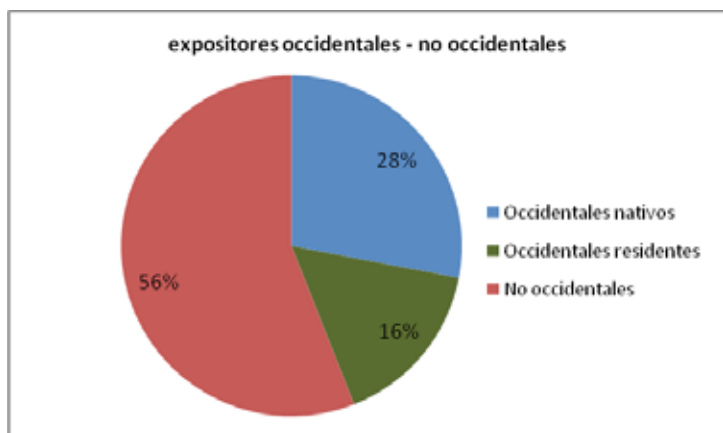


Gráfico 1

Gráfico realizado en base al cuadro 1 del anexo

Tomando entonces esta distribución, la categoría Occidente, quedó así representada por unos pocos países, claramente “centrales” (Gráfico 2). Entre ellos, una esperable mayor proporción de franceses se compone por una mitad de nacidos en territorio francés y la otra de residentes (en realidad 5 nativos contra 4 inmigrantes; cuadro 1). También existe una alta recepción de artistas migrantes en Estados Unidos (5 inmigrantes y 7 nativos), Holanda (3 inmigrantes, ningún nativo). Por lo demás, la representación de los artistas por países respeta la tendencia del circuito internacional, con un pequeño sesgo, como decimos, a favor de Francia.

El gráfico que corresponde a los expositores no occidentales, muestra en primer lugar una mayor dispersión de los casos. Mientras que la categoría “Occidente” se ve representado por artistas que provienen de 11 países, que pertenecen a 2 continentes

(América del Norte y Europa), “No occidental” se compone de 31 países, que corresponden a 6 continentes (África, Asia, Medio Oriente, Australia, América del Norte, América Latina – Central y del Sur-y el Caribe)

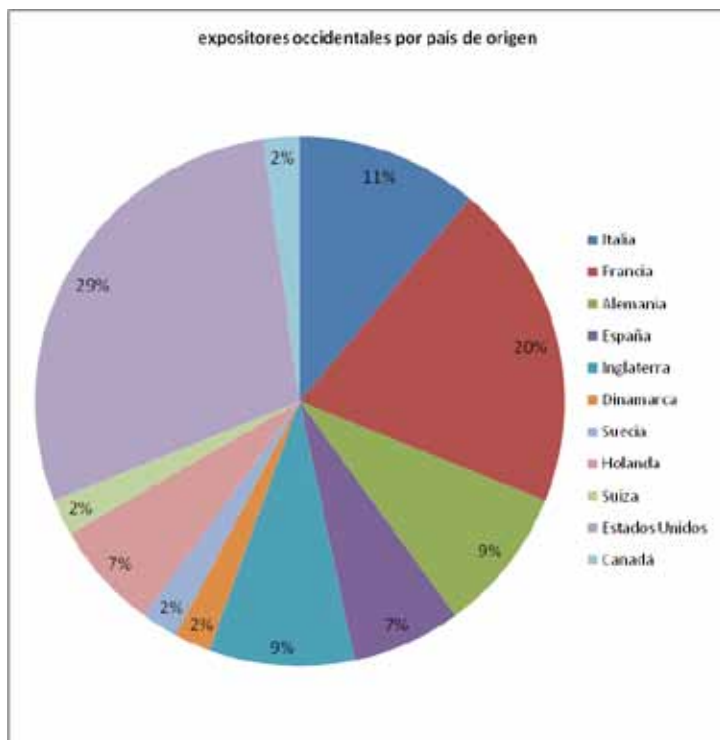


Gráfico 2

Gráfico realizado en base a cuadros 1 y 2 del anexo

Desde luego la causa de una mayor amplitud para la representación de las producciones “no occidentales” es que eran estas las que le daban el carácter a la muestra. De este modo, más que cuestionar

el propio canon occidental, parecía reforzarse su univocidad por contraposición a “los otros”. Martin se proponía rescatar estas producciones de la oscuridad y hacerlas visibles para el mundo del arte contemporáneo (occidental), otorgándoles, al fin, su merecido status. El hecho de incluir como contemporáneas las producciones de “culturas primitivas” se presentaba como una política curatorial innovadora, con respecto a los profesionales de los museos de antes. Este párrafo es un buen ejemplo de la relación entre este nuevo tipo de exposiciones, el discurso de la globalización cultural, y el nuevo rol que asume del curador, que se analizó anteriormente.

«A la hora en que, pese a todo, nos enfrentamos a manifestaciones de arte arcaico o de arte primitivo al de hoy, nos empeñamos en relegarlas a una categoría de supervivencia de tradiciones ancestrales completamente anacrónicas. Les atribuimos el valor de reminiscencias de otros tiempos. El calificativo de “contemporáneo” se les niega, como si sus autores no estuvieran vivos, como si fuesen fantasmas redivivos de viejas civilizaciones enterradas para siempre» (Ibid. :9).

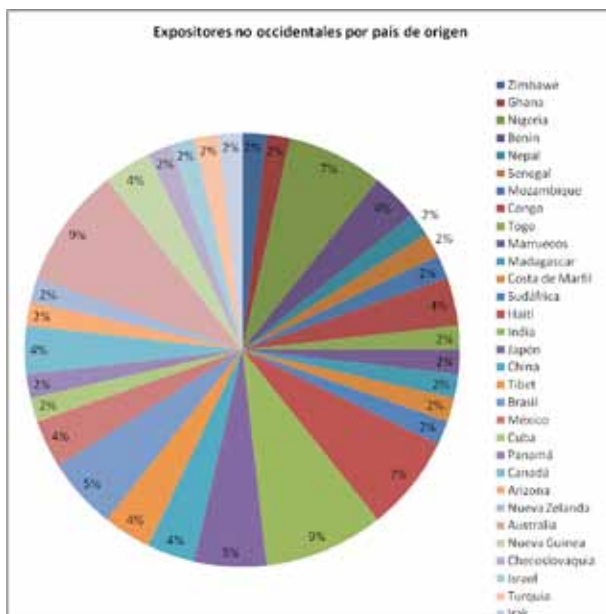


Gráfico 3

Gráfico elaborado en base a cuadros 1 y 2 del anexo

El peso de las distintas nacionalidades de los artistas “no occidentales” es un indicador del peso simbólico de cada uno de los países en la definición histórica de “Oriente” que, desde la perspectiva de Said, heredaron de la historia de Francia los curadores franceses. Ya que, como afirma Said, Oriente no es meramente una idea, un imaginario, sino la manifestación de una relación de poder en la cual Occidente domina, efectivamente: “Oriente fue orientalizado, no sólo porque se descubrió que era «oriental», según los estereotipos de un europeo medio del siglo XIX, sino también porque se podía conseguir que lo fuera –es

decir, se le podía obligar a serlo”-. (2006:25).

Es así como la idea sobre Oriente varía entre los principales países que han producido y sostenido el discurso orientalista, Inglaterra (y luego Estados Unidos) y Francia. En efecto, podemos observar que el peso de África en la categoría de los “No occidentales”, habla desde luego, no de lo terriblemente lejano, sino, al contrario, de lo cercano y conflictivo, tal como ocurre con el caso de África para Francia, en términos de políticas culturales, y de corrientes migratorias. Así, vemos que el “otro” para occidente no es una abstracción, una idea general y arbitraria, sino que el contenido de ese otro está determinado por una relación histórica que ha hecho necesaria una representación, una imagen que permitiera mediar en el conflicto, hacerlo manejable.

Siguiendo, sin quererlo, la huella orientalista, los curadores partieron hacia puntos distantes con la intención de encontrar a Oriente, y lo hallaron. El largo período de preparación que demandó la muestra y la considerable cantidad de recursos que se destinaron a la búsqueda y selección de los expositores en todo el mundo, es impensable sin la presencia necesaria del Estado Francés en el apoyo a tamaña empresa. Este interés, como dijimos, se enmarca en la imbricación entre las políticas culturales llevadas a cabo por instituciones artísticas oficiales y determinadas políticas curatoriales de la corriente principal, tal como analizamos en la primera parte del trabajo. El co-curador de la muestra André Magnin, en persona, fue a encontrar lo que buscaba a puntos remotos bien diversos. Encontró así a monjes tibetanos, artesanos ligados a las artes funerarias, adoradores de los dioses Vudú, familias de artesanos de la región mexicana de Oaxaca, etcétera. Había, además, entre ellos, niveles educativos muy diversos. Artistas autodidactas junto a artesanos, o aborígenes junto a artistas de trayectorias educativas formales, en instituciones del tercer mundo, pero evidentemente occidentales. Esta red no dejó tampoco afuera a la esfera privada, ya que André Magnin,

a su regreso del viaje, y con posterioridad a la exposición en el Pompidou, trabajó como curador de una importante colección comenzada a instancias de *Les Magiciens de la Terre*, y con la mayoría de los artistas que habían presentado sus trabajos allí, en muchos casos por primera vez. Así, en su doble carácter de curador institucional y privado, Magnin cerró el círculo que anteriormente describiéramos. La colección de “arte africano contemporáneo” que ayudó a formar pertenece al italiano Pigozzi y ha inaugurado todo un sector del mercado del arte internacional²⁷. El criterio de los curadores para seleccionar a los artistas de uno y otro grupo fue bien disímil. Indiscutidamente consagrados, los primeros conformaban un grupo homogéneo. Este grupo ilustra prolijamente la más hegemónica de las configuraciones del “arte contemporáneo internacional”. El segundo grupo, en cambio, se caracterizó por la heterogeneidad de sus integrantes. Artistas, monjes y artesanos provenientes de los puntos más distantes del mundo, noveles y popes, cuya unión estaba dada sólo por la negativa. En efecto, lo que les dio entidad no estaba dado por sus propias características, sino porque frente a ellos se cerraba otro colectivo cuya identidad estaba, a sus ojos, asegurada.

Así, del total de países que hemos ubicado en la categoría “No occidentales” (31), un 42% pertenece al continente africano, porcentaje que asciende a 45% si incluimos a Haití²⁸. El resto se reparte más o menos regularmente entre Asia (13%), América Latina (13% incluyendo del Sur y Central), Oceanía y Medio Oriente (9,6% cada uno), reservas aborígenes de América del Norte (6,45%) y Europa del Este (3,2%)²⁹. Si en lugar de sumar los países observamos a los artistas como unidades de análisis,

27 Pertenecen a esta colección Cyprien Tokoudagba, Seni Awa Cámara, Kane Kwei, entre otros (Ver imágenes al final del anexo)

28 Los artistas que fueron elegidos en Haití poseen una total influencia de la cultura Afro. Son en su totalidad artesanos ligados al culto Vudu.

29 Porcentajes calculados en base al cuadro n° 1.

el sesgo a favor de la cultura africana se confirma³⁰. Del total de artistas no occidentales, un 32% proviene de países africanos, 39% si sumamos a los artistas haitianos. La paridad observada entre el número de países del continente asiático y el número de países latinoamericanos no se repite al observar la cantidad de artistas. Ya que la cantidad de artistas latinoamericanos que participaron en la muestra son apenas 7 (12,5%), algo menor incluso al porcentaje de expositores provenientes de Oceanía que representan un 14,28 % del total. Mientras que, como decíamos, los asiáticos son 12, lo que significa un 21% del total de artistas no occidentales.

Observemos entonces cada una de las otras dimensiones en las cuales pueden observarse las diferencias de criterio.

El gráfico 4 muestra que mientras en el caso de los occidentales eran todos ellos artistas de carrera, y muy consagrados, como veremos, esto no es así en el grupo de los no occidentales. Por su voluntad de eludir la mirada occidentalizante, los buscadores soslayaron los propios campos artísticos de cada país y acudieron así a una variada gama de “productores” de objetos variados. Así, por ejemplo en el caso de Latinoamérica, fueron convocados desde Cildo Meireles, artista reconocido por el campo del arte brasilero e internacional, hasta Felipe Linares (ver imagen al final del anexo), maestro artesano productor de “alebrijes”, artesanía común en la región de Oaxaca (Martin, 1989). Aunque obviamente también existen artesanos en las capitales del primer mundo, estos no fueron representados en la exposición.

30 Idem.

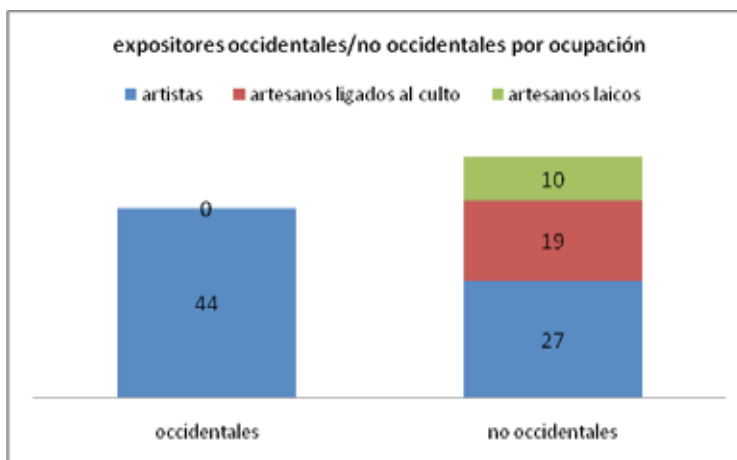


Gráfico 4

Gráfico realizado en base al cuadro 4 del Anexo

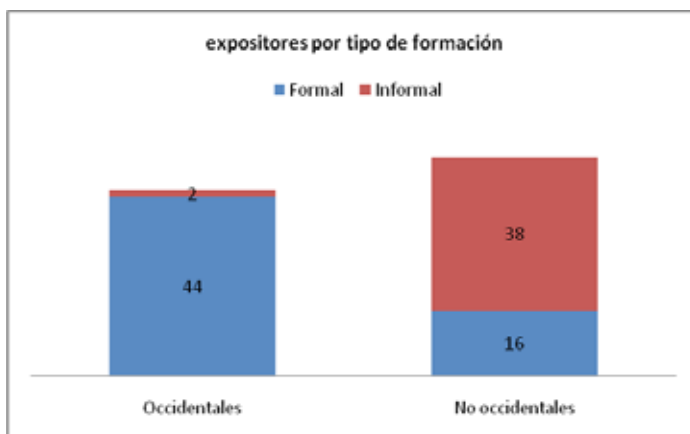


Gráfico 5

Gráfico elaborado en base al cuadro 6 del Anexo

El gráfico 5, que representa la distribución por tipo de formación, apunta en la misma dirección. Mientras que en el grupo de los occidentales la casi totalidad de los artistas se han formado en instituciones de educación formal de arte, en el caso de los no occidentales la proporción de artistas con educación formal y los autodidactas se invierte. Y también en este caso, como en los anteriores, el grupo está compuesto por elementos de diverso tipo, por contraposición al grupo de occidentales cuyos componentes son similares.

El siguiente (gráfico 6) muestra que la edad de los artistas de uno y otro grupo permite marcar una diferencia entre ambos grupos. Por un lado se observa una mayor homogeneidad del grupo de los occidentales, propiedad que se repite una vez más. En este sentido puede observarse en el gráfico una significativa concentración de los artistas en el grupo de 40 a 49 años. Es así como en esta categoría, de 28 artistas que son los “nativos occidentales”, 14 pertenecen a este rango de edad. Si consideramos a quienes residían en estos países en el momento de la exposición, sumaremos 4 que han nacido en esa década. En total, entonces, un 64% de los artistas occidentales tenían entre 40 y 49 años en el momento de la exposición. Esto se debe a que sus trayectorias biográficas se encuentran reguladas por la pertenencia a campos artísticos interconectados que hacen que las estrategias exitosas, adaptadas en cierto sentido a las demandas del circuito del llamado “arte contemporáneo internacional”, presenten “etapas” notablemente similares.

Por el contrario, en el grupo de los artistas no occidentales, los artistas se distribuyen de un modo más regular a lo largo de una franja etaria, además, más extensa. Es decir, existe en este grupo de expositores una mayor dispersión de los datos, lo cual se debe, posiblemente a que en contraposición al criterio de selección de los artistas occidentales, muy mediado por las estandarizaciones que impone el campo del arte, o los diversos campos interconectados

en el circuito internacional, la selección de estos expositores es independiente de las mediaciones de los campos respectivos. Como un modo de escapar a la occidentalización, que a los ojos de los curadores, impone occidente a las producciones autóctonas, los buscadores seleccionaron a los “productores” soslayando las jerarquías culturales de las propias regiones. Esta amplitud se ve reflejada, pues, en los distintos indicadores. Es decir, que la mayor estandarización de los datos en el primer caso, nos habla de trayectorias vitales sistematizadas por las carreras de estos artistas, ciertamente similares. Este dato se complementa con el grado de consagración de los artistas de uno y otro grupo a través del indicador “Participación en eventos internacionales” (ver gráfico 8 y cuadro 7 del anexo).

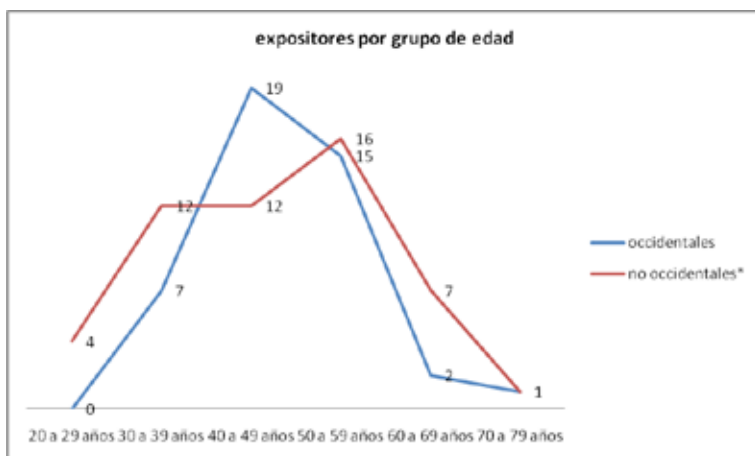


Gráfico 6

Gráfico elaborado en base al cuadro 5 del Anexo

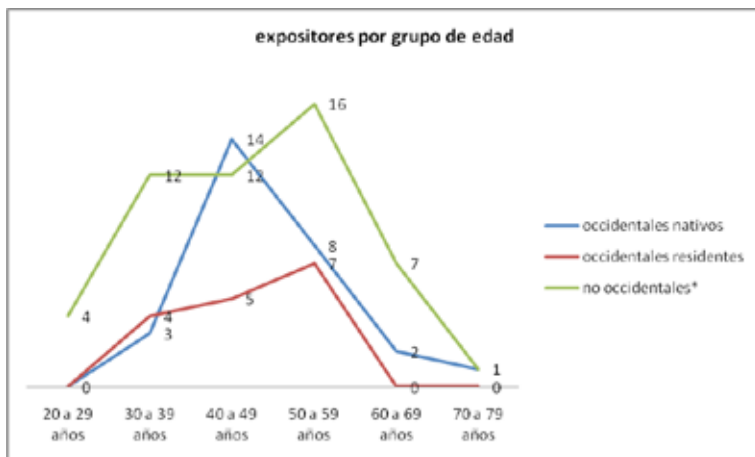


Gráfico 7

Gráfico elaborado en base al cuadro 5 del Anexo

En los hechos, una serie acotada de eventos marca el pulso de lo que se entiende por “circuito internacional”. Por su alta concurrencia y visibilidad, tanto la Bienal de Venecia y/o en la Documenta de Kassel pueden ser tomados como indicadores de consagración, dentro del circuito internacional que estamos analizando. Funcionan en realidad como cajas de resonancia de tendencias ya instaladas. Los artistas que se presentan ahí tienen una trayectoria larga que es coronada, en cierto sentido, por la selección para participar en ellos. En ese sentido es interesante analizar el modo en que se concentran los indicadores de prestigio en los mismos artistas. Así, el número de participaciones por artista es un indicador del mecanismo por el cual, como indica Bourdieu, las instancias de consagración de este circuito, como lo son las bienales internacionales, reafirman su propio prestigio consagrando a los ya consagrados. Por último cabe notar también

aquí, que lejos de cuestionar el modelo occidental de “artista contemporáneo”, la construcción de un grupo homogéneo de los artistas más consagrados del circuito, frente a una categoría tan heterogénea de expositores, no hizo más que ratificarlo como una positividad sin fisuras.

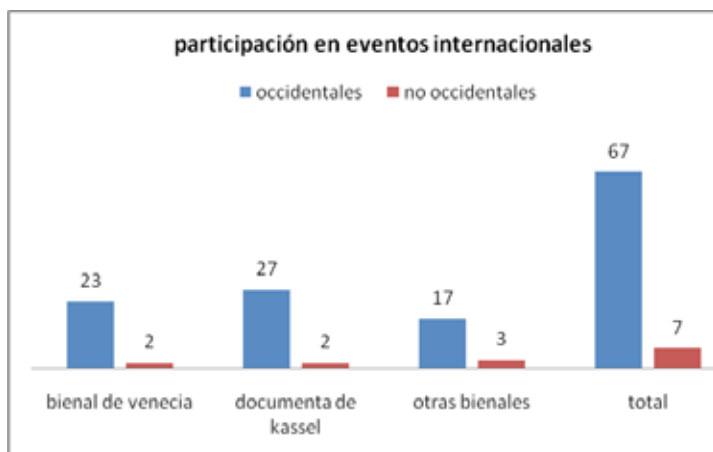


Gráfico 8

Gráfico realizado en base al cuadro 7 del Anexo

Conclusiones

El circuito de circulación de arte contemporáneo conformado por las principales instituciones de los países centrales, se articuló desde fines de los ochenta en torno a ciertos tópicos que sincrónicamente o sucesivamente contraponían distintas visiones de ese momento del arte, sus temas de interés, sus estilos. Estos tópicos implicaron diversas políticas curatoriales que

determinaban las condiciones de circulación de las obras, y sus lecturas. Dentro de ellos, tiene un lugar destacado las exposiciones inspiradas en la idea de *globalización del arte* o *arte global*.

Entendida como unidad discursiva, la globalización del arte enlazó una serie de elementos. En primer lugar, tal como ha ocurrido con otros mercados, algunos autores señalan la conformación de un mercado en crecimiento que extiende su demanda hacia nuevos bienes. En segundo lugar, una serie de fenómenos promovieron una simétrica demanda de nuevos símbolos que requerían la apertura del horizonte conceptual del “arte contemporáneo”. En este sentido las ideas que circulan en el mundo del arte tienden a revisar distintos aspectos del canon modernista. Como parte de la revisión de las bases de la Modernidad, en este caso artística, otro discurso confluyente, en este caso la postmodernidad, propiciaba la reconsideración de las jerarquías estéticas. En tercer lugar, la figura del curador aparece como productor y difusor privilegiado de políticas culturales, a través de las llamadas “exposiciones manifiesto”, mega muestras itinerantes que difunden sentidos del arte en un escenario no siempre armónico. Uno de los tópicos dominantes de fines de los ochenta hasta mediados de los noventa, en este circuito, fue el cuestionamiento de la hegemonía del canon occidental a través de exposiciones transculturales que intentaban plantear de un modo renovado la mirada de Europa sobre el arte de países no centrales.

Ahora bien, lo que podemos afirmar, a partir de lo expuesto, es que la circulación de obras provenientes de países no centrales se ajustaba en esta primera formulación del arte global a parámetros diferentes que los que guiaban la selección de las producciones de los artistas de los países centrales. Es así como en este escenario definido como de arte global, lejos de construirse una clave de lectura horizontal el intercambio con los países “no occidentales” se vio fuertemente determinado por la postulación de una diferencia aún demasiado radical entre el centro y la periferia, bajo la

partición entre artistas “occidentales” y “no occidentales”. Dicha división desconocía los procesos de modernización llevados a cabo en países como Argentina, la cual, desde la mirada de los curadores, se consideraba entre el grupo de los países no occidentales. En este sentido, la concepción de la cultura ligada a una identidad, y de que podríamos hallar culturas que se encuentran por fuera de la modernidad, desconoce procesos coloniales que configuraron modernidades complejas, con elementos de orígenes diversos y opuestos. Desde luego, una parte de la crítica reaccionó ante tal perspectiva. La crítica Catherine David, señaló al respecto:

La posibilidad de construir una modernidad compleja, una “modernidad descolonial” en la terminología de Walter Dignolo, se basa en la asunción de la idea de que dicha modernidad es un sistema que, como tal, puede incorporar elementos muy diferentes y aceptar “disimetrías”. Un sistema en el que, por tanto, no hay “afuera”, no hay exterioridad (David, 2008).

Dado ese sesgo, la perspectiva era poco inclusiva, por lo tanto, de la producción Argentina de fines de los ochenta y principios de los noventa, lo cual invita a introducir matices en el optimismo expresado por algunos de los críticos de aquel momento.

Y esto es una discusión que he mantenido en repetidas ocasiones desde que en 1989 Jean-Hubert Martin organizó la exposición *Les Magiciens de la Terre* en París. Para mí esa idea de la existencia de un afuera refleja, en el mejor de los casos, una actitud romántica y absolutamente ingenua y, en el peor de los casos, una ideología neocolonial (pues implica asumir que hay un centro y una periferia, que hay unos que inventan y otros que repiten, unos que están adelantados y otros que están atrasados...). Ambas actitudes nos impiden confrontarnos a la raíz del problema: las “discronías”, que son espacios materiales, pero también espacios llenos de ideología, espacios políticos y económicos (David, 2008).

Las reacciones que despertó aquel primer intento, condujeron a

replanteos que, aunque continuando con la noción de “Arte global”, habilitaron nuevas lecturas de los movimientos artísticos de países no centrales, en diálogo con los de Europa y Estados Unidos. Uno de los mejores ejemplos de esa evolución es la exposición realizada diez años después de aquella primera, titulada *Global Conceptualism: Points of origin, 1950s-1980s* (AA.VV, 1999). A diferencia de *Les Magiciens*, en este caso cabía plantear la complejidad de, en este caso, el conceptualismo, con una marcada intención de expandir las experiencias que lo conformaron, sin resignar en ello ni la especificidad, ni los puntos de contacto entre distintos contextos de emergencia. En su texto del catálogo destinado a explorar el conceptualismo en las producciones de América Latina, Mari Carmen Ramírez despliega un argumento que dota de autonomía y singularidad a las experiencias latinoamericanas que tienen lugar desde 1960. Y destaca que los contextos políticos locales son determinantes para comprender esas producciones y sus singularidades³¹. El cambio de perspectiva que proponía esta exposición, con respecto a sus antecesoras, fue bien recibido en el medio local. La recién aparecida revista *Ramona* de artes visuales, que congregaría a partir de entonces los debates más significativos del campo local a lo largo de una década³², saludó

31 Coincidimos con las interpretaciones que consideran un hito la exposición en cuestión, ya que rompe con los esquemas de interpretación etnocéntricos de las experiencias artísticas latinoamericanas, dominantes aun en los noventa. “Tradicionalmente abordada desde el horizonte del arte conceptual, la exposición *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s* (Queens Museum of Art, New York, 1999), le permite una aproximación en tanto dispositivo historiográfico tendiente a desarmar las lógicas explicativas presentes en una concepción tradicional y centralista de la historia del arte. Organizada por Luis Camnitzer, Jane Farver y Rachel Weiss, esta exhibición no sólo reformuló la narrativa del arte conceptual tal como estaba construida hacia los años noventa, sino que también logró dislocar las relaciones explicativas hasta entonces dominantes entre las producciones de distintas partes del globo” (Piñero, 2000).

32 El primer número de la revista apareció en abril de 2000, mientras que el último número en papel, el 101 lo hizo en junio de 2010. Continúa apareciendo *Ramona web*, aunque se trata más que nada de la agenda del circuito de artes visuales

la interpretación que allí se proponía. Gustavo Bruzzone (2000), editor responsable de la publicación, festejaba en el número 3 de la revista el tratamiento dado a las experiencias conceptuales argentinas en aquella muestra. Su intervención inauguraba un largo debate aun no concluido en torno a las distintas versiones de la revisión de las relaciones entre las periferias y los centros. Si tal debate daba por superada la primera manifestación del nuevo paradigma, las distintas visiones sobre aquel escenario y las definiciones y redefiniciones del arte latinoamericano y argentino en el circuito internacional no dejaron de producir tensiones y divisiones que mantienen vigentes aun hoy los tópicos desplegados en el presente ensayo³³.

A través del análisis de la exposición *Les Magiciens de la Terre*, hemos podido describir algunos de los elementos que definen el discurso del arte global, en una de sus primeras formulaciones, en 1989. Esta exposición plantea en un espacio central del mundo del arte internacional la noción de arte global. El curador, Jean-Hubert Martin, propone una mega muestra en la que cohabitan producciones consagradas por la corriente principal del arte contemporáneo, junto a otras producidas de países no centrales. El interés en estas producciones se produce bajo la valoración de la denominada “diferencia cultural”, concepto que pertenece a la problemática del multiculturalismo.

Sin que haya sido buscado por los curadores, existen elementos de continuidad con respecto al discurso orientalista, propio de una

de arte contemporáneo. Aunque suele haber reseñas de algunas muestras, no pretende la densidad crítica de la versión en papel.

33 Véanse especialmente en los números 86, 90 y 91 de *Ramona, revista de artes visuales*, los siguientes artículos citados en la bibliografía. Cerviño, Mariana (2008); Ramírez, Mari Carmen (2008), Davis, Fernando (2008), Mosquera, G. “Contra el arte latinoamericano”, Rolnik, S. Políticas de la hibridación, Richard, Nelly “En torno a la noción de “Sur””, Barriandos, Joaquín “LA emergencia del arte “periférico global” en *Ramona* n° 91

etapa que se pretende anterior. La organización de la muestra en torno al eje que dividiría dos matrices culturales, una occidental y otra no occidental, implica de por sí dos supuestos: en primer lugar una definición sustancialista de la identidad cultural, y en segundo lugar la exterioridad de una identidad con respecto a la otra. Ambos son elementos centrales del orientalismo.

Es decir que el contexto de circulación de arte proveniente de países no centrales de comienzos de la década del noventa, estaría dominado por nociones de la “diversidad cultural”. Este conjunto de nociones intentan marcar una distancia con respecto al modo en el cual Europa, en este caso Francia, había mirado las producciones artísticas de otras culturas, que en el esquema propuesto se denominan “no occidentales”, frente a las “occidentales”. Un renovado interés se centra, en este contexto, en la relación de las obras con la identidad cultural de los autores. Presa de algunos de los supuestos del clásico discurso “orientalista”, tal como lo analiza Said, la nueva mirada es, aunque sin buscarlo, cautiva de una mirada exótica. Esto se debe a la insistencia en determinar una cultura no contaminada por la occidentalización, por un lado, y luego, a que se intenta encontrar huellas de la “cultura no occidental” en las obras presentadas. Es así como se reproducen estereotipos culturales que ponen límites a la pretendida novedad del arte global, con respecto al “arte internacional”.

Referencias bibliográficas

- Alonso, R. (2003). Avatares de un problema. En *Ansia y Devoción. Imágenes del presente* (pp. 38-50). Buenos Aires: Fundación Proa
- Althusser, L. (1999). *La revolución teórica de Marx*. México D.F.: Siglo Veintiuno.
- Althusser, L. y Balibar, É. (2000). *Para leer el capital*. México D.F.: Siglo Veintiuno.
- Barriendos, J. (2009). La emergencia del arte “periférico global”. *Ramona, revista de artes visuales*. 91, 39-43.
- Basualdo, C. (2000). Viajes Argentinos. *Revista Lápiz*. 158-159, 157-161.
- Boschetti A. (2010). *L’espace culturel transnational*. Paris: Nouveau Monde.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- (1998). *La distinción, Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos, elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- (2004). *El amor al arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Bourdieu, P. y Wacquant, L. (1999). Sobre las astucias de la razón imperialista. *Apuntes de investigación del CECYP*. 4, 9-13.
- Bruzzzone, G. (2000). El conceptualismo como expresión local de un fenómeno global. *Ramona, revista de artes visuales*. 3, 29.
- Camnitzer, L. (2002). El ingreso a las corrientes hegemónicas del arte. *Trama*. 0, 28-33.
- Camnitzer, L., Farver, J. y Weiss, R. (1999). *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s*. New York: Queens Museum of Art.

Cerviño, M. (2008). Globalismos y descentramientos en los noventa. Historia de una traducción. *Ramona revista de artes visuales*. 86, 8.

DANTO, Arthur. El final del arte. 1995 [en línea]
[consulta: 20 de noviembre 2011] <<http://www.temakel.com/texfildanto.htm>>

DAVID, Catherine. La ecuación iraquí (ii). Transcripción de la conversación entre Catherine David y Xavier Antich. (2008) [en línea]. [consulta: 4 de julio 2008]<http://www2.unia.es/arteypensamiento/ezine/ezine11_2006/juno1.html>

Davis, F. (2008). Entrevista a Luis Camnitzer: Global Conceptualism fue algo intestinal e incontrolable, al mismo tiempo que presuntuoso y utópico. *Ramona, revista de artes visuales*. 86, 24-35.

Foucault, M. (1997). *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo Veintiuno.

García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Grijalbo.

— (1995). *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. México D.F.: Grijalbo.

— (1998). *La Producción simbólica: teoría y método en sociología del arte*, México D.F.: Siglo Veintiuno.

— (1999). *La Globalización imaginada*. México DF: Paidós.

Giunta, A. (2001). *Internacionalismo, vanguardia y política*. Buenos Aires: Paidós.

— (2000). Marcas del pasado. *Revista Lápis*, 158-159, 47-64.

Greemberg, C. (1939). Avant-garde and Kitsch. *Partisan Review*. Fall, 34-49.

- Guasch, A. M. (Ed.) (2000). *Los manifiestos del arte postmoderno. Textos de exposiciones 1980- 1995*. Madrid: Akal.
- Guilbaut, S. (2002, febrero 24-28). Musealización del mundo o californización de occidente. En UNAM *Art Studies from Latin America/Estudios de Arte desde Latinoamérica*. Seminario internacional. UNAM y The Paul Getty Foundation.
- Heinich, N. (2005). *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. París: Gallimard.
- Huyssen, A. (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, postmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Ianni, O. (1998). *Teorías de la globalización*. México: Siglo Veintiuno.
- Katzenstein, I. (2003). Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los '90. *Ramona, revista de artes visuales*. 37, 4-15.
- (2006). *Pombo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- KASFIR, Sydney L. *Taste and Distate. The canon of new African Art*. 1992 [en línea] [consulta: 8 de agosto 2008] <www.JSTOR.org/pss/2935155>
- López Anaya, J. (2003). *Ritos de fin de Siglo. Arte argentino y vanguardia internacional*. Buenos Aires: Emecé.
- Martin, Jean-Hubert (Ed.) (1989). *Magiciens de la Terre*. París: Centre Georges Pompidou y Grande Halle-La Villette.
- MOSQUERA, Gerardo. *Notas sobre la globalización, arte y diferencia cultural. Zonas silenciosas. Sobre globalización e interacción cultural*. (2001) [en línea] [consulta: 22 de Noviembre de 2011] <<http://www.proyectotrama.org/oo/trama/SaladeLectura/index.html>>

— (2009). Contra el arte latinoamericano. *Ramona, revista de artes visuales*. 91, 9-15.

Moulin, R. (2003). *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*. París: Flammarion.

Ortiz, R. (1994). *Mundialización y cultura*. Buenos Aires: Alianza.

Pacheco, M. (2000). Vectores y vanguardias. *Revista Lápiz*. 158-159, 31-37.

PIÑERO, Gabriela. “Estrategias de inserción y políticas de visibilidad: el paradigma conceptual “América Latina en el escenario global”. En *Conference Publication: Transnational Latin American Art from 1950 to Present Day*. 2009 [en línea]. [consulta: 7 de noviembre 2011] <http://www.finearts.utexas.edu/aah/files/latin_seminar_conference_papers/PAPER%20-%20Gabriela%20Pinero.pdf>

Ramírez, M. C. (1996). Brokering identities. Art curators and the politics of cultural representation. En *Thinking about exhibitions*. (pp. 21-38). Londres: Routledge.

Ramírez, M.C. (2008). Mediación identitaria: los curadores de arte y las políticas de representación cultural. *Ramona, revista de artes visuales*. 86, 9-23.

Rancière, J. (2006). *El inconsciente estético*. Buenos Aires: Del Estante Editorial.

Richard, N. (2009). Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial. En torno a la noción de “Sur”. *Ramona, revista de artes visuales*. 91, 24-30.

Said, E. (2006). *Orientalismo*. Barcelona: De bolsillo.

Rolnik, S. (2009). Para evitar falsos problemas. Políticas de la hibridación. *Ramona, revista de artes visuales*. 91, 16-23.

Williams, R. (1981). *Sociología de la cultura*. México D.F.: Paidós.

— (1977). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

— (1997). *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial.

