Título abreviado: GENEALOGÍA DEL GIRO ETNOGRÁFICO.

Genealogía del giro etnográfico en los discursos curatoriales contemporáneos (1989 – 2013).

Yamily Habib El Fakih.

Tutora: Anna María Guasch

Universitat de Barcelona.

Facultad de Geografía e Historia.

Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte.

Trabajo Final.

Febrero, 2015.

Contenido.

		Pág.
	Introducción	3
1.	La multiculturalidad y el giro etnográfico en el arte contemporáneo .	5
2.	Discursos curatoriales en torno al giro etnográfico en el arte contemporáneo:	20
	2.1 Magiciens de la Terre (1989).	21
	2.1.1 Paralelismos con Primitivism	26
	2.1.2 Intercambios con la Bienal de la Habana	29
	2.2 Cocido y Crudo (1994).	34
	2.3 Trade Routes. II Biennal of Johannesburg. (1997).	39
	2.4 Documenta 11 – Platform 5: Austellung/Exhibition. (2002).	46
	2.5 How Lattitudes Become Forms. Art in Global Age. (2004).	52
	2.6 Intense Proximity. An Anthology of the Near and the Far. La Triennale. (2012).	58
3.	Casos de estudio	66
	3.1 Trinh Minh – Ha	67
	3.2 Alfredo Jaar	73
	Conclusiones	78
	Referencias Bibliográficas	80
	Bibliografía Recomendada	84
	Anexos	87

Introducción.

No es sencillo comprender las transformaciones que sufre el panorama social y político del mundo a través del paso del tiempo. A su vez La geografía contemplada en algún momento desde el mapamundi que cuelga en las paredes de los institutos, pareciera ya no ser tan inmensa. El mundo del siglo XXI no tiene una velocidad parsimoniosa; por el contrario, la vertiginosidad pareciera ser el status quo de las generaciones socialmente activas y en proceso de formación y la cultura no es inmune a todo ello; de hecho, parecería ser la materia prima de la mayor parte de las investigaciones profesionales en curso, y con razón.

Si Arjun Appadurai estaba en lo cierto y "todas las grandes fuerzas sociales tienen sus precursores, precedentes, análogos y raíces en el pasado" (2001, p. 06), entonces también los fenómenos investigativos actuales tienen sus raíces en un pasado amplio y prolijo, cuyos productos pueden o no ser interpretados de acuerdo a afinidades estéticas y políticas. Es menester del investigador objetivo identificar las características fundamentales de sus predecesores para elaborar un análisis crítico de las fallas y buscar un modelo que se adecúe a los requerimientos que le son contemporáneos.

Es así como nace el proyecto de la Genealogía del Giro Etnográfico en los Discursos Curatoriales, una empresa intelectual que busca exponer el desarrollo de las exhibiciones más importantes a partir del año de 1989 cuyas interrogantes de exploración hayan girado en torno al fenómeno de la globalización y a la aproximación antropológica a la alteridad como fenómeno denotativo de los procesos contemporáneos.

Desde la iniciativa de Jean Hubert Martin con *Magiciens de la Terre,* hasta los múltiples y diversos acercamientos de Okwui Enwezor al efecto de la globalización y la multiculturalidad en las manifestaciones artísticas, se ha desarrollado un paneo teórico de las bases estructurales de todas estas exhibiciones con el fin de

determinar las piedras angulares en sus procesos y los logros que han quedado para la Historia del Arte que está por escribirse.

Asimismo, se han escogido dos productores culturales cuyo trabajo se inmerge en nuestras premisas investigativas y, en tal caso, desafía nuestros prejuicios como exploradores teóricos de la evolución en los discursos artísticos y curatoriales desde el ocaso de la posmodernidad y el correspondiente advenimiento de la era global. Por lo tanto, este trabajo no pretende solventar dudas que llevan décadas cocinándose en los departamentos de investigación de tantas universidades; lo que sí sugiere es una sencilla aproximación a eventos fundamentales en la cronología de un fenómeno.

Así pues, se tomaron en cuenta ocho exhibiciones que contemplaran artistas occidentales y artistas considerados periféricos, a través de una maquinaria teórica que fue evolucionando con el paso de los años y que permitía describir los encuentros culturales desde una perspectiva multidisciplinar, conjugando los procesos de trabajo de campo etnográficos con aquellos de los que echaban mano los curadores encargados.

La descripción de estas exhibiciones se llevó a cabo de la mano de teóricos tanto del arte como de la antropología y la etnografía, intentando hacer una exploración transversal a partir de una bibliografía fundamentalmente anglosajona y preferentemente contemporánea, que se vio respaldada por la escogencia de dos casos de estudio que coincidieran con los estatutos antes descritos.

Aun cuando parezca la postura menos arriesgada, se ha querido exponer una serie de hechos históricos para promover, quizás en otra etapa profesional, la búsqueda de nuevos discursos curatoriales que alimenten la voraz curiosidad por comprender al otro y, al mismo tiempo, a nosotros mismos.

La multiculturalidad y el giro etnográfico en el arte contemporáneo.

La posmodernidad puede definirse desde sus acepciones como período histórico, como corriente filosófica o como movimiento artístico, pero cualquiera de ellos concluiría inequívocamente en un estado del pensamiento producto de la pérdida de la referencia histórica de la modernidad, tras considerar esta última como una construcción cultural que se basa en condiciones específicas (Foster, 1985, p 09). Es así pues como la posmodernidad "no se define en relación con un medio dado sino más bien en relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales" (1985, p.09).

Por tanto, la estrategia la posmodernidad es la deconstrucción del modernismo a través de su re-escritura. Según Krauss y Crimp, sin embargo, es la ruptura con el campo estético del modernismo; según Ulmer y Said es el objeto de la poscrítica y la política de la interpretación en la actualidad; Jameson y Baudrillard plantean que es un modo nuevo, esquizofrénico, de espacio y tiempo, y Owens y Frampton sugieren que es el declive de los mitos modernos del progreso y la superioridad (citado por Foster, 1985, p. 10).

Estos debates teóricos no concluyen en otra cosa más que en la problemática profunda que sugiere el proyecto de modernidad, cuya inocuidad histórica tan sólo alude a su carácter de caducidad en los momentos claves de reestructuración global. En nuestro caso nos planteamos el año de 1989 como el hito cronológico de la ruptura con antiguos paradigmas identitarios, que parten del distanciamiento con las tradiciones duales (blanco – negro, femenino – masculino) que habían minado los lenguajes filosóficos y artísticos de las décadas previas, para pasar a una interpretación de la hibridez y la percepción de la otredad como nuevos ejes discursivos.

Ya inmersos en los años noventa donde los Estados Unidos parecían ver el ocaso del conservadurismo republicano, Alemania se veía reunificada y el capitalismo estable parecía ser la meta de todas las economías resurgentes, la cultura abogaba por un "deber ser" más compenetrado con los resultados migratorios de décadas anteriores y pretendía impulsar una nueva contemplación de los fenómenos sociales: "culturas colonizadas, minorías emergentes, áreas periféricas (…) áreas absolutamente aisladas" (Guasch, 2000, p. 557), que representaban la multiplicidad de esferas en las que se desarrollaba el panorama mundial.

Este "internacionalismo" producto de la génesis de la globalización, implicaba el reconocimiento de la alteridad como igual al fenómeno unitario occidental y por lo tanto significaba una "posición ideológica" aupada por mecanismos políticos y económicos inherentes al desarrollo precipitado de los medios de comunicación y de las tecnologías en general, así como también heredera de los fenómenos posmodernistas como el abordaje de la cultura como un "corpus de códigos" o como un "conjunto de resoluciones imaginarias de contradicciones reales" (Guasch, 2000, p. 557), abandonando la apreciación de los productos culturales como obras únicas e intransferibles y optando por su re-lectura, parafraseando la terminología posmodernista.

Así lo refiere Foster:

> Con este modelo textual, resulta clara una estrategia posmodernista: deconstruir el modernismo no para encerrarlo en su propia imagen sino a fin de abrirlo, de reescribirlo; abrir sus sistemas cerrados (como un museo) a la 'heterogeneidad de los textos' (Crimp), reescribir sus técnicas universales desde el punto de vista de las 'contradicciones sintéticas' (…) Tal vez la mejor manera de concebir la posmodernidad sea, pues, la de considerarlo como un conflicto de modos nuevos y antiguos, culturales y económicos, el uno enteramente autónomo, el otro no del todo determinativo, y de los intereses invertidos en ello (1985, p.11).

Este marco postestructuralista del pensamiento se evidencia en planteamientos reivindicativos de la "muerte" del autor, como bien plantearía Barthes sobre la escritura:

> Escribir es ese espacio neutral, compuesto y oblicuo en el que nuestro sujeto se escabulle, el negativo donde toda la identidad es perdida, empezando por la propia identidad del cuerpo que escribe. Sin duda ha sido siempre así. Tan pronto como un hecho es narrado ya sin miras a actuar directamente sobre la realidad sino intransitivamente, es decir, finalmente fuera de cualquier función más que aquella de la práctica del símbolo propiamente dicho, esta desconexión ocurre, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, la escritura comienza (1968, p.386).

Esta analogía con la reestructuración del lenguaje tiene su referente en el reconocimiento de la "pluralidad lingüística" que promulgaría la posmodernidad, así como a la multiplicidad cultural que "se resistía a ser considerada en términos de vasallaje y que reclamaba la igualdad". Esto refiere irremediablemente al fin del monopolio colonizador de Occidente, no sólo en el plano geográfico y político, sino también en los discursos sociales y políticos que hallaban su contrincante en teóricos y filósofos como Foucault, quienes abogaban por el reconocimiento del "otro" y de la reflexión del proceso identitario a partir de ejes menos radicales (Guasch, 2000, p. 569).

En la esfera de las narrativas culturales, se puso de manifiesto la empresa desarticuladora del discurso del colonizador como agente importador de productos exóticos no sólo al mercado general sino también a las salas de exhibición, donde se dio inicio a un proceso de relectura de la proximidad y de la identificación del "uno" con el "otro" en términos de igualdad y de reconocimiento bilateral, fragmentando las concepciones de superioridad y de jerarquización, para dar paso a un proceso de "descolonización" (Guasch, 2000, p. 569).

> Frente a este discurso de la metrópolis, de una cierta implosión del primer mundo en el tercero (y no del tercero en el primero como en ocasiones se plantea) se ha generado una cierta resistencia e incluso afianzamiento de lo marginal a través de fórmulas apropiadas del sistema del arte occidental, como son las bienales periféricas y, entre ellas, las de Sidney (Australia), La Habana (Cuba), Estambul (Turquía), Johannesburgo (África del Sur), Kwangju (Corea), Dakar (Senegal), Taibei (Taiwan) y Santa Fe (Nuevo México, Estados Unidos) (Guasch, 2000, p. 569).

La categorización de "Bienal Periférica" hace referencia a espacios socio-culturales lejanos a aquellos donde se gestan las decisiones políticas y económicas que llevan el timón del desarrollo mundial, frente al cual se halla en un proceso de reforzamiento de la identidad desde la reflexión prismática de sus relaciones hasta ahora antagónicas. El escenario latinoamericano, por ejemplo, pareciera ser idóneo para la demostración del empuje del discurso multicultural pues es un espacio no sólo de hibridación cultural sino también de eterno tránsito, de migración y de asentamiento.

Estos antecedentes a la emancipación del modernismo abarcaron no sólo las esferas filosóficas y artísticas del desarrollo intelectual, sino también los ámbitos sociológicos y antropológicos investigativos. Ya Lévi-Strauss (1988) había planteado la necesidad de una reflexividad en el trabajo de campo antropológico, adelantándose a los eventos encaminados a la crisis discursiva de la década de los años 80 cuando exponía que:

> Antaño se arriesgaba la vida en las Indias o en las Américas para traer bienes que hoy nos parecen irrisorios; madera de brasa (de ahí Brasil), tintura roja, o pimienta, por la que en tiempo de Enrique IV se enloquecían hasta tal punto que la corte ponía sus granos en estuches de caramelos, para mordisquearlos. Esas sacudidas visuales u olfativas, ese gozoso calor en los ojos, esa quemazón exquisita en la lengua, agregaban un nuevo registro al teclado sensorial de una civilización que no había sospechado siquiera su propia insipidez. ¿Diremos entonces que nuestros modernos Marco Polo traen de esas mismas tierras, ahora en forma de fotografías, libros y relatos, las especias morales que nuestra sociedad, sintiéndose naufragar en el hastío, necesita con mayor apremio? (Lévi – Strauss, 1988, p. 42).

Con estas palabras Lévi-Strauss introduce su obra Tristes Trópicos (1955), de la cual rescataremos fundamentalmente su sexto capítulo: *Cómo se llega a ser etnógrafo,* a través del cual expondremos los procesos investigativos y culturales que estructuran el quehacer etnográfico. Pero previamente ya el autor plantea en su obra la paradoja de aquellos “modernos Marco Polo” y sus condimentos modernos falsificados, cuya naturaleza puramente psicológica trae consigo la poca fiabilidad y autenticidad pese a la confianza de su narrador quien sustituye “lo vivido por lo estarcido”. Asimismo compara los rituales de paso desde la juventud a la madurez de algunas tribus americanas, donde los jóvenes deben aislarse de la civilización para someterse a situaciones de riesgo e inanición y así conectarse con una entidad superior de conocimiento que les devuelven a la sociedad con un nuevo estatus, con los exploradores etnográficos que se sumergen en poblaciones primitivas bajo circunstancias poco habituales para aprehender nuevos conocimientos y luego llevarlos a salas de conferencia y publicaciones (Lévi – Strauss, 1988, p. 45).

Tras relatar brevemente su inicio en la vida académica y las decepciones en ciertos campos como el Derecho y la Filosofía, Lévi-Strauss expone que las opciones profesionales se hallan clasificadas entre la "misión o el refugio", y sobre la materia que aquí nos concierne elabora:

> (…) la etnografía ocupa ciertamente un lugar de privilegio. Es la forma más extrema concebible del segundo término. El etnógrafo, a la vez que admitiéndose humano, trata de conocer y juzgar al hombre desde un punto de vista suficientemente elevado y distante para abstraerlo de las contingencias particulares de tal o cual sociedad o civilización. Sus condiciones de vida de trabajo lo excluyen físicamente de un grupo durante largos períodos; por la violencia de los cambios a los que se expone, adquiere una especie de desarraigo crónico: nunca más, en ninguna parte, volverá a sentirse en su casa; quedará psicológicamente mutilado. Como la matemática o la música, la etnografía constituye una de esas raras vocaciones auténticas. Uno puede descubrirla en sí mismo, aunque no se la hayan enseñado (Lévi – Strauss, 1988, p. 59).

De la misma manera interpreta la influencia que tuvieron el psicoanálisis y la geología en los métodos investigativos que desarrollaría posteriormente como etnógrafo. Sobre éstos también influiría el marxismo de una manera un poco menos sensible:

> (…) Marx enseñó que la ciencia social ya no se construye en el plano de los acontecimientos, así como tampoco la física se edifica sobre los datos de la sensibilidad: la finalidad es construir un modelo, estudiar sus propiedades y las diferentes maneras como reacciona en el laboratorio, para aplicar seguidamente esas observaciones a la interpretación de lo que ocurre empíricamente, y que puede hallarse muy alejado de las previsiones (Lévi – Strauss, 1988, p. 61).

Lévi-Strauss expone la diatriba del investigador europeo, heredero de la empresa colonial, que se abre a la colaboración intelectual americana para socavar los intentos de observación primitivista en las ciencias sociales; reivindicando su posición condicionada tan sólo por una circunstancia histórica irrevocable. Asimismo no pretende negar nunca la evolución catastrófica de las tribus indígenas que debieron adaptarse, como el investigador, a las nuevas realidades sociales.

Ahora bien, al plantear las posibilidades de trabajos interdisciplinarios surge en cierta medida, la diatriba sobre los porcentajes de colaboración que corresponden a cada área específica. En nuestro caso particular debatimos la colaboración entre el quehacer antropológico y las prácticas artísticas, el préstamo que sugieren ambas disciplinas y la necesidad de plantearse una colaboración fructífera entre ambos bandos.

Así lo plantean Arnd Schenider y Christopher Wright en sus amplias publicaciones y debates públicos sobre las colaboraciones entre estas dos disciplinas en el marco de la multiculturalidad, explorando los límites y las posibilidades de representación y percepción, ocupándose principalmente en cómo las prácticas artísticas pueden extenderse hacia el campo de las prácticas antropológicas, y viceversa. Asimismo, los autores pretenden retar las acepciones comunes sobre la naturaleza de las prácticas involucradas, considerándolas “nebulosas” e “inválidas” en la actualidad:

> El Arte y la Antropología son, ambos, construidos sobre la base de diversas prácticas que operan dentro de un contexto de expectativas y restricciones; ideas y prácticas de preparación son un área clave de diferenciación entre ambos campos, y argumentamos que ambos deben ser creativamente reestructurados (Schneider y Wright, 2006, p. 02).

Partamos de la aseveración de que la Antropología es una ciencia sobre todo desde la perspectiva artística, lo que le confiere cierta rigurosidad que tiende a distanciarle de las prácticas artísticas tradicionales, sin tomar en cuenta que ambas son "disciplinas" en el sentido en el que poseen cánones de la práctica con márgenes diluidos, historias académicamente reconocidas (aunque frecuentemente reescritas y debatidas) y sus propias instituciones (Schneider y Wright, 2006, p. 02).

Ambas disciplinas han destinado grandes esfuerzos en la delimitación y el reconocimiento externo de sus propias fronteras con la firme convicción de autodefinirse a través de ellas, de reconocer sus alcances y por ende sus limitaciones y asimismo determinar el alcance que otras disciplinas pueden tener sobre su propio territorio. Tanto la Antropología como el Arte promueven sus formas específicas de trabajo, sus espacios regulados para la exhibición y las expectativas que podemos tener al respecto.

En algunos casos las diferencias entre ambas pueden tener más que ver con las estrategias expositivas que con las intenciones preliminares, afectando en gran medida los diálogos posibles con las probables audiencias. Aún así, la naturaleza del espacio histórico en el que se desarrollan la antropología y el arte contemporáneos no permite una delimitación estática de sus espacios y sus alcances sino por el contrario, las dota de fronteras maleables de acuerdo a la infinidad de factores que podrían alterarlas, desde la posición geográfica hasta el contexto de sus participantes.

Tanto Schneider como Wright coinciden en que la misma categorización del "Arte" como arte y la "Antropología" como Antropología no hacen más que "oscurecer sus afinidades; planteando la búsqueda no sólo de los símiles formales entre el trabajo de los artistas y los antropólogos, sino "discernir entre afinidades más profundas" aun cuando abrazar algunas metodologías artísticas no parezcan del todo relevantes para ciertos campos específicos de la antropología. Asimismo

sugieren que la adopción de los métodos comparados en teoría y práctica no sólo contribuirían a la antropología visual y del arte, sino alimentarían los diálogos fructíferos con la antropología en general, pues ambas disciplinas comparten ciertas interrogantes, áreas de investigación y metodologías en crecimiento, y existe un creciente reconocimiento y aceptación entre estas áreas yuxtapuestas (Schneider y Wright, 2006, p. 03).

Esta crisis dentro de la disciplina de la Historia del Arte se planteaba de acuerdo a ciertos criterios, uno de ellos parecía ser el impacto de las preocupaciones auspiciadas por materias colindantes como el psicoanálisis, la sociología, la teoría literaria y la misma antropología, pues una vez que las fronteras entre las humanidades comenzaron a disolverse, la historia del arte inició un período de desestabilización, trayendo como consecuencia la introspección hacia sus orígenes y su propia historia. (Rampley, 2000, p. 138).

Ya Hal Foster había puesto sobre la mesa las diatribas de la colaboración antropológico – artística en su texto “El Artista como Etnógrafo” en 1996 planteando que el arte contemporáneo había sufrido un importante giro tras la emancipación del devenir posmodernista donde el artista, heredero de la abstracción minimalista y la descontextualización conceptual, se concibe como un individuo que trasciende los espacios creativos y reformula su etiqueta de “autor – productor”, reconociéndose de esta manera como perteneciente a una cultura específica que lo identifica o bien lo anula.

Es esta amplitud de los límites intelectuales del arte, que logra abarcar las discusiones socio-culturales en torno al feminismo, a la reivindicación homosexual y a la multiculturalidad entre otros, la que según Foster ha tomado partido en el terreno antropológico. Pero este fenómeno no es espontáneo, pues ya anteriormente la antropología había hallado su corresponsal en la literatura, cuando a través de los planteamientos posmodernos traducía las interpretaciones culturales a un plano lingüístico y textual. (Foster, 1996, pp. 188 y 189).

El discurso de El artista como etnógrafo*,* elaborado por Foster, parte del hito discursivo de Walter Benjamin en 1934 “El autor como productor*,* desde donde reivindica el cuestionamiento del origen y el paradero de la creación artística literaria en una coyuntura política, que si bien pareciera claudicar en el ocaso del siglo XX, fue reinterpretada en las tendencias postmodernistas de su contemporaneidad.

De esta manera Foster expone las “políticas culturales” de izquierda como enajenantes del creador a la hora de condicionarle a una postura ideológica que califica como “mecenazgo”, pues considera fundamental la diferenciación de la “identidad” artística frente a la “identificación” con el objeto a representar, haciendo hincapié en el hecho de que “mecenazgo” no es siempre directamente proporcional a “identificación” (Foster, 1996, p. 176).

Procede asimismo a comparar los postulados antropológicos contemporáneos con la práctica artística “casi antropológica” donde la relación cartesiana espacio-temporal había funcionado perfectamente en el trabajo de campo también etnográfico, pero que pareciera no adaptarse con éxito a los requerimientos en el campo artístico contemporáneo. Así sugiere que la alteridad antropológica, que bien ha permitido la anulación del juicio individual del investigador, enajena al “otro” sustituyéndole por el investigador y sus conclusiones, trayendo como consecuencia “una política que puede consumir sus sujetos históricos antes que estos devengan históricamente eficaces” (Foster, 1996, p. 179).

Contextualizando estas prácticas de investigación social, Foster estructura su continuidad en la era posmoderna planteando que “así como la elaboración del psicoanálisis y la antropología fue fundamental para los discursos modernos (el arte moderno incluido) así la crítica de estas ciencias humanas es crucial para los discursos postmodernos (el arte postmoderno incluido)” (1996, p. 183).

Foster no escatima en asegurar que estas nuevas prácticas “pseudo-etnográficas” se reducen en “documentales disfrazados desde el mercado artístico mundial”, conjeturando así una presente contradicción con aquella reaparición del discurso benjaminiano del producto artístico a finales de la década de los ochenta. Asimismo asevera la dolencia de una explícita “envidia de artista” por parte de críticos de la antropología como James Clifford, de quien hablaremos más adelante. (1996, p. 184),

Se trae a colación la lectura de George E. Marcus en el congreso titulado “Between Art and Anthropology” llevada a cabo en la Tate Gallery de Londres en el año 2003, donde el teórico rebate la crítica de Foster frente al apropiacionismo artístico de las técnicas de trabajo de campo antropológicas. Marcus expone la necesidad de considerar positivos los trabajos de investigación previos a las prácticas artísticas pues significan la proliferación del trabajo de campo como una disciplina ideal dentro de comunidades más abiertas y que sus beneficios no pueden pertenecer tan sólo a la antropología. (Marcus, 2010, p. 192)

Asimismo resalta que en áreas como el teatro y el cine existe ya una tradición de investigación y preparación que, aunque parecidas al trabajo de campo antropológico en algunos elementos formales, tiene una genealogía independiente en términos de aplicabilidad al formato artístico. Según Marcus, es de estos casos de producción artística, una vez identificados, entendidos y respetados como separados pero paralelos a la mímesis de las prácticas antropológicas, que los antropólogos pueden aprender algo convincente para las inestabilidades en la aplicación del modelo tradicional de trabajo de campo para sus proyectos actuales. (Marcus, 2010, p. 193)

Esta reflexividad sugerida en cuanto a la práctica antropológica parte de la aseveración de Marcus frente a la inestabilidad creciente del trabajo de campo. La interrogante es entonces cuál sería el valor del ejemplo de las prácticas artísticas al apropiarse experimentalmente de este tipo de investigación, quizás de manera

clásica, para los antropólogos en su actual predicamento de reimaginar esa modalidad tradicional. (Marcus, 2010, p. 193)

Esta abierta crítica al denominado giro etnográfico en el arte contemporáneo nos lleva irremisiblemente a su definición, pero para ello debemos remitirnos al origen de este tipo de discursos; en 1987 Hans Belting, inaugura su discurso sobre el fin del arte desde un ejemplo performático: una década luego de los planteamientos teóricos de Theodor Adorno, Hervé Fischer realizaría un performance en el centro de arte Pompidou de París a través de un cordón atado entre dos paredes de una sala; al cortar el hilo declararía la muerte de la historia del arte contemporáneo, dándole continuidad a aquella misma declaración que había hecho Adorno algunos años antes, pero ya no desde una perspectiva teórica y crítica, sino desde la misma narrativa artística. Así lo plantearía:

> Yo, un artista sencillo, último hijo de esta cronología asmática, afirmo y declaro en este día en el año 1979 que se puso fin a la historia del arte. El momento en que corte el cable será el último evento en la historia del arte. Sin embargo, la prolongación lineal de esta línea caída era más que una ilusión de inactividad. Libre a partir de ahora de la ilusión geométrica, atento a las energías de la presente, nos adentramos en la era de los acontecimientos, de la post arte histórico, META-ARTE. (Belting, 1987, p. 04)

Hans Belting continúa el discurso hegeliano, atribuyéndole al arte ciertas capacidades transfigurativas donde los lenguajes artísticos se ven modificados por circunstancias inherentes al devenir histórico y a las especificidades culturales de la época, justificando así cierta vacuidad en el quehacer artístico de su momento particular con la posmodernidad en puertas. (Belting, 1987, p. 04).

Pero puede resultar engañoso asumir que la contemplación de la otredad y su consideración para el quehacer artístico había sido anulada por la Historia del Arte

pues desde Alois Riegl y su estudio sobre los tapetes orientales hasta las tendencias marxistas en la crítica del arte, siempre se han considerado los márgenes sociales como fuente de productos artísticos de sumo interés. Lo que pareciera denotar el cambio de la perspectiva en la época de la multiculturalidad es la aproximación a la otredad y al supuesto marginalizado como cultura prominente en términos de diferencias culturales, tomando distancia del discurso colonial. (Rampley, 2000, p. 139)

Considerando dicha alteridad a través de sus manifestaciones, bien sea desde la identidad de género, las afiliaciones étnicas o la orientación sexual, podemos apreciar que la heterogeneidad de esta base sugiere una nueva aproximación semiótica a la cultura en general, pues la antropología tradicional y su ocupación del otro primitivo ha debido expandirse hacia una etnografía mucho más amplia que incluye la investigación de las representaciones visuales de las que se ocupa la Historia del Arte.

Esta revisión de los orígenes y fronteras de la escritura en el ámbito cultural había sido impulsado por la crítica antropológica de James Clifford a principios de la década de los años ochenta, en la revista *Comparative Studies in Society and History*, publicada por Cambridge University Press, Clifford publicó un breve ensayo titulado “On ethnographic surrealism” en octubre de 1981 y que posteriormente formaría parte de su obra de 1988. En él manifestaba la necesidad de observar la actividad etnográfica en un marco cultural e histórico específicos, y su preocupación radicaba en una creciente orientación moderna hacia un orden cultural (giro cultural), donde la etnografía seguía siendo un término poco familiar y el surrealismo ya no representaba una provincia cercada unánimemente por el arte y la literatura. (Clifford, 1981, p. 553)

Este giro cultural es, según Clifford, “modernista”, mas no moderno, pues la fragmentación y la yuxtaposición de los valores culturales han generado un orden colectivo estable, construido artificialmente por ideologías hasta represivas que

han catalogado un nuevo sentido de normalidad o sentido común, donde la etnografía comparte ciertas actitudes críticas típicas de las vanguardias. (1981, p. 539)

Entre las décadas de 1920 y 1930, surgía el desarrollo paralelo de la etnografía y el surrealismo, siendo éste último una "estética que valora fragmentos, colecciones de curiosidades, yuxtaposiciones inesperadas que se organizan para provocar la manifestación de realidades extraordinarias arrastradas desde los dominios de lo erótico, exótico y lo inconsciente". (Clifford, 1981, p. 540)

Asimismo, Clifford realiza un breve recorrido histórico por las características culturales de la sociedad de la época, recalcando la importancia del *flâneur* de Baudelaire, los *derangements* de Rimbaud, la descomposición de Cezanne, continuada por los cubistas y la definición de belleza de Lautréamont, llegando a la conclusión de que el hecho de "ver la cultura y sus normas – belleza, verdad y realidad – como herramientas artificiales, susceptibles al análisis y la comparación con otras disposiciones posibles, es crucial en una actitud etnográfica".(Clifford, 1981, p. 540).

Finalmente concluye que los elementos surrealistas están siempre presentes en la investigación etnográfica, como en las aproximaciones documentales de Marcel Griaule o en todas las clases introductorias a la antropología donde las realidades culturales son cortadas de su contexto y forzadas en una proximidad discordante. El momento surrealista de la etnografía, según Clifford, es en el que la posibilidad de la comparación existe en una tensión sin mediaciones, con pura incongruencia. (1981, p. 563).

Dentro de la misma obra, Clifford expone la diatriba del coleccionismo moderno y la tribalización de los objetos expositivos, así como también el etiquetamiento de las "obras" que pasan a formar parte de un salón dentro de un museo, luego de haber sido desencajadas de su realidad histórica. "Primitivismo", "conceptualismo"

y “abstracción” son algunas de las características catalogadoras atribuidas a piezas representativas de culturas consideradas marginales por los curadores occidentales, elementos luego apropiados por artistas consagrados como Picasso o Ernst, que desplazarían a los originales de las publicaciones críticas. (Clifford, 1988, p. 235)

Este “descubrimiento” hecho por los artistas vanguardistas, y luego establecido como un lenguaje artístico común, es la crítica abierta que mantiene Clifford en su ensayo, desde el cual supone que la historia occidental presupone que el arte tribal no es universal, sino “una categoría cultural cambiante de Occidente”. Así lo expone:

> El hecho de que más bien abruptamente, en el espacio de unas pocas décadas, una enorme clase de artefactos no occidentales llegara a redefinirse como arte es un giro taxonómico que requiere un análisis histórico crítico, no una celebración. Que esta construcción de una generosa categoría de arte puesta a una escala global ocurriera justo cuando los pueblos tribales del planeta quedaran masivamente bajo el control político, económico y evangélico europeo no puede ser irrelevante. (Clifford, 1988, p. 236)

Esta crítica surge por una exhibición en el Museum of Modern Art de Nueva York (MoMa) durante el invierno de 1984-1985 denominada *“Primitivismo en el arte del siglo XX: afinidad de lo tribal y lo moderno”* cuyo marco resultaba meramente formalista, objetando que “considerar el contexto es la incumbencia de la antropología. El trasfondo cultural no es esencial para una apreciación estética y un análisis correctos: el buen arte, la obra maestra, es universalmente reconocible”, a lo que Clifford responde con la acepción de que “la ignorancia del contexto cultural parece casi una precondición para la apreciación artística” (Clifford, 1988, p. 239).

Discursos curatoriales en torno al giro etnográfico en el arte contemporáneo.

Para la revisión de los discursos curatoriales que giraron teóricamente en torno al giro etnográfico, es necesario no sólo contemplar los antecedentes teóricos que se ampliaron en el capítulo anterior sino también considerar que cada una de las exhibiciones que se expondrán de aquí en adelante, representan una perspectiva de la manera de exhibir los productos culturales de individuos cuya procedencia y cuyo contexto parecieran ser radicalmente distintos entre sí.

Tal radicalismo es inherente no sólo a su procedencia geográfica, sino también al contexto en el que hayan desarrollado sus obras, el planteamiento de las mismas y su naturaleza figurativa. Para este estudio se tomarán en cuenta, fundamentalmente, los planteamientos de los curadores desde el inicio de la exhibición, como hilo discursivo de los motivos y las apreciaciones de las mismas. De la misma manera, se intentará poner en perspectiva las críticas y las reflexiones en torno al público y su reciprocidad.

Asimismo, se ensayará una línea de pensamiento en la cual el producto de una exhibición es el sustrato de su siguiente, con el fin de identificar aquellos espacios en los que algunas causas pudieran haber determinado el éxito o el fracaso de ciertos factores dentro de la maquinaria expositiva.

Magiciens de la Terre (1989).

Entre los años de 1984 y 1985 el MoMA presentó aquella iniciativa para la aproximación etnográfica en el arte contemporáneo denominada *Primitivismo en el Arte del Siglo XX: Afinidad de lo Tribal y lo Moderno* reanimando la perspectiva original del "descubrimiento" de la producción cultural no occidental desde la perspectiva de los ejes hegemónicos, basándose en la producción de los artistas modernos en Paris desde 1905, y el montaje constaba de la exhibición yuxtapuesta de máscaras, tótems y otros objetos culturales provenientes de África, América del Sur y la Polinesia con obras de artistas modernos y contemporáneos provenientes del eje occidental.

Este proyecto dio pie a acaloradas discusiones que alegaban la intención de poner en perspectiva las diatribas sobre la representación cultural y criticar abiertamente las actitudes etnocéntricas y coloniales adoptadas por la visión modernista al enmarcar el arte moderno y las producciones no occidentales en una misma exhibición que también haría eco en centros internacionales como el Centro Georges Pompidou de París que cuatro años después, albergaría la exposición *Magiciens de la Terre,* un montaje que constaba de cien artistas, entre los cuales cincuenta eran considerados occidentales y cincuenta pertenecían a las periferias del arte consagrado en las esferas de reconocimiento internacionales (Lafuente, 2013, p. 10).

Los artistas invitados al Centro Pompidou fueron escogidos por el equipo curatorial para llevar a cabo su trabajo in situ en la mayoría de los casos, y su selección correspondía a que contaban con ciertas características determinadas con anterioridad como el radicalismo, el sentido de aventura, propensión al trabajo y originalidad en cuanto a la tradición cultural, así como también la relación entre el hacedor y su trabajo. Tras este sistema de selección Magiciens fue tildada de neocolonialista dentro del campo mercantil e intelectual, por la importación de

productos hallados fuera de las fronteras, sugiriendo un paralelismo con *Primitivism* como antecedente.

Aun cuando la exhibición llevada a cabo en el Pompidou no se hallaba aislada de las investigaciones curatoriales de la década (véase, por ejemplo La *Bienal de la Habana* en el mismo año de 1989) lo que sí distinguió a *Magiciens de la Terre* fue su innovación en la muestra, articulando un compendio específico de relaciones entre objetos, personas y estructuras que darían forma a la exhibición y abrirían una ventana para la comprensión del sistema de arte contemporáneo (Anexo 01). Asimismo el giro histórico hacia la "inclusión del artista o productor cultural como un sujeto activo dentro del contexto de una exhibición contemporánea, en vez de su inclusión como sujeto representado (el creador 'indígena' o 'primitivo') o de los objetos de los que es responsable". (Lafuente, 2013, p. 13).

Por lo tanto el artista ya no era representado; la figura del artista sería la unidad estructural que daría forma a la exhibición per se. Este concepto ya había sido considerado a finales de la década de los años sesenta en exhibiciones como When Attitudes Become Form (1969) organizada por Harald Szeemann en la Kunsthalle Bern donde también se organizó el trabajo curatorial en dos fases: la primera correspondiente a la selección de artistas, seguida por la investigación curatorial y el desplazamiento internacional, y la segunda correspondiente al desarrollo orgánico del trabajo escogido por los artistas dentro del espacio de exhibición o, quizás, en respuesta a éste. (Lafuente, 2013, p. 14). Jean-Hubert Martin describe este cambio en el panorama artístico de la siguiente manera:

> El panorama artístico que encontramos ahora frente a nosotros ya no es aquel del vanguardismo que persigue la obra última que contendrá el todo en una destilación absoluta. De hecho, es todo lo contrario: los jóvenes artistas se están dirigiendo en un asombroso número de direcciones (…) Los adeptos al "decir lo máximo con lo mínimo", no han perdido la capacidad de asombrarnos. Ellos le han dado la imagen más original a este siglo, le han dado una expresividad y una libertad que ha sido para nosotros una inspiración intelectual y estética. (Martin, 1986).

Estas nuevas tendencias se condensarían en un modelo curatorial que pasaría de ser una novedad publicitada durante los años sesenta a ser el común denominador durante las últimas dos décadas del siglo, siendo su principio de acción lo que le sobreviviría: quienes desarrollan su trabajo artístico fuera de Occidente y sus tradiciones, son iguales a aquellos quienes trabajan dentro de él, y es esta igualdad la que reclama el equipo curatorial de *Magiciens* cuando deciden abandonar los límites modernistas y su terminología clave, adoptando el término de Mago en vez de Artista proponiendo una alternativa a los marcos controversiales para los practicantes externos, quienes hasta el momento, habían sido artistas trabajando con un canon colonial exportado o artesanos trabajando fuera de él, usualmente sujetos sin nombre ni rostro, disueltos dentro de la expresión colectiva de una tribu, región, país o continente. (Lafuente, 2013, p. 14).

Es aquí cuando surge la confrontación entre aquellos que hablan desde la diáspora y aquellos que trabajan directamente en campo, disputa que pareciera gestionar cierta dinámica antagónica, un modo constante de enfrentamiento basado en el hecho de que aquello que está siendo negociado no es precisamente el trabajo adecuado al contexto de la exhibición, sino el campo del comisariado y la redefinición de las voces autorizadas a hablar dentro del mismo. (Lafuente, 2013, pp. 14, 15).

Magiciens agrega a la tradición de los discursos curatoriales dos giros: en un primer lugar, el manejo del artista para escapar de la problemática del modernismo y su determinación sociocultural que se halla enmarcada en la obra del Mago: individuo que posee una relación privilegiada con el colectivo y el grupo al que pertenece, obteniendo de esta manera su individualidad, que no dista mucho de la noción romántica del artista occidental. Este individuo también es quien desea y es capaz de escapar de las condiciones impuestas por su contexto inmediato.

En segundo lugar, *Magiciens* es una exhibición de hacedores que se ubica en contra de una exhibición de culturas y de objetos silentes, pues forma parte de la historia de la inclusión de las periferias artísticas como una negociación entre las voces y las identidades, para indagar aún más en los métodos expositivos del sistema del arte. Es así como la exhibición escogió artistas y los presentó exclusivamente en relación a otros sin haber apuntado ningún tipo de conexión en primera instancia.

La variable entre los grupos de artistas era sencillamente el contexto, y su constante era la figura del artista, necesariamente bajo el hecho de que ninguno de los casos garantizaba que su mediación fuese decisiva frente a la del curador. Esta postura promovió el tilde de imposición colonial a la exhibición de *Magiciens,* aun cuando partía de un ejercicio de descontextualización, en el que todos los artistas eran presentados en igualdad de capacidades para significarlos independientemente de su contexto, a pesar de que algunos de ellos no-occidentales fueran un poco menos iguales que los otros por la falta de familiaridad con el nuevo contexto al que habían sido introducidos de repente.

Vale acotar que la determinación contextual amenazó con cercenar y hasta acabar con la mediación de los artistas, traicionando la promesa emancipadora que el arte y la experiencia estética abanderaban. Quizás el problema fundamental haya sido que la descontextualización efectuada por un museo occidental comienza con un gesto de abstracción inicial, pero lo realmente importante para la comprensión de

Magiciens de la Terre es que esta trayectoria no acepta completamente la narrativa de la experiencia estética abrazada por la tradición occidental y debido a ello, puede conducir al conocimiento de las posibilidades de tal experiencia. (Lafuente, 2013, p. 16).

El hecho es que, en el campo de las exhibiciones de arte, seguir el camino pautado por *Magiciens* significaría coincidir con que es una historia de la lucha por la identidad, las disputas entre inclusiones y exclusiones, sobre quién está autorizado a hablar y quien no, que resulta un poco agotado. Por otro lado, pretende abrir la puerta para la consideración de obras de arte y artistas esencialmente capaces de cambiar la organización de las relaciones y que inscribiría esta exhibición en una historia alternativa curatorial que incluiría otras como el "Núcleo Histórico de la vigésimo cuarta Bienal de Sao Paulo, Documenta 12 o El Principio Potosí, y hasta quizás el trabajo de Georges Henri Rivière como curador del Museo del Hombre en París durante 1950". (Lafuente, 2013, p. 22)

Todas estas exposiciones comparten, a pesar de sus diferencias, una incorporación del objeto artístico, cultural o primitivo, que se rehúsa a determinar su significado o cómo debe ser interpretado. Lo que pareciera que todas ellas intentan, de maneras distintas, es una exploración de las posibilidades de presentar los efectos de la ausencia o presencia de poca o copiosa información, el efecto que tanto la muestra como la información tienen en los espectadores como colectivos o como individuos y el reflejo en los límites de la capacidad del sistema del arte de lidiar con aquello que no está concebido dentro de él.

Magiciens de la Terre marcó la pauta a través de la disrupción que generó su muestra dentro de la individualidad de la figura del artista proclamada desde su discurso, y articuló las relaciones visuales que podían ser entendidas como "migraciones de la forma" o "zonas de contacto" donde mediaciones híbridas y cambiantes son posibles. Esta exhibición sugirió la posibilidad de otro tipo de exposiciones donde nada pertenece. Y quizás es esto lo que define la forma de

una muestra: un lugar donde nada pertenece pero donde, debido a ello, los objetos y las personas (artistas, curadores, etc.) se relacionan a favor o en contra de su voluntad (Lafuente, 2013, p. 22).

Paralelismos con Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern.

Es importante partir del hecho de que *Magiciens de la Terre* nació parcialmente como una respuesta a la exhibición americana titulada *Primitivism in 20th Century Art* de 1984 llevada a cabo en el MoMa bajo la curaduría de William Rubin en 1984 quien planteaba un recorrido por las manifestaciones tribales y primitivas que inspiraron las grandes obras del arte moderno, enfocándose principalmente en las de artistas como Picasso o Matisse pero obviando, conscientemente, la identidad de los creadores tribales (Anexo 02).

Para importantes críticos como Thomas McEvilley, *Primitivism* dio por sentada la consideración que las instituciones culturales occidentales le profesaban a las culturas extranjeras, revelándolas como etnocéntricas y absolutamente colonialistas. (Ratman, 2013). Pero la crítica de McEvilley, autor de uno de los ensayos componentes del catálogo de *Magiciens,* va un poco más allá. Como muchos otros espectadores, McEvilley también percibió algunos síntomas inquietantes de “actitudes colonialistas residuales” en rasgos como el mismo título de la exhibición que mostraba un tono romántico hacia la idea de un artista “nativo”, cuya personificación como “mago” en directa conexión con la tierra, hacía referencia a un estado natural “pre-civilizado”, intentando a todas miras distanciarse de la terminología de “artista” y del debate antropológico en curso sobre la postura de las comunidades “primitivas” frente al quehacer artístico occidental (McEvilley, 2013, p. 268).

Asimismo, McEvilley considera que la perspectiva terrenal del nativo planteada por la curaduría de *Magiciens* dejaba de lado a una gran cantidad de artistas (en la India, por ejemplo) que llevaban años intentando incorporarse a la escena contemporánea del arte bajo los estatutos más vanguardistas de la academia y no por ello dejando de representar el contexto al que pertenecían, para dar paso a los "magos" más tradicionales y artesanales que se hallaran al alcance (2013, p. 268)

Este fallo al alcanzar la exhibición completamente postcolonialista, por parte de *Magiciens,* marca la distancia entre su precursor *Primitivism* y su innovación. En tan sólo cinco años la escena artística había pasado de incorporar artistas anónimos, anulados en un punto de referencia, a equiparar la pintura de arena de un artista periférico con una gran pintura de barro de Richard Long que, aunque ocupaba jerárquicamente gran parte del palacio de La Vilette, estaba irremediablemente en conversación con su obra vecina.

Cuando *Primitivism* pretendía dar un viaje al pasado a través de una mentalidad neocolonialista y reafirmar la ideología del Modernismo clásico, *Magiciens* hacía todo el esfuerzo por distanciarse de ello, aun cuando no lo lograra por completo. Esta ideología clásica proviene, en palabras de McEvilley, de la necesidad inminente del arte de poseer un fin:

> Esa ideología implicaba la teoría estética kantiana - que produjo la necesidad de forma pura, de juicio de valor absoluto, y de la universalidad de los cánones estéticos - con el mito de la historia hegeliana, que sostuvo que la historia tenía un objetivo inherente. Estas dos ideas trabajaron juntas para justificar la hegemonía colonial europea. La idea de que la historia tiene una meta hace que sea plausible imaginar que algunas culturas pueden estar más distantes de esa meta que otros. Estos, por supuesto, serían las culturas colonizadoras de Occidente, ya que este era un mito occidental. Y si estábamos más cerca de la meta, el derecho de hacer el

> juicio de valor supuestamente universal era la nuestra. (McEvilley, 2013, pp. 269, 270)

Pero como contrasta la historia a partir de 1960, esta idea fue decreciendo con el advenimiento la posmodernidad llegando a demostrar que de hecho la historia no tenía una meta inherente sino por el contrario, podía dirigirse hacia donde las circunstancias lo determinaran, y estas circunstancias eran múltiples, complejas y poco susceptibles al control extenso (McEvilley, 2013, pp. 269, 270).

Justo en medio de esta escena de radicalismos y cambios abruptos de perspectiva, aparece *Primitivism* enarbolando la bandera del neocolonialismo y pregonando la vuelta a los estatutos clásicos del Modernismo donde el blanco debía emancipar a los otros de su nulidad y donde el apropiacionismo no recaía en hombros de los artistas occidentales, sino fueron ellos quienes consiguieron poner sobre el tapete la obra primitiva que bajo otras condiciones pasaría totalmente desapercibida.

En medio y gracias a la controversia que esta actitud de *Primitivism* había desplegado en todo el escenario artístico, nace *Magiciens de la Terre* con la esperanza de encontrar una visión post colonialista para la curaduría de obras tanto del primero como del tercer mundo, y que lograran dialogar en un espacio construido bajo las consideraciones occidentales.

Citando de nuevo a McEvilley, podemos identificar con precisión los paralelismos más importantes entre estas dos exhibiciones:

> Donde *Primitivism* había lidiado con universales, *Magiciens* lidiaría con particulares. Donde *Primitivism* había dejado las obras ‘primitivas’ anónimas y sin fechar, *Magiciens* las trataría exactamente como trataban las piezas Occidentales. Donde *Primitivism* había sido eurocéntrica y jerárquica, *Magiciens* equipararía todas las jerarquías dejando las obras mostrarse sin

> ningún marco referencial ideológico premeditado. Donde *Primitivism* presentó obras 'primitivas' como notas al pie de sus imitaciones Occidentales Modernistas, *Magiciens* escogería cada obra por lo que resultaba interesante en sí mismo para los curadores y no por su valor como ilustración de algo más. Donde *Primitivism* vino equipado con un inmenso catálogo que reforzaba el punto de vista de los curadores, *Magiciens* sólo expuso todo el contenido para su libre interpretación. (McEvilley, 2013, pp. 270, 271)

Intercambios con la Tercera Bienal de La Habana (1989).

Tras haber hecho el análisis de la influencia exponencial de *Primitivism on The XXth Century* sobre *Magiciens de la Terre,* es importante considerar otro evento curatorial de gran alcance que se sucedió simultáneamente con éste último como fue la Tercera *Bienal de La Habana*. El factor que les encadena, en un principio, es su coincidencia en un tiempo fundamental para la Historia del Arte, pues sería el año de 1989 el que marcaría el fin de la posmodernidad y el inicio de la globalización y la multiculturalidad, y qué mejor introducción que el acaecimiento de dos exposiciones cuyas narrativas pretendían exactamente eso: demostrar la anulación de las coordenadas en los discursos curatoriales. Así lo refiere la investigadora Gabriela Piñero:

> "Los procesos de descolonización y la emergencia de un "sur global" también tuvieron impacto en los espacios en los cuales se negociaba el arte contemporáneo internacional, así como en la historia del arte en tanto máquina que establezca los términos básicos que definían la producción artística de "avanzada". La multiplicación de los flujos de información y de artistas propulsados por la globalización imposibilitaba continuar afirmando narrativas euro-norteamericanas que hacían caso omiso de la producción plástica de más de la mitad del globo. Durante este periodo, los problemas

> de representación y los límites de la inclusión se debatieron principalmente en el ámbito de las políticas curatoriales. Los textos de crítica y teoría dan cuenta del efecto que ciertas exposiciones tuvieron en la construcción de sentidos sobre el llamado arte latinoamericano y periférico. La creación de la *Bienal de La Habana*, Cuba, en 1984, la realización de "*Magiciens de la Terre*" — el mismo año de la tercera edición de la *Bienal de La Habana* (1989)—, "The Decade Show" en Nueva York en 1990, la Bienal del Whitney de 1993, y la "Documenta X" (1997), fueron algunas de las exposiciones que orientaron la discusión de la época. (Piñero, 2014, pp. 156 – 186)

La importancia del modelo de la *Bienal de La Habana* recae sobre su inclusión dentro de las transformaciones discursivas propias de los años ochenta, fundamentalmente sobre la transformación de la mirada a la otredad desde los focos artísticos consagrados como académicos, occidentales y gestores del mercado artístico internacional, pues la proximidad tanto geográfica como política de las naciones latinoamericanas al eje norteamericano facilitaba no sólo los intercambios intelectuales sino el aprovechamiento de los puntos en común que podrían alimentar nuevas tendencias curatoriales.

Es así como la reivindicación del artista latinoamericano como igual a los artistas hegemónicos eurocéntricos y norteamericanos, ahonda en el suelo de una nación volcada al socialismo de origen soviético tras la Revolución Cubana de 1959 que echa mano de curadores, críticos y teóricos artísticos de gran trayectoria a nivel continental para propulsar el mercado artístico latinoamericano, y con él el idealismo socialista cubano (Anexo 03).

Piñero lo plantea de la siguiente manera:

> Cuestionar la autoimpuesta universalidad bajo la cual las narrativas euro-norteamericanas continuaban considerando estas producciones como periféricas y derivativas, exigía poner en escena la singularidad de estas producciones-otras (latinoamericanas) a fin de mostrarle a esos relatos todo su provincialismo. Rechazar la totalidad de las exposiciones del "norte" en tanto bloque homogéneo y acrítico, permitió a la crítica latinoamericana impugnar toda construcción "externa" e instalarse como legítimos constructores de la historia del "sur" y sus sentidos. SI bien es factible identificar una diversidad de posturas y estrategias al interior de la crítica emitida desde el "sur", todas sus intervenciones se conceptualizaron en términos de réplicas que pretendían subvertir la mirada turística y etnográfica bajo la cual eran significadas las artes latinoamericanas en las capitales del arte. (Piñero, 2014, pp. 156 – 186)

Esta respuesta crítica desde los centros de arte latinoamericano no tenían otro motor que la anulación de los discursos curatoriales suramericanos durante la génesis de las grandes exposiciones norteamericanas y europeas, sobre todo cuando éstas hacían referencia a la alteridad más cercana bajo enfoques jerárquicos y alienantes que desafiaban la identidad de los países del sur.

Pero pareciera que, a pesar de que se pretendían salvar las distancias desde La Habana, el modelo curatorial de la Tercera Bienal no sería muy distante de aquél diseñado por el equipo de investigadores de *Magiciens de la Terre.* Así lo describe el curador y crítico colombiano Miguel Rojas-Sotelo, en su artículo "The Other Network: The Havana Biennale and the global south"*:*

> La *Bienal de La Habana* es un proyecto estable, colectivo, escolar/curatorial que trata sobre el arte producido en el Sur; establecida en 1984 y ubicada en el Centro Lam en La Habana, ha tenido un gran desarrollo metodológico educativo en el cual los investigadores y curadores viajan a una región de su escogencia a recopilar materiales de una fuente primaria, interactuar con los individuos y colectivos, hacer entrevistas, visitar museos, galerías y estudios y participar en simposios (como jurado u organizadores) sobre el arte contemporáneo local, regional o global (Rojas – Sotelo, 2010, p. 26).

Este trabajo investigativo no sólo pretendía recopilar las obras de aquellos artistas cuyo compromiso con el desarrollo global estuviese tácito, sino también lograr la disparidad entre el arte popular y aquél que proviene de un Sur Global decidido a separarse de él a través de su identificación. Todos estos mecanismos detallan inequívocamente el tilde anti-colonialista del proyecto de la *Bienal de La Habana* que aunque se hallaba en un contexto sociopolítico totalmente distinto, hace eco en los planteamientos de *Magiciens de la Terre* contemplados hasta el momento.

Pero la perspectiva del equipo curatorial de la *Bienal de La Habana* se anclaba en el argumento del tercermundismo como calificativo que denota la urgencia de una reestructuración de la identidad, no sólo desde la perspectiva artística y cultural, sino de la geografía de poderes que se veía agredida por el fracaso soviético, evento histórico que parecía condenar el proyecto de la Revolución Cubana. Es por, y a pesar de ello que la administración castrista apoya indudablemente la gestión de un proyecto que pretendía virar la mirada cultural sobre la isla sometida al bloqueo económico capitalista pero cuya idiosincrasia lograba no sólo superar las fronteras culturales, sino también adecuarse con éxito a la demanda artística global.

La importancia de la Tercera Edición de la *Bienal de La Habana* se vería enaltecida por la presencia de grandes personalidades de los círculos críticos internacionales como Geeta Kapur, Federico Morais, Juan Acha, Aly Sinon,

Roberto Segre, Sergio Magalhaes, Rashid M. Diab y Pierre Restany, quienes colaboraron con la estructuración de este evento como el punto de no retorno en la escena artística internacional. Y es que tan sólo el año de 1989, con la caída del Muro de Berlín y el fin del financiamiento soviético a Cuba, ya denotaba un hito en el devenir histórico, al que se incorporaría el equipo curatorial de la Tercera *Bienal de La Habana* para empezar la cuestión sobre el Tercer Mundo, eliminando el carácter competitivo del evento y dotándole de un "tópico" a desarrollar como tema de debate, en este caso: "La Tradición y la Contemporaneidad" (Rojas – Sotelo, 2010, p. 26).

Cocido y Crudo (1994).

Entre el 14 de diciembre de 1994 y el 6 de marzo de 1995, se llevó a cabo en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) de Madrid la exposición titulada *Cocido y Crudo* bajo la organización de Dan Cameron (Extended Sensibilities, Art and its Double, What is Contemporary Art?) quien como lo refiere la teórico Anna María Guasch:

> (…) seleccionó 54 artistas de 20 países de todos los continentes con los que, en algunos casos a través de obras concebidas y realizadas in situ, pretendía "encajar un puzzle" o, lo que era lo mismo, demostrar la similitud de lenguajes generados desde distintos parámetros culturales y políticos, y mostrar la simultaneidad del comportamiento creativo a través de distintas líneas culturales, así como la ausencia de jerarquerización entre el punto de vista del "Primer" y del "Tercer Mundo" (Guasch, 2009, p. 403)

Según Guasch, Cameron logró traspasar la asociación contemporánea que había adjudicado Lévi-Strauss al concepto de cocido como más próximo a lo civilizado y lo crudo a lo primitivo. Para demostrar estas asociaciones, Cameron recurrió a la inversión de la terminología de la obra del antropólogo "Lo crudo y Lo cocido" donde el autor no sólo hace la recopilación de mitos Americanos en torno a la creación del fuego y otros orígenes naturales, sino que impone su pensamiento estructural a la hora de organizar y dotar de sentido los imaginarios aborígenes:

> En efecto, el estudio de los mitos plantea un problema metodológico en virtud del hecho de que no puede conformarse al principio cartesiano de dividir la dificultad en tantas partes como haga falta para resolverla. No existe término verdadero del análisis mítico, ni unidad secreta por asir al final del trabajo de descomposición. Los temas se desdoblan hasta el infinito. Cuando se cree haberlos desenmarañado y tenerlos separados, simplemente se aprecia que vuelven a ligarse respondiendo a las solicitaciones de afinidades imprevistas. Por consiguiente la unidad del mito no es sino de tendencia y proyectiva, jamás refleja un estado o un momento del mito (Lévi – Strauss, 1996, p. 15)

Esta característica "anancástica", como la adjetiva el autor, pareciera ser el hilo conductor de la apropiación del curador Cameron, en cuanto pretende exponer la continuidad de los lenguajes artísticos sin distinciones de ningún tipo:

> Una de las funciones más importantes del título *Cocido y Crudo* estriba en que nos permite trasladar el foco, del hecho de que el país de origen, el sexo, la raza, los lazos étnicos o las preferencias sexuales de un artista sean centrales en el significado de su obra, a la idea de que el arte interesante siempre consigue ser local y universal a la vez (1995, p. 45).

Desde el punto de vista político y administrativo, el MNCARS se hallaba bajo la dirección de María Corral quien pretendía transformar la institución en "un museo vivo (…) un centro de arte capaz de dinamizar el arte español, asumiendo la función de espacio de creación y experimentación", abogando por el vanguardismo administrativo y las nuevas tendencias curatoriales, a través de la historización de la producción artística y la conservación de la obra. El proyecto "insignia" de la cruzada de María Corral sería nada menos que *Cocido y Crudo,* como "punto de inflexión en la historia del arte español" (Ruíz – Rivas, 2006, pp. 133 – 145).

Como exponía su director en el catálogo de la exhibición, *Cocido y Crudo* pretendía organizar una exhibición en torno al intercambio entre múltiples posiciones culturales, partiendo de dos referencias claves: la muestra Les *Magiciens de la Terre* de 1989, debido a su importancia en la génesis definitoria del arte global desde la óptica comisarial que "pretendía explorar una constelación pancultural en la que el arte occidental más 'avanzado' se contrastaba con obras de artistas activos en sociedades definidas por occidente en términos de su 'otredad'". Y una segunda referencia sería la Exposición Universal de 1992 en el Quinto Centenario del Descubrimiento de América que redefinía la "'otredad" desde la perspectiva conquistadora y la perspectiva de la sociedad española frente al mundo occidental. (Cameron, 1994, p. 44)

> *Cocido y Crudo* fue despedazada por todos y cada uno de los agentes culturales españoles, a pesar de que hoy en día para muchos profesionales del arte es la mejor exposición que se ha montado en el Reina Sofía. El tono de las críticas va desde la superioridad compasiva de Francisco Calvo Serraller (1994) en El País o de Rosa Olivares (1995) en Lápiz – 'El engaño está servido desde el mismo momento en que no se puede juzgar una exposición de arte con criterios artísticos, sino políticos o socioculturales', escribe Olivares, para acabar afirmando que: 'El problema es que aquí hay muy poca obra de arte' – hasta el insulto abierto, como es el caso de Ricardo Marcos Barnatán, de El Mundo, en un recuadro titulado ' El gran disparate'. (Ruíz – Rivas, 2006, pp. 133 – 145)

No era Cameron tan sólo un curador muy joven, sino que había sido el responsable de poner en tela de juicio la capacidad de la sociedad española de enfrentar la alteridad de la que era víctima y victimario aún en el ocaso del siglo XX. La escasez de artistas españoles dentro de la muestra parecía, asimismo, demostrar no sólo el estancamiento artístico de la sociedad sede, sino también su incapacidad para mantenerse al nivel de las vanguardias internacionales y de sus requerimientos. (Anexo 04).

> *Cocido y Crudo* puso a la comunidad artística española en una encrucijada, y provocó una explosión irracional de rabia, un rechazo visceral al tipo de planteamientos y análisis que su digestión exigía. Si la exposición estaba destinada a impulsar la renovación de los lenguajes artísticos españoles y la normalización de un panorama sin duda anómalo, el resultado fue el contrario, y se acentuaron las taras que han impedido hasta ahora un desarrollo normal de la creatividad que, en algún sitio oculto, ha de tener nuestra sociedad" (Ruíz – Rivas, 2006, pp. 133 – 145)

De acuerdo con Guasch, en su aseveración frente a Cameron de que "en su momento ninguno supo entender el significado de la exhibición" (2009), el mismo Ruiz-Rivas asegura que existe un "denso silencio" frente a este tema, pues pareciera que las herramientas discursivas encontraran una pared de concreto frente a *Cocido y Crudo* (2006). Sin embargo, teóricos como Nicolás Bourriaud quien explica en su texto Post Producción la naturaleza práctica de la empresa de Cameron, tienden a aproximarse a este hito curatorial desde otra perspectiva:

> En 1996, Dan Cameron retomó la oposición de Claude Lévi-Strauss entre *Lo crudo y lo Cocido* como título de una de sus exposiciones: por un lado, artistas que transforman los materiales y los tornan irreconocibles (lo cocido); por el otro, aquellos que preservan el aspecto singular de los materiales (lo crudo). La forma-mercado es el lugar por excelencia de la crudeza. Una instalación de Jason Rhoades, por ejemplo, se presenta como una composición unitaria hecha de objetos que sin embargo conservan su autonomía expresiva, a la manera de los cuadros de Archimboldo. En términos formales, su trabajo se muestra más cercano de lo que parece al de Rirkrit Tiravanija (2002, p. 30).

El producto fundamental de la empresa de Cameron fue poner en evidencia la resistencia que oponen las estéticas occidentales a ser equiparadas con las consideradas marginales o periféricas en un intento por homogeneizar el lenguaje del arte y proyectarle como único e independiente de las políticas económicas mundiales. Esta resistencia trae como consecuencia el surgimiento de las denominadas Bienales Periféricas (Habana, Estambul, Johannesburgo) que pretenden transportar el punto de reconocimiento de los patrones estéticos y discursivos a una suerte de situaciones espejo, donde la otredad se vea desmantelada.

Trade Routes. II Biennal of Johannesburg (1997).

La asimilación de la internacionalización del arte, no sólo desde la perspectiva del mercado y sus negociaciones sino desde sus propias pretensiones teóricas, significaría un reto para el equipo curatorial que dirigiría Okwui Enwezor frente al proyecto de la segunda Bienal de Johannesburgo, donde la focalización del efecto postcolonial en los escenarios políticos sería la materia prima ineludible de una empresa artística de grandes rasgos.

Frente al diálogo abierto de la multiculturalidad como un fenómeno arraigado en los procesos sociales a nivel mundial, sobre todo con la devolución de la soberanía a Hong Kong en los titulares de la prensa, Enwezor plantearía la desmantelación del tutelaje institucional así como también de la catalogación nacionalista de los artistas dentro de la exhibición que pretendía llevar a cabo, para demostrar coherencia con los procesos de integración y la campaña por la disolución de las fronteras culturales.

Globalización, multiculturalidad, diáspora y zonas de contacto serían las palabras claves para la organización de una narrativa expositiva que pretendía lograr lo que exhibiciones anteriores como *Magiciens de la Terre* habían dejado a medias: llevar a cabo una auténtica exhibición internacional, donde los participantes (curadores, críticos y artistas) ensamblaran un proyecto colaborativo y multidisciplinar cuya meta inmediata sería transformar la tradición expositiva a nivel internacional e incorporar al continente Africano en el mapa artístico contemporáneo.

Con tal fin, Enwezor delegaría la labor curatorial a un equipo de teóricos como Gerardo Mosquera, Hou Hanru, Yu Yeon Kim, Octavio Zaya, Kellie Jones y Colin Richards, para evitar la monopolización de las perspectivas desde su experiencia personal, como local proveniente de un contexto occidental, evadiendo a toda costa cualquier tilde neo-colonialista que pudiera influenciar la puesta en escena

del espectáculo, pasando así a ser un moderador de la maquinaria teórica en Johannesburgo. Así lo expresa:

> Queremos evitar situaciones donde nos encontremos frente a posiciones de relaciones fetichistas entre la audiencia y el objeto. Adicionalmente, estamos preocupados por el hecho de que el tono abiertamente violento del nacionalismo alrededor del mundo ha hecho difícil la limitación de la Bienal a cuestiones e ideas basadas en la representación nacional. Existe una tendencia entre los curadores y directores artísticos de tomar el antiguo modelo de considerarse a sí mismos como autores, por decirlo de alguna manera. A fin de alejarnos de este hábito, en el cual no permitimos las ideas y los procesos tornarse complicados, hemos escogido transformar Johannesburgo en un distinto tipo de fórum. He decidido invitar curadores de distintas partes del mundo, y mi única restricción para ellos ha sido que no deberá basarse en nacionalismos. Quiero que ellos vayan más allá de su proclividad territorial (Enwezor, 2012, p. 18)

Sobre esta dinámica curatorial, Enwezor planteó un entramado de diálogos político culturales que partieran de la frontera como fenómeno físico, político, cultural y espiritual, dónde se observara bajo el microscopio sociológico el devenir de las relaciones inmateriales a través de las coordenadas políticas y la verdadera transformación de los escenarios políticos tras el tránsito:

> Queríamos observar las situaciones relacionadas con el cruce de fronteras, pero no aquellos cruces en el sentido clásico de una celebración de hibridez. Queríamos ver si las personas realmente cruzan esas fronteras como siempre hemos creído que lo hacen. En el borde de cualquier nacionalismo extremo, queremos explorar cuál es el rol o la situación de ser un ciudadano en el contexto particular del intercambio de panoramas políticos. Queremos explorar la violencia nacional, así como también la incógnita del objeto de la soberanía nacional, actualmente constituida alrededor de la idea de una nación (Enwezor, 2012, p. 19)

Con este fin, el equipo curatorial no contuvo las obras en espacios diagramados bajo el estereotipo del Cubo Blanco, sino invitaron a la intervención de todos los espacios públicos como alegoría a las transformaciones del espacio desde su contexto y para lograr el alcance educativo que una empresa cultural debiera tener frente al reto que supone la incorporación de lenguajes académicos en un ambiente nuevo. Así lo refería la crítico de arte Brenda Atkinson en su publicación para el Mail & Guardian de la fecha:

> Si os aburrís de las galerías, existe una serie de proyectos planificados que sobrepasarán la esfera de la bienal dentro de la fábrica local urbana, ahondando en las calles, los anuncios, las paradas de autobús, revistas y el internet. La artista radicada en Paris Lucy Orta, trabajará en colaboración con comunidades locales para producir prendas desgastadas colectivas – parte de su proyecto actual que incluye varias ciudades alrededor del mundo (1997, p. 04)

A pesar de los intentos del curador a cargo por delegar su trabajo a un equipo que pudiera diluir la consagración de un personaje en jefe, Enwezor no pudo evadir la incógnita que sobrevolaría su personificación dentro de la II Bienal de Johanesburgo: ¿el curador como Dios? Siendo éste el titular de varios artículos

que evaluarían su desenvolvimiento como orquestador del trabajo expositivo dentro de la urbe de Cape Town, el teórico de origen Nigeriano no pudo sino investirse como ícono en la transformación de la figura del curador en la historia de las exhibiciones contemporáneas.

Gracias a la descentralización del poder académico y artístico en la era post colonial, también la figura de curador se transformaría en el director de orquesta de las grandes empresas sociales en las que mutarían las Bienales internacionales nacidas a la par en varios de los grandes focos de colonias históricas (como La India en 1969). La preponderancia de esta figura dentro de los juegos de poder artísticos ha aumentado exponencialmente con la evolución de los sistemas y la muticulturalidad latente y por ende también su responsabilidad.

> En su encarnación más dinámica, el poder curatorial versa sobre la habilidad para promover el diálogo, para intentar derogar las jerarquías, para embeber nuevos aires a cuerpos viejos. En su encarnación más vulgar, el poder curatorial versa sobre la asertividad: los artistas correctos, con el discurso correcto, en el tiempo y el lugar precisos, con la respuesta deseada. El poder curatorial es la habilidad de convertir al artista de ayer, hambriento en la buhardilla, en la estrella más brillante del cielo del arte; es condenar un género a muerte y transformar otro en evangelio". (Enwezor, 2012, p. 27)

Teniendo esto en cuenta, la II Bienal de Johannesburgo contó con varios factores que la incorporan en nuestra línea genealógica del discurso etnográfico dentro de las exhibiciones contemporáneas pues, tanto su locación dentro de un continente considerado periférico para la jerarquía artística como su curaduría a mando de un individuo que representa ambas esferas, tanto la limítrofe nigeriana como la principal por estar radicado en Nueva York y ser una figura reconocida, la hacen rompedora de esquemas colonialistas hegemónicos, aunado todo ello a la

estructura crítica que hemos descrito previamente, siendo así abanderada de la multiculturalidad y la pluralidad de discursos en tránsito. (Anexo 05).

A pesar de este espíritu innovador que recubría la empresa de la II Bienal de Johannesburgo, el déficit presupuestario y la crisis política interna en el Gran Consejo Metropolitano pusieron un fin prematuro a la exhibición anulando el período de mayor visita y dejando inacabado el proyecto de Enwezor, quien sería calificado de xenófobo por su enfoque internacionalista del evento y la supuesta anulación de la población en contexto, culpándosele de haber transformado Cape Town en un lugar turístico momentáneo, a lo que el curador respondería con severas reprimendas a los medios locales por la falta de involucración en el proyecto y la apatía generalizada del pueblo.

Esta conflictividad replantea el cuestionamiento del ¿para quién? y ¿para qué? dentro de los discursos curatoriales contemporáneos, sobretodo en el campo de la multiculturalidad y en los eventos que pretenden abanderarse tras la multiplicidad de enfoques y la integración de los estratos considerados marginales. Si bien es cierto que la II Bienal de Johannesburgo fue la primera exhibición en incorporar artistas del Caribe, Americanos, Africanos y Asiáticos en una línea discursiva de iguales, siendo ellos representantes de una vanguardia equitativa, y por todo ello es considerada la exhibición más importante desde *Magiciens de la Terre,* la división de opinión frente a la crisis económica que precipitó su clausura y el si o no sobre su éxito fue amplio y de diversos matices, siendo el más repetido el hecho irremediable de que el apoyo de la comunidad local fue muy poco.

Este fenómeno nos hace reconsiderar el efecto que puede o no tener una exhibición de grandes dimensiones sobre el público que no sólo la acoge sino que es la fuente primaria de su entramado ideológico. El estilo de vida sudafricano parecía tener algunos factores inmediatos de mayor peso, cuya urgencia eclipsaba incluso la revolución mediática de un evento cultural como la Bienal. “El estrés, la alta tasa de crimen, y numerosos otros factores (…) han llevado al público a

arraigarse en la zona de confort de los suburbios, la televisión y la fiesta ocasional" (Glanville, 1998).

Tales aseveraciones por parte del equipo de la II Bienal tan sólo ratificaban que el objetivo de este tipo de eventos seguía siendo el reducido grupo de la clase burgués quienes, paradójicamente, no parecieran compartir gran parte de las motivaciones del evento y del mismo Enwezor; público que el mismo Mandela había descrito como "sociedad blanca en general, incluyendo políticos blancos, empresarios, jueces, los medios y la iglesia (…) involucrados en la permanencia y perpetuación del sistema del apartheid" (Budney, 1997, p. 42).

A pesar de las mejores intenciones del equipo curatorial, el evento no logró separar la arraigada idiosincrasia que se veía en proceso de reestructuración en torno a los debates de raza y sociedad, donde aún existían fenómenos culturales focalizados y económicamente descalificadores. Suráfrica no parecía estar lista para proyectos "internacionalizadores" de gran envergadura y Enwezor quizás estaba muy adelantado para la época, pues a pesar de que *Trade Routes* poseía un gran contenido en políticas culturales, el público no respondió adecuadamente y los resultados fueron totalmente contradictorios.

> Considerándolo todo, muy poca redistribución o reparación económica ha tenido lugar desde el colapso del sistema del apartheid, dejando la estructura social prácticamente intacta. Por ejemplo, muchos directores de museos han mantenido sus posiciones desde los años más sombríos del apartheid; aparentemente, algunos de ellos se han rehusado a visitar la Bienal reclamando que no ha tenido nada que ver con sus ideas o actividades culturales. Otros locales que querían participar en las actividades de la Bienal se sintieron frustrados por la falta de información pública (…) y éstos eran académicos y profesionales educados y pertenecientes a la clase media. Como los locales David Koloane y Pat Mautloa han señalado: "la mayoría de las personas en nuestro país ni

> siquiera saben lo que es un espectáculo de arte o una Bienal" (Budney, 1997, p. 42).

Aún así, la II Bienal de Johannesburgo representa un hito en el devenir de los discursos curatoriales contemporáneos por su clara ambición en la transformación de las perspectivas críticas y políticas frente a situaciones nacionales inminentes, pues su atrevida participación en la reestructuración de un territorio devastado por circunstancias políticas no es sino admirable. Asimismo, la maquinaria teórica y curatorial de Enwezor fue pionera en los discursos multiculturales y en la puesta en perspectiva del tránsito internacional, la migración y la apreciación de los escenarios políticos en transición, por su carácter participativo y la multidisciplinariedad de sus colaboraciones.

Documenta 11 – Platform 5: Austellung/Exhibition (2002).

Habiendo entendido hasta este punto que los intentos por incorporar en una sala de arte los productos culturales de grupos comunitarios que se yuxtaponen en el devenir social y político de una simultaneidad histórica han sido tanto innovadores como problemáticos, bien por la complejidad del discurso identitario que implican o bien por la dificultad de homogeneizar las tendencias y los contextos que les preceden, se puede considerar que es el momento idóneo para redefinir el fenómeno de la globalización dentro de estas situaciones.

Son muchos los teóricos y filósofos que han debatido el fenómeno de la globalización desde múltiples perspectivas: desde el desarrollo tecnológico y su premisa de la interconexión global hasta las estrategias económicas que han resultado en una macroestructura capitalista agresiva, pero parecen siempre volver al punto de la cultura como engranaje fundamental en esta fase.

> Por ejemplo, Fredric Jameson describe la globalización como el momento en el que lo económico y lo cultural emergen para volverse empírica y heurísticamente inseparables. Samuel Huntington habla sobre 'el choque de las civilizaciones' que también sostiene el enfoque de la cultura en analizar la nueva situación global. Hungtington argumenta que, en la era posterior a la Guerra Fría, siguiendo las dislocaciones producidas por la modernización, urbanización y la comunicación masiva, la fuente fundamental del conflicto internacional será menos ideológico o económico, y más cultural. En conclusión, la cultura es observada hoy día como el medio a través del cual la globalización es simultáneamente experimentada y entendida". (Gaie, 2008, p. 07)

¿Dónde se incorpora el arte contemporáneo en el discurso globalizador? Esta interrogante ha sido el objeto de estudio de Enwezor desde la plataforma curatorial a la que tuvo acceso y partiendo de su contexto particular desde el cual la

hegemonía del discurso occidental parecía sucumbir ante la imperiosa reevaluación de las coordenadas críticas artísticas.

Es así como, tras la experiencia en la Segunda Bienal de Johannesburgo, Enwezor plantearía una maquinaria curatorial mucho más ambiciosa al posicionarse como director de la *Documenta XI* de Kassel en el año 2002, caracterizada por haberse llevado a cabo a lo largo de 18 meses de trabajo, entre Marzo de 2001 y Septiembre de 2002, organizada en el marco de cinco plataformas separadas, ubicadas alrededor de cuatro continentes. Esta exhibición fue concebida como una oportunidad para proveerle una intersección tanto pública como privada a los tópicos de arte, historia, política y economía.

La primera de estas plataformas: Democracy Unrealized, se realizó en Vienna durante el mes de Marzo del 2001 y se continuó en Berlín en el mismo año. La plataforma 2: Experiments with Truth: Transitional Justice and the Processes of Truth and Reconciliation, se llevó a cabo en Nueva Delhi y consistió en un panel de discusiones públicas durante cinco días. La tercera plataforma, Creolité and Creolization, se celebró en la Isla de St. Lucía en el Caribe, mientras la plataforma 4 se realizó en Lagos y examinaba el estado, entonces, actual de los negocios en los centros urbanos Africanos.

La plataforma 5, última del programa de la *Documenta XI*, se llevó a cabo bajo la dirección de Enwezor, con la co-curaduría de personajes como Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj y Octavio Zaya. Esta plataforma consistía en la exhibición propiamente dicha, enfocada en la demanda crítica a investigar, y simultáneamente producir, un fórum dentro del cual la relación entre el arte, la política, la poscolonialidad y el proceso de la globalización pudieran ser problematizados y explorados. (Downey, 2003, pp. 85 – 92).

La exhibición constaba con 162 artistas, y según algunos visitantes podía tomar hasta 600 horas para poder ser observada con detenimiento, amparada dentro de

la ciudad de Kassel, espacio idóneo para la descentralización de los focos artísticos, y que ofrece la neutralidad suficiente para una empresa que ambiciona la desestructuralización de la curaduría tradicional, así como también enfrentar el nuevo panorama mundial tras los hechos del 11 de septiembre de 2001.

La crítica decretó imperiosamente que la *Documenta XI* era excesivamente "periodística por la proliferación de los videos y fotografías que parecían principalmente preocupados en documentar problemas sociales contemporáneos". Pero aún así, la muestra contaba con obras de gran contenido visual como From the Other Side (2002) de la artista belga Chantal Akerman (Anexo 06), la pieza de 35mm de Shirin Neshat sobre la frontera mexicano – estadounidense, el film de 1997 de Amar Kanwar titulado A Season Outside y el film autobiográfico del artista inglés Isaac Julien. (Heartney, 2002, p. 89).

Pero más allá del contenido de obras dentro de la exhibición, es fundamental su innovación desde el punto de vista teórico y curatorial, a sabiendas que Enwezor ya planteaba una "constelación" de situaciones liminales como producto del post colonialismo y su inducción en la era global, característica diferencial que argumentaba el curador desde la interrogante de "¿cuál sería la diferencia espectacular de la *Documenta XI* si se mira desde los fragmentos refractados y volcados de los múltiples espacios artísticos y círculos de conocimiento que son las señas de identidad de la actual subjetividad artística y del clima cultural?" (Enwezor, 2002, p. 43).

Esta justificación sobre la reformulación de las perspectivas curatoriales parecía dar carta abierta al equipo de Enwezor para replantear aquél esquema fallido de la II Bienal de Johannesburgo, donde la temática política del arte en cuestión parecía haber fallado su propósito comunicacional. Es por ello que en este caso se hizo pertinente el encargo de obras específicas para la exhibición que seguirían los planteamientos teóricos hacia una exploración etnográfica de la cultura global en el marco del nuevo milenio.

Para llevar a cabo esta problematización, el discurso curatorial de la *Documenta XI* estuvo basado en la retórica de la poscolonialidad y la globalización, un territorio que pareciera no sólo formar parte de la zona de confort crítica, sino también el suelo más fértil para los debates necesarios en el escenario político mundial del momento.

> Los debates que rodeaban estos términos son, por supuesto, no sólo diagnósticos; ellos también contienen una prohibición ética a resaltar las representaciones de injusticias sociales y políticas, pero al hacerlo abrirían un espacio para la articulación de voces contrahegemónicas. El espacio poscolonial, como lo sugiere Enwezor en su catálogo "es el sitio donde las culturas experimentales emergen para articular modalidades que definen un sistema de creación de memoria y significado nuevo, en la modernidad tardía". (Heartney, 2002, p. 89).

En esta línea de argumentación Enwezor especificaría, en su introducción al catálogo de la exposición, la fundamentación del canal teórico de *Documenta XI* sobre el neologismo de la "extraterritorialización", haciendo hincapié en tres aspectos fundamentales: el desplazamiento del contexto histórico en Kassel, la exteriorización del dominio galerístico al discursivo y la expansión del locus de los modelos disciplinares que constituían y definían el interés cultural e intelectual del proyecto. (Enwezor, 2002, p. 42)

Esta aproximación al discurso curatorial que pretendía *Documenta XI* hace referencia a la desinstitucionalización del evento frente al reposicionamiento crítico y curatorial que significaba aquella infraestructura intercontinental, aspirando a aquel tilde de diferenciación "espectacular" frente a los modelos anteriores. De esta manera el evento dirigido por Enwezor anticipaba una extensa investigación sobre el grado en el que las instituciones han usurpado históricamente, la mediación sociopolítica del arte a favor de su estatus autónomo, dando como

resultado el posicionamiento de las prácticas artísticas contemporáneas en términos de su habilidad para producir sistemas de conocimiento más allá de las estructuras previamente existentes. (Downey, 2003, pp. 85 – 92).

La línea de acción multidisciplinar que reconocía el equipo curatorial de la *Documenta XI* venía justificada por su capacidad para revivir las prácticas artísticas y los procesos de los círculos de reconocimiento artístico que solían estancarse en el dominio institucional predeterminado desde occidente. Así pues, la autoreflexividad, elemento tácitamente apropiado del discurso antropológico, adquiría cierto protagonismo dentro del sistema crítico del evento, sugiriendo una observación detallada de la reinvención del espacio político y representacional que solicitaba un evento multicultural.

El debate multiculturalista abanderado por el equipo de Enwezor tan sólo favorecía los planteamientos de escritores como Slavoj Zizek, quien argumenta que el multiculturalismo "y su implícita tolerancia liberal, estratégicamente produce al "otro como una forma mercantilizable de generación de identidad". Es decir, aquella necesidad imperiosa por reivindicar y reconocer la "otredad" como sinónimo de homogeneización de las narrativas internacionales tan sólo ahonda en el occidentalismo y el posicionamiento superior y hegemónico de aquél que les reinventa desde la curaduría de sus obras, por lo tanto la "otredad" existe tanto la "unidad" redescubridora la institucionalice. (Downey, 2003, pp. 85 – 92)

Este tipo de diatribas sintácticas obstaculizaban, desde la crítica, los productos de la exhibición de la Plataforma 5. ¿Cómo podía un evento desensamblar la institución que le había dado origen sin desvincularse a sí mismo? Al parecer, para el mismo Enwezor, el arte debía lograr evidenciar y poner sobre el mapa a los representantes de culturas consideradas periféricas por el imperio que había dictaminado el polo referencial como propio, y para ello era necesario un sistema mediador, espectador y hasta "carnavalesco" que pusiera en evidencia las relaciones de "lenguaje, comunicación, imágenes, contacto y resistencia del día a

día". Estas características sólo exponían los requerimientos que se habían hecho tácitos desde la curaduría para que las obras fuesen admitidas en la exhibición. (Downey, 2003, pp. 85 – 92).

Es en este momento cuando se plantea la interrogante más importante de toda la crítica a *Documenta XI*: ¿Cómo trabajan este tipo de fenómenos artísticos en pro de la reivindicación de los pueblos agraviados por la marginalización capitalista? Así lo refiere Downey a través de las palabras de Zizek:

> Ahora más que nunca uno debería tener en cuenta el recordatorio de Walter Benjamin de que no es suficiente preguntar cómo cierta teoría (o arte) se declara a sí mismo con respecto a las luchas sociales. Uno debe también preguntarse cómo funciona efectivamente EN estas luchas. Si la intención de *Documenta XI* era resaltar la injusticia, la opresión histórica y la elisión representacional y la tiranía, entonces debemos indagar cómo este intento es, si acaso, diferente de la manera en la que estos hechos están siendo examinados por los medios de comunicación. (Downey, 2003, pp. 85 – 92).

Pese a la multiplicidad de lo que parecieran ser fisuras dentro del planteamiento teórico y crítico de la *Documenta XI* de Kassel, es fundamental reflexionar sobre la importancia que tuvo la iniciativa de sus curadores frente a la necesidad inmediata de homogeneizar la teorización sobre el centro y la periferia, la multiculturalidad, la globalización y el post colonialismo. Quizás son éstas mismas fisuras las que complementarán el material de trabajo de iniciativas posteriores, así como *Documenta XI* ha sido el producto de las fisuras de esfuerzos anteriores como *Magiciens de la Terre.*

How Latitudes Become Forms. Art in Global Age (2004).

La pregunta que cierra el capítulo anterior y que parecía hilvanar la problemática del arte contemporáneo en la reformulación de su esfera sociopolítica, resulta ser el punto de partida de Philippe Vergne en el planteamiento de la exposición llevada a cabo en el Museo de Arte Contemporáneo de Houston entre los meses de julio y septiembre de 2004 titulada *How Latitudes Become Forms*, desde la cual se abordó la "crisis en el arte" y las prácticas en las instituciones culturales que hace eco de las "rupturas históricas, los traumas políticos y la ruptura epistemológica que ha ocurrido en los últimos treinta años" y que ha retado la centralidad del mundo Occidental. (Vergne, 2004, p. 18)

Esta crisis data de los años 60 con los movimientos independentistas y de liberación colonizadora, desde los cuales nuevos discursos emergieron alterando irrevocablemente los Eurocéntricos y sus frágiles reclamaciones de validez universal. Al mundo al que se refiere Vergne en su ensayo es a aquél forjado en la inmediatez de la transformación discursiva a raíz de los eventos de 1989 y la reorganización del escenario político a partir de entonces. Resulta obvia la referencia a la emergencia de un mundo globalizado, un mundo que comparte el ideal de la modernización en una carrera vertiginosa por el vanguardismo y un pánico abrasivo al estancamiento en la vía del desarrollo.

La comunicación masificada y la alta tecnología a la que se ha hecho referencia en repetidas ocasiones, pareciera ser la fuente del desarrollo de la desterritorialización, el acelere en la degradación ambiental y el aumento en la brecha social dentro y a través de las sociedades. En efecto, "la globalización podría ser vista como otra manera de totalitarismo escondiendo nuevas estructuras de poder económico o cultural". (Vergne, 2004, p. 19)

Este planteamiento deriva en la posibilidad de que la homogenización y la llamada "indigenización" de la esfera mundial sean una respuesta a la Americanización

escondida tras el modelo globalizador y multicultural. A esta contingencia Vergne responde citando a Appadurai en cuanto a que:

> Vale la pena notar que para la gente de la provincia de Irian Jaya, la Indonesianización puede ser más preocupante que la Americanización, como la Japonización lo es para los Coreanos, la Indianización para la gente de Sri Lanka, la Vietnamización para los cambodianos y la Rusianización para el pueblo de la Armenia Soviética y las repúblicas Bálticas. (Vergne, 2004, p. 20)

Es así como se percibe el fenómeno de la globalización, a través de las demostraciones sociopolíticas que tienen su respuesta inherente en las manifestaciones culturales cuyos productos traducen la rearticulación epistemológica de las que son objeto. Esta rearticulación se resume en la exploración genealógica que llevamos a cabo en miras de la reformulación de la otredad.

Desde *Magiciens de la Terre* hasta la *Documenta XI* de Kassel, se ha expuesto las contradicciones y obstáculos que surgen a la hora de reestructurar el discurso político dentro de las instituciones culturales cuando se pretende dar voz a las sociedades consideradas marginales hasta el momento en el que la globalización y la multiculturalidad evidencian la caducidad de estos razonamientos, dando pie al “policentrismo” del que somos testigos hoy en día.

> Cuestionando la dominación cultural del Arte Occidental, estos proyectos obligan a los curadores y a la audiencia a mirar más allá de lo que entendemos por 'mundo moderno' y ofrecen la posibilidad de una alternativa que corrige la unilateralidad de la historia del arte. Estas iniciativas, junto con un increíble rango de investigación académica (desde Edward Said y Fredric Jameson hasta Homi K. Bhabha, Stuart Hall, Arjun Appadurai, Masao Miyoshi, Saskia Sassen, y Etienne Balibar a Gayatri Chakravorty Spivak, Geeta Kapur, Sarat Maharaj, y Jean-François Chevrier), están forzando a las instituciones a reconocer que ya no es posible ver el mundo como se percibía desde las políticas exteriores europeas y americanas antes de las rupturas históricas de 1989. (Vergne, 2004, p. 20).

La diferencia que marcó *How Latitudes Become Forms* radica en la conceptualización de los diálogos a partir de cuestionamientos de posibilidades para modernizar las estructuras de las instituciones culturales actuales, cómo se puede fundar una institución que genere distintos niveles de actividades, prácticas y estrategias interpretativas saliéndonos de la sedimentación de nuestra historia. (Anexo 07). El objetivo no era, según su director, reemplazar un "modelo dominante" por uno nuevo de manera antagonista, sino afirmar en un nivel estructural el apoyo inherente y complementario que proveen distintos puntos de vista y tradiciones.

> ¿Cómo podemos reconocer en nuestra práctica diaria que ahora más que nunca estamos en la época de la simultaneidad, de la yuxtaposición, la época de lo próximo y lo lejano, del codo a codo, de lo disperso? En el contexto de un museo de arte moderno y contemporáneo, significa que la institución debe superar una contradicción mucho mayor: entre su misión de preservación y permanencia y su misión de cambio. La noción de 'cambio permanente' puede ser la solución. También es lo que distingue un centro

> de arte de una institución estrictamente basada en una colección. (Vergne, 2004, p. 21)

Esta nueva cartografía del arte implica la adquisición de una nueva terminología que aplique al proceso de transición y al movimiento no sólo geográfico sino identitario que se lleva a cabo como consecuencia de los grandes cambios económicos y sociales mundiales. La contemplación del movimiento como característica fundamental del proceso globalizador da pie a un nuevo espacio intermedio, un espacio transicional típico de la diáspora y de la desterritorialización que se ha venido prediciendo.

La transformación del discurso artístico moderno trae consigo la necesidad de objetivar las metas, y How Latitudes Become Form parecía haberlo hecho desde un principio: la transformación de la estructura de la modernidad occidental para ser capaces de escribir otras historias de formas y prácticas, otras historias del arte, tomando en cuenta la problemática para la definición de la modernidad.

El lenguaje moderno parecía ser hasta entonces un medio alcanzable por aquellos que se incorporaran al sistema occidental y que se apoderaran de sus medios y símbolos para transformarlos, para nutrir un discurso primitivo y traducir sus historias en un lenguaje hablado internacionalmente, aún cuando ello afianzara la dominación del monopolio cultural por parte de algunos pocos. Pero lo que plantea esta exhibición es la posibilidad de que más allá de la traducción y la transposición de un lenguaje a otro, se entendiera cada locación como un ejemplo que pudiera, metafóricamente, “sugerir otros territorios en el mundo”, transformando así cada “latitud” en un caso de estudio para un análisis de formas y prácticas artísticas actuales. (Vergne, 2004, p. 21)

Es por ello que el título de la exhibición hace referencia a una homóloga llevada a cabo en 1969 en Bern (Suiza) y curada por Harald Szeeman, titulada When Attitudes Become Form: Live in Your Head*,* evento que marcó la pauta en la

transformación del curador en autor y que fundamentalmente reunió un grupo de artistas que muy pronto y radicalmente afectaron la noción, el proceso y el lugar de la creación artística.

> Bajo las categorías de “arte multiformal o no-rígido”, “conceptual”, “arte de la tierra y orgánico”, “abstracción geométrica y “arte en proceso”, Szeemann identificó un rango de prácticas que compartían al menos dos parámetros. El primero era que la mayoría de los artistas en la exhibición estaban desarrollando trabajos localizados específicamente u obras que estaban relacionadas con su ubicación. El segundo era que todos los artistas se libraron de la función ilusoria y anecdótica del arte para poder privilegiar las formas y los procesos. Ellos definían un lenguaje internacional del arte que todavía se halla vigente y disponible en el centro de muchas prácticas artísticas de creadores jóvenes actuales. (Vergne, 2004, p. 30)

Considerando este planteamiento como predecesor, *How Latitudes Become Forms* planteaba una reestructuración del lenguaje más allá de lo institucional, rebatiendo las barreras autoimpuestas por la academia e inmiscuyéndose en las actividades llevadas a cabo por artistas y curadores extranjeros al eje Norteamericano o Europeo, reflexionando sobre la idea de la proximidad y la localidad, incorporando aquél neologismo del espacio intermedio simbolizado por el baldío, promoviendo la multidisciplinaridad, la crítica a la autoridad museal y aupando el potencial subversivo del arte.

La colaboración más importante del proyecto de Phillipe Vergne fue la redefinición del activismo como una subversión silenciosa en vez de una confrontación activa, sugiriendo como alternativa el espacio local para contribuir con la redefinición de la naturaleza de las audiencias a través de la participación de pequeñas comunidades. Esta subversión es un estado de alerta permanente “que propone a las artes como un sitio para la experimentación infinita, la locación para una

resistencia silenciosa contra el barbarismo y contra todos los intentos por codificar y sistematizar el mundo". El efecto de la globalización en las prácticas artísticas, continúa Vergne, puede ser el de ubicar en el centro de las artes y sus instituciones el cuestionamiento de sus propios objetivos. (2004, p. 30)

Intense Proximity. An Anthology of the Near and the Far. La Triennale (2012).

En la primera década del siglo XXI pareciera que las distancias y los espacios que alguna vez fueron inmensos, se hallan reducidos por mecanismos desde tecnológicos hasta inconscientes; pareciera que el inmenso territorio global se ha ido difuminando con el acelere de los medios de transporte y con la inmediatez de los sistemas digitales. Aquello que se coordinaba anteriormente de acuerdo a los paralelos y meridianos, hoy sencillamente hace caso omiso de las separaciones y nos acerca cada día más a la omnipresencia.

La consecuencia inmediata de esta realidad es la contingencia de las fronteras geográficas y la disolución de los encuentros inesperados dentro de la multiculturalidad. En un tiempo de tránsito continuo, de diáspora consciente y de avidez informativa, la heterogeneidad parece irrebatible; las opciones que sí se presentan a la hora del encuentro son las de la hospitalidad o la hostilidad, tangentes fluctuantes sincronizadas con la metamorfosis cada vez más periódica de los escenarios políticos y sociales.

Este vals intermitente entre lo próximo y lo lejano es la materia prima, de nuevo, de Okwui Enwezor a la hora de plantear las interrogantes que darían origen a La Triennale, en su edición del 2012, bajo el título de *Intense Proximity. An Anthology of the Near and the Far*, Enwezor plantea una aproximación a la complejidad del "vivir en conjunto" que supone el adentramiento al siglo XXI. El autor asevera que durante la segunda mitad del siglo pasado la movilidad y la migración han aumentado al punto de forzar la revisión de las "reglas de la proximidad", erosionando las fronteras culturales y exacerbando las relaciones entre los "invitados" y los "anfitriones".

> Esto significa que las sociedades contemporáneas necesitan definir cómo manejarán el conflicto, cómo vivirán con el disenso cultural dentro de las condiciones de hostilidad y el desconocimiento. Concebir una exhibición en este humor oscurecido, en el espacio de esta disyuntiva es preguntarnos: Cuál es el rol del artista y de la obra de arte, el rol del curador al organizar el acceso a relaciones complejas y no reductivas entre el arte y sus públicos y cuál es la posición de las instituciones artísticas y culturales en la esfera crítica de la cultura. (Enwezor, 2012, p. 21)

La propuesta curatorial de *Intense Proximity* parte de la suposición de que existen tensiones entre de las comunidades sociales, culturales, económicas y políticas y sus partisanos, y que ello es un factor común dentro de las sociedades multiculturales contemporáneas. De esta manera se reconoce que parte de estas complejas comunidades son producto de eventos históricos cuyos procesos de "migración, colonialismo, exilio y expulsión" están directamente relacionados. (Enwezor, 2012, p. 21)

Pareciera pues, que nuestro tiempo se halla estigmatizado y traumatizado por lo que Enwezor llama el "colapso de la distancia", y junto con este colapso la diferencia se hace visible, diferencia que habla de las consecuencias del tránsito y de los cambios de intereses paralelos a los desarrollos económicos; cambios de escenario que no son nuevos dentro de la historia y que fundamentan la génesis de la multiculturalidad. (2012, p. 22)

Abogar por la conciencia de la diferencia es un movimiento, considerado intelectual fundamentalmente, que se ha gestado paulatinamente en las esferas culturales y que se ha intentado exponer en estos ocho breves apartados, pero que es en La Triennale donde se han elaborado con un sustrato multidisciplinar que se ancla en los paralelismos y yuxtaposiciones entre la labor etnográfica y el

trabajo curatorial, superposición que equipararía a Enwezor con, por ejemplo, Lévi – Strauss.

No se quiere decir con esto que *Magiciens de la Terre* o la *Documenta XI* de Kassel no hayan considerado los tratados antropológicos dentro de su marco referencial, por el contrario se considera que representan un antecedente fundamental para la labor de Enwezor y su equipo teórico en La Triennale del 2012 cuya ambición superó por mucho las expectativas y representa un hito dentro de las narrativas curatoriales que el autor había venido desarrollando.

En esta ocasión, el marco teórico contempló de manera híbrida los antecedentes teórico antropológicos y artísticos desde las reflexiones de los años 20 y las consecuencias del colonialismo más ferviente, origen de la locación de la otredad y de la estructuración del eje Yo – Otro, a través de la catalogación de lo ajeno y lo extraño desde los parámetros culturales que nos son primarios.

> La etnología, cuya institucionalización coincidió con el apogeo del colonialismo, parecía un campo de miríadas transzonales paradójicas. Reconocía y valorizaba las poblaciones al mismo tiempo en que las descontextualizaba y les negaba un lugar real en la historia. Por un lado, alegaba ser una ciencia que producía conocimiento sobre otras culturas formalmente denigradas, pero por otro lado, en palabras del antropólogo e historiador James Clifford: “los etnógrafos parecían estar condenados a esforzarse por lograr un encuentro verdadero mientras simultáneamente reconocían los propósitos personales cruzados que minan cualquier transmisión de conocimiento intercultural”. (Bouteloup, 2012, p. 35).

Bouteloup hace referencia aquí a la transformación del trabajo de campo etnográfico a partir del trabajo de Bronislaw Malinowski, quien eliminó la separación entre la teoría y el trabajo de campo, reemplazándolo con la observación participante en el Pacífico y en Melanesia, marcando la diferencia en

los juegos de poder entre el investigador y el sujeto investigado. A partir de entonces surgiría la diatriba del real contexto del trabajo etnográfico frente a la crítica de ser un campo autorreferencial y eurocéntrico, abogando por sus facultades científicas, sociales y humanistas. (2012, p. 36)

Así pues nacieron manuales de trabajo de campo cuyos fundamentos parecían tener intereses encontrados, desde el pago a los informantes hasta la modificación de los resultados en pro de una teorización concisa y políticamente comprometida, sea cual fuere el ámbito, sobretodo a la hora de incorporar los productos de la investigación en espacios recientemente creados para su exposición.

> Tal era una de las paradojas de la etnografía: sólo podría traer lo nativo a nuestras tierras y darle un lugar en los espacios privilegiados de nuestra identidad cultural (museos, librerías) deshaciéndole de sus cualidades indígenas, sometiéndole a un juicio (en el que no es visto como acusado) o al menos tener que recurrir a métodos que sólo reconocen su 'inocencia' después de haberle declarado culpable. Quizás este era el precio a pagar por ser una sociedad 'marginalizada' y hasta demonizada, en esta humanidad en la que la sociedad Occidental insiste en ser la referencia" (Jamin, 1996, 42).

A esta narrativa colonialista contribuyeron instituciones como el Musée de l'Homme que facilitaría grandes títulos en su biblioteca, incluyendo algunos títulos americanos que criticaban la discriminación de las minorías, pero al mismo tiempo amparaba exhibiciones que mitificaban las culturas indígenas y las transformaban en un exotismo que posteriormente se traduciría en producto turístico.

Dentro de las salas museales que se gestaron también a principios del siglo XX, se exhibían simultáneamente piezas de arte primitivo, relecturas de las importaciones antropológicas, transformadas en fetiches descontextualizados y hasta destruidos cuyo único fin era satisfacer los gustos occidentales. Para 1935

el MoMa, por ejemplo, exhibiría African Negro Arts, en un intento por la revalorización y la contextualización del arte no Occidental.

Considerando que el tratamiento de la "otredad" ha sido campo indiscutible de la antropología teórica y de la etnografía, a través de su trabajo de campo y la identificación de las culturas primigenias como objeto de estudio, es importante pautar las circunstancias en las que teóricos y numerosos intelectuales buscaron la manera de establecer la dicotomía "nosotros – ellos" como caduca, a partir de la segunda década del siglo XX. Este tipo de reflexiones se hicieron cada vez más audibles, no sólo en las áreas metropolitanas sino también en las colonias que comenzaban a demandar su independencia. (Bouteloup, 2012, p. 38)

Los escollos del eurocentrismo como el exotismo, la victimización y la distancia espacial redoblada por la distancia temporal, fueron fuertemente expuestos por aquellos quienes tomaron distancia de las lecturas lineales de la historia, rechazando el mundo imaginario del pensamiento colonial a través de múltiples plataformas desde movimientos intelectuales, antologías y periódicos, hasta manifiestos y conferencias.

¿Quiénes mejor que los antropólogos y etnógrafos para alinearse con este tipo de movimientos impugnadores? Publicaciones cuyas autorías variaban desde Michel Leiris y Georges Balandier hasta Jean Malaurie e incluso Claude Levi-Strauss y su Tristes Trópicos; muchas fueron las fuentes de evidencia de la realidad colonizadora que incorporaban reflexiones desde las percepciones en campo y las traducciones de los testimonios de muchos individuos descontextualizados por el positivismo tradicional.

Poco a poco los conceptos de alteridad e identidad evolucionaron a través de estos prismas de reflexión, trayendo consigo la incorporación de disciplinas cuyas fuentes de trabajo no se desligaban de estos procesos, lo que el escritor Édouard Glissant describía como "poéticas de relación", aupando la consideración de la

diversidad como un estado natural del devenir social. Así lo refiere Bouteloup en el catálogo de *Intense Proximity:*

> Si el accionismo político surge de la articulación de posiciones antagónicas, entonces ¿cómo deben editarse estas posiciones en conjunto y reensamblarse en la esfera pública? Propongo que posemos el conflicto en el corazón de las historias, visionándoles como una praxis capaz de producir cultura. La decolonización no es un evento, es un proceso interminable. El problema radica en la dificultad de manipular objetos y discursos ambiguos. La cuestión es, por lo tanto, cómo podemos hacer de este conflicto un asunto palpable: ¿Qué deberíamos mostrar? ¿Qué herramientas deberíamos usar para hacer escuchar las diferentes voces involucradas? ¿Cómo incluimos la polifonía y la interlocución en las salas de exhibición? ¿Cómo vamos más allá de la representación para producir un acto político? (Bouteloup, 2012, p. 38).

Los curadores de *Intense Proximity* parecen haber dado con la respuesta a estas interrogantes en la búsqueda por cumplir esta tarea de reensamblaje, a través de la inclusión de elementos heterogéneos suspendidos en un estado de tensión. Pretendían asimismo externalizar los conflictos que surgen de las maneras en las que las personas se establecen y se mueven por el mundo. Esta “elasticidad” en el tránsito mundial parece confirmar que la identidad nunca se ve establecida y que la otredad se halla siempre en construcción, “a veces real y fantasmagóricamente, otras veces cerca y otras veces lejos”. (Bouteloup, 2012, p. 38).

Por lo tanto, la exhibición bajo el mando de Enwezor planteaba demostrar no sólo la energía concentrada en los objetos que hablaban de una circunstancia particular, sino la realidad y el presente en el que se inscriben. La forma en la que la exhibición se gestó pareciera simular un viaje de reconocimiento a la alteridad, llevando a cabo investigaciones de campo en el estudio de diversos artistas desplegados en los cinco continentes, quienes recibían al investigador como un

extraño que venía a aprender del proceso creativo que llevaban a cabo y de las historias contenidas en los productos culturales que a su vez revelaban la distancia o la proximidad de las realidades que hallaban en el estudio un punto de encuentro. Así Abdellah Karroum lo expresa:

> La definición a priori del objeto de esta exhibición es una elección hecha al encontrarse con otras piezas de arte, otras interpretaciones de la memoria. Una exhibición temática es a las obras lo que un simposio es a los textos: un espacio-tiempo para cuestionar. La razón por la cual se llevan a cabo exhibiciones a gran escala hoy en día es para reunir nociones de colaboración, juicio y la verificación de nuestras posiciones culturales. (…) Hacer una obra de arte visible, más allá de los intereses comerciales, es afirmar un espacio para la libertad de ideas en un momento en el que el campo del arte, como el de las ciencias, parece haber sido secuestrado por la especulación de los mercados financieros. (2012, p. 44)

Enwezor describe el evento de La Triennal como un espacio concebido en base a una serie de "orientaciones programáticas sobre las formas de compartir" espacio, experiencias sociales y el antagonismo estético, sin recurrir a las "devociones estridentes de la política de identidad", etnocentrismo o a los mitos de la cohesión cultural nacional. La proximidad a la que se refiere trata sobre la relación física del público con las obras de arte, pero al mismo tiempo con las "combinaciones metafóricas" que a veces exacerban las relaciones entre el arte y la sociedad. (Anexo 09).

> Fundamentalmente, la meta de este proyecto es virar desde la idea del espacio nacional (definida) como la locación física constituida, a un espacio de frontera que constantemente asume nuevas morfologías (local, nacional, trasnacional, geopolítico (…), contaminado, etc.). (Enwezor, 2012, p. 08).

Resulta importante considerar que el evento de La Triennale había amparado, en sus ediciones anteriores, exhibiciones de artistas franceses casi de manera exclusiva, bajo el título de La Force de l'art, bajo el techo del Grand Palais que, para su edición del 2012 sufrió una remodelación absoluta, contando con 220.000 metros cuadrados promovidos como el centro de arte más grande de Europa. Enwezor y sus co-curadores traerían 130 artistas que representaban 40 países alrededor del mundo y cuyas obras no sólo figurarían en el Centro de Arte sino que también aparecerían en las calles de París.

Esta empresa crítica y reflexiva se encontraba en un panorama político francés cuya extrema derecha inclinaba la balanza a su favor en las últimas elecciones presidenciales, escenario que pretendía incurrir, en palabras de su director, a través de la posibilidad de las comunidades de hacer frente a las disyuntivas en la convivencia mundial y a la "densidad de nuestros procesos etnocéntricos fundados en la identidad", paradójicamente a la misión inicial de la Trienal parisina de presentar la escena artística nacional, en una línea discursiva semejante a la de la Bienal de Whitney en Nueva York. (Leydier, 2012)

Casos de estudio

Tras haber hecho una genealogía de la incorporación de los discursos etnográficos al espacio curatorial, es fundamental tomar dos ejemplos que representen el fenómeno que se ha demostrado históricamente. Para ello se ha considerado que dentro de las ocho exhibiciones revisadas habría un universo muy amplio de figuras dignas de una investigación detallada, bien por su calidad material o bien como sujetos que incorporan dentro de su trabajo algunas herramientas apropiadas de otras disciplinas, sobretodo en el estadio de investigación previa a la realización de la obra; pese a ello, se ha decidido escoger tan sólo a dos artistas.

Las características que les diferencian del resto parten principalmente del hecho de ser artistas que salieron de su contexto de origen y de formación por decisión propia, en contextos sociales y políticos específicos, y con la voluntad de internarse en un espacio profesional y creativo que les era ajeno, tanto en las esferas artísticas como en las académicas, coincidiendo esto con el fenómeno de la diáspora y del tránsito que hemos descrito como un tercer espacio. Asimismo, ambos artistas llevan a cabo un proceso similar al trabajo de campo como antecedente investigativo para contextualizar el lenguaje visual que les es característico.

Ambos artistas se han aproximado a la obra de arte política desde escenarios que parecieran muy distintos pero que en realidad no difieren tanto, pues el auto exilio al que se somete Alfredo Jaar y la búsqueda de superación académica de Minh – Ha tienen el mismo destino: Estados Unidos, un terreno que prometía ser fértil en todos los campos y que paradójicamente representaba (y sigue representando) el eje negativo en los discursos más liberales de la globalización.

Trinh Minh-Ha

Trinh Minh-Ha nace en Saigón en 1954 y crece en Vietnam del sur durante la guerra. Estudió composición musical en el National Conservatory of Music and Theater en su ciudad natal y posteriormente migra a los Estados Unidos en la década de los años 70, donde realiza sus estudios de postgrado en la Universidad de Illinois, incluyendo una especialidad en etnomusicología.

En ese momento frente a la convulsión política y social que se sucedía en el mundo, la esfera artística norteamericana fundamentalmente la neoyorquina, ejerció su rol de termómetro social y válvula de escape desencadenando un efecto dominó sobre todos los núcleos socialmente reprimidos como la comunidad de color y el colectivo femenino.

> Desde finales de la década de los sesenta, una de las entonces más jóvenes defensoras del arte político, Martha Rosler (Brooklyn, 1943) trabaja con una fuerte carga de denuncia social utilizando todo tipo de medios (fotografía, filmaciones, performances, textos, etc.) En una de sus primeras series políticas, un montaje fotográfico al estilo de J. Heartfield resuelto con imágenes procedentes de la revista *Life* sobre la guerra de Vietnam, *Bringin the War Back Home* (Retornando al hogar con la guerra a cuestas, 1969), la artista anticipa en buena medida sus trabajos conceptualmente más densos de los años ochenta, en los que también utiliza fotomontajes para desarrollar su discurso, no exento de sátira mordaz, antibelicista y feminista. (Guasch, 2000, pp. 474, 475)

Minh-Ha no se hallaba aislada de este entorno social, por el contrario se sintió absolutamente identificada con los modelos impugnadores que se manifestaban vertiginosamente en la escena artística y literaria. Evidencia de ello es su producción cinematográfica de la década de los 80, donde se gestaría la impronta feminista y postcolonial que caracteriza su trabajo.

El descontento general de la década de los años 70 no sólo se reduciría a una crítica política e intelectual del devenir social, sino también transcurriría en las relecturas de la modernidad, transformándose en una nueva crítica a los modelos que ésta pretendía reemplazar, así como también a los medios a los que recurría. Esta manifestación palpable gracias a la masificación de la información durante el boom tecnológico, había sido definida por Jean-François Lyotard en el ocaso de la década como la "condición posmoderna". (Lyotard, 1979)

Con esta nueva condición filosófica nacen nuevos paradigmas narrativos dentro de las prácticas artísticas. Es así como el lenguaje cinematográfico y plástico pretenden la reevaluación de los sistemas de representación y el proceso de interpretación.

> Con la deslegitimación de la racionalidad totalizadora procede lo que ha venido en llamarse el fin de la historia. La posmodernidad revela que la razón ha sido sólo una narrativa entre otras en la historia; una gran narrativa, sin duda, pero una de tantas. Estamos en presencia de la muerte de los metarrelatos, en la que la razón y su sujeto –como detentador de la unidad y la totalidad– vuelan en pedazos. Si se mira con más detenimiento, se trata de un movimiento de deconstrucción del *cogito* y de las utopías de unidad. Aquí debe subrayarse el irreductible carácter local de todo discurso, acuerdo y legitimación. Esto nos instala al margen del discurso de la tradición literaria (estética) occidental. Tal vez de ahí provenga la vitalidad de los engendros del discurso periférico, en *Los Margenes de la Filosofía* como dirá Derrida". (Vasquez Rocca, 2013)

En el marco de este discurso, Minh-Ha inscribe su trabajo en la narrativa expositiva de la exhibición *Intense Proximity,* dirigida por Enwezor para la Triennale de París en su edición del 2012, a través de su obra titulada Surname Viet Given Name Nam de 1989, un video en 16mm, a color, de 108 minutos de

duración, que incorpora entrevistas con cinco mujeres vietnamitas ubicadas contra un telón de fondo de imágenes de archivo y noticiarios. Las mujeres parecen ser del período de tiempo representado, sin embargo, son actrices aficionadas radicadas en Estados Unidos. (Anexo 09).

El trabajo de Minh-Ha sobre evalúa las fronteras de la narrativa y de la escritura antropológicas desde otro punto de vista pues utiliza la entrevista, formato de investigación ampliamente utilizado por los antropólogos y etnógrafos como fuente de información, como objeto de discordia, exponiendo sus fluctuantes manifestaciones e interpretaciones, sobretodo al transformar sus personajes en informantes falsos.

Es esto lo que describe el autor Bill Nichols como “documental reflexivo”, y sugiere específicamente sobre el trabajo de Minh – Ha:

> Los documentales reflexivos refieren problemas del realismo. Este es un estilo que pareciera proveer un acceso poco problemático al mundo, toma forma de realismo físico, psicológico y emocional a través de técnicas evidenciación o de edición de continuidad, desarrollo del personaje y una estructura narrativa. Los documentales reflexivos desafían estas técnicas y convenciones. *Surname Viet Given Name Nam* (1989), por ejemplo, se basa en entrevistas con mujeres en Vietnam que describen las condiciones opresivas que deben encarar desde el fin de la guerra, pero a mitad del film descubrimos (si algunas pistas estilísticas no nos lo han demostrado ya) que las entrevistas se organizaron de más de una manera: las mujeres que representan mujeres vietnamitas en Vietnam son de hecho inmigrantes de los Estados Unidos recitando en un set, textos trascritos y editados por Trinh de otras entrevistas conducidas en Vietnam ¡Por alguien más con otras mujeres!. (Nichols, 2001, p. 126)

Este comportamiento radical es heredero de la posmodernidad abanderada por Lyotard y tantos otros filósofos de la contemporaneidad, quienes sugieren la desarticulación del discurso entre el significado y el significante, frente a la interpretación circunstancial de objetos de estudio.

El debate de la representación en la investigación antropológica ha llevado a autores como David MacDougall a teorizar sobre la fidelidad del texto y la exploración de las realidades culturales desde los registros en dibujo, la fotografía, la monografía y el cine. De esta manera el autor prescribe la capacidad de la fotografía para registrar en detalle la realidad, condenando a la caducidad los cuadernos de dibujos de los primeros antropólogos. Sesenta años después, el cine superaría las expectativas.

Aún así, MacDougall sugiere que "las fotografías y películas, al reiterar lo familiar y reconocible, trascienden constantemente y reformulan su propia especificidad":

> A través de la historia del film etnográfico, este subrayado de las continuidades visibles de la vida humana ha desafiado y, en algún sentido, opuesto, las concepciones antropológicas prevalentes sobre la cultura y la diferencia cultural. Los films etnográficos han sido ampliamente entendidos como transculturales, en el sentido familiar del cruce cultural de fronteras – de hecho el mismo término implica una conciencia y mediación de lo desconocido – pero también son transculturales en otro sentido: en el de desafiar esas fronteras. (McDougall, 1999, p. 245)

De esta manera, el autor sugiere la condición de la escritura monográfica, de expresión abstracta del conocimiento que se aprovecha del imaginario del lector para completar la imagen que pretende dar a conocer:

> Escribir hace que la persona invisible o el objeto sean más extraños, aislándoles de sus alrededores y por lo tanto dándole rienda suelta a la

> imaginación del lector. Al mismo tiempo, las descripciones escritas inevitablemente despojan hasta los objetos más extraños de sus detalles, exponiéndoles de una manera más genérica y culturalmente asimilable". (McDougall, 1999, p. 246)

Así, la escritura descriptiva antropológica evitaría el impacto visual que generan algunas experiencias "transculturales" sobre colectivos no inmiscuidos en el trabajo de campo previo. Es por ello que la literatura turística combina el exotismo con la reinserción de los elementos de referencia dentro de un marco familiar.

> De estos dos polos de la literatura de viaje, la antropología ha tendido, al menos en este siglo, a reforzar la primera. La extrañeza del detalle etnográfico ha sido acompañada por una búsqueda de la alteridad, pues es alrededor del polo de la diversidad que la antropología se ha definido a sí misma como disciplina. Los antropólogos pueden disputar esto en los campos en los que la antropología ha contrarrestado de hecho la literatura de viaje demostrando la racionalidad de otras sociedades, la ordinariez de sus prácticas y en general promoviendo una ética pública del relativismo cultural. De hecho, muchos podrían argumentar el las continuidades transculturales son siempre reconocidas en la antropología como la base de la diversidad cultural. Además, una parte significante de la antropología se preocupa por encontrar estructuras generales de organización, comportamiento y pensamiento humanos. Sin embargo, la diferencia cultural, en vez de continuidad, se inscribe en los niveles más profundos de la investigación antropológica. (McDougall, 1999, p. 246)

Por lo tanto concluye MacDougall que en la antropología tradicional los escritores tienden a categorizar más que a describir detalladamente sus observaciones. Con el advenimiento de la representación audiovisual, el entusiasmo que una vez significó, se tradujo en una absoluta frustración para los investigadores, quienes frente a las adversidades tecnológicas se hallaron en un terreno inestable donde el

documental investigativo tendía a confundirse con aquellos productos de la televisión popular.

> También implícito en esta aversión a las imágenes se halla el hecho no de que no revelaran nada pero que tendían a revelar las cosas equivocadas. La antropología se preocupaba por la diferenciación cultural, mientras las imágenes revelaban un mundo de identidades más moduladas y superpuestas. Este interés en cosas visuales tenía el potencial de reajustar las perspectivas de la antropología, pero sólo bajo el coste de crear una contracorriente del tipo que W.J.T. Mitchell ha llamado 'un momento de turbulencia en las fronteras internas y externas' de una disciplina (1995: 542). La antropología visual ha contribuido con tal contracorriente. Ya está influenciando la manera en la cual los antropólogos observan las fronteras culturales en el mundo moderno, incluyendo la más persistente entre 'nosotros' y 'ellos'. (McDougall, 1999, p. 248)

El trabajo de Minh-Ha se desarrolló al límite de las narrativas tradicionales y desde una perspectiva que pareciera erosionar la impugnación a través del lenguaje intermitente y la superposición de imágenes, características que dificultan su categorización como documental per se y que colindan con espacios más cercanos al video arte. Esta dilación en las fronteras disciplinarias es lo que denota su incorporación en la lista de artistas de *Intense Proximity,* y que representan perfectamente los postulados teóricos y críticos de Enwezor sobre la aproximación a la multiculturalidad contemporánea.

> La antropología es sólo uno de los lugares de discusión entre muchos otros dentro de mi trabajo. Sé que un número de personas tiende a enfocarse obsesivamente en éste lugar. Pero tal foco en la antropología a pesar del hecho de que los argumentos avanzados incluyen más de un territorio, disciplina, profesión y cultura, pareciera sobre todo decirnos dónde están las estacas más altas. A pesar de que las molestas respuestas de

> profesionales y académicos de otros campos a mis películas y libros son intermitentemente recibidas, la mayor parte de las reacciones indignadas y enmascaradas tendían a provenir de antropólogos y expertos culturales Euro-Americanos. (Chen, 2012, p. 395)

Alfredo Jaar

Alfredo Jaar nace en Santiago de Chile el 5 de febrero de 1956. Estudió dirección de cine en el Instituto Chileno Norteamericano de cultura en 1979 y arquitectura en la Universidad de Chile hasta 1981, período en el que daría inicio a sus incursiones en la creación plástica que traerían como consecuencia su inmersión en el circuito artístico chileno con obras como Estudios sobre la Felicidad (1979 – 1981). Parte a vivir en Nueva York en 1981 huyendo de las circunstancias políticas que minaban su país natal bajo la dictadura de Augusto Pinochet.

Participa en la Bienal de Venecia de 1986 con una serie de fotografías de una mina de oro en Serra Pelada (Brasil) haciendo eco de las diferencias radicales entre el subdesarrollo latinoamericano y las macroeconomías violentas. Asimismo, entre 1994 y 2000, tras su experiencia en Ruanda, Jaar realiza una serie de obras que reflexionan e impugnan el genocidio de 1994.

En esta investigación Alfredo Jaar se incorpora como participante de la *Documenta XI* de Kassel con su obra *El Lamento de las imágenes* (2002), una pieza consistente en tres rectángulos iluminados y resplandecientes en una pared oscura, jugando con la iluminación y la incandescencia. Un primer recuadro muestra un texto que describe el doble enceguecimiento de Nelson Mandela al salir de la prisión, un segundo texto se refiere al secuestro de las imágenes por la corporación de Bill Gates, y un tercer texto explicaba cómo en octubre de 2001 se había previsto la desaparición del testimonio visual de los bombardeos de Kabul, por parte del Ministerio de Defensa de los Estados Unidos.

> Este lamento de las imágenes no es ni sensiblero ni desesperado. Es activo y dialéctico. El artista no ha renunciado a las imágenes, no ha dejado de fotografiar, ha revelado y reproducido sus imágenes; pero al mismo tiempo ha abordado el problema de lo que él llama 'calidad de informaciónn' que se les ha de otorgar. (Didi – Huberman, 2008, p. 49)

Esto es lo que Gilles Deleuze llama "el arte de la contra – información":

> La contra – información sólo es efectiva cuando se convierte en un acto de resistencia. ¿Qué relación existe entre la obra de arte y la información? Ninguna. La obra de arte no es un instrumento de comunicación. La obra de arte no tiene nada que hacer con la comunicación (…) Tiene cierta relación con la información y la comunicación en tanto acto de resistencia. ¿Qué misterioso lazo puede existir entre una obra de arte y un acto de resistencia, si los hombres que resisten no tienen ni el tiempo ni, muchas veces, la cultura necesaria para establecer una mínima relación con el arte? No lo sé (…) No todo acto de resistencia es una obra de arte, aún cuando, en cierto modo, lo sea. No toda obra de arte es un acto de resistencia, y sin embargo, de cierta manera, lo es. (Deleuze, 1987, pp. 300 - 301).

La obra de Alfredo Jaar, de modo amplio, es un constante acto de resistencia y de relectura de los valores arraigados en el imaginario cultural global, pues hace referencia a las realidades globales aún cuando son ajenas a su referente más cercano y las traduce en un entramado de imágenes y símbolos legibles por cualquier espectador. Asimismo, Jaar no duda en intervenir los espacios públicos con mensajes impugnadores, rebelándose contra la circunscripción del arte y llevando su debate al espacio de la desinstitucionalización del quehacer artístico.

De esta manera, las fotografías del Proyecto Ruanda que conformaron posteriormente el marco de *El Lamento de las Imágenes* (2002), forman parte de

un fenómeno estético en el cual la fotografía, desde el espacio artístico, hace un guiño al reportaje periodístico y a la atestiguación de los eventos mundiales, recordando aquí aquellas críticas a las que eran sometidas algunas exposiciones revisadas en apartado anterior, donde la mayor parte de sus obras parecían salidas de una cadena de noticias. Así refiere Didi – Huberman:

> Ahora bien, la práctica artística llega, muchas veces, a proponer sus propias respuestas justamente allí donde la evidencia está puesta en cuestión. Son respuestas hipotéticas, frágiles o paradojales, ya lo sabemos. El arte contemporáneo se interesa como nunca en el reportaje gráfico y podemos observar cómo éste tiende, por una suerte de reciprocidad, a enviar señales hacia el dominio del arte. Sin duda, hay muchas maneras de comprender ese fenómeno. En términos pesimistas, se puede diagnosticar la manipulación definitiva del acontecimiento mediante la forma y el del hecho histórico mediante el simulacro estético, lo que es una manera de conceder a la 'sociedad del espectáculo' un poder sin tasa ni medida. (2008, p. 57)

Un ejemplo de este "simulacro estético" al que hace referencia Huberman es el llevado a cabo por Jaar en su pieza May 01, 2001*,* con la cual participó en la exhibición de La Triennal de París en el 2012; una pieza que consistía en una pantalla blanca LCD junto a otra pantalla mostrando la foto oficial de prensa de la Sala de Situación de la Casa Blanca, con el Presidente Obama y su equipo de seguridad supuestamente observando la transmisión en vivo del asesinato de Osama Bin Laden. Lo interesante de la pieza es que no podemos observar lo que nos han dicho que los personajes están observando, representando así la pérdida de fuerza de la invisibilidad física sobre la preponderancia de lo que se nos es dicho. (Anexo 10).

> Vivimos en una época de imaginación desgarrada. Como la información nos ofrece demasiado a través de la proliferación de las imágenes, estamos predispuestos a no creer nada de lo que vemos, y, finalmente, a no querer ni mirar lo que tenemos ante nuestros ojos (…) Para muchos la imagen misma se encuentra, a causa de las interminables manipulaciones de las que ha sido objeto – pero de las cuales siempre ha sido objeto: no hay una edad de oro de la imagen, incluso Lascaux es una manipulación – 'definitivamente afectada por el descrédito', y, peor aún, excluida de cualquier consideración crítica. (2008, p. 42)

La percepción de la obra de Jaar podría bien ser indudablemente acorde con lo que se ha dicho que representa, o podría ser totalmente crítica frente a una imagen consensuada y un compositor de escena muy habilidoso. Cualquiera de las dos opciones son la realidad a la que el autor se refiere poniendo al espectador frente a una circunstancia que se nos repite miles de veces todos los días. De una u otra manera, esta obra de arte contemporáneo se ha transformado en un documento de la historia pues no sólo está extraído de su contexto sino también está intervenido para hacer eco de él. Nuevamente, Didi – Huberman reflexiona al respecto:

> Comprendemos entonces que el desplazamiento de los reporteros gráficos hacia el dominio del arte, y el de los artistas hacia el campo documental, obedece a razones políticas perfectamente equivalentes. Se trata, para los primeros, de recuperar cierta libertad en el tenor de la exposición de sus imágenes, una libertad que se les niega desde el momento en que son los aparatos mediáticos quienes escogen por ellos lo que van a mostrar de sus tiras de pruebas, y asimismo el formato, el contexto y leyendas, es decir, el horizonte de sentido. Los reporteros gráficos han comprendido que el espacio del arte es hoy uno de los últimos en que se respetan (…) los criterios formales del productor de imágenes y que el museo constituye quizás el último lugar en que se garantiza la integridad de presentación de la información. (2008, p. 57)

Este intercambio continuo, transdisciplinar e intermitente es la característica fundamental no sólo de la obra de Jaar, sino también de muchos de sus compañeros de exposiciones colectivas globales que pretenden echar mano de las herramientas a su disposición para exponer, manifestar, traducir y transmitir las realidades de las que son víctimas, aún cuando ellas parecieran geográficamente distantes de las que estructuran su contexto de origen.

Conclusiones.

1. Los procesos identitarios y la aprehensión de la multiculturalidad como un fenómeno irrevocable, consecuencia directa de las migraciones y de la reestructuración de las fronteras geográficas e ideológicas, se han llevado a cabo paulatinamente y su impacto en el desarrollo de las relaciones sociales internacionales ha dado pie a la necesidad de enmarcarles en un contexto teórico que permita su análisis detallado, fundamentalmente desde los estudios culturales

2. La colaboración entre disciplinas incrustadas en la investigación social no es determinante ni excluyente. Si bien ha sido dificultosa la separación de los intereses reservados para dar pie a las apropiaciones consensuadas, la multidisciplinariedad permite dicha colaboración en pro del crecimiento de las materias implicadas y la resolución de interrogantes que podrían beneficiar las maneras en las que se llevan a cabo los intercambios culturales.

3. El formato curatorial es una de las vías más homogéneas y cercanas al público en general para explicar los fenómenos culturales y las transformaciones que de ellos devienen. La experticia radica en la capacidad para traducir el lenguaje artístico en un formato fácilmente aprehensible tanto por el público entendido como por las audiencias regulares. El mismo hecho de posicionar una obra frente a otra bajo una línea discursiva previamente estructurada, no sólo permite el entendimiento por contraste de puntos de vista, sino también colabora con la refracción de la identidad a partir del eje yo – otro.

4. Las herramientas etnográficas que aquí aplican no sólo se reducen a la transformación del antiguo cuaderno de campo en una investigación por parte del curador, sino también en la metamorfosis que sufre la obra de

arte cuando es considerada un testimonio de una realidad. La ruptura con los paradigmas post coloniales y la anulación del discurso hegemónico son fundamentales para el entendimiento de un sistema de arte global cuyas limitantes deben reducirse a algunos aspectos técnicos y al manejo del respeto a la idiosincrasia.

5. El aparato crítico que se dispara en respuesta a una exhibición artística no es sólo natural sino indispensable, pues la comprensión de las diferencias culturales parte también del entendimiento a las reacciones opuestas a las perspectivas sometidas a juicio, sobretodo en el caso de los eventos culturales a los que tiene acceso una audiencia proveniente de todas las esferas sociales. La evolución del discurso curatorial en torno a la otredad y a los procesos de identidad ha sido significativo en cuanto a la transformación de la perspectiva colonial, y su importación de bienes culturales anónimos, a un lenguaje impugnador correspondiente a una era de transformaciones que traería consigo un giro cultural para poner en perspectiva los orígenes de los discursos y sus interpretaciones.

6. A pesar de las iniciativas alternativas para desestructurar el mito de la alteridad a través de herramientas lingüísticas, del surgimiento de Bienales Periféricas, de la teorización voluptuosa sobre los postulados etnográficos y de la catalogación específica de las obras de arte que se hallaran en el tránsito entre objeto silente y testimonio, el sistema curatorial internacional pareciera encontrarse en una coyuntura entre la posibilidad de dar continuidad a este tipo de reflexiones o abrazar definitivamente el ideal globalizador y considerar que las diferencias se hallan homogeneizadas en un mundo donde todo pertenece a todos y nadie pertenece a ningún sitio.

Referencias Bibliográficas.

Libros

Adorno, T. (1970). *Teoría Estética.* Madrid: Ediciones Akal.

Belting, H. (1987). *The end of the History of Art?* Chicago: The University of Chicago Press.

Bourriaud, N. (2009). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo.* Córdoba: Adriana Hidalgo Editora.

Cameron, D. (Ed.) (1994). *Cocido y Crudo. Catálogo de la exposición.* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Clifford, J. (1995). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna.* Barcelona: Gedisa.

Deleuze, G. (1987): *Deux régimes de fous. Textes et entretiens. 1975-1995*, Paris: Minuit, 2003.

Foster, H. (1996). *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo.* Madrid: Akal.

Foster, H. (Ed). (1985). *La Posmodernidad.* Barcelona: Kairós.

Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural.* Madrid: Alianza.

Guasch, A. M. (2009). *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945 - 2007*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Jamin, J. (Ed). (1996). *Miroir de l'Afrique*. *Oeuvres accompagnées de correspondances, textes et documents inédits*. Paris: Gallimand.

Lévi – Strauss, C. (1988). *Tristes Trópicos.* Barcelona: Paidós Ibérica S. A.

Lévi-Strauss, C. (1996). *Lo crudo y lo cocido*. México: Fondo de Cultura Económica.

Lyotard, J. F. (1987). *La condición posmoderna. Informe sobre el saber.* Madrid: Cátedra.

McDougall, D. (1999). *Transcultural Cinema.* Nueva Jersey: Princeton University Press.

Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Schneider, A. y Wright, C. (2006). *Contemporary Art and Antropology*. Nueva York: Berg Publishers.

Capítulos

Barthes, R. (1968). *The Death of the Author.* En A. Neill (Ed.), *The Philosophy of Art: readings ancient and modern*. Londres: McGraw – Hill.

Bouteloup, M. (2012). *Tensions in Questions*. En O. Enwezor (Ed.), *Intense Proximity. An Anthology of the near and the far*. París: Éditions Artlys.

Didi – Huberman, G. (2008): *La emoción no dice "yo". Diez fragmentos sobre la libertad estética.* En A. Jaar, *La política de las Imágenes*. Metales Pesados.

Enwezor, O. (2012). *Intense Proximity: Concerning the Disappearance of Distance*. En O. Enwezor (Ed.), *Intense Proximity. An Anthology of the near and the far*. París: Éditions Artlys.

Lafuente, P. (2013): *From the Outside In – 'Magiciens de la Terre' and Two Histories of Exhibitions.* En L. Steeds. (et al), *Making Art Global 'Magiciens de la Terre' 1989.* Nueva York: Afterall Books.

Marcus, G. E. (2010). *Anthropology today and the ethnographic in artwork*. En A. Schneider y C. Wright (Ed), *Between Art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practice*. Londres: Bloomsbury.

McEvilley, T. (2013): *Marginalia: Thomas McEvilley on the Global Issue.* En L. Steeds. (et al), *Making Art Global: 'Magicens de la Terre 1989'*. Nueva York: Afterall Books.

Rampley, M. (2000): *Anthropology at the Origins of Art History*. En A. Coles (Ed.), Site-Specificity: The Ethnographic Turn. Londres: Black Dog Publishing.

Artículos hemerográficos

Budney, J. (1998). Who's it for? 2nd Johannesburg Biennale. *Third Text,* 42 (12), 88 – 94.

Clifford, J. (1981). On ethnographic surrealism. *Comparative Studies in Society and History*, 23, (4) 539 – 564.

Downey, A. (2003): The Spectacular Difference of Documenta XI. *Third Text*, 17 (1), 85 – 92.

Heartney, E. (2002): A 600 – Hour Documenta, *Art in America*, 90 (9), 87.

Piñero, G. (2014): Políticas de representación / políticas de inclusión. La reactualización del debate de lo latinoamericano en el arte durante la primera etapa de la globalización (1980 – 1990). *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas.* 36 (104). 157 – 186.

Piñero, G. A. (2014): Políticas de representación/políticas de inclusión: La reactualización del debate de lo latinoamericano en el arte durante la primera etapa de la globalización (1980-1990). *An. Inst. Investig. Estét*, 36,104.

Ruíz-Rivas, T. (2006): Teoría del desplazamiento. Ensayo sobre los discursos hegemónicos en el sistema artístico español. *Revista Iberoamericana*, 6 (24), 133 – 145.

Weiss, R. (1997): Sixth Havana Biennial. *Art Nexus*, (26).

Artículos en catálogos de exposición

Enwezor, O. (2002): The Black Box, Documenta XI, Platform 5: Exhibition. Alemania: Hatje Cantz,

Karroum, Abdellah (2012): On the Impermanence of the Exhibition. *Intense Proximity. An Anthology of the Near and the Far.* P. 44. París: Éditions Artlys.

Okwui, Enwezor (2012): *Intense Proximity. Art as Network.* La Triennale. Press kit. P. 08.

Vergne, Phillipe (2004): *Globalization from the rear: 'Would you care to dance, Mr. Malevich?'* How Latitudes Become Forms.

Entrevistas

Chen, N. (2012): *Speaking Nearby. A Conversation with Trinh T. Minh-Ha.* Intense Proximity. An Anthology of the Near and the Far, 395. París: Éditions Artlys.

Binder, P y Haupt, G. (1997, julio 05). *Okwui Enwezor*. En Trade Routes Revisited, 18. Cape Town: Stevenson.

Tesis

Barriendos, J. (2013). *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos.* Tesis Doctoral sin publicar, Universitat de Barcelona.

Rojas – Sotelo, M. (2009): *The Other Network: The Havana Biennale and the Global South.* Tesis Doctoral sin publicar, Universidad de Pittsburgh.

Artículos publicados en internet:

Gaie, S. (2008): *On the (Im)possibility of a Global Art.* Recuperado el 14 de noviembre de 2014 http://www.theroundtable.ro/Current/Miscellaneous/Stefan_Gaie_On_the_(Im)possibility_of_Global_Art.pdf

Leydier, R. (2012, septiembre 01): *Intense Proximity.* Recuperado el 02 de enero de 2015: http://www.artinamericamagazine.com/reviews/intense-proximity-la-triennale/

Vasquez Rocca, A. (2013): *Filosofía – La posmodernidad: nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos.* Recuperado el 10 de diciembre de 2014: http://rinabrundu.com/2013/03/31/filosofia-la-posmodernidad-nuevo-regimen-de-verdad-violencia-metafisica-y-fin-de-los-metarrelatos/

Bibliografía recomendada.

Adorno, T. (1970). *Teoría Estética.* Madrid: Ediciones Akal.

Belting, H. (1987). *The end of the History of Art?* Chicago: The University of Chicago Press.

Bourriaud, N. (2009). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo.* Córdoba: Adriana Hidalgo Editora.

Clifford, J. (1995). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna.* Barcelona: Gedisa.

Foster, H. (1996). *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo.* Madrid: Akal.

Foster, Hal. (ed). (1985). *La Posmodernidad.* Barcelona: Kairós.

Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural.* Madrid: Alianza.

Guasch, A. M. (2009). *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945 - 2007*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Leiris, M. (1996): *Miroir de l'Afrique*. *Oeuvres accompagnées de correspondances, textes et documents inédits.* Paris: Gallimand.

Lévi – Strauss, C. (1988). *Tristes Trópicos.* Barcelona: Paidós Ibérica S. A.

Lévi-Strauss, C. (1996). *Lo crudo y lo cocido*. México: Fondo de Cultura Económica.

Lyotard, Jean F. (1987) *La condición posmoderna. Informe sobre el saber.* Madrid: Cátedra.

McDougall, D. (1999). *Transcultural Cinema.* Nueva Jersey: Princeton University Press.

Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Schneider, A., Wright, C. (2006). *Contemporary Art and Antropology*. Nueva York: Berg Publishers.

Geertz, C. (1989). *El Antropólogo como Autor* Barcelona: Paidós.

Berman, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI.

Giddens, A. (1997). *Modernidad e identidad del Yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Península.

Hobsbawn, E. (1994). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.

García Canclini, N. (2001): *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad.* Barcelona: Paidós.

Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas.* Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Universitat Autónoma de Barcelona.

Hardt, M. Negri, A. (2000). *Imperio.* Massachussets: Harvard University Press, Cambridge.

Appadurai, A. (2001). *La Modernidad Desbordada: Dimensiones Culturales de la Globalización.* Montevideo: Tricle.

Bhabha, H. K. (2005):.*The Location of Culture.* Londres y Nueva York: Routledge.

Agamben, G. (1998). *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life.* California: Standford University Press.

Catálogos

Cameron, D. (ed.) (1994): *Cocido y Crudo. Catálogo de la exposición.* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Trade Routes Revisited (2013) Londres: Editorial Hauser & Wirth London.

Enwezor, O. (Ed) (2012): *Intense Proximity. An Anthology of the Near and the Far.* París: Éditions Artlys.

Artículos

Greenberg, R. (2005). Identity Exhibitions: From Magiciens de la Terre to Documenta II. *Art Journal*, 64 (1), 90-94. Recuperado de: http://www.jstor.org/stable/10.2307/20068368

Vergne, P. (2003). Globalization from the rear:"Would you care to dance Mr. Malevich?" *How latitudes become forms: Art in a global age*. Recuperado de:

http://latitudes.walkerart.org/images/text/vergne_latitudes.pdf

Hidenaga, O. (1989). Revolt, dysfunction, dementia: toward the body of “empire”, How Latitudes Become Forms, 98-107. Recuperado de: http://latitudes.walkerart.org/texts/textsfdcf.html?id=262

Jameson, F. (1998): Globalización y estrategia política. *Sociology The Journal Of The British Sociological Association*, *1985*, 5-22.

Old, J., & Budge, A. (2002). Reviews. *Third Text*, *16*(1), 87-102. Recuperado de: http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09528820110120740

Rutten, K., van. Dienderen, A., & Soetaert, R. (2013). *Revisiting the ethnographic turn in contemporary art.* Critical Arts, *27*(5), 459-473. Recuperado de: http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/02560046.2013.855513

Dimitrakaki, A. (2012). Art, Globalisation and the Exhibition Form. *Third Text*. 26 (3), 259 -273.

Downey, A. (2003). The Spectacular Difference of Documenta XI. *Third Text*. 17 (1), 85 – 92.

Anexos.

Listado de Anexos

1. Vista de la sala dentro de la Grande Halle de la Villette, donde se observan las obras de Rasheed Araeen (Paquistán / Gran Bretaña):
    a. A la izquierda: Look Mama… Macho!, 1983 – 86. Técnica mixta, 152 x 457 x 9cm
    b. Muro del fondo: Sonay Ke Chirya (Ave Dorada), 1986. Técnica mixta, 254 x 279 x 10 cm
    c. A la derecha: Black Paintin, 1987. Técnica mixta, 152 x 226 cm

    Fuente: http://magiciensdelaterre.fr/artistes.php?id=20#

2. Vista de la instalación de la exhibición *Primitivism in the 20th century art: affinity of the Tribal and the Modern* de 1984 en el Museum of Modern Art de Nueva York. Fuente: http://aadatart.com/8-major-exhibitions-impacted-discourse-african-contemporary-art/

3. Tonel (Antonio Eligio Fernández), El bloqueo, 1989, vista de la instalación en la Tercera Bienal de la Habana. Fuente: http://artjournal.collegeart.org/nueve-entradas-en-1989/

4. Mona Hatoum. *Corps étranger.* 1994, video instalación con estructura cilíndrica de madera, video proyector, amplificadores. 350 x 300 cm de diámetro.

5. Tracey Rose, Span II, 1997. Vista de la Instalación en "Graft". Segunda Bienal de Johannesburgo. Galería Nacional de Suráfrica. Fuente: http://thisisafrica.me/lifestyle/celebrating-female-south-african-artists/

6. Chantal Akerman, De l'autre côté (From the other side). Video instalación. 2002.

7. Vista de la instalación de *How Latitudes Become Forms: Art in a Global Age.* 2003.
    a. Fondo: Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla: *Pista de Baile de Carbón*. Madera. 2003.
    b. En el medio: Gülsün Karamustafa, *Mystic Transport,* 1992. Contenedores de basura de malla y de metal. Mantas.

    Fuente: http://visualarts.walkerart.org/oracles/details.wac?id=1100&title=Lexicon&style=images

8. Thomas Hirschhorn, Touching Reality, 2012. Video silente de 4:45 minutos. Vista de la exhibición Intense Proximity, La Triennale, Palais de Tokyo, Paris, 2012. Foto por Romain López. Fuente: http://bnlmtl2014.org/en/artists/thomas-hirschhorn/

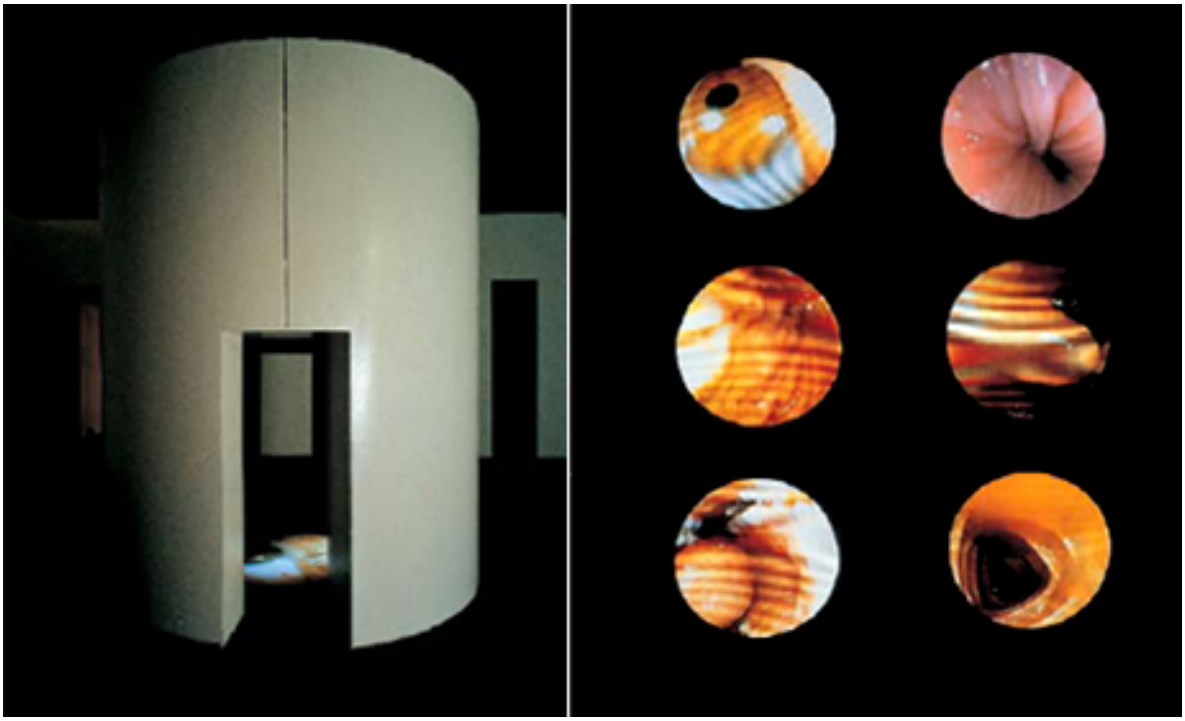
9. Captura de pantalla del documental *Surname Viet Given Name Nam,* dirigido por Trinh Minh – Ha.

10. Alfredo Jaar, *May 01, 2001.* Pantallas LCD.

Anexo 01

Anexo 02

Anexo 03



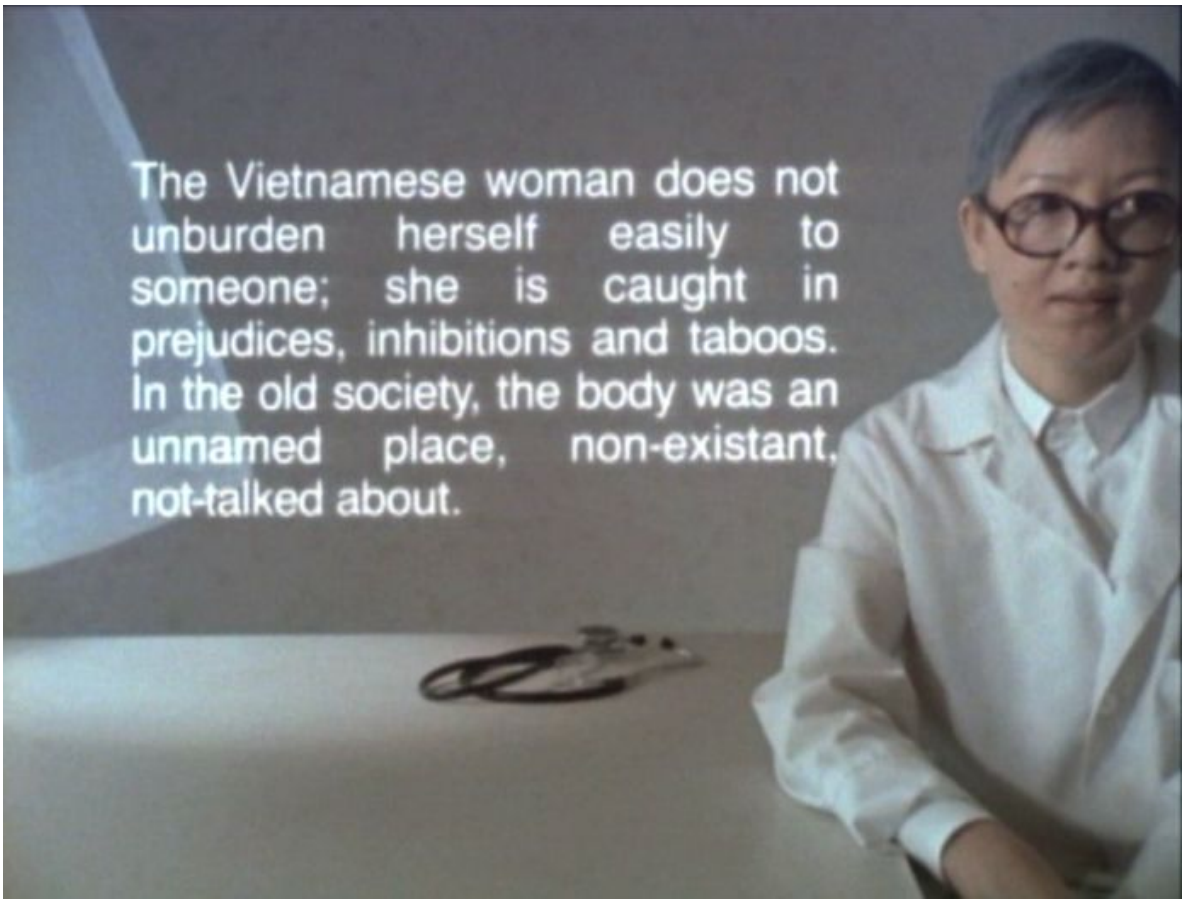
Anexo 04

Anexo 05

Anexo 06

Anexo 07

Anexo 08


The Vietnamese woman does not unburden herself easily to someone; she is caught in prejudices, inhibitions and taboos. In the old society, the body was an unnamed place, non-existant, not-talked about.

Anexo 09

Anexo 10