

El mundo de la diferencia. Notas sobre arte, globalización y periferia

De Gerardo Mosquera

Con formato: Fuente: 10 pto

El mayor interés que experimentan los centros hacia el arte de las periferias es fruto de los procesos de globalización, demográficos y de descolonización. El mundo global es también, paradójicamente, el mundo de la diferencia. Esta ha devenido más visible internacionalmente gracias a las comunicaciones, y a la vez se ha expandido dentro de los centros mismos. Además, la descolonización ha permitido una mayor y más activa intervención de voces antes totalmente marginadas. La eclosión tercermundista desde fines de los años 50 fracasó en casi todos los terrenos: económico, político, social.... Pero ha ocurrido una "tercermundización" cultural por todos lados, a caballo de la "occidentalización" global. El grado de expansión de ésta conlleva su propio adelgazamiento, junto con la readecuación que sufre desde otras perspectivas. La estrategia del poder hoy no consiste en reprimir u homogenizar la diversidad, sino en controlarla.

La cultura constituye un campo de tensiones post-guerra fría, donde tiene lugar un pulseo entre fuerzas sociales hegemónicas y subalternas. El debate etnocultural ha devenido espacio político de luchas de poder, tanto en lo simbólico como en lo social. Aquellas se empeñan entre la asimilación, el tokenismo, la rearticulación de las hegemonías, la afirmación de la diferencia y la crítica al poder, entre otras tensiones. Si bien el estímulo al pluralismo es un rasgo básico de la posmodernidad, los descentramientos implícitos permanecen bajo el control de centros que se "autodescentran" en una estrategia lampedussiana de cambiar para que todo quede igual. Pero a la vez brindan un flanco crítico que es aprovechado por las periferias. Hay un aspecto de las periferias ejerciendo presión, y otro resultado de la nueva expansión económica de los centros.

La globalización progresiva del capitalismo industrial europeo desde finales del siglo XVIII, con su acción colonial y neocolonial, generalizó hasta hoy la cultura occidental como metacultura de la modernidad, y aún como cultura articuladora de las instituciones y funciones generales de la vida contemporánea. Pero todo proceso de homogenización en gran escala, aún cuando consiga aplanar las diferencias, genera otras nuevas dentro de sí mismo, como un latín que estalla en lenguas romances. Se ve tanto en la readaptación de la cultura dominante que hacen las periferias como en la heterogenización que los inmigrantes están produciendo en las megalópolis contemporáneas. Hay mucha y muy diversa gente haciendo "incorrecta" y desembarazadamente la metacultura occidental a su propia manera, deseurocentralizándola en forma plural. Lo que llamamos postmodernidad es resultado de la imbricación de todos estos procesos contradictorios.

Pero no podemos pensar ingenuamente la globalización en el sentido de un orbe transterritorial de contactos en todas direcciones. Ella no consiste en una efectiva interconexión de todo el planeta mediante una trama reticular de comunicaciones e intercambios. Se trata más bien de un sistema radial tendido desde núcleos de poder más diversificados y de distinta escala, hacia sus zonas económicas múltiples y altamente diversificadas. Este tejido está trazado sobre ejes Norte-Sur. Poco ha avanzado la globalización en la periferia, porque se ha globalizado desde y para los centros. Tal estructura implica la existencia de grandes zonas de silencio desconectadas entre sí o sólo indirectamente por vía de las neometrópolis. Este mapamundi de núcleos radiales y áreas un-plugged determina intensos flujos en busca de conexión. El orbe global genera estructuralmente la diáspora. La contradicción inherente se reproduce en las contradicciones de los centros hacia los inmigrantes: los temen tanto como los necesitan.

En medio de todas estas complejas confrontaciones se define el uso del concepto "arte del Sur". Por supuesto, tiene más que ver con una geografía del poder que con la geografía física. El concepto mismo es eje de los debates y negociaciones culturales a los que me he referido. Puede actuar como un ghetto,

una ficha para el sistema de cuotas multicultural y de cultural correctness, o aún como el espacio para un nuevo exotismo. Pero también puede funcionar como una noción de solidaridad entre los excluidos, en su crítica y acción frente al poder.

Es obvio que no significa una identidad cultural general, y menos una manera específica de hacer arte. Pero sí envuelve semejanzas vinculadas con la situación postcolonial, la condición subalterna, ciertos valores y, sobre todo, la comunidad de intereses estratégicos frente al "Norte". No constituye una síntesis, sino un mosaico. Resulta lamentable que los países y culturas del Tercer Mundo sólo han podido articular limitadamente estas uniones en mosaico, fundadas en lo que podría aglutinarlos por encima de sus muchas diferencias, aunque fuera sólo la pobreza.

El arte "culto" del Tercer Mundo no es resultado de la evolución de las culturas precoloniales, cuyas trayectorias fueron modificadas dramáticamente por el colonialismo. Como arte contemporáneo, forma parte de la generalización del concepto y práctica occidentales del arte como actividad autosuficiente, basada en la contemplación "desinteresada", y dirigida a la producción de mensajes estético-simbólicos muy especializados. Es, por tanto, un producto colonial. Pero, como oí decir hace poco a Jimmie Durham, ¿existe alguna experiencia contemporánea que no lo sea? El arte occidental también es un producto colonial, sólo que desde el otro lado. Los procesos históricos a los que me he referido nos envuelven a todos.

No creo plausible buscar una diferencia per se en el arte del Tercer Mundo frente a otras prácticas contemporáneas. Las diferencias procederían del uso que cada autor, movimiento o cultura hacen del arte, que pueden estar condicionados por Weltanschauung, valores, estrategias, intereses, patrones culturales, temas y técnicas propios.

En los centros existe cierta tendencia a mirar este arte con sospechas de ilegitimidad. Con frecuencia no se miran las obras: se piden sus pasaportes, y estos suelen no estar en regla, pues responden a procesos de hibridación, apropiación, resignificaciones, neologismos e invenciones en respuesta a la situación de hoy. Se exige a este arte una originalidad relacionada con las culturas tradicionales (que, precisamente, llevan ese apellido a causa de la marginación impuesta por la modernización colonial), es decir, hacia el pasado, o una invención total, ad ovo, hacia el presente. En ambos casos, se le demanda declarar el contexto, no participar en una práctica general del arte que en ocasiones podría sólo referir al arte en sí mismo. En este sentido, el término "autenticidad" ha sido empleado, desde un relato de pureza de los orígenes, para descalificar la cultura postcolonial acusándola de derivativa de Occidente. Este uso resulta aún más problemático en una época cuando ocurre complejas reeducaciones de las identidades: identidades múltiples, identidades en forma de cajas chinas o matiushkas, neoidentidades, mezcla de identidades, desplazamiento entre ellas, "juegos étnicos"...

El síndrome permanece tan arraigado que posee manifestaciones posmodernas. La nueva atracción de los centros hacia la alteridad ha permitido mayor circulación y legitimación del arte de las periferias. Pero con demasiada frecuencia se ha valorado el arte que manifiesta en explícito la diferencia, o mejor satisface las expectativas de "otredad" del neoexotismo posmoderno. La "fridomanía" (pasión por Frida Kahlo) en Estados Unidos es un ejemplo evidente. Esta actitud ha estimulado la "auto'otrización" de las periferias, donde algunos artistas -consciente o inconscientemente- se han inclinado hacia un paradójico autoexotismo.

Las periferias tomaron el modernismo de Europa, pero casi siempre lo usaron como medio, no como fin. El modernismo fue puesto en función de una agenda propia, concentrada en la construcción de identidades y la crítica social y cultural. En América Latina resultó notable su rol en este sentido y en la negociación de la heterogeneidad de nuestras sociedades. El modernismo latinoamericano asumió la cultura popular y las contradicciones de una modernidad fragmentaria. Wilfredo Lam, por ejemplo, fue

el primer artista plástico que intentó valerse del modernismo como un espacio para afirmar y comunicar significados afro-americanos.

La apropiación periférica del modernismo, además de cumplir su agenda propia, significó una pluralización y complejización del propio modernismo. El saxofón puede ser la metáfora de esto. Se trata del instrumento moderno por antonomasia, diseñado en laboratorio para la orquesta sinfónica y presentado en las grandes ferias industriales de la modernidad triunfante. Sin embargo, sólo encontró su destino en el jazz, como vehículo inesperado y paradigmático de la sensibilidad africano-norteamericana.

La expansión de la práctica artística en el Tercer Mundo, además de quebrar el monismo occidental, puede conllevar cambios estructurales. Un caso notable es el llamado nuevo arte cubano. Debido a la generalización de la enseñanza artística gratuita y la dinámica social del país, jóvenes de todos los grupos sociales se formaron como artistas "cultos" y a la vez continuaron vinculados con sus medios de origen. En sus obras se produce una construcción del arte de vanguardia desde lo popular. No es lo vernáculo participando en lo "culto", sino haciéndolo de un modo cualitativamente diferente. Resalta en los artistas que estructuran su obra basándose en las cosmovisiones afrocubanas de su contexto familiar, de las cuales son portadores activos. Todo este fenómeno envuelve un cambio de sentido. José Bedía, por ejemplo, estaría haciendo arte kongo postmoderno.

La situación esbozada en estas notas evidencia la necesidad de una readecuación del sistema de circulación de exposiciones que implique la intervención activa de las periferias en la comunicación de su propio arte, en contra del centralismo dominante. Esto incluiría tanto movimientos Sur-Norte como Sur-Sur, estableciendo circuitos de intercambio y legitimación en las periferias. Esta pluralización no sólo beneficiaría al "Sur": traería un enriquecimiento para todos. Pero, además, lo que llamamos circulación internacional del arte alcanza sólo a una reducida parte de la población mundial. Es necesario atender el problema de los públicos abandonados, que constituyen la mayoría de la humanidad. Los difíciles pasos en esta dirección conllevarán transformaciones en los formatos actuales de circulación del arte, y aún del arte mismo, aspirando a una participación más amplia y activa de las comunidades, vínculos con la educación, interacción con la cultura vernácula, uso de medios masivos, etc. Quizás resulta utópico intentar ponerle el cascabel al gato. Pero al menos es preciso saber dónde está el gato.