

EL ARTISTA EN LA ERA DE LA GLOBALIZACIÓN

Viajando por lugares fuera de los principales centros del mundo del arte —en el Sudeste asiático, América del Sur, Europa oriental y el Medio Oriente— he observado y escuchado opiniones de artistas que expresan su frustración ante el modo en que se comercializa hoy el arte contemporáneo. Con frecuencia, sus quejas se focalizan en la matriz excluyente de unos pocos influyentes dueños de galerías, inversores en arte y comisarios de bienales activamente involucrados en el mundo del arte internacional. Las tendencias en el arte son similares a las tendencias en la moda en el sentido de que están siendo permanentemente generadas y modificadas según las precisas estipulaciones de la publicidad corporativa. Al fin y al cabo, el aparato publicitario refleja estrategias de inversión o políticas regionales que poco tienen que ver con el arte. Los artistas que se mueven dentro de esta matriz funcionan en abstracto como un sistema de logotipos. Como las grandes corporaciones, su valor fluctúa a menudo desprovisto de un contexto de significación. Esto quiere decir que muchos de los artistas que viven y trabajan en los inicios de la globalización han aceptado funcionar en un nivel de publicidad no demasiado diferente del de Coca-Cola, Wal-Mart, Verizon o Microsoft. Sin embargo, dentro de este reluciente despliegue de logotipos del arte del mundo, hay necesidad de un discurso crítico que ofrezca una explicación objetiva de la obra de estos artistas en términos que no son los codificados por el mercado. Tal discurso proporcionaría el paso necesario para desmitificar la retórica usada para santificar y promover el estatus de inversión de una sofisticada camarilla de artistas cuyo valor real podría ser considerablemente menor que la publicidad y sin la especulación económica que los sostiene. Cuando entra a jugar el dinero, el argumento se aparta de la obra y se concentra casi exclusivamente en la mística del artista.

En mis conversaciones con artistas que trabajan fuera de esta matriz, soy de la opinión de que para ellos no hay una verdadera vanguardia. Hoy en día el mundo del arte es un fenómeno dirigido por el mercado en el cual la calidad o la significación casi no son un factor a considerar. Lo que en un tiempo fue la vanguardia en Occidente ha colapsado finalmente bajo el abrumador peso del

kitsch –no del *kitsch* genuino, sino de una especie de irónico seudo-*kitsch*–. En lugar de la vanguardia (*avant-garde*) vista como opuesta a la *retaguardia* (*derrière-garde*) según se las describió en el famoso ensayo de Greenberg de 1939, la vanguardia súbitamente se convirtió en *kitsch*. Lo que una vez fue *kitsch* ahora se hace pasar por la nueva vanguardia. En lugar de fundamento, se nos dan imágenes cínicas, episodios insulsos, efectos ornamentales simulados que no van a ningún lado, que virtualmente no poseen ningún valor estético y mucho menos un valor conceptual real. La plétora de obra que se está fabricando según esos no-criterios existe en oposición de diámetro a los artistas del mundo en desarrollo, cuyos conceptos del arte pueden poseer un valor significativo más allá del obvio barniz del mercado.

Para fines de la década de 1970, estaba claro que la vanguardia contemporánea –como otros movimientos históricos desde la Antigüedad al Romanticismo, del Impresionismo al Expresionismo Abstracto– no era apenas algo para coleccionar; era también algo en lo que invertir y, como era *contemporáneo*, había una ventaja extra. Dada la incertidumbre generalizada en cuanto al significado de la calidad en el arte contemporáneo, esta incertidumbre crítica podía ser fácilmente manipulada por los medios en beneficio del mercado. En un período de alta transición –o *globalización*– está de más decir que los medios comerciales lo han contaminado todo, inclusive el arte. Así, si el arte tiene la menor aspiración a redefinirse a sí mismo, ya sea conceptual o estéticamente, los artistas no pueden ignorar el hecho de que, por el momento, lo que se le dice al público sobre el arte es en esencia la opinión del arte de los medios según la determinan quienes quieren invertir.

Debemos hacer una distinción entre la globalización económica y la cultural. Cada una tiene un enfoque radicalmente diferente hacia las realidades transculturales que han venido desarrollándose y surgiendo en los últimos veinticinco años. Brevemente, veo la distinción de la siguiente manera: el uso más conocido del término *globalización* es desde la posición de la economía, según la cual los intereses corporativos ven el globo como una unidad sin costuras, un sistema encapsulado de intercambio, visto desde afuera. Traducida al lenguaje del arte, la globalización económica tiene que ver con las preocupaciones fundamentales que poco se relacionan con los temas estéticos y optan, en cambio, por enfocar el arte como un sistema de mercancías con potencial de inversión. Como contraste, tenemos culturas semiindígenas en varias regiones del mundo que son abiertamente alteradas mediante diversas formas de desarrollo impulsado por la globalización económica. Por ejemplo, hay artistas que viven en países como Indonesia, Marruecos, Mali, Macedonia, Mongolia o Irán que buscan comunicarse con artistas en otras partes del mundo. En lugar de mirar desde afuera hacia adentro –como tienden a hacer los negocios corporativos– estos artistas miran desde adentro hacia afuera, porque no tienen otro acceso a

la comunicación y, por ende, no tienen ingreso al mundo del arte definido como un sistema de mercancías de inversión en el siglo XXI.

Como contraste, galerías poderosas, coleccionistas e instituciones internacionales de arte pueden especular con que la economía es un medio de contener cultura, que, de hecho, es un modelo más cercano al internacionalismo de la década de 1930 y no se relaciona con la definición que di de la globalización cultural. Los que entienden la globalización cultural en términos puramente económicos y que continúan poniendo formas emergentes al servicio de la inversión tienen poco que ver con asegurar la supervivencia de culturas vivas que no tienen oportunidades de participar en el mercado internacional. En Medio Oriente, el Sudeste asiático, África y América del Sur, las formas que emergen de las culturas aborígenes continúan desarrollándose a pesar del antiguo pasado que las rodea. Los que viven en Occidente, o que vienen de Occidente como representantes de diversos intereses corporativos, asumen que el caso es la globalización económica. No ven la cultura como un interés viable que pueda tener ninguna relación con su agenda. Su interés primario en la cultura es su *desechabilidad*. Si hay un templo hindú del siglo IV en el camino de la *modernización*, se supone que se lo destruirá por cualquier medio necesario para seguir desarrollando la región. Hoy en día esto se llama desarrollo. Hace cincuenta años se lo llamaba *progreso*. Pero la cultura viviente es algo mucho más profundo que los monumentos antiguos. Para las poblaciones de esas regiones del hemisferio sur que han aprendido a existir trabajando por muy poco dinero, hay una disposición inherente –instintiva– a proteger la calidad *autóctona* de sus vidas. Para ellos, la calidad se mide menos en términos de materialismo que de cómo pasan su tiempo, el ritmo del día y la noche, el ciclo de las estaciones, su inextricable proximidad a la naturaleza como algo intrínseco a la cultura. Tales valores indígenas superan por lejos su disponibilidad a ver cómo los intereses del desarrollo desde Occidente o Asia oriental transforman sus vidas en servidumbre bajo los auspicios del turismo de cultura.

En años recientes, algunos artistas –a menudo (no siempre) en exilio de áreas conflictivas del mundo– han reflexionado sobre temas de *política de identidad* en su obra. Una vez que se ha visto sometida a las presiones del mercado, la obra adopta la forma de una identidad cultural simulada. Diría que este proceso tiene menos que ver con la *identidad* que con un mercado global que opera según el consenso. Si bien no estoy, por cierto, en contra de las cuestiones presentadas por artistas exiliados o emigrados como Emil Jacir, Mona Hartoum, Walid Ra'ad o el artista indonesio Tiong Ang, a menudo he escrito acerca de si el tema de la identidad es precisamente la cuestión principal o la más importante en sus obras. La *identidad* –según definición de los teóricos de escuelas de posgrado– ha adquirido un aura similar a la *fragmentación* de principios de la década de 1980 o el *cuerpo* de principios de la década de 1990. En

contraste, considero que la obra de un palestino no demasiado conocido, Tyseer Barakat, es desafiante por cómo sublima la realidad de su circunstancia política y cultural llevándola a una expresión íntima. Cuando vi la escultura medioambiental de Barakat, titulada *Padre* (1997), en una exposición llamada "Made in Palestina," originalmente mostrada en un espacio alternativo en Houston en 2003, tomé nota de su fuerza visual y conceptual. La obra estaba colocada en una sala pequeña y mal iluminada. Consistía en un viejo archivo chato de madera con siete cajones. Se invitaba al espectador a abrir los cajones del archivo uno por uno y a ver imágenes quemadas en los cajones vacíos que débilmente describían diversos incidentes de la vida de su padre. A medida que uno avanzaba por los cajones, se desplegaba la historia del padre: desde su tierra natal al exilio, a su ubicación en un campo de refugiados, a su trabajo en el campo y, al final, a su muerte. Esta narrativa, concebida con claridad, conmovedora, es al mismo tiempo un relato personal de su padre y la historia de lo que ha sucedido en Palestina en las últimas décadas. Mediante la intimidad de la experiencia (si bien no exenta de una lealtad perturbadora a una ideología adversa), Barakat explica lo que él entiende como la realidad de su existencia. La cuestión no es tanto la *identidad*, sino que el persuasivo medio poético con el cual él transmite su experiencia a los que están dentro y a los que están fuera de la comunidad palestina.

En un nivel modesto, la obra de Tayseer Barakat ofrece una perspectiva contrastante a las actuales tendencias que garantizan la admisión preconfeccionada a un mercado de arte global. Cuando el mundo del arte se define según etiquetas de moda y eslóganes políticos, pidiendo aceptación en lugar de reflexión, el arte ya no puede funcionar como guiado por normas propias o autodeterminado. Por el contrario, el arte se convierte en un atenerse a palabras o códigos en lugar de a criterios estéticos. En la situación actual, los artistas se ven presionados a convertirse en logotipos culturales involuntariamente llevados a un sistema de mercado que muchos quisieran evitar. Aunque uno no haya conocido al artista ni tenido conocimiento previo sobre él, la instalación de Barakat lleva a una cierta intimidad con un miembro de su familia y, entonces, transmite un mensaje a las culturas fuera de Palestina. Mientras que las obras de arte logotípicas tienden a evitar este tipo de intimidad –tal vez por temor a ella– Barakat la pone en el foco central de la atención. Para mí este enfoque se contrasta con el de los artistas que ponen el foco más en el espectáculo. Esta última tendencia es evidente en algunas –no todas– de las obras de Cai Guo Qiang, Do Ho Suh y Doris Salcedo. Como el espectáculo en el arte se ha acelerado en los últimos años, ha sobrepasado los perímetros del mundo occidental y virtualmente carece en la actualidad de límites geográficos. Algunos artistas trabajan con los espectáculos de manera que no permiten caer en el exceso y el atractivo como ingredientes únicos. La obra reciente de la artista israelí Mi-

chal Rovner es un buen ejemplo de esto. Su *Campos de fuego* (2004-2005), con torrentes a borbotones de petróleo ardiente en Kazakhstan, se logró ajustando el espectáculo dentro del arte y no convirtiendo el arte en un espectáculo. Esto no es un mero juego de palabras, sino que se basa en una clara comprensión formal sobre cómo significar el significado.

En un universo tan azaroso, los artistas que luchan por adherir a un concepto en su obra pueden llegar a la conclusión de que el arte se ha convertido en todo lo que la televisión no es. He visto artistas muy buenos de países en desarrollo que vienen a escuelas de arte en los Estados Unidos donde sus profesores norteamericanos los convencen de que para que les vaya bien –es decir, para llegar en el mundo del arte– deben enfocar su arte en el problema de la identidad cultural que, por lo general, implica su imagen en los medios. ¿Cuál es ese problema de identidad? Creo que se inicia con presiones ideológicas que se desarrollan a partir de una frustración con las estructuras de poder dominantes en la sociedad y con ciertos aspectos del arte que funcionan como representaciones de esa estructura de poder. Esas frustraciones tienden a volverse sobrecondicionadas hasta un punto de vulnerabilidad que lleva a un cuestionamiento obsesivo de la propia persona.

En los Estados Unidos, especialmente, ha habido una presión permanente sobre los artistas extranjeros para que se adapten a las últimas tendencias, tanto académicas como económicas, y así reemplacen la humildad con una crisis de identidad. Se espera de los artistas que vienen a Nueva York, incluyendo a los estudiantes del Museo de Bellas Artes, que acrecienten una supuesta pérdida de identidad para que su obra parezca importante. Al ofrecer una visión de superficie de la política global, algunos artistas se ganan a los medios de arte de Nueva York a través de maniobras cuidadosamente refinadas empleadas en el nombre de la *política de identidad*. Como estos artistas tienden a evitar las complejidades más desafiantes de la experiencia individual, el concepto de identidad se vuelve poco más que una serie de emblemas prefabricados preparados para concordar con la última teoría académica. Pero si el papel de la globalización cultural es llevarnos hacia el centro de una experiencia transcultural –la realidad saturada mediatizada de nuestro tiempo– debe hacer más que confiar en espectáculos conformistas. Debe ensanchar la brecha más allá de las *instituciones de marginalidad* tan endémicas en las agendas de muchos museos de arte hoy en día. En cierto sentido, podríamos hablar de la globalización cultural como una negación de las tendencias predecibles del mundo del arte a las que se amoldan tantos museos, escuelas de arte e instituciones afines. En lugar de ocuparse de una indulgencia casi académica, la globalización cultural debería ocuparse por cómo traducir las cuestiones relacionadas con la práctica del arte en diversas partes del mundo, incluyendo las zonas de represión cultural impulsada por políticas económicas retrasadas.

Fuera del triunvirato de centros de arte de Nueva York, Londres y Berlín, hay otros modelos que vale la pena considerar. Por ejemplo, es interesante comparar la comunidad de artistas turcos que trabajan en Estambul con los que viajan regularmente a Berlín y Londres. Se puede traducir esta situación como una rivalidad cultural entre los conceptualistas y los modernistas académicos: los primeros vienen de una perspectiva global y los segundos de una visión aislada. Esta rivalidad no está presente solo en Turquía, sino que existe en comunidades de artistas en prácticamente todo el mundo. He visto rivalidades similares en Indonesia y Corea, además de en Polonia, Israel, Argentina y la República Checa. Si bien se puede reconocer el potencial para un cambio positivo, ese fraccionamiento provincial no puede ayudar, sino que problematiza la manera en que los artistas ven su papel y cómo continúan su obra. La separación de roles entre artistas no puede evitarse. No obstante, estos factores económicos e ideológicos determinarán, directa e indirectamente, qué papel juegue la Bienal de Estambul en el escenario del arte mundial. La oportunidad de una clarificación única de los conflictos y las contradicciones que sienten los artistas de esta región del mundo podría hacer mucho por mostrar el camino hacia un concepto ampliado de globalización cultural.

En este momento, el escenario del mundo del arte se ve como dependiente de las estrategias de mercado existente. Una forma alternativa de globalización cultural sugiere un redireccionamiento del financiamiento económico de obras de arte que en última instancia den estructura a los artistas que trabajan de manera independiente en Estambul y que están interesados en comunicarse con artistas de otras regiones. La globalización cultural ofrece un incentivo a organizar exposiciones mediante el intercambio con otras regiones del mundo para entrar en contacto con nuevas ideas culturales que se relacionen con historias e identidades individuales desde una posición de subjetividad. Una vez más, hay un potencial real aquí, un potencial que comenzó con el conceptualismo a fines de la década de 1960, pero que se vio limitado por la tecnología existente en la época. Con los adelantos digitales de los últimos años, los artistas han mostrado nuevas posibilidades mediante las cuales desarrollar ideas en el arte, no solo con claridad y eficiencia, sino también por medio de la riqueza de la diversidad global que es posible hoy. A pesar del humor antiestético de finales de los sesenta en Nueva York, hoy parecería que la cuestión estética sigue siendo importante para transmitir la sustancia de las ideas que los artistas han elegido representar.

Veo esta riqueza en mucho del arte de Asia oriental en los últimos años. La calidad de las obras en China, Corea y Japón es variable, pero algunas, sin lugar a dudas, son de primera clase. Luego de pasar cuatro meses en Gwangju (Corea) en 2005 con una beca Fulbright, en varias ocasiones me sorprendió la precisa inteligencia y la sustancia de contenido emocional de artistas emergentes como Ham Youn Joo, Nam Yoon Eung, Cho Yoon-Sung, Seo Hee Hwa, Hyun Soo Jung

y Ku Ja Young. En cada caso, estos artistas han llegado a un lugar notable al reunir el material y el concepto en una forma de transmisión que es específica y, sin embargo, sin límites. Pero a lo que todos estos artistas se enfrentan es al problema del mercado y los medios occidentales. Necesitan un conducto que de alguna forma pueda eludir las maneras predecibles de atraer la atención, un apoyo que no implique la conformidad en la manera en que su obra se presente o comunique tanto dentro de Corea o a escala internacional. Hay que prestar más atención a equilibrar la estética con el valor conceptual del arte para establecer un discurso crítico más serio.

Sin embargo, no podemos ser ingenuos con respecto a la seducción que ejerce la atención de los medios, así como no estamos inmunes a las realidades económicas. En lugar de la transformación de la ruta de la globalización económica en el arte, veo un desbarrancarse hacia los mismos problemas que ha soportado el mundo del arte occidental durante más de cuarenta años. Lo que algunos artistas en China, por ejemplo, pueden no comprender es la rapidez con que las reputaciones llegan y se van cuando un artista compra estrategias de estrella del rock. Sugeriría un curso de acción más lento. Al desarrollar espacios para apartarse de la estructura de poder normativa, se podrían descubrir redes alternativas mediante las cuales poder intercambiar ideas como un antídoto contra el cinismo actual. Las cuestiones culturales del futuro no son solo hasta dónde podemos llegar con la inteligencia artificial o la ingeniería genética ni cuanto más pequeños podemos hacer los aparatos móviles de transmisión. La comunidad de investigación científica anunció hace ya algunos años que se han desarrollado chips capaces de ser introducidos en las moléculas de ADN. ¿Está perdiendo importancia gradualmente lo esencial de la investigación tecnológica en ciencia, alejada de las cuestiones de aplicación humana? De ninguna manera. Ahora la investigación financiada por el gobierno tiene el potencial para crear una nueva aristocracia globalizada. Dados los recientes acontecimientos políticos, parecería que hay cierta lógica en esto. Pero tales argumentos dependen de muchos factores: a saber, que en el contexto de la historia humana, las intervenciones con la mira en la supervivencia exceden la lógica y casi nunca se pueden predecir. Más bien, tienden a suceder de manera irrevocable y sin aviso. Con relación a esto, un tema importante para los artistas en este inminente campo global/técnico es cómo adaptaremos el mundo virtual al mundo táctil sobre la base de la realidad diaria, incluyendo nuestra realidad emocional, que sigue siendo fundamentalmente una experiencia táctil.

La conciencia humana debe jugar un papel claro con respecto a cómo determinaremos las consecuencias éticas de nuestras acciones en el futuro y esto afectará, por supuesto, el futuro de la globalización cultural. El papel del arte como una fuerza sustantiva y transformadora solo será evidente si el arte se libera de las presiones de las limitaciones corporativas que determinarán su

futuro. No quiero decir con esto que los artistas deben ignorar las oportunidades económicas de fomentar su habilidad de trabajar y tener éxito. Ese no es el punto. Se trata de ver todo el cuadro desde la perspectiva de la historia, no solo a partir de la presencia del pasado sino en el contexto del presente. Si el arte sigue funcionando solo de acuerdo con la agenda de la globalización económica, sin una agenda cultural clara, el arte perderá su significación y se convertirá en un espectáculo secundario a la zaga de los medios comerciales. Puede que invertir en arte tenga una resonancia positiva, pero yo prefiero el término *coleccionar*. La connotación de coleccionar arte es más personal y, por lo tanto, más positiva que una mera inversión. Pero si la cuestión es invertir –como parece–, entonces es importante considerar el arte de las regiones alejadas de los estilos de vida occidentales. La inversión debe extenderse también a las regiones del mundo y a las formas de expresión táctiles que existen fuera de nuestras percepciones de una hegemonía corporativa. El arte tiene significado para los seres humanos que aspiran a vivir con calidad de vida en términos muy diferentes de la hegemonía que aspira a neutralizar la realidad en términos puramente económicos. Esto constituye otro tipo de resultado, en el cual el arte se vuelve *ético* pero significativo desde el punto de vista estético, al mismo tiempo, aunque los resultados impliquen un desafío antiestético a la atmósfera actual de transcultura. En la era de la globalización, parece adecuado reconsiderar el pasado en relación con el presente sin ignorar completamente a aquel. Ahora que los medios electrónicos y digitales en apariencia tienen las de ganar en términos de redes sociales, las consecuencias éticas dejan algo más que desear. Ese *algo más* se vuelve la base desde la cual el artista buscará el equilibrio, una especie de síntesis, sin retrotraerse a los trillados modelos hegelianos del pasado. Así, la era de la globalización está revelando un momento de pasaje, lo que podríamos entender como un período de alta transición, en el que la intensidad de necesitar un cambio no puede separarse de las consecuencias éticas que acarrearán esos cambios. La tarea del artista es entrar, de alguna manera, en este discurso sin sobrecondicionar la metodología. Es una problemática menos relegada a la teoría que a las fuerzas internas que determinan nuestra motivación para crear.