

Prólogo

Cuando en 1989 visité la exposición *Magiciens de la terre* en el Centre Georges Pompidou de París, pensé que muchos aspectos del arte iban a dar un vuelco radical. Ni la exposición ni su comisario, Jean-Hubert Martin, director en aquellos años del Musée National d'Art Moderne de París, estuvieron exentos de crítica, pero lo cierto es que desde principios de la década de los noventa se fue imponiendo un nuevo paradigma artístico gestado y confirmado por historiadores del arte, antropólogos, activistas, teóricos culturales, curadores, artistas y creadores. Se entró en una era transicional que no sólo ha supuesto el paso de un mundo etnocéntrico a uno multicultural y global o la emergencia de cuestiones de identidad cultural, movilidad geopolítica y desterritorialización, fuesen diásporas, exilios o nomadismos, sino la aceleración social del tiempo y el eclipse virtual de la distancia.

La aldea global que McLuhan había formulado a principios de la década de los sesenta se empezó a hacer presente en el proceso de espacialización del arte que Martin propugnó pocos meses antes de que se derrumbase el Muro de Berlín y la globalización y los conceptos de globalidad y glocalidad nos situasen ante una realidad plural en la que lo local y específico convivían con lo ubicuo y amorfo en un marco, sin embargo, plagado de conflictividad, tensión y contradicción.

Magiciens de la terre descubrió una profunda falla en el mundo del arte contemporáneo, limitado hasta entonces, con escasas matizaciones o excepciones, a las fronteras de Europa y América del Norte. Falla que su comisario intentó subsanar presentando obras de Marina Abramovic, Jean-Michel Alberola, Giovanni Anselmo, John Baldessari, Gabriel Bien-Aim, Alighiero Boetti, Christian Boltanski, Louise Bourgeois, Daniel Buren, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Hans

Haacke, Anselm Kiefer, Barbara Kruger, Richard Long, Mario Merz, Antoni Miralda, Juan Muñoz, Claes Oldenburg, Sigmar Polke, Daniel Spoerri o Jeff Wall, por sólo citar algunos de los «occidentales», junto a piezas de Frédéric Bruly Bouabré, Bodys Isek Kingelez, Cheri Samba, Alfredo Jaar, Cildo Meireles, Huang Yong Ping, Sarkis o Yang Jie Chang. Aunque, como se le criticó en su día, hizo esa aleación artística aún con mirada occidental y sin una clara voluntad o capacidad de contextualizar el proceso creativo alejado de lo canónico.

Veinticinco años después, la mirada occidental ha dejado de ser imperante, tal como se puso de manifiesto en el *remake* de *Magiciens de la terre* que tuvo lugar en el Centre Georges Pompidou en julio de 2014 y que elevó la exposición de 1989 a la categoría de «muestra de culto». En dicho *remake*, fue edificante repensar a través de documentos, epistolarios, publicaciones, films y fotografías la aventura conceptual de *Magiciens de la terre*, pero sobre todo fueron estimulantes los debates llevados a cabo en la Bibliothèque Kandinsky del propio Pompidou sobre la genealogía de la exposición, su recepción crítica y los desplazamientos teóricos que implicó, cuestiones estas consideradas en un momento en que la producción artística, en el marco de la cultura, obedece a una galopante globalización social y económica.

Los años que median entre *Magiciens de la terre* de 1989 y su recreación documental en el Centre Georges Pompidou en 2014 constituyen el territorio temporal que escanea y cuestiona este libro, un territorio de flujos cambiantes y categorías mezcladas dominado por la capacidad creativa de la interacción y del diálogo, pero también por una economía en crisis que pone en entredicho el desarrollo basado en el crecimiento o por una política de sociedades pospolíticas que generan tanto utopías de no-fronteras como radicales procesos de carácter religioso y territorial.

Si *Magiciens de la terre* inició el viraje del arte mundial al global, nuestro libro pretende transitar de la historia del arte contemporáneo a la global, una globalización múltiple y paradójica que aglutina tanto discursos teóricos o curatoriales como prácticas artísticas a través de cuatro bloques o partes. La primera trata de los códigos de lo global, la segunda analiza sus teorías y discursos, la tercera detalla sus exposiciones y la cuarta desarrolla los giros de lo global en la práctica artística. Al respecto me gustaría aclarar que la elección de las obras y de los artistas que construyen nuestro discurso, en tanto que casos de estudio, ha obedecido exclusivamente al criterio de su adecuación a las macrocuestiones globales y a la voluntad de crear un palimpsesto de narraciones discontinuas ajeno a cualquier valoración crítica o estética. Hemos hecho

nuestra la consideración de James Clifford de pensar y escribir acerca de la cultura o el arte —en su caso, la etnografía— desde el punto de vista privilegiado de la observación participante, participación, también como la de los artistas, en la que prima el testimonio por encima de la autonomía del lenguaje y la ética y la política sobre la estética.

Con ello nos situamos en los multidisciplinares y transversales *global art studies*, que, a diferencia de los *world art studies*, abandonan el interés por el otro desde la perspectiva y la dicotomía centro-periferia. Siguiendo a Piotr Piotrowski, hemos derivado los discursos históricos basados en la jerarquización y en los centros de poder hacia narraciones histórico-artísticas transnacionales, pluralistas, horizontales, polifónicas y multidimensionales. Frente al *word system* auspiciado tanto por la segunda generación de la *École des Annales*, la de Fernand Braudel, como por el pensamiento tardomarxista, sea por ejemplo el de Immanuel Wallerstein, nos situamos en el *global system* de pensadores como Manuel Castells, Saskia Sassen o Toni Negri: un pensamiento que quiebra el dualismo centro-periferia a partir de las tecnologías digitales de información y comunicación de las que emerge una estructura social en red en todos los ámbitos de la actividad humana —del económico al cultural o artístico— caracterizada por su interdependencia global y dominada por metamorfosis capitalistas transnacionales.

En el planteamiento y desarrollo de este libro enmarcado por las dos versiones de *Magiciens de la terre* y por la era de interdependencia y de transformación multidimensional de la realidad a la que asistimos, han sido decisivos los encuentros e intercambios mantenidos con distintos investigadores individuales y grupos de trabajo internacionales a lo largo de un período de más de diez años. En este sentido considero muy enriquecedora nuestra relación con el Centre Art et mondialisation y su directora Zahia Rhamani, relación que se ha concretado en diferentes seminarios organizados gracias a la colaboración entre la Universidad de Barcelona, el Institut national d'histoire de l'art (INHA) de París y los Archives de la critique d'art (Rennes) dirigidos por Jean-Marc Poinot. Quisiera destacar igualmente las colaboraciones llevadas a cabo con Jonathan Harris, profesor de Global Art & Design Studies en la Birmingham City University; Anthony Cascardi, profesor de Comparative Literature, Spanish, and Rhetoric en la Universidad de California, Berkeley, y en la actualidad decano de Arts and Humanities de la misma universidad; Marquard Smith, profesor en la School of Humanities en el Royal College of Art de Londres y editor del *Journal of Visual Culture*, e Irit Rogoff, profesora de Visual Studies en la Goldsmiths de la Universidad de Londres. Quería también dedi-

car unas palabras de gratitud y admiración por el trabajo del profesor e investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana de México DF Néstor García Canclini, con el que he mantenido un fructífero diálogo, esencial para la gestación de este libro.

En algunos aspectos de nuestro trabajo han sido también muy relevantes los intercambios de información y conceptuales que he mantenido en la School of the Art Institute de Chicago con James Elkins, en el Center for Basque Studies de la University of Nevada (Reno) con Joseba Zulaika, con la profesora Giuliana Bruno en la Universidad de Harvard y con Andrea Buddensieg, del Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) y directora del proyecto GAM – Global Art and the Museum, en particular los relacionados con la muestra *The Global Contemporary: Art Worlds after 1989* (2011-2012, ZKM, Karlsruhe). Igualmente me gustaría resaltar lo positiva que ha sido la experiencia de trabajar junto a Maria Hlavajova, directora artística del proyecto *Former West*, que desde el campo del arte y la teoría contemporánea poscomunista y poscolonial reflexiona sobre los acontecimientos políticos, culturales, artísticos y económicos que han ido transformando el mundo occidental desde 1989. También con Beatrice von Bismarck, profesora en la Hochschule für Grafik und Buchkunst de Leipzig, iniciamos una vía de colaboración en torno a su proyecto *Cultures of the Curatorial* y la nueva manera de asumir el giro curatorial en los discursos y prácticas artísticos contemporáneos.

Hemos de reconocer asimismo nuestra deuda con Monica Juneja, directora del programa *Asia and Europe in a Global Context. Shifting Asymmetries in Cultural Flows* del Karl Jaspers Center de la Universidad de Heidelberg, que bajo el lema «pensar más allá de nuestros propios lenguajes» apuesta por plantear nuevas negociaciones entre lo local y lo global no en términos románticos sino desde la historia de cada región y desde nuevas premisas como: ¿cómo negociar temporalidades desiguales?, ¿cómo se posiciona cada sujeto dentro de la historia y de su pasado?, etc. Con Angela Dimitrakaki, *lecturer* en Contemporary Art History and Theory en la Universidad de Edimburgo, trabajamos conjuntamente en el proyecto de investigación *Uses of the Past* del programa HERA (Humanities in the European Research Area), en el que colaboran asimismo Juan Vicente Aliaga (Universitat Politècnica de Valencia), Elke Krasny (Akademie der bildenden Künste, Viena), Malin Hedlin Hayden y Jessica Sjöholm (Universidad de Estocolmo) y Larry Perry (Universidad de Brighton). Y finalmente con Michele Cometa, de la Università degli Studi de Palermo, comparto una misma constatación

de que la historia del arte, sea contemporánea o no, requiere para su comprensión del aporte de los Global Studies.

Desde otro punto de vista, la posibilidad de poder presentar en tres ciudades de América Latina (Bogotá, 2009, Santiago de Chile, 2010, y La Habana, 2011) la muestra *La memoria del otro* resultó decisiva para establecer fructíferas relaciones entre el videoensayo y el videodocumental con algunas de las macrocuestiones globales, fuesen la traducción, la geografía o la etnografía. Mi agradecimiento a María Belén Sáez de Ibarra, directora del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá), Ramón Castillo (conservador jefe del Museo Nacional de Bellas Artes, de Santiago de Chile) y Jorge Fernández (director del Centro Wilfredo Lam, de La Habana) por su apoyo incondicional a nuestro proyecto.

Todos estos contactos y relaciones no habrían sido posibles sin la estructura técnica y económica que suponen los proyectos de investigación públicos y competitivos auspiciados por el Ministerio de Economía y Competitividad, como el que disfruto como investigadora principal en el momento de escribir estas líneas: *Cartografía Crítica del Arte y la Visibilidad en la Era de lo Global: Nuevas Metodologías, Conceptos y Enfoques Analíticos/II Parte* (MINECO HAR2013-43122-P), e igualmente sin el reconocimiento de grupos de investigación consolidados por parte de la Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca de la Generalitat de Catalunya, en este caso *Art, Globalització, Interculturalitat* (AGI/ART), proyecto y grupo insertados en el marco del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona y cuyas actividades se pueden rastrear en la web <http://artglobalizationinterculturality.com> y en la publicación científica *Revista de Estudios Globales & Arte Contemporáneo* REG/AC: <http://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/index>.

Es también importante la labor llevada a cabo en los cursos anuales que, desde 2014, bajo el título *ON MEDIATION. Teoría y Prácticas Curatoriales en el Arte Global* y con la codirección del profesor Martí Peran, profundizan sobre la deriva de las prácticas curatoriales contemporáneas entendidas como mecanismo de mediación. Y por lo que respecta a los contactos con instituciones museísticas tenemos que agradecer la inestimable colaboración de Bartomeu Marí en su etapa de director del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) y del actual director Ferràn Barenblit, y a las facilidades por permitir que algunos de nuestros congresos internacionales y simposios pudieran celebrarse en el Auditorio del MACBA. También agradecer el apoyo de José M. García Cortés, director del IVAM valenciano y de Carles Guerra, director de la Fundació Tàpies de Barcelona hacia

nuestros proyectos de investigación tanto aquellos que versan sobre procesos curatoriales como los que se centran en las epistemologías del mundo global.

Por último quisiera agradecer los enriquecedores encuentros que he mantenido con Menene Gras y Pilar Parcerisas, con las que compartí la dirección de nueve sesiones de *Critica d'Art en un Món Global* (ACCA, 2005, 2013), con Joaquín Barriendos, Martí Peran, Juan Vicente Aliaga y Carles Guerra, miembros de los grupos de investigación antes mencionados con los que organicé, entre otros, los simposios *Culturas Visuales/Diseños Globales* entre 2007 y 2012, con Nasheli Jiménez del Val y Paula Barreiro, colaboradoras muy cercanas en distintos proyectos de investigación de la Universitat de Barcelona con Magaly Espinosa, Belén Sáez de Ibarra, Clàudia Campaña y Carlos Arturo Fernández, gracias a los que he mantenido un permanente contacto con el mundo del arte latinoamericano. También nuestra gratitud para aquellos investigadores en formación del grupo AGI/ART: Diana Padrón, Rafael Pinilla, Julia Ramírez Blanco, Olga Sureda, José Luis Bravo, Andrea Díaz y, en especial, a Christian Alonso que con sus trabajos de documentación han contribuido a que este libro salga a la luz.

Finalmente, reconocer mi deuda con Antoni Abad, Dennis Adams, Pep Agut, Marcel·lí Antúnez, Ursula Biemann, Tania Bruguera, Hannah Collins, Jordi Colomer, Miquel García, Francesco Jodice, Alfredo Jaar, Rogelio López Cuenca, Josep-Maria Martín, Antoni Muntadas, Óscar Muñoz, José Alejandro Restrepo, Francesc Torres, Ingrid Wildi Merino y Krzysztof Wodiczko, artistas a los que no sólo admiro por su trabajo creativo sino con los que además mantengo una fructífera amistad. Y en especial quisiera agradecer a Antoni Muntadas el que me permita con una de sus obras ilustrar la portada de este libro que, siguiendo con el propio título, deseáramos que tuviese una difusión realmente global.

No quería acabar estas palabras de gratitud, reconocimiento y deudas sin hacer una breve mención a Joan, a Clàudia y a Olga y al resto de mi familia que con su paciencia y generosidad me han permitido disponer de tiempo suficiente para poder llevar a cabo y concluir con ilusión y entusiasmo este extenso, tanto en el tiempo como en los contenidos, trabajo.

Barcelona, 20 de enero de 2016

Primera parte

Los códigos de lo global

Definir, a principios de la segunda década del siglo XXI, lo contemporáneo supone una clara voluntad de superación de toda forma de exclusión para reclamar una presencia en un mundo del arte que se expanda a través del globo, desafiando antiguas fronteras geográficas y reivindicando narrativas de lugar y de desplazamiento, es decir, nuevas prácticas culturales que transfiguran las relaciones entre lo global y lo local y articulan el discurso de la diferencia. Las dimensiones temporales y las experiencias relacionales aportan nuevas cuestiones para la producción y diseminación artísticas. Y, como afirma Nikos Papastergiadis, el «coda» para el artista contemporáneo queda definido por el deseo de estar «en» lo contemporáneo más que de producir una elevada respuesta «a» lo cotidiano. Estar en el lugar del «aquí» y el «ahora», trabajar con otros en una práctica simultánea y concreta, contemplar la realización del trabajo en la experiencia de la conexión significan elevar el valor del aspecto «performativo» de la práctica y desplazar el papel reflexivo de la producción cultural¹.

Ahora el artista contemporáneo ya no tiene que decidir entre la disyuntiva de permanecer en el contexto local o participar en los diálogos transnacionales. Todo el que penetra en el contexto del arte contemporáneo forma parte de un complejo proceso que circula alrededor del mundo y que se define no sólo por la cuestión de la diferencia sino por las distintas vías de «estar en el mundo». Los artistas, sigue comentando N. Papastergiadis, ensanchan los límites de su práctica al definir su contexto y sus estrategias como una suma de paradojas:

Museos sin paredes. Ciudades como laboratorios. Archivos vivos. Narrativas del caminar. Estos eslóganes son comunes en el mundo del arte. Y revelan un común deseo: extender los parámetros del arte al incorporar nuevas tecnologías, nuevos lugares y nuevas perspectivas. Y al introducir nuevos instrumentos, lugares y temáticas no hacen sino expandir la categoría de lo contemporáneo².

Se trataría también de un arte que afirma su contemporaneidad sin límites y sin historia al sostener que «sólo» puede ser contemporáneo porque a nivel local no posee su propia historia de la modernidad, con todo lo que ello implica de apuntar hacia nuevas audiencias, muchas de ellas con tradiciones locales que no han sido filtradas por el pensamiento de la Ilustración.

1

Una nueva manera de concebir y organizar el mundo

En la nueva redistribución de los lugares en los que lo que cuenta son las nuevas narrativas de movilidad y diferencia son muy pertinentes las teorías de Arjun Appadurai sobre «los paisajes étnicos», el paisaje no tanto de las comunidades estables sino de las personas que constituyen el cambiante mundo en que vivimos: turistas, inmigrantes, refugiados, exiliados, trabajadores invitados, así como otros grupos o individuos en movimiento constante³. En efecto, Appadurai se vale del término *ethnoscapes* (en lugar de *landscapes*)⁴ en la medida en que lo primordial —idioma, color de la piel, el barrio o las relaciones de parentesco— se globaliza. Lo que equivale a hablar de una extensión de los sentimientos de intimidad y pertenencia en espacios vastos e irregulares que convierten la cuestión de la identidad, que «una vez supo estar contenida en la lámpara de la localidad», en una fuerza global, «deslizándose a través de las rajaduras de los Estados y las fronteras»⁵. Tal como sostiene Appadurai, en la medida en que los grupos migran, se reagrupan en nuevos lugares, reconstruyen sus historias y reconfiguran sus proyectos étnicos, lo *ethno* de la etnografía adquiere una cualidad resbaladiza y no localizada, hasta el punto de que los nuevos paisajes de identidades de grupo —los «paisajes étnicos» o *ethnoscapes*— dejan de ser objetos antropológicos familiares al perder su anclaje a un territorio y circunscripción a ciertos límites espaciales, y cobra sentido la dinámica cultural de lo que se ha denominado «desterritorialización»; un término acuñado inicialmente por Deleuze y Guattari que se aplica a los grupos étnicos que trascienden las fronteras territoriales específicas y las identidades. Según estos filósofos, la clasificación tradicional entre sujeto y objeto ofrece una no precisa aproximación al pensamiento y debería ser sustituida por la

clasificación tierra/territorio, con los conceptos subsidiarios de «líneas de fuga» (que provocan el movimiento y abren las brechas en el territorio posibilitando una DT pura) y los «agenciamientos» (unidad mínima de la realidad y elementos en movimiento)⁶.

En este estudio abordaremos la globalización como la nueva clase de arte contemporáneo de las dos últimas décadas; un tipo de arte que se desmarca claramente de la posmodernidad y que requiere a su vez otras narrativas a la hora de escribir una nueva historia del arte (¿una historia del arte bajo el giro global?), que apuesta más por la identidad cultural que por los sentimientos estéticos y que busca enfatizar los aspectos geopolíticos e institucionales en detrimento de las cuestiones de estilo, innovación y progreso, dando por sentada una clara complicidad entre el arte y los ámbitos sociales y culturales.

Y si bien puede parecer que la globalización es una nueva y remozada versión de la posmodernidad, las dos incorporan una clara voluntad de periodización, muy lejos aún de ser una simple sustitución de la posmodernidad. Las diferencias entre ambas, como sostiene el teórico cultural Imre Szeman, que establece una serie de provocativas observaciones acerca del papel de la cultura en la era de la globalización entendida como un proyecto político neoliberal, son destacadas. La globalización, a diferencia de la posmodernidad, considerada una categoría estética usada para describir estilos arquitectónicos, movimientos artísticos o estrategias literarias, es una realidad que tiene relativamente poco que ver con los conceptos de estética y cultura, tal como los entendía la posmodernidad. No hay una cultura globalizadora de la misma manera que sí podemos hablar de una cultura posmoderna (tampoco habría una arquitectura, un arte o una literatura globales); y si la posmodernidad comportaba diversas innovaciones formales, la globalización parece invertir esta relación, poniendo todo el énfasis en reestructurar los vínculos entre política y poder, así como un redimensionamiento de la producción económica desde lo nacional hacia lo transnacional a la luz de las operaciones del capital financiero.

Con la globalización parece suspenderse lo que era central en los debates de la posmodernidad: la categoría de representación. Por el contrario, la globalización sería legible en las relaciones que desde siempre han sido consideradas primarias a la representación, y en ella la cultura sería sólo uno de los múltiples aspectos de la producción de mercancías⁷. Y finalmente lo que distanciaría de una manera más clara la globalización de la posmodernidad sería la ambición pública del concepto en sí mismo:

Es evidente que hay más juego en el concepto de globalización del que nunca hubo con la posmodernidad, un juego que se extiende más allá de las categorías estéticas en la determinación de la forma del presente y del futuro. Incluso si ambos conceptos funcionan como términos de periodización para el presente, la globalización se refiere a la sangre, el suelo, la vida y la muerte en términos que la posmodernidad nunca pudo imaginar⁸.

¿Cómo afectarían estas cuestiones al terreno de la literatura o teoría artística? Quizás en este sentido la mayor contribución de la globalización haya sido redefinir sus prácticas a la luz de un mundo de conexiones y comunicaciones transnacionales que suponen hasta cierto punto el fin del Estado-nación y del provincialismo (parroquialismo) implícito en la cultura nacional. De ahí que muchas prácticas teóricas y visuales dentro de la globalización se dirijan hacia la transferencia y el movimiento de la cultura: los cambios de un lugar a otro, la recién descubierta movilidad, la descontextualización y la recontextualización en nuevos lugares y los nuevos conceptos que todo ello comporta: diáspora, cosmopolitismo, la política y la poética del «otro» y el lenguaje de los estudios poscoloniales en general⁹.

Desde otra perspectiva, Okwui Enwezor se refiere a la globalización como la consolidación de lo que él denomina «constelación poscolonial», entendiendo por constelación un conjunto de acuerdos de profundas relaciones y fuerzas fundadas por los discursos de poder: relaciones de naturaleza geopolítica que se basan en formas aleatorias y discontinuas de criollización, hibridación y cosmopolitismo¹⁰. Como sostiene a su vez Terry Smith, el paralelismo entre contemporaneidad y globalidad debería suponer un estadio en el cual el planeta, la gente y las cosas que habitan en él puedan imaginar una mutualidad constructiva basada en el hecho de compartir nuestras diferencias:

Contemporaneidad y planetariedad nos abren a múltiples interacciones a través de las cuales constantemente hacemos nuestros mundos-con-el-mundo, un mundo todavía en proceso de ser globalizado pero que al mismo tiempo se desplaza, rápidamente, más allá de la globalización¹¹.

Smith se refiere al arte de la «transnacional transicionalidad», que, al menos, incluye tres fases dentro de lo global contemporáneo: una búsqueda reactiva y antiimperialista de una imagería nacional y localista; un rechazo de un identitarismo simple y de un nacionalismo corrupto a favor de un internacionalismo naïf, y, finalmente, una

amplia búsqueda de un cosmopolitismo en un contexto de una permanente transición de toda clase de cosas y relaciones. Es precisamente la tercera de estas tendencias, que en ningún caso puede denominarse un estilo o un período, la que prolifera bajo el radar de la globalización. Resulta de un notable incremento del número de artistas de todo el mundo y de las oportunidades que las nuevas tecnologías ofrecen a millones de usuarios y afecta directamente a exploraciones tentativas de temporalidad, lugar, afiliación y afecto y las cada vez más inciertas condiciones de vida dentro de la contemporaneidad en un planeta frágil¹². Smith entiende la contemporaneidad como un estadio en el cual el planeta y todo lo que está en él (personas y cosas) pueden imaginar una mutualidad constructiva basada en un adecuado reparto de nuestras diferencias.