

**Desplazamientos (trans)culturales. Arte global, movilidad y perifericidad en el sistema internacional del arte contemporáneo**

**Déplacements (trans)culturels. L'art mondial, la mobilité et la périphérie dans le système international de l'art contemporain**

Joaquín Barriendos Rodríguez

Number 102, Spring 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45465ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Barriendos Rodríguez, J. (2009). Desplazamientos (trans)culturales. Arte global, movilidad y perifericidad en el sistema internacional del arte contemporáneo / Déplacements (trans)culturels. L'art mondial, la mobilité et la périphérie dans le système international de l'art contemporain. *Inter*, (102), 38–45.

# Desplazamientos (trans)culturales. Arte global, movilidad y perifericidad en el sistema internacional del arte contemporáneo

La “descomposición” del capitalismo –en tanto sistema de producción organizado alrededor de la economía del tiempo y de la organización del lugar del trabajo (capitalismo “fordista”)– y su evidente mutación hacia formas más flexibles, transmigratorias y deslocalizadas de producción (“postfordista”) han forzado a las ciencias sociales a expandir sus puntos de enfoque a la hora de estudiar la movilidad, la percepción del tiempo y la construcción del espacio<sup>1</sup>. El giro cultural de la antropología postestructural introdujo por su parte algunos cuestionamientos en torno a la relación entre modernidad, movilidad y capitalismo tardío. En consecuencia, diversos campos interdisciplinarios como los global studies, los transnational studies, los visual studies o el terreno de la antropología translocal han incorporado, cada vez más, enfoques cercanos a lo que definiremos tentativamente como la dimensión simbólica de la movilidad humana.

Hoy es fácil (quizá demasiado) encontrar alusiones a la relación que guardan los imaginarios con los procesos de globalización de la diversidad cultural. El geógrafo Tim Cresswell se ha referido a la presencia de dicha dimensión simbólica de la movilidad como la metafísica del nomadismo contemporáneo<sup>2</sup>. En consecuencia, para acercarse a los procesos de construcción y legitimación global de los imaginarios culturales que resultan de los procesos migratorios actuales, es necesario hacer algo más que simplemente describir la manera en la que los sujetos se desplazan acompañados de sus imaginarios; hace falta, además, comprender la manera en la que operan las negociaciones transculturales en el nivel de lo simbólico y lo epistémico. Para conseguir este objetivo es indispensable partir de una lectura más bien descolonizadora que postcolonialista del estudio de la movilidad<sup>3</sup>; de no hacerlo así, es fácil caer de forma reiterada en visiones multiculturalistas de la sociedad global y de sus flujos planetarios, y en mitificaciones de la realidad migratoria transnacional.

La dimensión simbólica de los sujetos en movimiento que nos interesa estudiar ahora no tiene nada que ver con la reivindicación de una identidad-territorio originaria o con una subjetividad inamovible y unívoca de los sujetos en tránsito, ni tampoco con los procesos de construcción del sentimiento de extranjería ni con el restablecimiento de una identidad fracturada por los desplazamientos. En contrapartida, la dimensión simbólica de la movilidad que nos interesa es aquella que da forma a los procesos y contextos culturales en los que se negocian –geopistemológicamente–

nuevas subjetividades; subjetividades *otras* que no se encontraban inscritas ni en el cuerpo ni en la memoria de los sujetos antes de que éstos se desplazaran; subjetividades *otras* que no podían haber sido imaginadas ni como identidades futuras ni como perspectivas identitarias antes de haber sido corporizadas a través del movimiento. En consecuencia, lo que nos interesa son los agenciamientos subjetivos de *saberes otros* producidos por el carácter político-performativo de la movilidad humana; esto es, por el poder instituyente de las políticas de la movilidad y por lo que Ramón Grosfoguel ha denominado la cuerpo-política del conocimiento<sup>4</sup>.

Hacia lo que apunta este texto es entonces a problematizar la manera en la que operan las políticas de la movilidad en el interior de lo que se conoce como el sistema internacional del arte contemporáneo, es decir, dentro del tejido económico, simbólico y transcultural urdido por las nuevas bienales internacionales, la red translocal de galerías, la nueva geografía de las instituciones culturales, los museos, las fundaciones y los patronatos, así como por los procesos de internacionalización del arte contemporáneo acontecidos a partir de la década de los 80s. Los objetivos centrales de este texto son los siguientes: describir las consecuencias más relevantes del giro epistemológico de la movilidad en los procesos de producción, circulación y recepción del arte contemporáneo a nivel global por una parte, y criticar el discurso multiculturalista e internacionalista de los sistemas expositivos globales por la otra. Para poder ahondar en el tema, intentaré hacer una descripción detallada de la percepción que en el interior de dichos sistemas expositivos se tiene de la movilidad internacional (de las obras de arte, las exposiciones, los artistas, los públicos, los curadores, etcétera), problematizando con ello las fuentes directas sobre las que se levantan los discursos internacionalistas y postcolonialistas del arte, y plantearé algunos de los cuestionamientos que las políticas de la movilidad arrojan a la cartografía transcultural del arte globalizado. Finalmente, analizaré el deseo de internacionalidad de este nuevo arte global a la luz del pensamiento fronterizo<sup>5</sup> y lo relacionaré con la función globalizadora de algunos conceptos como hibridación, marginalidad, frontera y periferia.

## Arte global: violencia simbólica y periferia

El sistema internacional del arte contemporáneo está lejos de ser un espacio terso articulado a través de la libre confluencia de movilidades globales equidistantes. Todo lo

contrario: los circuitos actuales del “arte global” constituyen más bien una compleja red de tensiones geoestéticas, las cuales ejercen su fuerza sobre las políticas de la representación transcultural y sobre las políticas mismas de la movilidad transnacional. Estas tensiones están en interacción continua con los procesos de transformación cartográfica y legitimación simbólica del pensamiento geográfico-contemporáneo. Es por ello por lo que en otro momento hemos afirmado que la globalización de la diversidad cultural ha vuelto inefectiva toda aproximación al sistema internacional del arte contemporáneo que no tome en cuenta –en un sentido profundo– la dimensión geoestética del arte global<sup>6</sup>. Es en esta dimensión en la que se entrecruzan los mecanismos de circulación global del arte con las negociaciones geopolíticas de las subjetividades. El enfoque geoestético del arte contemporáneo translocal resulta inseparable de los desplazamientos simbólicos y las movilidades subjetivas, en tanto tales desplazamientos afectan la manera en la que circulan los capitales simbólicos, inmateriales o cognitivos en la actualidad. La movilidad de estas formas de capital se refracta así, directa o indirectamente, en los procesos de internacionalización del arte y de universalización de los saberes.

En el marco de la curaduría global y en el interior de los sistemas internacionales de exhibición del arte contemporáneo, la globalización de la diversidad se ha materializado recientemente a través de una postura teórica y discursiva conocida como el nuevo internacionalismo (*new internationalism*)<sup>7</sup>. Para situarnos: lo que este nuevo internacionalismo defiende es la idea de yuxtaponer lo local con lo global, lo periférico con lo central y lo legítimo con lo subalterno, convirtiendo el lenguaje artístico internacional en una especie de nuevo esperanto. Si tomamos en cuenta la manera en la que operan las políticas transculturales de representación y las políticas de la movilidad inscritas en el interior del sistema internacional del arte contemporáneo, la idea del *new internationalism* no sólo corre el peligro de idealizar el carácter global del arte, sino también de reesencializar la autonomía misma de lo artístico.

Hace sólo unas cuantas décadas, el arte contemporáneo considerado “internacional” era aquel que estaba constituido de forma exclusiva por obras producidas por artistas occidentales u occidentalizados. Los organizadores de las exposiciones –tampoco existían, aunque parezca mentira, los *curators*– pertenecían todos, también, al *mainstream* occidental. Desde luego,

# Déplacements (trans)culturels. L'art mondial, la mobilité et la périphérie dans le système international de l'art contemporain

La décomposition du capitalisme – en tant que système de production instauré autour de l'économie du temps et de l'organisation du lieu de travail (« fordisme ») – et sa transformation en un système plus flexible, transmigraire et délocalisé (« postfordisme ») sont deux phénomènes qui ont élargi le point de vue des sciences sociales en ce qui a trait à l'étude de la mobilité, de la perception du temps et de la construction de l'espace<sup>1</sup>. Pour sa part, l'évolution culturelle de l'anthropologie poststructuraliste a fait surgir quelques questionnements en ce qui concerne le rapport entre la modernité, la mobilité et le capitalisme tardif. De fait, plusieurs domaines interdisciplinaires comme les *global studies*, les *transnational studies*, les *visual studies* et l'anthropologie translocale adoptent, de plus en plus, des approches sur la dimension symbolique de la mobilité humaine.

De nos jours, il est (très) facile de trouver des références sur le rapport entre les imaginaires et les processus de mondialisation de la diversité culturelle. Le géographe Tim Cresswell parle de cette dimension symbolique de la mobilité comme étant la métaphysique du nomadisme contemporain<sup>2</sup>. Ainsi, pour nous rapprocher des processus de construction et de légitimation mondiale des imaginaires culturels résultant des migrations, il est nécessaire de dépasser la simple description des déplacements des sujets et de leurs imaginaires. Il faut, d'ailleurs, comprendre la manière dont les négociations transculturelles opèrent dans les domaines symbolique et épistémologique. Pour y arriver, il est nécessaire de prendre comme point de départ une lecture décolonisatrice et non pas postcolonisatrice des études de la mobilité<sup>3</sup>, afin d'éviter de revenir à des visions multiculturalistes de la société globale et des flux mondiaux ainsi qu'à des mythes de la réalité migratoire transnationale.

La dimension symbolique des sujets mouvants à laquelle on s'intéresse ici n'est ni celle de la revendication de l'identité reliée à la terre d'origine ou à la subjectivité fixe et définitive des sujets en transit, ni celle des processus de construction du sentiment d'étrangeté ou du rétablissement des identités fragmentées par les déplacements. Il s'agit plutôt de la dimension symbolique de la mobilité qui donne naissance aux processus et aux contextes culturels où se forment – de manière géoépistémologique – de nouvelles subjectivités : d'autres subjectivités qui n'étaient pas inscrites dans le corps ou la mémoire des sujets avant leur déplacement ; d'autres subjectivités qui, avant d'être corporalisées par le déplacement, n'étaient imaginées ni comme identités futures ni comme

perspectives d'identité. Mon intérêt porte ici sur les appropriations subjectives d'autres savoirs produits par le caractère politico-performatif du déplacement humain, c'est-à-dire par le pouvoir de constitution des politiques de mobilité et de ce que Ramón Grosfoguel nomme « le corps-politique du savoir »<sup>4</sup>.

Ce texte vise donc à montrer la problématique des opérations politiques de la mobilité à l'intérieur du système international de l'art contemporain, soit à l'intérieur des réseaux économique, symbolique et transculturel proposés par les biennales internationales, la communauté translocale de galeries, la nouvelle géographie des institutions culturelles, les musées, les organisations et les cadres ainsi que les processus d'internationalisation de l'art contemporain des années quatre-vingt. Les objectifs de ce texte sont, d'une part, de décrire les principales conséquences du changement épistémologique de la mobilité dans les processus de production, de circulation et de réception de l'art contemporain au plan mondial et, d'autre part, de critiquer le discours multiculturaliste et internationaliste des systèmes d'exposition mondiale. Pour approfondir ces sujets, je tenterai de faire un exposé détaillé des perceptions de ces systèmes d'exposition par rapport à la mobilité internationale (des œuvres d'art, des expositions, des artistes, des spectateurs, des commissaires d'art, etc.). Ainsi, je montrerai la problématique des sources des discours d'internationalisation et de postcolonisation de l'art. Ensuite, je remettrai en question les politiques de la mobilité sur la cartographie transculturelle de l'art globalisé. Finalement, par la pensée frontalière<sup>5</sup>, j'analyserai le désir d'internationalisation de ce nouvel art globalisé et je le mettrai en rapport avec les intérêts de globalisation de notions telles qu'hybridation, marginalité, frontière et périphérie.

## L'art mondial : violence symbolique et périphérie

Loin d'être un espace détaché et libre des flux de mobilités mondiales équilibrés, le système d'art international contemporain est constitué de circuits qui forment un réseau complexe de tensions géoesthétiques qui exercent leur pouvoir sur les politiques de représentation transculturelle et sur les mêmes politiques de mobilité transnationale. Ces tensions ont un lien direct avec les processus de transformation cartographique et de légitimation symbolique de la pensée géographique contemporaine. C'est pour cette raison qu'on a entendu dire

que la mondialisation de la diversité culturelle a provoqué l'inefficacité du rapprochement au système international de l'art contemporain en ne prenant pas en compte – au sens le plus profond – la dimension géoesthétique de l'art global<sup>6</sup>. C'est dans cette dimension que les mécanismes de circulation mondiale de l'art s'entrecroisent avec les négociations politiques des subjectivités. L'approche géoesthétique de l'art contemporain translocal devient inséparable des déplacements symboliques et des mobilités subjectives, car ces deux aspects ont une influence sur le transit des capitaux symboliques, immatériels ou cognitifs. La mobilité de ces formes de capital est ainsi reflétée dans les processus d'internationalisation de l'art et d'universalisation du savoir.

Dans le cadre du commissariat d'art mondial et à l'intérieur des systèmes internationaux d'exhibition de l'art contemporain, la posture théorique et discursive du nouvel internationalisme (*new internationalism*)<sup>7</sup> a rendu la mondialisation de la diversité de plus en plus tangible. La proposition de ce nouvel internationalisme est de juxtaposer l'aspect local à l'aspect global, l'aspect périphérique à l'aspect central et l'aspect légitime à l'aspect subalterne afin d'en faire un langage artistique international contemporain, une espèce de nouvel espéranto. En tenant compte de la manière dont les politiques transculturelles de représentation et celles de mobilité à l'intérieur du système international de l'art contemporain opèrent, l'idée du *new internationalism* risque de mythifier le caractère mondial de l'art et de réduire l'autonomie de l'aspect artistique.

Avant, ce que l'on considérait comme art « international » se composait exclusivement d'œuvres produites par des artistes occidentaux ou occidentalisés. Qu'on le croie ou non, les organisateurs d'expositions n'existaient pas et tous les *curators* appartenaient aussi au *mainstream* occidental. Évidemment, les institutions culturelles chargées de la production-création et de la diffusion internationale de l'art étaient gérées par des Occidentaux ou des occidentalisés. L'art périphérique était destiné aux musées historiques ou ethnographiques, donnant l'impression que le développement contemporain et postmoderne se trouvait dans un champ visuel mondial réduit. Les étiquettes de *primitif* et de *naïf* que l'Occident avait collées à tout ce qui n'entrait pas dans la cartographie du processus de modernisation sont devenues des stigmates que la périphérie a fini par porter comme une croix. Ces étiquettes étaient soutenues par des arguments comme l'essence

las instituciones culturales que daban vida a la producción, creación y difusión internacional del arte contemporáneo se hallaban en manos de gestores occidentales u occidentalizados. El arte periférico estaba destinado a los museos históricos o etnográficos, como si el desarrollo de lo contemporáneo y lo postmoderno se hubiera emplazado en un campo restringido del mapa visual global. Las etiquetas de primitivo y *naif* que Occidente le había colocado a todo lo que se encontraba fuera de la cartografía del progreso modernizador, se convirtieron en estigmas que la periferia terminó por llevar encima como sambenitos. Detrás de estas etiquetas se escondían argumentos tales como la esencialización pseudomoderna de las periferias artísticas, la indisoluble depresión económica de las regiones situadas al margen de Occidente y la supuesta predestinación de lo no occidental a aliterar insistente e inevitablemente las vanguardias y neovanguardias occidentales. En este escenario, la rentabilidad de la periferia dentro del circuito de exhibición de la contemporaneidad no estaba aún en condiciones de ser contabilizada e interculturalmente explotada.

Sin embargo, la situación actual es decididamente diferente. En sólo dos décadas y media la geografía del arte contemporáneo pasó de ser excluyente y centralizada a ser omnívora abarcadora. Por todas las esquinas vemos aparecer bienales, ferias, coloquios y exhibiciones –todas explícitamente internacionales– en las que artistas magrebíes, subsaharianos, surasiáticos, centroasiáticos, suramericanos, centroamericanos, chicanos, europeos del este o de (aparentemente) cualquier otro lugar del planeta, conviven “armónicamente” con los artistas norteamericanos y centroeuropeos. En muy poco tiempo el *mainstream* trasegó su limitado territorio y se puso a la búsqueda de la periferia. La alteridad, lo exótico y lo diverso, en una palabra, lo Otro, como en los viejos tiempos del expansionismo colonial, suscitaron el interés de los museos, las galerías, las macroexposiciones y las ferias comerciales de arte contemporáneo. Incluso un grupo tan alejado territorial y culturalmente como los inuit obtuvo, en la *Documenta 11* de Kassel, su representación en esa nueva arena del arte contemporáneo. La escenificación de lo multicultural se convirtió, en un abrir y cerrar de ojos, en la materia prima de toda exhibición internacional. Occidente estaba ávido de alteridad y, ante su llamado, las culturas emergentes “respondieron muy bien, a todos los niveles, con nuevas experiencias periféricas”<sup>8</sup>. Lo marginal, lo híbrido y lo periférico se convirtieron, a través de esa absorción, en potentes activos de la economía cultural. Éstos, por decirlo de alguna manera, generaban un valor añadido al arte contemporáneo global a través del cual se reactivaba el mercado y la circulación de mercancías contemporáneas legítimamente exóticas, pero potencialmente internacionales. La seña más característica y estigmatizada del arte global, esto es, la perifericidad marginal del *otro* arte, entró en un proceso acelerado y sorpresivo de recapitalización simbólica.

De cara a la inevitable integración de la periferia en el interior de los procesos internacionalizadores y de las tendencias bienaladoras del arte contemporáneo, el estudio de la dimensión simbólica de la movilidad y la consecuente reestructuración teórica de conceptos tales como “proximidad estética” o “traducibilidad cultural”, han de servir entonces para evidenciar las fricciones identitarias y las marcas geopolíticas que se tejen y destejen detrás del discurso postcolonial inserto en el sistema internacional del arte contemporáneo. Las políticas de la movilidad, en consecuencia, están llamadas a recartografiar las nuevas formas de la colonialidad cultural que operan a través de las estéticas y las subjetividades transculturales<sup>9</sup>. Parafraseando los postulados de Anibal Quijano, este tipo de colonialidad del poder de representación ya no opera de manera explícita sobre el territorio físico de la identidad cultural, sino subrepticamente y en el interior del signo, es decir, infratopográficamente. Por lo tanto, el acoplamiento abiertamente pluralista pero forzosamente “equilibrado” de todas las culturas en el interior de las macroexposiciones está lejos de ser –como intentó demostrar el propio Okwui Enwezor<sup>10</sup>– un saludable compendio de voces.

Por tanto, la fetichización de la alteridad y la estetización de lo subalterno o lo fronterizo son quizá las formas más engañosas y contradictorias de lo multicultural. Ambas son, además, las formas de violencia epistémica más difíciles de contrarrestar, ya que operan en el interior de los propios discursos reivindicativos y descolonizadores, recreándose en el centro mismo de las exhibiciones internacionales de arte contemporáneo. El multiculturalismo y sus estrategias de integración representacional son capaces, por tanto, de generar condiciones de coerción de la diversidad cultural mediante el propio discurso estético de la diversidad, supliendo la descalificación *a priori* de las minorías por una representación estética (museográfica) estereotipificadora de lo subalterno.

### Geoestética e hibridación cultural

En nuestros días la pureza –cultural, de género, racial o disciplinaria– suele ser entendida como una construcción artificial y academicista irreconciliable con la heteroglosia de las múltiples modernidades del mundo contemporáneo. Las luchas epistemológicas y performativas que emergieron con la idea de debilitar las políticas de la identidad y los esencialismos culturalistas pusieron en el centro de mira el racismo semiótico que se escondía detrás de la cultura blanca-patriarcal-capitalista-occidental. Fueron principalmente las teorías feministas negras y chicanas, así como sus críticas a las múltiples y paradójicas formas de alienación de la alteridad, quienes, en consonancia con la inoculación del esencialismo cultural promovido por las filosofías pluralistas, por las teorías del reconocimiento político y por la reivindicación de la igualdad en la diferencia, se confrontaron de manera directa con el poder instituyente de lo híbrido en tanto estrategia

política y performativa<sup>11</sup>. En consecuencia, la pureza tiende a ser percibida en nuestros días como una interpretación antropológizada de la identidad y de la diferencia. En su antípoda, lo mestizo, lo híbrido, lo heterogéneo, lo “entre” o lo contaminado, ha sido reinterpretado, a partir de la apología de la alteridad y de la celebración de la diferencia globalizada, como algo positivo y operativo, como un principio de subsistencia y fortaleza natural de la interculturalidad. “El paradigma de la hibridez, en la mayoría de los discursos contemporáneos –nos recuerda Amaryll Chanady– se presenta como más acorde con nuestra realidad (en todas las esferas de la vida humana, pero sobre todo en las prácticas culturales), mientras que su contrario, la pureza, es considerada como una construcción ideológica o antropológica. El antropólogo francés Jean-Loup Amselle, por ejemplo, considera lo que él denomina la “lógica mestiza” (*logique métisse*), no en el sentido de mezcla racial, sino en el de hibridez cultural, como el único paradigma que corresponde a la complejidad de las culturas humanas. Critica lo que llama la “razón etnológica” por su procedimiento “discontinuo”, es decir, su extracción, purificación y clasificación de los grupos étnicos y las prácticas culturales”<sup>12</sup>.

Sin embargo, las políticas pragmáticas de la identidad y la utilización funcionalista y proselitista del multiculturalismo que vemos efervescer en zonas fronterizas y en puntos de denso tráfico cultural por un lado, y la estetización de los propios bordes culturales a través de la museización de la diversidad y de lo subalterno por el otro, hacen pensar que, tanto fuera de la institución del arte como en el interior de la escena internacional, la migración y la movilidad siguen siendo vistas como conflictos transfronterizos entre Estados nacionales; es decir, entre *contenedores* a través de los cuales circulan grupos y categorías culturales fijas. Estas nuevas polarizaciones (en la mayoría de los casos muy cercanas a las viejas ideas del “choque entre culturas”) no sólo entienden la movilidad a partir de una especie de lógica de la física social positivista, sino que hacen de lo híbrido una nueva categoría jerarquizante.<sup>13</sup> Esta re-esencialización de lo híbrido lo que hace es, entonces, establecer un patrón a partir del cual se distinguen unas culturas como más híbridadas que las otras, de lo cual, como es evidente, emerge una nueva fetichización de lo mestizo: una nueva antropológización objetivada y estetizada de la alteridad. “En ese sentido –afirma Leslie Bary– el discurso del multiculturalismo contemporáneo repite el gesto de los mestizajes oficiales, que funcionan hegemónicamente al cooptar la oposición y al crear un nuevo ser superior, el híbrido. Y si toda cultura es híbrida en sus orígenes y si todos respiramos híbridamente, viene siendo la hibridez una tautología cuya suposición vale más como punto de partida que como punto final en los análisis de la política y de la cultura”<sup>14</sup>.

La politización de lo híbrido está, por lo tanto, estrechamente relacionada con las políticas mismas de la movilidad y con los procesos de

pseudo-moderne des périphéries artistiques, le lien entre la dépression économique et les régions en marge de l'Occident ainsi que ladite prédestination du non-Occidental à altérer de manière persistante les avant-gardes et néo-avant-gardes occidentales. Dans de telles circonstances, la crédibilité de la périphérie ne pouvait pas encore être prise en compte ou exploitée de manière interculturelle à l'intérieur du cercle d'exposition contemporain.

Pourtant, la situation actuelle est très différente. En 25 ans, la géographie de l'art contemporain n'est plus exclusive et centralisée, mais elle est devenue inclusive, d'une manière totalisante. Un peu partout, on voit surgir biennales, forums, colloques et expositions – explicitement internationales – où participent de manière « conviviale » les artistes maghrébins, sud-sahariens, sud-asiatiques, centre-asiatiques, sud-américains, centre-américains, chicanos, est-européens ou (apparemment) de toutes autres origines avec les artistes nord-américains et centre-européens. Dans une très courte période, le *mainstream* a transformé son domaine étroit et il s'est mis à la recherche de la périphérie. L'altérité, l'exotisme et la différence ont réveillé l'intérêt des dirigeants de musées, de galeries, de macroexpositions et de centres de commerce de l'art contemporain comme dans le vieux temps de l'expansionnisme colonial. Même un groupe aussi lointain géographiquement et culturellement que les Inuits a eu une place de représentation dans la nouvelle arène de l'art contemporain, la *Documenta 11* de Kassel. Tout d'un coup, la mise en scène du multicultural est devenue la matière première des expositions d'art. L'Occident avait soif d'altérité et, quand il les a appelées, les cultures émergentes « ont très bien répondu, à tous les niveaux, avec de nouvelles expériences périphériques »<sup>9</sup>. Par cette inclusion, tout ce qui était marginal, hybride ou périphérique est devenu un dispositif actif de l'économie culturelle. D'une certaine manière, ce changement a octroyé un surplus à la valeur de l'art contemporain mondial et a réactivé ainsi le marché et la circulation d'objets contemporains originalement exotiques mais potentiellement internationaux. L'aspect périphérique de l'autre art, qui est entré dans un processus accéléré et étonnant de récapitulation symbolique, est le plus grand des stigmates de l'art mondial.

Par rapport à l'évidente intégration de la périphérie à l'intérieur des processus d'internationalisation de l'art et de la tendance aux biennales d'art contemporain, on voit que l'étude de la dimension symbolique de la mobilité et, en conséquence, de la restructuration de concepts tels que la « proximité esthétique » ou la « traductibilité culturelle » sert à mettre en évidence les conflits identitaires et les marquages géopolitiques du discours postcolonial existant dans le système international de l'art contemporain. C'est pour cette raison que les politiques de mobilité sont invitées à reformuler les nouvelles formes de colonisation culturelle opérant à travers les esthétiques et les subjectivités transculturelles<sup>10</sup>. Si l'on fait

référence aux postulats d'Anibal Quijano, ce type de colonisation du pouvoir de représentation n'opère dès lors plus explicitement dans le territoire physique de l'identité culturelle, mais plutôt subrepticement et à l'intérieur du signe, c'est-à-dire *infratopographiquement*. Ainsi, l'harmonie ouvertement pluraliste mais forcément « équilibrée » de toutes les cultures à l'intérieur des macroexpositions est loin d'être ce qu'Okwui Enwezor<sup>10</sup> a tenté de démontrer, soit une heureuse compilation de voix.

De fait, le fétichisme de l'altérité ainsi que l'esthétisation du subalterne ou du frontalier sont les formes les plus trompeuses et contradictoires du « multicultural ». Ces deux aspects sont, de plus, les formes de violence épistémique les plus difficiles à combattre car, en opérant à l'intérieur des discours revendicatifs et décolonisateurs, elles se reformulent au cœur même des expositions internationales d'art contemporain. Le multiculturalisme et ses stratégies d'intégration représentative sont donc capables de produire des conditions de coercition de la diversité culturelle par le même discours esthétique de la diversité et ils le font en changeant le refus, *a priori*, des minorités par une représentation esthétique (muséologique) qui stéréotype le subalterne.

### Géoesthétique et hybridation culturelle

De nos jours, la pureté – culturelle, de genre, de race ou de discipline – est habituellement comprise comme une construction artificielle et institutionnelle opposée à l'hétéroglossie des modernités multiples du monde contemporain. Les luttes épistémologiques et performatives qui surgissent dans le dessein de rompre avec les politiques d'identité et l'essentialisme culturaliste ont rendu évident le racisme sémiotique caché derrière la culture blanche-patriarcale-capitaliste-occidentale. Ce sont les théoriciennes féministes noires et chicanas avec leurs critiques aux formes d'aliénation de l'altérité paradoxale qui, avec l'inoculation de l'essentialisme culturel proposée par les philosophies pluralistes, les théories de la reconnaissance politique et la revendication de l'égalité dans la différence, se sont confrontées directement au pouvoir en instaurant l'hybridité comme stratégies politique et performative<sup>11</sup>. De nos jours, la pureté est perçue comme une interprétation anthropologique de l'identité et de la différence. Par son caractère antipode ainsi qu'en raison de l'apologie de l'altérité et de l'acceptation de la différence globalisée, ce qui est métis, hybride, hétérogène, ce qui est « entre » ou différent, a été réinterprété comme quelque chose de positif et d'opérationnel, comme un principe de subsistance et de force naturelle de l'interculturalité. Amaryll Chanady rappelle ceci :

[D]ans la plupart des discours contemporains, le paradigme de l'hybridité est censé correspondre plus à notre réalité (dans tous les cercles de la vie humaine, mais surtout dans les pratiques culturelles) qu'à la pureté qui est considérée comme une construction idéologique ou anthropologique. Par exemple,

l'anthropologue français Jean-Loup Amselle considère que ce qu'il nomme la « logique métisse », dans le sens d'hybridité culturelle et non de mélange racial, est le seul paradigme qui corresponde à la complexité des cultures humaines. Il critique la « raison ethnologique » pour son processus de « discontinuation », c'est-à-dire pour son extraction, sa purification et sa classification des groupes ethniques et des pratiques culturelles<sup>12</sup>.

Ayant, d'un côté, les politiques pragmatiques de l'identité ainsi que l'utilisation fonctionnaliste et prosélytique du multiculturalisme des zones frontalières et des points de trafic culturel et, de l'autre côté, l'esthétisation des frontières culturelles par la mise en musée de la diversité et du subalterne, nous pouvons penser que, en dehors de l'institution de l'art et à l'intérieur de la scène internationale, la migration et la mobilité sont encore vues comme des conflits transfrontaliers entre États-nations. Ceux-ci restent alors des *containers* de groupes et de catégories fixes. Ces nouvelles oppositions (pour la plupart des cas très proches des vieilles idées du « choc entre cultures ») comprennent la mobilité à partir d'une certaine logique de la physique sociale positiviste et font de ce qui est hybride une nouvelle hiérarchie<sup>13</sup>. Cette réessentialisation de l'aspect hybride permet donc d'établir un schéma selon lequel quelques cultures se distingueraient des autres par leurs degrés d'hybridité. En conséquence, il surgit ainsi un nouveau fétichisme pour le métis : une nouvelle anthropologisation objective et esthétique de l'altérité. En ce sens, Leslie Bary affirme que « le discours sur le multiculturalisme contemporain répète le geste des métissages officiels qui fonctionnent de manière hégémonique en cooptant l'opposition et en créant un nouvel être supérieur, l'être hybride. Même si toute culture est à l'origine hybride et même si, tous, nous respirons de manière hybride, l'hybridité devient une tautologie plus valable comme destinée que comme point de départ dans les analyses de la politique et de la culture »<sup>14</sup>.

La politisation de l'aspect hybride est, donc, étroitement liée aux politiques de mobilité et aux processus stéréotypant les frontières en tant que zones ambiguës de « choc » et de richesse culturelle. Les pratiques esthétiques de résistance de collectifs tels que NoBorder et Porder Arts Workshop ou d'artistes comme Hans Haacke, Michal Ronver et Ana Mendieta mettent en évidence cette fétichisation du limitrophe<sup>15</sup>.

Cette fétichisation de l'hybride ainsi que les politiques de la mobilité du système international de l'art contemporain sont habituellement employées comme arguments pour justifier les processus d'internationalisation des cultures subalternes et même la globalisation des esthétiques périphériques et marginales. Gerardo Mosquera mentionne à ce sujet : « [O]n est censé habiter un monde d'échanges et de communications mondiales. Chaque fois que quelqu'un dit le mot *mondialisation*, on a tendance à imaginer une planète où tous les points sont interconnectés dans un réseau

estereotipificación de las fronteras en tanto que zonas ambiguas de "choque" y de riqueza cultural. Las prácticas estéticas de resistencia de colectivos artísticos como NoBorder, o Border Arts Workshop, o de artistas como Hans Haacke, Michal Rovner o Ana Mendieta, evidencian esta fetichización de lo colindante.<sup>15</sup> La obra de Francis Alÿs para InSite 97, *The Loop*, fue una irónica renuncia a esterizar una vez más la frontera entre México y Estados Unidos al ir desde Tijuana hasta San Diego sin atravesar la frontera.

En sintonía con esta fetichización de lo híbrido, las políticas de la movilidad que atañen al sistema internacional del arte contemporáneo suelen ser utilizadas como argumentos para justificar los procesos de internacionalización de las culturas subalternas, así como la globalización misma de las estéticas periféricas y marginales. En palabras de Gerardo Mosquera "supuestamente vivimos en un mundo de intercambios y comunicaciones globales. Cada vez que alguien menciona la palabra 'globalización' uno tiende a imaginar un planeta en el cual todos los puntos se interconectan en una red reticular. En realidad, las conexiones sólo suceden dentro de un patrón radial hegemónico alrededor de los centros de poder, en el que los países periféricos (la mayor parte de los del mundo) permanecen desconectados uno del otro, o se conectan sólo indirectamente mediante –y bajo el control de– los centros. Yo viví lo anterior en carne propia durante los años en los que viajé a través de África, en donde la mejor forma de viajar, incluso entre países contiguos, es vía Europa. Como no tenía suficiente dinero para hacerlo, me vi desconectado del sistema y suspendido en una zona de silencio y precariedad. Esta estructura de globalización axial y de zonas de silencio es la base de la red económica, política y cultural, la cual conforma, a un macronivel, el planeta entero. La globalización desde/hacia es realmente una globalización para/a través de los centros, con conexiones Sur-Sur muy limitadas. Tal globalización, a pesar de sus límites y controles, ha mejorado indudablemente la comunicación y ha facilitado una conciencia más plural. La globalización ha introducido, sin embargo, la ilusión de un mundo transterritorial de diálogo multicultural, con corrientes que fluyen en todas las direcciones"<sup>16</sup>.

El arte "periférico internacional" es entonces, donde quiera que se le vea, aquel que cumple con el *profile* de internacionalidad que marcan las propias instituciones centralizadas de la escena internacional del arte contemporáneo. Su perfil responde a una necesidad de corrección política frente al discurso del propio proyecto postcolonial y a las exigencias de alteridad aparecidas en el interior mismo del *mainstream*. Así, el arte asiático, africano o latinoamericano es internacional en la medida en que una parcela de dichas categorías es tomada metonímicamente como representante de toda la producción artística de este territorio simbólico-cultural – determinado a su vez por instituciones geográfica y simbólicamente localizadas–. La parte es

tomada por el todo. La estereotipificación funciona entonces como domesticación de la alteridad y de lo subalterno. Con ella, la estetización de la diversidad cultural rinde sus frutos en el mercado global del arte.

Como puede verse, lo que persiste aquí es una suerte de metaforización permanente de las tensiones geopolíticas postcoloniales. De este tipo de lecturas *tropicas* de la movilidad global, en consecuencia, devienen formas fetichizadas de la subjetividad, las cuales encuentran sus fundamentos en estereotipos geográficos, culturales e identitarios. "La metáfora –afirma Irit Rogoff– es en efecto un camino limitado y es también un patrón de entendimiento de las condiciones y las articulaciones que termina por ser demasiado comfortable. La metáfora se basa en lo similar, lo cual es también, por definición, lo que nos es familiar. Es más bien a partir de la relación entre las estructuras de la metáfora y la metonimia que puede desarrollarse una percepción elaborada y compleja de la "geografía". La dualidad de intersecar tanto las objetividades como las subjetividades dentro de un orden de conocimiento puede ser encontrada en este doble concepto"<sup>17</sup>. De manera diferente, para autores como Kaja Silverman la metonimia es más operativa que la metáfora, pues trata de las contigüidades y no de las similitudes; "mientras que la metáfora se vale de las relaciones de similitud de las cosas, no de las palabras, la metonimia hace uso de la relación de contigüidad de las cosas, no de las palabras; entre una cosa y sus atributos, sus entornos y sus elementos adjuntos (puesto que las cosas están disponibles para nosotros solamente de forma cognitiva), la metáfora es esencialmente el empleo de la similitud conceptual y la metonimia es el empleo de la contigüidad conceptual"<sup>18</sup>. Sin embargo (y a pesar del interés que despiertan ambas posturas y sus respectivos matices), lo que no debe perderse de vista a la hora de considerar la dimensión simbólica de la movilidad como un "tropo" es la manera en la que dicho *movimiento lingüístico* resuelve, perpetúa o encubre las tensiones transculturales que devienen del vínculo que se establece entre la geografía, la subjetividad, las políticas de la movilidad y la localización de los saberes diferenciales<sup>19</sup>.

Si llevamos esta crítica al terreno de los discursos geográfico-curatoriales, podemos observar cómo el propio Hou Hanru, al hablar del artista africano Pascale Martine-Tayou, se refiere a su condición transmigratoria en los siguientes términos: "Pascale Martine-Tayou es ciento por ciento africano y, al mismo tiempo, ciento por ciento no africano. Nacido y criado en Camerún, es, sin duda, uno de los más africanos. Actualmente trabaja y vive sobre todo en Europa, por lo que de algún modo queda también 'excluido' de los aspectos más africanos de su origen. Sin embargo, visita habitualmente su tierra natal. Y esta experiencia migratoria, este ir de acá para allá que configura su vida cotidiana, es en sí mismo un fenómeno que cada vez comparten más africanos en la era de

la globalización de la economía y la cultura y de la migración transcontinental. En este sentido, Pascale Martine-Tayou es un africano típico de nuestro tiempo. Como ya he dicho, Pascale Martine-Tayou es un artista a la vez ciento por ciento africano y no africano. Su trabajo se centra en este aspecto de cómo ser un africano, tanto en la vida diaria como en aquello que afecta a la memoria, la fantasía y la felicidad, viviendo entre Occidente y África. En todo caso, su lenguaje artístico es absolutamente 'global', y recurre a las más contemporáneas formas de expresión, desde el dibujo, la instalación y el performance, hasta el cine e, incluso, la poesía."

Desde cualquiera de sus ángulos, esta consideración ontológica del artista rebusca, a través de metáforas y metonimias, la pureza tanto de lo africano (y de lo no africano) como de lo internacional, bajo la etiqueta de la hibridez. Lo "entre" se vuelve en esta operación narrativa algo fuerte, superresistente, geográficamente sólido y, en consecuencia, exageradamente estable. Esta estabilidad, como puede deducirse, negaría la capacidad misma de resistencia de lo híbrido en tanto no-sustancia, es decir, anularía la capacidad política de lo impuro al situarse en concordancia con contextos geográfica y culturalmente localizados. La pregunta que sigue es entonces: frente a las nuevas colindancias entre la internacionalización del arte contemporáneo y la globalización de la diversidad cultural, ¿pueden las políticas de la movilidad vincularse con las subjetividades transculturales para funcionar como herramientas críticas de los procesos de esencialización postcolonial de lo híbrido?

Sin pretender agotar las posibles respuestas que se derivan de dicho cuestionamiento, me gustaría cerrar este texto ejemplificando la manera en la que operan los discursos internacionalizadores por un lado y, por el otro, la translocalización estratégica del arte contemporáneo; para ello, es indispensable que dichos discursos sean analizados bajo la luz de las hibridaciones globales específicas y no a través de la universalización del régimen postcolonial. Tomemos como ejemplo el proceso de internacionalización del artista mexicano Gabriel Orozco. Desde la óptica de las políticas descolonialistas de la movilidad a las que nos hemos venido refiriendo en este ensayo, parece evidente que la absorción global de su obra tiene menos que ver con la supuesta superación del localismo latinoamericanista emprendida conscientemente por el artista, o con la consecución de un neoconceptualismo potentísimo de talante universal (pretendidamente a la altura de los *ready-made* de Duchamp), que con la propia coyuntura postcolonial del arte la cual permitió que su obra fuera requerida y asimilada (deseada, diría Baudrillard) por el *mainstream* internacional. Dicha absorción posibilita (y al mismo tiempo condiciona) que su obra pueda ser leída como arte legítimamente global; digamos que dicha absorción neointernacionalista ha universalizado su obra y su nombre. Sobre este tipo de

réticulaire. En réalité, les connexions existent seulement à l'intérieur d'un schéma radial hégémonique autour des centres de pouvoir, où les pays périphériques (la plupart des pays du monde) restent sans connexions entre eux, où ils ont des contacts seulement de manière indirecte à travers – et sous le contrôle de – les centres. J'ai vécu cette situation dans ma propre chair pendant les années où j'ai voyagé en Afrique : la meilleure manière de voyager, même entre pays contigus, c'est en passant par l'Europe. Étant donné que je n'avais pas assez d'argent pour le faire, j'ai été déconnecté du système et je suis resté suspendu dans une zone de silence et de précarité. Cette structure de mondialisation d'axes et de zones de silence est le support des réseaux économique, politique et culturel qui façonnent, sur un macroplan, la planète entière. La mondialisation avec toutes ses allées et venues est en réalité une mondialisation de et pour les centres avec des connexions sud-sud très limitées. Cette mondialisation a certainement amélioré la communication et a rendu plus facile une conscience plurale, même si elle garde des limites et des contrôles. Pourtant, la mondialisation a introduit l'illusion d'un monde transterritorial de dialogues multiculturels avec des courants qui viennent d'un peu partout<sup>16</sup>. »

L'art « périphérique international » est alors, de toutes parts, celui qui a le *profil* d'internationalité désigné par les institutions centralisées de la scène internationale de l'art contemporain. Son profil correspond aux besoins de rectitude politique, appartenant au discours du projet postcolonial, et aux exigences d'altérité apparues à l'intérieur du *mainstream*. De cette façon, l'art asiatique, africain ou latino-américain est international dans la mesure où une certaine partie de ces catégories est prise de manière métonymique comme représentative de toute la production artistique de ce territoire symbolique et culturel – déterminé en même temps par des institutions identifiées géographiquement et symboliquement. La partie est prise pour le tout. La *stéréotypification* fonctionne donc comme domestication de l'altérité, du subalterne, et l'esthétisation de la diversité culturelle devient productive à l'intérieur du marché mondial de l'art.

Comme nous pouvons le voir, il s'agit d'une forme persistante de métaphores des tensions géopolitiques et postcoloniales. De ce type de lectures *tropiques* de la mobilité mondiale surgissent en conséquence des formes fétichistes de la subjectivité qui trouvent leurs supports dans les stéréotypes géographiques, culturels et identitaires. Irit Rogoff affirme que « la métaphore est une façon très limitée et confortable de comprendre l'ensemble des conditions et leurs articulations de ce qui est similaire, étant aussi, par définition, familier. C'est plutôt à partir du rapport entre les structures de la métaphore et de la métonymie qu'il devient possible d'avoir une perception développée et complexe de la « géographie ». Par ce concept, il serait envisageable d'unir les objectivités et les subjectivités à l'intérieur d'un même ordre

de savoir »<sup>17</sup>. D'autre part, pour des auteurs tels que Kaja Silverman, la métonymie est plus opérante que la métaphore, car elle porte sur les contiguïtés et non sur les analogies : « Alors que la métaphore se fait en prenant en compte les rapports de *similitude* des choses et non pas des mots, la métonymie se fait en prenant en compte les rapports de *contiguïté* des choses et non pas des mots ; la métaphore est en essence l'emploi d'analogies conceptuelles et la métonymie est l'emploi de la contiguïté conceptuelle entre une chose et ses attributs, son entourage et ses éléments conjoints (car on peut accéder aux choses seulement de manière cognitive)<sup>18</sup>. » Pourtant (et malgré l'intérêt porté sur ces deux positions et leurs nuances), lorsque nous considérons la dimension symbolique de la mobilité comme un trope, nous ne devons pas oublier que ce mouvement linguistique résout, perpétue ou protège les tensions transculturelles comme le lien entre la géographie, la diversité, les politiques de mobilité et la localisation du savoir autre<sup>19</sup>.

En transposant cette critique aux domaines des discours géographiques et du commissariat d'art, nous remarquons la condition *transmigratoire*, comme le propose Hou Hanru, de l'artiste africain Pascale Marthine-Tayou : « Pascale Marthine-Tayou est cent pour cent africain et, en même temps, il ne l'est pas du tout. Il l'est, car il est né et a été élevé au Cameroun. Actuellement, il travaille et habite un peu partout en Europe, raison pour laquelle il est exclu des caractéristiques les plus africaines de son origine. Pourtant, il se rend souvent dans son pays natal. Cette expérience de migration, cet aller-retour qui fait partie de sa vie quotidienne, est en même temps un aspect commun à plusieurs Africains de cette époque de mondialisation de l'économie, de la culture et de la migration transcontinentale. En ce sens, Pascale Marthine-Tayou est un africain commun contemporain. Tel que je viens de le dire, ce dernier est un artiste cent pour cent africain et il ne l'est pas. Son travail porte justement sur cet aspect de comment être un africain, en ce qui concerne la vie quotidienne, la mémoire, la fantaisie et le bonheur, et de vivre entre l'Occident et l'Afrique. En tout cas, son langage artistique est absolument global, il y emploie les formes d'expression les plus contemporaines : le dessin, l'installation, la performance, le cinéma et la poésie. »

Quelle qu'en soit l'approche, cette considération ontologique que l'artiste recherche à travers des métaphores, des métonymies et dans la pureté des aspects africains (et non africains) comme celle de l'aspect international est un prétexte d'hybridité. Par cette opération narrative, l'« entre-deux » devient quelque chose de très fort, de super résistant, de géographiquement solide, donc d'exagérément stable. Comme nous pouvons le déduire, cette stabilité rompt avec la capacité de résistance propre à l'hybride en tant que non-substance, c'est-à-dire qu'en se concordant aux contextes géographiques culturellement localisés, elle annule la capacité politique de l'impureté. La

question est alors la suivante : « Par rapport aux nouveaux rapports entre l'internationalisation de l'art contemporain et la mondialisation de la diversité culturelle, les politiques de la mobilité sont-elles capables de trouver un lien avec les subjectivités transculturelles et d'ainsi fonctionner comme les outils critiques des processus d'essentialisation postcoloniale de l'hybride ? »

Il y a certes plusieurs réponses à ce questionnement, pourtant j'aimerais bien ici finir mon exposé en exemplifiant la manière d'opérer, d'une part, des discours d'internationalisation et, d'autre part, de la translocalisation stratégique de l'art contemporain. Pour cela, il est nécessaire que ces discours soient analysés par les hybridations mondiales précises et non par l'universalisation du régime postcolonial. Je prends alors comme exemple le processus d'internationalisation de l'artiste mexicain Gabriel Orozco. Du point de vue des politiques décolonialistes de la mobilité dont j'ai parlé dans cet essai, il est évident que l'absorption mondiale de ses œuvres s'est plutôt faite par la conjoncture postcoloniale de l'art, qui a permis qu'elles soient requises et assimilées (désirées, dans les mots de Baudrillard) par le *mainstream* international, et non pas par le dépassement du localisme latino-américain entrepris par l'artiste ni par le néoconceptualisme imposant d'un talent universel (du genre des *ready-made* de Duchamp). Cette absorption a rendu possible (conditionnellement) la lecture de ses œuvres comme de l'art mondial légitime, cette absorption néo-internationaliste ayant fait en sorte que ses œuvres et son nom deviennent universels. À propos de ce type de conditionnement du discours d'universalisation de l'art contemporain mondial, Gerardo Mosquera dit qu'« il est en train de s'édifier une étrange série de stratégies qui classifient les œuvres selon leur valeur "locale", "régionale" ou "universelle". On dit qu'un artiste est important à l'échelle "continentale", qu'un autre l'est au niveau des "Caraïbes". Il n'est pas besoin de dire que, s'ils ont du succès à New York, les artistes deviennent tout de suite "universels". La production élitaire des centres est tout de suite considérée comme "internationale" et "universelle", il est possible d'accéder à ces catégories seulement en faisant partie des mêmes centres »<sup>20</sup>.

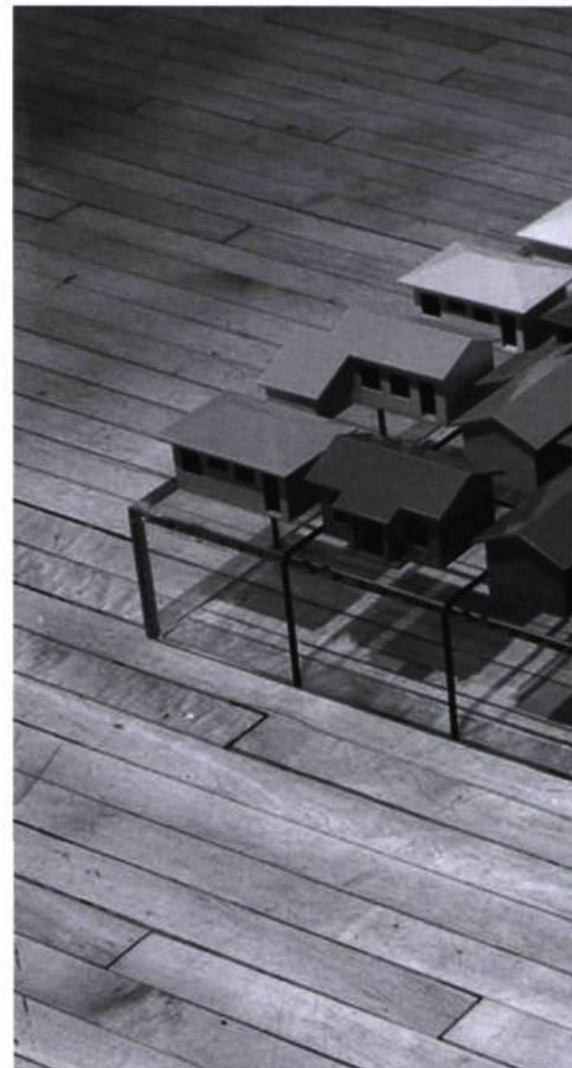
De notre point de vue et à partir de la complexe condition postcoloniale, la seule force critique qu'on puisse voir dans les processus d'internationalisation des œuvres comme celles d'Orozco n'est contenue ni dans la valeur des œuvres en tant qu'universelles du *mainstream* mondial ni dans le fait qu'elles fassent preuve du caractère mondial des circuits internationaux de l'art contemporain. Au contraire, ce qui caractérise les processus de translocalisation stratégique à partir desquels ces œuvres sont devenues objets et concepts légalement globaux, c'est qu'ils ouvrent la possibilité de générer une mentalité géoesthétique contestataire, critique et réflexive de ces phénomènes. De cette manière,

condicionamientos heterárquicos del discurso universalizador del arte contemporáneo global, Gerardo Mosquera ha comentado lo siguiente: "Se erige una extraña estratigrafía que clasifica las obras de acuerdo a si su valor es 'local', 'regional' o 'universal'. Se comenta que un artista es importante a escala "continental", que otro lo es a nivel del 'Caribe'. De más está decir que, si tienen éxito en Nueva York, serán universales de inmediato. La producción elitaria de los centros es automáticamente considerada 'internacional' y 'universal', y sólo se accede a estas categorías al triunfar en ellos"<sup>20</sup>.

Desde nuestro punto de vista, la compleja condición postcolonial y la única fuerza crítica que podemos deducir ante los procesos de internacionalización de obras como la de Orozco, no radica en ellas mismas en tanto obras universales del *mainstream* global, ni tampoco en el hecho de que corroboren el carácter global de los circuitos internacionales del arte contemporáneo. Todo lo contrario, los procesos de translocalización estratégica a partir de los cuales dichas obras se han vuelto objetos y conceptos legítimamente globales, no hacen sino abrir la posibilidad de que ante tales fenómenos se genere una mentalidad geoestética necesariamente contestataria, crítica y reflexiva; de tal forma que, ante la apropiación de lo híbrido, ante la absorción de lo marginal, ante la internacionalización de lo periférico y ante la universalización de lo impuro, se articulen nuevas subjetividades realmente imbricadas con las políticas transculturales de representación. En este sentido, el potencial descolonizador de aquel arte que ha sido estratégicamente translocalizado en el interior del sistema internacional del arte contemporáneo, debería radicar en el hecho de que, a través de dicho proceso, se develaran los intereses sobre los que se sostiene la paradoja de ser al mismo tiempo heroicamente universalista y mesiánicamente localista, y se evidenciaran también las políticas de representación, circulación y comercialización que mantienen vivo el siguiente oxímoron: "Orozco: nuevo arte internacional latinoamericano". Si esto se consiguiera, la globalización de la diversidad cultural a través del nuevo internacionalismo del arte podría no devenir automáticamente una satisfacción del exotismo estético bajo la etiqueta de la multiculturalidad; podría no convertirse sistemáticamente en un *amor perro*, pero insincero por lo periférico; podría dejar de ser una fetichización de la otredad y podría abrirse ante la dimensión simbólica y descolonial de las políticas de la movilidad @

#### Notes

- 1 Jameson, "Cognitive mapping". En: Nelson, Grossberg, *Marxism and the interpretation of culture urbana*, University of Illinois Press, 1988; Soja, *Postmodern geographies: the reassertion of space in critical social theory*, Verso, 1989; Unwin, "A waste of space? Towards a critique of the social production of space". En: *Transactions*, The Institute of British Geographers 25 (1), 2000, pp. 11-29; Pries, Ludger. "Migración transnacional y la perforación de los contenedores de Estados-nación". En: *Estudios demográficos y urbanos. El Colegio de México*, vol. 17, no. 3, 2002, pp. 571-597; Mezzadra, Sandro; Brett Neilson. "Ne qui, ne altrove: migration, detention, desertion: a dialogue". En: Burke, Anthony. *Borderlands/e-journal: dance of the in-between: humans, movement, sites*, v. 2, no. 1, 2003. <http://www.borderlandsejournal.adelaide.edu.au/issues/vol2no1.html> (visitada en enero de 2008).
- 2 Cresswell, Tim. *On the move: mobility in the modern western world*. Routledge, Nueva York, 2006.
- 3 Mignolo, Walter, Madina Tlostanova. "Theorizing from the borders: shifting to geo-and body-politics of knowledge". *European Journal of Social Theory*, vol. 9, 2006, p. 205.
- 4 Grosfoguel, Ramón. "Redefiniendo el sistema mundo capitalista: colonialidad del poder, transmodernidad y epistemologías fronterizas". *Coloquio sobre filosofía de la liberación*, coord. Enrique Dussel. Puebla, 2008 / "La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global". *Tabula Rasa. Revista de Humanidades*, Universidad Javeriana, Bogotá, vol. 4, pp. 17-48.
- 5 Mignolo, Walter. *Local histories/global designs: coloniality, subaltern knowledges and border thinking*. Princeton University Press, Princeton, 1999. "Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas: la ratio entre la localización geográfica y la subalternización de conocimientos", 1999. [www.javeriana.edu.co/pensar/Rev34.html](http://www.javeriana.edu.co/pensar/Rev34.html).
- 6 Barriados R., Joaquín. *Geoestética y transculturalidad. Políticas de representación, globalización de la diversidad cultural e internacionalización del arte contemporáneo*. Fundación Espais, Girona, 2007.
- 7 Para el estudio del *new internationalism* en el campo de la teoría y la crítica del arte *vid.* Fisher, (ed.), *Global visions: a new internationalism in the visual art*, Kala Press, Londres, 1994; Grzanic. *Migrants, hegemony, new internationalism*. En: Stewart, Rogoff, et. al, *Strangers to ourselves*, Hastings Museum and Art Gallery, 2003; Mosquera. "¿Lenguaje internacional?". En: *Lápiz*, Madrid, no. 121, abril de 1996, pp. 12-15; *El mundo de la diferencia. Notas sobre arte, globalización y diferencia cultural*. En: [www.universes-in-universe.de/magazin/marco-polo/s-mosquera.htm](http://www.universes-in-universe.de/magazin/marco-polo/s-mosquera.htm); Amor. "Cartographies: exploring the limitations of a curatorial paradigm". En: Mosquera. *Beyond the fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*. Institute of International Visual Arts, Cambridge MIT Press, Londres, 1995; Amor, Okwui Enwezor, Gao Minglu, Oscar Ho, Kobena Mercer, Irit Rogoff. "Liminalities: discussions on the global and the local". En: *Art Journal*, vol. 57, no. 4, invierno, 1998, pp. 28-49.
- 8 Nuez, Iván de la. "Arte latinoamericano y globalización". *L'art a finals del segle XX*. Antich (ed.), Universitat de Girona, Girona, 2002, p. 108.
- 9 Mignolo, Walter. "From central Asia to the Caucasus and Anatolia: transcultural subjectivity and de-colonial thinking". *Postcolonial Studies Review*, vol. 10 (1), marzo de 2007, pp. 111-120.
- 10 Enwezor, Okwui. "Introduction travel notes: living, working, and travelling in a restless world". *Trade Routes, History and Geography*, Biennale Catalogue, Johannesburg. / "The black box". *Documenta 11*, vol. II. Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, 2002.
- 11 Sobre estos antecedentes ver Ch. Taylor, *El multiculturalismo y la "política del reconocimiento"*, FCE, México, 1993; Olivé, León. "Multiculturalismo...". En: Villoro, Olivé (eds.), *Filosofía moral, educación e historia*, UNAM, México, 1996; Villoro, *Estado plural, pluralidad de culturas*, Paidós, México, 1998; Kymlicka, "Immigration, citizenship, multiculturalism: exploring the links". En: Spencer, Sarah. *The politics of migration: managing opportunity, conflict and change*, Blackwell, Oxford, 2003.
- 12 Chanady, Amaryll. "La hibridez como significación imaginaria". Ponencia preparada para el congreso de LASA, Guadalajara, México, 17 de abril de 1997. <http://168.96.200.17/ar/libros/lasa97/chanady.pdf> (junio de 2006).
- 13 Sobre el tema ver las diatribas alrededor de la reedición del polémico y prejuicioso libro de Huntington *The clash of civilizations and the remaking of world order*, Touch Stone, Nueva York, 1997.
- 14 Bary, Leslie. "Síntomas criollos e hibridez poscolonial" (Ponencia preparada para el congreso de LASA, en Guadalajara, México, 17 abril, 1997). [www.henciclopedia.org/uy/autores/Bary/Hibridacion.htm](http://www.henciclopedia.org/uy/autores/Bary/Hibridacion.htm) (June 2006)
- 15 Sobre este tema ver Chaplin, "Postcolonial iconization of borders". En: *2002 Working Paper Series: contested borders, edges, and spaces. Eighth Conference of the International Association for the Study of Traditional Environment*. Hong Kong, december 12-15, 2002, vol. 150.
- 16 Mosquera, Gerardo. "Some problems in transcultural curating". *Global visions: a new internationalism in the visual art*, Fisher (ed.), Kala Press, Londres, 1994.
- 17 Rogoff, Irit. "Mapping out strategies of dislocation". *Neustein show at the exit art gallery*, Exit Press, Nueva York, 1987/Terra Infirma. *Geography's Visual Culture*. Routledge, Nueva York, 2000.
- 18 Silverman, Kaja. 1983: 112.
- 19 Moreiras, Alberto. *The exhaustion of difference: the politics of Latin American cultural studies*. NC: Duke University Press, Durham, 2001.
- 20 Mosquera, Gerardo. "Some problems in transcultural curating". *Global visions: a new internationalism in the visual art*, Fisher (ed.), Kala Press, Londres, 1994.

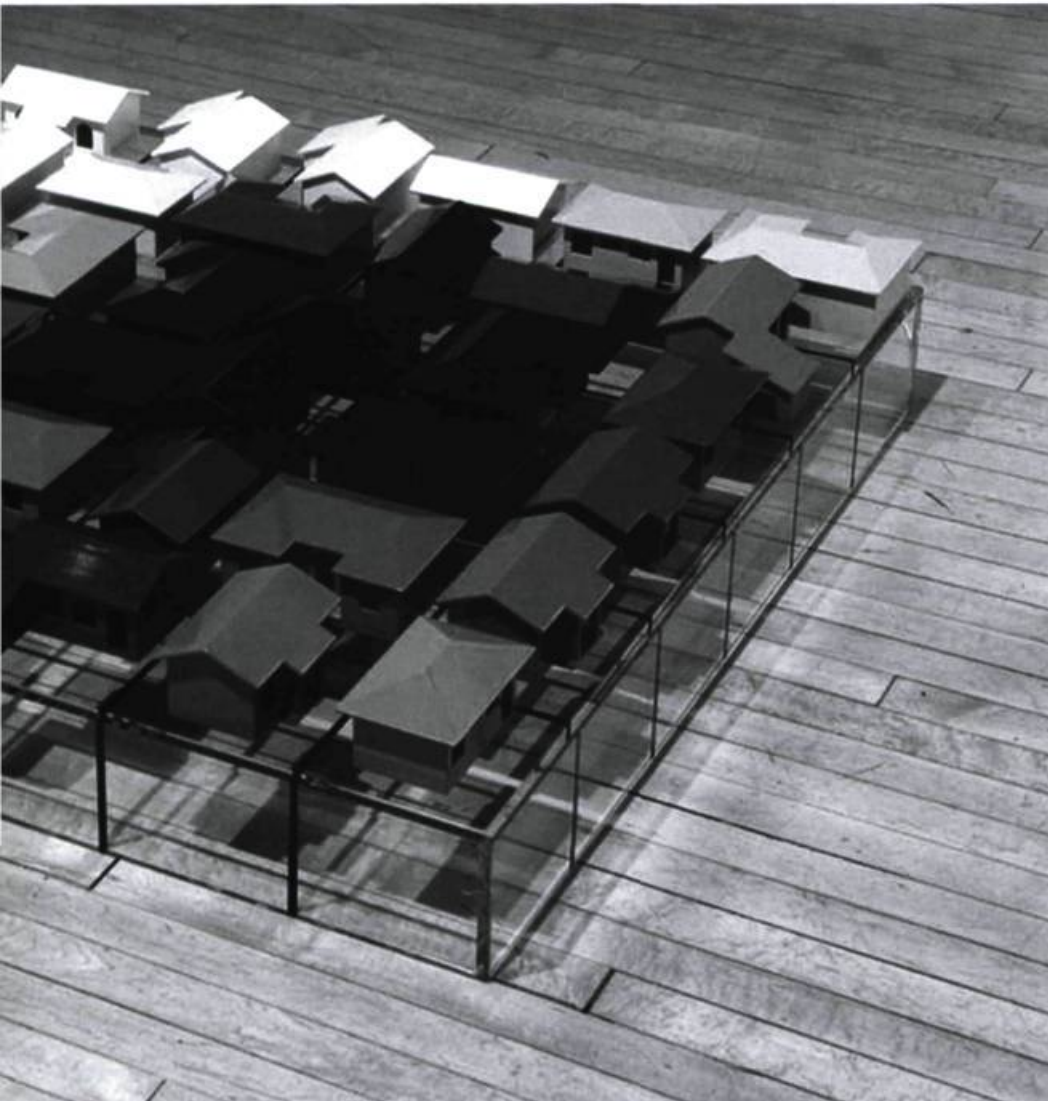


> Liset Castillo / CUBA © BdlH



l'appropriation de l'hybride par l'absorption du marginal, par l'internationalisation du périphérique et par l'universalisation de l'impur permet d'articuler de nouvelles subjectivités vraiment inscrites aux politiques transculturelles de représentation. En ce sens, le pouvoir décolonisateur de l'art contemporain stratégiquement translocalisé dans le système international se trouve dans le fait que, à travers ce processus, sera dévoilé l'intérêt de maintenir le paradoxe d'être en même temps héroïquement universel et local, mais seront aussi démasquées les politiques de représentation, de circulation et de commercialisation qui maintiennent des contradictions telles que « Orozco : nouvel art international latino-américain ». Si cela était possible, la mondialisation de la diversité culturelle à travers le nouvel internationalisme de l'art serait capable de résister au fait de devenir automatiquement une satisfaction de l'exotisme esthétique caché derrière le pseudo-multiculturalisme. Il serait alors envisageable de ne pas devenir automatiquement un « amour chien », faux pour la périphérie, de ne plus être un fétichisme d'altérité et de trouver une ouverture en ce qui concerne les dimensions symbolique et décoloniale des politiques de mobilité ©

Traduction : Karla Cynthia Garcia Martinez



#### Notes

- 1 Cf. Frederic Jameson, « Cognitive Mapping », dans Nelson Grossberg, *Marxism and the Interpretation of Culture Urbana*, University of Illinois Press, 1988 ; Edward W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reason of Space in Critical Social Theory*, Londres, Verso, 1989 ; Tim Unwin, « A Waste of Space ? Towards a Critique of the Social Production of Space », *Transactions*, The Institute of British Geographers 25 (1), 2000, p. 11-29 ; Ludger Pries, « Migración transnacional y la perforación de los contenedores de Estados-nación », *Estudios demográficos y urbanos : el Colegio de México*, vol. 17, n° 3, 2002, p. 571-597 ; Sandro Mezzadra et Brett Neilson, « Né qui, né altrove : Migration, Detention, Desertion : A Dialogue », dans Anthony Burke, *Borderlands/E-Journal: Dance of the In-Between : Humans, Movement, Sites* [en ligne], vol. 2, n° 1, 2003, réf. de janvier 2008, [www.borderlandsejournal.adelaide.edu.au/issues/vol2no1.html](http://www.borderlandsejournal.adelaide.edu.au/issues/vol2no1.html).
- 2 Cf. Tim Cresswell, *On the Move : Mobility in the Modern Western World*, New York, Routledge, 2006.
- 3 Cf. Walter D. Mignolo et Madina Tlostanova, « Theorizing from the Borders : Shifting to Geo- and Body-Politics of Knowledge », *European Journal of Social Theory*, vol. 9, 2006, p. 205.
- 4 Ramón Grosfoguel, « Redefiniendo el sistema mundo capitalista : colonialidad del poder, transmodernidad y epistemologías fronterizas », dans Enrique Dussel (dir.), *Coloquio sobre filosofía de la liberación*, Puebla, 2008 ; *id.*, « La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales : transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global », *Tabula rasa : revista de humanidades*, vol. 4, Bogota, Universidad Javeriana, p. 17-48.
- 5 Cf. Walter D. Mignolo, *Local Histories/Global Designs : Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*, Princeton University Press, 1999 ; *id.*, « Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas : la ratio entre la localización geográfica y la subalternización de conocimientos » [en ligne], *Dissens*, n° 3, 1996, [www.javeriana.edu.co/pensar/Rev34.htm](http://www.javeriana.edu.co/pensar/Rev34.htm).
- 6 Cf. Joaquín R. Barriados, *Geoestética y transculturalidad : políticas de representación, globalización de la diversidad cultural e internacionalización del arte contemporáneo*, Girona, Fundació Espais, 2007.
- 7 Cf. Jean Fisher (dir.), *Global Visions : Toward a New Internationalism in the Visual Art*, Londres, Kala Press, 1994 ; Marina Grzinic, « Migrants, Hegemony, New Internationalism », dans Judith Stewart, Irit Rogoff et al., *Strangers to Ourselves*, Hastings Museum and Art Gallery, 2003 ; Gerardo Mosquera, « ¿Lenguaje internacional? », *Lápiz*, n° 121, avril 1996, p. 12-15 ; *id.*, *El mundo de la diferencia : notas sobre arte, globalización y diferencia cultural* [en ligne], [www.universes-in-universe.de/magazin/marco-polo/s-mosquera.htm](http://www.universes-in-universe.de/magazin/marco-polo/s-mosquera.htm) ; Mónica Amor, « Cartographies : Exploring the Limitations of a Curatorial Paradigm », dans G. Mosquera, *Beyond the Fantastic : Contemporary Art Criticism from Latin America*, Cambridge, Institute of International Visual Arts, MIT Press, 1995 ; M. Amor, Okwui Enwezor et al., « Liminalities : Discussions on the Global and the Local », *Art Journal*, vol. 57, n° 4, hiver 1998, p. 28-49.
- 8 Iván de la Nuez, « Arte latinoamericano y globalización », *L'art a finals del segle XX*, Universitat de Girona, 2002, p. 108.
- 9 Cf. W. D. Mignolo, « From Central Asia to the Caucasus and Anatolia : Transcultural Subjectivity and De-Colonial Thinking » [en ligne], *Postcolonial Studies Review*, vol. 10, n° 1, mars 2007, p. 111-120, [www.informaworld.com](http://www.informaworld.com).
- 10 Okwui Enwezor, « Introduction travel notes : living, working, and travelling in a restless world », *Trade Routes, History and Geography*, Biennale Catalogue, Johannesburg. / « The black box ». Documenta 11, vol. II. Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, 2002.
- 11 Cf. Charles Taylor, *El multiculturalismo y la política del reconocimiento*, Mexico, FCE, 1993 ; León Olivé, « Multiculturalismo... », dans León Olivé et Luis Villoro, *Filosofía moral, educación e historia*, Mexico, UNAM, 1996 ; L. Villoro, *Estado plural, pluralidad de culturas*, Mexico, Paidós, 1998 ; Will Kymlicka, « Immigration, Citizenship, Multiculturalism : Exploring the Links », dans Sarah Spencer, *The Politics of Migration : Managing Opportunity, Conflict and Change*, Oxford, Blackwell, 2003.
- 12 Amaryll Chanady, *La hibridez como significación imaginaria* [en ligne], lecture au congrès de LASA, Guadalajara, 17 avril 1997, réf. de juin 2006, <http://168.96.200.17/ar/libros/las97/chanady.pdf>.
- 13 À ce sujet, nous conseillons de revoir les polémiques entourant la réédition du livre plein de préjugés de Samuel Huntington *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order* (New York, Touch Stone, 1997).
- 14 Leslie Bary, *Síntomas criollos e híbridos poscoloniales* [en ligne], lecture au congrès de LASA, Guadalajara, 17 avril 1997, réf. de juin 2006, [www.henciclopedia.org.uy/autores/Bary/Hibridacion.htm](http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Bary/Hibridacion.htm).
- 15 Cf. Robert Ian Chaplin, « Postcolonial Iconization of Borders », *Working Paper Series : Contested Borders, Edges, and Spaces*, 8<sup>e</sup> Conférence de l'Association pour l'étude de l'environnement traditionnel, Hong Kong, 12-15 décembre 2002, vol. 150.
- 16 Gerardo Mosquera, « Some Problems in Transcultural Curating », dans J. Fisher (dir.), *Global Visions : Toward a New Internationalism in the Visual Art*, op. cit.
- 17 Irit Rogoff, « Mapping Out Strategies of Dislocation », *Neustein Show at the Exit Art Gallery*, New York, Exit Press, 1987 ; *id.*, *Terra infirma : Geography's Visual Culture*, New York, Routledge, 2000.
- 18 Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics*, Oxford University Press, 1983, p. 112.
- 19 Cf. Alberto Moreiras, *The Exhaustion of Difference : The Politics of Latin American Cultural Studies*, Durham, Duke University Press, 2001.
- 20 G. Mosquera, « Some Problems in Transcultural Curating », op. cit.