

Políticas de la in-diferencia: la representación del mundo en las exposiciones internacionales de arte.

Valeria González

Las prácticas que hoy reconocemos como curaduría tienen un origen relativamente reciente. El completo desarrollo del campo del arte moderno, en el siglo XX, es una de sus condiciones de posibilidad. Este campo se ha definido reiteradamente por su autonomía con respecto a otras esferas (religiosa, política, etc) y por su libertad en el uso de formas y significados. Aquí cabe una observación –aunque obvia no menos importante: el arte se hace libre cuando asume el estatuto de mercancía. La llamada autonomía implica más bien un cambio de tutela del arte, que pasa a depender del mercado. Tomando en otros términos la pérdida del aura de la obra de arte señalada por Walter Benjamin, podemos decir que el arte, que antes de la era moderna era sustancialmente *site specific*, se vuelve –en tanto mercancía- universalmente ostensible, y se vuelca al formato “neutral” (es decir, de libre circulación) de la exposición de arte. En el marco de esta nueva dependencia, es natural que los agentes sociales de control del sentido del arte sufran modificaciones. En este proceso surge el curador contemporáneo.

Uno de los rasgos específicos del sistema del arte actual es el grado asombroso de su expansión y su fusión acabada con la industria cultural. Esta fusión no sólo compete a la estructura productiva sino también a los fines del arte que, en el capitalismo postindustrial, se vuelcan –entre otras cosas- a la promoción turística. Uno de los casos más reproducidos en la prensa mundial ha sido el de la ciudad de Bilbao, una urbe industrial en desuso revitalizada a través del implante de una sucursal espectacular de un museo de renombre. El subsistema del arte sufre también el pasaje de un entramado con grandes capitales (París, Nueva York) a un tejido global policéntrico. Un síntoma visible de este proceso es la competencia por la visibilidad cultural que suma cada día nuevas ciudades a la fábrica de grandes bienales o eventos periódicos de arte internacional. Este tipo de organizaciones suelen reproducir dos criterios: uno temporal, otro geopolítico. En primer lugar, comportan un cronograma prefijado cuya periodicidad (en general, cada dos

años) refleja el ritmo de recambio ágil y necesario del mercado. En segundo lugar, su fundamento conceptual implica una transformación de aquel modelo de *exposición universal* surgida en la Europa del siglo XIX, menos asociada al arte que a la industria y a la consolidación de la primera economía mundial.

Las grandes bienales de arte pretenden una representación del mundo. Este “gran relato” suele obedecer a una distribución vertical del sentido dominada por un autor-curador. El sistema policéntrico del arte actual muchas veces estimula discursos ingenuos acerca del multiculturalismo y la pluralidad. En este sentido, sigue siendo importante mantenerse alerta acerca de los alcances reales de esta supuesta apertura. M. Hardt y A. Negri describen la diferencia entre los imperialismos del pasado y el Imperio actual. Antes, la dominación económica y política iba acompañada de la exportación cultural. Hoy la cultura se desgaja de su lazo explícito con la ideología política para asimilarse al mercado, ese poder sin cara que funciona como malla de integración, homogeneización y control. Afirma también F. Jameson que es recién en el momento en que se ha asegurado la identidad universal (la integración del mundo entero bajo el significante neutral del dinero) que las “diferencias” pasan a ser bienes de intercambio cultural.

La curaduría de las grandes exposiciones internacionales en los últimos diez años ha sido dominada por dos tópicos relacionables. Uno ligado a los términos interdependientes: globalización/ localismos; otro referido al arte como espacio de diálogo independiente de las diferencias económicas y políticas que afectan a las distintas regiones del planeta.

Un ejemplo muy claro, por su literalismo, fue el trabajo curatorial de Harald Szeemann para la Bienal de Venecia de 2001. Se planteó allí un núcleo internacional organizado bajo el título elocuente de "Platea de la Humanidad". En el ingreso del pabellón central se instaló la obra del joven italiano Marco Neri, titulada "Cuadro Mundial" (2000), una serie de pinturas modulares, colocadas en grilla, que reproducen el diseño de las banderas de las 192 naciones del mundo reconocidas en ese momento. Es decir que la obra que actuaba como significante introductorio equiparaba la noción de exposición internacional a una sumatoria de unidades equivalentes. La platea, en el antiguo teatro romano, era la

zona destinada a los espectadores importantes. El curador planteó aquí una democratización del espectáculo del arte, la idea de una superficie donde convive "toda" la humanidad. Esta noción es común en los discursos culturales postmodernos: la globalización como promesa de un campo sin barreras donde pueden dialogar en pie de igualdad los más diversos dialectos. En la primera sala del pabellón el espectador era recibido por la llamada "Platea del Pensamiento". Se trataba de una plataforma artificial, construida como una escenografía, donde el curador había depositado, sin solución de continuidad, productos de contextos tan alejados como el Pensador de Rodin, una escultura de Buda del siglo XIV y piezas primitivistas africanas realizadas en las últimas décadas. Se trataba, obviamente, de un espacio unitario que carecía de territorialidad y de tiempo, donde toda especificidad histórica había sido borrada, y donde las particularidades habían sido reducidas a puras mercancías folclóricas, exhibidas como productos intercambiables de una misma vidriera.

Esta imagen de equivalencia es una construcción ideológica del primer mundo. El pensamiento, la razón, es un atributo del Occidente moderno, diferente del relato mítico primitivo y de las concepciones religiosas orientales. El título evidenció que no se trataba, en definitiva, de integrar lo diferente como de afirmar que el pensamiento occidental es capaz abarcar todo.

La "otredad" sigue siendo objeto y no sujeto de la representación. Gerardo Mosquera observa la profunda asimetría que existe entre "culturas que curan" y "culturas curadas". La situación puede no variar en lo esencial aún cuando los países periféricos se convierten en sede de grandes eventos internacionales.

Por supuesto, existen honrosas excepciones. Como contrapunto crítico podemos mencionar la undécima edición de Documenta en Kassel (dirigida por el curador nigeriano Okwui Enwezor en 2002). Ante todo, debemos recordar dos aspectos. En primer lugar, Documenta se realiza cada cinco años, y esta periodicidad menos urgente puede ser más propicia para el pensamiento. En segundo lugar, su estructura carece del apéndice típico de las Representaciones Nacionales, solución pragmática pero poco feliz

ya que la traslación directa del mapamundi de naciones reconocidas impide pensar la representación del mundo como un problema de reflexión para el arte y los curadores.

Enwezor expone en Documenta las limitaciones de la pretensión internacionalista de Documenta. Se niega a hacer de la ciudad alemana un espacio para la representación del Tercer Mundo. Rompe las coordenadas espacial, temporal y disciplinaria del evento y lo distribuye en varias ciudades, trazando un mapa que enlaza a Europa con África, India y el Caribe y deja afuera a Norteamérica. Concibe Documenta como una prolongada sucesión de 5 “plataformas”. Solo la quinta y última de ellas, en Kassel, es una exposición de arte. Las otras plataformas son foros de reflexión y discusión interdisciplinaria en lugares específicos, con público propio y en torno a temas localmente relevantes. No incorpora el debate teórico al museo: reconoce el pensamiento como espacio social vivido. Editados en libros, y aunque desprovistos del calor de la oralidad, los resultados de estos encuentros distantes, desnudan las paradojas del cosmopolitismo de que adolece la exposición de arte en Kassel y evidencia su inevitable cualidad de transplante artificial.

Por otra parte, en la selección de obras, los territorios periféricos son presentados a menudo en documentales filmicos directos, despojados de edición y desplegados en interminables flujos de tiempo real. No solo aparecen condiciones de pobreza, no solo aparece resistencia política explícita, también estas zonas presentan producción simbólica y modos de vida alternativos. Y la vida no puede ser representada. Un video de 36 horas no puede ser visto en el contexto de una exposición de arte. Estas obras nos muestran lo irrepresentable. Y, además, echan por tierra una de las coartadas más dañinas de la postmodernidad, aquella que declara irrelevante la distinción entre ficción y realidad.

En conclusión, el objetivo de esta ponencia ha sido volver a advertir sobre los peligros presentes en dos tópicos curatoriales recurrentes. De la mano del ideal del libre diálogo de culturas se pone en juego una participación cosmopolita que oculta las diferencias reales entre regiones ricas y pobres, o dominantes y explotadas. De la mano de la

celebración de lo “glo-cal” se escenifica una diversidad de formas artísticas que oculta la homogeneización real de todas las culturas, asimiladas a la lógica global del consumo.

Bibliografía mencionada en la ponencia:

Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, edición española en *Discursos Interrumpidos*, I, Madrid, Taurus, 1973, p. 25 (edición original en alemán: 1936).

Michael Hardt y Antonio Negri, *Imperio*, Bs As, Paidós, 2002 (edición original en inglés: 2000).

Fredric Jameson, *Las semillas del tiempo*, Madrid, Trotta, 2000.