

Globalización y glocalización en los mundos del arte actual

La autora nos invita a reflexionar sobre las relaciones de interdependencia que

se establecen entre la cultura global y local y sobre la resistencia a los discursos hegemónicos.

En el museo etnográfico de Neuchâtel, Suiza, se está llevando a cabo desde hace dos décadas una creativa política de exposiciones. Una política que rompe las fronteras de la modernidad entre lo que es arte y lo que no lo es; entre las prácticas artísticas y las etnográficas o museísticas; entre los objetos de arte y los etnográficos o populares; en suma, una política que se interroga sobre la lógica subyacente a la construcción de discursos sobre el arte que afectan a los modos hegemónicos de considerar aquellas prácticas y aquellos objetos que, de modos muy diversos, nos remiten a los mundos del arte actual. El 12 de junio de 1999 se inauguró en dicho museo una exposición que se clausuraría ocho meses más tarde. Su título, *L'art c'est l'art* apunta hacia un problema de fondo: el de que numerosos debates sobre el arte acaban zanjándose tautológicamente, dificultando así toda reflexión antropológica o sociológica sobre las artes, sobre sus productores y productoras, sobre sus efectos ideales y materiales en una determinada

sociedad. Si los mundos del arte son “terrenos privilegiados para comprender hasta qué punto el reconocimiento recíproco es un requisito fundamental para la vida en sociedad [y para entender] las condiciones necesarias para que se pueda ejercer [sin reducirlo] a relaciones de fuerza o de “violencia simbólica”¹, resulta urgente analizar las transformaciones que han afectado a dichos mundos. Analizarlas exige no olvidar que afectan a artistas, a prácticas, a objetos, a discursos sobre el arte, cuya actual heterogeneidad dificulta que podamos entenderlos aplicándoles modelos teóricos construidos mediante categorías —sean estas sociológicas, antropológicas o propias a la historia o a la crítica de arte— acuñadas en periodos históricos en los que los procesos de cambio en las artes eran, por así decirlo, más lentos y “detectables”, lo que entre otras cosas permitía catalogar conjuntos de obras y de artistas sirviéndose de etiquetas estilístico-formales.

La tan proclamada heterogeneidad de los mundos del arte actual tiende a enmascarar los elementos estructurales que los sustentan —de índole económico, político, ideológico, estético—, y sus efectos sobre quienes en ellos actúan, y sobre quienes recibimos como espectadores/consumidores tanto los productos de la actividad artística como los discursos sobre dichos productos. A lo largo de los últimos 10 años, en las sociedades occidentales, esos productos (obras de arte) han girado sustancialmente en torno a problemáticas que conciernen al cuerpo, a las sexualidades, a las identidades, al multiculturalismo, a las tensiones entre lo público y lo privado, al urbanismo, a las imbricaciones entre lo que sería propio del arte y lo que remite a otros ámbitos del saber hacer —sociología, biología, genética, geografía, antropología, historia, etcétera—. Sea cual sea el soporte elegido por el o la artista, sea cual sea el tratamiento formal de la obra, utilice o no las nuevas tecnologías para llevarla a cabo, las temáticas mencionadas conciernen *grosso modo* a inquietudes que



Seydou Keita 1956-57

tienen que ver con reflexiones en las que el individuo ocupa un lugar central, lugar desde el que examina el mundo y, dentro de él, su propia identidad, tanto con relación a sí mismo como con relación a su vínculo con los demás, con el espacio y con la temporalidad. Así, podemos hablar de heterogeneidad de obras y de artistas, pero también de homogeneidad en lo que atañe a las problemáticas, lo que viene a mostrar, una vez más, la estrecha articulación entre arte y sociedad.

Este conjunto de obras y artistas, a la par heterogéneo y homogéneo, circula por los espacios institucionalizados del arte y de los mercados del arte en busca de la legitimidad de la que depende su futuro profesional.

Circuitos obligados para artistas, críticos, galeristas, marchantes, pero también para amantes de arte, eventos prestigiosos como la Biennale, la Documenta y, a otro nivel, las ferias internacionales de arte, constituyen la cartografía europea por la que —en un breve lapso temporal— circulan obras y actores sociales procedentes de Europa o de otros continentes. Haciendo hincapié en esto, no quiero afirmar la inexistencia de circuitos alternativos, circuitos que existen pero que resultan analíticamente incomprensibles si no los relacionamos con los institucionales.

Como estamos viendo, al igual que otros campos sociales, el del arte está regido por

PODEMOS **hablar** DE HETEROGENEIDAD DE OBRAS Y DE ARTISTAS, PERO TAMBIÉN DE HOMOGENEIDAD EN LO QUE ATAÑE A LAS **problemáticas**, LO QUE VIENE A MOSTRAR, UNA VEZ MÁS, LA **estrecha** ARTICULACIÓN ENTRE ARTE Y SOCIEDAD.

LA **banalización** IDEOLÓGICA DE LAS CARACTERÍSTICAS, EFECTOS Y DINÁMICA DE LA GLOBALIZACIÓN ES LA PIEDRA ANGULAR DE LA **doctrina** NEOLIBERAL SEGÚN LA CUAL NOS DIRIGIRÍAMOS INEXORABLEMENTE HACIA UN **mundo** CULTURALMENTE HOMOGÉNEO GOBERNADO POR LA RACIONALIZACIÓN Y POR UN IMPARABLE **crecimiento** ECONÓMICO.



Sidney Kasfir 1987

una dinámica interna compleja en la que intervienen procesos económicos, estéticos, ideológicos, políticos y culturales. Quienes en él actúan (artistas, galeristas, críticos, marchantes, instituciones políticas subvencionadoras), ocupan diferentes posiciones de poder y de saber y pueden perseguir objetivos que, en ocasiones, entran en conflicto. Si a esto le añadimos que las transformaciones que han hecho que los mundos del arte actuales sean lo que son requieren “romper las fronteras que daban forma a los estudios tradicionales sobre el arte — fronteras disciplinares (...), geográficas, fronteras que definían una jerarquía de valores”², es preciso ahondar en los efectos multidimensionales de la globalización sobre dichos mundos si se desea dar cuenta de las tensiones que hoy los atraviesan. La banalización ideológica de las características, efectos y dinámica de la globalización es la piedra angular de la

doctrina neoliberal según la cual nos dirigiríamos inexorablemente hacia un mundo culturalmente homogéneo gobernado por la racionalización y por un imparable crecimiento económico. En ese mundo, la libre competencia entre individuos sería el único motor de la Historia.

En lo que a la producción del arte se refiere, este credo ha llevado a asumir que el arte y nuestras formas de conceptualizarlo han llegado a su fin, encontrándonos ahora, al parecer, frente a un *post-arte* que nos llega no a través de los sentidos, sino de la mente. Si entendemos por “globalización” el acelerado proceso de interdependencia global en el mundo actual, y por “globalización” la interpenetración entre lo global y lo local y el hecho de que todo colectivo humano participa de la globalidad a la par que posee identidades culturales específicas, deberíamos preguntarnos hasta qué punto

los y las artistas actuales occidentales, que tienen a su disposición y recurren a fuentes múltiples para alimentar sus procesos creativos, siguen basando su identidad como artistas “en ser productores de obras únicas, incluso cuando usan medios y soportes que permiten su reproducción infinita”³. Unicidad de la obra: ¿existe premisa más “moderna” que esa en lo que a nuestra Historia del Arte se refiere? Esa premisa, junto con el criterio de mimesis y el progresivo modelado de la figura social del artista moderno, se utilizó primero para excluir a personas, objetos y formas de expresión artística de la Historia del Arte Universal; y más tarde —en lo que concierne a esos primitivos hoy llamados étnicos— para situarlas en sus márgenes⁴, previa recuperación y mercantilización de aquellos objetos auténticos que hoy que la categoría arte primitivo suena mal, formarían parte de lo que hemos rebautizado como primeras artes⁵.

Habría que ver también hasta qué punto artistas, exégetas, y receptores/consumidores seguimos participando de la creencia, igualmente moderna, de que la base de las obras la constituye la libertad de ese artista que dota de forma y de contenido a una obra que responde a reglas que sólo él o ella conoce, lo que hace que aquella no pueda juzgarse fiablemente desde el exterior, salvo si el o la artista las explicita. Así, el único posible hermeneuta de una obra sería su productor o productora, quien, mediante traducción verbal o escrita, explicaría el proceso mental seguido para su realización y dictaría “las reglas adecuadas para juzgar lo que se les ocurra crear”⁶. Si damos un paso más en esta dirección esto implicaría que el o la artista “de genio” (no el imitador) fuera capaz de hacer lo que Kant consideraba imposible: “saber cómo se encuentran en él las ideas relacionadas con su obra”⁷. Si esto es imposible, es básico saber quién crea al creador, quién sacraliza una obra y la convierte en “auténtica” obra de arte⁸, teniendo además en cuenta que “las artes son jerárquicas, funcionan mediante la autoridad de ciertos predecesores que dan la regla y los imitadores siguen simplemente esa autoridad”⁹. Y si, como sigue siendo el caso en las sociedades occidentales, “éstas confían el rol de “dar la regla” al sexo masculino en todas las actividades, no es sorprendente que ese hábitus también se deje sentir en las bellas artes”¹⁰. A la variable sexo/género señalada por este antropólogo habría que añadirle, como mínimo, la étnica, e interrogarse sobre si esta incide, al igual que la de sexo/género, en que no se reconozca la capacidad de “dar la regla” a quienes al parecer, no informados del fin del reinado de los universales occidentales, no son el Hombre Blanco = Universal¹¹.

Cualquier persona interesada por los mundos del arte actual debiera saber que la libertad creativa del o de la artista y el destino final de sus obras está condicionado por estas cuestiones intra y extra artísticas, y que la incantación ritual tan “políticamente correcta” de que en el campo del arte, como en otros, los valores occidentales no son ni úni-

cos ni universalmente válidos, no ha tenido el efecto mágico de acabar con las jerarquías. La postura de Danto según la cual en la actualidad “la Historia del Arte no tiene una dirección para tomar [porque] “en nuestra narrativa, al principio sólo la mimesis era arte, después varias cosas fueron arte [...] y, finalmente, se volvió claro que no hay cons-treñimientos filosóficos o estilísticos”¹², subsume ideológicamente las problemáticas expuestas. So pretexto de la heterogeneidad de obras y artistas, so pretexto de que hoy no se pueden localizar movimientos o tendencias en el arte que agrupen a artistas con un mismo credo estilístico/estético expresado bajo forma de manifiesto, Danto —y no es el único— postula “el final del relato sobre el arte”. Y sin embargo en la práctica el relato sigue escribiéndose (y Danto contribuye a él) a pesar de la ruptura del principio de mimesis; a pesar de la heterogeneidad de formas de expresión artística; a pesar de la proliferación de nuevas obras y de nuevos artistas, de exposiciones, de ferias de arte. Todo ese conjunto nos es presentado como un fenómeno novedoso, algo que no es totalmente veraz, como lo demuestran las investigaciones realizadas desde perspectivas antropológicas historizadas. Lo novedoso es la aceleración de un proceso de mundialización en el que una de sus dinámicas, la de la globalización, gracias a las nuevas tecnologías de la información, “ha hecho posible la libre circulación de esta en tiempo real, su concentración y su utilización hegemónica por quienes están en situación de almacenarla y controlarla”¹³. Y lo peligroso del discurso ideológico sobre la globalización es que oculta que junto a esta dinámica funciona otra, complementaria, “de reafirmación de las identidades colectivas o localización”¹⁴ que, en lo que atañe a la producción artística mundial, puede observarse en el uso que ciertos artistas hacen de esos elementos culturalmente locales, pero poderosamente “universalizados”, que son el arte y las obras de arte; y en su exclusión de —o en su no acceso a— los circuitos en los que ellos y ellas y sus obras podrían alcanzar visibilidad social.

Artistas que, convencidos y convencidas de serlo, desarrollan nuevas estrategias para vivir en los mundos del arte actual intentando preservar su libertad y la de sus obras; artistas que gozan de distintos grados de reconocimiento social pero que sin duda comparten problemáticas similares a la hora de enfrentarse con la tarea de elaborar una obra visual; artistas que, según sean occidentales o no occidentales, hombres o mujeres, a pesar de compartir dichas problemáticas generalmente no disponen de los mismos recursos materiales ni para llevarlas a cabo, ni para darlas a conocer; artistas que, en definitiva, siguen produciendo obras frente a las cuales se reacciona, obras que, cuando salen a la luz pública, son objeto de interpretación, ya que son portadoras de las huellas que la práctica simbólica que es el quehacer artístico imprime sobre ellas. A mi entender, las obras visuales que habitan los mundos del arte actual son uno de los productos culturales que permiten dar cuenta

de los efectos de la mundialización atendiendo a sus dos dinámicas indisolubles: la de globalización y la de glocalización.

En vez de decretar primero el fin de la Historia, luego el fin del arte y al poco tiempo interrogarse sobre el “después del fin del arte”, quizás sería más interesante, volviendo al museo etnográfico de Neuchâtel y a su *L'art c'est l'art*, reflexionar junto con ellos, desde una perspectiva “glocalista”, sobre las prácticas artísticas y expositivas; sobre esos productos culturales que son las obras de arte que circulan, se exponen y se venden; y sobre los discursos de sentido común o científico-sociales y filosóficos que acompañan a dichas prácticas y a dichos productos y que forman un todo con ellas. Sólo una reflexión sobre el arte que no se escude tras la ideología de la globalización podría ayudarnos a pensar sobre las relaciones de interdependencia y sobre aquellas obras y artistas que encarnan formas culturales de resistencia ante los valores hegemónicos, conciernen estos al ser artista, a sus prácticas y estrategias, o a la obra visual. ■

LOURDES MÉNDEZ es Profesora Titular de Antropología del Arte de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco. Vive en San Sebastián.

NOTAS Y REFERENCIAS

- 1 HEINICH, N. “Légitimation et culpabilisation: critique de l'usage, critique d'un concept” en GONSETH, M.C.; HAINARD, J. & KAEHR, R. *L'art c'est l'art*, Neuchâtel: Musée d'Ethnographie, 2000
- 2 PRICE, S. “Racontar l'art” en GONSETH, M.C.; HAINARD, J. & KAEHR, R. *L'art c'est l'art*, Neuchâtel: Musée d'Ethnographie, 2000
- 3 CALVO SERRALLER, F. “El arte en el nuevo milenio” en *Claves de Razón Práctica* 100, Madrid, 2000
- 4 PRICE, S. *Arte Primitivo en Tierra Civilizada*, Madrid: Siglo XXI, 1993
- 5 MULLER, J.C. “Sous le masque africain, quelques faux-semblants” en GONSETH, M.C.; HAINARD, J. & KAEHR, R. *L'art c'est l'art*, Neuchâtel: Musée d'Ethnographie, 2000
- 6 CALVO SERRALLER, F. Op.cit.
- 7 SCHWIMMER, E. “El signo y su lectura” en MÉNDEZ, L. *Antropología de la Producción Artística*, Madrid: Síntesis, 1995
- 8 BOURDIEU, P. “La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* (13), 1977
- 9 SCHWIMMER, E. Op. cit.
- 10 Ibid.
- 11 HARAWAY, D. J. *Ciencia, Cyborgs y Mujeres*, Madrid: Cátedra, 1995
- 12 DANTO, A. *Después del fin del arte*, Barcelona: Paidós, 1999
- 13 MORENO, I. “Globalización, identidades colectivas y antropología” en *Las identidades y las tensiones culturales de la modernidad*, VVAA, Santiago de Compostela: Actas VIII Congreso de Antropología, 1999
- 14 Ibid.