

Geopolítica de bienales.

Néstor García Canclini

A través de las tensiones que involucran las localizaciones y deslocalizaciones en el escenario global de bienales, ferias y exposiciones de arte, Néstor García Canclini propone interpelar las intervenciones críticas de los artistas y las prácticas curatoriales mediante la generación de redes multisituadas. Desde la óptica del autor, es necesario reflexionar acerca de las migraciones y las distintas ubicaciones en los nuevos mapas mundiales y, a su vez, hilvanar y componer imágenes y escenas que den cuenta de la actual descomposición del capitalismo, las divisiones geopolíticas y las distintas experiencias que conllevan estos procesos en la interculturalidad. Para esto, García Canclini incita a trabajar con los recursos sensibles, formales e imaginarios que hacen tanto a la ecología cultural de los artistas como a los modos de coexistencia contemporánea. En este sentido, se trata de generar un diagnóstico crítico que deconstruya los patrimonios –reducidos a lo territorial– y acompañar movimientos transterritoriales, que no solo proveen claves de intersección y desplazamiento cultural, sino también formas de traducción plural y trabajo interdisciplinar.

Quiero comenzar hablando de las discontinuidades en las formas de concebir lo local y lo deslocalizado. Lo local solía ser asociado con la afirmación de comunidades tradicionales y, en la modernidad, con el nacionalismo y el regionalismo. En contraste, la globalización se imaginó a fines del siglo XX como cancelación de esas dos formas de lo local: fin de las naciones y dilución de las identidades particulares en una interconectividad generalizada.

Hay otras formaciones intermedias entre estos extremos. En el arte y la literatura hace un siglo, al menos, que muchos han evitado dos ingenuidades: la de envalentonarse con el color local y la otra, simétrica, pintar o escribir como si su lugar de origen o de arraigo no les importara.

Es célebre el poema *Fundación mítica de Buenos Aires*, donde Borges juzga a esta ciudad “tan eterna como el agua y el aire”, pero ese final rotundo está atenuado por la duda con que comienza:

¿Y fue por este río de sueñera y de barro
que las proas vinieron a fundarme la patria?

El mismo poema desliza que “los hombres compartieron un pasado ilusorio”. En textos más tempranos de Borges, ya lo local es algo que no debemos negar, pero necesita ser mencionado con pudor e ironía. Por eso, en vez de buscarlo en la teatralidad de próceres, acontecimientos históricos o paisajes singulares, el escritor asedia lo presumiblemente propio –según Alan Pauls– en “el *decir* argentino”, ciertas maneras desplegadas en el habla, el truco, las vidalitas o las inscripciones en los carros. Esas expresiones serían distintivas no por su énfasis sino por sus implícitos, su reticencia. En Borges, averiguar la identidad de lo local equivale a preguntar cómo administrar modestamente el sentido.

Cuando a Juan José Saer le pidieron escribir un libro sobre el Río de la Plata, adoptó varias prevenciones. Lo hizo con el escepticismo que le dictaban los riesgos de tantos exaltadores de lo propio, sin negar su relación tempestuosa, la ambivalencia con que arrastraba su vínculo con este territorio. Al llegar en avión a “esa inmensa extensión chata”, declaró que “ese paisaje era el más austero, el más pobre del mundo –Darwin mismo, a quien casi nada dejaba de interesar, ya había escrito en 1832: “no hay ni grandeza ni belleza en esta inmensa extensión de agua barrosa”–. Y sin embargo ese lugar chato y abandonado era para mí, mientras lo contemplaba, más mágico que Babilonia, más hirviente de hechos significativos que Roma o que Atenas, más colorido que Viena o Ámsterdam, más ensangrentado que Tebas o Jericó. Era mi lugar: en él, muerte y delicia me eran inevitablemente propias. Habiéndolo dejado por primera vez a los treinta y un años, después de más de quince de ausencia, el placer melancólico, no exento ni de euforia, ni de cólera ni de amargura, que me daba su contemplación, era un estado específico, una correspondencia entre lo interno y lo exterior, que ningún otro lugar del mundo podía darme.” [Saer, 1991].

Si cito estos ejemplos literarios es porque me parece que las artes visuales se han desprendido más lentamente del nacionalismo. A lo largo de casi todo el siglo XX, las tendencias artísticas se nombraron con apellidos nacionales: el constructivismo ruso, el muralismo mexicano, el pop estadounidense. Aunque las obras de Jasper Johns, Claes Oldenburg y Rauschenberg remitían al imaginario del consumo transnacional [bebidas de marcas globalizadas, divas de Hollywood], se leyeron como símbolos de la cultura norteamericana. Aún en el siglo XXI ciertos críticos interpretan a Cildo Meireles en relación con la ritualidad brasileña y las peripecias del cruzeiro, o a Gabriel Orozco desde el “trauma de la conquista” o la decadencia “de la vida cotidiana en la Ciudad de México” [Fisher, 2005:27 y 29]. Todavía bienales como la de Venecia, pese a las reiteradísimas críticas, mantienen la estructura de pabellones nacionales [Muntadas, 2005].

No faltan ejemplos en la literatura, más aún en el cine, de quienes insisten en valorar estéticamente novelas y películas por su fidelidad a una nación o su aptitud para representarla. Sin embargo, en esta época de megafusiones editoriales, coproducciones cinematográficas internacionales, bienales y ferias que enlazan continentes, necesitamos desentrañar interacciones múltiples, inestables, entre lo local y lo global. La reconfiguración de lo local, y también de lo global, exigen herramientas de observación e interpretación nuevas. Aquellas prevenciones de Borges y Saer, las ambiguas imágenes de Meireles y Orozco, son instructivas.

DESPUÉS DEL POSMODERNISMO

El péndulo entre universalizarse o defender lo propio se extremó en la temporada posmoderna. Surgió una versión exasperada de la pasión universalista: el nomadismo. La gente viaja mucho, las naciones se estarían acabando y las interconexiones entre sociedades distantes nos llevarían de las comunidades territoriales a las virtuales. En las ciencias sociales los viajes, más que las identidades locales, se volvieron objetos de la investigación. Según James Clifford "lo normal ya no sería preguntar: "¿De dónde es usted?", sino "¿De dónde viene y a dónde va?" (Clifford, 1999: 53).

No faltan datos para sostener esta perspectiva. Varios países latinoamericanos, como Cuba, Ecuador, México y Uruguay, con 15 al 20% de su población en el extranjero, sugieren que ahora "lo nacional" no coincide con los territorios identificados por los nombres de esos países. El pensamiento posmoderno propuso, entonces, sustituir las naciones y los Estados nacionales por el nomadismo como objeto de estudio. Artistas, escritores y ensayistas se dedicaron a documentar los destierros y las migraciones para desacreditar lo nacional como contenedor de la vida social y cultural y consagrar la "desterritorialización" generalizada. En obras artísticas y en programas de bienales y exposiciones, la mezcla de viajes, sin diferenciar su carácter, sirvió para despolitizar o desocializar la movilidad internacional y resbalar hacia un cosmopolitismo abstracto atribuyéndole un poder emancipador.

No obstante, los artistas, intelectuales -y sobre todo los migrantes comunes- fuimos experimentando, una y otra vez, que en el mundo globalizado el nomadismo seguía obstruido por fronteras. Si bien podemos celebrar la caída del Muro de Berlín, desde 1953 Corea está dividida por una pared de 8 metros de altura y 248 kilómetros de largo; India estableció desde 1994 una valla que atraviesa Cachemira, Israel sigue levantando muros de 10 metros de alto en Cisjordania, que separa a los palestinos no solo de sus vecinos sino de sus tierras de cultivo y sus familiares; en Ceuta y Melilla una valla de alambre militarmente custodiada impide el paso de los migrantes africanos o los empuja a la desesperada opción del mar. En los últimos años, Europa quiere volverse impenetrable para migrantes y refugiados, en Estados Unidos la ampliación del muro que lo separa de México se ha vuelto tema central en la campaña por la presidencia.

Al mismo tiempo, una visión menos ingenua de la interdependencia y las desigualdades de la globalización ha fortalecido, también en naciones periféricas, los discursos identitarios, el proteccionismo económico y emprendimientos culturales que intentan posicionar con marca propia a ciudades y países subestimados en los mercados materiales y simbólicos. La Bienal del Mercosur, nacida en 1997 para acompañar la integración económica de Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay, busca erigir un punto de enunciación estética diferente: en palabras de José Roca, su curador en 2011, una geoepéica.

Dos cuestiones surgen ahora, en 2016, ante esta reconfiguración de las localizaciones y deslocalizaciones. Una es cómo justificar los museos nacionales o las ferias y bienales de una ciudad o región en un tiempo que descrea de las identidades atrincheradas y compactas. ¿Acaso existe un arte mercosureño que sostenga una Bienal del Mercosur? Y se ha llegado a un cuestionamiento más radical: si la propia idea de bienal es problemática, así como su proliferación mundial (cerca de 200) ¿qué sentido tiene agregar otras?

El segundo asunto es el siguiente: si después de una década de reactivación de los lazos latinoamericanos, los efectos disolventes de la crisis económica mundial post 2008 y la creciente conflictividad interna en Argentina, Brasil, México y Venezuela hacen prevalecer las tendencias centrífugas sobre la solidaridad y la cooperación, ¿cómo impulsar proyectos integradores que no sean voluntaristas, que asuman razonablemente las condiciones actuales de convivencia regional y de nuestra ubicación en el mundo?

GLOBALIZACIÓN DESDE ABAJO

Una primera respuesta podría ampararse en la parcial autonomía de los procesos sociales y culturales respecto de los trastornos de los mercados y los gobiernos. La interdependencia y los vínculos entre países latinoamericanos se han incrementado, más que por políticas oficiales o hegemónicas, gracias a las migraciones, el turismo, la difusión del cine, la literatura y las telenovelas, los intercambios académicos de profesores, estudiantes becados e investigaciones conjuntas. La solidaridad entre movimientos de reivindicación étnica y por los derechos humanos va creciendo en décadas recientes. Estos avances del conocimiento recíproco y las reflexiones complementarias se manifiestan también en la creación y comunicación de las artes visuales, tanto en su forma presencial (ferias y bienales, exposiciones itinerantes y coloquios), como en las redes digitales.

No sé si la desacreditada noción de autonomía estética y cultural es apropiada para argumentar nuestras tareas actuales. Pero me parece innegable que este desarrollo expansivo trasciende la declinación de las estadísticas económicas y el deterioro institucional y sociopolítico. Sería ingenuo, sin embargo, no interrogarse por las consecuencias de lo que se retrae y empeora, no rehacer las preguntas que guiaron nuestro latinoamericanismo pasado.

Quiero detenerme en cuatro cuestiones visibles tanto en las obras artísticas, como en sus condiciones de circulación, exhibición y recepción.

1. *Algunas obras, exposiciones y bienales de años recientes reformulan lo que veníamos entendiendo por nación, territorio e interculturalidad.* En la Bienal del Mercosur de 2011 me asombró la abundancia de banderas: acumuladas, desconstruidas, ironizadas, pero cuya insistencia por sí sola desafía el lugar común de que la globalización habría clausurado lo nacional. Francis Alys presentaba dos viejos anuncios de banderas mexicanas con indicación del lugar donde se venden y la sobre impresión "in a given situation": sobre una leemos "representación", sobre otra "idéntica-espectáculo".

"Despliegue de propiedades" era el título de una de las piezas más potentes: Leslie Shows colgó en lo alto una treintena de banderas blancas de las que chorreaban colores, insignias y elementos gráficos. Como estandartes que se derriten y ya no pueden comunicar identidades compactas. Los fragmentos que podían leerse dejaban ver restos de banderas de países y marcas geográficas o señales de tránsito: lo nacional, lo geológico y lo urbano.

Paola Parcerisa exhibía una bandera paraguaya vaciada, en la que sólo los bordes de cada franja estaban marcados por sutiles hilos de color. Quedaban solo los límites, liberados de la contundencia y el emblema central. Averigué: ¿cómo fue recibida en Paraguay? "La gente común la conoció cuando la llevé a la Bienal de Venecia. Mi hijo de 14 años, cuando estaba haciéndola, preguntó: ¿es para un partido de fútbol? Cuando la terminé y sólo veía los bordes, entendió así el sentido de que cada franja quedará blanca: "se fueron todos".

2. Junto con la visión renovada de la nación y de la cultura propia -para readecuarla efectivamente a las condiciones presentes- *debemos repensar las migraciones, los desplazamientos y nuestra ubicación en los nuevos mapas del mundo*. La irrupción de muchas bienales y museos que son puntos de referencia fuera de la zona euroestadounidense [Estambul, Johannesburgo], así como los ejes de vinculación sur-sur que se han ido tejiendo son signos elocuentes de cómo se redibujan los intercambios globales.

No tenemos todavía a la vista un archivo redefinido, un nuevo orden poscolonial, de los repertorios emergentes. Por eso varios señalamos en 2013 la inconsistencia de la Bienal veneciana de ese año, que se tituló *El Palacio Enciclopédico*. Su intento de salir del predominio occidental extendiéndose a 88 países, incluyendo por primera vez a Angola, Bahamas, el Reino de Bahréin, Costa de Marfil, Kosovo, Kuwait, Maldivas, Paraguay, Tuvalu y hasta la Santa Sede, en vez de armar una coherente visión polifónica, sugería algo más parecido a lo que Paul Virilio llama el "babélico superior". Esa bienal evidenció que para desmarcarse del orden sociopolítico imperial y de sus estereotipos representativos no basta generar interacciones formales entre experiencias visuales y los modos de coleccionar de distintas épocas y lugares distantes, objetos de memoria en Vietnam y en la Basílica de San Pedro en Roma, las reliquias escultóricas de Jimmie Durham y las bellísimas piedras reunidas por Roger Caillois, todo sin contextos de descubrimiento ni de los usos actuales.

3. Quizá la pregunta más imperiosa no es cómo rehacer la enciclopedia, reencontrar un orden, ni siquiera creyendo que vamos a establecerlo incorporando contextos. Tal vez se trata de hilar imágenes y escenas que inciten a percibir lo que se está descomponiendo en el capitalismo, las muchas maneras de experimentarlo y cómo desde ellas vivimos la inevitable interculturalidad.

El giro comunitario en los estudios sobre transnacionalización y migraciones puede ayudarnos. Así como a fin de siglo pasado y hasta hoy las artes visuales y el cine se sintieron responsables de documentar el escándalo de las fronteras, la xenofobia y los dolores de los desarraigados, una larga etapa de los trabajos de científicos sociales consistió en señalar las inequidades que expulsaban, el volumen de indocumentados y los dramas de individuos desprotegidos. Con el tiempo fuimos reconociendo que migrar no es una decisión de actores solitarios sino resultado de estrategias familiares. Los desplazados suelen ser convertidos en víctimas, pero también pertenecen a comunidades en las que se enlazan el lugar de origen y el destino. Son estigmatizados por el nuevo país y también acogidos por los connacionales que los precedieron. Migran para salir de la precariedad, atraviesan precarizaciones aún mayores y a la vez forman familias y hogares transnacionales. La deslocalización desemboca, a menudo, en redes con localizaciones multisituadas. Es lo que autores como Carlos Alba Vega y Gustavo Lins Ribeiro llaman "la globalización desde abajo".

Son estas nuevas unidades de convivencia y sentido las que investiga la antropología contemporánea. Las más conocidas son las ciudades fronterizas, conjuntos de población bi o trinacionales, como Tijuana-San Diego o Ciudad del Este, que están a la vez divididos y enlazados por las fronteras. Luego, hay formas geográficas interrelacionadas, que no son contiguas en el territorio, como las "calles transnacionales" formadas por vecinos que después de migrar siguen teniendo relaciones, vínculos de reciprocidad o de parentesco entre diversas localidades: los barrios chinos o mexicanos en Nueva York y Chicago, las comunidades bolivianas en Buenos Aires. (Besserer, 2006; Grimson, 2003; Lins Ribeiro, 2014). Muchos ejemplos como éstos muestran que, además de las redes de las corporaciones, las televisoras y las alianzas militares, son posibles articulaciones urbanas y formas de organización de los que ya no están juntos pero colaboran.

Imagino los formatos de la transnacionalización creadora deseable de artistas y pensadores al modo de estas comunidades migrantes. Necesitamos bienales que no se conciban como la vitrina para exhibir cada dos años las obras que los museos todavía no compraron, las nuevas retóricas curatoriales o las sorpresas tecnovisuales sino como una serie de reuniones para reafirmar lo que tenemos en común y pensar los contrastes, sin hablar sólo de las fronteras. No olvidaremos que estamos en un mundo dividido, pero nos centraremos en las mediaciones que vuelven imaginable convivir en las fracturas.

¿En qué sentido estas obras corresponderían a las comunidades transterritoriales? No, por supuesto, con simple documentación de las condiciones de vida deslocalizadas. Más bien, ensayando producir, con el trabajo crítico que el arte hace a partir de sus recursos sensibles, formales e imaginarios, lo que Reinaldo Laddaga llama una "ecología cultural", donde los artistas hacen alianzas con los demás para generar "modos experimentales de coexistencia" (Laddaga, 2006:22). Se trata de repensar las tareas de los artistas y los críticos, las instituciones y las redes, como artes de la organización experimental de la sociedad y de la traducción intercultural.

4. Dos tareas me parecen claves en este camino: diagnóstico crítico y traducción.

El *diagnóstico crítico* es el que desconstruye los patrimonios reducidos a territorios y busca acompañar los movimientos transterritoriales. En vez de proponerse representar a una nación en un foro internacional, muchos artistas y curadores tratan de dar claves para mirar intersecciones, desplazamientos y nuevos arraigos, colocarnos en las conversaciones tejidas entre la recreación de lo conocido, la recepción y los usos.

En esta labor importa que artistas y profesionales del arte dialoguen con antropólogos y sociólogos, tecnólogos y otras disciplinas. Una deslocalización que cada vez se practica más, sobre todo en las generaciones emergentes, es correrse de su disciplina de origen y experimentar en otras y con otros. Destaco el vínculo con la antropología. Sabemos que los artistas pueden actuar como antropólogos, según el famoso texto de Hal Foster. El giro etnográfico en la práctica y el estudio del arte ha contribuido a ver cómo se organizan los que hacen arte, lo exponen, lo venden, lo critican y lo reciben. Hoy esta perspectiva ampliada es necesaria para captar la potencialidad de las comunidades transnacionales.

Hablé de los artistas y los críticos como desconconstructores. La otra tarea clave es la de traductores en los desentendimientos entre culturas, entre lo que localiza y lo que deslocaliza.

Volvemos al problema inicial: cómo decir, desde un lugar otro, la tensión entre lo propio y lo deslocalizado. Hay distancias insuperables en las que se hace patente la heterogeneidad radical entre culturas. Sin embargo, las personas multilingües, los intérpretes y traductores realizan su trabajo, sabiendo que no existe traducción perfecta, sin renunciar al deseo de conocer lo diferente y buscar una equivalencia que no es una identidad. Aun quienes son perfectamente bilingües aceptan que no pueden decir de modo idéntico en distintos idiomas, pero encuentran valor en *decirlo de otro modo*.

Hay, entonces, una tercera experiencia. Además de la traducción feliz, que logra trasladar un significado de una lengua a otra, y la experiencia de la distancia insuperable, existe la búsqueda de cómo decir algo equivalente. A veces ocurre, señala Paul Ricoeur, que en nuestra propia lengua necesitamos decir lo mismo de otra manera, porque dentro de la misma cultura descubrimos a extranjeros. Cada vez que nos preguntamos *¿qué quiso decir?*, estamos reconociendo la pluralidad de sentidos que puede tener una expresión en la misma sociedad. Prestar atención a la experiencia de lo extranjero es lo que nos vuelve perceptivos a la extrañeza que puede irrumpir en la propia cultura.

Es posible aplicar lo que enseñan los estudios sobre traducción a la reflexión sobre el arte y la crítica. No puede haber obras comprensibles por todos, de modo semejante a como no existe una lengua universal, ni siquiera oculta, que permita reducir a un denominador común el sentido y eliminar las diferencias. Si puedo interesarme, comprender y valorar - siempre de modo imperfecto- formas alejadas de expresión cultural no es porque todos seamos humanos y pertenezcamos a un mismo mundo. La unidad de la condición humana no está dada a priori; puede ser una tarea, posible a partir del momento en que veo con curiosidad a los otros y me pregunto qué quisieron decir. Una tarea siempre deficiente, en la que la traducción pasa a formar parte de las obras.

Imagino una bienal a la que no vayamos a ver qué están haciendo los brasileños, los colombianos y los ecuatorianos, sino cómo se sitúan en las conversaciones donde intentamos compartir y comunicarnos. Mark Wigley le decía a Antoni Muntadas, a propósito de su obra *On translation* con la que ocupó el pabellón español en la Bienal de Venecia: "tú no serías nunca exactamente un representante de España, pero sí podrías ser un traductor español" (Muntadas, 2005:284).

En el esfuerzo de traducir, de hallar otro modo de decirlo, descubrimos lo que advirtió Borges: que la traducción puede implicar pérdidas pero también inesperadas ganancias. No somos conscientes de las virtudes de esta tensión si pensamos sólo en nuestra propia cultura y nuestra propia lengua, que tendemos a sacralizar: no puedo concebir, decía Borges, otro inicio del Quijote, al que los hispanohablantes valoramos como "monumento uniforme", sin variaciones posibles. En cambio, agregar las muchas traducciones de la Odisea y la Iliada, en vez de entregarnos versiones empobrecidas crean, "gracias a mi oportuno desconocimiento del griego", "una librería internacional de obras en prosa y en verso", "un largo sorteo experimental de omisiones y énfasis" (Borges, 1996 I: 239-240). En la base de esta valoración de las múltiples versiones está la provocadora idea de Borges de que no hay obras originales y definitivas: "El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio" (Borges, 1996, I: 239).

En sociedades laicas, en un mundo plural, es posible concebir todas las obras culturales como "borradores", tentativas de decir. Los artistas, al tratar con lo indecible, instauran un lenguaje que busca nombrar, más que lo que es y puede comunicarse, la búsqueda en la que la conversación intercultural se vuelve inminente y posible. Los críticos son los que se preguntan cómo decirlo de otro modo: la crítica de arte como trabajo sobre los deslizamientos y conflictos de la interculturalidad. Los curadores, junto con los artistas, no se limitarán a pasear las obras por el mundo; dudarán de lo que conviene decir en cada lugar para que seamos interpelados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alba Vega, Carlos; Lins Ribeiro, Gustavo y Mathews, Gordon (coords.) (2015). *La globalización desde abajo. La otra economía mundial*. Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, México, 2015.
- Besserer, Federico y Yerko Castro 2006 "Ciudadanía en comunidades transnacionales", en Boletín del Colegio de Etnólogos y Antropólogos Sociales. México
- Borges, Jorge Luis (1996). *Obras completas*, tomo 1. Emecé, Buenos Aires, 1996.
- Clifford, James (1999). *Itinerarios transculturales*. España, Gedisa, 1999.
- Fisher, Jean (2005). "El sueño de la vigilia". En Buchloh, Benjamín H.D. y otros, *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. España, Turner-CONACULTA, 2005.
- Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Ediciones Akal, 2001.
- García Canclini, Néstor. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires, Argentina, Katz Editores, 2010.
- García Canclini, Néstor. *Extranjeros en la tecnología y en la cultura*. Ariel, Fundación Telefónica, Buenos Aires 2009.
- Grimson, Alejandro (2003). *La nación en sus límites*. Barcelona, Gedisa, 2003.
- Laddaga, Reinaldo (2006). *Estética de la emergencia*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2006.
- Lins Ribeiro, Gustavo (2014). *Outras Globalizações cosmopolíticas pós-imperialistas*, EdUERJ: Río de Janeiro.
- Muntadas, Antoni (2005). *On translation: I Giardini*. Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación. Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, 2005.
- Ricoeur, Paul (2005). *Sobre la traducción*. Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Saer, Juan José (1991). *El río sin orillas*. Alianza Editorial, Buenos Aires, 1991.