

XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires, 2009.

El discurso del arte global.

Mariana Cerviño.

Cita:

Mariana Cerviño (2009). *El discurso del arte global. XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-062/206>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

El discurso del arte global

Mariana Cerviño

En los noventa se configuró un escenario internacional para la circulación de arte con rasgos novedosos. El discurso de la globalización daba lugar a una nueva apreciación estética que pretendía cuestionar la mirada etnocéntrica, que juzgaba las producciones artísticas en función de un único canon: el modernismo occidental.

La apertura de ese paradigma, traía consigo la esperanza de una horizontalidad multicultural, y en ese contexto, Latinoamérica podía esperar otra atención y un renovado reconocimiento de su arte. En el trabajo presentado e el congreso Alas, del año 2007 he tenido ocasión de hacer un recorrido comparativo entre las distintas teorías sobre los efectos de la globalización en el arte de primeros de los noventa. Noté un desplazamiento teórico, entre distintas perspectivas de análisis, como la economía, la política, y la cultura, junto a una sobre impresión de sentidos a algunos conceptos, que da por resultado un clima de época en el cual muchos analistas plantean rasgos semejantes, para distintos ámbitos. La idea de globalización, como la de multiculturalismo y la de post modernismo, tienden a coincidir en el diagnóstico del mundo contemporáneo. Estas regularidades me llevan a pensar la noción de arte global como un discurso, en el sentido que lo ha utilizado Foucault en su obra *La arqueología del saber* (1997). A partir de esta conceptualización, caracterizamos, luego, sus elementos centrales y las características de su articulación.

Me pregunto ¿Cuáles fueron las propiedades de este nuevo circuito y qué lugar había allí para el arte latinoamericano? ¿Cuáles fueron los actores, los discursos y las instituciones que conformaban esta

nueva trama? ¿Cuáles fueron las rupturas que se produjeron con respecto al pasado, y cuáles los límites que encontró el proceso?

Propongo analizar detenidamente el entramado que se denominó *Arte Global*, entendido como *discurso*, observando estos interrogantes.

1. El arte global como discurso

Las definiciones, los criterios de selección, las ideas que circulan en este espacio, como parte de las “estrategias” de los curadores, y todo lo que determina la manera en que circula el arte en un espacio de hegemonía cultural, como es la corriente central del arte internacional, no surgen evidentemente de decisiones individuales de los actores. Un conjunto de conceptos y elementos relacionados, con cierta sistematicidad y coherencia, se impone, si logra eficacia, a las distintas posiciones de enunciación. Así, entenderemos la articulación de todos estos elementos como un *discurso* donde puede observarse como dominante la noción de globalización. Dicho discurso se contrapone al denominado “internacionalismo” (Giunta; 2001) predominante en el circuito internacional desde los años sesenta. Este paradigma se pone en cuestión más abiertamente desde principios de los ochenta.

Presuponiendo una continuidad entre distintos contextos de formulación, la idea de globalización permitió reagrupar una sucesión de acontecimientos dispersos y referirlos a un mismo y único principio organizador (Foucault;1997: 34). Pueden encontrarse entre los discursos que brevemente enumeramos en la introducción, unas cuantas continuidades - como la revalorización de las partes y la desconfianza ante una temida “totalidad” que las subsuma- pero la más significativa es el supuesto del *fin de un período*, en bloque. Foucault hallaría en este tipo de continuidades una “teoría de la historia”, que llama “historia global” (Ibid: 15), en contraposición a la cual elabora su propio método.

Una unidad discursiva, que lejos de describir inmediatamente en el mundo, está constituida por una operación que es interpretativa (Ibid.;1997: 30). No existe entre sus partes una relación necesaria, si bien aparecen formulaciones que por analogía o contigüidad, o por la sola recurrencia de enunciaciones semejantes acá y allá, aparecen enlazadas. Observo entre las distintas formulaciones del discurso de la globalización del arte, elementos que poseen una cierta unidad cuyas reglas, sin embargo, no han sido explicitadas. Hay entre ellos desnivelaciones, desfases, saltos de objeto, que se deslizan por debajo de una concordancia que los relaciona. Se trata de un “a priori histórico” que hace que todos ellos dependan de la misma *formación discursiva* (Ibid.;1997:198).

El discurso de la globalización se organiza alrededor de un conjunto de ideas que describen “la época” en términos de una serie de rupturas con respecto a un momento histórico precedente.

Pero la dispersión de todos estos elementos radica en que la definición de ese momento anterior varía entre los distintos autores, y en consecuencia las descripciones de los rasgos salientes del “mundo contemporáneo”, también presenta algunas diferencias. Dicho de otro modo, la positividad del discurso de la “globalización del arte” es una determinada relación entre elementos –y formulaciones¹- que pertenecen a distintos dominios, tales como la economía, la estética, la crítica de la cultura, la historia del arte, etcétera.

Como todo discurso, el de la globalización del arte no sólo está compuesto por signos. Como sugiere Foucault, todo discurso pone en relación un conjunto de objetos de orden diverso. Relaciona ideas y en ellas también relaciona instituciones y actores que en sus relaciones negocian de acuerdo a intereses, pero también a valores.

Estas relaciones se hallan establecidas entre instituciones, procesos económicos y sociales, formas de comportamiento, sistemas de normas, técnicas, tipos de clasificación, modos de comportamiento; y estas relaciones no están presentes en el objeto. (Ibid: 74).

Partimos así de la premisa de que, como unidad de discurso, el arte global, articula múltiples elementos, no siempre coherentes entre sí. Determinadas **instituciones, actores y sentidos**, todos estos elementos se articularon configurando una trama relativamente coherente que proponemos describir siguiendo a Foucault como una “unidad en dispersión”, a la que denominaremos como el *discurso de la globalización del arte*. Así definido, consideramos que en este discurso se encuentran las principales condiciones de circulación del arte de países periféricos en los primeros noventas.

2. Actores e instituciones del arte internacional en la “era global”

El segmento de circulación de arte contemporáneo² que se define como “circuito internacional”, no designa a la totalidad de los intercambios y exposiciones que se realizan en todo el mundo, sino

¹ “(...) la formulación es el acto individual (o en rigor colectivo) que hace aparecer, sobre una materia cualquiera y de acuerdo con una forma determinada, ese grupo de signos: la formulación es un acontecimiento que, al menos en derecho, es siempre localizable según coordenadas espacio-temporales, que puede siempre ser referido a un autor, y que eventualmente puede constituir por sí mismo un acto específico (un acto “performative”, dicen los analistas ingleses); (...)” (Foucault; 1997:180).

En cuanto al término discurso (...) “designa actuaciones verbales, es decir conjuntos de de actos de formulación. El discurso está formado por un conjunto de secuencias de signos, en tanto que estas son enunciados, es decir en cuanto se le puede asignar modalidades de existencia. La ley de semejante serie es precisamente lo que hasta aquí he llamado una formación discursiva, (...) ésta es el principio de dispersión (...) de los enunciados” (Foucault; 1997: 74).

² Suele situarse como el inicio del período a partir del cual se habla de “arte contemporáneo” entre los años 1960 y 1969, aunque el término se impone recién en el curso de la década del ochenta. Sin embargo, no todas las obras producidas en este rango temporal, ni siquiera las que son producidas por artistas vivos entran en esta categoría. La ambigüedad de la delimitación responde en parte a que, como indica Moulin, “los especialistas no disocian las características estéticas de este arte de su periodización”(MOULIN; 2003:39). Siguiendo en líneas generales la perspectiva de Bourdieu, entenderemos que “arte contemporáneo” es una categoría formulada por los propios agentes, que no se sostiene sino en la legitimidad que adquiere un arbitrario cultural. Cabe a su definición la proposición etnográfica que indica que “arte contemporáneo es todo aquello que los actores reconocen como tal, siendo además un sub campo de producción, circulación y consumo de arte que posee un conjunto de instituciones, criterios de calidad, y saberes relacionados que lo delimitan como una zona claramente diferenciada dentro del campo de las artes más general.

que se refiere a un conjunto de instituciones e individuos con alto poder de consagración, ubicados en las principales ciudades de Europa y Estados Unidos³. A pesar de no ser un espacio armónico, estas instancias se encuentran conectadas por una cantidad de relaciones más o menos institucionalizadas. En su mutua influencia refuerzan la comunidad de ideas y de sentidos que a la vez unen y dividen este espacio. Podemos entender estas interacciones como el soporte material de los discursos. Es decir, siguiendo la perspectiva de Foucault, podemos pensar que un discurso es eficaz en la medida en que pone en relación a los actores que interactúan en un espacio social determinado. Cada uno de los actores que vehiculizan de la manera que sea, repertorios que pertenecen a una misma formación discursiva, aspira a hegemonizar los criterios acerca del Arte, y de su lugar dentro de la sociedad más amplia.

La circulación y comercialización de arte contemporáneo a nivel internacional puede separarse, de manera analítica, entre un sector *público* y otro *privado*. Sin embargo sus respectivas estrategias se encuentran interrelacionadas. La mayor parte del *mercado de arte* se concentra alrededor de dos multinacionales de origen anglosajón – Sothersby, que cuenta con importantes capitales norteamericanos; y Christie's, de reciente control francés (MOULIN; 2003:88). No obstante esa concentración de los intercambios mercantiles, estas empresas tienen objetivos estratégicos mundiales, lo que permite pensarlos como actores *globales* (IBID:89) y, al mismo tiempo, oligopólicos. La concentración del capital no impide su expansión territorial.

Por su parte, la expansión a escala global del mercado de arte contemporáneo reposa en la articulación entre la red internacional de galerías de arte líderes y la red internacional de **instituciones culturales** (MOULIN, 47). Según analiza Moulin, los criterios de estas últimas se subordinan a la fiebre de lo inmediato, promovida por la lógica del mercado, que dicta, hasta cierto punto, las condiciones de la circulación de arte en las capitales del centro⁴. La regulación estética se produce por efectos de relaciones potencialmente conflictivas entre actores culturales y económicos. La carencia de certezas sobre su valor es aún mayor en el caso de las obras de arte contemporáneo. Mientras que las obras modernas o antiguas constituyen un segmento relativamente estable del mercado, esta otra categoría de obras es especialmente diversificada y se subdivide en múltiples fragmentos. A las estrategias de largo plazo, dominantes en aquel mercado, se contraponen otras sumamente especulativas, que demandan una renovación constante de bienes

³ Tanto por la escala de los intercambios como por su capacidad de imposición de criterios relativos al arte contemporáneo -aspectos que están entrelazados- las ciudades dominantes mundialmente son New York, Londres y París, en ese orden (MOULIN; 2003:83).

⁴ En este sentido, la Bienal de Venecia o la Documenta de Kassel, que tiene lugar cada 4 años, son ejemplos claros de esta interacción entre instituciones públicas y privadas. Hitos periódicos de enorme capacidad de consagración, irradian información y criterios de validación donde los expertos, tanto los críticos de arte, como los propios curadores encuentran un foro de amplificación de ideas que siguen, en la mayoría de los casos, tendencias ya instaladas en los espacios de mayor concentración del mercado de arte, pero al mismo tiempo contribuyen a la estandarización de los criterios electivos tanto del coleccionismo privado, como de los museos.

y de sentidos. Los **actores económicos** principales son en este caso los “*marchands-entrepreneurs*”, quienes promueven la circulación de artistas individuales, o de movimientos, o construyen nuevas categorías que tienden a extender semántica y territorialmente el concepto de “arte contemporáneo”⁵. Su rasgo distintivo es que, a diferencia de sus antecesores “modernos”, no están situados a contra corriente de las instituciones culturales, sin que encuentren en ellas una parte importante de sus clientelas, sumisas a la opinión de los expertos.

En este contexto de demanda de nuevos bienes simbólicos se produce un proceso de expansión que favorece la intensificación de producciones de una serie de grupos “periféricos”. Así como algunos de estos grupos se encuentran en los mismos centros, como las mujeres u otras minorías, también comienza a incrementarse a fines de los ochenta el interés por producciones de orígenes lejanos o distintos a las capitales de los países del primer mundo. El circuito que habilita este interés renovado, lo hace en los términos de la “diferencia cultural”.

Las políticas neoliberales de este período, adoptadas en todo el continente, favorecieron la integración de los marcos de intercambio, que avanzaban incluso sobre la legalidad de los estados-nación. Las bases de este proceso, como se sabe, deben encontrarse en la expansión del mercado financiero, que tuvo su corolario en el mercado de bienes culturales. El arte, en este sentido cumplió dos funciones. Por un lado, colaboró en la convalidación de los empresarios aliados del modelo económico en los centros financieros globales⁶. Y por otro lado, se dio un intercambio de capital cultural, o de símbolos culturales mercantilizados, a cambio del acceso a privilegios económicos y financieros.

El boom de exposiciones de arte latinoamericano se dio a fines de los ochentas en una situación compleja. Por un lado resultaba de una demanda económica y política de expansión e integración del mercado financiero. En este contexto de apertura de mercados, las propias elites latinoamericanas utilizaron la modalidad de las exhibiciones grupales, basadas en criterios de identidad decodificables para sus socios del primer mundo. Por otro lado, esta circulación se da al

⁵ Raymond Moulin señala que un ejemplo paradigmático de este nuevo tipo de *marchand entrepreneur* está representado en la labor de Leo Castelli en Estados Unidos (2003: 43).

⁶ Esta estrategia se dio por diversas vías. La colección de Arte latinoamericano que acuñó el empresario argentino Eduardo Constantini durante los noventa, y la apertura posterior del Museo de Arte Latinoamericano (MALBA) en 2001, puede interpretarse en este sentido, sobre todo si se toma en cuenta que las obras más importantes fueron adquiridas en las subastas más importantes de NY, en presencia de representantes del mundo financiero global, con sede en esta ciudad. Otra variante, según la crítica de arte Mari Carmen Ramírez, fue el financiamiento de exposiciones de arte latinoamericano promovidas por grupos económicos latinoamericanos interesados comercialmente en Estados Unidos. Tal fue el caso, en México, del grupo Alpha y Televisa, que financiaron a su turno las exposiciones mencionadas, como así también de Venezuela, de donde provenía parte del dinero que financió en el MOMA, *Latin American Artists of the twentieth Century*. En Argentina, sin embargo, no se encuentran precedentes significativos de grupos económicos que hayan financiado exposiciones de arte argentino o latinoamericano en el exterior.

amparo de las teorías del multiculturalismo que en algunos casos reforzaban viejos estereotipos sin problematizar los nuevos escenarios en los que operaban⁷.

Los curadores

Actores protagónicos de esta red de instancias de legitimación y circulación que componen el “arte contemporáneo internacional”, desde principios de los ochenta los curadores adquirieron una centralidad inédita que los ubicó en una posición de particular autoridad cultural. Se han señalado dos circunstancias que colaboraron en la progresiva centralidad que ha tomado esta figura, y que marcan diferencias con respecto al rol que tenían en otros momentos históricos.

La elevación del estatus del rol curatorial, se acompañó de una transformación de sus tareas. Su paso de “detrás de escena al centro del escenario de la globalización” implicó a su vez su transformación de “árbitro del gusto” a “bróker cultural”. El término bróker es muy significativo por cuanto le agrega a la idea tan difundida de “intermediario cultural”, un sesgo eufemísticamente mercantil, ligando su rol de intelectuales con una red en la cual uno de los agentes centrales, el mercado, se encuentra en franca expansión. Si bien desde la modernidad la expansión del arte forma parte de “la tradición de lo nuevo”, en el discurso del arte global esta expansión es principalmente una extensión territorial. Así como se incorporan al mercado de bienes una cantidad de espacios que pertenecían en el modelo del estado de bienestar a la órbita estatal, en ese mismo movimiento se incorporan al mercado del arte una cantidad de nuevas producciones, que hasta entonces se encontraban en los márgenes del circuito, o directamente fuera del mismo.

Dentro del mercado del arte “global”, fueron los intermediarios privilegiados. En efecto, el nuevo trabajo del curador implica una transformación en las relaciones entre actores que estructuran el llamado mainstream. En este sentido, la relación centro/periferia se planteó a fines de los ochenta en términos bastante nuevos, aunque conservando elementos de discursos viejos. Los curadores fueron la categoría central de expertos que dio a la globalización del arte sus bases teóricas y su bien intencionada voluntad de integrar al circuito producciones de artistas provenientes de países del “resto del mundo”.

⁷ En tal sentido, aunque el caso Mexicano sea en cierto sentido distinto del resto de Latinoamérica para Estados Unidos, cabe citarlo como ejemplo ilustrativo de esta tendencia. Durante las negociaciones del NAFTA llevadas a cabo por los gobiernos de México y Estados Unidos, se llevaron a cabo dos mega exhibiciones de arte mexicano. La primera versión de *Mito y Magia en América: Los ochentas*, tuvo lugar en Monterrey el 28 de Junio de 1991. Con 316 obras de 61 artistas de 17 países del continente americano, los curadores Miguel Cervantes y Charles Morewether continuaron a su manera la serie de exposiciones organizadas en base al origen étnico, más o menos heterogéneo, de los creadores. La segunda de ellas, fue *México: Splendors of Thirty Centuries*, inaugurada en primer lugar en. La exposición consistía en 168 imágenes producidas por las distintas civilizaciones del territorio que hoy es México, y se dividía en cuatro secciones, correspondientes a sendos períodos: Arte precolombino, Arte y arquitectura colonial, Arte del siglo diecinueve y arte del siglo veinte. en las que se encontraba en primer plano la idea de la eliminación de fronteras nacionales, y el concepto de “desterritorialización”. Desde la perspectiva de Mari Carmen Ramirez, puede verse en ellas “la lógica de adaptación a las demandas del nuevo orden económico”(Mari Carmen Ramírez; 1996: 31).

Los curadores se encuentran ubicados en un espacio de barreras difusas entre estos dos conjuntos de actores. Las instituciones culturales por un lado y los inversores o los coleccionistas privados, por otro. Forman, pero también responden a una demanda inestable, cuya necesidad de convalidarse requiere de sus conocimientos autorizados. Este carácter dual del curador se alimenta muchas veces de que, sostenido justamente por ese conocimiento acreditado, su rol de asesor en las adquisiciones de los museos y demás instituciones públicas, que son sus principales clientes, lo convierte en una pieza clave del mercado de arte.

Así analiza Raymond Moulin el modo en que se reproducen ciertas nociones.

«En el mundo internacional de arte contemporáneo, algunos curadores de museos de punta, constituyen redes de instituciones que proceden bajo las mismas categorías de adquisición y entre las cuales circulan las mismas exposiciones»⁸.

Por su parte Guilbaut, considera también que un mundo “musealizado”, la ilusión de descentralización radical encuentra sus límites.

«La proliferación en el mundo entero de bienales internacionales habría podido ser el signo de una redistribución de las cartas y de la producción de fuertes diferencias. Desgraciadamente, demasiado a menudo ocurre lo contrario y para hacerse comprensibles en el mundo del arte, estas voces, largamente ignoradas, han tenido que ser registradas por la maquinaria de los grandes museos»⁹.

Los analistas coinciden en que desde mediados de los ochenta, el nuevo espacio en el que se desenvuelve es “un campo para-institucional en donde circula el arte periférico, un mercado transformado recientemente como resultado de las tendencias de la economía transnacional” (Ramírez;1996:22). En este mercado ampliado la función del curador “[...] es revelar y transmitir cómo las prácticas artísticas de los grupos marginados o periféricos, o bien de comunidades emergentes, portan nociones de identidad (Ibid.:23).

Conclusiones

En los noventa, el interés renovado por otras culturas se inserta en la ideología del multiculturalismo. La mayor parte de los debates alrededor de la representación del arte latinoamericano en exhibiciones del mainstream han sido articulados desde la perspectiva de las políticas de la identidad. Las exhibiciones y la actividad del mercado de arte latinoamericano desde mediados de los ochenta pueden ser vistos como el resultado de tensiones generadas por dos procesos interrelacionados. Por un lado, las dinámicas de integración global, y por otro, las políticas

⁸ Moulin, Raymond, Op. Cit. Pág. 50.

⁹ Guilbaut, Serge, “Musealización del mundo o californización de occidente”, Seminario internacional *Art Studies from Latin America/Estudios de Arte desde Latinoamérica*, UNAM y The Paul Getty Foundation, Veracruz, México, 2002. Pág. 4.

de identidad, que de la mano del multiculturalismo académico llevaron a adelante las minorías políticas por el acceso a derechos civiles.

En ambos casos la identidad latinoamericana aparece como un constructo ideológico y esencialista que subsume una cantidad de producciones heterogéneas bajo una etiqueta que tiene mucho que ver con determinados intereses particulares, y nada con un pretendido origen cultural.

La lógica de la diferenciación anima la dinámica del mercado transnacional, y su demanda de símbolos fácilmente identificables, en la forma de objetos de consumo que acentúan lo exótico y la particularidad. Como indica Moulin, la mundialización de la escena artística y la globalización del mercado se interrogan y se responden mutuamente. La demanda de este tipo de mercados impacta así, no sólo sobre el recorte de las producciones que circulan en las instituciones más consagradas del primer mundo, sino que también refuerzan imágenes preconcebidas sobre las características de los grupos que las producen, y eventualmente favorecen a unos en detrimento de otros¹⁰.

¹⁰ Al respecto, Mari Carmen Ramírez sostiene lo siguiente: “Fueron precisamente las demandas omnívoras del mainstream de símbolos de la cultura latina, para aplacar las más radicalizadas de los grupos latinos, las que prepararon el camino de aceptación del arte y de la identidad latinoamericanos en Estados Unidos.” (Mari Carmen Ramírez, 1996: 26).