

**Mariella
Franzoni**

**FLOWS AND FORMS OF
GLOBAL IMAGINARIES.
CONTEMPORARY ART,
POLITICS OF THE IMAGINATION
AND *GLOBAL ETHNOSCAPES***

Statement Curatorial

Para el curso ON MEDIATION. Theory and Curatorial Practices in the Global Art (*AGI-Arte, Globalización, Interculturalidad Universidad de Barcelona. Facultad de Geografía e Historia*)

1_ Este *statement* curatorial se inscribe en el giro etnográfico tanto de las prácticas artísticas del arte contemporáneo como del comisariado, planteando una revisión crítica del mismo desde una perspectiva actual. En particular, nuestro enfoque curatorial pretende seguir el camino recientemente abierto por Okwui Enwezor en la última bienal de París, *Intense Proximity* (2012), en la medida en que parte de un cuestionamiento de los procesos globales de la cultura contemporánea y desarrolla su discurso en el marco teórico del análisis cultural y antropológico. Siguiendo a James Clifford y, en general, la autocrítica de la antropología postmoderna¹ consideramos a la etnografía como un relato que

¹ La antropología postmoderna y deconstruccionista tiene como objeto de estudio no la cultura, sino la propia antropología y sus formas de investigación y narración (la etnografía). La escritura

cuenta más sobre su autor que sobre los objetos de su discurso. Así pues, como Enwezor, nos interesamos no en la etnografía como método de análisis social, sino en la poética etnográfica, como metáfora de la curiosidad del hombre por los paisajes culturales contemporáneos y sus mecanismos de construcción de la diferencia.

2_ En *Flows and Form of Global Imaginaries*, a través de la obra de siete artistas que trabajan en el contexto internacional, planteamos la cuestión de cómo, en nuestra época, los imaginarios globales se forman y transforman en el flujo constante de personas y formas culturales, imágenes e ideas, alimentando nuevos procesos de creación de identidad y alteridad.

El viaje etnográfico, el turismo, el comercio, la migración, las lenguas francas (como el inglés), los espacios de tránsito nacional o transnacional son metáforas para aludir a los vehículos de la creación y circulación de los imaginarios identitarios globales.² Ellos desvelan nuevas políticas de la imaginación de la diferencia y están en el origen de lo que Arjun Appadurai llama *Global Ethnoscapes*: los paisajes étnicos o identitarios de la sociedad en proceso de globalización.³ En el contexto actual de desterritorialización, generado por la intensificación de los intercambios de las formas culturales más allá de los

etnográfica es analizada como herramienta o dispositivo retórico con el que se construye una cultura dada, su identidad y su alteridad. Véase Clifford, James, Marcuse, George, eds. (1986). *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.

² Según Appadurai, en nuestra época, la imaginación se sitúa en la coyuntura entre los individuos (“agencia”) y los espectros de posibilidades globalmente definidos. El antropólogo la define como una práctica social implicada en la construcción de la identidad y evidentemente condicionada por las imágenes, las ideas y las oportunidades que llegan de todas partes del mundo a través de los medios de comunicación de masas. Así pues, el nexo entre la imaginación y la vida social es cada vez más global y siempre menos separado de lugares concretos. La cultura se convierte en una forma volátil de diferencia y la fabricación de la identidad propia y de la imagen de sí funciona en la actualidad en un mundo de tipos y tipificaciones sociales; en Appadurai, Arjun (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la Globalización*. Montevideo: Edición Trilce, 78.

³ El paisaje étnico es uno de las cinco dimensiones de flujos globales que construyen los mundos imaginados (junto con el paisaje mediático, el tecnológico, el financiero y el ideológico); hoy en día, la cuestión de la etnicidad, afirma Appadurai, al haber superado la dimensión de la localidad, ha pasado a ser una fuerza global, lo cual constituye una paradoja fundamental de la política étnica de los estados contemporáneos, que siguen creando espectáculos internacionales de las minorías y las diferencias, con el objetivo de domesticarlas; *ibídem*, 53-54.

confines nacionales,⁴ vivimos en mundos globalmente imaginados⁵ en los que se producen nuevas alteridades, según mecanismos que huyen de los esquemas interpretativos de la semiótica cultural tradicional.

De acuerdo con Fred Myers y George Marcus, hoy día el arte constituye un observatorio privilegiado de los efectos de la diferencia en el mundo contemporáneo.⁶ Así, a través de diferentes discursos artísticos, el propósito de este proyecto es contribuir a la comprensión de las políticas de la imaginación y sus dispositivos epistemológicos en la construcción de la identidad y la alteridad.

Mounir Fatmi (Marruecos), Jean-François Boclé (Martinica), Pauline Bastard (Francia), Inibal Abergil (Israel), Narelle Jubelin (Australia), Shilpa Puhta (India) y el colectivo Postcommodity (Estados Unidos y México), a pesar de sus orígenes geográficos muy diferentes, destacan por ser artistas globales: su trabajo no se define por el reconocimiento con la identidad nacional, sino que plantea reflexiones más amplias sobre las formas culturales globales. Su posición supera la antítesis entre modernismo y postmodernismo, o tradición y modernidad que ha protagonizado el arte contemporáneo de los '90, y más bien expresa lo que Okwui Enwezor define *the will to globality*, la voluntad de ser globales.⁷

Así pues, en el trabajo de estos artistas descubrimos una dimensión nueva del giro etnográfico del arte contemporáneo, que se aleja del lenguaje más propiamente documental y que nace tras la crisis de la representación o fetichización del “otro”.

⁴ La idea de desterritorialización es presente en varios pasajes de *La modernidad desbordada*; sin embargo la encontramos también en textos de teóricos culturales de Latinoamérica; véase, entre otros, Canclini, Néstor García (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós.

⁵ Appadurai enfatiza la dimensión global de la vida imaginativa y su relación con la migración de las formas culturales en su recién conferencia titulada “Nuovi viaggi immaginari e flussi globali”, festival cultural *Dialoghi sull'uomo*, 24-26 de mayo 2013, Pistoia (Italia).

⁶ Véase Myers, Fred, Marcuse, E. George (1995). *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley: University of California Press.

⁷ Véase Enwezor, Okwui (2002). “The Black Box”. Cat. exp. *Documenta 11-Platform 5 Kassel*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 47. También podemos definir esta actitud en términos de “imaginación cosmopolita”, “identidad locacional” y “ética encorporada” (*Cosmopolitan Imagination, locational identity, embodied ethics*), tomando en préstamo la expresión de Marsha Meskimmon, recientemente retomada y reconceptualizada por Anna María Guasch, en “Globalization and Contemporary Art” – disponible en <http://www.thirdtext.org/globalization-and-contemporary-art>.

En “El artista como etnógrafo” (1992), Hal Foster, al señalar las similitudes entre investigación antropológica y práctica artística contemporánea, destaca como ciertos artistas buscan en la alteridad cultural - el oprimido postcolonial, lo subalterno y lo subcultural- una vía para realizar la misión transformadora del arte: la subversión de la cultura dominante.⁸ El error, afirma Foster, está en idealizar al “otro” como negación del mismo y situar el lugar de la transformación política siempre en *otra parte*, en el terreno de la alteridad, fuera del contexto geocultural del artista. Por el contrario, hoy en día, muchos artistas han asumido como hecho imprescindible el debate del *writing culture*⁹ de la antropología de los ’80, que ha sometido el medio de la escritura etnográfica a críticas muy duras. Según Schneider, esto conlleva el desarrollo de discursos artísticos profundamente marcados por estos cambios de perspectiva.¹⁰ Así pues, los artistas globales seleccionados en este proyecto, adoptan la etnografía ya no para descubrir y apropiarse de un “otro” imaginado, ajeno y exterior, sino como una herramienta para entender su propio entorno y desvelar los dispositivos epistemológicos que articulan, con un cierto grado de violencia, la relación entre identidad y diferencia en los múltiples contextos del mundo globalizado. Cada una de las obras escogidas llama a la atención por sugerir movimiento, tráfico, desplazamiento. Todas tienen a que ver con los flujos globales de personas, formas culturales e imaginarios, creados y alimentados por los viajes etnográficos, el comercio, el turismo o por aquellos no-lugares que nos desveló Marc Augé en la década pasada, y que hoy nos parecen tan familiares. Todas revelan la violencia implícita en las políticas de la imaginación de la diferencia, en los *global ethnoscaapes* contemporáneos.

Para Mounir Fatmi (Tanger, 1970), el viaje etnográfico se convierte en una metáfora para hablar de la dimensión subjetiva y simbólica de la movilidad contemporánea, dimensión que Joaquín Barriandos reconduce al “desplaza-

⁸ Foster, Hal (2001). “El artista como Etnógrafo”. En *El retorno de lo real. La Vanguardia a final de siglo*. Madrid: Akal Arte Contemporáneo, 177.

⁹ Nos referimos a la publicación *Writing Cultures. The Politics and the Poetics of Ethnography*, anteriormente citada.

¹⁰ Schneider, Arnd y Wright, Christopher (2006). *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford: Berg, 4.

miento de los imaginarios” y a “las negociaciones transculturales”.¹¹ En el proyecto *Le Voyage de Claude Lévi-Strauss* (2012), las tres pantallas de la videoinstalación conectan los diferentes viajes y traslados del antropólogo francés, convirtiéndolo en un emblema del sujeto que vive en las fronteras tanto geográficas como identitarias y, finalmente, en la metáfora del desplazamiento de millones de migrantes en todo el mundo. El repudio, por parte del autor de *Tristes Tropiques* (1955), de los viajes y los exploradores se hace presente en la obra de Mounir mostrando la obsolescencia del modelo etnográfico moderno, sus paradigmas e imaginarios. De la misma manera, la obra *Civilization* (2013) -en la que el artista coloca sus zapatos negros encima de un libro negro titulado *Civilization*- explora la polaridad dogmática entre civilización y barbarie que pertenece a los imaginarios antropológicos del pasado. Como sugirió Hanna Arendt, la civilización global produce constantemente sus bárbaros, dentro de sus confines, obligando millones de personas a vivir como salvajes.¹²

El proyecto *Boat* (2004-2010) de Jean-Françoise Boclé (Martinica, 1971) se presenta como un ensamblaje de materiales dispuestos en forma de barco: varios miles de trozos de cartón con inscripciones e imágenes mercantiles, arrancados de los embalajes que el artista ha recogido en todo el mundo desde 1995. La instalación sugiere pensar al comercio y el mercantilismo, a la historia del colonialismo, así como del capitalismo y el consumismo. Los productos de la industria manufacturera y alimentaria, trazan diariamente miles de rutas en los mapas oceanográficos, desplazando, junto con las mercancías, también deseos, imágenes y utopías.

Los cinco pequeños objetos, con forma de cámara fotográfica que **Pauline Bastard** (Rouen, 1982) construye con materiales encontrados en sus viajes - *Untitled (Apparail Photo)*, 2011-2013- tratan de desvelar los mecanismos perversos de un dispositivo con el que solemos capturar un instante en el tiempo,

¹¹ Barriendos, Joaquín (2007). “El arte global y las políticas de movilidad. Desplazamientos (trans)culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo”. En *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, Enero- Junio, 2007, vol II, n. 001. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, San Cristobal de las Casas, México, 159.

¹² En *The Origin of Totalitarianism*, leemos: “the danger is that a global, universally interrelated civilization may produce barbarian from its own midst by forcing millions of people into conditions which, despite all appearances, are the conditions of salvage”; en Arendt, Hannah (1967). *The Origin of Totalitarianism*. London: Unwin, 302.

o la realidad. Como armas del explorador, el turista y el etnógrafo, la cámara y la fotografía han sido y siguen siendo unos de los dispositivos más poderosos y violentos para la fetichización de la alteridad a través de un proceso de distanciamiento y auto-legitimización.

De viajes y encuentros turísticos -como actividades que se nutren de imágenes e imaginarios (Aime, 2013)- también habla la última obra de **Narelle Jubelin** (Sydney, 1960). *Grey Nomads* (2013) es una instalación que con su título celebra irónicamente un homónimo fenómeno turístico, en el que grupos enormes de jubilados blancos australianos emprenden viajes con caravana a lo largo del continente. Narelle, enfatiza el encuentro e intercambio de los “grey nomads” con la gente que, desde hace siglos, habita los desiertos australianos y a la que, durante mucho tiempo, se le ha llamado erróneamente “nómada”.

Lugares tanto de tránsito, como de sedimentación y estratificación de imágenes, ideologías y objetos vivenciales, las estaciones de buses hacen de protagonistas a la serie fotográfica *Station* (2004) de **Inibal Abergil** (Israel, 1976). La artista pasó tres años documentando estos detalles del paisaje de Israel, según la idea de que corresponden a un aspecto de la psique de sus habitantes. Esta etnografía no retrae nunca a las personas, y sin embargo es capaz de descubrir el uso que los usuarios hacen de las estaciones, inscribiendo en ellas mensajes tanto políticos y culturales, como comerciales y personales.

Los imaginarios globales de la diferencia viajan también a través de aquellos no-lugares, como los aeropuertos, que se muestran, solo en apariencia, culturalmente y políticamente neutros, sin identidad, ni historia, ni partido. Aquí, afirma Marc Augé, el viajero se convierte en un pasajero, cuya identidad es definida solo por su carta de embarque y destinación. Sin embargo, en la obra de **Shilpa Gupta** (1976, Mumbai), los aeropuertos se presentan como lugares impregnados de imaginarios sociales y políticos que vinculan los flujos globales al terrorismo y a la violencia. En *There is no Explosive in This* (2007-2008) vemos, por un lado, una instalación y una serie fotográfica sobre el secuestro de los objetos potencialmente peligrosos en las puertas de control de los aeropuertos de Mumbai y Manchester; por otro lado, una instalación interactiva, en la que el espectador es invitado a transportar por la calle una maleta que lleva la inscripción “There is no explosive

in this”. Así pues, Shilpa cuestiona profundamente el estatus del “hombre-pasajero”, figura sin rostro y potencial terrorista a la vez, que alimenta el imaginario global de la violencia y el terror emergido tras el 11 de septiembre 2001.

El inglés, como lengua franca, es un vehículo de los imaginarios globales, evidentemente vinculados con la conformación geopolítica del mundo y a la historia postcolonial. Así pues, el colectivo de artistas mexicanos y estadounidenses, **Postcommodity** (Raven Chacon, Cristóbal Martínez, Kade L. Twist, Nathan Young), en la videoinstalación de cuatro pantallas ***With Salvage and Knife Tongue*** (2012) analizan las variaciones del inglés (enunciación, entonación y acentuación) hablado por varias personas de origen indígena de EEUU (Cherokee) y Australia (Pitjantjatjara). A través de un proceso de transformación del audio en algoritmos, se produce una síntesis de las voces que se influyen y transforman recíprocamente, aludiendo a la idea de una experiencia compartida de la diferencia, por parte de los hablantes indígenas.

3_ Todas las obras seleccionadas en este proyecto señalan el carácter político de los flujos y las formas de los imaginarios globales y de los mecanismos relacionales que producen la diferencia cultural y sus representaciones.

De esta manera, en nuestro proyecto destacamos como estos nuevos lenguajes etnográficos del arte actual marcan un cambio fundamental en la relación del discurso artístico y curatorial con la práctica etnográfica y, en general, con el pensamiento antropológico, entendido como estudio y reflexión crítica sobre los procesos culturales contemporáneos.

Es verdad que el intercambio entre antropología y arte contemporáneo se ha centrado mayormente por un lado, en la hibridación de los dos tipos de prácticas de investigación (etnográfica y artística) y, por otro, en la adopción del lenguaje documental como un terreno común de experimentación para elaborar nuevas formas, menos autoritarias y más dialógicas, de descripción de la diversidad socio-cultural. Sin embargo, en este proyecto defendemos la idea que la integración del pensamiento antropológico en el discurso artístico puede adquirir formas muy complejas y articuladas, que poco tienen a que ver con el trabajo documental y

que más bien emplean los lenguajes conceptuales como herramientas discursivas para desvelar los procesos socio-culturales contemporáneos y denunciar los mecanismos de poder implícitos en ellos.

Desde finales de los '80, de la misma manera que el arte, también la práctica y el discurso curatoriales muestran una particular preocupación por cuestiones de tipo étnico y cultural. En particular, las exposiciones que se inscriben en el proceso de descentralización del arte contemporáneo y de normalización del arte de las minorías culturales, se caracterizan por la enfatización de la dimensión cultural de la identidad de los artistas no occidentales, de la “alteridad” como elemento esencial de su trabajo. Como afirma Hans Belting, los esfuerzos por globalizar el arte y el discurso sobre el arte se han centrado sobre todo en préstamos de la teoría cultural y la antropología,¹³ la ciencia de la alteridad por excelencia. Y esto ocurre también en el ámbito de las exposiciones, donde la crisis de la narrativa histórica conlleva la adopción de otros marcos conceptuales, impulsando la producción de exposiciones colectivas, a-históricas y temáticas.¹⁴

Así pues, la institucionalización de la figura del curador internacional y la afirmación del arte global¹⁵ se asocian a un “giro antropológico” de las prácticas curatoriales,¹⁶ que marca los discursos expositivos tanto de los museos de arte

¹³ Véase Belting, Hans, ed (2011). *Global Studies: Mapping Contemporary Art and Culture*. Hatje Cantz: Ostfildern. 28.

¹⁴ Las exposiciones colectivas, a-históricas y temáticas se definen en los años 80 por una serie de características: la yuxtaposición de obras de diferentes tiempos, lugares, culturas y con diferentes características formales, temáticas, contextuales; la mediación de una narrativa personal de un solo autor-curador; la sustitución del sistema clasificatorio tradicional con una forma de taxonomía subjetiva. El curador se convierte en un árbitro del gusto y opera como mediador entre el artista y el público, creando un filtro conceptual a través del que interpretar las obras.

¹⁵ Hans Belting, como muchos de sus colegas, identifica el 1989 como año emblemático para la inauguración del “arte global”, término que se contrapone al de *world art*. Éste último se funda en un concepto de arte propio del universalismo modernista y corresponde a una “apropiación de los objetos como forma pura y como prueba de la creatividad individual manifestada a nivel universal”; véase Belting, Hans (2007). “Contemporary Art and the Museum in the Global Age”. En Weibel, Peter, Buddensieg, Andrea eds. *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*, Ostfildern: Hatje-Cantz, 22. Por el contrario, la noción de arte global desafía la visión etnocéntrica y moderna del arte, ya que no implica una cualidad estética ni un nuevo contexto, más bien una pérdida de contexto; *ibídem*, 16–38.

¹⁶ Es Paul O'Neill quien habla de “giro antropológico” del *curating*. Véase O'Neill, Paul (2012). *The culture of curating and the curating of culture(s)*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The Mit Press..

contemporáneo, como de las bienales y los certámenes artísticos internacionales. Esto fue la consecuencia no solo de la aceleración del proceso de globalización del arte actual, sino también de la progresiva integración de productos artísticos procedentes de regiones no occidentales, anteriormente catalogados como etnográficos, en la categoría de lo “contemporáneo”. Por lo tanto, el necesario revisionismo geopolítico¹⁷ de las instituciones del arte contemporáneo europeas y norteamericanas se tradujo en la integración de este arte tanto en sus colecciones como en sus programas expositivos y en un proceso de progresiva domesticación de la diferencia a través de la adopción de categorías conceptuales típicas de la antropología.

Bajo la etiqueta del “giro antropológico” de las prácticas curatoriales, encontramos diferentes enfoques de matriz antropológica, que van del multiculturalismo¹⁸ al postcolonialismo.¹⁹ En casi todos los casos, este giro toma la forma del *transcultural curating*, una perspectiva curatorial basada en la mediación intercultural, en la que los curadores -generalmente occidentales o formados en Occidente- operan como mediadores culturales en el contexto particular de una exposición internacional y, en general, en el sistema del arte mundial. Por ser los “nómadas” privilegiados del sistema del arte, Ralph Rugoff

¹⁷ Véase Barriendos, Joaquín (2010). “Geoesthetic Hierarchies: Geography, Geopolitics, Global Art and Coloniality”. Elkins, James ed. *Art and Globalization*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 247.

¹⁸ Centrada en la enfatización de las formas particulares y periféricas del arte, esta tendencia tanto del comisariado como de todo discurso sobre el arte internacional, puede ser definida como un fenómeno de fuerte fetichización y estetización de lo marginal y lo subalterno; véase Barriendos, El arte global y las políticas de la movilidad, 159-192. El multiculturalismo marca, en Europa, exposiciones como *Les Magiciens de la Terre* de Jean Hubert Martin (1989, París), *Lo Crudo y lo Cocido* de Don Cameron (1994-95, Madrid), o como *Otro País. Escalas Africanas* de Joelle Busca y Simon Njami (1994, Las Palmas de Gran Canaria); y en Estados Unidos exposiciones como *The Decade Show. Frameworks of identity in the 1980s* (1990, Nueva York).

¹⁹ Centrada en el concepto de identidad híbrida o múltiple, esta posición rechaza la noción de pureza cultural, abogando por la idea de que, hoy día, la identidad del artista se caracteriza por ser “fronteriza”, es decir por definirse a partir de condiciones transicionales, como la migración. Entre los curadores que han defendido esta perspectiva en varias exposiciones destacan Okwin Enwezor, Carlos Basualdo, Uta Meta Bauer, Catherine David, Hou Hanru, Charles Esche o Gilane Tawadros. El paradigma de la complejidad y la hibridez cultural es un evidente préstamo de la antropología cultural y es definido por Jean-Loup Amselle, antropólogo francés, como “lógica mestiza” (*logique métisse*); véase Amselle, Jean-Loup (1990). *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*. Paris: Payot.

los define como *jet-set flâneurs*.²⁰ Entre los ejemplos más destacados de la tendencia transcultural encontramos exposiciones como: la 49° Bienal de Venecia, *Plateau of Humankind*, de Harald Szeemann (2001); la *Documenta XI* de Kassel de Okwui Enwezor (2002); *How Latitudes Become Forms. Art in a Global Age*, comisariada por Philippe Vergne (2003-04); la II Bienal de Johannesburg, *Trade Routes*, de Okwui Enwezor (1997-98); *Lo desacomodador. Escenas fantasmas en la sociedad global*, II Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla, de Okwui Enwezor (2007). A mediados de los '90 Gerardo Mosquera critica al *transcultural curating* por ser una nueva estrategia de colonización cultural que perpetua la emblemática división entre “culturas curadas” y “culturas curadoras”.²¹ Más tardes, Christian Kravagna, lo considera como un sistema de “one-way-import” de las culturas no-occidentales que forma parte de una larga tradición de exposiciones coloniales que sigue obstaculizando la verdadera globalización del arte contemporáneo.²²

La producción del conocimiento entorno al arte, a partir de la interpretación y contextualización de la obra, es un proceso muy poderoso, ya que, a través de la exposición -como dispositivo de representación, narración y ordenación del mundo de las cosas y de las ideas- el *curator* tiene el poder de comunicar normas, significados y valores estéticos, de polarizar o unir colectividades, de identificar los que están dentro el sistema y los que no, de activar procesos de estereotipación y opiniones de valor, construyendo afiliación o diferenciación, identidad y alteridad.

Así pues, consideramos que los comisarios de hoy, a todos los niveles, no pueden eludir el reconocimiento de las implicaciones políticas de las experiencias curatoriales marcadas por estas tendencias político-antropológicas, ya que en ellas se manifiesta el ejercicio de un poder muy fuerte: el privilegio de la mediación y el dominio de un lenguaje -la curaduría.

²⁰ Rugoff, Ralph (1999). “Rules of the Game”. En *frieze*, n.44, enero-febrero, 46-49.

²¹ Mosquera, Gerardo (1994). “Interpretar el arte desde el Norte”. En *Lapiz*, n°102, abril, 12-14.

²² Cravagna, Christian (2004), “Transcultural Viewer Point. Problems of Representation in Non-European Art”, En Tannet, Christoph, Bethanien, Künstlerhaus, eds (2004). *MIB-Man in Black: Handbook of Curatorial Practice*. Frankfurt am Main: Revolver. 93.

De este modo, en *Flows and Form of Global Imaginaries*, nuestra posición se basa en la voluntad de romper con la tradición del *transcultural curating*, y de abrir el camino a una más fructuosa hibridación de los dos discursos -antropológico y curatorial- teniendo en cuenta que tanto el uno como el otro, a la vez que se ocupan de la dimensión global del sistema cultural, también se convierten a su vez en lenguajes globales y culturalmente muy transversales, es decir en medios accesibles a nuevas regiones del mundo que se rescatan de la condición de subalternidad impuesta por el sistema del arte. El acceso progresivamente más democrático a estos ámbitos de producción del saber, nos permite creer en una futura la democratización de aquellos medios que, profundamente vinculados a la ideología colonial, han favorecido las políticas de exclusión y fetichización de lo no-occidental, etiquetándolo como marginal, y subalterno. Por su parte, la práctica curatorial constituye un nuevo lugar de articulación entre lo local y lo global del arte actual y puede inscribirse en el proceso de “descolonización” del pensamiento contemporáneo.²³ Nuestra idea se basa en la consideración de que la globalización de la curaduría pueda implicar una toma de conciencia del poder intrínseco de este medio: el poder de la selección, de la presentación y la representación, así como de la mediación. Evidentemente, hay que tener en cuenta, nos sugiere Marti Perán, que la hegemonía de Occidente se garantiza a través de la exportación de modelos no solamente expositivos, como las bienales, si no también educativos.²⁴ Sin embargo, el progresivo aumento de curadores en otra parte del mundo, el constante auto-cuestionamiento y la siempre mayor transversalidad disciplinaria y cultural de las prácticas curatoriales, nos permiten creer (no sin una buena dosis de optimismo) que estas tengan el poder de enriquecer la variedad de posiciones críticas y de perspectivas de análisis cultural de la sociedad contemporánea.

Finalmente, nuestra posición curatorial, al inscribirse en el giro antropológico del comisariado, apunta a la idea de que el arte contemporáneo ofrece ocasiones para

²³ Véase Mignolo, Walter (2011). “Museum in the Colonial Horizon of Modernity. Fred Wilson’s Mining the Museum”. En Harris, Jonathan, ed. *Globalization and Contemporary Art*. Oxford: Wiley Blackwell USA, 71-85. Sobre teoría decolonial véase también. Castro Gómez, Santiago ed. (2007). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Instituto Pensar-Siglo del Hombre Editores-Iesco; Gosfoguel, Ramón (2007). “The Epidemic Decolonial Turn: Beyond Political-economy Paradigm”. En *Cultural Studies*, 211-223; citados en Barriandos, Geoaesthetic Hierarchies, 247.

²⁴ En Perán, Martin (2011). “La geopolítica del arte como querelle”. En *Roulotte*:08, 182-186.

explorar los nuevos mecanismos identitarios, o -como sugiere Enwezor en *Intense Proximity* (Bienal de Paris, 2012)- para plantear un discurso post-identitario y post-nacional en un contexto, como en Europa, en el que los imaginarios de la diversidad definen espacios sociales de conflictos y compromisos siempre nuevos, que piden ser constantemente reinterpretados.

Referencias

- Aime, Marco (2005). *L'incontro mancato*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Aime, Marco (2013). "Lontano da dove? Diverso da chi? Il viaggio e l'immaginario", conferencia en el festival *Dialoghi sull'uomo*, 24-26 de mayo, Pistoia (Italia)
- Amselle, Jean-Loup (1990). *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*. Paris :Payot.
- Appadurai, Arjun (1996). *Modernity at Large. Culatural Dimension of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Appadurai, Arjun (2013). "Nuovi viaggi immaginari e flussi globali" conferencia, festival cultural *Dialoghi sull'uomo*, 24-26 de mayo, Pistoia (Italia).
- Arendt, Hannah (1967). *The Origin of Totalitarianism*. London: Unwin
- Augé, Marc (1992). *Non-Lieux, introduction è une anthropologie de la Surmodernité*. Paris: Les Seuil.
- Barriendos, Joaquín (2007). "El arte global y las políticas de movilidad. Desplazamientos (trans)culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo". En *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, Enero- Junio, 2007, vol II, n. 001. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, San Cristobal de las Casas, México, pp.159-182.
- Barriendos, Joaquín (2010). "Geoesthetic Hierarchies: Geography, Geopolitics, Global Art and Coloniality". En Elkins, James ed. *Art and Globalization*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 245-250.
- Belting, Hans (2007). "Contemporary Art and the Museum in the Global Age". En Weibel, Peter, Buddensieg, Andrea eds. *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*, Ostfildern: Hatje-Cantz, 18-36.
- Canclini, Néstor García (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós.
- Clifford, James (1988). *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press.

- Clifford, James (1986). *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography*. Editado con George Marcus. Berkeley: University of California Press.
- Enwezor, Okwui (2002), "The Black Box", cat. exp. *Documenta 11 -Platform 5 Kassel*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.
- Foster, Hal (2001) "El artista como Etnógrafo", en *El retorno de lo real. La Vanguardia a final de siglo*. Madrid: Akal Arte Contemporáneo, p.175-207.
- Guasch, Anna Maria (2013). "Globalization and Contemporary Art". En Harris, Jonathan ed. *Global Occupations of Art*. En *The Third Text. Critical Perspectives on Contemporary Art and Culture* (<http://www.thirdtext.org/globalization-and-contemporary-art>).
- Mignolo, Walter (2011). "Museum in the Colonial Horizon of Modernity. Fred Wilson's Mining the Museum". En HARRIS, Jonathan, ed. *Globalization and Contemporary Art*. Oxford: Wiley Blackwell USA, 71-85.
- Mosquera, Gerardo (1994). "Interpretar el arte desde el Norte". En *Lapiz*, n°102, abril, 12-14.
- Myers, Fred, Marcuse, E. George (1995). *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley: University of California Press.
- O'Neill, Paul (2012). *The culture of curating and the curating of culture(s)*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The Mit Press.
- Perán, Marti (2011). "La geopolítica del arte como querelle". En *Roulotte*:08, 182-186.
- Rugoff, Ralph (1999). "Rules of the Game". En *frieze*, n.44, enero-febrero, 46-49.
- Schneider, Arnd, Wright, Christopher (2006). *Contemporary Art and Anthropology*. Oxford: Berg.

Selección de artistas y obras

MOUNIR FATMI

Le Voyage de Claude Lévi-Strauss (2012)

<http://www.mounirfatmi.com/2installation/journeyoflevistrauss.html>

Civilization (2013)

<http://www.mounirfatmi.com/2sculpture/civilization.html>

JEAN- FRANÇOISE BOCLÉ

Boat (2004-2010)

<http://www.jeanfrancoisbocle.com/works/installation/boat/brussels.html>

PAULINE BASTARD

Untitled (Appareil Photo) (2011-2013)

<http://paulinebastard.com/blog/2013/08/08/untitled/>

NARELLE JUBELIN

Grey Nomad (after Nancy Holt's Sun Tunnels, 1976) (2013)

<http://marlboroughcontemporary.com/artists/narelle-jubelin/>

INBAL ABERGIL

Station (2004)

<http://www.inbalabergil.com/project4.html>

SHILPA GUPTA

There is no Explosive in This (2007-2008)

<http://shilpagupta.com/pages/series/noexplosiveseries.htm>

POSTCOMMODITY

With Salvage and Knife Tongue (2012)

<http://postcommodity.com/WithSalvageAndKnifeTongue.html>