



# Lo intercultural entre lo global y lo local

ANNA MARIA GUASCH

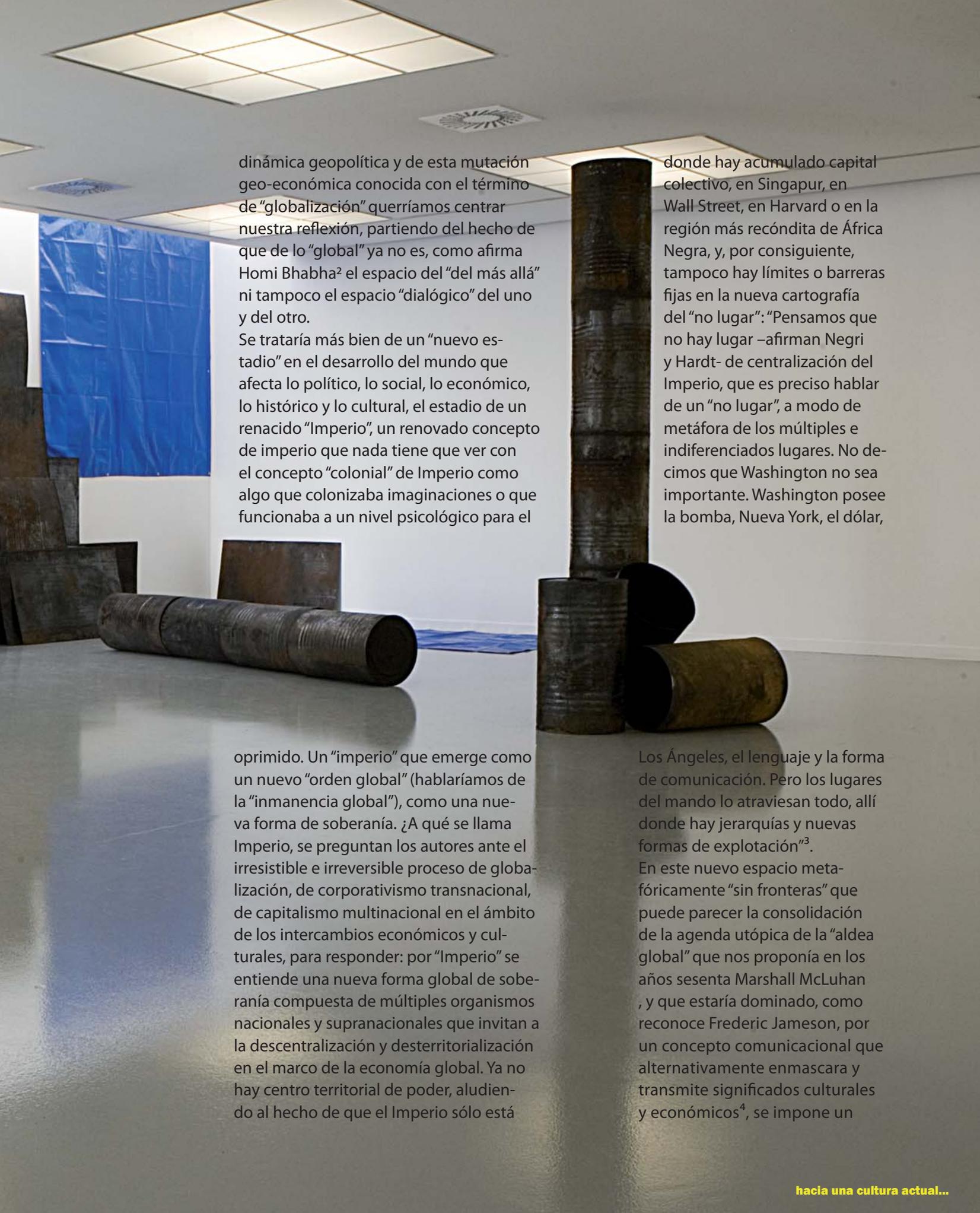


hacia una cultura actual...

**C**on la irrupción de la condición posmoderna, que corresponde al período postcolonial asistimos, en efecto, tras los episodios de autoafirmación y resistencia del período colonial, a un nuevo episodio en la definición de la identidad: el de una máxima expansión, desplazamiento y democratización del hecho cultural fruto de la consolidación del discurso de la diferencia en el marco del posestructuralismo francés, pero también del impacto de los estudios postcoloniales, que tuvieron un importante punto de partida en las teorías de Edward Said. En un mundo ya no dividido en estructuras binarias (lo civilizado/ lo primitivo, lo crudo/ lo cocido, la cultura/ la subcultura), ni dominado por una mirada etnocéntrica ni por una sociedad basada en el monoculturalismo radical que consideraba la diversidad cultural y social como peligrosa, el “discurso de la diferencia” garantizó un reconocimiento de la diversidad y del efecto “collage” subyacente al discurso de la hibridación, del nomadismo, del mestizaje y de la impureza<sup>1</sup>.

El mundo del arte contemporáneo ha dejado de reducirse, en efecto, al espacio occidental y estamos asistiendo a una nueva configuración y a una nueva geografía que se traduce en la integración de situaciones artísticas extra-occidentales. Es en este sentido que la naturaleza artística del arte contemporáneo es cada vez menos occidental y más mundial, es decir, más global y al mismo tiempo local. Es en el marco de esta nueva





dinámica geopolítica y de esta mutación geo-económica conocida con el término de “globalización” queríamos centrar nuestra reflexión, partiendo del hecho de que de lo “global” ya no es, como afirma Homi Bhabha<sup>2</sup> el espacio del “del más allá” ni tampoco el espacio “dialógico” del uno y del otro.

Se trataría más bien de un “nuevo estadio” en el desarrollo del mundo que afecta lo político, lo social, lo económico, lo histórico y lo cultural, el estadio de un renacido “Imperio”, un renovado concepto de imperio que nada tiene que ver con el concepto “colonial” de Imperio como algo que colonizaba imaginaciones o que funcionaba a un nivel psicológico para el

oprimido. Un “imperio” que emerge como un nuevo “orden global” (hablaríamos de la “inmanencia global”), como una nueva forma de soberanía. ¿A qué se llama Imperio, se preguntan los autores ante el irresistible e irreversible proceso de globalización, de corporativismo transnacional, de capitalismo multinacional en el ámbito de los intercambios económicos y culturales, para responder: por “Imperio” se entiende una nueva forma global de soberanía compuesta de múltiples organismos nacionales y supranacionales que invitan a la descentralización y desterritorialización en el marco de la economía global. Ya no hay centro territorial de poder, aludiendo al hecho de que el Imperio sólo está

donde hay acumulado capital colectivo, en Singapur, en Wall Street, en Harvard o en la región más recóndita de África Negra, y, por consiguiente, tampoco hay límites o barreras fijas en la nueva cartografía del “no lugar”: “Pensamos que no hay lugar –afirman Negri y Hardt- de centralización del Imperio, que es preciso hablar de un “no lugar”, a modo de metáfora de los múltiples e indiferenciados lugares. No decimos que Washington no sea importante. Washington posee la bomba, Nueva York, el dólar,

Los Ángeles, el lenguaje y la forma de comunicación. Pero los lugares del mando lo atraviesan todo, allí donde hay jerarquías y nuevas formas de explotación”<sup>3</sup>.

En este nuevo espacio metafóricamente “sin fronteras” que puede parecer la consolidación de la agenda utópica de la “aldea global” que nos proponía en los años sesenta Marshall McLuhan, y que estaría dominado, como reconoce Frederic Jameson, por un concepto comunicacional que alternativamente enmascara y transmite significados culturales y económicos<sup>4</sup>, se impone un



replanteamiento de los conceptos de identidad y diferencia que suponen una relación cada vez más tensa entre el estado-nación y los nuevos estados posnacionales: “Lo que está emergiendo, sostiene Arjun Appadurai, son poderosas formas alternativas de organización del tráfico de recursos, imágenes e ideas, formas que o bien desafían al estado-nación de una manera activa o bien son alternativas antagónicas pacíficas constituyentes de lealtades políticas a gran escala”<sup>5</sup>.

En este mundo posnacional se impondría, al decir de Appadurai, la aparición de una nueva etnicidad, capaz de atraer a personas y grupos que por su dispersión espacial son mucho más vastos que los grupos étnicos de los que se ocupaba la antropología tradicional. Una etnicidad que, lejos de estar vinculada con las prácticas “primordialistas” del estado-nación, es transnacional y reclamaría un nuevo entendimiento de la relación entre la historia y la agencia social, el campo de los afectos y el de la política, los factores a gran escala y los factores locales, los flujos culturales globales y las realidades específicas locales, los contextos propios y los contextos ajenos: “En la medida – sostiene Appadurai- que los Estados pierdan su monopolio respecto a la idea de nación, es perfectamente entendible que grupos de toda clase intenten usar la lógica de nación para con-

quistar el Estado. Esta lógica encuentra su poder de movilización en la intersección entre el cuerpo (lo subjetivo, lo individual) y las políticas del estado (lo público), es decir, en aquellos proyectos que reivindicamos como étnicos, y que equivocadamente solemos tomar por atávicos”<sup>6</sup>.

Este pensar “más allá de la nación” (entendiendo por nación el último reducto del totalitarismo étnico)<sup>7</sup> pero contemplando las múltiples y fragmentarias realidades nacionales no sólo es un tema recurrente en los estudios de política global sino que puede ser muy clarificador en nuestro ámbito de trabajo: el ámbito de la cultura visual y la teoría del arte contemporáneo y su posición entre lo global y lo local; ¿Qué lugar corresponde a lo local, a las identidades locales (aquí ya no decimos nacionales, regionales, ni folklóricas, ni vernáculos, ni periféricas, ni étnicas, ni subalternas) en los esquemas relativos al flujo cultural global?. ¿Cuál es el significado de lo local (y junto a lo local las subjetividades contemporáneas) en un mundo pleno de flujos diaspóricos, un mundo que se ha desterritorializado, un mundo donde además los medios masivos de comunicación electrónicos (entre lo que llamaremos comunidades electrónicas y virtuales, por ejemplo Internet) están transformando las relaciones entre la información y la mediación?<sup>8</sup>.

# Lo global y lo local

**E**sta necesidad de reivindicar lo local, la localidad dentro de lo global conforma un nuevo modelo de artista, "el artista como etnógrafo", que ya no está interesado en cuestiones económicas o sociales, sino en cuestiones identitarias, y que está interesado por los lugares, las identidades locales, por las historias situadas, y sobre todo por la narratividad en detrimento de lo estético-formal, lo cual le lleva a practicar un trabajo interdisciplinar, a manifestar su proximidad con la antropología, a sentirse a gusto con el trabajo de campo, con el desplazamiento, el viaje, la observación participante, tanto en territorio propio como ajeno. Este es un artista que, tanto si procede del mainstream como de la periferia o de la diáspora, tanto si es hegemónico como emigrante se sitúa más allá del internacionalismo de corte moderno basado en la fórmula homogeneizadora de "todos somos iguales" y piensa que la solución tampoco está en el nacionalismo, en el "genius loci", en la reivindicación de lo nacional o de las raíces del territorio cultural propio donde todos quieren ser distintos y reivindican su propia especificidad. Este es un artista, en definitiva, que cuestiona los modelos transnacionales homogeneizadores (en versión bienales periféricas) y que se pregunta si el New Internationalism puede caer en el peligro de convertirse en una visión distópica en el sentido de

anular las diferencias locales, la diversidad de culturas autóctonas, lo cual conduciría a una nueva homogeneización y a un mayor control por parte de las estructuras hegemónicas de poder. En realidad, éste es un artista que se desentiende del tiempo histórico, de los recorridos diacrónicos y elige un espacio, un sitio, entra en su cultura, aprende su idioma, mapea el sitio y concibe y presenta su proyecto, para pasar al siguiente en el que repite el ciclo. Centrémonos en el trabajo de Antoni Muntadas, en especial su proyecto On Translation, que realiza desde mediados de los años noventa en distintas ciudades y lugares, entre ellas Bogotá, Helsinki, Madrid, Kassel, Budapest, Rotterdam, Barcelona, Mexico DF, con un común denominador: abordar el problema de la comunicación reemplazando el lenguaje. La traducción, la recepción, la codificación, el cifrado y la interpretación en el territorio de la cultura global sirven al artista no únicamente para analizar el paso de una cultura a la otra sino para cuestionar y explorar las relaciones con las instituciones, el poder, los media, el lugar y el contexto. En sus diferentes proyectos (La mesa de negociación, Madrid, 1998, The Audience, Róterdam, 1998-2001, El Aplauso, Bogotá, 1999, La imagen, Barcelona, 2002-2003, La Alameda, Mexico DF o On Translation: I Giardini, Bienal de Venecia, 2005) Muntadas sitúa



cada obra en un lugar específico buscando estimular una relación crítica entre el arte, el público (más allá de su condición de consumidor y de “número”) y el lugar potenciando una comunicación simbólica entre los espacios y las audiencias en un nivel global superior del binomio local-universal. Es por ello que M. Augé explica las obras de Muntadas a partir de su concepto de “no-lugar” (por oposición al concepto sociológico de lugar)<sup>9</sup>, entendiendo por “no-lugar” un lugar metafórico donde se forma la opinión pública o un espacio de circulación, comunicación y consumo, lugares en una palabra identitarios que hablan de identidades particulares en relación a hechos históricos y sociales de carácter local.

También al paradigma de “artista como etnógrafo” pertenecería Rogelio López Cuenca, un artista que ha elegido la ciudad posmoderna y global, rebosante de signos, es decir, el espacio público, como en la obra Asti-llá-grafo que presentó en el Pabellón español de la XXV Bienal de Sao Paulo como campo en el que practica su militancia “nomádica” para, en un segundo nivel, infiltrar el lenguaje y la con-trainformación en las estructuras de poder. Y siempre buscando penetrar en el discurso del “otro” abordando a partir de mapas, anuncios, revistas, panfletos y vallas publicitarias, temas como la inmigración, la construcción de la identidad, el racismo, el exilio, temáticas locales aunque infiltradas en un contexto global. En todos los casos hablaríamos de las mismas



estrategias: del poeta que no habla otra lengua que la de su comunidad, o del grafista que utiliza la señalística apropiada, los signos sociales debidamente codificados, para comunicarse con su tribu, o con la comunidad a la que se dirige.

Antoni Abad es otro artista que encaja a la perfección con la búsqueda de la "glocalidad" a la que tanto aspiran los actuales flujos culturales



inmersos en las comunidades electrónicas y virtuales. En 2005 presentó uno de sus proyectos más recientes en El Centre d'Art La Panera de Lleida el canal\*GITANO, un espacio público digital en el que se ejemplifican estos dos conceptos de globalidad y tecnología. Antoni Abad se sirve de Internet, en concreto de un nuevo y sofisticado sistema patrocinado por Nokia Imaging, en el que un teléfono móvil de última generación con cámara integrada sirve para que veinte miembros de la comunidad

# Lo global y lo intercultural

gitana de Lleida (España) envíen a Internet en tiempo real imágenes, textos y sonidos, así como conversaciones telefónicas fruto de sus recorridos por los espacios públicos y privados de la ciudad.

El resultado de ello se puede ver y consultar en una página web [www.zexe.net/gitano](http://www.zexe.net/gitano) con servidores en el propio espacio expositivo en el que también se pueden ver retratos de gran formato de sus protagonistas que se convierten en los auténticos creadores de la obra en un paso adelante en relación al happening y con la casi desaparición de la figura del "autor". Porque como dice Abad, lo importante es dar voz y visibilidad a colectivos tradicionalmente apartados de las instituciones de la alta cultura.

Y si hasta cierto punto resulta fácil referirnos a la actitud de Antoni Abad como la de un multiculturalista en plena "era global", creemos pero que la suya, más que la de "multiculturalista" (siempre con el peligro de imponer al "otro" su privilegiada universalidad bajo forma de un racismo "con distancia") podría definirse con el concepto que los nuevos teóricos culturales definen como "interculturalista" donde lo que cuenta básicamente es el "intercambio" (o mejor interacción entre culturas, en este caso la cultura de los gitanos y la de los "payos"), un intercambio en el que, como en el caso de Abad, desaparecen las etnicidades de los diferentes participantes a favor de sus identidades humanas universales, de sus creatividades y potencialidades.

Los planteamientos de Antoni Abad enlazan con un nuevo concepto cultural que clarifica la tendencia a la globalización y de resistencia a la misma. Pensamos en este sentido que habría que superar la fase del "multiculturalismo" por otra filosofía política, la del "interculturalismo", es decir, la del intercambio de culturas a través de las naciones, con lo que ello supone de una nueva reapropiación de lo "nacional" y sus renovados contactos críticos con lo "internacional".

Lo intercultural estaría más cerca de lo transcultural<sup>10</sup> que de lo multicultural (entendiendo por multicultural aquello que hace referencia a la cohabitación de diferentes grupos culturales y étnicos cohabitando dentro de un común marco de ciudadanía), y en él lo nacional ni menos un nacionalismo de resistencia (calificado por algunos teóricos postcoloniales de coercitivo, elitista, autoritario, esencialista y reaccionario) no tendría futuro: "El mundo está en proceso de desplazarse de la fase nacionalista a la fase cultural y es preferible distinguir áreas culturales más que naciones", afirma Rustom Bharucha<sup>11</sup>.

El futuro estaría en lo "intercultural" superior de la antigua dicotomía identidad/diferencia y los diálogos entre distintos contextos nacionales a través de una mayor potenciación de las subjetividades, las realidades particulares de cada ser humano más allá del concepto de lo "étnico", y de un mayor diálogo entre lo universal y lo local, entendiendo lo local (sinónimo de

sitio o lugar) más como relacional y contextual que como escalar o espacial. De un modo distinto al multiculturalista el cual se distanciaría a sí mismo del otro a través de una privilegiada universalidad, el interculturalista, al menos en sus manifestaciones más idealizadas, borraría las distinciones defendiendo ante todo una universalidad compartida ("Todos somos universales" "Todos somos exóticos").: "En el espacio vacío del encuentro intercultural, que es como un "punto cero" de un "primer contacto" entre la existencia humana esencial, desaparecen las "etnicidades" de los diferentes participantes a favor de sus identidades humanas universales, de sus creatividades y potencialidades"<sup>12</sup>. Dichos conceptos se pueden ejemplificar en el proyecto curatorial How Latitudes become Forms. Art in a Global Age <sup>13</sup>(2004) que plantea abiertamente la cuestión de lo "global versus lo local" en los debates artísticos y culturales y que cuestiona la "autoridad del museo". En esta exposición todos los artistas procedentes de

diferentes latitudes (tan importante eran los artistas del Japón, de Turquía, de China, de Estados Unidos, de Brasil, de la India, de Alemania, Holanda o Francia) se inscribían en la "escena global" sin renunciar a los "contextos locales" y sin renunciar tampoco a unas estrategias de crítica, resistencia y trasgresión contra el "hegemónico poder del Imperio" ¿Cómo no reaccionar a la presión del nuevo poder de la globalización en lo que llamaríamos nuevas formas de activismo político frente a los nuevos problemas generados por el capitalismo global?. La paradoja de este mundo globalizado en el que estamos sumergidos es que muchos artistas, tal como se pudo ver en las obras de Tabaimo (Japón), Gulson Karamustafa (Turquía), Sheela Gowda

(India) o Wang Wei (China) intentan más que nunca "reinventar" o establecer su "diferencia" dentro de estos galopantes procesos de homogeneización. De ahí la necesidad por parte de los artistas de "relocalizar" prácticas más allá del modelo dominante, hacia un "inversión estético" de lo modesto y lo frágil así como la noción del día a día, de lo cotidiano. Esta idea de "modestia" que también podemos aplicar a artistas como Usha Seejarim (Sudáfrica) y Sond Dong (China) formaliza desde la periferia una actitud de oposición a los trabajos de "altos valores". El trabajar desde lo sencillo puede considerarse una doble afirmación: estética pero también política de una manera no-monumental y no-



demostrativa. Lo cual podría ser definido como la producción de “significado” y “contenido” desde “atrás”, desde una posición de un revitalizado “underground”, una posición fuera del “mainstream”. Este impulso de “relantizar” las cosas en lugar de lanzarlas de un “futuro mejor” o de reinvestir el valor de lo “sobrante” es sólo un aspecto de este amplio espectro de estrategias que buscan “reconsiderar” las prácticas críticas” ya no desde “el más allá”, el “arriba”, “el dentro” sino desde la puerta trasera<sup>14</sup>.

A modo de conclusión  
Y llegados a este punto se hace necesario enlazar las teorías de la “interculturalidad” (con los análisis de análisis de la cultura global de la posmodernidad por parte del antropólogo Arjun Appadurai y sus teorías sobre la interacción y la imaginación para en un segundo estadio vincularlos con prácticas artísticas referidas a lo relacional y a lo colaborativo. Appadurai habla

de una constante tensión entre lo local y lo global, tensión no se resuelve “desde la resistencia”, sino desde la “interacción” entre por un lado las tendencias que buscan la homogeneización y las tendencias a interpretar de acuerdo con la tradición y cultura de cada lugar. Y Appadurai nos suministra un concepto esencial: el trabajo de la imaginación (que superaría el registro documental, más cacofónico, más servil a la realidad), una imaginación vinculada con los diversos componentes de la vida cotidiana contemporánea. Y sobretodo, como dice Appadurai, la imaginación como una “práctica social” y como elemento constitutivo esencial de la subjetividad contemporánea. La imaginación se habría desprendido, según Appadurai, del espacio expresivo propio del arte, el mito y el ritual, y habría pasado

a formar parte del trabajo mental cotidiano de la gente común. La imaginación habría penetrado en la lógica de la vida cotidiana de la que había sido desterrada. Las personas comunes y corrientes comenzarían a desplegar su imaginación en el terreno de sus vidas diarias. Los creadores buscarían una compleja interacción entre lo real y lo virtual, provocando una intervisualización global (mezcla de realidad y virtualidad):



“La imagen, lo imaginado, lo imaginario, éstos son términos que nos llevan a lo crítico y nuevo en los procesos culturales globales: la imaginación como una práctica social. Ya no es sólo fantasía opio para las masas), ya no es sólo un escape (de un mundo caracterizado por estructuras definidas), ya no es un pasatiempo de elite (y por eso no es relevante para la vida cotidiana), ya no es una contemplación (irrelevante frente a las nuevas formas de deseo y subjetividad). La imaginación ha llegado a ser un campo de prácti-

cas sociales organizado, una forma de trabajo (ambos en el sentido de labor y de práctica cultural organizada) y una forma de negociación entre las distintas opciones de acción (individual) y sus campos de posibilidad, definidos globalmente”<sup>15</sup>.

Porque como no reconocerlo, estamos ante un momento, el de la globalización, hacia el cual no podemos si no sentir sentimientos contradictorios: es simultáneamente necesaria (o, al menos evitable) y rechazada (contestada tanto desde el punto de vista práctico

como simbólico) Es algo nuestro (que controlamos y usamos, según la versión optimista) y algo que no es nuestro (y que podemos evitar, rechazar, negar, eliminar y excluir de nuestra vida, conforme a una visión pesimista).



MANDATORY PHOTO CREDIT: Database Imaginary - (Walter Phillips Gallery exhibition) - Antonio Muntadas, "The File Room", 1994-2004 Photo: Tara Nicholson, courtesy of The Banff Centre



- 1 Como escribió el crítico literario Ihab Hassan, la posmodernidad dramatiza su falta de fe en el arte, de la misma manera que busca nuevas obras de arte buscando la disolución cultural y artística. El arte en el que Hassan encuentra esa "falta de fe" es el arte de la pureza y de la totalidad. En su lugar aparecía un arte que era esencialmente crítico y que promovía no la unidad sino la "disyunción", no la integridad sino el "mestizaje". Véase Thomas McEvilley, *Fusion: West African Artists at the Venice Biennale*, Nueva York, y Munich, Prestel, 1993, p. 17.
- 2 Homi Bhabha, "Beyond the Pale: Art in the Age of Multicultural Translation", 1993 Biennial Exhibition, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1993, p. 62.
- 3 Michael, Hardt y Antonio Negri, *Empire*, Cambridge, Mass, Londres, Harvard University Press, 2000.
- 4 Frederic Jameson, "Notes on Globalization as a Philosophical Issue", en Frederic Jameson y Masao Miyoshi (eds.), *The Cultures of Globalization*, Duke University Press, 1998, pp.55-58. "Tenemos el convencimiento de que en la actualidad existe un más denso y extensivo circuito de redes comunicaciones alrededor del mundo, redes que son resultado de importantes innovaciones en las nuevas tecnologías de comunicaciones de toda clase y que nos hacen cobrar conciencia de que en el contexto de la globalización lo que cuenta es la importación y exportación de culturas, lo cual supone de entrada una cierta redistribución igualitaria superadora de la antigua dicotomía y oposición, todavía muy presente en el estadio puramente multiculturalista entre culturas colonizadoras y colonizadas".
- 5 Arjun Appadurai, *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Montevideo, Trilce, 2001, p.177.
- 6 Arjun Appadurai, *op. cit.* p. 166.
- 7 Arjun Appadurai, *op. cit.* p. 167.
- 8 Véase Rob Wilson y Wimal Dissanayake (eds.), *Global. Local. Cultural Production and the Transnational Imaginary*, Durham y Londres, Duke University Press, 1996 y en especial el capítulo "The Global in the Local" de Arif Dirlik, pp. 21-45.
- 9 Marc Augé, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2001.
- 10 Tal como sostiene G. Mosquera, el vocablo "transculturalización" es familiar en el discurso teórico latinoamericano. Al respecto señala la aportación del cubano Fernando Ortiz que en el texto de 1940, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* habría inventado el vocablo "transculturación", para enfatizar el "toma y daca" presente en toda relación intercultural, y señala también el trabajo del crítico literario uruguayo Ángel Rama, *Transculturación narrativa y novela latinoamericana*, 1982. Cit. por G. Mosquera, "Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural", en *Horizontes del Arte Latinoamericano* (José Jiménez y Fernando Castro, eds.), Madrid, Tecnos, 1996, p. 64.
- 11 Rustom Bharucha, "Interculturalism and its discriminations. Shifting the Agendas of the National, the Multicultural and the Global", *Third Text*, 46, primavera 1999, p. 9, nota 19.
- 12 A. Appadurai, *op. cit.* p. 176.
- 13 *How Latitudes Become Forms. Art in a Global Age*, Walter Art Center, Minneapolis, Minnesota, Febrero-Mayo 2003. La exposición itineró a Turín (Fondazione Sandretto Redaudengo per l'Arte, Junio-setiembre 2003) y Houston (Texas), Contemporary Arts Museum, Julio-Septiembre 2004.
- 14 Véase Philippe Vergne, "Globalisation from the Rear: "Would you care to dance, Mr. Malevich", en *How Latitudes Become Forms*, *op. cit.*, p. 25.
- 15 A. Appadurai, *op. cit.*, pp. 20-21.