



David Joselit

TRADICIÓN Y DEUDA

los sentidos / artes visuales

Tradición y deuda busca desarticular la idea de la tradición europea y estadounidense como única tradición moderna. Por eso propone un conjunto de genealogías del modernismo a través de particularidades que van por fuera de la tradición occidental dominante.

Adriana Hidalgo editora



David Joselit

Tradición y deuda
El arte en la globalización

Traducción y prólogo de Paola Cortes Rocca



Adriana Hidalgo editora

Joselit, David

Tradición y deuda: el arte en la globalización / David Joselit. - 1a ed. -
Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2021.
Libro digital, EPUB - (Los sentidos)

Archivo Digital: descarga
Traducción de: Paola Cortes Rocca.
ISBN 978-987-8388-69-4

1. Arte Contemporáneo. 2. Filosofía del Arte. I. Cortes Rocca, Paola, trad.
II. Título.

CDD 700.905

los sentidos / artes visuales

Título original: *Heritage and Debt. Art in Globalization*

Traducción: Paola Cortes Rocca

Editor: Fabián Lebenglik
Diseño: Gabriela Di Giuseppe
Producción: Mariano García

1ª edición en Argentina

© 2020 Massachusetts Institute of Technology
© Adriana Hidalgo editora S.A., 2021
www.adrianahidalgo.com

El autor agotó las posibilidades de búsqueda de los derechohabientes de las imágenes consignadas en el interior de este libro. La editorial está a disposición en caso de haber omisiones involuntarias.

ISBN: 978-987-8388-69-4

Queda hecho el depósito que indica la ley 11.723

Prohibida la reproducción parcial o total sin permiso escrito de la editorial.
Todos los derechos reservados.

Disponible en papel

Para Steve Incontro

CARTOGRAFÍAS CONTEMPORÁNEAS

PARA EL ARTE GLOBAL

Paola Cortes Rocca

Ya desde su título, el trabajo de David Joselit contrapuntea dos términos económicos que funcionan como una suerte de debe y haber en un libro de cuentas. Por un lado, la deuda, que se revela como el instrumento clave de la dominación neoliberal –en reemplazo de los formatos tradicionales de violencia y ocupación imperial– y, por otro, la tradición cultural y estética que, como una herencia o un patrimonio, podría usarse para pagar algo de esa deuda o, al menos, achicarla. Así se plantea la hipótesis más general de *Tradición y deuda*: la potencialidad política del arte –y más específicamente del arte globalizado– reside en su capacidad de hacerle frente a la desposesión, a partir de una reescritura de las narrativas y periodizaciones históricas, capaz de sincronizar temporalidades desparejas y reevaluar formas de saber que han sido históricamente marginadas para y por “Occidente”. Esta hipótesis no es *naïve*: no se trata de postular un valor de resistencia o de transformación que, a fuerza de simple buena voluntad esencialista, se le atribuye al arte contemporáneo, sino de explorar las múltiples formas en las que, en tanto agente –entre muchos otros– y efecto de la globalización, el arte interviene no sólo en la disputa cultural y simbólica, sino también en conflictos legales y políticos y, en su dimensión absolutamente objetual o material, también participa del circuito económico –con un mercado propio, subastas y colecciones privadas y museísticas–.

Articular la dimensión simbólica, política y material del arte y la cultura para pensar las peculiaridades del presente global implica, antes que nada, producir una sólida interpretación crítica acerca de las últimas décadas del siglo XX. Para hacerlo, Joselit sostiene –y problematiza– el mapa geopolítico que se consolida en 1989, con el fin de la Guerra Fría y el comienzo de la desregulación neoliberal. Siguiéndole el juego a ese mapa, *Tradición y deuda* identifica varios “mundos” (lugares, pero también tramas culturales, tradiciones y lógicas temporales) que coexisten y se contraponen a “Occidente” o lo que podríamos llamar, con otro vocabulario, los centros imperiales o los focos de hegemonía (Estados Unidos + Europa occidental). Se cartografía, por un lado, el mundo poscolonial (Australia, India, África), por otro, el régimen soviético y chino y, en tercer lugar, Latinoamérica y Europa del Este. (1) Cada uno de esos mundos alberga una narrativa específica que no resulta de la periodización americana y europea –primeras vanguardias, modernismo, segunda vanguardia, posmodernismo– sino que tiene sus peculiaridades y que, al ingresar a la escena crítica, altera la narrativa central. A cada uno de esos mundos le corresponde una “expresión” visual predominante que opaca otras formas o lenguajes: en el primer mundo el modernismo se impone en términos de prestigio y circulación a expresiones asociadas al realismo y al arte indígena; en el segundo, el realismo socialista ensombrece una vanguardia sumamente vital pero no oficial –algo que figuras como Eduard Limonov o Ilya Kabakov vuelven a iluminar–; en el tercero, el arte indígena y popular negocia rutas de ingreso a la tradición moderna para participar de ella y, al mismo tiempo, marcarla con su impronta post o decolonial.

Esta cartografía permite distinguir procesos y lógicas que, si bien pueden resultar un poco esquemáticas a primera vista –tal como lo es el mapa mismo que deja trazado la Guerra Fría–, ponen en cuestión no sólo la

secuencia temporal de la historiografía estética y crítica, sino incluso el lugar que ocupan sus conceptos así como los modos de definirlos. Por ejemplo, si las vanguardias de comienzos de siglo toman como blanco al espectador burgués, atacan sus tradiciones y códigos y lo exponen a otros, Joselit advierte que esta caracterización de las vanguardias americanas y europeas no se replica en el caso soviético y chino, donde lo que está en juego es la producción de una verdadera cultura de masas con potencial revolucionario. Al incorporar otras genealogías, se desarma lo que entendemos –siguiendo a Peter Bürger y Walter Benjamin así como a Theodor Adorno y Clement Greenberg, entre tantos otros– como el programa de la vanguardia histórica: crítica a la separación entre arte y vida e impugnación a la institución arte especializada en el museo; deslizamiento de la obra como totalidad orgánica hacia aquella que se expone como artefacto resultado del montaje; y cuestionamientos a la idea de autonomía en tanto reservorio de valores que se salvaguardan allí y no afectan al “mundo”. Esta lectura del programa de la primera vanguardia recorta sus alcances en el momento en que, si bien sigue siendo válido para pensar, por ejemplo, el dadá y el surrealismo, deja de verse como instancia clave del quiebre con el arte anterior, por ejemplo, en el mundo ruso del siglo XX.

Algo similar ocurre cuando se analiza, por ejemplo, la relación entre las vanguardias de los sesenta –el pop, Fluxus, etc.– y las vanguardias latinoamericanas. Aquí también hay un esfuerzo por establecer semejanzas (la apuesta por cierta desmaterialización, por el proceso y la experiencia en lugar del objeto; la relación con la cultura de masas, etc.) y proponer diferencias (el pop norteamericano politiza el consumo mientras que las vanguardias del Cono Sur estarían en un diálogo más frontal con los proyectos de transformación política). Sin embargo, de un modo o de otro, lo latinoamericano no deja

de ser, en el peor de los casos, una manifestación puramente epigonal y, en el mejor, la “variante” de una suerte de fenómeno central u “originario”. Siguiendo a Luis Camnitzer y Nelly Richard, David Joselit propone aquí un modelo de interpretación que coloca en el centro de la tarea de las vanguardias latinoamericanas de la segunda parte del siglo XX, la producción de formas de experimentar e intervenir en los sistemas políticos a través de una crítica al autoritarismo y a las violencias de estado o que las piensa como agente constructor de la sociedad civil. Tal vez el modelo no es demasiado preciso y puede objetarse usando muchísimos ejemplos en los que los artistas tuvieron que apropiarse de dos tradiciones que le eran ajenas (lo que Joselit atribuye a India, África y Australia) u otros casos en los que el arte quiere ser una herramienta (el ejemplo más obvio sería el peruano Jesús Ruiz Durand) al servicio de la construcción del Estado o de una cultura de masas progresista (lo que correspondería a China / Rusia).

Una crítica fácil e inmediata que se le puede hacer a este libro es la de no adentrarse exhaustivamente en los contextos locales que aborda y, a partir de ahí, objeciones basadas en tal o cual ejemplo (argentino o australiano, soviético o de la India, de tal o cual década de este siglo o el anterior) que no se incluya en la cartografía de Joselit. Pero, justamente, no se trata de un libro de historia del arte o de un estudio marcado por esta impronta historicista. Por el contrario, *Tradición y deuda* quiere ser un libro de teoría estética que desafía “la estructura evolucionista del historicismo”. Por eso, lo potente de la propuesta de David Joselit no es una taxonomía estético geopolítica *per se*, sino el trazado de una cartografía compleja hecha de enfrentamientos y préstamos que, en primer lugar, permite articular en términos materiales, procesos político económicos globales y narrativas estéticas locales –cuya “universalidad” no es nunca un punto de partida, sino de

llegada o un efecto de la prepotencia colonial- y que, en segundo lugar, se presenta como un laboratorio para ensayar hipótesis sobre el presente. Por eso el libro elige el año 1989 para abrir el juego. No se trata sólo de la caída del muro de Berlín y la instauración de la lógica neoliberal, sino justamente de un año en el que la desregulación es un fenómeno compartido por el campo de lo estético cultural y el de lo político económico. La confianza en la desregulación económica, que se vuelve programa de las políticas neoliberales a nivel global, coincide -postula Joselit- con un proceso de desregulación propio de las artes visuales que implica la disolución de la especificidad medial y que señala el final irreductible de la lógica modernista.

Escrito desde Nueva York, *Tradición y deuda* intenta descentrar el relato monolítico con que los historiadores y críticos piensan la modernidad, la posmodernidad y el proceso de pasaje de una a otra. Su público inmediato es, entonces, la comunidad académica e intelectual de ese "Occidente"; pero el planteo también tiene efectos para los lugares que no ocupan el centro de estos relatos. Tal vez resulte evidente que no hay *una* modernidad, sobre todo para nosotros, habitantes de la modernidad periférica, justamente aquí donde la categoría de modernidad, más que como un tiempo, se ha conjeturado, siguiendo a Néstor García Canclini, como un territorio al que entrar y salir a partir de diferentes estrategias. Sin embargo, la propuesta de Joselit tiene la radicalidad de la decolonización epistemológica y pretende arrasar con cualquier narrativa y conceptualización troncal, para pensar lugares, conceptos y relatos en constante intersección y desencuentro, negociación y resistencia. Así, el planteo, por supuesto, se distancia de la homogeneidad eurocéntrica y colonial pero también de la idea de que hay fenómenos -ya sea la vanguardia o la modernidad- y excepciones o variantes locales que es lo que sugeriría, tanto el adjetivo

“periférica” como una territorialidad que habilita entradas y salidas.

El legado de la Guerra Fría con su esquemático *ranking* de mundos se vuelve instrumento de la decolonización epistemológica en la medida en que habilita la proliferación de zonas que transitan historias y temporalidades diferentes. Son espacios que duplican y niegan, traducen, incorporan y resisten conceptos y lenguajes, narrativas y sentidos que se imponen desde los grandes centros de producción de valor –económico y estético– donde también se elaborarían los saberes que los legitiman. Este mapa estallado de Joselit permite formular una genealogía del arte contemporáneo (global) como aquello que emerge en el momento en que se sincronizan los diversos modos en los que la producción de cada lugar articuló el vínculo entre tradición y modernidad, autenticidad y apropiación. El punto de partida aquí es el *ready-made* ya no como un artefacto destinado a interpelar las reglas y valores de la institucionalidad del arte, sino como una *téchne* flexible que toma un reservorio de materiales, procedimientos y contenidos para poner en contacto y, de algún modo, sincronizar, tradiciones y temporalidades diferentes.

El *ready-made* como técnica –más que como artefacto– que permea todo el arte contemporáneo global le da una vuelta de tuerca a las reflexiones sobre archivo y patrimonio, desplazando el acento puesto en la memoria y el olvido, para abrir el campo a tres tipos de interrogantes: una pregunta ontológica (¿qué es arte y qué mercancía?), otra semántica o medial que giraría alrededor del cómo está hecho y qué surge a partir de la disponibilidad de materiales y soportes variables (objetos, relatos, imágenes) y una cultural, que atañe directamente al carácter global del arte contemporáneo ya que el *ready-made* siempre produce interrogantes acerca de la propiedad y la apropiación / expropiación cultural, es decir, acerca de la autenticidad y la legitimidad.

Entre los múltiples objetos que aborda *Tradición y deuda*, subrayo aquí uno que condensa el conjunto de problemas que el libro explora para formular una hipótesis fuerte sobre el arte contemporáneo en la era global. En 1993, la ley australiana otorga la propiedad de la tierra a ciertos grupos aborígenes con la condición de que comprueben su vínculo ancestral y actual con el territorio reclamado. Lo que se presenta como prueba ante la justicia nacional es una obra de 8 x 10 metros hecha de manera colectiva, a partir de pequeños cuadrados unidos. La obra que la comunidad indígena exhibe ante el juez surge del mandato ancestral que autoriza a representar únicamente el propio territorio y no el ajeno. Sin embargo, está hecha con los materiales de la pintura occidental porque los hombres y las mujeres de la comunidad creen que al usar, por ejemplo, el óleo podrán explicar el concepto de soberanía en términos inteligibles para los blancos. El lienzo *Ngurrara* sobre el territorio propio hecho con materiales y técnicas ajenas es una prueba judicial definitiva para la firma del tratado que reconoce que las comunidades Walmajarri, Wangkajunga, Mangala y Martuwangka son propietarias de las tierras en cuestión. Luego de eso, la obra que fue parte de un proceso legal se vuelve pieza estética y se exhibe en una muestra itinerante y forma parte hoy de la visualidad de un país que quiere asumirse como multinacional. Tiempo después, Imants Tillers, un artista australiano blanco, utiliza este mismo sistema de montaje de pequeños cuadrados, aunque su trabajo superpone la imagen de un artista del expresionismo alemán y la de un artista aborígen local. La pieza de Tillers genera un inmenso debate sobre quién es dueño legítimo ya no del territorio, sino de las tradiciones culturales -con el agregado de que aquí no se trata de la tradición nacional sino de la aborígen y de la llamada “occidental”, de las cuales Tillers estaría doblemente

“excluido”–, cómo se define ese derecho, quién ejerce un uso “autorizado” de ellas y en qué contextos.

El ejemplo del lienzo *Ngurrara* y de la pintura de Tillers no sólo confirma que las obras están siempre sujetas a procesos, usos y lecturas de autonomización y desautonomización; el marco teórico que propone Joselit también vuelve caducos debates sobre usos legítimos de tradiciones “ajenas”. De algún modo, como lo planteaba Jorge Luis Borges en su conferencia de 1951, “El escritor argentino y la tradición”, el escritor o el artista no está limitado a recurrir a una tradición –a la que pertenecería– sino que puede recurrir a “toda la cultura occidental”, sostenía Borges. Sin embargo, el planteo de Joselit avanza un paso más en la medida en que más que leer cuestiones de autorización o incluso de hibridación o mezcla en términos de estética autoral, las plantea como parte de las condiciones contemporáneas de producción, circulación y recepción de todas las prácticas estéticas.

En el contexto del arte global ya no se trata de hacer, desde la periferia, un uso irreverente de la tradición euronorteamericana, sino de advertirse necesariamente incluido o incluida –incluso, forzosamente incluido o incluida– en una tradición que es global, compartida, accesible y dispersa y que está hecha de miles de focos locales. Dicho de otro modo: todo el arte contemporáneo es global. Lo es debido a la movilidad de los artistas y de las obras, lo es incluso aunque obras y artistas permanezcan simbólica y materialmente en espacios acotados, porque la dispersión de la información sobre ambos –a través de accesos virtuales a museos y galerías, pero también a través de discursos críticos y curatoriales, etc.– habilita públicos deslocalizados y, por lo tanto, lecturas de contenidos y procedimientos que están continuamente reprocesados por los miles de focos del arte y la cultura. En este marco, la disyuntiva ya no se plantea en términos de la tensión entre lo local y lo universal, entre la tradición

propia y ajena –que ya no se daría en términos de tradición nacional y “occidental” como lo formulaba Borges y como lo confirma el debate alrededor de la “doble apropiación” de Tillers–, sino en los modos de instalarse y sincronizar diversas líneas territoriales de una trama plural. A partir del abordaje de una serie de obras que van desde los *reenactments* de Marina Abramović, las miniaturas de la artista pakistaní Shahzia Sikander, los experimentos con el arte milenario de la tinta en las obras del chino Qiu Zhijie y las controversiales imágenes de Kara Walker, hasta las instalaciones de Doris Salcedo y el delicado bioarte de la brasileña Rivane Neuenschwander, David Joselit arriesga, quizás, la hipótesis más potente de *Tradición y deuda*: la dinámica del arte contemporáneo global requiere, por un lado, de la articulación –uso, préstamo, apropiación, hibridación– de procedimientos, figuras y referencias de la tradición local con otros inteligibles en términos globales y, por otro lado, es justamente esta peculiaridad o autenticidad local la que le da al arte global, su legitimidad en tanto arte contemporáneo.

Para una artista como la colombiana Doris Salcedo, la disyuntiva entre plagar su obra de “color local” o instalarse en el ancho campo de un arte sin atributos ya no tiene la validez que podría suscitar a mediados del siglo XX. Se trata, en cambio, de intervenir en el campo de las prácticas estéticas necesariamente globalizadas, que aportan –tal como lo hace, por ejemplo, en *Atrabiliarios*– los materiales y la perspectiva que le da su lugar mundo. Salcedo recolecta, entonces, objetos que quedaron como único indicio de los cuerpos desaparecidos bajo el terror de estado y coloca esos zapatos encontrados en una serie de nichos en un muro, sellados con una membrana de fibra animal, cocida con hilo quirúrgico. Una obra como *Atrabiliarios* no traduce sencillamente la violencia política nacional o regional en los términos del arte “occidental”: no toma un procedimiento “ajeno” (la instalación o el objeto

encontrado) para vehiculizar contenidos “locales” (los desaparecidos). Se trata, en cambio, de producir una obra que, en su sincronización de diversos niveles, transforma tanto la semántica del arte conceptual, el *ready-made* y la instalación como las representaciones y los debates acerca de la violencia política y económica.

Pensar una trama con mil focos dispersos podría correr el riesgo de eludir las relaciones de poder que se juegan en la atribución de valor estético y en los mecanismos de legitimación y ampliación de audiencias. El riesgo siempre latente es el de celebrar un mundo que se ofrece como democrático y accesible para todos sin considerar que la democracia global es tan formal como los modos de acceso, cada vez más marcados por una desigualdad tan o más profunda que la del mundo preglobal. El abordaje de Joselit elude esa mirada falsamente ingenua para pensar el arte contemporáneo global como campo de lucha entre formas de sincronización, debates sobre la propiedad y la legitimidad estéticas. Aquí, *Tradición y deuda* historiza la figura del curador que, a partir de los años noventa, se recorta con particular nitidez y también lo que denomina el “efecto curatorial”: la curaduría, que ya desde Duchamp se esbozaba como procedimiento, ha migrado gradualmente hacia el universo del consumo (hoy todo es efecto de una curaduría, observa Joselit, desde la música a los productos de belleza). Si la curaduría se reposiciona en el mundo global como proceso de selección de materiales, producción de un marco de exhibición y de relatos para darle inteligibilidad, a partir de la centralidad tanto de dispositivos como el *ready-made* y *reenactment*, como del archivo como principio constructivo de gran parte de la producción estética contemporánea, también la noción de autoría se imbrica con la actividad curatorial. Es aquí donde, según la distinción –del cubano Gerardo Mosquera– entre culturas curadas y culturas curadoras, Joselit advierte un nudo profundamente contemporáneo que

habita el arte global y que implica debates sobre quién otorga legibilidad y con qué estrategias. El carácter disimétrico entre curado y curador vuelve a reforzar la relación entre expropiación y deuda y a señalar el carácter urgente de la justicia epistemológica –y estética, podríamos agregar– que constituye la politicidad específica del arte contemporáneo en la era global.

El trazado cartográfico y genealógico del libro, sus hipótesis sobre las características del arte contemporáneo y global no estaría completo sin un análisis del museo como nódulo que concentra obras y artistas, públicos, colecciones, archivos y patrimonio, creando y entrenando nuevos públicos globales –marcados, como se planteaba más arriba por la sincronización con lo local–, coagulando también circulación de varios tipos de capital. Joselit recorre en este punto la historia del museo: sus orígenes vinculados a la etnografía y el impulso colonial, su apogeo como institución que proyecta lo nacional como patrimonio de la humanidad y su presente, en el que el museo ya está diseñado como espacio global –Singapur, Hong Kong, como ejemplos emblemáticos– más allá de donde estén emplazados. El dispositivo del museo global funciona a dos bandas: por un lado, intenta ser un aparato de decolonización que reordena y desclasifica sus colecciones a tono con las nuevas narrativas curatoriales y, por otro, encarna las formas de explotación y competencia neoliberal. Se trata de objetos arquitectónicos que buscan reescribir las narrativas nacionales, incorporando pasados que intentan presentarse como plurales y, a su vez, constituyen verdaderas inversiones para la revitalización de centros urbanos no sólo articulados con la industria del turismo, sino incluso con la vida estable de la ciudad, en tanto apuntan también a atraer masas migrantes calificadas e interesadas en la cultura local y global. Los museos contemporáneos, concluye Joselit, no sólo ya no son grandes archivos o depósitos de obras y colecciones, sino

que son generadores de experiencias de distinto tipo – económica, turística, educativa, cultural y estética–. Son máquinas de acumular, pero también de producir imágenes: la espectacularidad del museo no sólo invita al recorrido y a la observación, también genera innumerables instantáneas y *selfies* que se toman en galerías y espacios exteriores, para compartirse de inmediato en redes sociales y agregarse a la visualidad producida colectivamente sobre las obras, las exposiciones, el edificio y, como ya lo advertía la sagacidad de Tony Bennett, como un modo de espectacularización del público mismo. Blanco de los ataques de la vanguardia de comienzo del siglo XX, espacio poroso hasta desbordar y dejarse invadir por la vida exterior en el programa de las neovanguardias de los setenta, el museo vuelve a ser espacio y metáfora de la lógica del arte en la era de la globalización, al articular imágenes extraterritoriales y territorializaciones de diversos tipos de capital, y al activar focos de localidad que generan nuevas formas de cosmopolitismo.

Paola Cortes Rocca obtuvo su doctorado en Princeton University y participó del grupo de investigación *Media and Modernity* coordinado por Beatriz Colomina y Hal Foster. Enseñó en University of Southern California y en San Francisco State University, donde fue Jefa de Departamento. Actualmente, en Argentina, es investigadora del CONICET y docente de UNA (Universidad Nacional de las Artes), Universidad Di Tella y UNTREF (Universidad Nacional de Tres de Febrero). Ha traducido a Boris Groys, Eduardo Cadava, Jonathan Crary y Timothy Morton. Se especializa en el cruce entre escritura y visualidad. Es autora de *El tiempo de la máquina: retratos, paisajes y otras imágenes de la nación* y de ensayos que abordan la fotografía a partir de cuestiones como paisaje y residualidad, fantasmas e imaginación política, activismo y performatividad, publicados en revistas como *October*, *Iberoamericana*, y *Journal of Latin American Cultural Studies*, entre otras. Desde 2016 integra el colectivo de activistas Ni Una Menos.

¹ Si bien ese mapa se acepta como quien toma los presupuestos del adversario para poder polemizar en sus propios términos, una división

geopolítica parece colarse en el libro, borroneando por momentos su impronta imperial. Me refiero a “Occidente” y también a “Sur Global”. En primer lugar, el término “Occidente” (*West*), que ya no se calca sobre el continente europeo para nombrar desde allí, orientalismo mediante, a sus otros -ya sea África o Asia-naturaliza un bloque cultural, político y económico que enlaza ciertos componentes de la cultura de Estados Unidos y los de una zona borrosa de Europa que puede coincidir, por momentos, con la Europa Occidental de la Ilustración o con lo que Naciones Unidas llama Europa Central. En esta geopolítica, Latinoamérica no sería parte de Occidente, tampoco Polonia, pero tampoco lo sería la cultura indígena norteamericana o las comunidades gitanas de la península ibérica. Por su parte, el “Sur Global” (*Global South*), lejos de nombrar una porción del globo como podría ser el hemisferio Sur, reúne zonas geográficas dispares como Latinoamérica, México y África. Surgido a finales del siglo XX y consolidado en el XXI, el término retoma el eufemismo de “países en vías de desarrollo” para nombrar al tercer mundo, aplanando las diferencias culturales y políticas, lingüísticas y religiosas entre -y en el interior de- los países subdesarrollados que lo componen.

AGRADECIMIENTOS

Tradición y deuda ha tenido una larga gestación. Comenzó como un experimento pedagógico en un curso de posgrado, cuyo objetivo era mapear un campo tan amorfo y discutible como el del “arte contemporáneo global”. Enseñé mi primer seminario de posgrado sobre el tema en Yale en 2009, y el segundo en el Instituto de Bellas Artes de NYU, como Kirk Varnedoe Professor, en 2010. Ofrecí un curso de grado sobre arte contemporáneo global en Yale en 2012, pero los argumentos que sostengo en este libro finalmente se concretaron en un seminario en el Centro de Graduados de CUNY en el otoño de 2015. Ahí enseñé otro seminario sobre “El *ready-made* global” en el otoño de 2018, cuando ya estaba a punto de terminar el libro. Estoy profundamente agradecido con todos los estudiantes que participaron en estos cursos. Sin ese compromiso, esa generosidad de espíritu e inteligencia no hubiera podido escribir este libro. El proyecto fue impulsado por una invitación de Timothy Barringer, mi antiguo colega de Yale. Estoy enormemente agradecido por la confianza que Tim tuvo en mí, y por su vivaz e incisiva respuesta a los primeros borradores de los dos primeros capítulos. Otra comunidad de colegas fue absolutamente esencial para este libro: va mi profundo agradecimiento para mis amigos, dedicados e intelectualmente intrépidos, del Comité sobre Globalización y Cambio Social del Centro de Graduados de CUNY. Si he podido captar, en alguna medida, la dinámica de la globalización, eso se debe a esos cinco años de conversaciones semanales con ellos. Agradezco a todos los

participantes y becarios del Comité, pero especialmente a Gary Wilder, Susan Buck-Morss, Duncan Faherty, Herman Bennett, Julie Skurski, Joan Scott, Mara De Gennaro, Uday Mehta y Michael Gillespie. Encontré con ellos el tipo de comunidad intelectual que siempre había buscado en la academia. Claire Bishop, miembro del CGSC y colega en el Programa de Doctorado en Historia del Arte, me ofreció comentarios generosos y rigurosos, así como discusiones que han sido invaluableles. Entre mis otros excompañeros de ese programa agradezco a Romy Golan, Anna Indyk-López, y Rachel Kousser. Estoy especialmente agradecido con Lucien Castaing-Taylor, mi colega en el Departamento de Arte, Cine y Estudios Visuales de Harvard, por su lectura atenta del texto y sus sugerencias editoriales, brillantes y desafiantes, muchas de las cuales he incorporado.

Aunque ninguna parte de este libro se ha publicado anteriormente, tuve la oportunidad de explorar algunos de los argumentos presentados en estas páginas en artículos ocasionales en *kritische berichte*, *Texte zur Kunst*, *Artforum* y *Cairo Review*, así como en una forma más académica, a través de mi contribución a la publicación del MoMA, *Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe: A Critical Anthology*, editado por Ana Janevski, Roxana Marcoci y Ksenia Nouril, y en la segunda y tercera edición de *Arte desde 1900*, en la que colaboré junto a Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin H.D. Buchloh, que también son mis valiosos colegas en el consejo editorial de la revista *October*. He tenido la suerte de presentar material del libro en numerosas conferencias públicas en las siguientes instituciones: San Francisco Art Institute; Harvard University; Instituto de Bellas Artes de Nueva York; la Escuela de Artes Visuales de Nueva York; Wesleyan University; la Universidad de Artes Aplicadas de Viena; Musée d'Art Contemporain, Montreal; el Festival Impakt de Utrecht, en los Países Bajos; la Conferencia

Anual de la College Art Association; Kunst Kunstkademie Münster; Universidad Nacional de las Artes de Corea, en Seúl; la Sociedad nórdica de Estética de Aarhus University; Northwestern University; el Walker Art Center de Minneapolis; M+ Museum, en Hong Kong; Cena Věry Jirousov, en Praga; el Ullens Center for Contemporary Art, en Beijing; Tyler School of Arts, en Philadelphia; Chronus Art Center, en Shanghai; y el Haus der Kulturen der Welt, en Berlín. Agradezco a los organizadores por estas invitaciones, tanto como al público que participó, con preguntas tan gratificantes como exigentes.

Mis generosos colegas me ayudaron en la investigación, los viajes y la adquisición de imágenes. Estoy particularmente agradecido por los consejos iniciales de Tamar Garb, Okwui Enwezor, Michelle Kuo, George Chauncey, Geoff Kaplan y Alexandra Munroe y por los consejos de Chika Okeke-Agulu sobre la investigación fotográfica. Y mi más caluroso agradecimiento a los y las que estuvieron disponibles a charlar sobre *Tradición y deuda*: Jaeyeon Ahn, Molly Aitken, John Akomfrah, Lucia Allais, Sean Anderson, Zdenka Badovinac, Jennifer Bajorek, Mieke Bal, Ute Meta Bauer, Lerato Bereng, Rory Bester, Homi Bhabha, Ted Bonin, Dineo Seshee Bopape, Joost Bosland, Linda Bosniak, Tegan Bristow, David Brodie, Roger Buergel, Francis Burger, Cai Guo-Qiang, Mary Ellen Carroll, William Chan, Johnson Chang (Chang Tsong-Zung), Zahid Chaudhary, Chen Chieh-jen, Doryun Chong, Candice Chuh, Joshua Cohen, Iftikhar Dadi, Jane DeBevoise, Anthony Downey, Ntone Edjabe, Gwen Farrelly, Finbarr Barry Flood, Gordon Froud, Gao Shiming, Tamar Garb, David Garneau, Joseph Gaylard, Maria Gough, Boris Groys, Khwezi Gule, Vivek Gupta, Mona Hadler, Noah Isenberg, Ana Janevski, Pule kaJanolintshi, Jennifer Josten, Pepe Karmel, Joan Kee, Clive Kellner, Sunjung Kim, Juliet Koss, Donna Kukama, Graziela Kunsch, Michelle Kuo, Lucia Eunyoungh Kwon, Sung-A Kwon, Cobi Labuschagne, Carrie

Lambert-Beatty, Leigh Ledare, Darryl Leung, Jay Levenson, Sherrie Levine, Elizabeth Macaulay Lewis, Charles Lim, Liu Wei, Catherine Lord, Rose Lord, Lu Jie, Kemang Wa Luhelere, James Luna, Magdalena Magiera, Roxana Marcoci, Renzo Martens, Saloni Mathur, Achille Mbembe, Kobena Mercer, Jinyoung Min, Tumelo Mosaka, Alexandra Munroe, Kate Nesin, Gabi Ngcobo, Ruth Noack, Leslie Nolen, Ksenia Nouril, Sarah Nuttall, Ugochukwu-Smooth Nzewi, Olu Oguibe, Chukuma I. Okadigwe, Chika Okeke-Agulu, Aihwa Ong, Amilcar Packer, Adriano Pedrosa, Emily Pethick, Ruth Phillips, Yasmil Raymond, Melanie Rehak, Shelley Rice, Jolene Rickard, Alessandra Russo, Alex Dika Seggerman, Benjamin Seroussi, Payam Sharifi, Tammer El Sheikh, Shahzia Sikander, Audra Simpson, Gayatri Sinha, Penny Siopis, Irene Small, Z. S. Strother, Edward Sullivan, Erika Tan, Eugene Tan, Maria Taroutina, Kim Thomsen, Ming Tiampo, Philip Tinari, Reiko Tomii, Mark Tribe, Jochen Volz, Keith Wallace, C. J. W.-L. Wee, Glenn Wharton, Sue Williamson, Christopher Williams-Wynn, Wu Hung, Yang Fudong, Mawande Ka Zenzile, Zhang Ga, Robert Zhao Renui, Zheng Shengtian.

Tuve asistentes expertos como Joseph Henry y Kirsten Gill para mi investigación. Mi especial gratitud tanto a Mia Curran por su increíble trabajo de verificación como a Rita Potenza por iniciarme en el mundo del arte en Johannesburgo. Christopher Green me ayudó a entender las complejidades de las prácticas artísticas indígenas y su ética y estoy muy agradecido con Jennifer Sarathy y con Gemma Sharpe por ayudarme a comprender el mundo del arte contemporáneo global. Peggy Cambier-Weinstein revisó con generosidad mis traducciones del francés y me hizo valiosas sugerencias. Stephanie Romeo hizo un trabajo heroico para llevar adelante la difícil tarea de obtener las ilustraciones para este libro; estoy en deuda con ella. Estoy muy orgulloso de que *Tradición y deuda* aparezca en la serie de libros de *October*, especialmente porque mis

diversos proyectos en la revista me ayudaron a esclarecer muchos de estos temas. Tengo una deuda de gratitud con el editor Adam Lehner, que tanto me ayudó a llevar adelante este proyecto, al igual que Hal Foster. Gabriela Bueno Gibbs de MIT Press ha sido un gran apoyo, Matthew Abbate editó, con gran profesionalismo, el manuscrito y estoy particularmente agradecido a Roger Conover, con quien he trabajado durante tres décadas, por su compromiso en el comienzo de la publicación y antes de dejar la casa editorial para llevar adelante nuevos proyectos.

Los nervios y los placeres de escribir un libro no sólo vienen de su autor, sino también de sus compañeros e interlocutores intelectuales más cercanos. No es suficiente con agradecerles a Pam Lee, Steven Nelson, Geoff Kaplan, Dana Peterman, Mary Ellen Carroll, Elisabeth Sussman, Nicolás Guagnini, George Chauncey, Ron Gregg, Amy Goldberg y Albert Sbordone, pero lo hago de todos modos, con la esperanza de que comprendan mi gratitud. Steve Incontro ofreció su apoyo, tranquilidad y amor durante todo este proceso, y a él está dedicado este libro.

INTRODUCCIÓN

Tradición y deuda propone una teoría de la globalización fundada en el arte visual. Demostraré que la globalización del arte tiene el potencial de corregir la desposesión cultural que el modernismo occidental ha ejercido en el Sur Global. Tanto el imperialismo como la esclavitud –dos de las formas principales de acumulación de capital durante el siglo XIX– sostuvieron la inferioridad de las culturas no occidentales como justificación para la apropiación de la tierra, el trabajo y la libertad personal de sus pueblos. Si bien el arte no occidental fue denigrado y suprimido en sus lugares de origen, a su vez, el modernismo europeo se apropió de él otorgándole la posición subordinada de “primitivismo” o “exotismo”, o lo coleccionó cual inoperantes reliquias antropológicas en los museos de historia natural o enciclopédica de las metrópolis europeas o norteamericanas. El arte contemporáneo global le ha hecho frente a esta historia de desposesión en su contrapropiación de la tradición cultural como recurso *contemporáneo*. El término *tradición* (2) puede parecer discordante en este contexto ya que, históricamente, su aplicación a las culturas no occidentales ha sido generalmente cómplice de la desposesión en lugar de combatirla. Si bien el modernismo europeo reivindicaba la libertad respecto del lastre de la tradición, relegaba el arte no occidental a una forma de la tradición que carecía de dinamismo y relevancia contemporáneos, excepto como ocasional inspiración para sus propias innovaciones. Al afirmar la modernidad europea como universal –y por lo

tanto, como algo que no está ligado a ninguna tradición en particular (a pesar de que numerosos movimientos modernistas como el cubismo estaban profunda y conscientemente arraigados en la historia “local” de la pintura europea posrenacentista)-, Occidente se atrevió a considerar todas las demás expresiones de la modernidad como deudoras o *epigonales*. Tal endeudamiento no sólo sustentó instituciones modernas como la dupla imperialismo y esclavitud –al postular a los pueblos dominados como no completamente humanos y, en consecuencia, en deuda con sus gobernantes o amos en cuanto al acceso a la modernidad-, sino que además continúa caracterizando las técnicas neoliberales (o neoimperiales) de gobierno por medio de la deuda, mediante préstamos de agencias financieras internacionales como el Banco Mundial o el Fondo Monetario Internacional. En mi uso del término, *tradición* denota cualquier tipo de herencia cultural transmitida en cualquier lugar y por consiguiente abarca tanto las prácticas ostensiblemente “tradicionales”, por ejemplo la pintura letrada con tinta en China, como las “modernas”, por ejemplo el *op art* en Euroamérica. Los pensadores nacionales y poscoloniales, para quienes la tradición es y ha sido siempre un recurso vivo, han criticado rotundamente la presunción eurocéntrica de que la tradición está dormida y felizmente guardada en el pasado y, por lo tanto, constituye la antítesis de la modernidad. En el presente libro, me baso en estas ideas para sostener que la respuesta estética –y, muchas veces, la respuesta económica– al eurocentrismo en condiciones de globalización ha sido una reactivación de la tradición como recurso para inventar genealogías alternativas al modernismo y diversas experiencias de la contemporaneidad.

Para la globalización es fundamental, entonces, una recalibración cultural con grandes efectos: Occidente

“recupera” su tradición como un conjunto de tradiciones *particulares* más que universales y, a su vez, el Sur Global reafirma sus tradiciones dinámicas como *contemporáneas*. El arte contemporáneo global constituye el espacio clave de esta recalibración y, por lo tanto, según Boaventura de Sousa Santos, es un campo en el cual puede exigirse “justicia epistemológica”,¹ entendida como compromiso y respeto por una cantidad de formas de conocer y experimentar el mundo. Como argumentaré más adelante, *el carácter inalienable* de la tradición –en tanto herencia de un grupo, pueblo, nación o región, más que como propiedad privada de un individuo– también funciona como un importante recurso económico en las condiciones de la globalización, donde los valores de autenticidad son siempre escasos y, por lo tanto, más valiosos. En este sentido, la capacidad de la tradición como una herencia con la que compensar la deuda no es simplemente metafórica, sino un hecho corroborado por la participación mundial del arte contemporáneo en el desarrollo económico. Por eso, este libro no omite la consideración de la economía y la política, sino que desarrolla su análisis a partir de una exploración de la agencia del arte en el interior de su propia dinámica –como una forma especial de conocimiento y también como un recurso para el desarrollo–, en lugar de pensarlo como una representación de segundo orden. La política del arte que postulo no se funda en el tipo de crítica solipsista que gran parte de la historia del arte contemporáneo occidental celebra, sino más bien en la potencia del arte para corregir la desposesión cultural mediante la revalorización de formas de conocimiento hasta ahora marginadas en Occidente.

La mayoría de los estudios sobre arte contemporáneo global adopta una de dos formas: el análisis en profundidad de las naciones o regiones del Sur Global, cuyas prácticas particulares de la modernidad se han pasado por alto; o el

panorama general, cuyo multiculturalismo anodino ensambla arte de todo el mundo sin conocer demasiado sobre ninguno, y mucho menos corregir las historias de conquista y desposesión que preceden a su aparición en la contemporaneidad. Pese a lo importantes que son los primeros (y esenciales para mi argumentación en este libro), estas nuevas narrativas nacionales o regionales habitualmente se desarrollan en gran medida fuera de un marco global comparativo. Por el contrario, los panoramas de arte contemporáneo global simulan una forma de diversidad etnogeográfica casi totalmente divorciada de las historias locales.² Es la tipología de las exposiciones bienales, con su tradición de pabellones nacionales a los que se suman muestras diversas y generalmente panorámicas, la que ha consolidado estos dos formatos dominantes para analizar el arte contemporáneo global.³ A pesar de sus indudables buenas intenciones, estas exposiciones separan a los artistas de su tradición a partir de una forma superficial de representación multicultural –o tokenismo– que no hace justicia a sus historias estéticas. En este libro, sostengo que la tradición se revela como un recurso para exigir justicia epistemológica, porque al volverse contemporánea, la tradición requiere ser adjudicada a varias epistemologías, narrativas e incluso ontologías mundiales diferentes y, a menudo, contradictorias.

Si bien creo que la reanimación de la tradición puede ser una herramienta progresista para reclamar justicia en un mundo poscolonial y post-Guerra Fría, es innegable que en el momento en que escribo –el final de la primera década del siglo XXI– hay reclamos sobre la tradición que se despliegan con fines profundamente autoritarios, a menudo al borde del fascismo. El surgimiento de nacionalismos o populismos étnicos o culturales en todo el mundo –incluidos, por supuesto, Europa y Estados Unidos–

corroborar mi afirmación de que la miríada de formas de desposesión cultural llevada a cabo por el capitalismo liberal y el neoliberalismo global han desencadenado una reactivación mundial de la tradición. Sin embargo, contrariamente a lo que sostiene el prejuicio eurocéntrico y modernista, creo que, así como la democracia puede inclinarse hacia la inclusión radical y, a su vez, promover programas desastrosos de neoimperialismo militarista, del mismo modo no hay una política inherente a la reanimación de la tradición. En este libro, trazo un potencial progresista particular y un uso estético de la tradición, tal como la reformula lo que podría llamarse una “episteme curatorial”. Argumentaré que la curaduría abarca lo que en otro lugar he llamado la epistemología de la búsqueda: formas de conocimiento que se basan en el ordenamiento y la constitución de patrones algorítmicos de vastas acumulaciones de datos.⁴ Como forma de búsqueda humana o “a medida”, la curaduría se evoca ahora como un concepto organizativo que va mucho más allá de los recintos del arte y que nombra un principio de selección y puesta en valor de productos que van desde queso o vino hasta departamentos de lujo. Esa estética de la curaduría no sólo está muy extendida entre los artistas contemporáneos globales –cuyo trabajo va desde la agregación o reanimación de contenido apropiado hasta el giro archivístico generalizado en el arte contemporáneo–, sino que también abarca políticas culturales, como la fundación de nuevos museos a nivel mundial, destinados a distinguir localidades dentro de un mercado global competitivo. Quizás lo más importante es que una aproximación curatorial del conocimiento es particularmente adecuada para recalibrar la relación entre las diferentes formas de tradición mundial en su capacidad de unir objetos e imágenes muy diferentes sin colocarlos en una relación jerárquica fija.

Demstraré que la episteme curatorial surge a partir de tres fases superpuestas. Se inició durante la década de 1980 mediante un proceso de “desregulación de la imagen”, en el que los estándares eurocéntricos de valor, aplicados durante mucho tiempo al arte de diferentes regiones y registros estéticos –es decir, las bellas artes, la cultura de masas y las expresiones indígenas–, comenzaron a colapsar. La desestabilización de estas jerarquías creó posibilidades para que surgieran nuevos principios de combinación, lo que exigía la innovación curatorial. Coincidiendo con el fin de la Guerra Fría y las políticas financieras desreguladoras del neoliberalismo, la “desregulación de la imagen” también permitió la globalización de los mercados del arte, lo que aceleró aún más la mezcla de genealogías estéticas locales y regionales. En el capítulo 1, “Tradición y deuda”, analizo una variedad de formatos de exhibición y estrategias estéticas de pastiche o ensamblaje desarrollados a finales de los años ochenta y noventa. En Occidente, estos esfuerzos se llamaron “posmodernos”, mientras que en otros lugares a menudo se descartaron como “derivaciones”. Considero estos formatos como un lenguaje estético genuinamente global destinado a recalibrar jerarquías modernistas de larga data. Estas nuevas combinaciones requirieron nuevas formas de narrar las historias del arte, algo que abordo en el capítulo 2, titulado “Sincronización”. Aquí rastreo el modo en que los diferentes ordenamientos de las obras que constituyen el “arte contemporáneo global” deben entenderse como surgidos de tres genealogías modernas diferentes, que se desarrollan en oposición dialéctica con el modernismo euronorteamericano. Las categorizo así: lo moderno poscolonial (típico de zonas que vivieron el asentamiento colonial, como África, donde los artistas se distanciaban de las tradiciones indígenas y, a su vez, resultaban excluidos de la formación europea), el realismo socialista (típico de China y la Unión Soviética, por

ejemplo, donde el modernismo significó el desarrollo de un nuevo modo de recepción de masas, más que la innovación formal, característica del modernismo europeo) y el *under* (en regiones como Latinoamérica y Europa del Este donde hubo una fuerte conexión con el modernismo europeo, cuyo acceso a un público más amplio resultó bloqueado por los gobiernos autoritarios). Sostengo que estas genealogías modernas, surgidas en diferentes lugares del mundo durante comienzos y mediados del siglo XX, están *sincronizadas* unas con otras, así como con el modernismo occidental, para producir lo que llamamos “arte contemporáneo global”. Considero tal sincronización un proceso marcadamente político –en oposición a la noción de contemporaneidad multicultural o de amable convivencia, en la que se imagina que las obras de diferentes lugares coexisten unas junto a otras en el entorno neutral del espacio blanco de la galería–. Tal como ocurre en la industria con la tercerización de una producción “flexible”, la sincronización de distintas formas globales de modernidad y modernismo puede ser algo violento y opresivo para muchos, así como económicamente provechoso e incluso potencialmente liberador para otros. De hecho, las formas globales de sincronización, en tanto mecanismo económico, han conducido a niveles inéditos de desigualdad de ingresos en los que el arte, en su papel de trofeo para los ultra ricos, participa inevitablemente. Tales sincronizaciones requieren nuevas narrativas históricas que van más allá de los modelos historicistas de sucesión de movimientos (o críticas) que todavía caracterizan a gran parte de la historia del arte occidental.

El capítulo 3, “Propiedades en disputa”, y el capítulo 4, “Culturas curadas”, describen el modo en que opera la episteme curatorial en dos registros diferentes: a nivel de la obra de arte individual y a nivel de la exhibición, fundamentalmente, en el contexto de los nuevos museos globales. En el capítulo 3, identifico una respuesta formal

clave a las sincronizaciones a las que me refiero en el capítulo 2. Ideado como un polémico desafío a la naturaleza misma del arte europeo, el *ready-made* y su difusión y apropiación a finales del siglo XX definen la tarea fundamental del artista como un desplazamiento desde la invención de nuevos contenidos, hacia la selección de contenidos existentes –su curaduría–. En el capítulo 3, sostengo que tanto el *ready-made* como su apropiación se han liberado de los límites de la genealogía occidental para volverse una herramienta muy difundida en el arte contemporáneo global justamente porque visualiza cuestiones de justicia epistemológica. Al reencuadrar el *ready-made* y la apropiación de contenido, los artistas pueden proyectar afirmaciones epistemológicas múltiples e incluso contradictorias sobre los mismos bienes culturales: pueden reclamar la adjudicación de múltiples perspectivas cognitivas porque demuestran cómo un mismo objeto puede ocupar diversos marcos de referencia a la vez. Por ejemplo, en el Gran Desierto Arenoso los artistas aborígenes australianos han producido pinturas basadas en la “autoapropiación” de formas tradicionales del *Dreaming* [el Soñar] –historias que establecen vínculos con territorios ancestrales– que, simultáneamente, han funcionado como prueba de tenencia de la tierra en un tribunal legal y como imágenes abstractas contemporáneas en el contexto del museo cosmopolita. El capítulo 4º identifica una tensión política inherente a los actos curatoriales. Si, por un lado, James Clifford sostiene que “las ‘culturas’ son colecciones etnográficas”,⁵ el curador Gerardo Mosquera ha dicho que “el mundo está dividido prácticamente entre culturas curadoras y culturas curadas”.⁶ Como sugieren estas afirmaciones, el poder de la curaduría está íntimamente vinculado a cuestiones de soberanía cultural. El surgimiento de nuevos museos en todo el mundo durante el período de globalización tiene, en consecuencia, un doble