

rales en su proceso productivo, en su uso, disposición y gusto.

El libro de Saito constituye una apertura de la estética tradicional proponiéndonos un camino poco transitado al pensar cómo son las experiencias estéticas cotidianas. La autora nos invita a reflexionar sobre un fenómeno banal, tri-

vial y superficial que, justamente por todas estas cualidades, merece ser pensado y discutido filosóficamente.

Alejandra Mizrahi

Universitat Autònoma de Barcelona



ELKINS, James; VALIAVICHARSKA, Zhivka y KIM, Alice (eds.) (2010)
Art and Globalization
University Park, Pa: The Pennsylvania State University, 291 p.

Art and Globalization es el primer volumen de una serie de libros publicados por Pennsylvania State University Press y planteados como materialización de los seminarios Stone Summer Institute (Department of Art History, Theory, and Criticism; School of the Art Institute of Chicago), en este caso, el seminario *Is Art History Global?* Llevado a cabo en 2007, en Chicago, el seminario convocó a historiadores, críticos, filósofos y comisarios bajo el lema general de cómo pensar la globalización en el arte contemporáneo, de cómo, en un sentido más restringido, escribir sobre lo que se ha venido denominando «arte global» o «arte contemporáneo internacional». A esta compleja cuestión de la globalización —un fenómeno en curso reflejado en una maraña conceptual de difícil solución, pero a la que el mercado cultural y editorial ha reaccionado desde algunos años con sumo entusiasmo— el seminario mencionado y el libro correspondiente no consiguieron (como era de esperar) ofrecer una respuesta tajante, simplificadora, sino al contrario, complicarla críticamente. Tal como observa James Elkins en el ensayo conclusivo del libro, en el mundo del arte actual uno puede escribir casi cualquier cosa sobre «expresión», «sentido», «etnicidad», «nacionalismo», «tra-

ducción», «hibridez», «universalidad», «postcolonialismo», «cotidianidad», «temporalidad», «identidad», «neoliberalismo», etc., con lo cual contribuye a la enorme literatura ambigua y alusiva que se nutre del tema. Esta literatura, sin embargo, no siempre se muestra suficientemente puntiaguda, analíticamente hablando. Aunque la conclusión general que resultó de los debates que constituyen el libro roza el pesimismo, al subrayar la naturaleza laxa y la inconmensurabilidad del fenómeno en cuestión, se ha avanzado al esbozar la multiplicidad de perspectivas desde las que sondear las posibilidades de ser de este concepto.

El núcleo del libro es constituido por la transcripción de las discusiones llevadas a cabo durante el seminario, a cargo del emérito Fredric Jameson y de otros teóricos de renombre internacional, como Susan Buck-Morss, Harry Harootunian, Thomas DaCosta Kaufmann y Shigemi Inaga. Una parte sustancial del libro la constituye una serie de evaluaciones críticas escritas por cuarenta investigadores, artistas y escritores que no habían participado previamente en el seminario, entre los cuales mencionaríamos especialmente a Néstor García Canclini, John Clark, Chris Berry, Charles Green, Ming Tiampo, Suman

Gupta y Joaquín Barriendos. Un peso especial dentro del libro lo tiene el ensayo conclusivo del editor principal, James Elkins, un bienvenido repaso de las posturas críticas perfiladas durante el encuentro, así como un sustancial análisis de los principales aspectos engranados en el concepto de cultura y arte global. Los títulos de las mesas redondas también resultan muy significativos, en la medida en que permiten apreciar las principales posibilidades desde donde se puede pensar este problema, lo cual facilita un temario bastante completo: «La situación nacional», «La traducción», «La prehistoria de la globalización», «La hibridez», «La temporalidad», «Las narrativas post-coloniales», «La universalidad», etc. En su ensayo, Elkins revisita estas cuestiones desde la perspectiva de lo que él considera uno de los asuntos más apremiantes: cómo escribir sobre el arte de los últimos cien años. Repasaré brevemente algunas de las cuestiones que más significativas me parecen, siguiendo la tónica general de las discusiones del libro y poniendo el acento en su relación con la idea del canon cultural occidental, desvelando, en otras palabras, sus bases occidentales, así como algunas de las paradojas implicadas en su construcción.

La mesa redonda inaugural, centrada en «la situación nacional», estuvo a cargo de Fredric Jameson, quien imprimió al debate una clara intencionalidad dialéctica y fundacional: leal a su postura teórica, que bien podría ser descrita como un esfuerzo de entonar la vertiente hegeliana con la estructural del marxismo, Jameson insistió en que la mejor forma de entender la práctica artística en la contemporaneidad sigue siendo en base a categorías económicas de tipo «producción», «distribución» y «consumo». La cuestión del arte global se revelaría, desde esta perspectiva, como algo esencialmente dialéctico, algo que tendría que pensarse a partir de preguntas como: «¿De qué modo participan los artistas actuales

en la construcción de una “ideología nacional?”». Afirma Jameson, a modo axiomático, que «solo existe la situación nacional» (p. 14), en otras palabras, que el arte tiene lugar siempre en un contexto nacional, algo que se revela como tal si se piensa en el hecho inviable de que en el mismo momento en el que un receptor foráneo entra en contacto con determinada obra de arte, su contenido se esfuma. Mientras algunos participantes en el debate consideraron brillantes las observaciones de Jameson sobre esta cuestión, otros las encontraron, por el contrario, anticuadas e ineficaces para la situación actual. La mayoría trató de esbozar alternativas a la creciente uniformización económica e ideológica global, en torno a cuestiones como el imperialismo capitalista (en Hardt y Negri), el transnacionalismo (Arjun Appadurai) o la reviviscencia de determinadas formas de nacionalismo, sobre todo en Europa. Para muchos de estos teóricos, «lo subnacional» se presenta como una categoría que promete ajustarse mejor al tipo de problemática que supone el arte actual.

La cuestión de la traducción es relevante precisamente por haberse transformado en un tropo cuando se trata del tema de la globalización. La traducción fue cuestionada, también en esta ocasión, como difícil e imperfecta o, más retóricamente, como «imposible» —imposibilidad que se suele explicar como un efecto del lenguaje. También fue señalada —de un modo quizás más constructivo— la posibilidad de negociación e intercambio que implica este mismo fracaso estructural. En el contexto de la circulación global de las obras artísticas particulares, su recepción no puede ser exitosa sino dentro de un proceso de resignificación, de relectura capaz de crear las premisas de unas visibilidades más amplias. Un problema que puede surgir de este contexto se refiere a los mismos criterios con los que se designan obras concretas como perteneciendo, por ejemplo, a un «canon» euro-

peo común. En todo caso, la traducción, como tema tradicional en los debates sobre la recepción del arte, parece funcionar más como un indicador de la contingencia y la ambigüedad de la obra que como un modelo explicativo.

Más prometedor, desde la perspectiva de volver a pensar determinados problemas históricos de representación del arte moderno y postmoderno, es el concepto de temporalidad. La principal dificultad sería saber qué acepciones alternativas de la temporalidad tendríamos a nuestra disposición. Por lo general, se asocian determinados sentidos del tiempo con el espacio del mercado global, por ejemplo, el tiempo de corte hegeliano meliorista y progresista, del «no todavía», cuya alternativa temporal sería el «ahora» o el horizonte de lo cotidiano, de lo local, etc., que prefiguraría la posibilidad de identificar nuevas experiencias del tiempo. Muchos de los participantes en el seminario aprovecharon «la cuestión temporal» para reabrir el debate sobre el arte canónico y el marginal. La alternativa a la temporalidad «totalizante» que ha surgido de los debates se podría definir como una fusión de Michel de Certeau, el sentido de temporalidad urbana propuesta por Harry Harootunian, el desarrollo, en Benedict Anderson, de temporalidades diferenciadas y los enfoques fenomenológicos sobre la experiencia del tiempo vivido o cotidiano (p. 256).

La dificultad que implica pensar el fenómeno de la cultura global se reflejaría en la sutileza de algunas distinciones terminológicas, como la propuesta por Caroline Jones en su evaluación crítica entre el «globalismo» (*globalism*) y la «globalización» (*globalization*): mientras el «globalismo» lo entiende en positivo, como una posibilidad de reflejar el nuevo tipo de experiencia del artista en el mundo actual y que se constituiría como una resistencia frente al sistema, la «globalización» sugeriría, al contrario, la ineficacia

«política» de la obra, su incapacidad de evitar tanto la traducción como la transacción y la transformación dentro del mismo proceso de globalización. Mientras el globalismo implicaría emancipación, la globalización indicaría el statu quo del arte en el mercado global. Jones trata de sostener esta diferencia entre dos sentidos del mismo fenómeno en la práctica de artistas como Hélio Oiticica, quien negociaría entre los dos. Su conclusión general sería aquella de que «mientras el historiador del arte no utilice su objeto de estudio como una exploración de los modos de subjetividad que surgen en la globalización, no ayudará en nada con el estudio de lo global» (p. 136).

Acabaría esta nota señalando una inmejorable formulación de Mark Jarzombek, recordada por Elkins: «Ningún aspecto ha sido más positivo en cuanto a la expansión global de la historia del arte que la reivindicación global de una resistencia local frente a lo global» (p. 260). En la literatura sobre el arte actual, el reclamo por la resistencia se ha vuelto él mismo un tropo, y uno de sus efectos sería que la diferencia local o marginal frente a lo global ha devenido, en el arte, invisible. Y esto con el hecho añadido de que la eficacia de la práctica artística resistente frente al sistema requiere, también por parte de su público, de una auténtica apertura hacia lo global, entendido en este caso como lo multicultural, lo múltiple y lo híbrido: una disposición hacia la tolerancia que tuviera como base una nueva *forma mentis*, la global. No se trata de una cuestión sencilla, explicable mediante la mentalidad conservadora o progresista, sino, como diría el profesor Elkins, de un problema genuino —un problema *histórico*, un problema para la historia.

Loredana Niculet

Universitat Autònoma de Barcelona

