

Nikos Papastergiadis

¿Qué es el Sur?

LA NOCIÓN del Sur cuenta con una larga historia. En años recientes ésta ha sido reactivada como un posible marco para la representación de no sólo el contexto cultural de regiones que se encuentran geográficamente en el Sur, sino también de regiones que comparten una herencia poscolonial común. En este ensayo, exploro las afinidades y tensiones entre el Sur y términos paralelos tales como tercer mundo y antípodas. Argumento aquí que el Sur puede expandir los debates existentes acerca de intercambio cultural y brindar una útil perspectiva para la representación de lo que denomino conciencia esférica en el arte contemporáneo.

¿Qué es “una pequeña esfera pública”?¹ Es el lugar donde forasteros se encuentran y que por medio del diálogo producen alguna forma de intercambio y entendimiento mutuo. En el fondo, lo importante de esta pequeña esfera pública es el derecho democrático de uno a declarar sus creencias abiertamente así como afirmar un principio cosmopolita de curiosidad hacia a sí mismo como respeto para el Otro. Hoy día nos damos cuenta de la fragmentación y comercialización de espacios públicos. Ha habido una erosión regular con respecto a lugares disponibles para el debate público. Sin embargo, ha habido también una proliferación de medios en los que perspectivas privadas pueden devenirse públicas. Cada vez que encontramos un lugar para reunirnos, sea éste dentro del contexto de un boletín académico, un sitio web, una exhibición o una conferencia,

existe la posibilidad de construir una pequeña esfera pública. Me hallo atraído a aquellos eventos y sitios que no sólo sean imanes para gente de ideas afines, sino que asuman la función de una plataforma para generar entendimiento acerca del dilema que compartimos todos. Tales pequeñas esferas públicas suelen ser temporales y transitorias. Dependen de una combinación de relaciones íntimas y distanciadas, de nexos débiles y fuertes a la vez. Más y más, sus participantes son de origen mixto y muchos de ellos han viajado desde bastante lejos para estar presentes. En esta ponencia, argumento que aunque el Sur sea un concepto grande y esférico, no obstante representa una categoría útil para entender un cierto grupo de relaciones dentro de la red de pequeñas esferas públicas.

A lo largo de los últimos diez años, la idea del Sur ha captado el interés de historiadores, activistas, científicos políticos y agentes culturales. Ha sido utilizada para explorar las herencias y conexiones que dan forma a la vida de gente que se encuentra dispersada por una vasta región. En términos geopolíticos, el Sur no se limita al hemisferio sur, ya que abarca elementos que se encuentran a los dos lados de la frontera ecuatorial. Grupos medioambientales tales como el Vavilda, establecido en Chile; el grupo Cairns de ministros de agricultura; el South Centre de la universidad de Oxford, que investiga inequidades en la gestión económica global; y la red intelectual InSouth han usado el hemisferio del sur como un posicionamiento analítico para enfrentar los desequilibrios del sistema global, para abogar por las prioridades del Sur en foros internacionales y para desarrollar un esquema colaborativo que promueve nuevas formas de intercambio entre el Norte y el Sur así como dentro del Sur mismo. Dada la proliferación de estos foros, la noción de Sur parece ser una categoría difusa. Como los movimientos atmosféricos de un cielo urbano, la idea destella a la vez que nos acecha, con esperanza tanto como humillación. La única constante para quienes se identifiquen con el concepto de Sur es una doble conciencia de que la hegemonía euro-estadounidense en temas globales ha concentrado el poder en el Norte y que la sobrevivencia requiere una respuesta coordinada y transnacional.

A menudo se asocia al Sur con debates acerca estados poscoloniales y el tercer mundo. Colaboradores de la revista *Thesis 11* tienden a preferir una discusión de la formación de una imaginaria cultural de las antípodas en vez de una del Sur. Aunque la revista se ha abierto a nuevas

colaboraciones en el Sur, sigue utilizando el término antípodas para animar la naturaleza polémica de este terreno cultural. Siguiendo el ejemplo del trabajo pionero de Bernard Smith acerca de la innovación cultural en el Sur, Peter Beilharz ha subrayado con frecuencia que la cultura no está atada jamás a ningún concepto geográfico fijo.² Por ende, el término antípodas se utiliza para subrayar que la innovación cultural no surge de la residencia de un pueblo en un lugar específico, sino por medio de las relaciones que esos pueblos forman entre lugares. Antípodas se utiliza entonces como un término que hace hincapié en el doble movimiento de ideas entre Norte y Sur.

Mientras que estas categorías políticas más tempranas se articulaban, con un planteamiento sobre la identidad por medio de un esquema conceptual de tardanza y subordinación, el concepto del Sur no sólo se plantea como un tono más afirmativo con respecto a identificaciones culturales, sino que también ayuda a sugerir que el movimiento de ideas puede ser de índole multidireccional, además de bipolar. Aunque el término Sur privilegia la ubicación regional sobre el desarrollo socioeconómico e historias geopolíticas, tampoco marca una ruptura absoluta con condiciones históricas de desigualdad. Preferiría situar el concepto de Sur a lo largo de un panorama no lineal constituido de elongaciones y mutaciones que extienden aquellas categorías anteriores. Por ejemplo, cuando Trinh T. Min Ha comentó acerca de niveles contemporáneos de interpenetración global, la llevó a concluir que en “cada tercer mundo se encuentra un primer mundo y viceversa”. También enfatizaba la idea ya bastante obvia de que el centro y las periferias no son antítesis polares, sino que elementos provenientes de los dos lados se encuentran insertados en cada uno de ellos. Más recientemente, Néstor García Canclini ha argumentado que a la vez que la globalización ha producido enormes brechas dentro de espacios sociales, con un sector superior conectado con redes globales, también ha enfatizado que todo el mundo se encuentra obligado a traducir lo global a lo local.³ Diferencias socioeconómicas cada vez más amplias, han sido complemente documentadas por economistas políticos tales como Jacques Attali, que han descubierto varias maneras de repetir el hecho espeluznante de que 90% de la riqueza global está concentrada en manos de 1% de los habitantes del mundo.⁴ Desde luego, economistas políticos latinoamericanos ya habían subrayado que el desarrollo desigual no era solamente un producto de la polaridad centro y periferia, sino también un

proceso que se llevó a cabo dentro de regiones específicas.⁵ No obstante, en nuestra actual fase de globalización, existe ya otro giro inesperado cuando se trata de la polarización geopolítica —en el que el aislamiento de una región no es consecuencia de su lejanía física, sino el resultado de un proceso negativo de bifurcación— donde ciertas partes de ciudades, áreas rurales y otras partes principales de una región se hallan marginalizadas o “desprendidas”⁶ de formas de intercambio emergentes. Así que es esencial enfatizar que el Sur no se refiere a una entidad geopolítica que poseyera un bloc territorial íntegro junto con una unificada identidad cultural y política.

Entiendo el concepto del Sur como un término liberal hemisférico que se refiere a una serie de lugares que comparten semejantes patrones de colonización, migración y mixtura cultural. Para mí también, el Sur expresa un imaginario cultural que mira hacia fuera desde su propia base nacional y en contra de los patrones de su pasado colonial. Este gesto a favor de una identidad más abierta es, según un crítico en particular, la traición de una profunda historia colonial.⁷ O sea, cualquier uso de lenguaje que remita a asociaciones metafóricas relacionadas con los puntos cardinales de la cartografía corre el riesgo de ser insertado en un discurso naturalista de polaridades magnéticas.

Para mí el Sur es un concepto más ambivalente. Oscila entre un toque de rebato a favor de rebeldía por parte de las antípodas y la expresión estigmática de un escalofrío cultural. A lo largo de la historia australiana que corresponde a su búsqueda del republicanismo, la imagen de la Cruz del Sur ha sido un símbolo recurrente de resistencia. Ha sido la baza ante el imperialismo cultural del Norte. Al rehusar ser definido por una medida que favorece el Norte, el chauvinista cultural sureño invierte esta lógica y declara que todo valioso ya está y siempre estará en el Sur. Peter Beilharz nota que las opciones a escoger no se limitan a malas en las que se hace un reconocimiento de superioridad según una exclusividad urbana o por medio de un aislacionismo espléndido. Él se inspira —y esto va más allá de un hueco alarde de su parte— por el hecho de que su lejanía del Norte ha permitido que Australia figure como “el laboratorio social del mundo para la experimentación política”. Y es cierto que a lo largo del siglo xx Australia se ha encontrado en la vanguardia de reforma e innovación con respecto a los tres pilares del bienestar social: arbitraje de sueldos, los

derechos de la mujer y el multiculturalismo. Sin embargo, esta narrativa de Beilharz acerca de la aparición de un tropo de civilización de las Antípodas resulta agrisada. Aunque debidamente anota que logros anteriores ejercían una influencia en los llamados debates Fabian acerca de la democracia social, también se da cuenta plenamente de que el realineamiento del partido izquierdista australiano con el neoliberalismo, a manos del primer ministro Paul Keating, abrió el camino para la *Third Way* de Tony Blair.⁸ La propia imaginaria cultural sureña de Keating, que había prometido darse forma por un republicanismo naciente así como una integración más estrecha con Asia, pronto se convirtió en el blanco para el desdén populista entre generaciones subsiguientes de líderes políticos.

En Centroamérica y otras partes de Latinoamérica, un semejante patrón de identificación ambivalente se expresa en ejemplos que van desde la narrativa corta de Borges en que el Sur sirve de metáfora de la frontera, a la afirmación correctiva de Joaquín Torres García de que “el Norte mira hacia el Sur” hasta los análisis de complejos de inferioridad cultural que se encuentran en los escritos de Octavio Paz, Gilberto Freyre y Eduardo Galeano, y aún más recientemente en un discurso de Hugo Chávez en el cual citó el poema “El sur también existe” de Mario Benedetti.⁹ Un patetismo de tanta duración a favor de la solidaridad regional junto con una persistente incapacidad de armar un modelo cultural común plantea varias preguntas. ¿Es cierto que el concepto del Sur es el mejor marco o punto de partida, nuevamente y como si fuera la primera vez, desde donde comenzar esta tarea interminable de construir una identificación colectiva? ¿Existe un momento en que el sendero de la identidad se separe del pasado imperial? ¿Es posible que un concepto esférico tan amplio inflexione los debates acerca de identidad global y cosmopolita con diferentes texturas históricas y valencias geopolíticas¹⁰?

Consciente de la crítica contundente por parte de Gerardo Mosquera acerca de cómo curadores urbanos minan el contenido cultural del Sur para extender su alcance imperial, al actuar como si el Sur fuera sólo simples datos que se pueden incorporar a cánones existentes,¹¹ voy a retomar ciertas iteraciones del Sur para llevarlas hacia algo semejante a la definición de Raewyn Connell de “teoría sureña”, entendida como una perspectiva que agudiza el pensamiento relacional “entre intelectuales e instituciones de la metrópoli y sus pares en las periferias del mundo”.¹² En términos

tanto culturales como políticos, el Sur es mejor utilizado como un concepto de intermedio, ni insertado en un contexto territorial fijo ni flotante en un terreno de globalización “desenfrenada”. Dentro del discurso de la teoría del arte, así como la práctica visual contemporánea, argumentaré que el concepto del Sur puede usarse para redefinir el contexto del arte dentro de un marco hemisférico más amplio y para enfrentar una compleja operación de influencia que se entrelaza dentro de esta esfera. Así que trazaré una curva deliberadamente idiosincrática que vincula una amplia gama de fuentes discursivas como las revistas *Thesis 11* y *Third Text*, así como eventos culturales que van desde Documenta XI, la Asia-Pacific Triennial, The South Project, y South-South-South. A partir de esta red expresaré que las formaciones emergentes de un contexto esférico han informado la imaginaria visual de artistas tales como Carlos Capelán y Phillip George.¹³

***Thesis 11* y *Third Text*: Archivos del Sur**

Desde sus comienzos en 1987, la revista *Third Text* —enfocada en la teoría del arte y la historia del mismo— refutaba los términos, cuestionaba las estructuras y desafiaba la historia del arte occidental. Su tono ha variado entre académico, poético y polémico. Aunque la revista fue fundada para desarrollar una perspectiva tercermundista acerca del arte contemporáneo y ofrecer un portavoz a artistas que han trabajado en contextos poscoloniales, y pese un cambio de norma editorial a una más escéptica ante la teoría poscolonial,¹⁴ la revista sigue ejerciendo una valiosa función documental que rescata y reposiciona prácticas artísticas que, o han sido ignoradas, o marginalizadas por instituciones que han dominado la historia del arte. También ejerce un papel líder en la introducción de nuevos métodos para medir el valor y el significado del arte. La historia del arte, como institución, es plenamente capaz de descubrir nuevas figuras y obras para su canon, pero la capacidad de repensar tanto los requisitos para esta inclusión como el campo de relaciones que constituye el arte, no son generados desde adentro, sino a través de un juego interactivo entre diferentes perspectivas teóricas y culturales. La crítica poscolonial del orientalismo, el estatus de híbrido y de lo subalterno que se desarrolló por primera vez en crónicas literarias e históricas ofrecieron peldaños en la reconfiguración de metodologías en este tema. Por ejemplo, la introducción del concepto de “suplementaridad” de Derrida, y la interpretación del proceso de traducción cultural llevado a cabo por Homi Bhabha ofrecieron nuevas maneras de entender tanto las tensiones que surgen de la interacción

entre diversas prácticas culturales, como la aparición de formas expresivas innovadoras. En resumidas cuentas, este acercamiento no sólo ofrecía más evidencia acerca de prácticas emergentes así como la herencia histórica del arte del Sur, sino que también impulsó la invención de herramientas críticas para una repudiación de la clasificación del Sur como exótico, periferia y primitivismo.

Zygmunt Bauman y Bernard Smith, dos pensadores clave que han inspirado este nuevo enfoque cultural en *Thesis 11*, se han acercado al problema del Sur desde polos opuestos. Zygmunt Bauman ha preguntado de qué manera entenderemos el sueño de movilidad, y otras imágenes utópicas, sin que haya más espacio. Advierte que el mundo ha agotado su espacio disponible. Ya no hay otras tierras hacia las que se puede proyectar la fantasía “poseuropea” ni la “subeuropea”. En la imaginaria norteña, el Sur antes figuraba como un lugar exaltado de salvación, así como la cuenca temida en donde se depositaba todo desecho. Ahora, apunta Bauman, ya no hay escape. El pensamiento utópico ya no es direccional, ni teleológico, sino improvisado, contingente y vigilante. Esta modalidad, después de muchos giros, últimamente da media vuelta y se encuentra ante los rostros de “venerados cazadores ancianos” que proveen el punto de partida para el análisis de Bernard Smith. Era Smith el primer historiador de arte australiano que se fijara en que el arte producido en el Sur no



Carlos Capelán, Pintura sobre mapa, 1990

correspondía a otras prácticas visuales y que tampoco cabía de manera muy nítida en las categorías conceptuales del Norte entonces disponibles. Una interpretación de la producción cultural del Sur necesitaba de metodologías innovadoras e interdisciplinarias. Ian McLean ha llevado la perspectiva “antípoda” de Smith a un paso más allá. Al rastrear archivos concernientes a encuentros entre comunidades indígenas australianas, misionarios y antropólogos a finales del siglo XIX y principios del XX, y al estudiar las referencias más tempranas acerca del arte indígena australiano en la escritura antropológica así como en la crítica artística, McLean ha podido establecer que la producción cultural indígena australiana precede los tempranos experimentos modernistas por parte de artistas en Europa, a la vez que el uso de la categoría de contemporáneo para referirse a un conjunto de tradicionalismo vigoroso, así como para la resistencia frente la modernidad en el arte indígena australiano que anticipa los tropos dominantes de contemporaneidad que se observaron a finales del siglo XX. McLean afirma osadamente que si bien el sello distintivo de la contemporaneidad ha sido una oposición a las antinomias del modernismo y una celebración de conocimiento, prácticas e identidades híbridos, entonces el arte indígena australiano ha sido contemporáneo desde siempre.¹⁵

Documenta XI: Una plataforma para el Sur

Como el director de Documenta XI, Okwui Enwezor se daba cuenta de su responsabilidad como beneficiario de los debates que se desarrollaban en la revista *Third Text*, así como del peligro de verse el portador del “cáliz ponzoñoso” en que el Sur fue entregado al Norte. No obstante, a diferencia de presentar un panorama o esquema general de logros en la historia del arte del Sur, Enwezor entretejió su proceso de investigación con una intervención política novedosa. Trasladó al equipo de curaduría Documenta a sitios clave alrededor del mundo para enfrentar temas de criollismo, justicia y reconcilio en lugares tales como Santa Lucía, Sudáfrica y la India.¹⁶ Tales enfrentamientos entre contextos históricos tan específicos, no sólo fomentó un enfoque nunca antes visto en el Sur, sino que a la vez agudizó el juego interactivo de dos corrientes históricas. Esto implicaba trazar un mapa de las consecuencias de la descolonización, además también un rastreo interdisciplinario e intertextual de complejas corrientes entre comunidades en proceso de diáspora, una perdurable herencia de colonialismo y una crítica de las ruinas distópicas del espacio

post industrial. Por medio de la yuxtaposición de estas dos narrativas —las de patrones poscoloniales de migración y de aporías posmodernas— Enwezor ofreció una esfera más amplia, así como un conjunto más matizado de herramientas para trazar complejos enredos Norte/Sur.

La Asia–Pacific Triennial: de la colaboración a un caso ejemplar
La Asia–Pacific Triennial of Contemporary Art (APT), inaugurada en 1993 en la Queensland Art Gallery, constituyó la primera y sigue siendo la única serie importante de exhibiciones en el mundo que se enfoca de manera exclusiva en el arte contemporáneo de Asia y el Pacífico, incluida Australia. En su formato original, la APT inició una pionera metodología de curaduría que requería de sus asesores australianos para trabajar en conjunto con expertos provenientes de toda la región. Particularmente en 1996, cada uno de los quince equipos de curaduría fueron constituidos por curadores, tanto australianos como internacionales, y se enfocaron en el arte de específicas áreas geográficas según las especializaciones de cada participante. De acuerdo con Victoria Lynn, uno de los curadores de APT2, el desarrollo de este proyecto en Australia es consecuencia no sólo de su proximidad geográfica, en la que Australia siempre se encuentra “levantando la vista hacia Asia”, sino también el resultado a largo plazo de “la influencia de estas culturas en la obra de artistas como Donald Friend, David Rankin, Tim Johnson, [y] Janet Laurence, así como de un gran número de artistas australianos cuya ascendencia proviene de esa región, como es el caso con John Young, Simryn Gill, [y] Savandary Vongpothorn.¹⁷ El significado de estos nexos biográficos, así como el contexto preponderante de “querer formar parte de Asia” implicó que la APT procediera con una actitud de curaduría enmarcada por un interés en el diálogo. Sin embargo, a partir de 2002, su metodología de curaduría ha cambiado a un modelo más convencional en que se presenta la obra de un grupo de artistas influyentes y emergentes que también han trabado una cercana relación con la trienal. En un momento en que había una proliferación de nuevas bienales por toda Asia y en el que artistas de la India y China estaban logrando un nivel de hipervisibilidad en el sistema global del arte, este nuevo acercamiento motivó la crítica a sugerir que Australia retrocedía al espacio invisible e imperioso que subyace el guión en Asia-Pacific para así asumir nuevamente su privilegiado punto de vista desde donde emprender una curaduría del arte de los demás.¹⁸

El South Project

En 2003, inspirado por el enfoque regional y los modelos colaborativos más tempranos desarrollados por la APT, Kevin Murray propuso que Melbourne se convirtiese en la ciudad anfitriona de un festival de arte cuya meta explícita fuera “una apreciación de intercambio cultural por todo el Sur”.¹⁹ El principal motivo de Murray era el de eliminar las luces direccionales que siempre llamaban la atención a centros metropolitanos y que bloqueaban la visión lateral. Aunque todavía no ha logrado su meta de establecer una plataforma estructurada y un programa continuo de eventos enfocados en el Sur, Murray sí ha iniciado varias conferencias admirables así como ambiciosas en Melbourne, Wellington, Santiago, y Johannesburgo, impulsado becas en Melbourne así como exhibiciones en este último, además de Johannesburgo. El objetivo de estos eventos ha sido iniciar un diálogo entre artistas, críticos y escritores provenientes de todas partes del Sur. En la sesión de apertura en Melbourne, Mbuelo Mzamane concluyó su discurso con una visión del Sur como un “redescubrimiento de lo común”. Mientras asistía a una conferencia subsiguiente acerca del Sur en Santiago, el artista indígena australiano Brook Andrews admitió que a la vez que entrevistaba a las madres de los desaparecidos (así como a otros activistas), dijo: “se parecía a mi mamá” al sentir una conexión con ella, y descubrió afinidades sorprendentes con las mujeres indígenas australianas de la llamada generación robada.²⁰ Éstas son muestras breves de cómo ciertos eventos han empezado a establecer una red que fomenta relaciones multilaterales y esquemas para repensar el contexto social del arte más allá del anillo concéntrico del neoimperialismo y hasta más allá del egoísmo mezquino del republicanismo nacional.²¹

Sur-Sur-Sur

En 1998, empleaba yo la idea del Sur como el título de una conferencia, y la desarrollé aún más en un evento subsiguiente de 2004²². El objetivo principal de las dos conferencias era el de repensar el contexto del arte. En particular nos preocupaba la miopía con la que vemos a un vecino como Nueva Zelanda, como si fuese una Australia en miniatura²³ y la escasez de pensamiento comparativo que pudiera haber revelado semejanzas tanto como diferencias con Sudáfrica, otro espacio sureño que antes formaba parte del imperio británico y con el cual Australia compartía varios mitos colonizadores comunes.²⁴ Fácilmente se puede disfrutar de la ingeniosidad del artista canadiense Curnoe, que volvió a trazar el mapa de América

del Norte de manera que las fronteras de Canadá y México se fusionaran milagrosamente, y que —por un proceso mutuo de expansión y contracción— hiciera desaparecer a ese “algo de en medio”.²⁵ Sin embargo, cuando artistas de tres continentes comparten un escenario, pueden haber unos cuantos silencios incómodos. Largas historias de indiferencia que resultaron de prejuicios y ceguera ante la periferia no pueden remediarse sólo por movilidad.²⁶ Al reflexionar acerca de retos asociados con patrones intensificados de circulación global y la hibridación de culturas asociada con la globalización, el curador cubano Gerardo Mosquera propuso que: “hacía falta un cambio de paradigma en cuanto se tratara de entender la circulación de artistas que trabajaran en el Sur”. Enfatizó que en la ausencia de nuevas rutas de eje Sur/Sur y Sur/Norte, los contornos de la globalización seguirían reproduciendo las desigualdades imperialistas prevalentes, así como estereotipos primitivistas.²⁷

Para desenredar las texturas culturales del Sur, me inclino ahora a una visión más cercana de la práctica artística. Es mi opinión que una consciencia esférica desde el Sur —es decir, la consciencia cultural de las maneras en que el neoliberalismo siga los cortes hechos por el colonialismo, o la manera en que tanto reclamos por parte de colonizadores como aspiraciones de diáspora y derechos indígenas se rozan entre sí— puede vislumbrarse en la práctica estética de dos artistas del Sur.

Cape - Surf

En 2007, observé a Capelan mientras trabajaba en un dibujo para una pared en la trienal de Auckland, y me quedé ante la pared preguntándome cuáles horizontes se interactuaban a la vez que Capelan estaba deformando sus figuras anamórficas, metiendo mensajes a raíz de estrellas y girando el espacio por medio de un flujo de vorágines y corrientes cruzadas. También recordé una experiencia que habíamos compartido hacía unos años. Al fijar la vista en el Océano Pacífico desde una barranca en Sydney, dije: “Éste es el horizonte chileno, visto del otro lado”.

Los márgenes de estas instalaciones dibujadas en las paredes son tan elusivos como el horizonte mismo. Capelan ostenta que a pesar de qué tan intensivamente se mete en su espacio, jamás ha finalizado los dibujos. Reiteraciones de la obra han sido presentadas en Montevideo y Johannesburgo. En cada instancia, una narrativa fundacional brinda un

punto de referencia: en Montevideo hay una respuesta a los paisajes decimonónicos de Juan Manuel de Blanes acerca del nacimiento de la nación uruguaya; en Nueva Zelanda y Sudáfrica, produjo obras que vinculaban protestas apacibles organizadas por la comunidad Parihaka en 1881 con la decisión de Gandhi de abandonar Durban en 1914 e iniciar su filosofía de desobediencia activa. Tales referencias no son visibles, excepto en el gesto de trazar una marca. En una correspondencia anterior ha comunicado que: “para mí, dibujar una pieza como la de Auckland se trata tanto de trazar un mapa como figurar en uno”. Además dice que en el acto de representar también existe un deseo contradictorio de borrar los signos de la representación. A diferencia de pesados y monumentales actos colonizadores de representación histórica —para decirlo de una manera— los gestos de Capelan se asemejan más a la práctica indígena de pintar con arenas de colores, donde la imagen aparece por medio de una materialidad que admite su propia naturaleza efímera y su significado se articula a través de conjuntos de jeroglíficos. Por último, me gustaría mencionar que las imágenes esféricas de horizontes que proveen el campo en que sus mensajes aforísticos forman su frente cultural provocador, la PCLA (Ejército de Liberación Poscolonial, por sus siglas en inglés) no son representaciones de territorios físicos, sino un horizonte cultural que se compone de manera fugaz en una intersección de llegadas tardías y traducciones interrumpidas.

En el primer mapa del mundo que conocemos, Anaximandro presentó al mundo en la forma de un cilindro. La tierra estaba rodeada de los cielos, suspendida y la gente vivía en la superficie de la parte superior. Anaximandro era griego pero el centro del mundo era el Mar Egeo. Las costas de Europa y Asia enmarcan los bordes del mundo entonces conocido, pero también el punto desde el cual se ve aquél fluido azul oceánico. Es un buen momento para recordar una perspectiva así de fluida.

Phillip George es un artista que practica surf a diario. Ha aprendido a leer la dirección del viento, conoce los patrones de las mareas, se acuerda de dónde se esconden los arrecifes y que las olas se forman a base de una interacción de todas estas fuerzas. Mientras espera a la merced de grandes olas, me imagino que su vista salta entre macizas barrancas de arenisca y el horizonte provocando, así, pensamientos trémulos acerca de los secretos que se esconden en todos lados.

Al considerar una serie más temprana de sus fotografías, Little Bay, George contempla tanto el mar como el litoral con notable aprensión y maravilla. En estas obras, creó una recepción imaginaria de íconos bizantinos entre acantilados y posas, donde la gente indígena local se refugiaba después de contagiarse de enfermedades infecciosas traídas por colonizadores blancos, y mucho antes que Christo hiciese su famosa envoltura del sitio.

En esta reciente exhibición en Casula Powerhouse, llamada *Borderlands*, de 2008, una perspectiva semejante entra al juego. La exhibición comprende la interacción entre dos instalaciones. Al entrar al principal salón de turbinas, se encontraron 30 distintas tablas de surf Thruster, de 2.1 m cada una, todas orientadas hacia Meca, paradas y lineadas según un cuadrulado estricto. Cada tabla ostentaba un intricado diseño musulmán y la colección se llama *Inshallah* (Si Dios quiere). Algunos de los diseños eran reproducciones directas de motivos tradicionales musulmanes, tales como el árbol de la vida y el Jardín de Edén que George había fotografiado en mezquitas otomanas, persas y árabes. Algunas tablas, aparentemente las que eran más admiradas por jóvenes provenientes de los suburbios occidentales de Sydney, incluían nuevas imágenes híbridas que George había manipulado para que se conformaran al molde de la tabla. Cada pieza exhibe una calidad exquisita, tan luminosa como un azulejo bursa y vibrante con una gracia acuosa.

A lo largo del perímetro de la pared superior se encuentra una fotografía de 25 m de largo que se llama *Border Patrol* (Patrulla fronteriza). Presenta una trama del litoral de Sydney de seis kilómetros. La imagen ostenta un fuerte tinte verde que retrata la visión nocturna que se obtiene por medio de visores y que es emblemática desde la perspectiva paranoica que ha formado, tanto la guerra en contra del terror, como aquélla en contra de los refugiados. Mirar el litoral australiano por los ojos del complejo militar industrial estadounidense, los acantilados y las playas se fusionan en un espacio borroso y sombreado de repulsión y amenaza.

Las dos partes de esta exhibición articulan estrategias estéticas opuestas. La primera parte de la exhibición *Inshallah* ahora ha llamado la atención de los medios globales. Al combinar el diseño musulmán con la tabla de surf australiana George no sólo ha reunido dos prácticas culturales que normalmente se mantienen separadas, sino que también ha iniciado un

gesto de bienvenida. Este interés en la actividad social de la hospitalidad, la acomodación y el intercambio entre culturas es consistente con una trayectoria de larga duración en la imaginaria artística que está motivada por una atracción fundamental a los signos de diferencia, y que constantemente permite que una forma básica de curiosidad y maravilla cuestione los límites de la comunicación y la interacción. Las tablas de surf de George han causado una sensación alrededor del mundo. Su gesto juguetón y afirmativo no sólo ha brindado una posible instancia de reconcilio entre culturas, sino que para mí, ha provocado una pregunta: ¿por qué no existía desde mucho antes todo esto? El acomodo entre las superficies de las tablas y el diseño visual parecían tan “naturales” que inclusive, como por un impulso, pensé que éstas ya debían de haber estado allí, en algún lado de nuestro inconsciente cultural.

La instalación fotográfica *Border Patrol*, al contrario, ha sido pasada por alto casi del todo por parte de los medios masivos, y de hecho sí es bastante posible entrar al principal salón de turbinas en Casula y encontrarse cautivado por la refulgente grandeza de *Inshallah*. No obstante, implicaría perder el contrapunto que sostiene la exhibición en su totalidad. En *Border Patrol*, George muestra la tendencia antagónica que también forma una parte clave de la imaginaria artística, con la que el artista adopta códigos de representación existentes para luego buscar redirigir, interrumpir o de alguna forma efectuar un corto circuito en patrones de significación convencionales. Su uso de la fotografía panorámica expresa su deseo de enfrentar prácticas de dominio así como técnicas regulativas de vigilancia que se encuentran en la vida diaria. Igual que muchos artistas que se han opuesto a las políticas de la dizque “guerra contra el terror” y estrategias racistas que han sido movilizadas para impedir una “invasión” de refugiados, George ha puesto su ojo en un uso represivo del aparato visual de detección y enmarcado por parte del Estado. En particular, ha adoptado el uso de una técnica fotográfica de cámara de visión nocturna. Al representar a la costa australiana en una escala así de monstruosa, y por medio de un tinte de paranoia, se produce un efecto que borra cualquier distinción entre día y noche, y la obra, asimismo, sugiere que las tecnologías —que han sido movilizadas para fortalecer la seguridad fronteriza así como proyectar un ambiente de seguridad— han ponchado ese sentimiento de inocencia y equilibrio cósmico que a veces acompaña los momentos ordinarios de un ensueño en la playa.

Para George, mientras sube y baja en su tabla sobre la superficie del mar, la playa constituye una escena repleta de regocijo y congoja. A un nivel, la promesa de las nuevas tablas de surf se envuelve dentro de un gesto de hospitalidad. Tanto el ritmo de los azulejos musulmanes, como las leves curvas graduales del diseño de las tablas inducen una serenidad encantada. Sin embargo, a otro nivel, el efecto de la foto panorámica, con su color pálido y paisaje hechizado, presentan un áspero contraste. El efecto de esta imagen sugiere que la manera silenciosa en que los surfistas no dejaban de fijar su vista en el horizonte, así como las poses meditativas de bañistas ahora han sido adulteradas por el ruido de cuerpos extranjeros y una vigilancia nacionalizada en contra de invasores. La exhibición oscila entre la tensión inquietante de estos signos en conflicto. Además, hay otra perspectiva implícita en esta exhibición. A diferencia del discurso polémico que rebota por dentro de los parámetros de la tesis “Choque de civilizaciones”, esta exhibición recuerda una manera más clásica de ver el mundo.

En las historias de Herodoto, hace falta recordar que su versión de los eventos se informa por el principio de que todo se encuentra sujeto a un movimiento eterno. El centro del mundo es el mar. Ve las cosas no desde un punto de vista que fuese un lugar específico en tierra firme, sino como si fuera un viajero, un marinero, o hasta un sencillo transeúnte. Su acercamiento a otra gente y a otras culturas no conforma una idea de éstas como enemigos, ni monstruos subhumanos, sino como pares que han desarrollado diferentes valores y tradiciones. Para comprender estas diferencias, Herodoto nos recomienda observar, preguntar y relacionarlas a los valores y tradiciones de uno mismo. Al fijar su mirada en el horizonte, Herodoto no tenía idea de lo que le esperaba allende. No contaba con una perspectiva aérea. No había verdaderos mapas que definiesen tal y cómo eran las cosas; sólo una conciencia de que tenemos vecinos todos y que nuestros vecinos tienen sus propios vecinos a la vez. Para descubrir lo que había más allá, tuvo que atravesar fronteras. Su única guía era la palabra del vecino de su vecino, y así sucesivamente. Así que, en la ausencia de un mapa fijo del mundo, Herodoto emprendió su viaje con la fe de que el conocimiento se acumula a través de una interacción con lo que existe en todos lados. Estuvo dispuesto a salir de su propio lugar y verificar las historias que antes circulaban como rumores. Yo describiría este método horizontal de indagación, verificación y narración como una forma de conciencia esférica.

Conclusiones

A pesar de herencias y vinculaciones profundas que atraviesan el Sur, y que crean una textura común, tanto en su conciencia histórica, como en su experiencia cotidiana, la capacidad de estimular el diálogo y llegar a un espacio donde la gente proveniente de diferentes partes del planeta, pueda encontrar un ámbito de comodidad y apertura entre sí no es algo que se adquiere de manera automática. En el Sur, muchos comparten varios sentimientos, así como ideologías políticas comunes y negativos. Puede que comience al sentirse los mismos dolores sardónicos de una cultura de desarrollo tardío, y que se intensifique para llegar a un enfrentamiento conjunto en contra de las humillaciones políticas del Norte. Pero más allá de vivir juntos, lo inoportuno y compartir una posición de oposición, sería preguntarnos: “¿cuáles son los lazos sutiles que afirman un sentimiento de comunidad?”

Al comienzo de este ensayo, noté cómo la idea del Sur en términos geopolíticos ha sido articulada como una especie de reacción defensiva ante la hegemonía del Norte. Para concluir, voy a argumentar que mi gira idiosincrática por los archivos, las plataformas y los modelos colaborativos, no constituye una narrativa biográfica, ni una jerarquía de ejemplares, sino un acto deliberado de reconciliación. Al vincular diferentes discursos interdisciplinarios y eventos intertextuales, mi propuesta ha sido exponer un clinamen, un sendero que “se desvía de la influencia de sus antecedentes” a la vez que se dirige a un “tercer espacio.”²⁸ He seguido la trayectoria de este movimiento, para demostrar que su energía relacional, que vincula reclamos personales tanto como históricos, no sólo desvía de trayectorias compulsivas que van rumbo al Norte, sino además se reesfuerza por medio de gestos espirales de entendimiento mutuo entre otros aspirantes sureños de ideas afines.

Desde el comienzo de este ensayo he enfatizado que el concepto del Sur no sólo es útil para clasificar el contexto y la forma de la práctica artística contemporánea dentro de una categoría geopolítica más amplia, sino que también puede servir como un concepto multifacético que adquiere su significado por un pensamiento relacional en términos de escala y textura. Hace más de dos décadas, el científico político australiano Alan Davies sugirió que: “deberíamos de gastar menos tiempo en contemplar intimidados hacia arriba, hacia los grandes centros metropolitanos, y bastante

más tiempo en mirar al lado hacia la experiencia de pequeños países afines, cuyas soluciones deben de ser mejor ajustadas a nuestros problemas, y cuya definición de sus propios problemas probablemente nos ayude a entender los nuestros'.²⁹ Se imaginó una forma de intercambio cultural que revelaría perspectivas, así como desarrollar destrezas que serían dignas de emulación, ya que su forma sería más semejante a nuestras propias experiencias. La transferibilidad de conocimiento no sería una forma de adoptar y aplicar modelos, sino quedaría en entender los que Davies denominó "los matices de la semejanza".³⁰

¿Qué bloquea este potencial para un entendimiento relacional de escala geopolítica y textura sociocultural? ¿Se debe a nuestro temor de enfrentar nuestros horrores e inseguridades internos, así como el no haber podido definir una medida para nuestro propio valor y nuestros vínculos comunes? Los modelos explicativos que han sido prominentes en las humanidades y las ciencias sociales tienden a fortalecer una perspectiva que privilegia reacciones psíquicas defensivas y desigualdades en el sistema global. Por ejemplo, el descubrimiento de Freud acerca del "narcisismo de diferencias menores" como una explicación de la violencia desproporcionada que se practica contra rivales cercanos, o hasta la exégesis de Paz acerca del odio propio contenido en el complejo "Malinche", dependen de un paradigma que subraya el poder de identificaciones culturales negativas. Pese a la aparición de nuevas redes intelectuales y políticas que han ofrecido un marco para la articulación y valorización de no sólo voces provenientes del Sur, sino también nuevos paradigmas de conocimiento sureños, no se ha fijado atención suficiente en la articulación de una conceptualización afirmativa acerca del Sur.

Es importante usar las "pequeñas esferas públicas" de simposios, exhibiciones, revistas y libros no sólo como buenos teatros para hablar de las fallas de la política del reconocimiento, y la debilidad de redes institucionales horizontales, sino como espacios en los que pudiéramos al lado un sentimiento correctivo tal y extendiéramos la práctica de la fabulación. Evitar opciones malas, correspondientes a superioridad metropolitana e indiferencia provinciana necesita una apreciación más fina de las prácticas intersticiales que empujan la producción cultural hacia sus formas más exquisitas. Las pequeñas esferas públicas ejercen un papel clave en la realización de esta tercera opción. Requieren que sus participantes se

posicionen como interlocutores de lo contemporáneo. Como se notó en ejemplos por parte de colaboradores en las revistas *Third Text* y *Thesis 11*, implica una metodología que pueda rastrear un complejo tráfico de ideas a lo largo de los ejes Norte/Sur y Sur/Sur. Lo importante no es que uno se base en Nueva York o Melbourne sino que siga las corrientes.

El Sur es, como diría Michael Taussig, un concepto “borroso”.³¹ Constituye “el medio pesadillesco del dominio”, pero en la medida que desvía del eje de sus intenciones, inventa nuevas relaciones y recoge lo extraviado, impugna la cárcel de su propio lenguaje. Desde esta perspectiva de montajes hechizados, yo respondería a la exhortación hecha por Cuauhtémoc Medina de que los ponentes de la conferencia Sur, Sur, Sur, Sur evaluaran la “explosión de la narrativa histórica metropolitana” y los efectos de “dos décadas de surgimiento poscolonial” al proponer que el Sur no siempre llega después del Norte.³² Nuestro sentido del porvenir, así como una vista de un horizonte desde su lado opuesto, no está condenado por ninguna pérdida primordial, porque —como prometió Borges en *El sur*— “la realidad favorece la simetría y anacronismos leves”. El Sur, como dijo en su cuento preferido, existe “al otro lado de la avenida Rivadavia”. Borges nos da el indicio fantasmagórico de que el Sur se encuentra en una desordenada recuperación de memorias. Para encontrar un lugar así se suele decirnos escoger entre un lugar específico, una voz única o el exilio permanente. Sin embargo confío más en la inteligencia coruscante del intelectual de las antípodas que, según Peter Beilharz, no sólo sale de su casa para después regresar, transmite mensajes desde el otro lado del horizonte y mantiene una línea abierta con el pasado, sino que también “vive cada una de las tres modalidades”.³³

Notas

¹ Utilizo la descripción, propuesta por Peter Beilharz en *Thesis 11* como una “pequeña esfera pública” (“*little public sphere*”). Véase “Rewriting Australia”, *Journal of Sociology*, 40, 2004, del mismo autor.

² Bernard Smith, *European Vision and the South Pacific*, Oxford University Press, Oxford, 1962. Peter Beilharz, *Imagining the Antipodes, Culture, Theory and the Visual in the Work of Bernard Smith*, Cambridge University Press, Melbourne, 1997.

³ Néstor García Cancilini, *Hybrid Cultures*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1995.

⁴ Jacques Attali, *La Voie Humaine*, Fayard, 2004, citado en Zygmunt Bauman, *Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty*, Polity, Cambridge, 2007, pág. 6.

⁵ Fernando Cardoso y Enzo Faletto, *Dependency and Development in Latin America*, Berkeley, University of California Press, 1979.

⁶ Stephen Graham y Simon Marvin, *Splintering Urbanism*, Routledge, London, 2001.

⁷ Margaret Jolly, “The South in Southern Theory: Antipodean Reflections on the Pacific”, *Australian Humanities Review*, Issue 44, 2008, núm. 79.

⁸ Peter Beilharz, “Rewriting Australia”, *Journal of Sociology*, 40, 2004.

⁹ Kevin Murray, “Uruguay also Exists”, <http://ideaofsouth.net/idea/idea-zero/uruguay-also-exists>

¹⁰ Véase Paul Gilroy, *After Empire*, Londres, Routledge, 2004, y Ulrich Beck, “The Cosmopolitan Manifesto”, *World Risk Society*, Cambridge, Polity Press, 1999.

¹¹ Gerardo Mosquera, “Alien-own / own Alien”, in N. Papastergiadis, (ed.) *Complex Entanglements, Art, Globalization and Cultural Difference*, Rivers Oram Press, Londres, 2003, pág. 19-29.

¹² Raewyn Connell, *Southern Theory*, Allen & Unwin, Sydney, 2007, pág. ix.

¹³ Este sendero para nada pretende ser un panorama general. Excluye numerosas influencias clave y puntos de referencia tales como la obra de Kendell Geers, Colin Richardson, Juan Davila, Guy Brett, Nelly Richard, Virginia Perez Rattón y Ticio Escobar.

¹⁴ Rasheed Araeen, ‘Re-thinking History and some other things’, *Third Text*, primavera de 2001, núm. 54, pág. 93.

¹⁵ Ian McLean ha sido un colaborador regular a *Third Text* tanto como *Thesis 11*. Resulta ser uno de estos escasos ejemplos de un teórico que puede enfrentar debates sociológicos tanto como los que corresponden a la historia del arte. Su análisis del concepto de las antípodas apareció en su libro fundamental *White Aborigines, Identity Politics in Australia*, Cambridge University Press, New York, 1998. Actualmente está compilando una antología de crítica acerca del arte indígena australiano.

¹⁶ Platform 1, *Democracy Unrealized*, aconteció en Viena del 15 de marzo al 20 de abril de 2001 y continuó en Berlín desde el 9 hasta el 20 de octubre de 2001. Platform 2, *Experiments with Truth: Transitional Justice and the Processes of Truth and Reconciliation*, aconteció en Nueva Delhi del 7 al 21 de mayo y consistía de cinco días de ponencias, intercambios y debates públicos así como un programa de video que incluía a más de 30 documentales y películas. Platform 3, *Créolité and Creolization*, tuvo lugar en la isla caribeña de Santa Lucía entre el 12 y el 16 de enero de 2002. Platform 4, *Under Siege: Four African Cities, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos*, aconteció en Lagos desde el 15 hasta el 21 de marzo de 2002, y abarcaba simposios públicos junto con el taller 'Urban Processes in Africa'. Véase <http://www.documenta12.de/archiv/d11/english/index.html>.

¹⁷ Victoria Lynn, et.al., "The Asia-Pacific Triennial: A Roundtable", *Australia and New Zealand Journal of Art*, del editor invitado Rex Butler, pronto a publicarse.

¹⁸ Francis Maravillas, *Shifting Cartographies of the South in Austral / Asian Art Exchanges*, tesis doctoral, Australian National University, 2006.

¹⁹ La convocación inaugural para proponer un proyecto South Project tuvo lugar en el Australia Center de la University of Melbourne en 2003, e incluía a Kevin Murray, Alison Carroll, John Mateer, Amanda Browne, Alison Fraser y Nikos Papastergiadis. Kevin Murray es un curador y escritor independiente. El South Project es un programa de intercambio para todo el Sur que involucraba convenciones internacionales en Melbourne, Wellington, Santiago y Johannesburgo. Artículos por Kevin Murray acerca de temas sureños incluyen el prefacio de un número de la revista *Artlink on South* (<http://kitezh.com/texts/south-southway.htm>), el número "Keys to the South" de *Australian Humanities Review* (<http://www.austalianhumanitiesreview.org/archive/Issue-March-2008/murray.html>) y la publicación *Flightless South for Empires and Ruins* (<http://kitezh.com/texts/flightless.htm>). En la actualidad está organizando una red para académicos australianos interesados en ampliar sus disciplinas para incluir un acercamiento sur a sur, lo cual incluye un libro acerca de la idea del Sur, www.ideaofsouth.net. También está desarrollando un Código Profesional para colaboraciones tipo *craft-design* cuyo propósito es el desarrollo de oportunidades a favor de pequeñas empresas artesanales en el Sur.

²⁰ Véase "Indigenous Cosmopolitan, an interview between Brook Andrews, Marianne Riphagen and Nikos Papastergiadis", *Brook Andrews*, (ensayo introductorio del catálogo), Monash University Museum of Art, Melbourne, 2007.

²¹ En sus ensayos más recientes, Murray ha identificado un número de "hilos perdidos" que podrían fortalecer lazos a través del Sur. De manera más significativa, esto incluye una revitalización de los experimentos relacionados con la curadería de exhibiciones que exploran la zona de contacto entre culturas tradicionales y modernas, así como una vinculación entre la filosofía del llamado Renacimiento Africano y escritos sudafricanos como el Manifiesto Antropofago, para moverse hacia una nueva forma de humanismo crítico. Véase Kevin Murray, "The South Project: A Conference of Flightless Birds", *Australian and New Zealand Journal of Art*, Volume 7, Núm. 1, 2006, pág. 6-16.

²² La conferencia se llamaba Art + Globalization + Cultural Difference y tuvo lugar en Artspace, Sydney en 2001. Fue coorganizada por Nick Tsoutas y llevó a la publicación de Nikos Papastergiadis (ed.), *Complex Entanglements*, Rivers Oram Press, Londres. La conferencia subsiguiente tuvo lugar en el Australian Centre

for the Moving Image, en Melbourne en 2004 y fue organizada en colaboración con Scott McQuire y Geert Lovink, y llevó a la publicación de Scott McQuire y Nikos Papastergiadis, (eds.), *Empires, Ruins and Networks*, Melbourne University Press, Melbourne, 2005.

²³ En su inglés original, "Australia writ small", en Judith Brett, 'Editorial: Australia and New Zealand', *Meanjin*, Vol. 44, Núm. 3, 1985, pág. 328.

²⁴ Para una colección editada de ensayos que buscan lograr un objetivo semejante, véase Kate Darian-Smith, Liz Gunner, y Sophie Hall, *Text, Theory, Space*, Routledge, Londres, 1996, pág. 1.

²⁵ Greg Curnoe, *Mapa de Norteamérica*, originalmente creado en 1972. Se imprimió una edición limitada de este cartel en español en 1988 y se utilizó en la Habana para representar la exhibición de intercambio entre la Casa de las Américas de la Habana, y el Forest City Gallery un centro de arte dirigido por artistas en London, Canadá.

²⁶ Peter Beilharz, "The Antipodes: Another Civilization Between Manhattan and the Rhine?", *New Zealand Journal of Sociology*, 1/2, 2002.

²⁷ Mosquera, G., "Alien-own / own alien", En: Papastergiadis, N (ed.) *Complex Entanglements Art, Globalization and Cultural Difference*. Rivers Oram Press, Londres, 2003, 19-29.

²⁸ Pido disculpas por esta fusión de Harold Bloom y Homi Bhabha.

²⁹ Alan Davies, 'Small Country Blues', *Meanjin*, Vol. 44, Número 2, 1985, pág. 248.

³⁰ "Nuances of likeness" en el inglés original.

³¹ Michael Taussig, *Shamanism, Colonialism and the Wild Man*, The University of Chicago Press, Chicago, 1986. La fabulación es un "método de escuchar que siente no sólo las palabras sino los marcos discursivos que son las prácticas para unir palabras como forma de conocimiento". Stephen Muecke, "Cultural Studies' Networking Strategies in the South", *Australian Humanities Review*, Número 44, marzo de 2008, pág. 40. Para una descripción de la práctica de fabulación en la obra de la artista maorí Lisa Reihana, refiérase a Victoria Lynn y Nikos Papastergiadis, "The Double", *Lisa Reihana*, ensayo del catálogo, Govett Brewster Gallery, Plymouth 2009.

³² "Sur, sur, sur, sur" Sitac VII, Director Cuauhtémoc Medina, México, DF, 2009.

³³ Peter Beilharz, "The Antipodes: Another Civilization Between Manhattan and the Rhine?", *New Zealand Journal of Sociology*, 1/2, 2002.