

LOS TIGRES

ENTRE LA MODERNIDAD, EL SLOGAN Y LA FICCIÓN



HILDA MARÍA RODRÍGUEZ ENRÍQUEZ

Según el estudioso japonés Shiraiishi Takashi, el término Sudeste Asiático fue realmente utilizado en 1940 y adquirió su legitimidad en los años cincuenta como parte de la política de Estados Unidos con Asia, aunque después de 1980 el término no ha tenido el mismo significado que en el pasado, a saber en el siglo XIX, durante el cual estuvo vinculado a la política de puertas cerradas al mundo por parte de China [1] y al poder de ésta desde el punto de vista marítimo en el área. Luego, en el mismo siglo, el poder marítimo en Asia fue tomado por la parte británica, cambiando así el mapa y el orden de la región.

Con esta nueva situación Japón, por ejemplo, durante la era Meiji (1868-1912) se propuso construir una “nación civilizada” y desprenderse del llamado orden sinocéntrico de China y hegemonía británica. Este proceso afrontado por Japón se diferenció de lo que sucedía en el Sudeste una vez establecido el lema de “nación rica y ejército fuerte”, que trajo consigo la industrialización, el fortalecimiento del sistema de educación, la creación de modernas instituciones representativas del estado, etc. [2]. Naturalmente en los países del sudeste la presencia de las metrópolis marcó un desarrollo desigual en cada país, por tanto el proceso de modernización se comportó de manera diferente justo bajo las formas establecidas por el poder colonial, así como la manifestación de los signos de nacionalismo. A pesar de estas diferenciaciones y escisiones en el mapa de la región, e independientemente de las respuestas más locales dentro de ella frente a los complejos procesos de colonización, aún es posible realizar exámenes a partir de núcleos o subregiones, dada la constatación de ciertos rasgos similares, la presencia de síntomas comunes y de una reacción distintiva ante el fenómeno de la modernización, que se ha manifestado en términos de discurso monolítico. No obstante este reconocimiento, insisto en que de hecho la presencia colonial en esa parte del mundo fue tan diversa como diferentes fueron las metrópolis, de manera que no resultaría válido creer en un modelo asiático único, cuya aplicación nos llevaría a enfatizar el criterio de estereotipo, de falsa noción de homogeneidad y regionalismo tipicista.

Esta observación no me impide retomar la idea de que en la mayoría de los países la emergente modernización ya dejó ver su lado oscuro, incorporando a los problemas no resueltos nuevos dilemas como la alta concentración de la población en áreas urbanas, por tanto se han ido desintegrando con rapidez las comunidades rurales, cuya consecuencia es el debilitamiento del papel que desempeña la producción agrícola. Conocidos son los desastres ecológicos, el aumento

de la polución ambiental y la depauperación social en términos de expropiación, empobrecimiento, prostitución y drogadicción, de manera que se ha resquebrajado el sistema de valores espirituales con consecuencias no previstas. Pero este acelerado proceso de desarrollo material no sólo ha resultado incoherente, sino también extraordinariamente vulnerable y de corta vida. La constante devaluación de la moneda, los vaivenes de la bolsa, por mencionar algunos de los síntomas de la crisis temprana, ha declarado el también emergente programa de medidas paleativas para sus economías. Los tigres no sólo están en peligro de extinción como especie; la ambigüedad del término, que surgió para describir un fenómeno distintivo, fuerte en apariencia y resistente en el tiempo, se hace notable tras otra creación de ficción y engañosa extrapolación de moldes.

Si bien no es menos cierto que en la mayoría de los países del Sudeste Asiático existe un persistente interés por preservar la herencia cultural y se mantienen aún vivas muchas de las expresiones religiosas, culturales y del pensamiento precolonial, que responde a los desbalances arrastrados por los vertiginosos cambios socio-económicos, habría que anotar que muchas de las acciones de recuperación de la tradición devienen manifestaciones nostálgicas cuando no invenciones de modelos de autenticidad, al tiempo que desde occidente continúan latentes las tendencias a la clasificación y a la imposición de su sistema de valores. De esto último se desprende el sabor traumático que subyace en la validación de procesos de mixación con elementos supuestamente pertenecientes a occidente y por ello la dicotomía Este/Oeste, a la que también hace referencia el crítico Jim Supangkat en varios textos, persiste como el fantasma que ha ido velando las zonas “positivas” de una hibridación que sobrevino con la “contaminación” y mezcla étnica y cultural. Sin pretender cometer “herejías” en un estudio que me obligaría a una fidelidad citativa de eventos históricos y a un análisis más sustancial de los procesos sociopolíticos, me es necesario tomar una licencia para abordar asuntos directamente vinculados a la producción artística. De ahí que me circunscriba al hecho de que de alguna manera la vuelta y/o la restauración de determinados cuerpos de la tradición se manifiesta como una suerte de defensa de las evidentes crisis y pérdidas que hacen tambaleantes las estructuras propias de grupos sociales y de países enteros. Sólo que habría que puntualizar que tal resistencia aflora desde varios puntos o direcciones: aquella que es encarada por el estado, la que surge protagonizada por artistas y una aparentemente espontánea propuesta desde los es-



Alfredo Aquilizan (Filipinas), *Kararawa (almas)*, 1996. Instalación, técnica mixta.

tratos más populares. Indudablemente, cada proceso asume diversos niveles de respuesta, diferentes áreas de predominio y vías de legitimación, pero también llevan implícito reinventiones constitutivas de nuevos modelos o modelos “otros”. Para descifrar lo que sucede en la aplicación y establecimiento de tales modelos sería conveniente otro estudio, dada la complejidad de tales caminos, la aparición de pseudo-productos, la intervención del factor comercial y el alcance de la tipificación como aquel rostro o comodín que, en última instancia, representa las estrategias de caracterización y reconocimiento.

Algunos autores insisten en la idea de que en el Sudeste Asiático el arte ha estado orientado hacia la búsqueda de la identidad, aunque en realidad esta supuesta vital exploración se ha tornado ambigua en tanto ha sido matizada por algunas versiones de ficción. Una de ellas está avalada por la aspiración de los estados y la proclamación de los ya conocidos slogans “Unidad en la Diversidad”, “Armonía” y “Homogeneidad”. Quizá entonces, dada la conciencia de muchos artistas en relación con tales esquemas creados, no es extraño encontrar obras que exhiben reflexiones críticas a lo que debería ser considerado el paradigma de la identidad. En verdad tales cuestionamientos tratan de invalidar los estereotipos promovidos y vendidos por la oficialidad, los cuales han contribuido a consolidar la imagen de seducción que Asia tiene para Occidente. Evidentemente no resulta fácil desarmar una fórmula cuyos códigos están aún atrapados en el mito so-

bre la mimesis del modernismo occidental, el slogan que exporta la imperfectabilidad y la ficción sobre un eterno exotismo [3].

No obstante la existencia de fenómenos y criterios nocivos que oscurecen la identificación de lo lícito o lo válido, entre el simulacro y la ficción existe –a mi modo de ver– una acción consciente en una importante zona de la producción artística, cuyo método arqueológico incorpora radicales visiones de replanteamiento, revisión y apropiación de las tradiciones.

Con todo y lo que habría que anotar entre lo que es realmente derivativo y su reacción extrema entendida como máscara estereotipada, muchos artistas están tratando de recontextualizar los símbolos culturales, dándoles una dimensión nueva en los planos semántico y conceptual, una vez que devienen componentes discursivos esenciales de un comentario contemporáneo. Aun cuando estos símbolos son subvertidos, se convierten en resortes de interesantes análisis y de necesarios cambios.

Sabido es también la recurrente utilización de materiales locales, indígenas, dado su común uso en la vida diaria, su carácter constitutivo en las expresiones de las comunidades rurales y populares vernáculos, en las tradiciones religiosas, en rituales o ceremonias y como prolongación del concepto de identificación con la naturaleza. A través de ellos los artistas hacen referencia a asuntos ecológicos, connotan valores inmersos en mitos, evocan experiencias de diferentes gru-

pos sociales, recrean la memoria local o son yuxtapuestos al mundo simbólico del contexto contemporáneo con nítida orientación política y social.

Estos elementos aparecen fundamentalmente en las instalaciones y acciones performáticas, estas últimas también muy ligadas a la tradición en tanto la danza y el teatro forman parte del acervo legendario de sus sustratos culturales. En estos casos el cuerpo deviene territorio de los conflictos existenciales, emocionales [4], transmisor de saber, de la experiencia individual y colectiva, de valores espirituales, e incluso son portadores de contenidos transgresores de concepciones y tabúes que, presentes en la estructura primaria de las tradiciones o del pensamiento filosófico, entran en ocasiones en contradicción con los comportamientos actuales de la sociedad.

Artistas como Junyee, Santiago Bose, Roberto Feleo, Imelda Cajipe-Endaya, Alfredo Juan Aquilizan o Roberto Villanueva, de Filipinas, Chandrasekaran de Singapur y Montien Boonma de Tailandia, o los artistas indonesios Nyoman Erawan, Dadang Christanto y Andar Manik, pudieran ser ejemplos paradigmáticos entre aquellos que utilizan materiales locales y elementos de la tradición como parte esencial de sus obras, y con una notable diversidad tópica. Otros como Heri Dono, Arahmaiani, Marintan Sirait o Nindityo Adipurnomo de Indonesia toman como fuente el wayang u otras expresiones corporales y danzarias de notable presencia en sus culturas, en virtud de análisis y comentarios satíricos, irónicos y críticos que develan parte de la falsa imagen que ha sido creada en torno a lo tradicional.

No resulta ocioso reconfirmar que muchos artistas de diferentes países asiáticos, en particular del sudeste, cuestionan los límites de su producción, los marcos de representación, evidentemente en medio de innumerables categorizaciones y en medio de los embates de la era postcolonial y sus transiciones. La búsqueda no ha sido en tal caso la revelación explícita y externa de lo que pudiera diferenciarlo o emparentarlo aún más al oeste; la preocupación más bien ha estado en lo interno de las dinámicas estéticas, en lo esencial de la producción artística en sí misma y su declaración como portadora de conceptos problematizadores. De ahí que la toma de elementos de las tradiciones haya servido incluso para su propia deconstrucción, para incorporarlas a una trama mixta, híbrida y flexible.

De otra parte tampoco Asia ha estado de espaldas a las influencias occidentales, como diría el comisario japonés Takehata Akira "...los valores asiáticos y occidentales no deben estar opuestos como si fueran enteramente incompatibles..." [5]. Y en ello no hay más que validar la capacidad del toma y daca en sintonía con la movilidad histórica de la experiencia humana (tal es el caso de la artista filipina Agnes Arellano, cuyos tópicos suelen ser vistos desde los legados religiosos y del cuerpo mitológico, literario, local o universal para tantear cuestiones de carácter ético y/o espirituales con nítidas referencias autobiográficas).

Lo censurable ha estado en la incompreensión de lo que debía ser asumido como interacciones, para acuñar como natural el concepto de imposición de sistemas de valores que, también, ha sido el soporte de la falsa, idílica y superficial evaluación de una cultura sobre otras, cuando no



Chandrasekaran (Singapur), *Passage*, 1996. Performance.

el instrumento más eficaz para la reducción y simplificación de las culturas en la llamada periferia. De estas manifestaciones de subestimación habría que recordar que, como parte de la pretendida intención de conservación de lo que se considera original y genuino, —acota Poshyananda— muchos de los museos occidentales han llevado a cabo “rescates arqueológicos” que en realidad significan una franca expoliación y han propuesto proyectos museográficos que continúan siendo distorsionados [6].

El crítico tailandés Poshyananda ha insistido en anotar que en los últimos tiempos la idea de promover las tradiciones ha provocado un exagerado deseo por proteger el pasado de los cambios contemporáneos. Comenta que esta postura se constata también en los museos e instituciones culturales, la cual se traduce en “... pre-concepciones y términos fijados ... (así) las colecciones tienden a reforzar idílicas visiones de lo ancestral, de las fuentes culturales, la herencia y la nacionalidad...” Pero también “... reflejan la capacidad de un poder dominante para subyugar, saquear y triunfar sobre los subordinados vulnerables... (y cómo) ... la colección de artefactos de las culturas y tradiciones de otros pueblos, han contribuido a la percepción de que el poder da licencia para explotar, abusar y devastar...” [7].

Un antídoto a los extremos apuntados aquí podría ser la exposición *Contemporary Art in Asia. Traditions/Tensions*, comisariada por

Apinan Poshyananda y exhibida en varias instituciones en los Estados Unidos durante 1996.

La exposición pretendió demostrar –como comenta Poshyananda– que la tradición no debe ser interpretada como lo opuesto a la contemporaneidad y se mostró a través de la heterogeneidad y las diferencias culturales que, en última instancia revelan las individualidades y las peculiaridades en el proceso de adaptación, asimilación tanto de las tradiciones como de los lenguajes, medios y poéticas del temido y deseado mundo occidental. Quizá el rasgo distintivo de la muestra –según Poshyananda– estuvo en la posibilidad de aceptar que para muchos artistas las tradiciones son fuente que estimulan su creación e incluso pueden ser redefinidas o convertidas en activos medios de provocación [8]. Pero también dejó abierta la puerta para dialogar acerca de las diferencias culturales, la apropiación y la autenticidad, los problemas étnicos, religiosos y las francas respuestas de los artistas ante la violencia, el control, las consecuencias del postcolonialismo, los clichés, etc. [9]. Ésta es quizá la zona que más me interesa de los niveles de respuesta entre la modernidad, la ficción y la tradición, porque opera como el posible balance de proclamaciones exacerbadas en el intento por reconocer la funcionalidad de las culturas.

Satisface tropezar con criterios como los del crítico, artista y comisario Thomas Mc Evilly, quien considera que la exposición *Traditions/Tensions* fue un proyecto desprovisto de prejuicios en relación con la tradición y señala que la realidad de disolver las fronteras e incrementar la hibridez es aceptada como una situación reconocida [10]. Claro que sería útil apuntar que tal reconocimiento de la disolución de las fronteras y la hibridez ha respondido también al necesario reacomodo de los centros y su relativa consecuencia y fidelidad al discurso multicultural proclamado por ellos. Curiosamente el proyecto desterritorializador se disuelve en el complejo universo de las relaciones internacionales, mientras persisten la balcanización, la fragmentación que, en el ámbito de la visualidad, se expresan en exposiciones y eventos regionales, en acciones de respuesta. Pero lo más interesante de las reflexiones de Mc Evilly resulta para mí su pregunta de “...¿cómo los observadores occidentales adaptarán su visión hacia los objetos creados y formados por circunstancia completamente diferente de las suyas?” [11]. En primera instancia me gustaría formular la misma pregunta con un ligero “cambio de foco” [12] ¿caso los observadores asiáticos –¿por qué no de África y Medio Oriente?– no han tenido que adaptar su visión hacia los objetos creados y formados por circunstancias completamente diferentes de las suyas? Sólo que a los efectos de salvar cualquier dogmatismo infértil de este cuestionamiento, preferiría aspirar al reconocimiento de una apropiación casuística de lo que la humanidad aporta para sí misma en virtud de una progresión universal.

Independientemente de las respuestas posibles que Mc Evilly ha encontrado, pienso que las acciones de los últimos tiempos –unas veces encerradas en los propios límites de la subalternidad, otras con franca intención desprejuiciada y objetivamente puntuales en la trascendencia de las demarcaciones fijadas por los extremos– traen un obligado resultado que tiene que ver con los cambios en las visiones

del arte del mundo contemporáneo, en la misma medida que cambien las concepciones en la organización de eventos y exposiciones y se fortalezca la voluntad de intercambio a favor del conocimientos y de la comprensión de aquello que existe independientemente de las clasificaciones centradas o periféricas, a favor de los valores que aportan las expresiones más allá de lo que pudiera preestablecer su lugar de origen.

En todo caso lo más importante debe ser la posibilidad de proponer una obra en correspondencia con preocupaciones puntuales acerca de la vida contemporánea, las complejidades de los contextos, todo lo cual no tiene que quedar atrapado en las fronteras de los mapas nacionales, sino que, como una enrevesada trama o madeja, aporte discursos y narrativas comunes, aun cuando tome como pretexto un evento o episodio particular, una experiencia aparentemente ex-temporánea.

NOTAS

- [1] Shiriashi Takashi. “The Modern in Southeast Asia”, en *Asian Modernism Diverse Development in Indonesia, The Philippines and Thailand*. The Japan Foundation Asia Center, Japón, 1995, p. 257.
- [2] Ob. cit., p. 258.
- [3] Catálogo *Contemporary Art of the Non-Aligned Countries*, 1995. Jakarta, Indonesia. Abril-junio, pp. 6-7. Retomado por Hilda María Rodríguez: “La espiritualidad del Oriente. Síndrome de la diferencia”, en *Atlántica Internacional*. Centro Atlántico de Arte Moderno, julio 1997, p. 856. También reflexiones acerca de las confrontaciones Este/Oeste pueden ser analizadas en textos de Jim Supangkat. “A brief History of Indonesian Modern Art”, en *Tradition and Change. Contemporary Art of Asia and the Pacific*. Brisbane, Queensland University Press, 1993, p. 47; “The Emergence of Indonesian Modernism and its Background”, en *Asian Modernism. Diverse Development in Indonesia, The Philippines and Thailand*. The Japan Foundation Asia Center, Japón, 1995, pp. 204-213.
- [4] Hou Hanru, Asesor de la Rijksakademie van Beeldende de Amsterdam, publica en *Third Text, Art and Asia Pacif, Flash Art*, etc.
- [5] Tatehata Akira. “Art as Criticism”, en *Asian Modernism Diverse Development in Indonesia, The Philippines and Thailand*. The Japan Foundation Asia Center, Japón, 1995, p. 280.
- [6] Apinan Poshyananda. “Roaring Tigers, Desperate Dragons in Transition”, en catálogo *Traditions/Tensions*, 1996, p. 29. Estas reflexiones del autor también retoman comentarios y criterios abordados por Anderson. “Census Map. Museum”, en *Imagined Communities*, Clifford. “Histories of the Tribal and the Modern” y “On Collecting Art and Cultures”, en *The Predicament of Culture*, Sally Price, *Primitive and Civilized Places*, Chicago, University of Chicago Press, 1989. Annie Comber, “Inventing the Postcolonial: Hybridity and Constituency in Contemporary Curating”, *New Formations*, 18, winter, 1992, pp. 39-52. Y Craig Clunas, “Oriental Antiques/Far Eastern Art”, *Positions: East Asia Cultures Critique* 2, Fall, 1994, pp. 318-55. Paralelamente Apinan Poshyananda hace observaciones en este texto a los criterios acerca de la “...reinterpretación de las producciones del Oriente no significa su destrucción...”, expresados por el escritor y pintor francés Eugène Fromentin, en tanto para Poshyananda el autor francés no toma en cuenta las distorsiones y la descontextualización.
- [7] Prefacio en catálogo *Traditions/Tensions. Contemporary Art in Asia*. Asia Society Galleries. Nueva York, 1996, p. 15.
- [8] Ob. cit., p. 15.
- [9] Ob. cit., p. 27.
- [10] Thomas Mc Evilly, “Exhibitions Strategies in the Postcolonial Era”, en catálogo *Traditions/Tensions. Contemporary Art in Asia*. Asia Society, Nueva York, 1996, p. 58.
- [11] Ob. cit., p. 59.
- [12] Tomado del título y concepción del comisariado de la Exposición *Cambio de foco*. Anteamérica, Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, Colombia, octubre-diciembre 1992. (Proyecto comisariado por los críticos y comisarios Carolina Ponce de León, Gerardo Mosquera y Rachel Weiss).