



UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE PINTURA

**ARTISTAS EN GUERRA.
PROCESOS TRANSCULTURALES Y
COMPORTAMIENTOS ARTÍSTICOS EN
LA ERA DE LA GLOBALIZACIÓN**

PROGRAMA DE DOCTORADO
Investigación en la Creación Artística, Teoría, Técnicas y Restauración

TESIS DOCTORAL
Isabel González Ardanaz

DIRECTOR DE TESIS
José M^a Fernández Freixanes

Granada, 2015.

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autora: María Isabel González Ardanaz
ISBN: 978-84-9125-760-8
URI: <http://hdl.handle.net/10481/43480>

El doctorando Isabel González Ardanaz y el director de la tesis José Freixanes, garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada, 22 de octubre de 2015

Director/es de la Tesis

José María Fernández Freixanes

Fdo.:



Doctorando

Isabel González Ardanaz

Fdo.:



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	13
RESUMEN	15
JUSTIFICACIÓN DEL TEMA	17
OBJETIVOS	21
METODOLOGÍA	23
Tres líneas de trabajo	23
Diez capítulos	25
1. LOS MOTIVOS DE UN VIAJE	29
2. CONTRADICCIONES INTERIORES	37
2.1. Viaje al mito	39
2.1.1. Retorno al país natal	42
2.1.2. Relativismo cultural	45
2.1.3. Nuevas ideas, viejos principios	48
2.2. Europa y el Otro	51
2.2.1. Sed de exotismos	51
2.2.2. Primitivism	53
2.2.3. Una élite europeizada	55

2.2.4. Encuentro con el Otro	57
2.3. Orientalismos	61
2.3.1. El lugar desde donde se piensa	62
2.4. El Efecto Magiciens	68
2.4.1. El origen: Filliou y Beuys	68
2.4.2. La intencionalidad del lenguaje	70
2.4.3. Las carencias de Magiciens	72
2.4.4. Hacer visible la diferencia	75
2.4.5. La huella del contexto	80
2.4.6. La era pos-magiciens	85
3. EL ARTISTA DESPUÉS DE LA POSMODERNIDAD	97
3.1. Artistas nómadas	99
3.1.1. El nómada Clemente	101
3.2. Emigrantes con origen	108
3.2.1. Shirin Neshat	110
3.2.2. Anish Kapoor	119
3.2.3. Ana Mendieta	126
3.2.4. Jimmie Durham	131
4. GLOBALIZACIÓN Y MULTICULTURALISMO	138
4.1. Las reglas de la globalización	139
4.2. Robando del pastel global	141
4.3. ¿Qué es una sociedad multicultural?	147
4.4. Europa no es lo que nos cuentan	151
Medios de comunicación, Medios de migración	

4.5. El arte en su destierro global	157
4.5.1. La desconocida frontera	158
4.5.2. Raíces, territorio y minorías hegemónicas	163
4.5.3. Interpretando la tradición	165
4.6. El museo fuera de sí	174
4.6.1. Exhibir el museo	175
4.6.2. McGuggenheim	180
5. LA IDENTIDAD	185
5.1 Cultura Omnívora	190
5.2 Cultura Manipulada	196
5.2.1. El papel de los medios de comunicación	198
5.2.2. Nuestros sueños, colonizados	204
5.3 Los Centros han cambiado	206
5.3.1. Necesidad de centro	207
5.3.2. Lo que quiere el centro de la periferia	209
5.3.3. Quien escribe la historia	211
5.3.4. La periferia secuestrada	214
5.3.5. La historia de la periferia	216
5.3.6. Intensa Proximidad	220
5.4 Préstamos Culturales	223
5.4.1. El Anatsui	227
5.4.2. Romuald Hazoumé	229
5.4.3. Eva Lootz	230
5.4.4. Christian Boltanski	231

6. LOS NUEVOS ARTISTAS TEÓRICOS	234
6.1. El curador como artista	237
6.1.1. Harald Szeemann	239
6.2. El discurso teórico de las últimas documentas	244
6.2.1. Reflexiones en torno a los sistemas de difusión artística	251
6.2.2. Hans Haacke	252
6.2.3. De Kassel a Kabul	261
7. ARTE Y MERCADO	269
7.1. La obra no está a la venta	271
7.2. Artistas urbanos en África	276
7.3. Arte urbano como estrategia ante la desolación	280
7.4. Comportamientos artísticos contra el mercado del arte	283
7.4.1. Cildo Meireles	283
7.4.2. Barbara Kruger	286
7.4.3. Soody Sharifi	289
7.5. Occidente los descubre	291
8. ARTESANOS TRANSFORMADOS EN ARTISTAS	298
8.1. Kane Kwei	304
8.2. Sheela Gowda	307
8.3. Esther Mahlangu	312
8.4. África contemporánea	318
8.5. La mujer en el arte	331

9. ARTISTAS EN GUERRA	336
9.1. Beirut es un laboratorio	340
9.1.1. La guerra como espectáculo	343
9.1.2. Presentes continuos	347
9.1.3. Ziad Abillama	348
9.1.4. Image(s) Mon Amour	353
9.2. Muros de seda siria	358
9.2.1. Nizar Sabour	359
9.2.2. Tammam Azzam	364
9.2.3. Khalil Ashawi	371
9.2.4. Juan Manuel Balaguer	379
10. CONCLUSIONES Y APORTACIONES	387
ANEXO: La piel del planeta	401
BIBLIOGRAFÍA	416

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

RESUMEN

“Sólo se escribe con autenticidad bajo una condición: que a uno le dé todo igual, se pase por el forro las consignas.”

Georges Bataille.

Este trabajo de investigación surge de una elección: la del acto de pintar. De las dudas en el comportamiento que esta actitud implica en la actualidad cuando parece que pintar se convierte en una actividad precaria y minoritaria dentro del ambiente que se vive en el campo de las artes plásticas.

Pero lo cierto es que hay una necesidad interior que me empuja a seguir pintando a pesar de todo, a pesar del poder mediático que se apodera de las conductas artísticas, empujando hacia cualquier actividad en otras direcciones expresivas. Al entrar en el estudio no puedo evitar un impulso irrefrenable de manchar telas, papeles, cartones... Pintar se convierte, para mí, en un acto irracional pero necesario. Una actividad que mantiene mi tensión interna. Como si se tratara de un viaje a los fantasmas de mi infancia. A esos instantes interminables e intensos en los que transcurría la niñez. El estudio es ese lugar en el que se consumen las horas en silencio y el pensamiento se escapa de manera inevitable mezclando lo consciente con lo inconsciente. La obra se va construyendo a pesar de mí, y yo he de asumir las contradicciones y los placeres que esa construcción me afecta. Pintar es, en último término, una de las necesidades primarias del ser humano, como cantar, bailar, comer...

La provocadora frase de Bataille que abre este trabajo la asumo plenamente como actitud ante la creatividad. La cita tiene una segunda parte menos radical y más censuradora, referida a la debilidad del artista: “Lo que suele estropear esta actividad es la preocupación que tiene el escritor débil por ser útil.”¹

La preocupación del artista débil, a la que se refiere Bataille, se puede referir a la preocupación exterior. La preocupación por el agrado, la apariencia, el aplauso, la seducción... que inevitablemente se introduce en nosotros interfiriendo la radicalidad del acto creativo.

Ahora bien, hay una segunda lectura que parece desprenderse de la cita. Para pasarse “por el forro las consignas”. Es decir, para poder destruir a tus maestros, para alterar o negar las consignas dictadas desde la academia o desde el buen hacer tradicional, se hace necesario conocerlas y reflexionar en torno a los motivos de su existencia. También parece necesario conocer los comportamientos actuales del arte y de cómo o de qué manera estos comportamientos se producen y qué los motiva.

Este conocimiento lo necesito también para explicar mi irremediable actitud y para situar el punto en el que me encuentro o se encuentra la propia pintura. No, el acto de pintar es inagotable. Lo que se agotan son las formas, los modos en que nos acercamos a la pintura. Freixanes le dice a Chantal Maillard “que desde que Matisse cerró la ventana, en aquel *Puerta-ventana de Collioure* de 1914, el cuadro dejó de ser un espacio por el que se podía viajar para transformarse en un muro donde colocar toda suerte de formas.”² Ya en el siglo XXI, desintegrados todos los cánones de conducta artística, el cuadro es un espacio indeterminado que está redefiniéndose constantemente.

El lenguaje pictórico entra en el espectador por los ojos. Lo abarca de una manera total. En apenas unos segundos decide o califica la obra que tiene ante sí, sin pararse a pensar el tiempo que esa obra ha precisado para ser realizada. Es una mirada global en la que, muchas veces, no se sabe tan siquiera cuales son los motivos de atracción o rechazo de esos objetos que han decidido vivir por su cuenta. El tópico de “la obra como hija” parece inevitable, pues, incluso para la propia artista, la obra ya realizada adquiere la personalidad suficiente para imponer sus criterios sobre los planteamientos de quien la ha realizado. Devuelve lenguajes que su autora ni tan siquiera había contemplado.

La necesidad de viajar y de conocer culturas diferentes a la nuestra la he podido llevar a cabo plenamente los últimos seis años, primero gracias a una beca con la Facultad de Bellas Artes de Damasco que me permitió vivir en Siria y Líbano entre los

¹ Georges Bataille, *La literatura como lujo*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1993, p-32.

² José Freixanes, *Comportamientos*, Galería May Moré, Madrid, 2007, p-12.

años 2008 y 2010. Lo que comenzó como un viaje apasionante por estos países y sus fronteras buscando un ideal que ya no podía encontrar, aprendiendo y comprobando sobre el terreno de qué manera las autopistas de la comunicación acercan hoy la globalización a lugares recónditos, cuando hace apenas unos años resultaba impensable. Las antenas parabólicas presiden las plazas públicas de las aldeas ofreciendo una información alterada que genera en esas gentes paraísos inexistentes. Después el objetivo de este trabajo de investigación quedó relegado a la necesidad de afrontar lo transcurrido en Siria a partir del año 2011, la barbarie, la guerra y todo lo que tiene que ver con el sentimiento de pérdida.

A partir de entonces mi propósito ha sido el plantear preguntas a artistas sirios que se han visto abocados al exilio, o por el contrario los que han decidido quedarse en su país a pesar de la guerra. Son tres los artistas con los que he podido mantener una relación a lo largo de estos siete años, en donde hemos podido vernos personalmente. Nizar Sabour, artista y profesor de Bellas Artes en la Facultad de Damasco, que fue el director de mi proyecto de investigación durante los dos años 2008 y 2009, en la actualidad reside en Londres. Tammam Azzam, artista nacido en Damasco en 1980 con quien comparto además de la edad, intereses artísticos por lo cerca que habitan nuestros lenguajes creativos y que actualmente vive en Dubai. Por último Khalil Ashawi, artista de Der Zoor, provincia siria fronteriza con Irak, quien a pesar de la guerra sigue viviendo en su país trabajando como fotógrafo para la agencia Reuters. En las conversaciones con estos tres artistas que reproduzco en esta tesis queda reflejado como difieren en cuestiones esenciales sobre el territorio artístico actual, la identidad del artista, la globalización y el mercado del arte, el exilio, su lenguaje creativo, la relación con la tradición y un largo etcétera, pero hay un hilo rojo conductor que subyace en el discurso de cada uno de ellos, el dolor. Inevitablemente el humo de la guerra y la sangre se filtran al cuadro, me decía en una ocasión Nizar Sabour en su estudio de Londres, donde vive desde el 2011 con su familia.

JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

De esta manera sucedió el giro conceptual en este trabajo de investigación y lo que fue su comienzo, la primera vez que viajé a Siria en el 2007 frente a la situación bélica que asola el país desde hace cinco años. Los temas que inicialmente despertaron mi interés sobre los comportamientos artísticos tradicionales y los puntos de encuentro

con los contemporáneos, por nombrar uno de ellos, se han desplazado sustancialmente hacia la mirada de estos artistas y las estrategias que han tenido que desarrollar para sobrevivir al dolor y al exilio. De cómo ha cambiado la mirada de estos tres artistas desde el nuevo lugar donde piensan. Y de cómo las sociedades occidentales depositan en la manera de observar a otras culturas antagónicas, como la siria, un poso de paternalismo enraizado a la actitud hegemónica con la que desde Occidente nos acercamos al Otro.

El europeo ha dirigido desde siempre su mirada hacia el Otro, seguramente por la necesidad de reconocerse a sí mismo. Pero no lo han hecho siempre de la misma manera. Su mirada ha sido diferente según los tiempos y las culturas.

Los tiempos, porque proyectan puntualmente en esa mirada las preocupaciones individuales y sociales. El tiempo hace variar términos como “primitivo”, por ejemplo, que cambia sustancialmente desde la aceptación renacentista hasta la actual: Bárbaro, salvaje, incivilizado, diferente, primero, en el origen, etc.

Las culturas, porque dependen de las diferentes formas de relación y acercamiento que el europeo ha practicado con ellas. Es decir, la actitud del occidental no es la misma cuando se refiere al Oriente Medio o al Lejano Oriente; cuando se trata de los países islámicos, o de culturas milenarias como el taoísmo; cuando abarca territorios incluidos dentro del ámbito colonizador, o no. Como tampoco es el mismo primitivo cuando se refiere al griego o al africano.

Esta proyección la manifiesta Lévy-Strauss en *Tristes Trópicos* cuando, con cierto “sentimiento de culpa”, trata de explicar la existencia del antropólogo o de la antropología:

“Si el Occidente ha producido etnógrafos, es porque un muy poderoso remordimiento debía atormentarlo, obligándolo a confrontar su imagen con la de sociedades diferentes, con la esperanza de que reflejaran las mismas taras o de que la ayudaran a explicar cómo las suyas se desarrollaron en su seno.”³

En esa relación hay tres actitudes a adoptar que explica Kapuscinski: “¿Abalanzarse con ferocidad sobre los extraños? ¿Pasar a su lado con indiferencia y seguir el camino propio? ¿O, tal vez, intentar conocerlos y tratar de encontrar una manera de entenderse con ellos?”⁴ Es curioso que de estas tres posibilidades todavía hoy, en el siglo XXI, las dos primeras sean las que más se sigan practicando.

³ C. Lévy-Strauss, *Tristes Trópicos*, Paidós. Barcelona, 1992, p- 443.

⁴ Ryszard Kapuscinkiy, *Encuentro con el Otro*, Anagrama, Barcelona, 2007, p-12.

A lo largo de la historia el europeo sólo ha abandonado su espacio con una única intención: la conquista. El objetivo fue dominar el territorio para, bien hacer negocio, conseguir mano de obra barata o evangelizar. “Malinowski dice que después de llegar, a las tierras objeto de sus estudios, las islas Trobriand, descubre que los blancos que llevan años viviendo allí no sólo no saben nada de la población local y de su cultura, sino que tienen de ellas una imagen falsa, teñida de arrogancia y desdén.”⁵ Con el tiempo esta actitud fue cambiando, llegaron los antropólogos que se identificaron en dos escuelas: los evolucionistas y los difusionistas.

Los evolucionistas apostaban por el progreso de la humanidad considerando a las comunidades que conocían como primitivas. Se encontraban en un proceso de desarrollo primario que debía evolucionar hasta alcanzar nuestras cotas de progreso. El género humano era, para ellos, un todo unitario y se apoyaban en las similitudes que regían en las diferentes comunidades que iban conociendo.

Los difusionistas “sostenían que en nuestro planeta habían existido y seguían existiendo muchas y muy diversas civilizaciones y culturas que, dependiendo del lugar y el momento, entraban en contacto y penetraban unas en otras.”⁶

En la actualidad estas actitudes persisten todavía en muchos sectores sociales, pero se han añadido otras que conducen hacia el hibridismo y el contacto intercultural. Kapuscinski apunta hacia nuevas expectativas originadas en el propio concepto del Otro. Un concepto que, si bien fue creado por la mirada y actitud del europeo, hoy adquiere una nueva dimensión en el ámbito de la globalización. “El Otro soy yo”⁷, dice Kapuscinski. El concepto se ha amplificado, ahora el Otro me mira haciéndome sentir Otro a mi mismo. El Orientalismo que Edward Said reprochaba al occidental como concepto discriminatorio se ha repartido y se ha vuelto mucho más complejo de lo que podemos abarcar. La globalización ha introducido numerosos y nuevos componentes en el comportamiento de los pueblos que están todavía sin analizar y cuyas consecuencias tampoco podemos calibrar.

La Interculturalidad se presenta como un medio para comprender la naturaleza plural de nuestras sociedades. ¿Pueden existir culturas en estado puro? o, por el contrario ¿debemos entender que toda cultura es resultado de un intercambio, de un mestizaje, de una situación de dominación y conflicto, de formas de convivencia entre mayorías y minorías? Esta es una de las cuestiones que planteo a cada uno de los tres

⁵ *Ibíd.*, p-21.

⁶ *Ibíd.*, p-50.

⁷ *Ibíd.*, p-57.

artistas sirios, Sabour, Azzam y Ashawi. Sus opiniones, tremendamente diversas, visibilizan el complejo debate, abierto y plagado de contradicciones que se genera alrededor del tema de investigación.

La interculturalidad entra de pleno en la teoría de la postmodernidad, del “capitalismo tardío”, caracterizada por la acumulación de un amplio espectro de tendencias y análisis sin ligazón aparente, donde corremos el riesgo de que Occidente le fabrique su propia identidad a las sociedades del Tercer Mundo. En todo caso, parece que de lo que se trata es de definir campos de identidad -que la dinámica social trata de difuminar-, y que funcionan más como una camisa, fácilmente reemplazable según la situación concreta con la que te encuentres, que como una piel que te pertenece y te enriquece culturalmente, para reflexionar sobre ¿qué tipo de sociedad tenemos? Y ¿qué tipo de sociedad queremos? Adentrándonos en el mundo del arte me parece fundamental el papel que debe asumir el artista en la actualidad, de forma activa, posicionándose y ejerciendo la oportunidad que tiene de ser escuchado para denunciar las tremendas fracturas con la que convivimos diariamente sin inmutarnos.

El concepto de arte se ha amplificado. Maquet revisa el propio término en la realidad cotidiana posindustrial y la consideración que de él se hace en la sociedad de consumo. Recurre para ello a las guías clasificadas en las que el término aparece pensado para los consumidores y orientado exclusivamente para el comercio. Según esta clasificación, tal y como figura en las guías, el arte “no incluye todas las bellas artes reconocidas en la clasificación académica del siglo XIX: las que se relacionan con la arquitectura, la literatura, el drama, la música y la danza no están reflejadas”⁸, pero se amplía a otros conceptos artesanales, utilitarios, antropológicos e industriales que no contemplaba esa clasificación académica. Según Maquet, la realidad cotidiana nos proporciona un identificador sencillo de qué es objeto artístico: “los objetos exhibidos en los museos y vendidos en las galerías son objetos de arte.”⁹ Esta visión estético-antropológica nos proporciona un modelo de conducta de uso que amplifica el objeto artístico distanciándolo de la rigurosa aceptación griega.

Si bien el equivalente del término arte no aparece en el lenguaje del Otro, sí existen equivalencias para los términos “bello” y “estético”. Después de un minucioso estudio de la contemplación estética y de la apreciación de la belleza en diferentes culturas, Maquet llega a la conclusión de que “la percepción estética es, al menos

⁸ Jacques Maquet, *La experiencia estética*, Celeste, Madrid, 1999, p-29.

⁹ *Ibíd.*, p-35.

potencialmente, universal.” Los utensilios fabricados como herramientas en las sociedades primitivas, y diseñados en relación a su utilidad y manejo, pueden adquirir en determinados momentos componentes formales que van más allá de lo que es necesario para el uso correcto de la herramienta: “indican un interés estético, por tanto contemplativo, dentro de estas sociedades.¹⁰ Lo que relativiza muchos de los postulados utilitaristas o mágico/religiosos apuntados por algunos autores, a la vez que se identifica con los conceptos artísticos “de uso” presentes en las sociedades industrializadas.

OBJETIVOS

Este trabajo de investigación pretende analizar la situación de identidad en la que se mueve el comportamiento artístico actual, donde el dualismo “primitivo-moderno” ha desembocado en nuevos caminos de pensamiento, retóricas y realidades en las que la batalla esencial consiste en la determinación de la diferencia. Por este motivo son pieza angular en esta investigación las opiniones de los artistas sirios Nizar Sabour, Tammam Azzam y Khalil Ashawi, el recorrido a través de la cartografía que estos artistas trazan, establece las confluencias entre nuestras culturas, tan diferentes una de otra, para que sea desde esas diferencias donde situemos los puntos de encuentro.

Para la demostración de esta hipótesis de partida, son cuatro los objetivos que delimitan el campo de acción, reflexión y análisis pormenorizado en este trabajo de investigación:

1. El arte y el mercado. Los valores eternos del objeto artístico se ven modificados en el momento en que este objeto entra a formar parte de la sociedad de consumo. Por definición, el objeto de consumo está hecho para consumirse, tiene una caducidad (cada vez más acelerada) acorde con la producción capitalista. Se fabrican productos con fecha limitada, diseñados para que su deterioro o desaparición permita elaborar de nuevo ese producto y, con ello, el funcionamiento de la maquinaria mercantil. Sin embargo el objeto artístico vive en contradicción con esa maquinaria al estar completamente introducido en la estructura de ese mercado pero manteniendo la vieja aspiración a la eternidad, o, cuando menos, a la permanencia. Esto tiene diferentes consecuencias: Por un lado, la sobreabundancia de objetos artísticos nos lleva a la aparición del

¹⁰ *Ibíd.*, p-89.

kitsch. Por otro, al perder su poder aurático (Benjamin) se hacen necesarias nuevas formas de producción relacionadas con lo utilitario que conectan, curiosamente, con los comportamientos estéticos de uso de las culturas primitivas. Y finalmente, aparece el objeto artístico efímero, íntimamente ligado a determinados comportamientos estético/sociales del Otro.

2. El contexto. Cuando el occidental aprecia como “artístico” el objeto del Otro, lo introduce en un marco contemplativo fuera del contexto original de ese objeto. Si, además, se apropia de él para introducirlo en su propio lenguaje, esto atañe ya a la ideología artística del mundo del arte, prácticas discursivas y microtecnologías para asimilar la diferencia alterando las formas. Esta asimilación de la diferencia va acompañada generalmente por un desmantelamiento material y cultural del contexto original, o situando ese contexto original dentro de las actividades e intereses de producción del mercado artístico.
3. Las fronteras. La intercalación de lenguajes y comportamientos, en la actualidad, es tremendamente compleja. Los límites territoriales, aparentemente, tienden a borrarse. Las influencias, los comportamientos híbridos, los mestizajes en la expresión plástica afectan de manera decisiva a todas las culturas. Sin embargo, y una vez agotadas las extrategias evolutivas del lenguaje, el territorio expresivo del artista se dirige a la personalización de la diferencia. Personalización con la que se trata de definir y reivindicar el límite del territorio que se considera propio. Hal Foster se refiere en este sentido al “artista como etnógrafo”. Aunque el análisis va mucho más allá de lo etnográfico, pues afecta a comportamientos muy variados que pueden estar en relación con: el territorio (Bruly Bouabré); los derechos del Otro (Hans Haacke); la preservación de las tradiciones (Joe Ben Junior) o la crítica irónica de las mismas (Jimmie Durham); la mística del origen (Anish Kapoor); la diferencia cultural (Shirin Neshat); el origen (Ana Mendieta)..., pero también se intercala con la definición de los otros límites como. La homosexualidad (García Torres); el feminismo (Rebecca Horn); la religión (Alighiero e Boetti); la naturaleza (Nils Udo), etc.
4. La circulación. La facilidad del arte para atravesar fronteras y países lo obliga ya a contrastarse dentro de contextos diferentes. Esto hace que se abra a un espíritu crítico en el que si por un lado adquiere mayor alcance, por otro se hace más localista. La circulación de los objetos artísticos es mucho más

sencilla que la movilidad de los propios artistas. El conocimiento antropológico puede así entrar a formar parte del mundo del arte apropiándose de ese cruce cultural que se debate entre lo local y lo universal.

Llegados a este punto, es fácil entender el replanteamiento que desde todos los ámbitos del pensamiento se dedican a la situación del arte y del artista actual. Parece necesario reconsiderar términos como “primitivo” y encuadrar sus funciones “dentro de una gran diversidad de conceptos culturales, épocas y situaciones ambientales”¹¹. Encuadrar también las funciones y los cometidos del artesano y del artista, que si hasta ahora identificaban territorios de “alta cultura” o de “utilidad”, en la era posindustrial tienden a debilitarse. Los objetos utilitarios que antaño repetían formas establecidas, sobrepasan con frecuencia ciertos límites intangibles obligando a la calificación artística, mientras que los artistas, atraídos por la moda o por la manipulación de las técnicas de reproducción industrial se parecen muchas veces a los clásicos artesanos.

La visión ampliada de arte, que propone Beuys a partir del pensamiento budista: “cada hombre un artista”, abre nuevos recorridos en el quehacer creativo. El “chamanismo” beuysiano es asumido por gran parte de los artistas actuales, tomando el relevo al mito del “genio” heredado del XIX: frente al mito del genio, el mito del chamán. El pensamiento racionalista del positivismo, paradójicamente, sucumbe en la sociedad secularizada. Aparecen otros comportamientos en los que el artista se siente más cómodo. Una nueva mística o una religión sin códigos que deja fluir la parte irracional, intuitiva, siempre presente en el acto creativo. El artista actual ya no emite el grito de Leger: “soy el primitivo del camino que he descubierto”¹², porque sabe que ambos han dejado de existir: el primitivo y el camino. El neoliberalismo globalizador ha abierto otras preocupaciones entre las que la cuestión de la identidad va adquiriendo día a día mayor protagonismo.

METODOLOGÍA

Tres líneas de trabajo

Primera línea. Un estudio pormenorizado de las actitudes y preocupaciones de los artistas que hoy ocupan nuestro universo global. Abiertas a todo el planeta, las principales citas artísticas de carácter internacional (bienales, ferias, documentas, etc.)

¹¹ Carl Einstein, citado por José Jiménez en *Teoría del Arte*, Tecnos/Alianza, Madrid, 2002, p-179.

¹² F. Leger, *Funciones de la pintura*, Paidós, Barcelona, 1990, p-21.

acogen a un amplio número de participantes, impensable hace tan solo unas décadas. Artistas sudamericanos, asiáticos, africanos, oceánicos... aportan nuevos lenguajes y comportamientos al gastado universo occidental. Ahora bien, la batuta del espectáculo sigue estando, más que nunca, en manos de Occidente y desde ahí se dictan las normas a seguir. El mercado ha pasado a ocuparlo todo y el artista se deja llevar por las delicias o los desagradados de ese mercado. Ya no queda espacio para el artista maldito. Ahora o se triunfa (es decir: se vende) o no se existe. Aparece también, y se afianza en la década de los noventa, una nueva figura de artista-teórico que va relegando al otro al papel de fabricante de objetos. Este artista-teórico se asoma todavía tímidamente al escenario del arte pero, posiblemente, adquiera mayor protagonismo en las próximas décadas.

Segunda línea. Para contemplar este estudio se hace necesario un análisis de los acontecimientos sociales, políticos y culturales que expliquen de alguna manera la conexión que existe entre las diferentes culturas que hoy conviven en nuestro planeta, y cómo se han establecido estas conexiones.

¿Qué relaciones se crean a partir de los nuevos criterios de globalización del mundo? ¿Cuáles son las consecuencias de esos criterios? ¿Qué sentido adquieren las nuevas palabras que hoy pueblan nuestro lenguaje (globalización, mundialización multiculturalismo...) y cómo se están utilizando? ¿Cuáles son las propuestas que se están planteando desde el arte y de qué manera inciden éstas en la sociedad? La actitud del artista ante la “heterotopía” y lo que algunos pensadores han denominado “el final de las ideologías”, han hecho del lenguaje plástico una materia sofisticada y compleja. La visión que nuestra cultura tiene de las Otras y esas Otras de la nuestra cambia cada día. Y, finalmente, el divorcio que, en los últimos años, se está produciendo entre economía-política y cultura-sociedad, donde los medios de comunicación y de difusión de masas están jugando un papel decisivo, es de consecuencias imprevisibles. La velocidad con que se suceden los acontecimientos socio/políticos en el mundo me ha obligado a revisar y actualizar este apartado constantemente, donde ha sido primordial el contacto prolongado a lo largo de los años con los tres artistas sirios que son base vertebradora de este trabajo de investigación, y sus diferentes miradas hacia nuestra cultura occidental. Nizar Sabour, artista contemporáneo sirio, profesor en la Facultad de Bellas Artes de Damasco hasta el 2011 que comenzó su exilio en Londres, donde vive y trabaja, demuestra con sus opiniones conocer de primera mano esta relación con el Otro. Tammam Azzam, artista emergente sirio, exiliado en Dubai que no ha vivido aún en ningún país occidental y por último Khalil Ashawi, fotógrafo que continúa viviendo en Siria

y además él mismo dice que la guerra le está ofreciendo la oportunidad de conocer su país de una manera insospechada para él antes de la barbarie actual.

Tercera línea. Un trabajo de campo realizado por Siria y Líbano, a lo largo de los años 2007, 2008, 2009 y 2010 en el que traté de buscar lenguajes pictóricos tradicionales de los que estaba informada y tenía referencias. Pude comprobar como los medios masivos de comunicación a través de sus propios canales de difusión entran de lleno en los territorios más recónditos generando falsos universos, paraísos inexistentes que el nativo quiere alcanzar. Esto produce, por una parte, migraciones masivas hacia el objeto de deseo mitificado por los medios. Y por otro lado, sectores de resistencia que tratan de no perder la identidad y que tienden a radicalizarse día a día. En esta tercera línea de trabajo muestro el comportamiento de mi obra con el afán de explicar y, sobre todo, explicarme a mí misma el proceder con la pintura. Como lectura reflexiva, posterior e inevitable subjetiva que me acerca como espectador privilegiado a mi propio trabajo plástico, recurriendo a los cuadernos de apuntes, a las anotaciones y a la memoria de las sensaciones depositadas en su momento para explicar cómo y de qué manera esa obra es hija de su tiempo.

Diez capítulos

Según estas tres líneas mencionadas, la tesis la he dividido en diez capítulos sin partes diferenciadas entre ellos.

El primero de ellos *Los motivos de un viaje*, marca la línea del antes de la guerra, de cuáles fueron las motivaciones en el recorrido de las fronteras sirias, principalmente con Irak, Turquía y Líbano, el primer contacto con los artistas Sabour, Azam y Ashawi, antes de quedar marcados a fuego por el sentimiento del dolor.

En los cuatro capítulos siguientes *Contradicciones Interiores*, *El artista después de la modernidad*, *Globalización Multiculturalismo* y *La identidad*, expongo mi idea personal sobre el estado de las cosas, definiéndome ideológicamente sobre la ordenación espacial del planeta y el uso dicotómico que hacemos de esa ordenación, muchas de las veces desde una lectura relativa, injusta e interesada que se hace de términos como *centro y periferia*, *cosmos y caos*, por nombrar un ejemplo, con el fin de concretar, precisamente, el cosmos que cada uno se ha fabricado.

Los capítulos sobre *Los nuevos artistas teóricos*, *Arte y mercado* y *Artesanos transformados en artistas*, plasman mi interés por presentar principalmente “la otra mirada” de la colonización, la del Otro, pero constatar, al mismo tiempo, cómo esa mirada

es también la nuestra, con la que a su vez nos identificamos ya sea como “neocolonizadores” o “neocolonizados”. Para proponer una revisión desde los dos lados, con el fin de enfrentar dos puntos de vista diferentes de un devenir aparentemente similar. En estos tres capítulos aparecen los discursos teóricos de las últimas Documentas, porque definen perfectamente la tendencia hacia la que se encamina hoy el mundo del arte en manos de los teóricos del lenguaje, a los que defino como los nuevos artistas teóricos.

El capítulo *Artistas en guerra* es una reflexión en torno a la situación actual del panorama artístico libanés, que se ha habituado a través de las décadas a convivir con la guerra, en contraposición con la escena artística siria donde el horror les pilló de sorpresa. En este capítulo reproduzco una serie de conversaciones con los artistas sirios Nizar Sabour, Tammam Azzam y Khalil Ashawi, donde me parecía interesante que los tres respondieran a las mismas cuestiones para dejar claro que son muy diferentes tanto sus discursos creativos como sus ideas socio/políticas y la manera de acercarse de cada uno de ellos al dolor y tomar la distancia necesaria para poder expresarse. Era imprescindible para mí contar con la opinión “desde aquí” sobre las mismas cuestiones que planteo a los artistas sirios, por eso reproduzco la entrevista realizada a Juan Manuel Balaguer, filósofo, escritor y abogado, nacido en Cádiz en 1943, que ha conocido, vivido y trabajado en mas de ochenta países, desde los más pobres, desde los más ácidos lugares del planeta, él también ha sido muchas veces un artista en guerra, hasta los países mas interesantes, lúcidos y opulentos, desarrollando siempre oficios empresariales unidos por un hilo conductor que los ha vinculado en el tiempo, al enigma productivo extinguido de la mar.

Por último *Diarios de Viaje* actúa como conclusión, donde vuelvo al recorrido por las fronteras sirias durante los años 2007, 2008, 2009 y 2010, una vuelta al comienzo totalmente intencionada para destruir una secuencia lineal que me hubiera introducido en un análisis historicista, un recorrido en el tiempo que no deseaba plantearme. Aun sabiendo que posiblemente mi memoria se haya encargado de deformar esa visión.

El planteamiento general de esta tesis surge a partir de un texto de Eva Loozt titulado “Interferencias en lo real” que se publica entre otras muchas ocasiones para el número 237-238 de la Revista Internacional de Arte Lápiz en diciembre de 2007. La idea de la que habla Loozt en este texto que reproduzco a continuación, ha motivado ininterrumpidamente la elaboración de esta tesis:

“Por demasiadas heridas sangra el mundo como para que los artistas de pronto se vuelvan todos ciegos y no se den cuenta de los crímenes contra la humanidad que continuamente se cometen bajo el estandarte de la economía de mercado y en nombre de la sociedad de consumo y se conformen con el papel de animadores de la industria del entretenimiento y de proveedores de artículos de lujo.

De ahí que no solo trabajan creando metáforas -una calavera cuajada de diamantes, sin duda, puede verse como reflejo de nuestro “mundo desarrollado”- sino también se implican en la creación de alternativas a las servidumbres y los códigos de la sociedad actual, crean puentes y alianzas nuevas con la ciencia, inventan iniciativas sociales o rescatan tradiciones ancestrales, moviéndose a menudo en los límites de las disciplinas, sin que por ello se conviertan en sociólogos, trabajadores sociales o científicos, aunque solo sea porque saben que la belleza es algo que hay que aprender cada vez desde cero y que nada tiene que ver con lo que se vende como tal.

El/la artista, tal y como yo lo veo, es un/a trabajador/a de la conciencia que, con su trabajo, en cierta medida, tira del carro de la evolución y contribuye a preservar la salud mental de los miembros de la sociedad de la que forma parte.

El/la artista es un ser obstinado (se trate de un individuo o de un colectivo), testigo y sismógrafo que muestra y nombra (y se las apaña para cumplir con su tarea como puede”)¹³.

Las tres líneas de trabajo definidas en esta tesis se entrecruzan con la intención de darle un orden de continuidad al conjunto, dentro de un guion general, manteniendo la premisa de que no existe un orden cronológico en la ejecución de este proyecto y porque algunos capítulos influyen en otros de manera significativa a pesar de que el enunciado, en principio, sea diferente.

Por todo ello tenemos que situarnos en el “aquí y ahora” desde el principio para poder recurrir al pasado y a las reflexiones condicionadas que de él hacemos para tratar de explicarnos el presente. Mi obra personal y mis trabajos en equipo aparecen en el último capítulo, también a modo de conclusión, porque van acompañados de fechas o problemas planteados que, en mi opinión, se relacionan con ellos.

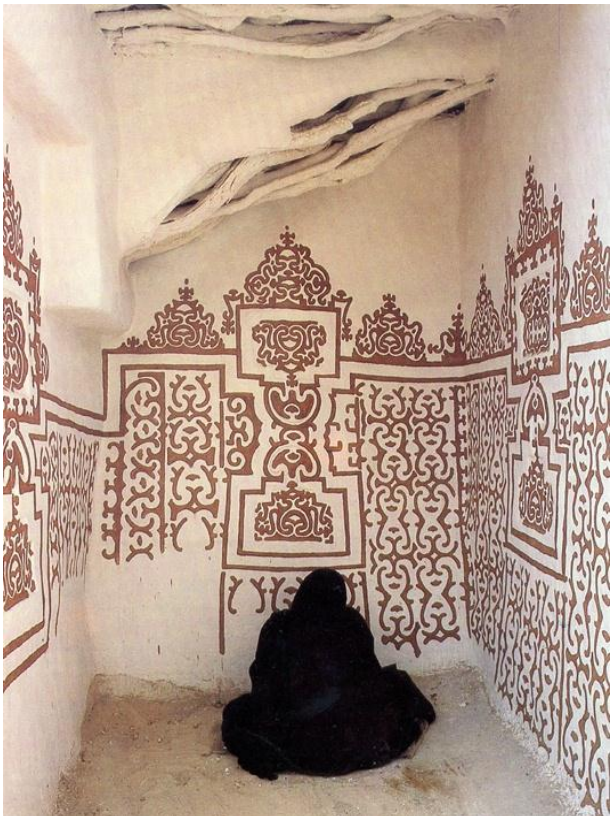
¹³ Eva Lootz, “Interferencias en lo real”, Revista Lápiz nº237/238, Madrid, diciembre 2007, p-152.

1. LOS MOTIVOS DE UN VIAJE

“Cuántos esfuerzos estériles hemos realizado para enseñar al niño a dejar de pensar y sólo a observar.”

Ananda K. Coomaraswamy

Recorro la frontera entre Irak y Siria fotografiando todo lo que se mueve. Sin saber muy bien qué trato de encontrar. Dejándome llevar por una querencia natural, sensaciones de afinidad hacia lo que va apareciendo en el recorrido. Capto imágenes que escapan a la lógica de lo racional pero que, sin tratar de profundizar en el motivo, establecen algún tipo de conexión conmigo.



Algunas de las inscripciones y pinturas que me animaron a realizar el viaje a Siria. Una tradición prácticamente perdida en este país.

Hace días que perdí la esperanza de encontrar el objetivo que me ha llevado a este lugar. Había consultado en Granada una serie de libros de etnografía y arte popular que mostraban la arquitectura de arena y las inscripciones y pinturas que se realizaban en las fachadas y en el interior de las casas. Llegué a Siria siguiendo la pista de algunas imágenes, en los alrededores de Damasco, que habían llamado mi atención. Poco a poco me fueron informando que esa era una tradición que se había perdido hace ya algunos años y sólo los viejos del lugar la recordaban. ¡Al Yemen, tienes que ir al Yemen!, me dicen. Pero lo cierto es que me encuentro en este lugar amparada por una beca y avalada por la Universidad de Bellas Artes de Damasco. De Siria me interesan bastantes cosas, además de estas pinturas, como puede ser el interés y la preocupación de muchos de sus artistas hacia el arte de la caligrafía. También me apetece conocer desde aquí su convivencia social, política y cultural con los países vecinos, que antes eran parte de su propio territorio. Conocer qué hacen hoy los artistas jóvenes, el papel que juega el estado en su desarrollo cultural, etc. Me decido a recorrer, un poco a ciegas, el país buscando qué restos de la tradición pervive en los pueblos y cómo se manifiestan.



La mítica Palmira. Unas ruinas que se pierden en el origen de las civilizaciones. Paso obligatorio en la ruta de la seda.

En Palmira observo las excursiones de turistas perfectamente organizadas para visitar las viejas ruinas de la gran capital que fue de ruta de la seda, semienterradas en el desierto. Pero ahora se me aparecen como un parque temático, con paseo en camello incluido. De cada autobús que llega desciende un grupo de gente uniformada: uniformados por la procedencia (japoneses, chinos, franceses, americanos...), por la edad (excursión juvenil, viaje de estudios, tercera edad...), por el material que llevan (cámaras, vídeos...). Los receptores, un grupo de sirios del sector servicios, saben de manera rutinaria cómo recibirlos: les ofrecen las guías adecuadas, los recorridos (oficial estándar, extra, lujo...), los souvenirs pertinentes y conocen de cada idioma las palabras necesarias para establecer con ellos una transacción comercial. Las ruinas están limpias, adaptadas para facilitar el recorrido, colocadas como si asistieran a una recepción. No puedo evitar acordarme de la frase con la que Claude Lévi-Strauss comienza el capítulo primero de su diario *Tristes Trópicos*: "Odio los viajes y los exploradores".¹⁴



Las puertas que cierran los muros de la plantación de dátiles, en Palmira, poseen una belleza innata provocada por el deterioro y el paso del tiempo.

¹⁴ Claude Lévi-Strauss, *Tristes Trópicos*, Paidós, Barcelona, 1992, p-19.

Paradójicamente esta frase la pronuncia uno de los mayores viajeros del siglo XX. *Tristes Trópicos* es el diario de un profesor de antropología escrito veinte años después de la realización de sus viajes, de ahí el tono de melancolía próximo al desencanto que expresa al comienzo de su libro y que continúa en las reflexiones que va introduciendo a lo largo del mismo. Lejos del entusiasmo roussoniano que le movió a emprender sus trabajos de campo, razona ahora en torno a la complejidad de aquellos “salvajes civilizados”, como los designa en uno de sus primeros trabajos, y la utilización que de manera habitual se hace de conceptos comparativos como progreso y civilización respecto a estas culturas: “si el Occidente ha producido etnógrafos, es porque un muy poderoso remordimiento debía atormentarlo, obligándolo a confrontar su imagen con la de sociedades diferentes, con la esperanza de que reflejaran las mismas taras o de que la ayudaran a explicar cómo las suyas se desarrollaron en su seno.”¹⁵ Lévi-Strauss va



Otra de las puertas
en el oasis de
Palmira

descubriendo unos comportamientos que dejan de ser primitivos para transformarse en diferentes y se sensibilizada especialmente con la incursión desigual e injusta que Occidente ha ejercido en el territorio de los otros: “Sociedades que nos parecen feroces desde ciertos puntos de vista pueden ser humanas y benevolentes cuando se las encara

¹⁵ *Ibíd.*, p-443.

desde otro aspecto.”¹⁶ Dice refiriéndose a los métodos de castigo y policía practicados por algunos indios de América en comparación a los que ejerce Occidente: “Nuestro modo de actuar es el colmo del absurdo (...) creemos haber cumplido un gran progreso espiritual porque, en vez de consumir a algunos de nuestros semejantes, preferimos mutilarlos física y moralmente.”¹⁷

Camino por el oasis de Palmira observando una extensa plantación de palmeras alejadas de las turísticas ruinas. Hay algo natural que me arrastra hacia aquí. Las puertas que cierran los muros tienen una energía especial, una belleza innata, accidental, provocada por el paso del tiempo y el deterioro. Me acuerdo de la definición de Rilke: “Porque lo bello no es nada más que el comienzo de lo terrible, justo lo que nosotros todavía podemos soportar, y lo admiramos tanto porque él, indiferente, desdeña destruirnos.”¹⁸ Estas puertas no están pendientes de mí. Me consienten, se dejan fotografiar como con condescendencia, benevolentes porque he sido capaz de apreciar su belleza contenida. Ellas transmiten el tiempo con mayor precisión que las otras ruinas limpias y preparadas para la recepción del extranjero. Aquí se puede sentir la presencia milenaria de una cultura que ha subsistido en su propio quehacer. Una labor que parece proceder del origen del tiempo.



Transmiten el tiempo con mayor precisión que las otras ruinas limpias, preparadas para el visitante.

¹⁶ *Ibíd.*, p-442.

¹⁷ *Ibíd.*, p-442.

¹⁸ Rainer María Rilke, *Elegías de Duino*, Catedra, Madrid, 1993, p-6.

La relación que Occidente ha establecido con los otros, es decir, los que no formaban parte de su universo, fue de conquista, colonización y destrucción. A partir de la segunda mitad del siglo XX, han sido muchos los intelectuales y teóricos que han reflexionado sobre esta relación, ya bien desde la misma Europa (Lévi-Strauss, Roland Barthes, Althusser, Lacan, Foucault...) o desde el desarrollo del discurso postcolonial (Edward Said, Gayatri Spivak, Aimé Césaire, Léopold Senghor, Fanon...) Pero en la actualidad, y aún a pesar del legado de buenas intenciones y comportamientos, de leyes y manifiestos protectores, de la independencia de las colonias, de la universalización de los derechos humanos, etc., esta relación no ha cambiado excesivamente. La globalización ha provocado un intercambio desigual que resulta imposible eludir. Hasta países, como Siria, que han optado por una política protectora, hermética y de incomunicación, no pueden escapar al paraíso virtual que se asoma cada día por las antenas parabólicas o por las autopistas informáticas.



Hasta en la aldea más remota en el desierto sirio una antena parabólica preside la vida de la comunidad.

Tfajin, en la provincia de Al Hassaka, una zona fronteriza entre Irak y Turquía. Noviembre 2009.

Las imágenes que recibe hoy cualquier ciudadano del mundo a través de los canales televisivos están filtradas, son asépticas, exentas de conflicto. Son imágenes publicitarias destinadas a la adquisición del objeto deseado o series televisivas, la mayoría de producción norteamericana, en las que los ciudadanos viven en casas limpias y amplias (casi siempre de dos pisos con escalera central). Sus propietarios son poseedores de las últimas novedades en electrodomésticos y tienen un jardín por el que los pequeños juegan con sus bicicletas y los mayores disfrutan o discuten a pie de la barbacoa. En este lenguaje, más que subliminal, raramente se muestra la marginación en las grandes metrópolis, los conflictos del paro, la delincuencia, los contratos basura, la competencia en el trabajo, los fracasos, las drogas, las mafias y grupos de presión, la especulación... Las parabólicas que inundan las barriadas de los alrededores de Damasco absorben cada día un mensaje de bienestar y consumo. Muestran el éxito de africanos, sudamericanos y asiáticos millonarios y populares gracias a sus triunfos, principalmente, futbolísticos. No puedo evitar la comparación entre las limpias y preparadas ruinas de Palmira, y los viejos y oxidados cierres que fotografío en la antigua plantación.

2. CONTRADICCIONES INTERIORES

“Una civilización que se muestra incapaz de resolver los problemas que suscita su funcionamiento es una civilización decadente.”

Aimé Césaire

Para tomar conciencia de la influencia que la globalización ejerce en la actualidad sobre las culturas es necesario retroceder al momento en que se producen los procesos de descolonización a escala mundial. La colonización introdujo sus métodos educativos en las colonias originando una generación de intelectuales educados en el positivismo y el evolucionismo que ofrece la Europa del diecinueve. Esta minoría intelectual es decisiva en el momento de la descolonización. Desde una educación occidental deben encontrar nuevos caminos de identidad que permitan rescatar tradiciones muchas veces perdidas u olvidadas. Dirige entonces su atención hacia su cultura y su tradición encontrándose con una serie de paradojas que no le resultan fáciles de resolver.

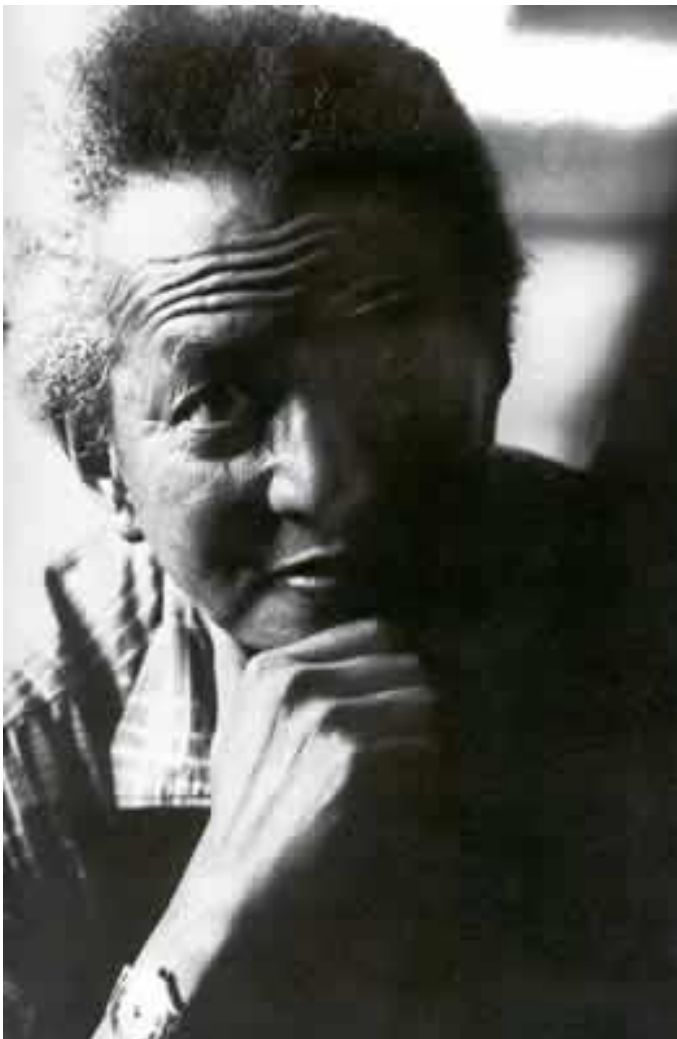
“Las dificultades con las que se enfrentó la primera generación de nacionalistas en la restauración de su nacionalidad africana fueron un signo de la poderosa influencia que había tenido la educación europea. En su intento de definir la personalidad africana y de representar la auténtica cultura africana, los nacionalistas no se pudieron liberar completamente de las influencias occidentales. Siguieron siendo híbridos, una mezcla de influencias africanas y europeas. Nunca se pudieron identificar completamente con el África incontaminada.”¹⁹

Ese intelectual educado en un pensamiento de carácter racionalista, laico y liberal, descubre ahora una cultura (o unas culturas) animista, intuitiva, religiosa, determinista..., sobre la que tiene que construir la modernidad. Para acercarse a ellas y conocerlas, ha de aplicar, inevitablemente, un método de estudio reflexivo, catalogador y selectivo que

¹⁹ R. L. Okonkwo, “El nacionalismo cultural en el período colonial”, *Pensamiento Africano: Ética y Política*, Bellaterra, Barcelona, 2001, p-133.

le obliga a una exterioridad no existente en el “no intelectual”, que por otra parte es, paradójicamente, el auténtico constructor y transmisor de esas culturas.

Tampoco queda claro dónde está “el África incontaminada” a la que se refiere Okonkwo y si existe en alguna parte esa “incontaminación”. La contaminación cultural es un hecho. Y se puede considerar enriquecedor cuando se produce dentro del conflicto propio de una encrucijada, del intercambio, hasta el punto que podríamos considerar esa encrucijada como el auténtico motor de cualquier cultura. Desde los comportamientos prehistóricos, se podría pensar al ser humano como el resultado de un intercambio, fruto de diferentes corrientes de influencia. Pero si a éstas unimos el fenómeno colonizador en toda su complejidad, parece hartó difícil re-encontrar espacios “incontaminados” donde no se mezclen las tradiciones prehistóricas originales con las importadas, a lo largo de la colonización, por las comunidades de esclavos en toda su complejidad, y las de los propios colonos que se han ido intercalando en sus cultos y, por lo tanto, en sus manifestaciones culturales.



Wifredo Lam llegó al cubismo de forma natural, estaba inmerso en su propia tradición. Sin embargo, su condición de negro, en la época del París que le tocó vivir, no ayudó en el lanzamiento de su pintura, a pesar de que Picasso lo apadrinó como si fuera un hijo.

Reducir el fenómeno de la esclavitud en América, por ejemplo, a la raza negra es de una tremenda simplificación, si tenemos en cuenta que la mano de obra abundante que precisaba el colono para sus cultivos latifundistas necesitaron de todo el acopio de personal posible: empezando por los propios nativos, seguido del personal blanco contratado (pobres buscando fortuna y “redencionistas”), o esclavizado (presos, disidentes políticos o, sencillamente, secuestrados) de sus propios países, negros africanos, para terminar con las últimas oleadas de asiáticos (indios y chinos principalmente). Algo similar se podría decir del continente africano (con la esclavitud procedente de Oriente) y de la colonización en Australia.

2.1. Viaje al mito

París es, a comienzos del siglo XX -como lo será Nueva York a partir de la Segunda Guerra Mundial-, la gran capital receptora y emisora del arte y del pensamiento. Ahí se fraguan o por ahí pasan inevitablemente todos los acontecimientos que suceden en el mundo, o, al menos, los que han de ser reconocidos como tales por la Historia Occidental (la única que existe). No es de extrañar que los primeros artistas e intelectuales que salen de las antiguas colonias sudamericanas lo tengan como objetivo preferente: Joaquín Torres-García, Rufino Tamayo, Wifredo Lam, Frida Kahlo, César Moro, Max Aub, Aimé Cèsaire, Alejo Carpentier, Vicente Huidobro, Carlos Gardel..., una lista interminable de artistas, poetas, músicos..., intelectuales de todo tipo que han hecho parada y fonda en la capital cultural de Europa para articular desde ahí su lenguaje. Los africanos y los asiáticos (India principalmente) también se forman en París aunque, con preferencia, encuentran su sitio en Londres y en Nueva York debido a su descolonización más tardía, a la facilidad idiomática, y, finalmente, a la relación que pudieron mantener con comunidades afines ya asentadas en estos países desde los tiempos de la esclavitud: Mahatma Gandhi, Rabindranath Tagore, Sri Aurobindo, Kwame Nkrumah, Almícar Cabral, Léopold Senghor, Julius Nyerere, etc. Todos ellos saben que sólo desde ahí, desde los centros neurálgicos occidentales, pueden adquirir el reconocimiento necesario para su existencia como artistas y pensadores. Ese reconocimiento no procede únicamente del que les pueda dar el occidental sino, y principalmente, del que reciben en su propio país por haber respondido a los ocultos deseos del nativo: el viaje mítico al Paraíso.

¿Cómo y de qué manera viven estos intelectuales la experiencia europea? ¿Qué pueden aportar a las corrientes vanguardistas y qué les aportan éstas a ellos? La situación es paradójica. El recién llegado no puede menos que sentirse tremendamente ligado e, incluso, protagonista de muchos de los lenguajes que el occidental está utilizando en ese momento. Para el europeo, esa es una consideración circunstancial: lo que importa son los planteamientos filosóficos y estructurales que le llevan a la concepción de su trabajo. Los artistas occidentales acogen y “apadrinan” a algunos de estos artistas -no sin ciertas dosis de paternalismo-, como podría ser el caso de Bretón con Aimé Cèsaire y César Moro o el de Picasso con Wifredo Lam.

Precisamente, en estos dos últimos artistas se puede ver la simbiosis contradictoria de estos lenguajes: Picasso, uno de los padres del cubismo, utilizó repetidamente las imágenes del Otro para deconstruir la forma clásica y -con el “permiso” de otros compañeros de viaje como Braque o Juan Gris- logró una de las grandes revoluciones de la contemporaneidad. Lam es el Otro que llega al cubismo y ve en él un espacio ideal donde albergar unas formas que traía puestas. En ese sentido, el cubismo de Lam no parece forzado; aunque no sea así, aparenta instalarse de forma natural, como si lo hubiese traído de Cuba en la maleta.

Wilfredo Lam es el primer artista que representa una visión de lo africano en América, su obra a pesar de poder ser catalogada dentro del cubismo o el surrealismo siempre estuvo marcada por el imaginario de la cultura cubana. En toda su trayectoria intentó romper con la mirada dualista y diferenciadora, reconociendo la inmensa complejidad que abarca las inagotables hibridaciones propias de su cultura. La construcción de la identidad que asume lo diverso como una dualidad presente en ambos lados, caracteriza el discurso y la riqueza conceptual de la obra de Lam. La metamorfosis que sufrió a su llegada a París fue una explosión en su proceso creativo provocado sin duda por su relación con Picasso. Porque aunque parezca paradójico el propio artista reconoce que descubrió la plástica africana y primitiva en Picasso y que comenzó a introducirla en su obra a la manera de éste. Siempre bajo el impulso propio ejercido desde su mundo personal. A partir de ese momento resultó ser un descubrimiento tan sensible para él que comenzó a coleccionar permanentemente estas piezas primitivas africanas. Quedó fascinado por la simbología africana que gracias al arte moderno había descubierto en él y a partir de la explosión parisina dio rienda suelta a todo su mundo interior, explorando lo africano y primitivo que llevaba dentro. Gerardo Mosquera cuenta

cómo quedó sorprendido durante una entrevista que le realizó a Wilfredo Lam, cuando éste le mostró una lámina de una reproducción de un cuadro suyo de marcado carácter y apariencia africana y el propio artista le comentó:

"¡Hay que haber visto mucho Poussin para hacer esto!"

"La gran transformación que tiene lugar en la pintura de Lam no es formal: el artista siempre continuará en deuda con Picasso, González, Matisse, el geometrismo africano y la tradición clásica del arte de Occidente. Lo trascendental que ocurre es un cambio de sentido. La dación de nuevo sentido proviene de un objetivo diferente y su metodología, que introducen giros significativos en un lenguaje propicio, sin determinar la radical invención de otro. Picasso y muchos modernos se inspiraron en la máscara y la estatuaria africanas para conseguir una renovación principalmente formal del arte de Occidente, en total desconocimiento del contexto de estos objetos tanto como de sus significados y funciones."²⁰

Con la frase ¡Hay que haber visto mucho Poussin para hacer esto!, Wilfredo Lam resume de manera excepcional el giro ontológico con el que se acerca y se sitúa a sí mismo y a su cultura con respecto del Otro. Aparta a un lado la visión negativa y el sentimiento de apropiación de sus tradiciones, para encontrar en el Otro, el moderno, el "civilizado", a sí mismo. Esta proyección en positivo sirve como metáfora para el tema que vertebra esta tesis. Por medio de esta clave se configura un campo magnético de cohesión en donde todos los discursos tienen cabida sin chocar de frente, para alejarnos del delirio separatista generador de desencantos y violencia.

"Podríamos continuar gimiendo sobre las ruinas calcinadas de las destrucciones sucesivas: la del mito, la del ser, la de la razón, pero, sin estas destrucciones, ¿habríamos adquirido la lucidez aguda del hombre desencantado en el que nos hemos convertido? Como decía mi amigo, hoy desaparecido, Pierre Solié (cito de memoria), "el desarrollo de Aristóteles a Descartes no fue vano; sin ellos nos habríamos quedado en el estadio del infantilismo". Fue necesario todo el trabajo del poder prodigioso de lo negativo para llegar a esto. Creo que es perfectamente inútil lamentarse por este proceso de nihilismo (en el sentido nietzschiano del término), impulsar la crítica a la desesperación, lamentar los estragos de los antiguos metafísicos. Creo también que la

²⁰ Gerardo Mosquera, *Modernidad y Africanía. Wilfredo Lam en su Isla*, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, 1992. Ensayo publicado por la exposición *Wilfredo Lam* coordinada por Marta González. El ensayo de Mosquera se encuentra dentro del catálogo en pp-21-41.

aventura de la modernidad ha sido un inmenso movimiento de liberación del hombre de una doble tutela: la de la majestad del poder y la de la santidad de lo sagrado (Kant); y si ahora se trata de reintegrar el continente del alma, no considero por ello que haya que resucitar mundos inhumanos para siempre sino reequilibrar el espíritu devolviéndole lo que se le debe, restituyendo la cara oculta de las cosas, sin lo cual seguiremos siendo unos neuróticos incurables. "21

2.1.1. Retorno al país natal

Después viene el regreso y la demanda de la tierra. El intelectual emigrante tiene una visión de la realidad mucho más amplia que la del etnocentrista europeo. Sabe que no pertenece plenamente a ese mundo en el que ahora vive. Su interés está dividido en la vivencia de dos actualidades, pero, sobre todo, en cómo transmutar los nuevos lenguajes a las demandas de su lugar de origen; es decir, cómo interiorizar y hacer propios estos conocimientos.

“No fue tanto la influencia directa, transplantada, de las vanguardias europeas lo que suscitó la veta modernizadora en la plástica del continente (americano), sino las preguntas de los propios latinoamericanos acerca de cómo volver compatibles su experiencia internacional con las tareas que les presentaban sociedades en desarrollo.”22

No es de extrañar pues que la gran mayoría se identifique con el movimiento surrealista, donde encuentran las condiciones ideales para que este transplante de conocimientos se realice coherentemente. Algunos de ellos fueron parte activa y fundamental dentro del surrealismo como es el caso del peruano César Moro quien, junto con Frida Kahlo, Diego Rivera, André Bretón, León Trotsky y otros, inspiran la corriente mexicana que tanto influyó en la corta pero intensa experiencia de la *Unión de artistas* (1934-1937) norteamericana, en la que, entre otros, se encontraban: Arshile Gorky, Philip Guston, Willem de Koonig, Jackson Pollock o Mark Rothko.²³

²¹ Daryush Shayegan, *La luz viene de Occidente*, Tusquets, Barcelona, 2008, p-17

²² Néstor G. Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1995, p-75.

²³ Herschel B. Chipp, *Teorías del arte contemporáneo*, Akal, Madrid, 1995, p-488.

Comprometido con el surrealismo también regresó Wifredo Lam a Cuba y aunque, en opinión de Gerardo Mosquera, no dejó una herencia programática como hicieron otros artistas²⁴, sentó una línea de trabajo en la que se estructuraba el arte internacional “desde las cosmovisiones de origen africano”²⁵, comunicando fácilmente con la realidad socio-cultural viva y compleja de su tierra.

Joaquín Torres-García retorna a su Uruguay natal para fundar una escuela-taller desde la que trata de fusionar y divulgar todo lo que él considera arte contemporáneo. “El Universalismo Constructivo” (así llama a su escuela) pretende unir el americanismo, el primitivismo, lo simbólico, el constructivismo, el cubismo, el surrealismo... Una utopía globalizadora programada desde la periferia. Torres-García se apropia del pensamiento de su época y lo devuelve, formateado, a la misma sociedad que se lo había mostrado.



Joaquín Torres-García,
Constructivo con campana,
1932.

²⁴ Gerardo Mosquera, “La isla infinita: Introducción al nuevo arte cubano”, *Cuba/Arte contemporáneo de Cuba*, Delano Greenidge Editions, New York, 1999, p-31.

²⁵ *Ibíd.* p-34.

En una de sus obras más conocidas *América Invertida*, Torres-García pretende universalizar el sur, situándolo constructivamente en lugar del norte por medio de un giro cartográfico. Posicionar intencionadamente a América Latina en el lugar, del norte ideológico que ocupa Europa, simboliza una declaración de intenciones con el fin de poner sobre la mesa y cuestionar las políticas eurocéntricas y occidentalizadas. Con el grito "Nuestro Norte es el Sur" marcó un punto de inflexión para el arte contemporáneo latinoamericano. Para Walter Mignolo este acto sirvió más para situar el problema que para avanzar en posibles avances, alternativas y soluciones.

"A los latinoamericanos siempre les ha molestado que Estados Unidos se apropiara del nombre América para designar su país. El artista uruguayo Joaquín Torres-García (1847 - 1949) nos ha dejado una imagen desnaturalizada del continente "América invertida", pero los silencios generados por la pérdida de la cartografía indígena y afroamericana se hacen sentir. Si bien invertir la imagen naturalizada de América, con el Sur hacia arriba, es un paso importante, no es suficiente."²⁶



América Invertida. 1943.
Joaquín Torres-García.

Esta es una de las reproducciones que el artista hizo de esta obra. Tinta sobre papel. 22 x 16 cm.

Fundación Joaquín Torres-García
Montevideo.

²⁶ Walter D. Mignolo, *La idea de América Latina. La herencia colonial y la opción decolonial*, Gedisa, Barcelona, 2007, p-169.

El poeta Aimé Césaire encuentra en París el África de sus antepasados esclavos. Después de una intensa vida en la Francia surrealista de Bretón, regresa a La Martinica, en 1969, como diputado. Líder del Partido Progresista y luchador por la autonomía de su país. Lucha, además, junto con Léopold Senghor por las reivindicaciones de la “negritud”. Participa en importantes convocatorias de escritores y artistas africanos²⁷. Con *Cuaderno de un retorno al país natal* se convierte en uno de los poetas más admirados y leídos de África y su *Discurso sobre el colonialismo* se hace fundamental en la toma de conciencia del pensamiento “africanista”.

En fin, la experiencia de todos estos artistas, intelectuales y políticos que vivieron a caballo entre dos mundos fue diversa y compleja. Su adiestramiento en el viejo continente, bien lo reconvirtieron y lo adaptaron a la situación social de su tierra (la presencia del surrealismo en sudamérica); bien lo utilizaron para argumentar un pensamiento contrastado que tuviera consistencia suficiente para oponerse a los ideales europeos (los filósofos “africanistas” y la “negritud” de Léopold Senghor); o bien les sirvió como ejemplo y rechazo a lo que nunca deberían practicar en sus países (Mahatma Gandhi en la India o el *ayatollah* Jomeini en Irán).

2.1.2. Relativismo cultural

La dependencia económica, social, política y cultural es un hecho que nos afecta a todos. Las otras culturas, diferentes a la occidental, pasan por procesos de transformación más o menos intensos y de duración diferente. No es la misma, la situación en la que se encuentran los países del centro y sur de América, que la de los países islámicos del próximo Oriente, la del África subsahariana, la de los aborígenes australianos o lo que queda del pueblo Lakota, por ejemplo, en Norteamérica. Lo que sí parece evidente es que el ritmo marcado desde las sociedades capitalistas es de obligado cumplimiento. No hay otro modelo posible. Según Sami Naïr, han conseguido convencernos de la imposibilidad de cualquier otra vía que no sea la de la mundialización liberal.

²⁷ Césaire es uno de los más importantes protagonistas de la reunión que tiene lugar en París los días 19, 20, 21 y 22 de septiembre de 1956, con motivo del I Congreso Mundial de los Escritores y Artistas Negros. Alejandro Botzaris, *África ¿continente negro o rojo?*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1960, pp-66-70.

“La única solución reside en la adaptación al sistema financiero actual, en la reducción de los costes de producción, en la ‘limpieza’ del empleo, en la ‘flexibilización’ del mercado de trabajo, en la destrucción de los sistemas de producción social y jubilación heredados del Estado social, en la sumisión al libre juego del mercado, en el culto, finalmente, del crecimiento como solución al problema del empleo, etc.”²⁸



En países como Siria se pueden encontrar en la actualidad, manifestaciones artísticas que determinan otra manera de concebir la vida.

²⁸ Sami Naïr, “Para una política de civilización”, *Mundialización y conflictos civilizatorios*, Foro de los noventa, CajaMurcia, Murcia 1998, p-12.

En el “etc.” final de Naïr quedan demasiados apartados por exponer que imposibilitan hoy las relaciones de igualdad entre culturas.

Aparentemente, la actitud con respecto a estos países se va transformando día a día y el “relativismo cultural” al que se refiere Fanon, al menos en teoría, empieza a parecer un hecho, cuando menos, políticamente correcto. Paradójicamente, esto sucede cuando van desapareciendo los comportamientos minoritarios y diferenciados, presos en la vorágine desarrollista. Occidente se encomienda ahora una nueva misión:

“Salvarles de la aculturación, hacerles entender el valor de la diversidad cultural, ayudarles con planes de desarrollo. Altruista proyecto, pero, ¿es el suyo o, una vez más, el nuestro?”²⁹

Antropólogos y sociólogos pusieron todo su empeño en conocer y estudiar en profundidad el comportamiento de los pueblos, en la idea de que no existe nada predeterminado, en la utopía de que no hay ningún desarrollo evolutivo obligado al que tengamos que llegar y sobre el que no tengamos control. El evolucionismo dialéctico que se practica en los últimos años, entiende que cada cultura pertenece a un mundo que no es ni mejor ni peor; sino sencillamente diferente. Sus fines están dentro de un hermoso sueño irrealizable:

“Nuestro imperativo es reconciliar lo primitivo con lo civilizado, haciendo teóricamente posible el progreso sin distorsión o, al menos, permitiéndonos vivir las cualidades que los pueblos primitivos exhiben rutinariamente.”³⁰

Pero los tiempos corren a tal velocidad que unos y otros han perdido su lugar de trabajo casi sin darse cuenta. Los sociólogos han sido desbordados por la compleja realidad que ocupan y hacen lo que pueden, víctimas de sus propias estadísticas; y los antropólogos han perdido aquellas culturas vírgenes, de “trabajo de campo”, donde estudiaban y observaban los comportamientos ajenos:

²⁹ Lourdes Méndez, *Antropología de la Producción Artística*, Síntesis, Madrid, 1995, p-25.

³¹ Stantey Diamond, *De la cultura primitiva a la cultura moderna*, Anagrama, Barcelona, 1982, p-53.

“La antropología se ha visto perturbada por otros accidentes: desde hace años, las guerras, las guerrillas, la miseria ecológica o económica, han asolado el terreno del etnólogo. ¿Dónde instalar, hoy en día, su tienda de campaña? ¿En qué lugar tranquilo donde se perpetuarían los ritos y modos de vida seculares? (...) Nuevas solidaridades reemplazan las viejas reglas y ritos. Un torbellino atrae en caravanas interminables a los desarraigados rurales hacia los barrios suburbanos en los que se suprimen las antiguas particularidades.

Los Bororo se pudren en los suburbios de Sao Paulo o se han dispersado en el Sertao, ¿qué queda de los Moï de las altas mesetas indochinas tras la destrucción de la guerra? Los árabes para los que se preveía un porvenir comparable a lo que fue la antigua Andalucía se pierden en conflictos. Los indios de la Amazonia se emplean como figurantes en películas de aventuras. África se hunde en la miseria, en el mimetismo de Occidente o en conflictos bélicos.”³¹

2.1.3. Nuevas ideas, viejos principios

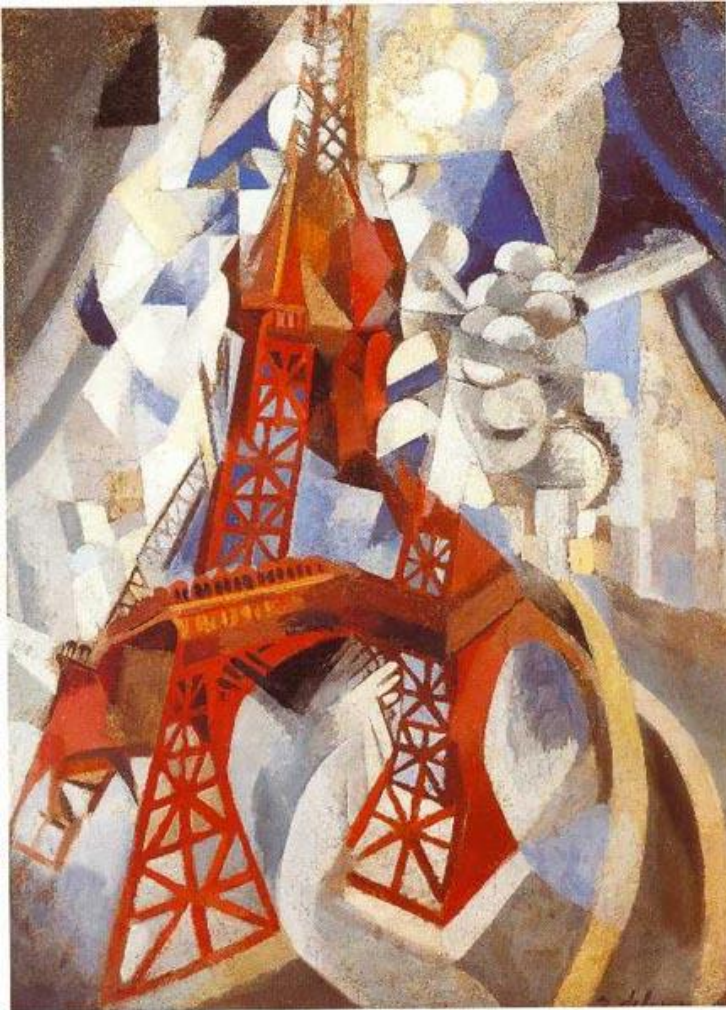
Las vanguardias fueron hijas de la herencia dejada por la filosofía romántica; por lo que Stendhal entendía como algo más que una filosofía: una conciencia de la vida contemporánea. Una concepción racionalista de la historia y una comprensión del mundo que, aunque todavía lo pensaban unitario, se iba fragmentando irremisiblemente.

Un ideal con el que realizar la utopía de la modernidad en un progreso lineal ascendente donde los adelantos científicos y las nuevas tecnologías respaldaban una fe firme del progreso y se convertían en la gran esperanza del futuro próximo. Para conseguirlo, cada vanguardia debía proponer una ruptura radical con el pasado y contribuir al desarrollo de las artes basándose en la negación de lo anteriormente establecido. Los manifiestos se planteaban, como normas de conducta con las que construir el lenguaje de ese futuro, estructurados y ejercidos con una militante rigidez programática.

Cada vanguardia concebía una realidad absolutista, excluía de su radio de acción a todo aquel que se atreviera a contradecirla. Pero, al mismo tiempo, tenían que ser conscientes de su mirada parcial. La convivencia entre ellos, los cambios que algunos

³¹ Jean Duvignaud, *Herejía y subversión*, Icaria, Barcelona, 1990, p-21.

artistas hacían de una vanguardia a otra, las deserciones... eran como los últimos estertores, los últimos intentos de abarcar algo que inevitablemente se les escapaba.



Una de las múltiples versiones de La Torre Eiffel pintadas por Robert Delaunay.

“La modernidad, en el pensamiento de los visionarios del siglo XIX, estaba ligada a las expectativas de la emancipación social sobre la base de los avances de la técnica y la ciencia.”³²

Las vanguardias creían ciegamente en el “progreso” científico y tecnológico. Predecían un futuro ideal en el que la máquina terminaría por liberar al hombre de las esclavitudes del trabajo mecánico; una sociedad que acabaría con la pobreza y la desigualdad entre los hombres; un futuro en el que cualquier ciudadano tendría acceso a una educación plena. Y ellos eran los artistas encargados de diseñar el mapa de esa modernidad: Robert Delaunay pinta La Torre Eiffel, la gran construcción paradigma de

³² Jorge López Anaya, *El arte en un tiempo sin dioses*, Almagesto, Buenos Aires, 1995, p-33.

ese futuro ya presente; Léger, parafraseando a Cézanne, se define como “primitivo”³³ del futuro para aventurar los nuevos colores y formas de la arquitectura; Mondrian habla de “la nueva plástica arquitectónica del color”³⁴; los teóricos del Cubismo buscan el nuevo espacio no euclidiano en los teoremas de Riemann³⁵ y lo clasifican a la manera de las nuevas ciencias positivistas³⁶; los futuristas ensalzan la velocidad y las grandes metrópolis de rascacielos; los constructivistas llevan el arte a la fábrica; la Bauhaus se alía con la industria alemana para aportar las nuevas líneas de diseño del producto seriado; De Stijl dibuja la vivienda del nuevo hombre...

Las vanguardias eran políticas. Se implicaron en los movimientos políticos y sociales de su época o -como en el caso del Constructivismo- nacieron en sus revoluciones. Si bien, nunca llegaron a integrarse y algunas hasta fueron perseguidas por los mismos que las habían arropado, pues los ideales que se proponían desde la utopía artística pronto se separaban del pragmatismo practicado por la realidad política. Se volvían entonces subversivas, en un debate abierto contra los modelos sociales establecidos.

³³ Fernand Léger, *Funciones de la pintura*, Paidós, Barcelona, 1990, p-21.

³⁴ Piet Mondrian, *Realidad natural y realidad abstracta*, Barral, Barcelona, 1973, pp-89-90.

³⁵ Albert Gleizes y Jean Metzinger, “De Cubismo” (1912), (Publicado por Herschel B. Chipp, *Teorías del arte contemporáneo*, Akal, Madrid 1995, p-232.)

³⁶ Para Apollinaire, por ejemplo, existen cuatro tendencias: Cubismo científico, cubismo físico, cubismo órfico y cubismo instintivo, (Guillaume Apollinaire, “Los pintores cubistas” (1913), *Ibíd.*, pp-248)

2.2. EUROPA Y EL OTRO

1.2.1. Sed de exotismos

Para diseñar el futuro, las artes como la ciencia precisaron escarbar en el pasado. La investigación, lejos de seguir una línea ascendente (los famosos peldaños de la escalera siempre hacia arriba) se asemeja más al tiro de piedra con honda que recoge energía de atrás para poder impulsarse hacia delante. La ciencia ha buscado en los orígenes (la teoría del *big bang*, el ADN molecular, etc.) los fundamentos de su investigación. Y el comportamiento de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, por supuesto, no habría de ser diferente.

Así pues, Europa nace a la modernidad fijando su mirada en estas “viejas” culturas que le llegan desde el otro lado del mundo. Pero las utiliza para su propia estrategia. No dejan de ser culturas menores, “populares”, próximas o identificadas con lo artesanal; es decir, con la actividad manual en sí misma, negándoles cualquier mérito intelectual o cualquier estructuración filosófica.



Izquierda: Cucharas de Costa de Marfil y Liberia.
Derecha: *Spoon Woman* (1926-27). Bronce de Alberto Giacometti (144 x 50 x 17 cm.). De “*Primitivism*” in *20th Century Art*. MoMA’s 1984.



En todo caso, las reduce a un sentimiento mágico de la existencia basado en la tradición y en la superstición. La tendencia es a introducirlas a todas en el mismo saco, identificándolas como iguales. El objeto del Otro da igual que llegue de México, de Nueva Caledonia, de Madagascar o de India, puesto que el interés que el europeo siente hacia esas obras no reside en su curiosidad por conocerlas, sino, literalmente, en su apropiación.

El objeto del otro es nuevo y exótico y en la mirada exótica no hay conflicto. Su superficialidad impide el compromiso. Es una percepción exterior que contempla sin profundizar en lo contemplado.

“No exige una confrontación cultural. Tenemos por un lado una cultura en cuyo seno podemos reconocer cualidades de dinamismo, crecimiento o complejidad. Por otra parte, reparamos en características, curiosidades, cosas, pero nunca percibimos una estructura.”³⁷

A los nuevos movimientos artísticos, que están buscando lenguajes desconocidos y renovadores, formas que puedan romper con la construcción académica, esta mirada le interesa especialmente como nueva encrucijada sobre la que replantear la modernidad. Se inician así los primeros grandes acontecimientos europeos en los que se muestran objetos y productos de las colonias, los primeros antropólogos emprenden sus trabajos de campo.



André Breton. Fotografía tomada en su estudio parisino por Sabine Weiss en el año 1955

³⁷ Frantz Fanon, “Racismo y cultura”, *Pensamiento africano: Ética y política*, Bellaterra, Barcelona, 2001, p-214.

En esta inquietud centrada en la búsqueda de lo nuevo recurriendo a todos los mecanismos posibles -ya lo habían hecho a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX con la utilización de las nuevas tecnologías (como la fotografía) y la estampación japonesa- los artistas encuentran, entre otras motivaciones, un tremendo filón en la iconografía de las culturas coloniales y prehistóricas. El europeo, de ese momento, no solo no tenía conocimientos antropológicos y prehistóricos adecuados (estos se estaban iniciando y sus fundamentos llegarían más tarde) sino que tampoco los necesitaba. La “revolución” de la forma que se emprende con el siglo XX, únicamente precisaba imágenes descatalogadas que sirvieran como utensilios de trabajo.

2.2.2. Primitivism

La exposición “*Primitivism*” in 20th Century Art que en 1984 se realiza en el Museo de Arte Moderno de Nueva York explica claramente la actitud de estos artistas y de qué manera se aproximan a la imaginería primitiva. En ella se hace un seguimiento de la obra de Picasso, Paul Klee, Giacometti, Brancusi, Munch, Nolde, etc., tratando de encontrar los lugares de los que partieron las imágenes que originaron sus trabajos. Esta “apropiación”, aunque evidente, no fue demasiado aireada por aquellos artistas en su momento. Las actitudes fueron variopintas. Hubo hasta quien negó su interés por estas culturas.

Cuando Giacometti, por ejemplo, en 1935 repudia el arte primitivo (*art nègre*), considerándolo como una moda de la que había que liberarse³⁸, o que su aproximación a esas obras solía realizarlas a partir de ilustraciones, y no de los originales³⁹, quizás esté explicando exactamente su interés y la manera en la que él se ha acercado a estas formas. Otros, como Nolde o Heckel, por el contrario encuentran en ellas el punto adecuado para enfatizar el interés expresionista de su obra y, algunas veces, las reproducen literalmente en sus cuadros.

La preocupación del cubismo, está centrada en la destrucción de la forma, o en la construcción de nuevas formas visuales que pasa por una destrucción previa, como se

³⁸ Rosalind E. Krauss, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Forma, Madrid, 1996, p-99.

³⁹ *Ibid.*, p-90.

le quiera llamar: romper con el pasado para construir los lenguajes de la nueva sociedad. El interés, pues, del artista cubista se centra en el uso exterior, en la sugerencia de su apariencia para cumplir sus propósitos.

Si el Cubismo se puede considerar como el principal movimiento de vanguardia interesado en la quiebra de la forma, el Surrealismo lo sería en lo que atañe a la quiebra del concepto. Los surrealistas, interesados por el funcionamiento freudiano de la mente, por los orígenes y las motivaciones del subconsciente, estudian tres comportamientos expresivos del ser humano que, para ellos, responden a sus intereses, y que, hasta entonces, nunca habían sido considerados como territorio representativo de lo artístico: el niño, el loco y el primitivo.

En los tres encuentran algo “interior y extraño” al comportamiento cultural que, si hasta entonces se había excluido y encerrado para conjurar los peligros exteriores de esos comportamientos, a partir de ahora formarán parte de ese Otro que llevamos dentro. Una arqueología de la locura que refiere Foucault como medio de aproximación a la modernidad:

“De la experiencia límite del Otro a las formas constitutivas del saber médico y de éste al orden de las cosas y al pensamiento de lo Mismo, lo que se ofrece al análisis arqueológico es todo el saber clásico o, más bien, ese umbral que nos separa del pensamiento clásico y constituye nuestra modernidad.”⁴⁰

Desde un pensamiento completamente determinista -y, por lo tanto, etnocentrista- los surrealistas buscan en las culturas “primitivas” los orígenes, la herencia genética que el ser humano tiene en algún lugar de su mente. La proyección sobre lo primitivo es la proyección sobre lo más profundo de uno mismo.

Jean-Hubert Martin ve al movimiento surrealista como el iniciador del nomadismo del arte actual, como el primer movimiento contemporáneo viajero, que no centra su atención en las capitales occidentales del arte y exporta su utopía:

“Actualmente, se observa en efecto una formidable diseminación de los centros de creación y no solamente en los países industrializados. La cultura en general y las artes plásticas en particular no tienen ya fronteras. Las obras y los individuos van y vienen. Esta actitud contemporánea, iniciada en los años treinta por los surrealistas, es garantía

⁴⁰ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Madrid, 1984, p-9.

de constante renovación, de estimulación de los espíritus y de creación. Este movimiento parece irreversible.”⁴¹

El surrealismo viaja física y mentalmente por esos espacios de interculturalidad que constituyen la base de su conocimiento y, consecuentemente, es ahí donde los artistas recién llegados al viejo continente encuentran el ideario adecuado para desarrollar su trabajo. México, principalmente, capitaliza durante años la atención de los surrealistas dejándose impregnar, por medio de Frida Kahlo, Diego Rivera y los muralistas, de las culturas autóctonas. En México se confecciona precisamente, en 1938, el documento titulado *Manifiesto: Hacia un arte revolucionario libre*, redactado entre Diego Ribera y André Breton, bajo la influencia del exiliado Trotsky⁴².

2.2.3. Una élite europeizada

Los intelectuales, nativos o mestizos, que van surgiendo en el proceso de desarrollo colonial son tremendamente minoritarios con respecto a la población de estos países. Mientras en Francia, por ejemplo, el índice de alfabetización en 1890 es del 90 por ciento, en Brasil es del 16 por ciento en el mismo año, del 25 por ciento en 1920 y todavía en 1940 llega solamente al 48 por ciento. Mientras *Alicia en el país de la maravillas* vendió 150.000 ejemplares entre 1865 y 1898, en Brasil, ninguna novela sobrepasó la tirada de 1000 ejemplares hasta 1930.⁴³

“Trabajos sobre otros países latinoamericanos muestran un cuadro semejante o peor. Como la modernización y democratización abarcan a una pequeña minoría, es imposible formar mercados simbólicos donde puedan crecer campos culturales autónomos. Si ser culto en el sentido moderno es, ante todo, ser letrado, en nuestro continente eso era imposible para más de la mitad de la población en 1920.”⁴⁴

⁴¹ “Actuellement, on observe en effet une formidable dissémination des centres de création et pas seulement dans les pays industrialisés. La culture en général et les arts plastiques en particulier n’ont plus de frontières. Les oeuvres et les individus vont et viennent. Cette donne contemporaine, initiée dans les années trente par les surréalistes, est gage de renouvellement constant, de stimulation des esprits et de création. Ce mouvement paraît irréversible.” (Jean-Hubert Martin, “Regarder au-delà des frontières et d’une pensée unique”, *Bienal d’Art Contemporain de Lyon*, <http://www.biennale-de-lyon.org>.)

⁴² Herschel B. Chipp, *Teorías del arte contemporáneo*, Op. Cit., p-487.

⁴³ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires 1995, p-66.

⁴⁴ *Ibid.*, p-66.

Estas estadísticas que Canclini menciona para Sudamérica podrían ser todavía más desproporcionadas en el continente africano, donde los procesos de descolonización fueron posteriores. En estas circunstancias, la emancipación de las fuerzas productivas que, según Cabral, son necesarias para la emancipación de la propia cultura, parece una empresa difícil, por no decir imposible.

Las élites ilustradas, si bien son decisivas en los procesos de independencia de las colonias, carecen de una base social para que esos procesos se produzcan de forma adecuada y de manera autosuficiente. Esto hace que los estados post-coloniales sean tremendamente dependientes de sus anteriores dueños y que, por las mismas circunstancias, las culturas nacidas de la independencia lo sean también, supeditadas a los esquemas comerciales y de comportamiento que se han marcado desde su situación anterior. Es lo que Canclini denomina “historia híbrida”: “Un modernismo exuberante con una modernización deficiente.”⁴⁵

La modernidad, tal como se entiende en las sociedades occidentales, se sustenta en una burguesía letrada y económicamente fuerte, preferentemente en estados donde se ejerce una política liberal, democrática y laica. Condiciones que no se dan ni tan siquiera en el denominado “Segundo Mundo”, donde, salvo excepciones, los protagonistas de los movimientos intelectuales, los mismos que protagonizaron en su día la revolución, terminaron por emigrar o desaparecer.

Los modelos de izquierda intelectual y artística se forjaron, paradójicamente, dentro del corazón de la sociedad capitalista: dadaísmo, surrealismo, situacionismo, mayo del 68, existencialismo, escuela de Frankfurt, etc.; movimientos que, por otra parte, nunca fueron reconocidos como tales por los políticos ni por los gobiernos de la Europa socialista; al contrario, fueron calificados de “hijos traidores”, producidos por el propio capitalismo.

⁴⁵ *Ibíd.*, p-65.

2.2.4. Encuentro con el Otro

Si hay un pensador imprescindible y que ha dedicado toda su vida al estudio de los comportamientos culturales que surgen del contacto con el Otro, ha sido Ryszard Kapuscinski. Periodista, poeta, fotógrafo y ante todo viajero incansable, en toda su obra se respira esa atmósfera tan particular con la que el autor trataba la interculturalidad y la filosofía de la otredad, siempre con una mirada antropológica.

"Me sentía tentado a asomarme al otro lado, a ver qué había allí. Me preguntaba qué sensación se experimentaba al cruzar la frontera. ¿Qué sentía uno? ¿En qué pensaba? Debía de tratarse de un momento de gran emoción, de turbación, de tensión. ¿Cómo era ese otro lado? Seguro que diferente. Pero ¿Qué significaba "diferente"? ¿Qué aspecto tenía? ¿A qué se parecía? ¿Y si no se parecía a nada de lo que yo conocía y, por tanto, era algo incomprensible e inimaginable? Pero en el fondo, mi más ardiente deseo, mi anhelo tentador y torturador que no me dejaba tranquilo, era de lo más modesto, pues lo único que me intrigaba era ese instante concreto, ese paso, ese acto básico que encierra la expresión de cruzar la frontera."⁴⁶

La intención de Kapuscinski en todas sus obras encamina al lector hacia el entendimiento de las otras culturas, para conocer sus costumbres y eliminar las barreras que nos separan de los Otros. Entabla diálogos que penetran y asimilan la diversidad, como en su obra *Ébano*, donde nos muestra la esencia de la inmensa riqueza de la cultura africana. Además entabla comparaciones entre culturas para demostrar que si para los europeos y occidentales un africano les parece diferente, exactamente lo mismo les sucede a los africanos para los que el occidental es el Otro.

"Una figurilla de la tribu de los Fang procedente de Camerún (París, Musée du quai Branly), y muy señalada tanto en lo artístico como en lo cúltilo, fue puesta de cara a la pared y situada, de este modo -como si fuera un visitante de la exposición-, delante de la única obra europea que había en este espacio: *Naturaleza muerta (Los pájaros muertos)* de Pablo Picasso, 1912 (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía). Todos los observadores de este pequeño paso escénico podían reconocer, a partir de ahí -y sin mayores explicaciones-, que de lo que se trataba en esta sala era de cuestiones de recepción, sólo que esta vez la escultura del artista africano miraba a la pintura de su colega europeo y le preguntaba a esta por el tema y la forma y por su

⁴⁶ Ryszard Kapuscinski, *Viajes con Heródoto*, Anagrama, Barcelona, 2009, p-16.

función en aquel lugar. Creo que, en este lugar, se logró en efecto un diálogo vivo que irradiaba de forma ejemplar a toda la exposición y hacía visible la fuerza expresiva de igual rango tanto de la obra de arte europea como de la africana, del mismo modo que no ocultaba la identidad completamente diferente de ambas obras.⁴⁷



Exposición *La invención del siglo XX. Carl Einstein y las vanguardias*. Aspecto de la muestra con *Los pájaros muertos* de Pablo Picasso y una escultura Fang identificada como *Figura femenina de relicario byeri*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. 2008 - 2009.

Con este sutil gesto intencionado el curador alemán Uwe Fleckner plantea preguntas al espectador, abre el campo de visión, crear un puente de comunicación intemporal en donde la figura africana se ve reflejada en la obra de Picasso y sus pájaros muertos encuentran también su génesis, en este genial diálogo que nos propuso Fleckner al trazar el recorrido en la exposición *La invención del siglo XX. Carl Einstein y las vanguardias*. Estableció un vínculo de igualdad entre la mirada exótica occidental y la cultura primitiva originaria de esa modernidad. Es una fascinación mutua. Una actitud regeneradora y alentadora para que además de analizar cómo los europeos vemos al Otro, no olvidemos la importancia que implica darle el sitio que corresponde a la mirada

⁴⁷ Uwe Fleckner, *El artefacto como obra de arte. El Arte en su Destierro Global*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2012, pp-59-60.

de ese Otro hacia nosotros mismos. Ponerte en la piel del Otro y pensar cómo pueden sentirse los habitantes de Bárbes, por ejemplo, cuando ven expuestas en vitrinas alguna de sus joyas u objetos cotidianos, denominadas por occidente, arte primitivo. Walter Mignolo en su ensayo *La colonialidad. La cara oculta de la modernidad* expresa taxativamente que si bien el colonialismo parece ya de una época pasada, no sucede lo mismo con la colonialidad, como actitud hegemónica presente en la actualidad y que determina las actitudes según el lado desde el que se piensa.

"La tesis básica es la siguiente: la "modernidad" es una narrativa europea que tiene una cara oculta y más oscura, la colonialidad. En otras palabras, la colonialidad es constitutiva de la modernidad: sin colonialidad no hay modernidad. Por consiguiente, hoy la expresión común *modernidades globales* implica *colonialidades globales*, en el sentido preciso de que la matriz colonial del poder (la colonialidad, para abreviar) se la están disputando muchos contendientes."⁴⁸

Este sentimiento de que aunque los tiempos hayan cambiado hay algo oculto que trasciende a la temporalidad es un tema permanente de denuncia en los discursos de los artistas africanos actuales. El Anatsui cuenta cómo fue el inicio de su trabajo basado en los símbolos tradicionales Adrinkra, (significa despedirse), cuando aún era estudiante y acudía a las bibliotecas se encontraba con libros que argumentaban que África no tenía arte abstracto. Esto le sirvió de revulsivo para generar su discurso creativo, enfocado en sus inicios en dar respuesta y demostrar cómo esos símbolos encapsulaban ideas abstractas, como la idea de Dios, la idea de unidad, etc. La reivindicación por parte de artistas no occidentales es permanente, muchas veces se sienten reconocidos más por una moda pasajera que por el propio interés de su contemporaneidad. Chéri Samba cree firmemente que dentro de muy poco los artistas africanos se negarán a que sus obras se expongan de forma anónima al modo en el que acostumbran los museos occidentales a mostrar el arte africano como artefacto. Esta sensación de estar a destiempo en la historia viene dada porque es desde Occidente donde se realiza la periodización del arte, y por supuesto no sólo desde África cuestionan la legitimidad de su contemporaneidad, Latinoamérica es un ejemplo de este sentimiento al que Octavio Paz lo llama bailar fuera de compás.

⁴⁸ Walter D. Mignolo, "La colonialidad. La cara oculta de la modernidad, Historial locales/diseños globales", Op. cit., p-40.

"Esta visión es, para Ashis Nandy, filósofo indio, la Gran Mentira de la historia, sobre la naturaleza de Occidente y sobre la naturaleza de los Otros, sobre Nosotros y Ellos y la relación de todo con la naturaleza. (...) Lo más interesante en la visión de Nandy es cómo continúa este relato de dominación, es decir, cómo explica el modo en que esta visión clásico-bíblica instaló un nuevo sentido de la historia que seguirá presente en el "proceso de civilización", para que Occidente, desde su condición primaria, hasta la actualidad, pueda verse a sí misma como la culminación de todas las civilizaciones. Le permite además considerar que algunas civilizaciones quedaron estáticas y están donde estuvo Occidente en el pasado. Este pasado occidental es representado por los occidentales de manera sistemática como el presente del mundo no-occidental. De esta manera, el presente de Occidente se dibuja como el futuro de los otros. El resultado es que Occidente conoce mejor que los Otros tanto su presente (por ser su propio pasado), como su futuro (que sólo podrá ser la imitación de este progreso de civilización occidental). Con la teoría del progreso, este Otro aún tiene que entrar en algo de lo que Occidente ya está saliendo."⁴⁹

⁴⁹ Yolanda Onghena, *Pensar la mezcla. Un relato intercultural*, Gedisa, Barcelona, 2014, p-76.

2.3. ORIENTALISMOS

Amartya Sen, en el prólogo de su libro *Identidad y violencia*, narra una anécdota que le sucedió en el aeropuerto de Heathrow, cuando un agente de aduanas no podía creer que un indio, y además negro, fuese el director del Trinity College en Cambridge:

"Hace unos años, cuando regresaba a Inglaterra después de un corto viaje (en ese entonces era director del Trinity College de Cambridge), el oficial de migraciones del aeropuerto de Heathrow, quien controló mi pasaporte indio con bastante rigor, me planteó una pregunta filosófica de cierta complejidad. Tras ver la dirección de mi casa en el formulario de migraciones (Residencia del Director, Trinity College, Cambridge), me preguntó si el director, de cuya hospitalidad evidentemente yo gozaba, era un amigo cercano. Me demoré unos segundos, porque no me quedaba del todo claro si podía afirmar ser mi propio amigo. Luego de reflexionar, llegué a la conclusión de que la respuesta debía ser afirmativa, ya que por lo general me trato a mí mismo de manera bastante amigable y, además, cuando digo tonterías, de inmediato me doy cuenta de que, con amigos como yo, no necesito enemigos. Debido a que me demoré en dilucidar todo esto, el oficial de migraciones quiso saber exactamente por qué había dudado y, en particular, si había alguna irregularidad para mi regreso a Gran Bretaña."⁵⁰

De esta manera tan sosegada y tranquilizadora, incluso con pinceladas del gran sentido del humor que es característico en el estilo de Sen, pone de manifiesto un hecho terrible que por otro lado sucede diariamente en todos los aspectos de la vida cotidiana, donde lamentablemente parece que sigue marcado a fuego el pensamiento racista y discriminatorio. Y no ya por lo que afecta al color de la piel sino por la estrategia diferenciadora entre el dominador hacia el dominado. Con esta anécdota el autor busca intencionadamente sacar a la luz realidades incómodas para desafiar la moral conservadora en la que vivimos en el mundo actual y plantea preguntas donde cuestiona la absoluta jerarquización que somete a los individuos por su raza, etnia o religión.

Estas críticas no son obviamente nuevas, autores como Franz Fanon, Aimé Césaire o como el senegalés Léopold Senghor, hace ya muchas décadas que articularon sus discursos como rebelión ante las actitudes racistas, intrínsecas al pensamiento occidental.

⁵⁰ Amartya Sen, *Identidad y violencia. La ilusión del destino*, Katz, Buenos Aires, 2007, p-9.

"Césaire escribió en 1950 su *Discours sur le colonialisme* y en él afirma que el movimiento Negritud es, en primer lugar, una "forma de rebelión contra el sistema mundial de la cultura tal como se había constituido durante los últimos siglos y que se caracteriza por cierto número de prejuicios, de presuposiciones que conducen a una jerarquía muy estricta. Dicho de otra forma: la negritud ha sido una rebelión contra lo que yo llamaría el reduccionismo europeo"⁵¹

Edward Said argumentaba que detrás del racismo se ocultan también pautas de comportamiento para acentuar "el retraso", "la degeneración" y "el desequilibrio" de otros países con respecto a Occidente.⁵² Sin duda en la obra de Said se demuestra cómo aún a día de hoy la imagen que se dibuja de Oriente está enmarcada en los estereotipos de la visión occidental. De origen palestino, Edward Said, nació en 1935 en Jerusalén, ciudad en la que creció hasta que su familia se trasladó a El Cairo. Con tan sólo trece años tuvo que vivir la experiencia de ver cómo su familia era arrebatada de todos sus bienes y obligada a vivir en un campo de refugiados, al coincidir en esa época con la creación del Estado de Israel. Este hecho fue decisivo para que su familia decidiera que Said debía ir a estudiar a Estados Unidos. En 1957 se licenció en la Universidad de Princeton y a partir de ahí comenzó a desarrollar su fulgurante carrera, no sólo como reconocido docente en las más prestigiosas universidades norteamericanas, también como crítico literario y musical, filósofo y por supuesto como teórico y activista, acérrimo defensor de los derechos del pueblo palestino.

Junto a Daniel Barenboim, crearon en el año 1999 el proyecto West-Eastern Divan, un taller para músicos procedentes de Oriente Medio e Israel donde no sólo se desarrollan musicalmente, generan la comprensión entre culturas que tradicionalmente han sido rivales. La sede de este gran proyecto se encuentra desde el año 2002 en Sevilla. Esa condición de nómada, con un pie en Oriente y otro en Occidente, es lo que le motiva a Said para generar una crítica constructiva desde un lado hacia el otro.

2.3.1. El lugar desde donde se piensa

"Yo estudio el orientalismo como un intercambio dinámico entre los autores individuales y las grandes iniciativas políticas que generaron los tres grandes imperios -británico,

⁵¹ Aimé Césaire, *Discurso sobre el colonialismo*. Esta cita aparece en el libro Yolanda Onghena, *Pensar la mezcla. Un relato intercultural*, Gedisa, Barcelona, 2014, p-89.

⁵² Edward W. Said, *Orientalismo*, Libertarias, Madrid, 1990, p-249.

francés y americano- en cuyo territorio intelectual e imaginario se produjeron los escritos. Lo que, como erudito, me interesa más, no es la gran realidad política, sino el detalle. Pero esto no significa que este estudio establezca una regla inmutable sobre las relaciones entre conocimiento y política. Mi tesis es que toda investigación humanística debe establecer la naturaleza de esta relación en el contexto específico de su estudio, de su tema y de sus circunstancias históricas."⁵³

Es una invitación a vaciarse de los estereotipos y los tópicos con la que la mayor de las veces nos acercamos a comportamientos diferentes de los de nuestra propia cultura. Su obra *Orientalismos*, publicada por primera vez en 1978, está considerada como uno de los estudios más influyentes del siglo XX. Es un texto fundamental no sólo para analizar el proceso poscolonial, su interés engloba muchas otras disciplinas, la artística, la antropológica, la filosófica, la política, etc. En la obra de Said queda reflejada esa tendencia ancestral hacia lo binario instaurada en el pensamiento occidental y nos enseña a cómo aproximarnos al conocimiento de la cultura oriental desde la nuestra, la occidental.

Esta tendencia hacia la diferenciación y confrontación con el Otro, ya sea por su raza, su cultura o religión, está cimentada sin duda por la determinante influencia de las ciencias y de cómo encaminaron los avances y descubrimientos teóricos hacia la perspectiva discriminatoria racial, en donde evidentemente, la raza blanca era la superior sobre el resto. El propio Lévi-Strauss afirma que las ciencias antropológicas son hijas del colonialismo:

"La antropología está lejos de ser tal desapasionada disciplina. Como hija del colonialismo es el producto de un proceso histórico, el mismo que ha hecho que la mayor parte de la humanidad esté subordinada a la otra y durante el cual millones de seres humanos inocentes han sido despojados de sus recursos, en tanto que sus instituciones y creencias han sido destruidas; muchos de ellos muertos despiadadamente, otros sometidos a esclavitud o contaminados por enfermedades que les era imposible resistir. La antropología es hija de esta era de violencia; su capacidad para evaluar más objetivamente los hechos que pertenecen a la condición humana refleja, al nivel epistemológico, un estado de cosas en que una parte de la humanidad trataba a la otra como un objeto."⁵⁴

⁵³ *Ibíd.*, p-45.

⁵⁴ Claude Lévi-Strauss, *Anthropology: Its Achievements and Future*. *Current Anthropology*, Vol.7, 1966, p-126.

Para la politóloga y filósofa Radhika Mohanram, esta dicotomía racista permanece latente en la actualidad en la manera de mirar que desde occidente tenemos hacia otras culturas, y desde donde marcamos los límites y definimos las categorías. El europeo occidental y por lo tanto blanco, es para Mohanram el *sí mismo* desde donde se decide lo que es el Otro.

"Los estudios poscoloniales se basan en el planteamiento de que la historia del colonialismo está sustentada por el mantenimiento de límites claramente delineados entre el sí mismo y el otro. El proceso del colonialismo (y neocolonialismo) y la dominación del resto del mundo por Occidente (blanco) ha transformado este último en el sí mismo (blanco) occidental no marcado. El proceso de otrificación de las culturas del colonizado ha sido simultáneamente el resultado de encubrir el hecho de que el sí mismo (blanco) occidental es también una contracción y no una categoría completa, natural. Este silenciamiento y no-marcación del sí mismo occidental también naturaliza efectivamente y borra los rastros del mecanismo de oposiciones binarias que postula el cuerpo no blanco y no occidental como lo marcado y lo visible."⁵⁵

Y no sólo que se cosifique al otro para categorizarlo sino que se interviene en su sociedad con el convencimiento de que el modelo avanzado y superior occidental es sin duda mejor que el suyo propio. Hace ya más de tres décadas que desde África intelectuales y artistas alzan la voz para denunciar los estragos que provocan en sus sociedad la imposición de los modelos de vida occidental que transfiguran sus tradiciones, su escala económica y sus valores éticos, religiosos y morales.

Una de estas voces que con absoluta contundencia lleva años defendiendo los derechos humanos y participando activamente en la vida social de su país de origen, Mali, es Aminata Traoré. Nacida en Bamako en 1947 es doctora en psicología social y psicopatología, fue ministra de cultura de su país entre los años 1997 y 2000, puesto del que dimitió por voluntad propia para mantener intacta su voluntad de palabra y reivindicar su libertad ideológica, consultora de la ONU, activista, líder comunitaria, escritora. Traoré es la voz africana que se opone a la intervención globalizadora en su país, principal productor de algodón a escala mundial y al mismo tiempo uno de los países más empobrecidos del mundo. Defiende y representa el África bella e inteligente capaz de versar por sus propios intereses, en contraposición con las imágenes que nos llegan

⁵⁵ Eduardo Restrepo, "Antropología y Colonialidad". *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Siglo del Hombre, Bogotá, Colombia, 2007, p-292.

cada día a través de los medios de comunicación occidentales donde parece que sólo haya catástrofe y miseria.

"No le gustas a Occidente y te lo hace saber y de esta forma se ataca a la imagen que los negros tenemos de nosotros mismos. El africano interioriza esa mirada y, progresivamente, aspira a ser y a vivir como los blancos: nuestras ciudades, nuestras casas, nuestros decorados, nuestras vidas son con frecuencia pálidas copias de modelos occidentales. (...) La África que defiende Traoré empieza, por tanto, "por la descolonización de las mentes, su advenimiento es una condición previa para la participación de África en el orden del mundo sobre bases distintas que las de la subordinación y la simulación."⁵⁶

Algo parecido a lo que cuenta Traoré le sucedió a la escritora nigeriana Chimamanda Adichie. Ella misma narra cómo en sus primeros escritos surgía esa mirada interiorizada impuesta por occidente. Tanto Traoré como Adichie recogen el testigo de Said para seguir reivindicando el hacer visible la manera de contar la historia desde el otro lado, para escapar de la unilateralidad hegemónica que marca el ritmo occidental.

"El que la cuenta la impone, el que la recibe puede creerse que es la única". Lo sabe por experiencia propia, adquirida en su infancia en una casa de clase media en la que habló y leyó muy rápido literatura inglesa y estadounidense y también muy rápido empezó a escribir historias en las que sus protagonistas eran rubios, de ojos azules, se desenvolvían en paisajes nevados y tomaban cerveza de jengibre, aunque ni la cerveza existiera en su natal Nigeria ni la nieve cayera en Nsukka, ciudad donde pasó su infancia. Por fortuna para la futura escritora, también llegaron a sus manos autores como su conterráneo Chinua Achebe, padre de la literatura africana moderna, o el guineano Camara Laye, que la salvaron de los personajes que describía en sus primeras letras y la centraron en su Nigeria, desde la cual Chimamanda cuenta y se cuenta, descubre y se descubre, porque es innegable que el escritor, en este caso la escritora, es él o ella de muchas maneras en lo que escribe. Convencida de que "una sola historia roba la dignidad a los pueblos", Chimamanda elige contar desde África donde no deja de preguntarse "¿Por qué no decimos nada? ¿Por qué nunca decimos nada?"⁵⁷

⁵⁶ Entrevista realizada a Aminata Traoré por el colectivo Anako, 23-noviembre-2007, Texto completo disponible en la web <https://elproyectomatriz.wordpress.com/2007/11/23/voces-ii/>

⁵⁷ Entrevista a Chimamanda Adichie realizada por Marbel Sandoval Ordoñez, El País, 18-marzo-2014, Texto completo disponible en la página web http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/18/actualidad/1395173061_371389.html

Desde el arte contemporáneo se generan movimientos y discursos críticos hacia el pensamiento colonial, racista y diferenciador que articula en la actualidad la idiosincrasia occidental. Landry-Wilfrid Miampika curador de la exposición llevada a cabo en el Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa de A Coruña, realizada durante el año 2008, bajo el título *El juego africano de lo contemporáneo*, define de esta manera el cambio de paradigma que se está llevando a cabo en África en la actualidad a través de los procesos creativos contemporáneos:

"El arte poscolonial es una interconexión de prácticas locales y contemporáneas, que cuestionan jerarquías culturales impuestas y una supuesta universalidad de la cultura occidental, desde una asunción híbrida tanto de las identidades del arte como la proyección de las identidades en el arte. Las producciones artísticas poscoloniales reconfiguran, de manera crítica, otros imaginarios simbólicos: intentan fundar espacios de acercamiento, cada vez más, entre lo lejano y lo próximo, de negociaciones identitarias de lo Uno con lo Diverso. Desde las artes visuales (o las literarias) se emprende una fecunda deconstrucción de la invención de África, basada en una imagen estereotipada, fija, fijada, exótica y miserabilista. Por consiguiente, las artes visuales (como la literatura escrita) diseñan un emergente fronterizo humanismo transcontinental, fundado en las conjunciones y disyunciones de inevitables identidades transculturales."⁵⁸

El artista congoleño Chéri Samba, fue uno de los que participaron en la exposición comisariada por Miampika. A lo largo de su trayectoria artística Samba ha tenido que sufrir la paradoja de ser etiquetado en alguna ocasión como artista occidentalizado. Una de sus obras más reconocidas internacionalmente es la serie titulada *J'aime la couleur* que el artista realizó para que se dejara de decir que unos son de un color y otros no. Esta obra realizada en el año 2003 ha sido expuesta en multitud de ocasiones, una de las más relevantes y que adquirió mayor trascendencia en los medios internacionales fue la realizada en el año 2006 en el Museo Guggenheim de Bilbao y titulada *100% África*.

La totalidad de las piezas expuestas en esta ocasión pertenecen al coleccionista de arte Jean Pigozzi. Cómo el mismo reconoce fue a raíz de visitar en el año 1989 la mítica exposición llevada a cabo en París *Les Magiciens de la Terre*, donde pudo descubrir la creación contemporánea que se genera en países no occidentales. "Antes

⁵⁸ Landry-Wilfrid Miampika, Catálogo de la exposición *El juego africano de lo contemporáneo*, MACUF Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, Madrid, 2008, p-184.

de esa fecha no tenía ni idea de que pudiese existir en África una actividad artística de tal riqueza."⁵⁹



J'aime la couleur. 2003. Chéri Samba.

⁵⁹ Jean Pigozzi, *100% África*, Museo Guggenheim Bilbao, 2006, p-141.

2.4. EL EFECTO MAGICIENS

2.4.1. El origen: Filliou y Beuys

El año 1989 pasará a la historia por la caída de los grandes muros divisorios que diferenciaban el mundo: Por un lado el muro de cemento que cayó en la madrugada del nueve al diez de noviembre de aquel año y que delimitaba cartográficamente el este y el oeste. Por otro lado, un muro mucho más antiguo, el de la metafísica y la moral que marcaba las fronteras entre el norte y el sur, para comenzar a contemplar el inicio de una nueva era en la concepción del mundo compartido. Este muro intangible comenzó a disolverse con el proyecto que un día imaginaron los artistas Robert Filliou y Joseph Beuys, que Jean-Hubert Martin dio forma en la exposición *Magiciens de la Terre*, dada la prematura muerte de los dos artistas. Martin recibió feroces críticas ya que en 1989 aún quedaban grandes mentes dentro del sector intelectual que le reprochaban el llevar a París a artistas que provenían de África u Oceanía y ser tratados en igualdad de condiciones frente al artista occidental. La exposición *Magiciens de la Terre*, que aún a día de hoy sigue generando controversias, colaboró en buena medida a la apertura de ese círculo herméticamente cerrado del arte contemporáneo, en donde parece que sólo existían artistas en Norteamérica y Europa occidental, el resto de comportamientos artísticos no eran valorados como tal, y pasaban a ser productos artesanales relacionados con el folclore local de cada cultura.

"Los muros cuando adoptan una forma circular, lo hacen como corsés, guetos o cárceles y otras, cuando su altura o longitud es excesiva o cuando se multiplican en demasía, como obstáculos o barreras. Me he situado contra el arte y otros conceptos institucionales como quien se apoya contra un muro que, al par que nos ampara, nos coarta. Muros, los de la metafísica, la ciencia, la moral, la política, la religión, las formas consensuadas de emocionarnos social y estéticamente, la filosofía o el arte, que hemos levantado para sostenernos, defendernos o protegernos pero que, cuando cobran solidez, nos impiden ver al otro lado, traspasar el ámbito conocido y aprender otras maneras de caminar, de estar y de relacionarnos con las cosas y, lo que es peor, nos hacen olvidar que alguna vez los hemos construido."⁶⁰

⁶⁰ Chantal Maillard, *Contra el Arte y Otras Imposturas*, Pre-Textos, Valencia, 2009, pp-9-10.

El propósito fue de ruptura total con los cánones provenientes de la concepción del arte contemporáneo de la época. En 1989 no existía Internet, ni se utilizaban términos hoy en día manidos por saturación, como mundialización o poscolonialismo. *Magiciens* es más que una exposición, es un símbolo de la fractura en la mirada hegemónica y un punto de partida hacia la universalización geográfica en el plano artístico.

"El choque fue tal para algunos, que no se les ocurrió nada mejor que oponer a la exposición la causa que querían denunciar, tratándola de neocolonialista. Este tipo de estratagema se conoce muy bien en el seno de los grupúsculos políticos extremistas."⁶¹

En la introducción del catálogo de la exposición *Cocido y Crudo*, llevada a cabo cinco años después de *Magiciens*, Dan Cameron dedica nada menos que dos páginas a la crítica de la exposición, para Cameron el proyecto parisino no supo deshacerse de la mirada colonialista europea y la puesta en escena estaba marcada por un carácter parcial, en donde la prioridad seguía siendo lo que la cultura occidental quería ver en las sociedades primitivas. A pesar de las críticas Dan Cameron reconoce que *Magiciens de la Terre* fue;

"Una bomba arrojada en la plaza mayor de la comunidad artística internacional. Proponía definir algo denominado arte "global", desde una óptica comisarial que pretendía explorar una constelación pancultural en la que el arte occidental más "avanzado" se contrastaba con obras de artistas activos en sociedades definidas por occidente en términos de su otredad."⁶²

Magiciens de la Terre se desarrolló simultáneamente en el Centre Pompidou y en el Grande Halle-La Villette de París entre el 18 de mayo y el 12 de agosto de 1989. En el proyecto participaron cien artistas contemporáneos, entre los cuales cincuenta eran considerados occidentales y cincuenta pertenecían a los países denominados periféricos y por tanto endémicamente empobrecidos, provenientes de África, Oceanía, Asia y Latinoamérica, y que en ese momento habitaban fuera de las esferas de reconocimiento artístico internacional. Jean-Hubert Martin contó con la colaboración de André Magnin

⁶¹ Jean-Hubert Martin, "Arte Contemporáneo en la Era Global", *El Arte en su destierro global*. Arte y Estética, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2012, p-185.

⁶² Dan Cameron, *Cocido y Crudo*, *Catálogo de la exposición*, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994, p-44.

para llevar a cabo lo que hoy es considerado como un punto de inflexión en el territorio artístico.

2.4.2. La intencionalidad del lenguaje

Magiciens dio un salto cualitativo desde la alteridad hacia la universalidad. Generó un diálogo de igual a igual que se desarrollaba además en el mismo espacio escénico. Rompió con el paradigma de la cronología y provocó la co-temporalidad entre formas de hacer que parecen tan lejanas en distancia pero que si te acercas a su significado, si vas más allá de la superficie, descubres que los temas de interés son siempre los mismos.

Junto a la videoinstalación de Nam June Paik, las estatuas funerarias de cemento de tamaño natural que mostraba el artista nigeriano de Benín, Cyprien Tokoudagba, las pinturas de tierra ancestrales de las culturas aborígenes australianas al lado del mural del británico Richard Long, las pinturas de Sigmar Polke junto a los murales de Bowa Dewi que evocaban las ancestrales pinturas hindúes con las que las mujeres pintan sus casas, la escultura mecánica de Rebeca Horn en un encuentro con las arquitecturas fantásticas del Tíbet. Artistas totalmente desconocidos que se codeaban con las primeras figuras del arte conceptual.

La puesta en escena ideada para la exposición no exotizaba a las culturas, el diálogo que se generaba era un mano a mano, vacío de categorías y diferenciaciones, en donde las obras expuestas tienen nombre propio, el de su autor que aquí no se le nombra como artista sino como mago.

"El término "magia" es el que más corrientemente se emplea para calificar la influencia intensa e inexplicable que el arte ejerce. Lo consideramos apropiado en la medida en que se evitaba así en el título la palabra "arte", que habría etiquetado sin más las creaciones procedentes de sociedades que desconocen este concepto."⁶³

⁶³ Jean-Hubert Martin, *Magiciens de la Terre, Catálogo de la exposición*, Centre Georges Pompidou y Grande Halle-La Villette, París, 1989, p-8.



Vista panorámica de la exposición *Magiciens de la terre*, en el Grande Halle-La Villette de París. Al fondo de la imagen aparece el mural de Richard Long *Red Earth Circle*. La parte central la ocupa una pieza de carácter ceremonial titulada *Yam Dreaming*, de la comunidad aborigen australiana Yuendumu. Las dos obras se crearon in situ con motivo de la exposición en el año 1989.

A lo largo de las trescientas páginas que conforman el catálogo de esta muestra, intelectuales de referencia publican textos de importante relevancia para la comprensión del recorrido que los curadores ofrecieron al espectador, provocando un contraste intencionado al mostrar a continuación toda una serie de imágenes que podrían denominarse kitsch, donde quedan al descubierto todos los tópicos y estereotipos posibles con los que se ha representado la imagen del Otro.

Estaban haciendo algo nuevo y por lo tanto se encontraron con infinidad de problemas, algunos de ellos los explica el propio Martín en la introducción del catálogo de la exposición.

2.4.3. Las carencias de Magiciens

"La idea generalmente admitida de que no hay creación en las artes plásticas fuera del mundo occidental o del mundo fuertemente occidentalizado ha de incluirse entre los residuos de la arrogancia de nuestra cultura. Por no mencionar a aquellos que siguen pensando que, porque poseemos tecnología, nuestra cultura es superior a las demás; incluso a cuantos declaran sin ambages que no hay diferencia entre las culturas, suele costarles bastante aceptar que las obras procedentes del Tercer Mundo puedan ponerse en pie de igualdad con las de nuestras vanguardias. (...) El calificativo de "contemporáneo" se les niega, como si sus autores no estuviesen vivos, como si fuesen fantasmas redivivos de viejas civilizaciones enterradas para siempre. (...) Una vez definido el marco, había que definir los métodos y los criterios. En 1984 me reuní con tres colegas y amigos, Jan Debbaut, Mark Francis y Jean-Louis Maubant, para discutir el proyecto y su factibilidad. En seguida surgió la idea de buscar expertos del Tercer Mundo para que participasen en la elaboración del concepto y en la selección de los artistas. Muy pronto comprobamos que no conocíamos a ningún experto del Tercer Mundo que participara de nuestros conocimientos y nuestros gustos en arte contemporáneo occidental. Por tanto, habría hecho falta organizar reuniones frecuentes para tratar de llegar a la elaboración de criterios en común, sin garantías de éxito. La envergadura de tal estructura habría exigido un presupuesto descomunal. Por ello optamos por elaborar los criterios y los métodos nosotros mismos. Nuestro empeño ha quedado limitado por nuestra atadura a las condiciones presentes de espacio y tiempo. No ocultamos los inevitables imponderables de gusto resultantes."⁶⁴

Jean-Hubert Martin expone exactamente el motivo que le impulsó a generar el diálogo entre culturas inconexas hasta ese momento y a su vez expresa también sus propias carencias en el momento de acometer el proyecto. Si bien un occidental podía viajar al continente africano para decidir o escoger entre lo que consideraba arte, para el africano no existía la reciprocidad. Sus propios creadores tenían la convicción de estar generando por primera vez algo y como en todos los inicios existe la posibilidad de ampliar el espectro.

"A veces uno tiene la premonición de que lo que está haciendo va a tener algún eco. Mientras preparábamos esta exposición, yo tenía la sensación de que iba a resultar chocante aunque, por supuesto, no sabía exactamente en qué sentido ni cuáles serían

⁶⁴ Jean-Hubert Martin, *Magiciens de la Terre*, Op. cit., p-7,8.

las consecuencias. (...) Seguramente, si hoy tuviera que volver a organizar esa exposición, lo haría de una forma completamente diferente. Entre otras cosas porque *Magiciens de la Terre* consiguió su objetivo, al menos en parte, e impulsó a muchos colegas a buscar artistas fuera de los países de la OTAN. Porque realmente los límites del mundo del arte se ceñían al entorno geográfico de la OTAN, ni siquiera toda Europa, sino sólo Europa Occidental y Norteamérica. Obviamente las cosas han cambiado mucho. De todas formas, sigo pensando que había una dimensión de *Magiciens de la Terre* que era muy importante para mí, que traspasaba con mucho las fronteras habituales de lo que se entiende por arte contemporáneo -la red de coleccionistas, galerías, museos...- y que todavía no ha sido comprendida."⁶⁵

Quizás lo que aún no hemos entendido es la extraordinaria motivación con la que Martin aspiraba con su exposición a romper las barreras y los muros de los que habla Maillard, que hemos construido para protegernos y que lo que consiguen es generar inercias obsoletas que nos oprimen y nos impiden alzar la vista más allá de las fronteras, no sólo las físicas sino también las del conocimiento. Es realmente paradójico que todo contra lo que Jean-Huber Martin ha querido luchar y oponerse, es precisamente de lo que se le ha achacado. Lourdes Méndez definió con estas palabras la exposición:

"(...) la proyección primitivista se hará cada vez más visible porque no es suficiente con colocar juntos a artistas y obras occidentales y no occidentales para que, nunca mejor dicho, todo cambie como por arte de magia en el mundo del arte global. (...) El resultado fue una macroexposición orquestada según (...) los criterios habituales, la intuición y sensibilidad artística del director del museo, su particular facultad estética, corregida por las aportaciones de antropólogos y etnógrafos que se erigen en intérpretes cualificados de esos "otros" a los que estudian. Es la voz de esos especialistas la que se deja oír, y no la de los actores sociales implicados en las prácticas artísticas. (...) Nada en esta estrategia indica un cambio de percepción significativo hacia el arte no occidental. (...) Esa es precisamente una de las ficciones occidentales: seleccionar lo "local" de los "otros", descontextualizarlo, y pensarlo como parte de un "global" que sólo responde a sus criterios."⁶⁶

⁶⁵ Jean-Hubert Martin, Extracto de la entrevista concedida a Eva Fernández del Campo para la revista *Minerva*, editada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el año 2012, con motivo del curso de apreciación del arte contemporáneo titulado, *El arte en su destierro global*. Texto completo disponible en web <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=528>

⁶⁶ Lourdes Méndez, *Antropología de la producción artística*, Síntesis, Madrid, 1995, p-239.

Verdaderamente resulta sencillo entender a Martin cuando expresa ese sentimiento que le recorre y le lleva a pensar que todavía hoy no ha sido comprendida la actitud con la que ideó la génesis de *Magiciens*. Cuando le preguntan en una entrevista por la relación estrecha que mantiene en su línea de trabajo con otras disciplinas como la antropología o la etnología, su respuesta es taxativa y esclarecedora.

"(...) uno acaba teniendo el arte contemporáneo a un lado y todo lo demás al otro. Y eso es justamente lo que siempre he rechazado. La antropología, la etnología... deberíamos olvidar esas categorías del pensamiento occidental y pensar únicamente en términos de seres humanos que usan sus manos y sus cerebros para realizar objetos que se supone que han de comunicar algo. Esto ha sido así durante siglos y, de hecho, cuando esos objetos proceden del pasado sí que nos interesan. ¿Por qué entonces, cuando se trata del presente, no lo vemos o no queremos verlo? Todo lo religioso es sistemáticamente marginado y obviado porque no tenemos categorías para encuadrarlo."⁶⁷

Esta actitud con la que Jean-Hubert Martin encuadra en el presente las manifestaciones artísticas que configuraron la exposición, lo llevó a cabo hasta sus últimas consecuencias. El propio Martin explica lo duro que fue para él que ni Beuys ni Filliou, artífices de la idea original no participaran con sus obras en *Magiciens* para no traicionar la idea de exponer sólo trabajos de artistas vivos.

"Beuys y Filliou se apasionaron de forma esencial, cada uno a su manera, por la comunicación en nuestro universo. (...) Beuys afirmaba que todo individuo tiene capacidades y un potencial creativo. Su adentramiento en un espacio de carácter metafísico le valió el título de *chaman*, que, aunque molestara profundamente a algunos, revela muy bien el lugar que se le asigna gracias a la ética que supo propugnar. Filliou, (...) defendió siempre la idea de que trascendiendo el lenguaje cabía establecer una comunicación entre los hombres. *Le Poïpoïdrome: hommage aux Dogons et aux Rimbauds*, que presentó con Jo Pfeufer en el Centro Pompidou en 1978, atestiguaba esa posibilidad de diálogo entre individuos de culturas distintas. (...) Mientras tenía lugar en París, Filliou y Pfeufer fueron a Mali para explicar a los dogons su empresa parisiense. Habían previsto un rechazo total a punta de patadas en el culo,

⁶⁷ Jean-Hubert Martin, Op. cit., disponible en la web <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=528>

pero la recepción fue calurosa. Volvieron con una película que demostraba la curiosidad y el interés de sus interlocutores."⁶⁸

2.4.4. Hacer visible la diferencia

Ese espacio vivo, del presente, en el que sitúa su piedra angular *Magiciens* introduce cuestiones incómodas para el espectador, el crítico y el coleccionista occidental, que sin duda hasta ese momento no se habían planteado. Otorga un espacio propio a manifestaciones artísticas que desde Europa y Norteamérica se las denominaba artesanales, ofreciéndoles el mismo lugar y el mismo tiempo que a trabajos de artistas contemporáneos.



Paddy Japaljarri Stewart fue uno de los seis componentes de la comunidad aborígen australiana Yuendumu que mostró sus trabajos en la exposición *Magiciens de la Terre*.

“¿Por qué muy pocos artesanos llegan a ser reconocidos como artistas? Las oposiciones entre lo culto y lo popular, entre lo moderno y lo tradicional, se condensan en la distinción establecida por la estética moderna entre arte y artesanías. Al concebirse el arte como un movimiento simbólico desinteresado, un conjunto de bienes “espirituales” en los que la

⁶⁸ Jean-Hubert Martin, *Magiciens de la Terre, Catálogo de la exposición*, Centre Georges Pompidou y Grande Halle-La Villette, París, 1989, p-6,7.

forma predomina sobre la función y lo bello sobre lo útil, las artesanías aparecen como lo otro, el reino de los objetos que nunca podrían despegar de su sentido práctico. (...) El Arte correspondería a los intereses y gustos de la burguesía y de sectores cultivados de la pequeña burguesía, se desarrolla en las ciudades, habla de ellas, y cuando representa paisajes del campo, lo hace con óptica urbana. (Dijo bien Raymond Williams: “Una tierra que se trabaja no es casi nunca un paisaje; la idea misma de paisaje supone la existencia de un observador separado”) Las artesanías, en cambio, se ven como productos de indios y campesinos, de acuerdo con su rusticidad, los mitos que habitan su decoración, los sectores populares que tradicionalmente las hacen y las usan.”⁶⁹

Este cuestionamiento sobre la separación entre lo tradicional y lo moderno que desde las sociedades occidentales diferenciamos, es una línea de pensamiento patente en toda la obra de Nestor García Canclini. Para el autor existe una ruptura entre el imaginario de dos universos; el culto y el popular, con su inevitable fractura entre lo que consideramos un artista, que expone y difunde sus obras en museos y galerías de arte, y el artesano, limitado a exhibir sus obras en ferias de arte popular y folclore. De esta manera también considera que las disciplinas de estudio marcan las barreras en el análisis y en la investigación en la que encuadran cada rama de conocimiento. Por un lado, la historia del arte y la estética, se encargan del llamado arte culto, y por otro lado, la antropología y el folclore se ocupan de las artes populares y tradicionales. En la actualidad de nuestras sociedades globalizadas esta diferenciación se torna más compleja en su análisis e investigación.

“Hay éxitos tristes. Por ejemplo el de palabras como popular, que casi no se usaba, luego fue adquiriendo la mayúscula y acaba escribiéndose entre comillas. Cuando sólo era utilizada por los folcloristas parecía fácil entender a qué se referían: las costumbres eran populares por su tradicionalidad, la literatura porque era oral, las artesanías porque se hacían manualmente. Tradicional, oral y manual: lo popular era el otro nombre de lo primitivo, el que se empleaba en las sociedades modernas.

Con el desarrollo de la modernidad, con las migraciones, la urbanización y la industrialización (incluso de la cultura), todo se volvió más complejo. Una zamba bailada en televisión ¿es popular? ¿Y las artesanías convertidas en objetos decorativos de departamentos? ¿Y una telenovela vista por quince millones de espectadores? Hay una vasta bibliografía que habla de cultura popular en espacios muy diversos: el indígena y el

⁶⁹ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Sudamericana, Buenos Aires, 1995, p-224,225.

obrero, el campesino y el urbano, las artesanías y la comunicación masiva. ¿Puede la misma fórmula ser usada en tantos territorios?⁷⁰

La dicotomía persistente en el pensamiento occidental que diferencia entre arte y artesanía es realmente interesante con una extensa bibliografía que será analizada en esta tesis en el capítulo titulado Artesanos transformados en Artistas.

Esta cuestión fue puesta en tela de juicio en *Magiciens de la Terre*, lo que desde aquí se planteaba era el reclamar la revisión de las categorías que rigen y definen el ámbito artístico. Tanto para Paddy Japaljarri como para Samuel Kane Kwei, uno de los autores de los ataúdes historiados de Ghana, es inconcebible separar términos como arte y artesanía, porque es en Occidente desde donde, ya sean los teóricos o los críticos de arte, encuentran esta diferenciación. Por ejemplo, la colección de cerámicas de Picasso no es considerada como artesanía cuando la subasta Sotheby's y en cambio las pinturas del artista indio Acharya Vyakul han sido siempre catalogadas como piezas artesanales. ¿Dónde reside el punto de inflexión? ¿En el origen del artista o en el mercado del arte dominado desde Occidente?

"Todavía hoy, algunos comentaristas dicen con desprecio que la exposición comprendía, de manera conjunta, nuestro arte cargado con las mayores ambiciones intelectuales objetos de artesanía. Pero, ¿quién decide la diferencia entre el arte y la artesanía, sino los expertos occidentales? (...) El arte siempre está ligado a la economía. Lo vemos hoy con el arte chino y el arte indio en los cuales hallamos, de repente, cualidades que antes les habíamos negado por pura ignorancia."⁷¹

Joe Ben junior es un ejemplo de cómo a algunos artistas no les interesa seguir el paso que marca el mercado artístico. La obra de Joe Ben junior, indio navajo de Shiprock, Nuevo México, despertó mucho interés en *Magiciens de la Terre*. Este artista es hijo de un *medicine man* navajo y fue de su padre de quien aprendió la técnica de pintura con arenas pigmentadas y que llevó a cabo en la obra que realizó a la vista del público en la exposición.

⁷⁰ Néstor García Canclini, *Ni folklórico ni masivo ¿Qué es lo popular?*, Revista Diálogos de la Comunicación nº17, Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social, Perú, 1987, Artículo completo disponible en la web http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/garcia_canclini1.pdf

⁷¹ Jean-Hubert Martin, *Arte Contemporáneo en la Era Global*, Artículo publicado en el libro *El Arte en su destierro global*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2012, p-186,187.

Dada la gran expectación que provocó su trabajo, el artista fue invitado a colaborar en infinidad de jornadas, ponencias y talleres que universidades y centros de arte de todo el mundo organizaban. El interés que despertaba y las preguntas que le hacían eran siempre las mismas. Lo que le preocupaba o le llamaba la atención al espectador o al crítico occidental era el valor curativo de sus pinturas, la relación y la comunicación con los dioses, etc. Es decir la mirada hacia él era absolutamente exótica y primitivista, a nadie le interesaba escucharle hablar sobre sus estudios en Bellas Artes en la Universidad de Arizona o por sus afinidades con artistas contemporáneos de éxito, como por ejemplo la admiración que Jon Ben junior le profesaba a Jackson Pollock.



Joe Ben junior realizando a la vista del público una pintura de arena de origen navajo en la exposición Magiciens de la Terre, 1989.

Jean-Hubert Martin explica cómo de infructuoso resultó su interés por intentar conseguir que museos contemporáneos depositaran su mirada hacia la obra de Ben junior.

"En vano, intenté convencer a algunos colegas del Whitney Museum de Nueva York, dedicado exclusivamente al arte americano, de que se interesaran por este artista

nacional. Él mismo prefirió abandonar este tipo de carrera. Vive en su pueblo en Nuevo México y prefiere dedicarse a creaciones para su comunidad."⁷²

Esa decisión que tomó Joe Ben junior de dedicarse a crear para su comunidad es absolutamente incomprensible para una mente occidental. Nuestra cultura, la occidental, ha vaciado al arte de utopía para convertirlo en otro producto de mercado más. De igual manera que ha convertido al artista de éxito en un héroe de masas en donde no hay espacio para las reivindicaciones del artista anónimo que defiende Joe Ben junior.

La actitud ante la obra de arte y la creatividad que no se basa en la persecución constante de la originalidad y el impacto ante el espectador fue analizada por Susan Vogel hace casi tres décadas en su exposición *África explores, 20th Century African Art*. En el catálogo de la muestra Vogel argumenta cómo el artista africano legitima el presente haciendo prevalecer el interés por la continuidad en las formas, las tradiciones y su simbología. En cambio para el artista occidental el máximo valor se establece en el flujo constante del cambio y la búsqueda de la originalidad. Como dice Vogel, en África existe otra modernidad, y sus pilares ontológicos no se basan en la imagen individualizada del artista o del genio creador:

“En las comunidades tradicionales, casi todo el mundo sabe quién posee una obra de arte, pero muy pocos recuerdan quién la hizo realmente. (...) El fenómeno del artista “anónimo” (pero conocido) parece expresar un valor cultural en un sistema de registro perfectamente organizado. (...) El artista como creador único es, por supuesto, un héroe de la cultura occidental, y no de la cultura africana tradicional.”⁷³

Sólo en algunas ocasiones puntuales, artistas consagrados occidentales abren las puertas de sus estudios y en la mayoría de las ocasiones se debe a intereses propios, ya sea para tener mayor transcendencia en los medios de comunicación o para realizar algún taller puntual y previamente patrocinado. En cambio es muy habitual que artistas provenientes de países no occidentales rompan con el sincretismo del espacio donde trabajan y desarrollan sus obras para abrirlos al público y a los habitantes del lugar. Es de sobra conocido el caso del taller exposición de Cheri Samba en Kinshasa.

⁷² Jean-Hubert Martin, Op. cit., p-192.

⁷² Susan Vogel, *África explores, 20th Century African Art*, The Center for African Art, New York, 1991, p-51.

⁷³ *Ibíd.*, p-51.

2.4.5. La huella del contexto

Otro de los principales temas que Jean-Hubert Martin planteó en su exposición fue el cuestionar y debatir sobre el papel que ocupa el museo o la galería de arte, así como la metodología y la contextualización con la que muestran las obras. Impuso la urgencia de cambio, que aún hoy, deben acometer desde estas instituciones para mostrar lo visual a través de lo visual. Ninguna guía de museo, audio-guía o folleto podrá conseguir jamás el entendimiento y el vínculo de unión que se genera con la creación de la obra in situ.

"Porque, ¿de qué se trata esa famosa contextualización en el museo? ¿De algunas ampliaciones fotográficas de un poblado o una sabana africana, de textos que explican una cultura en unas decenas de líneas, de una audio-guía que difunde la voz del amo del lugar desde lo alto de su autoridad como en el Metropolitan Museum de Nueva York? ¿Sabremos más sobre una máscara africana cuando nos cuenten que pertenece a una de las categorías establecidas por los etnólogos: rito de iniciación, rito de fertilidad, rito funerario, etc.? ¿Qué museo explica que el desgaste y las roturas de la parte superior de las máscaras *dogones* se deben al hecho de que su coreografía impone a los bailarines frotar el suelo con un extremo de su máscara? En efecto, en un momento dado de la coreografía, el bailarín opera un movimiento giratorio del busto y la cabeza inclinándose hacia delante de tal forma que la cabeza de la figura geometrizada del adorno toque el suelo. Así puede entrar en contacto con la tierra y ofrecerle el beso por medio de esa segunda cabeza, que es la máscara, sin interrumpir el baile con una genuflexión."⁷⁴

Ante la problemática del contexto de la obra de arte y su representación en el museo, Jean-Hubert Martin quiso reaccionar de una manera más específica, centrando el tema de análisis en la retórica de la contextualización, en la exposición realizada en 1995 en el Museo Nacional de Artes de África y Oceanía de París y que tituló *La galerie des 5 continents* (La galería de los 5 continentes). ¿Cómo se le explica al público que visita la exposición la cultura de un artista aborígen australiano cuando se sitúa al lado de una de sus obras? Para resolver esta trascendental cuestión, Jean-Hubert Martin pidió a cinco artistas, uno de cada continente, que mostraran su obra y el contexto desde donde se generaba. Los cinco artistas que participaron en la exposición fueron el artista

⁷⁴ Jean-Hubert Martin, Op. cit., p-175,176.

chino Huang Yong Ping, Joe Ben Junior, el marfileño Frédéric Bruly-Bouabré, el francés Bertrand Lavier y por último Malangi David, pintor Yonglu, aborigen australiano.



Baile *dogon*, de Mali.

Las respuestas que estos cinco artistas propusieron fueron diversas, eso sí, coincidieron en mostrar las imágenes y los objetos que contenían buena parte de su historia, de su entorno, de la naturaleza y sus tradiciones y de cómo se relacionaban con otras culturas.

La misma intención con la que Jean-Hubert Martin diseñó *La galerie des 5 continents*, quedó reflejada también en la presentación del trabajo, entre otros, del artista Cyprien Tokoudagba originario de Benin. En la exposición *Magiciens de la Terre* el artista no sólo mostraba su obra, también explicaba el contexto en que nace y se desarrolla su significado. Toda su obra está impregnada por la simbología y la tradición vudú. Tokoudagba, en el momento en el que fue invitado a participar en la exposición, trabajaba en su localidad natal Abomey, y sus pinturas y esculturas decoraban los santuarios sagrados, aunque el artista le imprimía a estas pinturas y esculturas su carácter personal.

En *Magiciens* trabajó de la misma manera como lo hubiera hecho en su país, realizando una serie de pinturas y esculturas de la mitología tradicional de su cultura, organizando además una ceremonia vudú dentro de la exposición en la que invitó a sus paisanos de Benin que en ese momento residían en París. Seguramente que el público parisino que acudió a la cita no pudo entender en toda su profundidad lo que las pinturas y esculturas de Tokoudagba contenían en su totalidad, porque cada signo, cada forma, poseía una relación con su tradición y mitología, con la pertenencia a su lugar de origen, pero lo que sin ninguna duda permanece aún hoy en la mirada de los visitantes de la exposición, es probablemente la autenticidad y la significación con la que el artista mostraba sus obras.



Instalación de Cyprien Tokoudagba en *Magiciens de la Terre*.

Esa fascinación que debieron sentir tanto Jean-Hubert Martin como André Magnin cuando viajaban por los cinco continentes y quedaban maravillados al ver la osadía con la que un artista africano manejaba el material para crear una escultura tradicional de su cultura o de cómo otro artista dibujaba en un muro de un santuario vudú, formas y símbolos que para él eran sagrados, salvando las distancias, personalmente pude experimentar algo parecido durante los meses que recorrí las aldeas del desierto sirio.

Cuando presencias in-situ la tremenda expresividad y la exuberante belleza que contienen las manifestaciones artísticas que han sido consideradas tradicionalmente como artesanías, sin duda es muy sencillo de comprender qué quisieron poner de manifiesto en la mítica exposición parisina. Y no ya el interés que despiertan para un occidental los comportamientos del lenguaje artístico no contaminado y que por lo tanto mantiene intacta la técnica y el significado tradicional que aún se pueden encontrar en países como Siria o India, también es fascinante encontrar en esos lenguajes ancestrales las formas abstractas puramente característica de la pintura informalista.



En la aldea siria Tfajin, el propietario de la casa blanquea con cal la fachada de la vivienda, en ese instante vino a mi memoria la imagen de una pintura de Tapiés.

Para Arjun Appadurai “todas las grandes fuerzas sociales tienen sus precursores, precedentes, análogos y raíces en el pasado”⁷⁵

⁷⁵ Arjun Appadurai, *La Modernidad Desbordada: Dimensiones Culturales de la Globalización*, Tricle, Montevideo, 2001, p-6.

Magiciens de la Terre marcó el inicio en la revisión de las maneras de acercarnos a los orígenes y a las fronteras en el ámbito cultural. Introdujo por primera vez el término "zonas de contacto" donde las relaciones visuales son posibles desde la hibridez de las formas cambiantes. Una nueva posibilidad de exposición surgió en el año 1989, como si de un pistoletazo de salida se tratara, las muestras que siguieron a *Magiciens*, centraron su temática en las cuestiones principales que se trataron en la cita parisina de aquel año. El intercambio entre culturas, la descontextualización, las afecciones que provoca la globalización en nuestras sociedades, la funcionalidad o utilidad del arte, los movimientos migratorios, la disolución de las fronteras, el papel principal que ejerce el mercado del arte y los coleccionistas en la producción contemporánea, el rol que ocupa el artista en su entorno social, el protagonismo del curador en el ámbito artístico y un largo etcétera. El mayor logro conseguido en *Magiciens* probablemente fue el que no se conformó con exponer las obras provenientes del Otro, del que no es de origen europeo o norteamericano, fue más allá de la pura visibilidad para introducir al espectador en territorios mucho más complejos que la simple observación de las obras, dio lugar a la confrontación en el territorio de lo espiritual, que en la mayor de las ocasiones desde la sociedad occidental se cataloga como políticamente incorrecto. Quizás es por este motivo por el que Cameron comparó la exposición como una bomba arrojada en el centro neurálgico de la comunidad artística.

Para muchos de los artistas que participaron en *Magiciens*, la oportunidad de colaborar activamente en la muestra supuso la sensación de ser protagonistas en la creación de un nuevo discurso, inexistente hasta entonces en la práctica curatorial del arte contemporáneo. Como he mencionado anteriormente y aunque a día de hoy pueda parecer insólito, hace treinta y cinco años, términos como multiculturalismo y globalización no existían en el léxico de la práctica artística. En palabras del propio Alfredo Jaar, lo que vivió allí, no sólo en la exposición sino días antes de la inauguración, cuando cada artista estaba fabricando sus obras fue para él un espectáculo memorable.

"Hubo muchos momentos importantes para mí antes de que la exposición estuviera completamente instalada. Podía observar muchos artistas trabajando en el inmenso espacio abierto de La Villette. Una mañana, estaba Esther Mahlangu de Sudáfrica pintando su casa. Frente a ella, Cyprien Tokoudagba de Benin estaba acabando una escultura. Junto a ellos, un grupo de artistas aborígenes australianos trabajaban en su pintura de arena. Y cinco metros más lejos, al fondo, Richard Long hacía uno de sus

grandes dibujos de barro. ¡Qué espectáculo! Estaban tan juntos y tan distantes al mismo tiempo."⁷⁶

En cierto modo Jean-Hubert Martin con *Magiciens de la Terre* quiso responder a la exposición norteamericana titulada *Primitivism in 20th Century Art* de 1984 llevada a cabo en el MoMA, Museum of Modern Art, diseñada por el curador William Rubin y que planteaba en esta ocasión el origen de la inspiración de las grandes obras del arte moderno de artistas como Picasso o Matisse y que obvió absolutamente la identidad de los artistas precedentes de África, Asia y Oceanía, aquí tratados como tribales y primitivos.

Thomas McEvilley fue uno de los críticos que publicó un ensayo en el catálogo de *Magiciens*, en donde explica las diferencias y la ruptura que supuso el cambio de paradigma desde la visión etnocéntrica que Rubin ideó en *Primitivism* en contraposición con la atmosférica igualdad de *Magiciens*. Para McEvilley existía una enorme diferencia entre *Primitivism*, que trataba a los artistas desde la generalidad, en contraposición con *Magiciens*, donde cada artista tenía nombre propio y era tratado desde la particularidad. En *Primitivism* seguían siendo anónimas las obras de arte y por supuesto se mostraban al público sin fechar, en *Magiciens* se trataba a las obras de arte y a los artistas exactamente igual que a los de procedencia occidental. En definitiva un abismo conceptual separaba a las dos muestras y a sus ideólogos.

2.4.6. La era pos-magiciens

Seis años después de *Magiciens*, en 1995, Dan Cameron dirigió y diseñó la exposición *Cocido y Crudo* que tuvo lugar en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid. Con esta muestra Cameron quiso plantear soluciones a los problemas o las carencias que para él surgieron con la exposición parisina. El título que elige Cameron para la exposición hace referencia a la distinción que el antropólogo Claude Lévi-Strauss hacía entre las sociedades primitivas y desarrolladas, cocido y crudo. La

⁷⁶ Alfredo Jaar, Texto original: There were many important moments for me before the show was fully installed. I was watching some artists at work in the vast, open space of La Villette. One morning, there was Esther Mahlangu from South Africa painting her house. In front of her, Cyprien Tokoudagba from Benin was finishing a sculpture. Next to both of them, a group of Australian Aboriginal artists were working on their sand painting. And five meters further in the back, Richard Long was making one of his large mud drawings. What a sight! They were so close together and so far apart at the same time. *Art in America*, "The Peripatetic Artist", New York, 1989, p-131.

búsqueda y la temática en esta ocasión era muy similar a la que ideó Jean-Hubert Martin, tratando de mostrar los puntos de contacto y la confluencia en la práctica artística exponiendo trabajos de artistas provenientes de diversos países de los llamados tercer y primer mundo. La posible solución a las confrontaciones y a las críticas que recibió *Magiciens* y que Cameron quiso solventar con su exposición se basó en que todos los artistas seleccionados para participar en *Cocido y Crudo*, residían en países occidentales, en su mayoría en la ciudad de Nueva York, el corazón del mercado artístico contemporáneo en aquel momento y que por lo tanto ya estaban incorporados y eran conocedores del funcionamiento del engranaje mercantil artístico.

Con este enfoque Cameron pretendió solucionar el conflicto y la definición de visión colonialista que él mismo interpeló hacia *Magiciens*. Esta actitud adoptada por Cameron hace que me plantee cuestiones sobre el aspecto de globalidad en los discursos creativos. ¿Que sucede con los artistas que no quieren trasladarse a los centros de poder como por ejemplo Nueva York? ¿Tienen cabida actitudes como la de Joe Ben Junior que eligió permanecer en su comunidad de origen? ¿Realmente no es más colonialista la visión de Cameron cuando delimita la selección de artistas por el lugar donde residen?

Personalmente, durante el tiempo que viví en Siria y Líbano tuve la oportunidad de conocer a artistas e intelectuales que a pesar de las durísimas condiciones de vida, incluso en la guerra, han elegido permanecer en su país aunque en muchas ocasiones, dada su extraordinaria trayectoria profesional, han tenido infinidad de oportunidades para viajar y residir en países occidentales. ¿Qué sucede entonces con la carrera profesional de estos artistas? Está claro que nunca serían invitados a participar en una exposición como la que organizó Cameron en Madrid, sólo porque viven en Beirut o en Damasco.

A pesar de que Cameron critica duramente a Jean-Hubert Martin, él mismo reconoce que a partir de 1989 surge la "era pos-Magiciens" y que es a partir de los años noventa donde la fractura con los movimientos artísticos del siglo XX darán paso a nuevas actitudes y discursos creativos.

"Los artistas que han empezado a despuntar en la era que podríamos llamar pos-*Magiciens* han hecho del enfoque crítico de la historia uno de los instrumentos más importantes en su empeño de equilibrar innovación y conciencia."⁷⁷

En la actualidad la exposición *Cocido y Crudo* es considerada como una de las más importantes que se ha desarrollado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid. En el momento de su inauguración tuvo una acogida devastadora por la crítica del arte española y para muchos intelectuales al igual que sucedió con *Magiciens*, el público no supo entender la trascendencia y el significado que Cameron quiso exponer con la muestra. Para el escritor y artista visual Tomás Ruiz Rivas, la exposición *Cocido y Crudo* fue despedazada por la crítica artística del momento:

"*Cocido y Crudo* puso a la comunidad artística española en una encrucijada, y provocó una explosión irracional de rabia, un rechazo visceral al tipo de planteamientos y análisis que su digestión exigía. Si la exposición estaba destinada a impulsar la renovación de los lenguajes artísticos españoles y la normalización de un panorama sin duda anómalo, el resultado fue el contrario, y se acentuaron las taras que han impedido hasta ahora un desarrollo normal de la creatividad que, en algún sitio oculto, ha de tener nuestra sociedad."⁷⁸

Como dice Dan Cameron la era pos-*Magiciens* abarca un espectro tan amplio en la creación de exposiciones, bienales y ferias de arte contemporáneo que es demasiado amplio para enumerarlos aquí pormenorizadamente. La exposición parisina tuvo un efecto de tales dimensiones que ha sido una constante en las alusiones hacia ella, tal es así que el propio Jean-Hubert Martin afirma sentirse estigmatizado por esta exposición.

"En ocasiones, cuando conozco a alguien, me da la impresión de que llevo escrito en la frente «Magiciens de la Terre». Esto, como se imagina, tiene aspectos positivos y negativos: te proporciona visibilidad pública pero difumina otros trabajos que has realizado."⁷⁹

⁷⁷ Dan Cameron, *Cocido y Crudo, Catálogo de la exposición*, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994, p-50.

⁷⁸ Tomás Ruiz Rivas, *Teoría del desplazamiento, Ensayo sobre los discursos hegemónicos en el sistema artístico español*, Revista Iberoamericana VI, 24, 2006, p-138.

⁷⁹ Jean-Hubert Martin, Op. cit., Entrevista completa en la página web <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=528>

Voy a utilizar como referencia el artículo titulado *Queda inaugurado el arte del siglo XXI* publicado en el año 1999 en el periódico La Vanguardia por Anna María Guasch, donde argumenta cómo las tres exposiciones más importantes del mundo en buena parte derivan del espíritu global que impuso *Magiciens*. Estas tres muestras fueron, la exposición de Jean-Hubert Martin para la 5ª edición de la Bienal de Lyon titulada *Partage d'exotismes* (Reparto de exotismos), la Documenta XI de Kassel dirigida por Okwui Enwezor y por último la 49 Bienal de Venecia organizada por Harald Szeemann titulada *Platea dell'umanità*. (Platea de la humanidad).

Tuvo que pasar más de una década para que Jean-Hubert Martin acometiera la dirección de una exposición de una envergadura y trascendencia similar a la de *Magiciens*. Durante esos once años si bien colaboró en la participación de su país, Francia, en las bienales desarrolladas en Sidney, Johannesburgo y Sao Paulo, Martin centró su dedicación en la dirección de museos, entre ellos en el Georges Pompidou de Paris, el Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie de la misma ciudad y el Museum Kunst Palast de Dusseldorf que sigue dirigiendo en la actualidad.

La idea que funcionaba en *Partage d'exotismes* de hilo conductor entre la selección de obras de artistas procedentes de los cinco continentes, sin importar su lugar de residencia, fue de nuevo provocadora. Con la frase "Toda cultura es exótica para su vecina"⁸⁰ Jean-Hubert Martin quiere plantear y revisar de nuevo cómo la mundialización debe articularse desde una visión sincrónica hacia el Otro, para seguir denunciando a su vez la actitud de los museos, que siguen sin aceptar los objetos artísticos que provienen de otras culturas que se generan en la actualidad.

"El colonialismo usó tanto el exotismo y sus manifestaciones pintorescas, que esto ha llevado a un rechazo sistemático del concepto. Como cualquier denegación por principio, conlleva una parte de error. Los intelectuales están atrapados en una paradoja que consiste en reconocer el derecho a la diferencia y condenar el exotismo, el cual es su manifestación. Se han agarrado como a una tabla salvavidas a los textos de Victor Segalen, viajero del siglo XIX que intentó comprender la belleza de los cánones estéticos diferentes. Al salir de una visión etnocéntrica del exotismo y tener en cuenta el sentimiento de extrañeza que se apodera de un extranjero que nos visita, hay que volver a plantear la cuestión a partir de cero. Es lo que intenté hacer en la Bienal de Lyon del año 2000 que se titulaba *Partage d'exotismes* (Reparto de exotismos),

⁸⁰ Jean-Hubert Martin, Entrevista realizada por Anna María Guasch y Ferran Barenblit para el periódico La Vanguardia, publicada el 19 de Marzo de 1999.

mostrando obras de todo el mundo que eran extranjeras y, de hecho, extrañas las unas de las otras. Ya que, ¿qué le pedimos al arte si no es transportarnos a otra parte?⁸¹



Obra *Temple du paradis oriental* del artista Liew Kung Yu expuesta en la 5ª edición de la Bienal de Lyon titulada *Partage d'exotismes* en el año 2000.

A diferencia de *Magiciens de la Terre*, en esta ocasión Jean-Hubert Martin en colaboración con los directores artísticos de la Bienal Thierry Prat y Thierry Raspail, se valieron del discurso irónico como eje principal de toda la muestra en la que participaron 140 artistas provenientes de los cinco continentes.

"No me importa si agrado o no"⁸², con esta polémica frase comienza la entrevista a la que hago referencia que Anna María Guasch le realiza a Okwui Enwezor, el primer comisario no europeo que dirige la Documenta de Kassel. Aunque su formación académica y su trayectoria profesional se hayan gestado en Chicago y en Nueva York, sin duda pasará a la historia por ser el primer africano que organiza y dirige una de las citas con más relevancia en el mundo artístico. Poeta y curador de origen nigeriano, numerosos éxitos profesionales precedieron a la muestra de Kassel, uno de ellos la

⁸¹ Jean-Hubert Martin, "Arte Contemporáneo en la Era Global", *El Arte en su destierro global*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2012, p-186.

⁸² Okwui Enwezor, Entrevista realizada por Anna María Guasch. Op. Cit.

Bienal de Johannesburgo de 1997. Enwezor pretende desmarcarse de las pautas establecidas por Jean-Hubert Martin en *Magiciens* y en todo momento intenta superar términos como arte global, enfatizando su interés por lo que sucede más allá de los centros de poder artístico y de cómo trabajan los artistas que no habitan los círculos comerciales del arte.

"La noción de globalización es muy compleja. Tiene que ver con un mundo en transición y afecta tanto a cuestiones relacionadas con la información como con la cultura. La globalización es, en definitiva, una cuestión de poder. No quiere decir Occidente-no Occidente, sino que más bien se refiere a distintos mercados. El proyecto occidental parece estar llegando a su fin. Algo que tendremos que tener en cuenta es qué significa la globalización para Europa con la disolución de los límites nacionales. Mi interés no es plantear una exposición global, sino sólo una Documenta que tenga en cuenta esta idea."⁸³

Es la primera Documenta del siglo XXI y Enwezor simboliza el paradigma del cambio hacia una concepción de la producción artística fuera de ese círculo hermético europeo y norteamericano. Enwezor se rodea de un equipo de colaboradores y curadores muy variado y de diversas procedencias, para remarcar desde el discurso ideológico, el carácter transnacional que quiso imponer en Kassel y quizás también como respuesta al chovinismo con el que Jean-Hubert Martin declaró no conocer a ningún crítico de arte no occidental, durante el proceso de diseño de *Magiciens*. Este equipo de colaboradores estaba integrado por Carlos Basualdo, argentino residente en Nueva York, Ute Meta Bauer, alemana que vive en Viena, Susanne Ghez, norteamericana, residente en Chicago, Sarat Maharaj, de origen hindú y que vive en Londres, Marc Nash, inglés, residente en Londres y por último, Octavio Zaya de origen español que tiene su residencia en Nueva York.

En esta ocasión se presentaron ciento diecisiete propuestas, tanto de artistas individuales como colectivas, de las cuales más del setenta por ciento fueron creadas específicamente para la muestra, lo que supuso el mayor porcentaje hasta esa fecha. Entre las muchas innovaciones que introdujo Enwezor para la ocasión, rompió con el tradicional método de exposición de la muestra para ir más allá del espacio físico de la ciudad de Kassel. Los míticos cien días de Kassel pasaron a transformarse en cuatro

⁸³Okwui Enwezor, Entrevista realizada por Anna María Guasch, Op. cit.

plataformas de diseño, elaboración y debate público, creadas desde cuatro continentes que se podían seguir en directo a través de la página web de la Documenta. Enwezor inauguró estas cuatro plataformas un año antes de la exposición de 2002, que él mismo denominó como la quinta plataforma.

La primera plataforma tuvo lugar en Viena y Berlín bajo el título *Democracia no realizada*, la segunda en Nueva Delhi, que fue llamada *Experimentos con la verdad: Justicia en transición y procesos de verdad y de reconciliación*, la tercera plataforma de debate se llevó a cabo en la isla caribeña de Santa Lucía, titulada *Creolité y Criollización*, por último la cuarta plataforma *Estado de sitio: cuatro ciudades africanas, Freetown, Johannesburgo, Kinshasa y Lagos*, desarrollada en esta última ciudad nigeriana.

Al igual que en la elección de los nombres de las plataformas de debate, el carácter que quiso manifestar Enwezor fue sin duda que la Documenta evocara militancia anticolonialista. Para abrir un debate planetario sobre los conflictos sociales, políticos y económicos que oprimen a las sociedades actuales globalizadas.

"Plantea cuestiones acerca de cómo armar un evento de esa índole desde la propia experiencia intelectual. En este caso puntual no se trató solamente de mostrar a la gente el más nuevo panorama del arte sino de poner en escena un nuevo modelo de exhibición, que apunte más al debate intelectual del presente. De hecho, uno de los objetivos es que se pudiera hablar de otras cosas que están más allá de lo que la muestra exhibía."⁸⁴

Para Enwezor el arte es un sismógrafo excepcional para debatir y plantear preguntas incómodas sobre las formas de vida, de un lado al otro del planeta. Más que el interés por el arte lo que demostró en la Documenta fue el interés por la actitud artística, investigando por lo que se genera fuera de los circuitos comerciales del mercado del arte.

"La expresión "mundo del arte" no me gusta. Implica una oficialización del arte: las instituciones, el acceso al poder, a los recursos: las galerías comerciales y todo lo que las rodea. No estoy interesado en tratar con ese mundo del arte. Sin embargo, me interesan las relaciones entre arte y cultura. Eso significa que la Documenta será muy

⁸⁴ Okwui Enwezor, *Otros meridianos del arte*, Entrevista realizada por Ana María Battistozzi para el periódico Clarín, Suplemento de Cultura, Buenos Aires, Noviembre de 2002.

interdisciplinar, se trabajará dejando a un lado categorías y jerarquías. Estaré interesado, sobre todo, en saber qué pasa en Alemania fuera de los circuitos comerciales y de las grandes instituciones."⁸⁵



Con la obra *Galantería y Conversación Criminal* que el artista Yinka Shonibare presentó en la Documenta XI de Kassel, pone en entredicho la estrecha línea en la que oscilan la inmoralidad y la tremenda violencia, auspiciada históricamente por los placeres elitistas y las etiquetas sociales propias del imperio colonial.

En esta instalación en concreto, Shonibare hace referencia a un tour por tierras africanas que realizaron en el siglo XVIII un grupo de nobles ingleses. Los trajes están diseñados a partir de tejidos tradicionales africanos.

La única premisa que Harald Szeemann pidió para asumir la responsabilidad de comisariar la 49 Bienal de Venecia, fue nada menos que tener libertad total de movimiento, tanto físico como de pensamiento, el que necesitaba para conseguir hacer desaparecer la idea de frontera, de jerarquía, de cronología y de lugar en el arte.

⁸⁵ Okwui Enwezor, Entrevista realizada por Anna María Guasch, Op. cit.

Szeemann imaginó la cita veneciana no como una exposición de carácter internacional, sino más bien como una utopía.

"Desde que renuncié a ser un historiador del arte para dedicarme al comisariado, sólo puedo concebir la exposición como una historia de amor entre el que la piensa y unos artistas y temas. Una historia no necesariamente didáctica, de intensidades, de compromisos y de aproximación de sensibilidades."⁸⁶

Con el título *Platea de la humanidad*, Szeemann concibe la Bienal como el escenario mismo de la vida y desde su propuesta D'Apertutto se abre al mundo como un lugar tangible para todos, con la motivación de asumir hasta qué punto la mirada occidental ha clasificado al Otro. Desde la *Platea de la Humanidad* se dio un paso más hacia los vértices, los límites, para dar a conocer e interconectar al público con lenguajes y comportamientos artísticos hasta ese momento desconocidos. Es innegable la íntima relación que une el discurso de Szeemann con la visión universalizadora del arte y el concepto cada hombre un artista, de su admirado Joseph Beuys, propulsor junto con Filliou de la génesis del proyecto parisino *Magiciens*.

"Es un período magnífico, que aún no es una revolución, pero que siento que indica que se va hacia una nueva cosa. Lo intuía a través de todos estos jóvenes que vuelven a estar tan interesados en lo humano y precisamente por ello era una tentación tremenda el recurrir a la utopía social de Joseph Beuys. Él hablaba siempre de la importancia de lo creativo y de la libertad, de que la suma de creatividades es el capital de la humanidad."⁸⁷

Más de doscientos ochenta artistas provenientes de sesenta y cinco países colaboraron en la Bienal denominada del hombre, desde la platea imaginada por Szeemann, donde actualizó el pensamiento utópico y esperanzado sobre la existencia humana para además centrar su mirada de una manera especial y pormenorizada en lo que entonces era el desconocido arte asiático.

"Entiendo Venecia como un todo en el que la principal estrategia es la de la interconexión de diferentes disciplinas, la arquitectura, la música, el cine, las artes plásticas y su extensión espacial a lo largo y ancho de la ciudad, de sus principales

⁸⁶ Harald Szeemann, Entrevista realizada por Anna María Guasch, Op. cit.

⁸⁷ Harald Szeemann, Declaraciones publicadas en el periódico El País, dentro de la sección cultural Babelia, Junio de 2001.

monumentos (el restaurado Arsenale), de sus islas, que serán también parte integrante de la Bienal. Por ese motivo el lema general de la Bienal será el de “Aperto-tutto”, una bienal abierta a todas las ideas, los artistas, las edades, las nacionalidades, los orígenes culturales, “abierta por todas partes”. En Venecia haré -la exposición es enteramente mía, sin comité alguno- una revolución: sin divisiones, con nuevos espacios, con artistas capaces de improvisar.”⁸⁸



Obra del artista coreano Do-Ho Suh, desconocido a nivel internacional hasta ese momento y que mostró su trabajo en la 49 Bienal de Venecia.

Su instalación *Some/One* creada a partir de miles de chapas metálicas de identificación militar, generó un elevado interés en el público y con el tiempo ha pasado a ser uno de sus trabajos más comentados.

Estas tres magníficas exposiciones sirven a modo de pincelada como muestra del imponderable flujo de nuevas energías que introdujo por primera vez en la historia del

⁸⁸ Harald Szeemann, Entrevista realizada por Anna María Guasch. Op. cit.

arte contemporáneo el curador francés Jean-Hubert Martin y que ha provocado una infinidad de manifestaciones y discursos artísticos que como denominaba Dan Cameron dieron paso a la era pos-*Magiciens*. Obviamente el espectro es infinito y he centrado la atención a modo de ejemplo a través del artículo publicado por Ana María Guasch, para poder desde una visión global de análisis sobre estas tres citas de prestigio internacional, vislumbrar la nueva manera de mirar al Otro.

3. EL ARTISTA DESPUÉS DE LA POSMODERNIDAD

“La idea que se tiene en Occidente de la historia del arte está cimentada, generalmente, en una ignorancia que es la salvaguardia de nuestro etnocentrismo.”

Chantal Maillard.

Viejos se han quedado los ordenamientos artísticos de la primera mitad del siglo XX. Simón Marchán en su ya clásico *Del arte objetual al arte de concepto* (1972), señala cómo, a partir de 1960, las artes plásticas habían abandonado “(...) el informalismo introvertido de la década anterior y, con ello, las últimas estribaciones de poéticas que respondían a modelos decimonónicos de índole romántico-idealista.”⁸⁹ Lo dice Jerry Salz en 1994 cuando intuye que algo está sucediendo en el siglo XX que desliga al arte del pensamiento del XIX.

Los últimos manifiestos hechos a lo largo de la década de los 60 y 70 son el testimonio más fiel de este cambio de registro. La fragmentación del arte y del pensamiento es algo que ya sucede con las vanguardias, pero éstas no asumían esa fragmentación. Sus ideales y su fe en el progreso les impedían compartir cualquier otro planteamiento que no fuera el suyo, el de cada uno en oposición al otro. Las disputas y rivalidades en torno a este absolutismo son bien conocidas. Sólo a partir de la segunda mitad del siglo XX el artista acepta esa fragmentación. Pero su aceptación supone, por un lado, dejar en manos de otros la construcción teórica del lenguaje artístico que él ya no puede abarcar, y, por otro, la multiplicación geométrica de esa fragmentación hasta

⁸⁹ Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 1986, p-11.

su desintegración. La posmodernidad se caracteriza por una acumulación de posturas individuales que obligan forzosamente al abandono de los viejos sistemas clasificatorios.

Los estudios y clasificaciones que se hacen del arte y de los artistas han variado sustancialmente. Si antes atendían a sus corrientes estéticas, a su posicionamiento dentro de los movimientos vanguardistas, a la influencia que ciertos artistas podían tener sobre futuras generaciones, etc., ahora la atención parece centrarse en los movimientos migratorios, en la diversidad cultural y en la influencia que unas culturas pudieron o pueden tener en otras.

Lo vemos así en la clasificación que Jerry Salz hace de los artistas presentes en la exposición *Cocido y Crudo*, dividiéndolos en cuatro categorías: 1.) Dentro afuera 2.) Fuera a dentro 3.) Acting out 4.) Dentro a dentro.⁹⁰

“Para los artistas y obras de “dentro afuera” se trata de sacar el yo interior al exterior [...]. Para los de “fuera a dentro” -o “saboteadores”- se trata de reincorporar en el Arte “*ideas, historias o técnicas desacreditadas, infravaloradas o estigmatizadas*” [...]. Entre los artistas y obras de la categoría “acting out” -o “asesinos”- lo importante es la diversidad, una diversidad que “*no está en los temas sino en la forma (...) la obra nos asesta un golpe (...) subversivo*” [...]. Y por último entre los que trabajan desde la perspectiva de “dentro a dentro” -o “espías”- “*la obra toma los lenguajes o prácticas restringidos, arcanos o especializados de un mundo determinado*”.⁹¹

O, en la clasificación más exhaustiva que se hace en *Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegerwart* (Mundos del arte en diálogo. De Gauguin al presente global), Museo Ludwig de Colonia (2000) que empieza con las primeras experiencias interculturales (Gauguin, Matisse, Nolde, Picasso...); continúa con los artistas situados entre dos mundos (Frida Kahlo, Torres García, Orozco...); Oriente-Occidente, que abarca artistas europeos y americanos que se acercaron a las culturas orientales; pasa por los artistas orientales que se asentaron en Occidente (Yoko Ono o Nam June Paik, etc.); para terminar con una pequeña muestra del panorama pancultural actual.

En este capítulo, y sin ánimo de introducirme dentro de ese afán clasificador - aparte de complejo, siempre injusto- propongo una invitación a esa otra mirada por medio

⁹⁰ Jerry Salz, “Más de lo que sabes”, *Cocido y crudo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1994, p-16.

⁹¹ Lourdes Méndez, *Antropolía de la Producción Artística*, Síntesis, Madrid, 1995, p-246.

de los diferentes trabajos de artistas que introducen en su obra la búsqueda en ese territorio fragmentario y transcultural que se despliega a los largo de los últimos años.

3.1 ARTISTAS NÓMADAS

El nomadismo es un término que se acuña en la década de los ochenta para definir la actitud de determinados artistas que cohabitan entre varias culturas, adoptan conductas vivenciales difíciles de compaginar entre sí. Son los últimos hijos del “68 francés” que nacieron observando los movimientos de las vanguardias mientras miraban de reojo a los clásicos renacentistas. Una generación formada en el descreimiento: descreimiento religioso, descreimiento social, descreimiento político, descreimiento artístico... El movimiento hippie, en los años 60, canalizó esta pérdida hacia la negación de la propia cultura sustituyéndola por la idealización de la del Otro, cayendo en lo que define Jung como el error común del hombre de Occidente:

“El error común (...) del hombre de Occidente, consiste en que, como el estudiante en *Fausto*, mal aconsejado por el diablo vuelve con desprecio la espalda a la ciencia y, percibiendo superficialmente el éxtasis del Este, emprende prácticas yogas al pie de la letra e imita deplorablemente. Así abandona su único suelo seguro, el espíritu occidental, y se pierde entre un vapor de palabras y conceptos que jamás se hubieran originado en cerebros europeos y sobre los que jamás pueden injertarse con provecho.”⁹²

Las generaciones posteriores añadieron al desencanto civilizador del progreso, el desengaño de los paraísos perdidos que sus padres creyeron encontrar en Oriente. Esto tal vez explique esa posición nómada adoptada por muchos artistas, que conviene no confundir con la del viajero.

El viajero tiene siempre un billete de retorno, visita el lugar con la idea del regreso. Para él es importante, sin duda, el conocimiento y el descubrimiento del lugar, pero donde realmente se desarrolla el viaje es en el después, a través del recuerdo, de la memoria, de la añoranza y, sobre todo, en el contraste entre lo propio y lo nuevo, lo que ha quedado del lugar.

⁹² C. G. Jung y R. Wilhelm, *El secreto de la flor de oro*, Paidós, Barcelona, 1996, p-24.



La obra de Alighiero Boetti (Turín, 1940-1994) propone una dualidad nómada que está en el hacer y el pensar. *Mappa*. (Afganistán, 1979.)

El nómada, por el contrario, permanece en los lugares, comparte con ellos su pensamiento, forman parte de él y él hace todo lo posible por ser también parte de ellos. Como los antiguos (nómadas), es un personaje descontento en cuanto a que ninguno de los espacios que ocupa terminan por llenar sus necesidades. Apenas ocupa uno, su mente insatisfecha se inquieta buscando cómo llenar los vacíos que ese espacio le produce.

Atendiendo a diferentes motivos, como puede ser la necesidad de otra cultura, de otro pensamiento (Clemente, Miquel Barceló, Alighiero Boetti, Diego Moya...), por rechazo y protesta contra la propia (Anselm Kiefer, Louise Bourgeois...), por necesidad de cambio (Sophie Calle, Dokoupil, David Hockney...), por búsqueda de nuevos incentivos y proyección de la obra (Francisco Leiro, Rebecca Horn, Juan Uslé...), etc., el nomadismo se ha convertido en forma de vida para muchos artistas. ¿Se podría entender como la búsqueda de la última utopía desde el desencanto? Sea como fuere, el nómada va desprendiéndose progresivamente de los lazos que le unen a los lugares a que pertenece o a los que cree pertenecer para convertirse en ciudadano de ninguna parte.

3.1.1 El nómada Clemente

Francesco Clemente se define a sí mismo como un nómada por vocación y sin lugar a dudas el artista napolitano personifica el arquetipo del nómada. No sólo geográficamente hablando, también por su discurso creativo y el ámbito cultural en el que genera su obra con su marcado estilo característico, que es lo que le ha hecho ser conocido mundialmente como un artista nómada. Clemente nace en Nápoles en el año 1952, su madre es pintora y su padre juez. Desde su infancia asimila el viaje como algo trascendental para los conocimientos de otras culturas, incentivado por la sensibilidad hacia la cultura que sus padres le profesaron en su educación. Fue en el año 1971 cuando viajó por primera vez a la India. Para Francesco Clemente, conocer y vivir en este país, ha marcado poderosamente la manera en la que su obra se acerca a la realidad y que durante más de treinta años ha mostrado a través de sus pinturas, dibujos y libros, la personal comunión que le une a la cultura hindú. Ya en su época de estudiante dirigió su atención hacia el estudio de la literatura griega y latina, la filosofía y la historia antigua, quizás esta afinidad mostrada desde su adolescencia fue lo que le llevó a sumergirse en el aprendizaje del sánscrito, como llave de conocimiento y acercamiento hacia los textos clásicos de la tradición hinduista, por ejemplo los Upanishad.

"Provengo de Nápoles, una ciudad un poco hostil. Imagino que viajé hacia Oriente, que me establecí en la India porque buscaba a los dioses que dejamos atrás en Italia. Cuando comencé me obsesionaba señalar que hay muchas verdades, no sólo una, lo cual parecía en franca confrontación con los principios acuñados por la modernidad. Supongo que por eso nunca me interesó tanto el estilo. Me parece que existe una excesiva apreciación del estilo. Busco reflejar que somos muchas personas, plasmar esa diversidad, y si para ello tengo que empastar diferentes estilos, abocetar distintos lenguajes, lo hago"⁹³

Clemente es el artista posmoderno por excelencia que a día de hoy continúa su trayectoria artística, a pesar de que lamentablemente todos los artistas con los que creció y evolucionó han desaparecido. En su lenguaje creativo se respira el hechizo casi obsesivo por Oriente, por las formas irracionales para la mirada occidental, por lo gregario y lo colectivo, de lo que se impregna durante aproximadamente los seis meses al año que vive y trabaja en su estudio de la ciudad antiguamente conocida como Madrás,

⁹³ Francesco Clemente, *El arte es un caramelo amargo cubierto de azúcar*, Entrevista realizada por Julio Valdeón Blanco, El País, El Cultural, Fecha de la publicación 21/10/2011.

llamada en la actualidad Chennai, al sur de la India y que mantiene desde el año 1971. El resto del tiempo vive en Nueva York, desde 1982 y aún conserva el mismo estudio, muy cerca de la histórica plaza de Manhattan, Union Square, donde compartía interminables conversaciones con sus amigos Warhol, Basquiat y Ginsberg, entre otros muchos.



En la imagen Francesco Clemente con Alighiero Boetti en el último día de su viaje a través de Afganistán, 1974. El propio Clemente asegura que Boetti le enseñó a pensar en imágenes.

"Sí, todo cambia pero todo es igual, o no, al menos nosotros, los humanos, cambiamos por fuera, e incluso internamente, con la muerte y renovación celular, aunque en el fondo seguimos siendo los mismos. Mis razones, por otro lado, cambian pero son al mismo tiempo las mismas de siempre. En el fondo supongo que me interesa la continuidad en la discontinuidad, la destrucción que trae aparejada la renovación y la continua creación. En ese sentido el arcoiris, tan presente en mi obra, (...) me apasiona por lo que tiene de símbolo, de puente entre dos mundos, de frágil belleza condenada a desaparecer que para escrutarla debes mirarla de un lado a otro, de un extremo a su opuesto".⁹⁴

Cuando escuchas hablar a Francesco Clemente aparecen de manera sintomática destellos de la tradición que ha adoptado como propia, la hinduista. Los periodistas que le han entrevistado aseguran que el artista no es proclive a exponer grandes discursos cuando habla de su obra y del lugar que ocupa en el territorio del arte contemporáneo. Se expresa con pequeñas frases, casi como haikus, consciente del exceso de ruido que nos invade y que se contrapone a la carencia de verdaderos argumentos novedosos y reveladores.

"Mi trabajo es una esquizofrenia cultivada, se mueve siempre entre opuestos, entre puntos de continuidad y discontinuidad, con un objetivo: espiritualizar la materia."⁹⁵

Él mismo reconoce cómo esta mezcla de inquietudes en la búsqueda de los contrastes extremos es una constante en toda su carrera artística, por eso se define a sí mismo como nómada vocacional que convive con la insatisfacción y que intenta encontrar en otros modos de vida y en otras culturas un ideal que puede parecer imposible. El objetivo es la interacción con la experiencia de lo sagrado.

Cuando define su trabajo como una esquizofrenia cultivada, tiene mucha relación con el salto de gigante que abarca el paso desde la iconografía clásica en la que se inspira en la India, donde utiliza técnicas ancestrales y pigmentos naturales tradicionales del país, y por otro lado el hecho de que en Nueva York se apropia de todo tipo de materiales de la plástica, acrílicos y sintéticos. Genera un diálogo entre opuestos y contrastes con una carga poética extraordinaria.

⁹⁴ Francesco Clemente, *El arte es un caramelo amargo cubierto de azúcar*, Entrevista realizada por Julio Valdeón Blanco, Op. cit.

⁹⁵ Francesco Clemente, *Me atrae el peligro*, Entrevista realizada por Natividad Pulido, ABC, Cultural, 27-octubre-2011.



After Attar's "The Conference of the Birds" V. Francesco Clemente. 2010.

"Cada lugar tiene su propia alma. La India es el espacio interior; Nueva York, el espacio físico. Me hace soñar con los mitos europeos, con Viena, Praga, la gran literatura europea cosmopolita. Nueva York es un centro de creación, un lugar de encuentro. Y Roma... no me alcanza el espacio. De esta ciudad tomo en mis obras fragmentos de sus palacios."⁹⁶

Clemente habla de la India como el espacio interior, un lugar en el que restablece su equilibrio, en dónde parece que se le da al alma lo que se le debe. A esta necesidad de vivir en la India que siente Clemente, el filósofo iraní Daryush Shayegan lo define como "reintegrar el continente perdido del alma".⁹⁷ En su obra *La luz viene de Occidente*, Shayegan explica las causas por las que desde mediados del siglo XX, filosofías como el budismo o el hinduismo ejercen una auténtica fascinación en Occidente y que da

⁹⁶ Francesco Clemente, *Me atrae el peligro*, Entrevista realizada por Natividad Pulido, Op. cit.

⁹⁷ Daryush Shayegan, *La luz viene de Occidente*, Tusquets, Barcelona, 2008, p-312.

respuesta a las necesidades esenciales que hemos perdido por el tipo de civilización en el que vivimos. ¿Dónde reside el origen de esa fascinación?

"Hemos entrado en otro tipo de civilización. No solamente las hegemonías discursivas se han hundido unas tras otras, no solamente los valores se han reducido a su coste más operativo, no solamente los centros de gobierno, tanto en el aspecto de los discursos monolíticos como en el aspecto de los sistemas totalitarios, se han desplomado, sino que (...) todas las visiones del mundo -de las más arcaicas a las más modernas y sofisticadas- se han desplegado en un orden de simultaneidad calidoscópica, tanto la virtualización, con su sinestesia de percepciones multisensoriales, como la red dinámica de interconectividad que une todas las culturas, o también el multiculturalismo, nuestra identidad de arlequín y la coexistencia de todos los niveles de conciencia. Todos estos fenómenos convergen por último hacia una sola dimensión, la ontología fragmentada de nuestro mundo. En suma: la base de nuestro mundo se vuelve budista, nos guste o no".⁹⁸

Es en esa visión fragmentaria del mundo en la que el artista conforma su obra, la cambia, la muta y en definitiva la vive como una necesidad de oponer los términos en los que se basan las diversas culturas de las que Clemente necesita sentir que forma parte, una en las antípodas de la otra, en constante movimiento desde el Este al Oeste, desde lo material a lo espiritual. Para él, vivir en Norteamérica y la India significa ser ciudadano de dos mundos en los que se generan mitos, aunque diferentes en su iconografía y en su modo de expresión son en su esencia muy similares. Este imperioso carácter nómada de Clemente se transmite en todo lo que hace: poesía, pintura, dibujo, sin ningún tipo de atadura hacia la técnica ni el estilo. Es un constante ir y venir entre lo ancestral y lo moderno, lo mítico y lo cotidiano, lo mundano y lo onírico.

Es una búsqueda mística incesante a través de la mirada de Clemente en donde la religión y el arte están unidas en su esencia:

"Uno tiene una visión del mundo o una visión de sí mismo como uno de muchos fragmentos. Algo te dice que no puedes confiar sólo en uno de los fragmentos de los que te compones y que lo único confiable es el espacio intermedio. Vivir en la India y América significa habitar en los dos únicos lugares capaces hoy día de generar mitos. Si estás en Nueva York viendo televisión, o en la India en un templo, crees lo que ves.

⁹⁸ Daryush Shayegan, Op. cit., pp-305,306.

En ambos lugares te conviertes en un creyente. Pero si estás en uno de los dos lugares y crees lo que ves, siempre puedes recordar que en otro momento estuviste en una especie de universo opuesto y también lo creíste. Estás en una posición de desapego muy característica de nuestro tiempo. (...) Si nos atenemos sólo al origen de la palabra religión - *religare*; es decir, unir-, y no a los dogmas religiosos, sí, arte y religión están ligados".⁹⁹

El cuerpo humano ocupa un papel protagonista en toda su obra y revela la constante transmutación de la propia identidad del artista. Clemente utiliza el cuerpo como lienzo en el que expresa la realidad cultural que vive en cada momento. Su obra se sumerge en las entrañas de la carne y el espíritu humano.



Seed. Francesco Clemente. 1991.

⁹⁹ Francesco Clemente, *Quiero ser un eterno principiante*, Entrevista realizada por Fietta Jarque, El País, 07-abril-1987.

En un constante fluir de imágenes y técnicas, desde el fresco hasta pigmentos tradicionales, se acerca a su obra con absoluta osadía sin seguir ningún tipo de modelo, jerarquía ni premisa.

Nunca le han interesado los estilos ni las tendencias en el arte, cuando parecía que pintar un cuadro era un acto fútil y obsoleto, Clemente sorprendió con una serie de cuadros figurativos expuesta en el Museo Guggenheim de Nueva York, sede internacional del arte abstracto internacional, muestra organizada durante el año 1999 por Lisa Denninson, comisaria de la exposición que explicó la decisión de organizar la exposición del artista con estas palabras:

"La obra de Clemente es profética en su obsesión por el cuerpo humano (...) Ha explorado el cuerpo como si de una membrana permeable se tratase para absorber y liberar experiencias sensitivas e intelectuales, como un organismo a través del cual es posible visualizar el mundo."¹⁰⁰

¹⁰⁰ Lisa Denninson, Artículo publicado por Eva Larrauri, El País, 15-febrero-2000, con motivo de la exposición retrospectiva de Francesco Clemente en el Museo Guggenheim de Bilbao.

3.2 EMIGRANTES CON ORIGEN

A partir de la década de los noventa surge una nueva forma de nomadismo. Son artistas que se han visto en la necesidad de abandonar su lugar de origen, impulsados por otros motivos ajenos al desencanto. Salen de países que poco o nada pueden ofrecerles en su proyección artística, pero su cultura la sienten y les pertenece. Se establecen al abrigo de las grandes metrópolis y realizan una obra en la que vierten la tradición y el pensamiento de sus lugares de origen.



Zhang Huan, utiliza colaboradores (calígrafos, artesanos) que entran a formar parte de su obra. Muestra su propio mundo jugando con las paradojas vividas en la modernidad.
Family tree.

Otro tipo de nomadismo hijo del exilio, autoexilio o emigración, según las circunstancias, lo representan artistas entre los que se podría encontrar, Shirin Neshat, Anish Kapoor, Jimmie Durham, J. B. Junior, Ana Mendieta, Zhang Huan, Omar Khalil, Manuel Ocampo, etc, que permanecen atávicamente unidos a sus raíces. En el nomadismo de estos artistas, como sucedía con Francesco Clemente, también existe una búsqueda que es producto del desencanto, aunque aquí nos encontramos ante otra

clase de desencanto bien diferente. Mientras Clemente circula por el mundo desengañado de los modelos de comportamiento que la modernidad ofrece y trata de construir un canon propio que le permita sobrellevar su propia existencia, Neshat por ejemplo, mantienen el ideal, el origen. La sociedad de la que procede, sin duda, no está ofreciendo lo que ella le pide, pero ve real la posibilidad de que alguna vez eso cambie y, sus modelos de cambio, no están precisamente en la otra sociedad en la que, por ahora, vive.

Un cambio que no ha de ser, necesariamente físico. Cuando Shirin Neshat manifiesta: “Como artista quise poner fin a mi autoexilio en los Estados Unidos, pero desafortunadamente me fue imposible”¹⁰¹, se está refiriendo claramente a un fin espiritual que le permita circular con libertad por su Teherán natal. Es quizás por esto que la fotografía de Neshat no hace ningún esfuerzo para acercarse a la espiritualidad y, sin embargo, está completamente empapada de ella. Su obra carece de análisis comparativo, se limita a mostrar una meditación diferente de su propio mundo jugando con las paradojas que vivimos y sufrimos todos desde la modernidad. No hay redención ni moralizaciones propias de nuestra civilización occidental. Por todo esto, la obra de estos artistas, Shirin Neshat, Anish Kapoor, Ana Mendieta y Jimmie Durham, entre otros, proviene y revierte sobre sus orígenes y son los principales referentes de los tres artistas sirios con los que he mantenido una relación a lo largo los últimos ocho años, Nizar Sabour, Tammam Azam y Khalil Ashawi. Casi como una letanía se repetían los nombres de Neshat, Kapoor, Durham, Hatoum, a lo largo de nuestras conversaciones he podido comprobar como el sentimiento hacia el origen es compartido por los tres, ya sea desde el exilio o desde su propio país.

¹⁰¹ Shirin Neshat entrevistada por Jorge Villegas Hernández. Texto completo disponible en la web www.galeriasnet.com

3.2.1. Shirin Neshat



Autoretrato de la artista titulado *Birthmark*, perteneciente a la serie *Woman of Allah* que Shirin Neshat expuso por primera vez en Nueva York en el año 1994

Shirin Neshat, nace en el año 1957 en Qazvin, ciudad al norte de Irán. En 1974, a los 17 años, Neshat se traslada a Nueva York para, cinco años más tarde, comenzar sus estudios de arte en la Universidad de Berkeley, California. Mientras estudiaba fuera de su país, se produjo en Irán la conocida Revolución Islámica de 1979, la cual trajo consigo

un retroceso brutal para la sociedad iraní que padeció una reestructuración política sin precedentes, instaurando un modelo de sociedad tradicional islámico. Motivo por el cual Neshat no pudo regresar a su país hasta 1990. Cuando, finalmente, regresa a su Irán natal encuentra un país completamente cambiado. Este hecho le produjo un fuerte impacto a la artista que había crecido en una sociedad que preconizaba los valores y la ideología occidental del Shah, y que ahora se encontraba el modelo hermético y retrógrado auspiciado por los valores islamistas del Ayatollah Jhomeini. La pérdida de derechos que la sociedad iraní sufrió, especialmente la mujer, inspiró a Neshat a retomar su carrera artística.

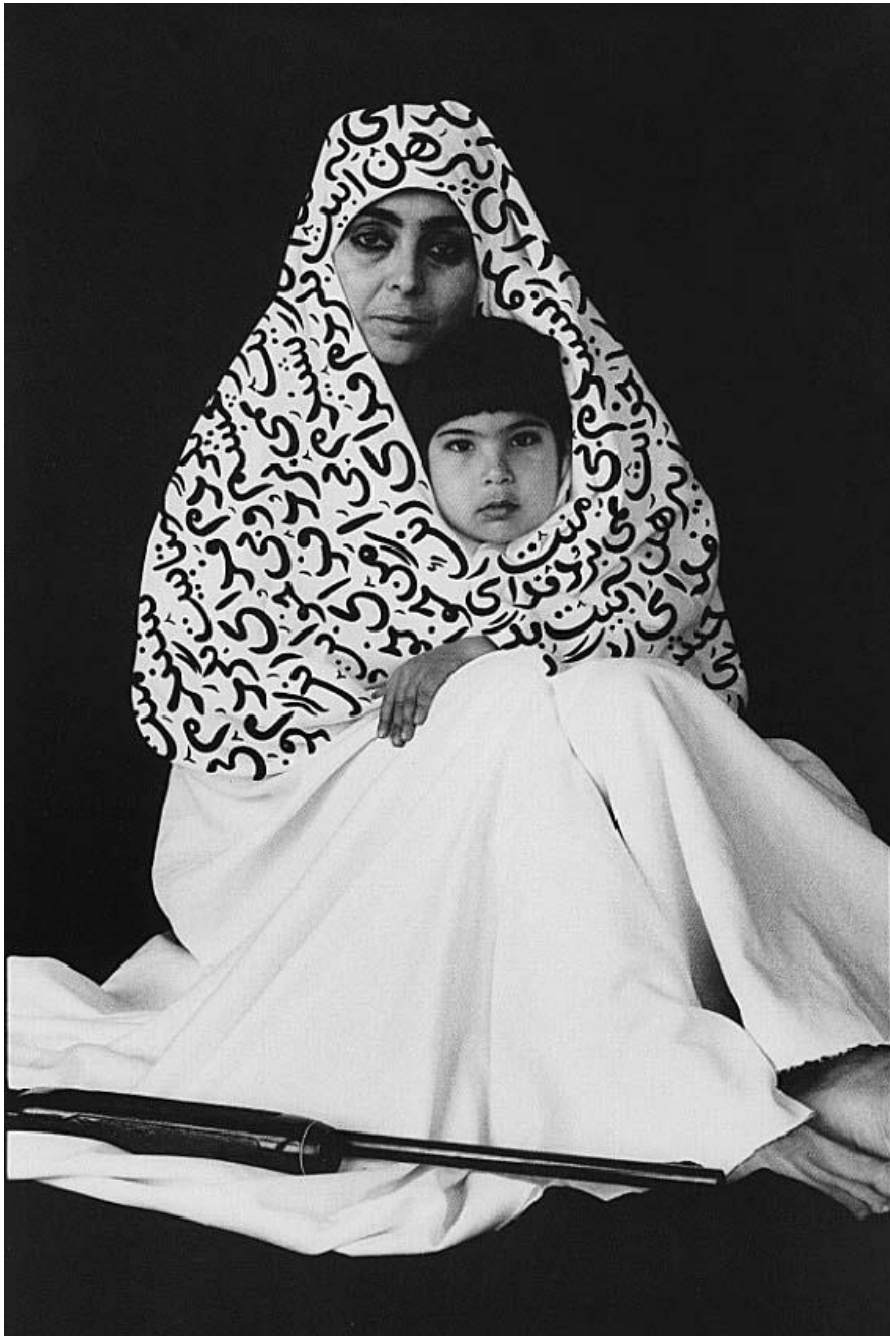
"Siempre digo que fue una experiencia muy intensa porque nunca había estado en un lugar en el que la ideología tuviera tanto peso. La Revolución cambió drásticamente todos los aspectos de la vida en Irán. El Irán que encontré era por un lado aterrador y por otro muy excitante. El país había estado tan aislado que en cierto modo parecía que uno entraba en otro mundo completamente distinto. Esto tenía cierto atractivo especialmente viniendo de occidente, del capitalismo y el individualismo propios del primer mundo. Pero cuando una se enfrentaba con aspectos tan cruciales como la ausencia de derechos humanos y de libertad de expresión, daban ganas de salir corriendo."¹⁰²

Así, consternada y profundamente impactada por lo que encuentra en su país produce su primera obra, *Women of Allah* (Mujeres de Alá) entre los años 1994 - 1997. *Women of Allah* está compuesta por una serie de fotografías en blanco y negro de gran formato, donde la artista aparece en muchas ocasiones retratada, en solitario o junto a su hijo, que miran al espectador de frente con una actitud entre acusadora y delicada al mismo tiempo, tierna y reivindicativa de sus tradiciones y de su manera de vida. Casi como un reto a los prejuicios que desde Occidente imponemos hacia la mujer islámica. Esta serie fotográfica la posicionó en la primera línea del arte contemporáneo internacional, obteniendo de manera casi inmediata el reconocimiento del mundo artístico.

Women of Allah está formada por las siguientes obras *I Am Its Secret* (Yo soy su secreto. 1993), *Faceless* (Sin Cara. 1994), *Rebellious Silence* (Silencio Rebelde. 1994), *Stories of Martyrdom* (Historia del Martirio. 1994), *Allegiance with Wakefulness* (Lealtad

¹⁰² Shirin Neshat, *Siempre habrá violencia en mi obra*, entrevista realizada por Javier Hontoria, El Mundo, El Cultural, 08-septiembre-2005. Texto completo disponible en la página web <http://www.elcultural.com/revista/arte/Shirin-Neshat/12663>

con Vigilia. 1995), *Moon Song* (Canción de Luna. 1995), *Seeking Martyrdom, versions and 2* (Buscando Martirio, versiones y 2. 1995), *Speechless* (Mudo. 1996).



Shirin Neshat junto a su hijo. Fotografía perteneciente a la serie *Woman of Allah*.

Women of Allah impone un carácter tremendamente controvertido. Por un lado sitúa en escena el paradigma de la invisibilidad de la mujer en la sociedad islámica, Neshat se autoretrata cubierta por el chador, como indica la tradición hiyab para la mujer,

y la piel del rostro, sus manos y pies, las únicas partes visibles de su cuerpo son acariciadas por el dibujo en caligrafía farsi que contienen extractos de los versos de la poetas iraníes Forough Farokhzad o Tahereh Saffarzadeh. Existe un claro paralelismo entre el inicio de la visibilidad de la mujer en la tradición de la literatura moderna iraní, con el apabullante esfuerzo por parte de muchas mujeres para despojarse del velo. Son dos transgresiones que funcionan a la par y que luchan por su espacio propio en la sociedad iraní. En palabras de Neshat: "La poesía es la voz simbólica y literal de las mujeres cuya sexualidad e individualismo han sido borrados por el chador o el velo."¹⁰³

Las dos autoras que Neshat escoge para configurar su obra, no podrían ser más diferentes la una de la otra. Representan los dos extremos ideológicos y la voluntad de la artista es dejar abierta su obra para no posicionarse de un lado u otro, de tal manera que las visiones reduccionistas quedan anuladas por la actitud de la autora hacia la confrontación de opiniones tan diferentes como la de Farokhzad o Saffarzadeh.

Forough Farokhzad es considerada una de las poetas iraníes más relevantes del siglo XX. A pesar de su corta vida, con 32 años de edad falleció en Teherán en circunstancias no bien aclaradas hasta la fecha, la poesía de Farokhzad desafió los valores tradicionales relacionados con la mujer iraní. Farokhzad será una constante en la obra de Neshat, donde a través de sus poemas desvela los deseos y obsesiones que la poeta abarcó en su obra, donde el hilo conductor permanente es la imagen del cuerpo, el amor y la muerte.

En el otro extremo ideológico se ubica la poeta Tahereh Saffarzadeh, quien a pesar de luchar en sus inicios contra la represión hacia la mujer iraní, abandonar su país y estudiar en Estados Unidos, a su regreso en la década de los setenta Saffarzadeh, transforma su discurso crítico y ontológico para comulgar con los cánones fundamentalistas y dedicarse enteramente a la revolución de Jhomeini. Neshat elige sus poemas porque quiere reflejar y dar cabida en su obra a las mujeres musulmanas practicantes y a sus preocupaciones. A los discursos de sacrificio y martirio que dominaban la sociedad que Shirin Neshat encontró cuando regreso a su país.

Otro aspecto provocador es cómo la artista introduce armas de fuego en sus composiciones fotográficas.

¹⁰³ Shirin Neshat, *La Última Palabra*, Charta, Milano, 2005, p-18.

"La belleza es un elemento importante de la cultura islámica, porque la belleza está ligada a la espiritualidad. Para la cultura islámica todo lo que hacemos está relacionado con un concepto de la belleza, donde comúnmente es la mediación entre el hombre y lo divino; es un concepto fundamental para nosotros. Pienso que la belleza neutraliza la imagen negativa que tenemos acerca de los países islámicos. Finalmente la belleza satisface las emociones de los seres humanos."¹⁰⁴

Cuando pronuncia estas palabras Shirin Neshat el público no puede evitar sentir algo de inmigrante desagradecida. La reacción del público y de la crítica neoyorquina quiso entender la exposición como un desafío, una provocación al consagrado Occidente hecha por una inmigrante ingrata que se jacta de utilizar unos tabúes habituales del mundo islámico, y que para los occidentales siempre fueron símbolo de anacronía y menoscabo de libertad.

Aunque la reacción no fue muy diferente en Irán. Los *ayatollah* nunca vieron con buenos ojos esa postura reivindicativa de una mujer ante el hombre y el ejemplo que propagaba por el mundo. Neshat siempre quiso rodar sus películas en su tierra, donde vive su familia y a la que va con cierta frecuencia, pero allí sólo encontró dificultades:

"Llevo ya bastantes años en los Estados Unidos, pero casi todos mis trabajos se han rodado en países islámicos como Turquía y Marruecos. A otros países recorro con la intención de hacer creer que están rodados en Irán. Al hacer el film *Tooba* tuve el deseo intenso de regresar a Irán y hacer el filme en mi propio país, sobre todo después de los acontecimientos del 11 de septiembre. (...) Como artista quise poner fin a mi autoexilio en los Estados Unidos, pero desafortunadamente me fue imposible. Comencé a buscar amigos en Irán y a buscar una locación buena para mi vídeo; pero hubo una total imposibilidad de hacer este trabajo en Irán. Me di cuenta que tenía que hacer a un lado el romanticismo y anteponer el arte a eso."¹⁰⁵

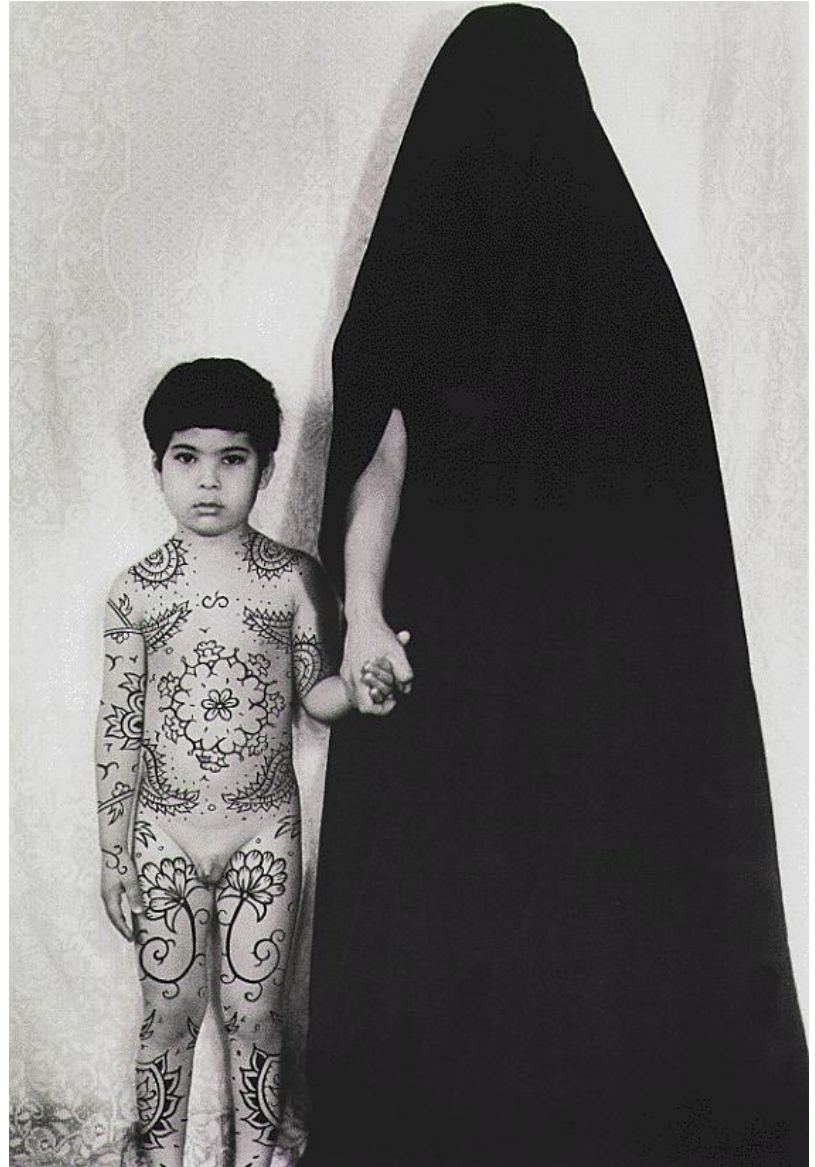
Sin embargo es precisamente ese componente romántico, la belleza y la mística que encierra, la base sustancial de su trabajo.

"De las fotografías de Neshat se extrae un discurso paradójico, que afirma y denuncia simultáneamente al patriarcado y al colonialismo. No hay en estos trabajos

¹⁰⁴ Shirin Neshat entrevistada por Jorge Villegas Hernández (www.galeriasnet.com).

¹⁰⁵ *Ibíd.*

una imagen alternativa de la mujer musulmana, sino la puesta en escena de la contradictoria situación de las mujeres en Irán: subordinadas legal y religiosamente a los hombres, son consideradas como iguales en la guerra.”¹⁰⁶



Fotografía de la serie
Woman of Allah, 1994.
Shirin Neshat

Tal vez la propia artista estuviera en desacuerdo con estas últimas palabras. Repetidas veces ha dejado bien claro la imposibilidad de expresar en palabras los sentimientos que abriga su obra y se ha rebelado contra los análisis simplones que se hacen habitualmente desde el exterior de su cultura.

¹⁰⁶ Esther Moreno López, “Shirin Neshat: La escritura es mejor que un lifting”, *Caminos de Pakistan*, abril-marzo de 2002, p-4.

Su rebeldía es molesta. Su lenguaje plástico circula por territorios próximos a lo político y a lo social pero, al no llegar a tocarlos plenamente y, sobre todo, al no definirlos, crea inquietud, incomodidad.

"Yo creo que la noción de violencia sí está presente en todas y cada una de las obras que he realizado si bien ésta se presenta de muy diversas formas. Mi obra es un permanente juego de tensiones. En *Women of Allah* se produce una gran tensión entre la espiritualidad y lo político y las armas son aquí un instrumento clave. En obras posteriores, como en *Turbulent*, la tensión se genera a partir de los gritos guturales de la intérprete femenina en oposición a la voz modulada y precisa del hombre. En *Fervor*, el discurso agresivo de esa figura parecida a un "Mullah" contrasta con el sutil conversar de la pareja de enamorados. Siempre hay y habrá violencia, más o menos explícita."¹⁰⁷



Utilizando la fotografía y el cine, Shirin Neshat busca una belleza que ella considera propia de su cultura islámica. Fotograma de *Rapture*. 1999.

¹⁰⁷ Shirin Neshat, *Siempre habrá violencia en mi obra*, Op. cit.

En sus declaraciones existe siempre un tono separador, diferenciador, dentro del cual ella se identifica como otra. Su belleza no es la nuestra, es la islámica. Sus películas, independientemente de dónde se hayan hecho, quieren ser iraníes. Las mujeres de sus fotos, ella misma, no guardan silencio ni humillan los ojos hacia el suelo, nos miran fijamente con la intensidad de la palabra.

"Su arte presagia nuevas sensibilidades. Mientras sus admiradores europeos y norteamericanos han intentado sistemáticamente volver a incluirla en el género de lo exótico, re-orientalizando la faceta oriental de su propia imaginación perturbada, y sus detractores árabes, iraníes o musulmanes han intentado desprestigiar su arte precisamente a causa de la detestable geopolítica de su acogida en el contexto euro-americano, Neshat se sitúa efectivamente en la cúspide de un conjunto nuevo de descubrimientos visuales, visiones que han prosperado gracias a las dicotomías heredadas (Oriente y Occidente, Islam y modernidad, etc.), para trascenderlas y *aufgehoben*, como dice Hegel, convirtiéndolas en los términos estéticos más potentes del futuro de un arte que ya no podemos desestimar con la transestética de la indiferencia, como diría Baudrillard. Un arte que destruirá tanto el Islam como Occidente, Europa y el resto del mundo, Este y Oeste, como oposiciones binarias mutantes excluyentes, precisamente cuando parece corroborarlas. Su arte presagia una ruptura estética."¹⁰⁸

El espíritu contestatario y de denuncia antes los conflictos sociales que Neshat ha mantenido desde sus inicios, aparece en la obra que la artista genera en la actualidad con más fuerza que nunca, para hacer visible la imagen de los oprimidos, que muchas de las veces nos llega desvirtuada por los prejuicios que permanecen en Occidente hacia la cultura islámica o musulmana.

"Es como si los americanos hubieran mirado hacia otro lado con respecto a la política estadounidense en Oriente Próximo y la amenaza fundamentalista, y un día de repente despertaran y se dieran cuenta de que el enemigo estaba en casa. Desde entonces los americanos son mucho más curiosos con respecto al Islam. No sabe la cantidad de libros que se han escrito sobre el Islam. Es de agradecer que los americanos estén haciendo el esfuerzo de educar al pueblo aunque la realidad es que la mayor parte de América sigue teniendo una mala imagen del mundo musulmán."¹⁰⁹

¹⁰⁸ Hamid Dabashi, *Traspasando las fronteras de una geografía imaginaria. La Última Palabra*, Charta, Milano, 2005, p-78.

¹⁰⁹ Shirin Neshat, *Siempre habrá violencia en mi obra*, Op. cit.



Shirin Neshat decidió documentar la revolución de Egipto que comenzó en el año 2001 y sigue vigente en la actualidad, a través de los ojos de los seres queridos, a menudo los padres, los que se quedan atrás. La imagen muestra retratos de la comunidad empobrecida de Egipto junto a sus muertos en los depósitos de cadáveres. Esta fotografía forma parte de la serie *Our House is on Fire* (Nuestra casa en llamas) que Neshat realizó el pasado año 2014.

Con la serie fotográfica *Our House is on Fire*, Neshat se ha enfrentado por primera vez al documento real del dolor de personas que lo experimentan con sus emociones y que cuando miran a cámara no están posando ni interpretando el papel que la artista les pide en cada momento. Es la primera vez que Shirin Neshat trabaja desde el documental, para obviar en mayor medida lo estético de la imagen y centrar su atención en la mirada, en la emoción, en el sufrimiento auténtico que transmiten las personas que retrata.

"He tratado de traer a Nueva York las caras de aquellos que son pobres, que sufren y que son las víctimas de muchas cosas sobre las cuales no tienen ningún control, donde muchos de nosotros somos muy privilegiados, tenemos seguridad, dinero y confort. Creo que es importante traer esa conciencia a un mundo que poco a poco pierde esa conexión con la realidad. (...) Estas personas no tienen nada, pero hay tanta dignidad en sus caras que se están abriendo a nosotros con su dolor. He querido que la audiencia pueda enfrentar cara a cara la suciedad, la oscuridad, las imágenes más perturbadoras, y quizás hacerles sentir en estas imágenes algo de sí mismos."¹¹⁰

¹¹⁰ Shirin Neshat, Entrevistada por Sofía Gauthier-Richardson, texto completo en la web <http://cosmoartetv.tumblr.com/post/77198611435/shirin-neshat-our-house-is-on-fire>

3.2.2. Anish Kapoor

Cuando Anish Kapoor (Bombay, 1954) llega a Londres en la década de los setenta y emprende su primer proyecto, *One Thousand names*, (Mil nombres), parte de una referencia religiosa hinduista con la que titula su obra: "He decidido darle el título genérico, 1000 Names, significando el infinito, mil como un número simbólico"¹¹¹. También utiliza los materiales con ese sentimiento místico/religioso: "Este pigmento significa la fuerza creativa; es un signo de vida, como la semilla o el polen."¹¹²



One Thousand Names. 1982. Anish Kapoor.

¹¹¹ Declaraciones de Anish Kapoor recogidas por Gemano Celant en "Artist as Sacerdos", (*Anish Kapoor*, Thames & Hudson, Londres, 1996, p-12). El número 1000 tiene en la India una identificación muy concreta con el infinito referida a Shiva y a la representación de sus mil mujeres. En casi todos los templos, principalmente en el sur del país, existe la "sala de las mil columnas" que es la sala del infinito.

¹¹² *Ibíd.*, p-13.

Es el color en estado puro, primigenio, que Kapoor utiliza como representación de la búsqueda permanente que desarrolla con su obra hacia lo místico, lo absoluto.

"El color le ofrece una vía para comprender el poder y la energía que conforman el universo. Asimismo, Kapoor utiliza el color de una forma simbólica muy próxima a la de la tradición hindú, tanto del tantra como de la miniatura, elaborando un lenguaje en el que el rojo se identifica con el cuerpo, con la sangre, con el nacimiento; el amarillo es el yo solar del rojo, su elemento expresivo; el blanco, la pureza, la castidad, y el azul, el elemento trascendente o espiritual. (Mc Eville, 1991, p.23). Así, en Kapoor el color es el atributo mediante el que las cosas cobran espíritu, el medio que permite su transformación, que les da vida y les confiere su significado."¹¹³

La obra de Kapoor, principalmente la de la primera época, tiene una relación tan directa con los pequeños altarcillos de las calles en honor a los dioses que, algunas veces, se podría considerar sencillamente como un traslado fuera de su espacio habitual para colocarlo en el de las galerías de arte occidental. Para Kapoor es trascendental el viaje que realiza por primera vez a su India natal, después de abandonarla con diecisiete años. Este viaje, en el año 1979, marcó la trayectoria artística de Kapoor, su orientación poética y filosófica. El propio artista lo explica con estas palabras:

"Comprobé que la dirección en la que había estado trabajando estaba ya ahí -dice-. Ese viaje fue una verdadera afirmación de mi existencia."¹¹⁴

La relación de sus obras con los elementos tradicionales es de máxima importancia porque no es únicamente circunstancial sino que responde a una comunión de ideas, una identificación espiritual con los lugares de origen. Ahí es, precisamente, donde reside su fuerza expresiva.

Como sucede con la obra de Neshat, Kapoor impregna su expresión artística de una espiritualidad que había quedado adormecida en los artistas occidentales, y es desde esa espiritualidad desde la que se vuelve a recuperar un canon de belleza, en buena parte, también abandonado.

¹¹³ Eva Fernández del Campo, *Anish Kapoor*, Nerea, San Sebastián, 2006, p-42.

¹¹⁴ Eva Fernández del Campo, *Op. cit.*, p-41.

"Lo que busco son condiciones del ser, condiciones de la materia, allí donde las cosas son estados puros. Esto es como decir que si estoy haciendo algo en rojo, lo que busco es que lo rojo sea lo mismo que la humedad, la dureza o la sequedad. Lo que esto me deja como artista aparentemente es muy poco. Ir al estudio con la determinación de no expresarme me fuerza a un proceso de vaciado, y éste es el proceso en el que estoy interesado."¹¹⁵



En la imagen superior una fotografía de Eva Fernández del Campo, donde una mujer aparece adorando un santuario en forma de grieta natural en la roca. Karli. India.

En la imagen inferior, la obra de Kapoor titulada *The Healing of Saint Thomas*, 1989.

¹¹⁵ Anish Kapoor, Entrevista realizada por Luís Burgos para la Revista Cultural Contrastes, nº 53, octubre de 2008, Valencia, p-28.

Para Kapoor la obra de arte habita en el espacio donde colisionan y se enfrentan las tradiciones y los códigos culturales contemporáneos. Es recurrente en su obra la utilización de elementos materiales enfrentados, como el hierro, el algodón y la cera, que generan contrastes profundamente marcados por lo ritual.

Su propia vida es un reflejo de su obra, de esos juegos paradójicos visuales que Kapoor maneja con excelencia en sus instalaciones, donde formas contradictorias se funden en el mismo espacio, creando diálogos entre opuestos que implican al espectador, le conmueven o le horrorizan. Kapoor personifica los contrastes, siempre polémicos y paradigmáticos que le han llevado a ser reconocido por el pleno de la comunidad artística. El artista se educó en un clima intercultural, de diversidad y convivencia entre antagonismos culturales y religiosos. Su padre, de origen hindú y su madre judía originaria de Irak. A Kapoor no le gusta que le etiqueten como artista indio porque para él este tipo de clasificaciones por el origen étnico son absurdas y retrógradas. Es indiferente ser un artista español, americano, inglés o senegalés. Lo que importa es la obra y sus cualidades simbólicas.



La obra de Anish Kapoor mantiene la referencia religiosa hinduista de su lugar de origen.

"No quiero hacer objetos, quiero hacer algo que... te cause algo por un instante. Lo que pasa con tu cuerpo cuando ves arte, lo que te hace sentir que estás ahí y después recordarlo, es algo serio. La seriedad es importante. La vida no es broma. Es trágica. Por eso es por lo que uno hace algo que espera que sea serio. Y lo que sucede es que cuando te paras y observas una obra de arte, cambia el sentido de la propia presencia, el sentido del tiempo se extiende. Hay ligeras variaciones en tu interior, casi poéticas.."116

Si hay un color que define a Kapoor, ese es el rojo, el color de su patria interior, de la India. Con el uso del color que Kapoor ha desarrollado durante toda su trayectoria, hace referencia simbólicamente a conceptos referentes en su lenguaje poético. Su interés por el cuerpo humano y su interior, sus heridas, sus fracturas, los lugares donde se revela el subconsciente y lo emocional. La intimidad del cuerpo y su apertura hacia el exterior es una línea de investigación constante para Kapoor.



Imagen del estudio de Anish Kapoor cuando elaboraba la obra *Mi patria roja* (*My Red Homeland*). 2003.

¹¹⁶ Anish Kapoor, Entrevista realizada por Fietta Jarque para el periódico El País, El Cultural, 31-marzo-2010.

"Lo que más me interesa es cómo oscurece el rojo, el rojo oscuro es más oscuro que el negro; el rojo tiene una oscuridad que me intriga."¹¹⁷

La misma búsqueda que desarrolla Anish Kapoor con su utilización del color, siempre en tonos monocromáticos, lo hace con la dimensión espacial de sus obras.

"El color siempre fue importante para mí de un modo muy particular, como una especie de inmersión, una condición única y absoluta que inevitablemente tiene a lo sublime de algún modo asociado con él. Luego en algún punto del camino descubrí que la escala y lo sublime también se relacionan. La sensación de sobrecogimiento, de temor o lo que sea que uno pueda sentir cuando se sumerge en el color, también puede experimentarse con algo grande. Es como pararse en el borde y mirar sobre una colina."¹¹⁸

Otra de las formas recurrentes que aparecen una y otra vez en la obra de Kapoor y que simboliza la incansable búsqueda del artista hacia el interior, lo carnal y lo subconsciente, son las formas alegóricas al gineceo, al sexo femenino, a la maternidad.

En infinidad de ocasiones Kapoor ha afirmado su convicción sobre el origen de su creatividad, que subyace en su parte femenina.

"Hay un gran temor a la mujer. Es algo que el pensamiento indio reconoce abiertamente. Personifica a la Madre Terrible como deidad *Kali*. El momento del origen, en tanto que concepción del principio y como vía para entender mi propia actividad, es de primordial interés para mi obra. Gran parte de la imaginería que utilizo es femenina. Como artista considero que la parte creativa de mi trabajo es femenina. Los primeros trabajos con polvo, *White Sand*, *Red Millet*, *Many Flowers* y *To Reflect an Intimate Part of the Red*, sondean el origen femenino. Es como si descubriera lo femenino en mí."¹¹⁹

En junio de 2015, Kapoor ha desatado la polémica con su instalación en los jardines del Palacio Real de Versalles, en París, el lugar de recreo de la realeza. El artista ha roto la geometría idílica palaciega, la ha retorcido, la ha distorsionado para reflejar

¹¹⁷ Anish Kapoor, Declaraciones del artista para el periódico Público, artículo publicado por Concha Rodríguez, 13-marzo-2010.

¹¹⁸ Anish Kapoor, Entrevista realizada por Nicholas Wroe para el periódico El Clarín, 16-abril-2014.

¹²⁰ Eva Fernández del Campo, *Anish Kapoor*, Nerea, San Sebastián, 2006, p-55,56.

que todo puede verse de otra forma. Esta fractura generada por el artista es para él una ventana hacia el interior. Su polémica escultura de acero y piedra titulada *Dirty Corner* (Esquina Sucia u Obscena) representa para el artista la vagina de la reina tomando el poder. Diez metros de altura por sesenta metros de largo han servido para escandalizar e instigar a una parte de la sociedad francesa, que por otro lado, siempre ha alardeado de su famosa libertad sexual. Los medios más conservadores de la capital francesa han recomendado que las familias con niños no acudan a la muestra de Versalles. Siempre fiel al uso de sus materiales protagonistas en toda su trayectoria, Kapoor ha llenado de color, de espejos, de cera y sobre todas las cosas, de contenido crítico y debate los históricos jardines parisinos.



Anish Kapoor. *Dirty Corner*. Jardines de Versailles, París. 2015.

“¿Cómo puedo decirlo? Estoy perpetuamente obsesionado con esta cuestión del interior. En términos de forma sólo existe, realmente, convexo, cóncavo y plano. Cualquier otra cosa es dentro o fuera. Me parece algo tan obvio. Vivimos en un mundo de noche y día, macho o hembra, interior o exterior. Un mundo de opuestos. Por supuesto, estuve en psicoanálisis durante veinte años, así que estos asuntos aparecieron”.¹²⁰

¹²⁰ Anish Kapoor. Entrevista realizada por Nicholas Wroe. Op. cit.

3.2.3. Ana Mendieta

Ana Mendieta fue sacada de Cuba el 11 de Septiembre de 1961, incluida en la Operación Peter Pan en la que, bajo la tutela de diversas órdenes religiosas, son enviados a diferentes orfanatos de los Estados Unidos, entre 14.000 y 25.000 niños cubanos, una operación emprendida por este país a consecuencia del triunfo de la Revolución Cubana. Le faltaban dos meses para cumplir los trece años de edad. Lo cuenta su hermana Raquelín, que también formaba parte de este macabro éxodo. Habla de los difíciles años que pasaron en el orfanato de Dubuque (Iowa), y como más tarde encontró en el arte una forma de terapia que le permitió ser "libre de nuevo para experimentar su identidad, su corazón y su alma"¹²¹.



Ana Mendieta utiliza el arte como terapia curativa. *Sin título*, Iowa, 1977.

¹²¹ Raquelín Mendieta, "Memorias de la infancia; religión, política, arte", *Catálogo de Ana Mendieta*, CGAC, Santiago de Compostela, 1996, p-228.

“Mi arte se basa en la creencia de una energía universal que corre a través de todas las cosas: del insecto al hombre, del hombre al espectro, del espectro a las plantas, de las plantas a la galaxia.

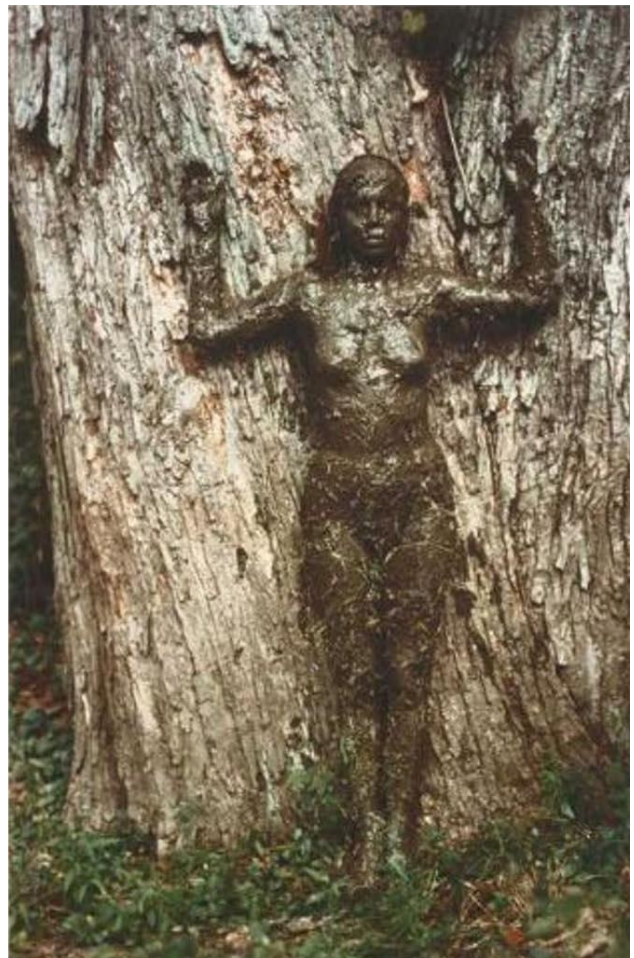
Mis obras son las venas de irrigación de ese fluido universal. A través de ellas asciende la savia ancestral, las creencias originales, la acumulación primordial, los pensamientos inconscientes que animan el mundo.

No existe un pasado original que se deba redimir: existe el vacío, la orfandad, la tierra sin bautizo de los inicios, el tiempo que nos observa desde el interior de la tierra. Existe por encima de todo la búsqueda del origen.”¹²²

Con estas palabras de 1983, Mendieta fabrica casi un manifiesto que aglutinaría a gran parte de estos artistas. Utiliza el arte como terapia curativa hasta el punto de llegar a reconocer que si no fuera artista hubiera sido criminal¹²³.



Flowers on Body. El Yagul, Oaxaca, México. 1973



Old Man's Creek. Iowa. 1977.

¹²² Ana Mendieta, *Ibid.*, p-216.

¹²³ Gloria Moure, *Ibid.*, p-13.

No elude el compromiso social ni el análisis político y, como Neshat, entiende que está en los Estados Unidos porque no tiene otra alternativa. Prescinde del agradecimiento de oportunidades tan común en la sociedad americana de la primera mitad del siglo XX, para cuestionar el comportamiento del país en que le ha tocado vivir:

“La tarea más omnipresente de la civilización occidental ha sido la expansión de la tecnología. Me gustaría plantear una pregunta. ¿Quién habla en nombre de los Estados Unidos hoy en día? Y me gustaría responder a esta pregunta. Las agencias publicitarias. Creo que todos sabemos que hay dos culturas dentro de esta cultura. Una es la cultura en la que la clase dirigente, la clase reaccionaria, empuja para paralizar el desarrollo social del hombre en un esfuerzo por lograr que toda la sociedad sirva a sus propios intereses y se identifique con ellos.

(...) El riesgo que corre la cultura real hoy en día es que si las instituciones culturales están gobernadas por gente que forma parte de la clase dirigente, entonces el arte puede volverse invisible porque ellos se negarán a asimilarlo.”¹²⁴

Con su actitud vital, Mendieta está dispuesta a llevar el arte a sus últimas consecuencias, rozar el límite de lo posible y buscar ese texto subversivo, con sombras, que Roland Barthes reclamaba para el arte. Su relación con el origen es una relación de ideales, dividida entre la añoranza de lo que le ha sido robado y la posibilidad de transformarlo. De ahí surge su relación, mujer, con la naturaleza, expresada de múltiples formas, en las que pervive una memoria de lugares, situaciones, imposibles de retomar.

La gran mayoría de sus trabajos se apoyan en la descontextualización de esa memoria, retoma rituales, cultos, de un pasado/presente para lanzarlos como herramienta inquietante. Se puede ver, por ejemplo, en las intervenciones que hace con su propio cuerpo en la naturaleza (*Old Man's Creek*, Iowa, 1977), las incrustaciones de siluetas femeninas en el paisaje (Pensilvania, 1982; Oaxaca, México, 1980), o, más claramente, en la relación de *Death of a Chicken*, Universidad de Iowa (1972) con los ritos vudú.

¹²⁴ Fragmento de un texto leído por Ana Mendieta el 18 de febrero de 1982 en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York. (Ibid., p-167-8.)



Death of a Chicken. 1972. Intervención de Ana Mendieta en la Universidad de Iowa.

"¿Existimos? Cuestionar nuestras culturas es cuestionar nuestra propia existencia, nuestra realidad humana. Confrontar este hecho significa adquirir una consciencia de nosotros mismos. Esto a su vez, deviene una búsqueda, un cuestionar quiénes somos y en quiénes nos convertiremos. Durante la década de 1960, las mujeres de los Estados Unidos se politizaron y se unieron en el movimiento feminista con la intención de acabar con la dominación y la explotación de la cultura del hombre blanco, pero se olvidaron de nosotras. El feminismo americano, tal y como está, es básicamente un movimiento de clase media blanca. Como mujeres no-blancas nuestras luchas son en dos frentes. Esta exposición no señala necesariamente la injusticia o la incapacidad de una sociedad que no ha querido incluirnos, sino que indica una voluntad personal de continuar siendo *Otro*."¹²⁵

¹²⁵ Gloria Moure, *Ibíd.*, p-100.

A pesar de su corta y trágica vida, Mendieta produjo una extraordinaria cantidad de obras. Durante los escasos trece años en los que desarrolló su obra, realizó infinidad de películas súper 8, performances, acciones, instalaciones, dibujos, grabados, esculturas y textos. Toda su producción evoca un aroma de apariencia fugaz, una huella que se disipa, como metáfora de su propia existencia marcada a fuego por la sensación de pérdida, de soledad, latente en la artista desde su infancia.

"Todo desprendimiento o separación provoca una herida. Una ruptura, ya sea con nosotros mismos o con lo que nos rodea o con el pasado o el presente, produce un sentimiento de soledad. En mi caso, en el que fui separada de mis padres y mi país a la edad de doce años y medio, esta sensación de soledad se identificó como una forma de orfandad. Y se manifestó como consciencia de pecado. Los castigos y la vergüenza de la separación me impusieron sacrificios necesarios y soledad como un modo de purificarme. Lo vives, como una prueba y una promesa de comunión."¹²⁶

La vida de Mendieta y sus circunstancias personales no enmascararon su obra desde el lamento o la conmiseración, sino todo lo contrario. Supo reflexionar y plasmar con su discurso creativo, la terrible e inexorable situación que la llevó hacia otra cultura. Su compromiso con su lugar de origen, sus tradiciones, con los materiales, con la tierra, formaron parte de un proceso que buscaba testimoniar el ahora, el presente, y la intensidad con la que Mendieta acometía su obra, siempre arriesgada, polémica, dialogando con el espectador desde un lugar incómodo. Toda su obra atraviesa las barreras y las fronteras, en búsqueda continua de su identidad, de su existencia.

"Las sábanas manchadas, los restos de sangre, el entierro del cuerpo, la quema de siluetas, los restos que han sido pasto de las llamas, convertidos en cenizas, que se disuelven bajo la corriente, que desaparecen entre las arenas movedizas, erosionadas por el tiempo, y fotografías como nada más que residuos. (...) Es como si su arte fuera el único medio con el que ella puede construir un recuerdo que no puede ser recuperado de otro modo."¹²⁷

¹²⁶ Ana Mendieta, "Memorias de la infancia; religión, política, arte", *Catálogo de Ana Mendieta*, CGAC, Santiago de Compostela, 1996, p-98.

¹²⁷ *Ibíd.*, p-125,126.

3.2.4. Jimmie Durham

El caso de Jimmie Durham, es diferente. Este artista es consciente de que ese ideal que Neshat, Mendieta o Kapoor sitúan en el lugar de origen, se ha perdido, es irrecuperable. Durham, nacido en Washington (Arkansas) en 1940. Poeta, escritor, artista plástico..., fue director, en los años setenta, del International Indian Treaty Council (ITTC) -brazo diplomático del American Indian Movement (AIM): defensor de los derechos de las comunidades indias americanas en sus reclamaciones al Gobierno Federal de los Estados Unidos- que en 1977 reivindicó sus derechos en la sede de las Naciones Unidas en Ginebra. Fue uno de los que contribuyeron a la elaboración de la Declaración Internacional de Derechos de los Pueblos Indígenas en 1980. Este indio cherokee que nace en una familia de escultores tallistas y activistas políticos sigue la tradición familiar de hacer una unidad del arte y la política:



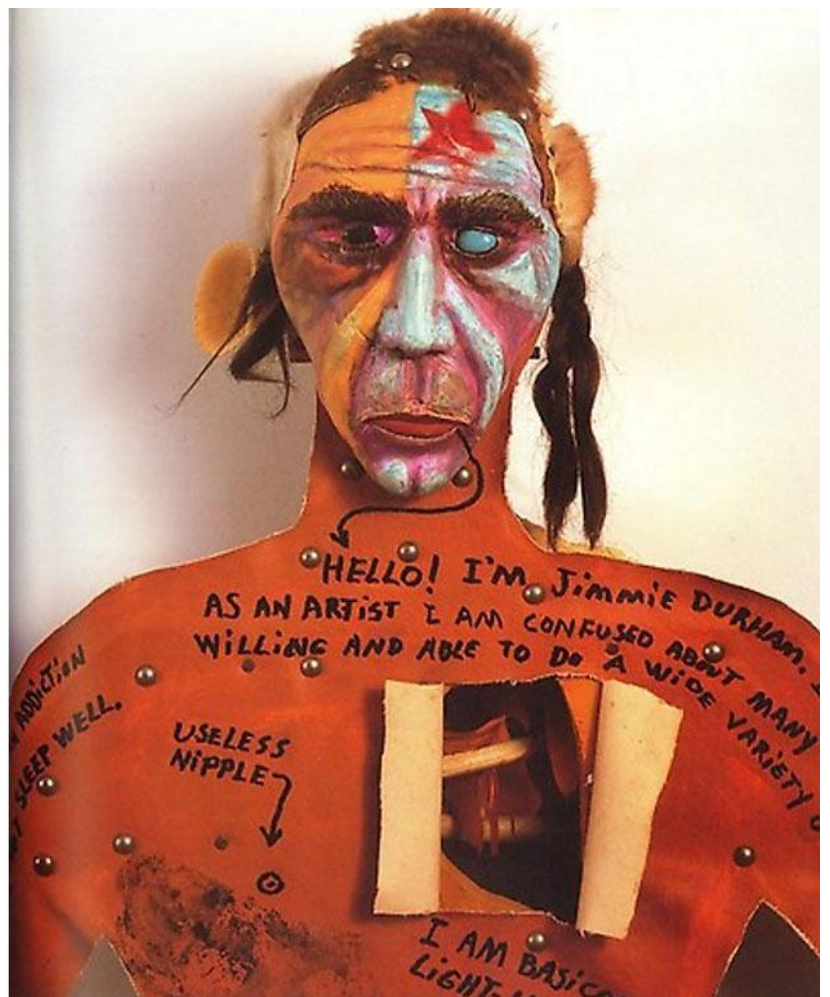
Para exponer su obra, Jimmie Durham busca, con preferencia, espacios marginales o secundarios dentro del propio museo o galería donde la presenta.

Exposición en el Museum van Hedendaagse Kunst, Gante (Bélgica).

“Conmigo la suposición es que comencé como activista político y elegí después el arte cuando falló la lucha. En Nueva York y, desde luego, en Europa, la gente se ha sorprendido de que yo sea un verdadero artista, de que mi arte no termine en las fronteras de las luchas de identidad.

(...) Incluso ahora tengo que defenderme con frecuencia de acusaciones de mi propia gente, activistas políticos indios, de ser en primer lugar un artista y en segundo lugar un activista político, y he tenido que defenderlo como algo legítimo.”¹²⁸

Éste es, precisamente, uno de los temas constantes en su obra que plasma en forma de textos y carteles. Su autorretrato de 1987 en el que se presenta colgado de la pared, desnudo, está lleno de escritos, preguntas sobre sí mismo y sobre su cuerpo, que se podrían resumir (claro está en versión libre) en la tópica pregunta: ¿Qué hace un indio como yo en un arte como este?.



Jimmie Durham. Self Portrait (Autoretrato). 1987.

¹²⁸ Jimmie Durham entrevistado por Dirk Snauwaert, “Artist’s Writings”, *Jimmie Durham*, Phaidon, London, 1995, p-8.

El dilema de la utilidad o inutilidad del arte que, a veces llega a obsesionarle, lo resuelve, en parte, utilizando la ironía como lenguaje sutil con el que poder comunicar esta dicotomía político/artística.

En el caso de Durham, a diferencia de otros artistas indio-americanos como Joe Ben Junior, hay una toma de conciencia de ser uno de los últimos supervivientes de una cultura en vías de desaparición, exterminada por unos colonizadores que son, además, los actuales habitantes de su país de los que irremediamente ya forma parte, pero de los que no se siente parte, y que se traduce claramente en su obra. Mientras J. B. Junior sigue recurriendo a los lenguajes de su comunidad, incluso a las razones curativas de sus pinturas de arena, para desarrollarlos en otros espacios, el material que Durham utiliza para la realización de sus obras, lo extrae de los basureros, de los estercoleros - ¿Una parodia de encuentro arqueológico con los restos, como si estos fueran lo que ha quedado de su tradición?-, a lo que habría que añadir su preferencia por espacios expositivos marginales (sótanos, pasillos) que tiene que ver, también, con esa ironía del deterioro.

"Espero que no siga siendo así, pero cuando yo era joven las ciudades aún tenían afueras, tierras de nadie que no habían llegado todavía a ser las granjas que pronto las circundarían. En ellas se arrojaba de cualquier modo la basura urbana, de forma que las afueras de las ciudades no constituían un medio natural. Allí vivían mapaches, zarigüeyas, ratas, serpientes, gatos monteses, mofetas, vagabundos que en realidad eran bandidos (no gente de la calle, gente sin techo), familias de afroamericanos e indios desterrados. Todos nosotros, todos aquellos a quienes la ciudad rechazaba, utilizábamos sus sobrantes. Así que yo amaba los vertederos, donde uno podía encontrar productos de la civilización, yuxtapuestos de manera elegante, surrealista, con trozos de madera, piedras mágicas, huesos, flores silvestres, todo lo que desde entonces ha sido la metáfora con la que defino mi persona."¹²⁹

Jimmie Durham camina por los terrenos baldíos y las calles de las ciudades donde le proponen exponer su obra. A lo largo de esos paseos atesora objetos, piedras, conjuntos de cosas que elige poniendo especial interés y atención en la historia que contienen por sí mismos.

¹²⁹ Jimmie Durham, *On the Edge of Town*, Art Journal, Art and Ecology, Vol.51, nº 2, 1992, p-14,16. Extracto del texto de Durham traducido en el catálogo de la exposición Dominó Caníbal, un proyecto de Cuahtémoc Medina para el espacio de Verónicas en Murcia, 2010.

A Durham no le llaman la atención los objetos exóticos que encuentra en la basura, lo que busca el artistas son los elementos que corresponden al proceso de modernización de las ciudades y los espacios que recorre. Rocas, minerales, fragmentos de vidrio, mallas de edificios en obras, metal, cemento, neumáticos, sillas, en definitiva testigos de la existencia de las diferentes capas de ruinas industriales que habitan olvidados en nuestras ciudades.

"Adoro los objetos de todo tipo, y en especial los desechos y los desperdicios, o las cosas indefinibles (por contraste con las antiguallas de los rastros y mercadillos, que sólo hablan del pasado). Adoro las cosas que estarían al lado de la palabra aislada más que de la frase construida."¹³⁰



Jimmie Durham decidió instalarse en Murcia un mes antes de la exposición *Dominó Caníbal*, para vivir en la ciudad y trabajar en ella. Su intervención en la Sala Verónicas en el año 2010 fue una respuesta al lugar. Más que un arte que pudiera definirse *in situ*, se trata de practicar el arte *in vivo*, lo cual entraña conocer Murcia y sus gentes, pasear por la ciudad, visitar sus alrededores, dialogar con sus antiguos habitantes, en la distancia temporal pero con un espíritu cómplice.

¹³⁰ Jimmie Durham, *Dominó Caníbal*, Poligrafía, Murcia, 2010, p-26.

Con este material basura, Durham, reconstruye los viejos símbolos lakota en una arqueología del desencanto que deja percibir claramente a través de lemas -algunas veces, son títulos de sus obras- como *I forgot what I was going to say* (Se me olvidó lo que iba a decir) o *I shall always regard myself as a member of an honorable and important profession* (Siempre me consideraré un miembro de una respetable e importante profesión).



Izquierda: *Choose Any Three*. 1989. Madera tallada y pintada, metal y vidrio. 251.9 x 124.9 x 121.9 cm.
Derecha: *Bedia's Stirring Wheel*. 1985. Aluminio, cuero, piel, pintura, plumas, cráneo, cuerda, tela, llanta y neumático de coche. 115.2 x 45.6 cm.

En la búsqueda de Durham no hay cabida para el exotismo ni para huir de la realidad, al contrario, el artista con su modo de hacer impone su necesidad de habitar el mundo. Es una filosofía de vida, una poética que abarca el arte de Durham de ver en las cosas que alguien alguna vez quiso, en los objetos desechados, en los detritus de las sociedades de consumo, en las piedras, que para el artista encierran una fuerza mágica

y le sirven como metáfora para desarrollar un discurso crítico hacia la voracidad consumista y el carácter megalómano de las monumentales construcciones que configuran cualquier ciudad occidental, siempre con las mismas pretensiones, de soberanía y dominación. Para Durham cada piedra con la que se encuentra en un basurero o un terreno baldío, tiene una historia propia. Él las sitúa en el espacio expositivo y al instante adquieren singularidad. Jimmie Durham es capaz de recordar la procedencia de cada una de ellas y su nombre.

"No se trata de salir a buscar cosas, (...) Se trata de salir, y en ese momento, cuando sales, el mundo te habla, se dirige a ti y tú tienes el deber de escucharle atentamente y de intentar actuar."¹³¹

El nomadismo de Durham podría considerarse más mental que físico, en la búsqueda de un lugar, de un espacio, dentro de su propio país que, posiblemente y en lo más profundo de sí mismo, sepa perdido.

Este artista, que en la actualidad vive su exilio particular entre Londres y Berlín, ha influido notablemente en la década de los noventa en toda una generación de artistas que ha surgido, principalmente, en el centro y el sur de América.

¹³¹ Jimmie Durham, *Dominó Caníbal*, Op. cit., p-37.

4. GLOBALIZACIÓN Y MULTICULTURALISMO

*“Entre tu pueblo y el mío
hay un punto y una raya,
el punto dice no hay paso,
la raya puerta cerrada.”*

Abdelkebir Khatibi

Mundialización, multiculturalismo, identidad, globalización, híbrido, exótico, periférico, y un largo etcétera de términos utilizados hasta la saciedad durante las últimas décadas. El análisis de los procesos globalizadores es de una amplitud tan diversa y versátil que sin duda podría dar lugar a una tesis específica para su estudio. Mi intención es abordar estos términos y su utilización desde el ámbito de la cultura y el arte, analizar qué preguntas puede hacerle la interculturalidad al poderoso mercado, de qué manera miran las fronteras a la globalización, qué alternativas y comportamientos son necesarios para la creación de nuevos lenguajes artísticos e intelectuales que den respuesta a esta serie de cuestiones primordiales, tan recurrentes en la actualidad.

"A veces uno encuentra historias elocuentes en escritores que no son los que se prefiere citar. Leí hace unos meses este relato de Phillippe Sollers: Dos más dos son seis, dice el tirano. Dos más dos son cinco, dice el tirano moderado. Al individuo heroico que recuerda, con sus riesgos y peligros, que dos más dos son cuatro, los policías le dicen: usted no querrá de ninguna manera que volvamos a la época en que dos más dos eran seis.

Ustedes no querrán que regresemos al tiempo de las dictaduras y las guerrillas, dicen los políticos. Ni desean retornar a los años de la hiperinflación, advierten los economistas. Entre tanto, seguimos sin saber cuánto pueden sumar en el nuevo

desorden mundial los países que buscan integrarse por regiones para protegerse de la globalización."¹³²

4.1. Las reglas de la globalización

La situación de alarma en la que desde hace décadas se encuentra el mundo de la cultura, está argumentada por razones y fundamentos tremendamente serios. El recelo hacia la tendencia homogeneizadora ya es una realidad, y nuestro tiempo sin ninguna duda adquiere a marchas forzadas rasgos que nos uniformizan, contruidos sobre las bases eurocéntricas, que aplanan, igualan y por tanto alienan nuestras formas de vida. La búsqueda se dirige hacia una única vía de comportamiento diseñada a la medida de la economía de mercado. Las posibilidades de otros sistemas de sociedad diferentes quedan excluidos en este proceso globalizador.

"Para saber qué se puede conocer y manejar, o qué tiene sentido modificar y crear, los científicos y los artistas no tienen que negociar sólo con mecenas, con políticos o con instituciones, sino también con un poder diseminado que se esconde bajo el nombre de globalización. Se dice que la globalización actúa a través de estructuras institucionales, organismos de toda escala y mercados de bienes materiales y simbólicos más difíciles de identificar y controlar que cuando las economías, las comunicaciones y las artes operaban sólo dentro de un horizonte nacional. David no sabe donde está Goliat."¹³³

Este proceso de ocultamiento hegemónico que Occidente ha conseguido provoca que todo lo relacionado con la globalización y sus procesos se presenten con datos inteligibles, evasivos y ambiguos para facilitar la incomprensión por parte de los ciudadanos, que cada día se encuentran con metáforas y con noticias más próximas a la novela que al periodismo. Si como dice Canclini, David no sabe donde está Goliat, lo que sucede a continuación es el inmovilismo y su consecuencia más letal, una sociedad anestesiada, una sociedad con miedo.

José Luis Sampedro, a sus noventa y cinco años, contaba con una de las mentes más jóvenes de nuestro país. En su extensa y prolífica carrera se encuentran las obras de referencia para las generaciones, que con setenta años de diferencia, descubrieron

¹³² Néstor García Canclini, *La Globalización Imaginada*, Paidós, Buenos Aires, 2001, p-9.

¹³³ Néstor García Canclini, Op. cit., p-11.

en Sampedro la voz, la sensatez y la sencillez a la hora de hablar de los grandes problemas que padecen nuestras sociedades globalizadas. En una de las últimas entrevistas que Sampedro concedió al periodista Jordi Évole, explicaba con éstas palabras lo que está sucediendo en la era de la globalización y su etapa superior inevitable:

"Una de las fuerzas más importantes que motivan al hombre es el miedo. El gobernar a base de miedo es muy eficaz. Si usted amenaza a la gente con que los va a degollar, luego no los degüella, pero los explota, los engancha a un carro, los azota..., y se dice eso que es tan grave 'virgencita que me quede como estoy'. El miedo hace que no se reaccione, el miedo hace que no se siga adelante, el miedo desgraciadamente es mucho más fuerte que el altruismo, que el amor, que la bondad.

Hay una anécdota preciosa que la contaba Salvador de Madariaga en un libro suyo que se llamaba España, se publicó allá por los años treinta: En tiempo de la República, en Andalucía y en época de elecciones, el capataz de un cortijo va a hablar con los jornaleros, parados, que están en la plaza y les dan un duro o dos duros para que voten por el cacique. Y a uno de esos que le dan un duro o dos duros, coge los dos duros se los tira al capataz y le dice: En mi hambre mando yo.

Es de lo poco que se puede decir el hambriento, por lo menos que en tu hambre mandes tú."¹³⁴

Dice Canclini que "muchos globalizadores andan por el mundo fingiendo la globalización" ¹³⁵ porque lo que anuncia con su nombre genera desconexiones y desigualdades, inevitablemente la globalización no es lo que promete.

"Los pobres o marginados no pueden prescindir de lo global. Cuando los migrantes latinoamericanos llegan al norte de México o al sur de Estados Unidos descubren que la empresa donde consiguen trabajo es coreana o japonesa. Además, muchos de los que salieron de su país debieron llegar a esa decisión extrema porque 'la globalización' cerró puestos de trabajo en Perú, Colombia o Centroamérica, o sus efectos volvieron demasiado insegura la sociedad en la que siempre vivieron. (...) Globalización es casi sinónimo de 'americanización'."¹³⁶

¹³⁴ José Luis Sampedro, Extracto de una entrevista realizada por Jordi Évole, enero de 2012, disponible en la web http://www.lasexta.com/videos-online/noticias/cultura/salvados-entrevista-jose-luis-sampedro_2013040900020.html

¹³⁵ Néstor García Canclini, Op. cit., p-12.

¹³⁶ Ibíd., p-12.

Y ya no sólo que la exclusión de la diferencia sea un dogma en el proceso globalizador, es el control de la diferencia lo más conflictivo de esta transformación impuesta, que recicla y homogeniza todo lo que considera exótico, diferente y por tanto peligroso. La utilización de términos como globalidad y multiculturalismo que desde las sociedades desarrolladas se llevan a cabo diariamente, generan una paradoja incomprensible, aparentemente la occidentalización ha sido universalización unida a la idea de que todos los pueblos caminan en la misma dirección, hacia el mismo modo de vida, esta pretensión expansiva del mundo lo que diseña y genera es una contracción, cada día el mundo es más pequeño y uniforme.

"La expansión-contracción de Occidente tuvo por instrumento el colonialismo. Jimmie Durham ha recordado abrumadoramente que toda experiencia contemporánea es una experiencia colonial: 'The colonial reality is the only reality we have. All of our thoughts are a consequence of colonial structure' ('La realidad colonial es la única realidad que tenemos. Todos nuestros pensamientos son consecuencia de la estructura colonial'). Esta constatación tan obvia como olvidada, subraya hasta qué punto las historias de la dominación europea han determinado la situación en que vivimos -sea cual fuere el lugar que ocupemos-, y en especial el concepto mismo de globalización."¹³⁷

4.2. Robando del pastel global

Parece evidente a quiénes favorece la globalización, ¿quiénes continúan robando del pastel global?, o como también se pregunta la escritora Arundhati Roy:

"¿De qué hablamos cuando hablamos de imperio? ¿Quién es el imperio? ¿El Gobierno de Estados Unidos (y sus satélites europeos), el Banco Mundial, el Fondo Monetario Internacional (FMI), la Organización Mundial del Comercio (OMC), las multinacionales? ¿O es más que todo eso? En muchos países, el imperio ha generado otras cabezas subalternas, algunos subproductos peligrosos, como el nacionalismo, el fanatismo religioso, el fascismo y, por supuesto, el terrorismo. Todos ellos marchan del brazo del proyecto de globalización empresarial."¹³⁸

¹³⁷ Gerardo Mosquera, *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismos y culturas*, Exit, Madrid, 2011, p-47.

¹³⁸ Arundhati Roy, *Cómo combatir el Imperio*, El Mundo, 15-febrero-2003, Disponible en la web <http://www.rebelion.org/hemeroteca/imperio/roy150203.htm>

Entender el contexto de cada lugar, sus interacciones directas en cada modelo de sociedad, es una cuestión primordial para comprender hasta qué punto es perverso el modelo globalizador que exporta Occidente al resto de civilizaciones. Nuestro *desde*, el europeo, el occidental, donde la globalización es percibida con una visión optimista, casi de celebración porque se enfoca desde el punto de vista del que dirige y marca las reglas del juego, considerando este proceso como una nueva aportación de desarrollo y mejora en la calidad de vida, como otra contribución más de la civilización occidental al resto del mundo.

"Hay una historia bellamente estilizada que acompaña esta lectura y que al parecer, sería; Todo sucedió en Europa: primero llegó el Renacimiento, luego la Ilustración y la Revolución Industrial, y esto llevó a una enorme mejora de los estándares de vida en Occidente. Y ahora esos grandes logros de Occidente se difunden al mundo. Desde ese punto de vista, la globalización no sólo es buena, sino también un presente de Occidente al mundo. Los defensores de esta lectura de la historia se molestan no sólo porque muchas personas toman este gran beneficio como una maldición, sino también por la forma en que un desagradecido mundo no occidental desdeña y censura la beneficiosa concesión de Occidente al mundo."¹³⁹

Parece sencillo estar de acuerdo con esta visión del proceso globalizador si eres español, francés o norteamericano. Durante los meses que viví en Siria, tuve la gran suerte de que me acogiera en su casa una familia siria, que residía en la periferia de Damasco, el barrio de Madamía. Por la situación bélica que azota este país en la actualidad, toda la familia ha tenido que huir de Siria. El hijo mayor, Omar Al Fannoush, después de recorrer infinidad de países, ha llegado a Portugal y hemos podido reencontrarnos de nuevo. Evidentemente después de vivir esta experiencia, su discurso es desgarrador y más allá del odio y el dolor que probablemente le acompañe siempre, uno de los pensamientos de Omar que me ha impactado ha sido cuando me hablaba de que "Europa no es lo que nos cuentan."

La imagen que exporta Occidente y que genera esos paisajes mediáticos idílicos y ficticios a través del discurso televisivo es un tema fundamental para el análisis en este capítulo sobre la globalización.

¹³⁹ Amartya Sen, *Identidad y Violencia, La ilusión del destino*, Katz, Buenos Aires, 2007, p-170.

Una de las muchas paradojas con las que se encontraba Omar cuando en su país comenzó la guerra y que ahora comparte conmigo, es el ver cómo al mismo tiempo que desde Occidente producen estrategias para despertar el deseo y la necesidad de éxodo que todos los jóvenes comparten al querer irse de sus países de origen, siempre no occidentales, desde Occidente a través de infinidad de Ong's y canales de cooperación internacional, cada día mandan a países como Siria miles de profesionales europeos.

"El éxodo es el síntoma más elocuente y doloroso del nivel de desestructuración y de desmantelamiento de las economías de la sociedad africana. España conoce la humillación ligada a la emigración. España sabe, como cualquier pueblo africano, que la gente sólo sale de su pesar. No se nace con la necesidad de ir a Occidente, vamos a Occidente porque ya no tenemos la posibilidad de vivir dignamente en nuestros países. La reproducción social de África está en peligro. Los brazos se van, los cerebros se van y los que han estudiado en el norte no quieren volver. Pero a la vez que se produce esta fuga de jóvenes, Occidente nos manda a miles de europeos por el canal de la cooperación, médicos, maestros o ingenieros, que están 20 veces mejor pagados que los africanos si aceptaran trabajar en sus propios países. Paradojas de la globalización.

La globalización es la voluntad de las naciones industrializadas de concluir su dominio sobre el resto del mundo. Sabe usted, las multinacionales no lo harán mejor que los Estados, así que yo no creo en esta globalización. Empiecen por reconocer que los africanos no son sub-hombres, sino pueblos mártires durante siglos. Los que han dedicado tanto dinero a la seguridad, si lo hubieran invertido en escuelas, en hospitales o en empleos para nuestros países, ahora no tendrían tanto miedo. Ahora es el miedo lo que se globaliza."¹⁴⁰

Si alguien insinúa que hay alternativas para que el mundo pueda moverse de otro modo, la mayor de las veces se las descalifica de nostálgicas o incluso de nacionalistas.

"Si alguien, aún más audaz, no sólo cuestiona los beneficios de la globalización sino que la única forma de realizarla sea mediante la liberalización mercantil, se le acusará de añorar épocas anteriores a la caída de un insoportable muro. Como nadie sensato cree posible regresar a esos tiempos, se concluye que el capitalismo es el único

¹⁴⁰ Aminata Traoré, Declaraciones de Traoré en Febrero de 2007, Texto completo disponible en la web <http://www.mujeresenred.net/spip.php?article943>

modelo posible para la interacción entre los hombres, y la globalización su etapa superior incuestionable.¹⁴¹

Lo incuestionable, como dice Canclini, viene de la mano de esa aceleración prodigiosa que nos impone el implacable desarrollo tecnológico y comunicacional en el que vivimos inmersos y que es característico de las sociedades globalizadas. La urgencia que nos apremia busca intencionadamente disolver las certezas que cada comunidad, pueblo o sociedad conocía sobre su historia y su cultura. Al igual que plantea Zygmunt Bauman, esta cualidad transformadora lo que genera es un ámbito desmaterializado que se fluidifica en lo simbólico e imaginario.

"En una notable inversión de la tradición de más de un milenio, los encumbrados y poderosos de hoy son quienes rechazan y evitan lo durable y celebran lo efímero, mientras los que ocupan el lugar más bajo -contra todo lo esperable- luchan desesperadamente para lograr que sus frágiles, vulnerables y efímeras posesiones duren más y les rindan servicios duraderos. (...) Pero la desintegración social es tanto una afección como un resultado de la nueva técnica del poder, que emplea como principales instrumentos el descompromiso y el arte de la huida. Para que el poder fluya, el mundo debe estar libre de trabas, barreras, fronteras fortificadas y controles. Cualquier traba densa de nexos sociales, y particularmente una red estrecha con base territorial, implica un obstáculo que debe ser eliminado. Los poderes globales están abocados al desmantelamiento de esas redes, en nombre de una mayor y constante fluidez, que es la fuente principal de su fuerza y la garantía de su invencibilidad. Y el derrumbe, la fragilidad, la vulnerabilidad, la transitoriedad y la precariedad de los vínculos y redes humanos permiten que esos poderes puedan actuar."¹⁴²

Si dejamos de lado el contexto, las tradiciones y los diversos escenarios donde se genera la idiosincrasia de cada cultura, provocados por la emergencia y la aceleración del ritmo que implica el mundo globalizado, dejamos a un lado también lo concreto, lo complejo, lo diverso, lo diferente y lo simbólico.

¹⁴¹ Néstor García Canclini, Op. cit., p-10.

¹⁴³ Zygmunt Bauman, *Modernidad Líquida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2000, p-20.

"Una inteligencia incapaz de considerar el contexto y el complejo planetario nos hace ciegos, inconscientes e irresponsables."¹⁴³

Son desde estas consideraciones, como las que plantea Edgar Morin, donde podemos encontrar las alternativas al proceso globalizador en el que estamos sumidos todos, y plantear aquí el debate, desde el imprescindible ejercicio dialógico que sirva para encuadrar la relación con el otro, el observador y lo observado, para no perder de vista el contexto en donde se tejen las realidades sociales que componen la totalidad diversa y rica en matices. En suma, trabajar desde la complejidad, para dejar atrás esa fuerza simplificadora que todo lo relativiza y resume tan característica de nuestro tiempo actual.

"La globalización sólo es posible en un orbe previamente reorganizado 'a lo occidental' por el colonialismo, en beneficio de los centros del poder económico. Esta occidentalización va construyéndose de acuerdo con las nuevas, cada vez más complejas exigencias y condicionamientos de sus propios procesos económicos, sociales y políticos, con la cultura occidental actuando como cultura instrumental del mundo de hoy. (...) En la fase actual de la globalización, lo que se teme es una radicalización planetaria hacia una suerte de cultura internacional homogeneizada, lanzada desde Estados Unidos. Esta tendencia acabaría eliminando las tradiciones locales como reservorios de identidad."¹⁴⁴

No pretendo argumentar que la globalización en todas sus vertientes sea una maldición proveniente de Occidente. Sin lugar a dudas, a través de los viajes, el comercio, las migraciones y la difusión del conocimiento de un lado al otro del planeta ha favorecido al progreso y a la comprensión de otras culturas. Las interrelaciones globales que se han llevado a cabo durante miles de años han sido indispensables para el crecimiento y la evolución del conocimiento. Y muchas de las veces estos progresos y conocimientos venían desde muy lejos de lo que conocemos hoy por Occidente. Es de sobra conocido el enriquecimiento aportado por culturas como la China o la India para la difusión global de la ciencia, la matemática y la tecnología.

"No debemos pasar por alto el hecho de que hay asuntos relacionados con la globalización que, en realidad, sí están conectados con el imperialismo. La historia de

¹⁴³ Edgar Morin, *Identidad nacional y ciudadanía*, Esta cita aparece en el ensayo de Pedro García Gómez, *Las ilusiones de la Identidad*, Cátedra, Madrid, 2001, p-15.

¹⁴⁴ Gerardo Mosquera, *Op. cit.*, p-28,29.

conquistas, dominio colonial, gobierno extranjero y humillación de los pueblos conquistados sigue siendo relevante en la actualidad de muchas maneras diferentes. (...) Quienes protestan contra la globalización pertenecen a varios campos diferentes, y algunos opositores de la 'globalización económica' no tienen ningún problema con la globalización de las ideas (incluida la ciencia y la literatura)."¹⁴⁵

Lo que ocurre es que el inmenso poder de atracción de la liberalización de los mercados lo ha transformado todo en mercancía, incluso la cultura. Desde las sociedades occidentales se necesitan constantemente nuevas remesas de mano de obra barata proveniente de países empobrecidos, por este motivo la comunicación y las migraciones van de la mano, se necesitan y entrecruzan mutuamente. Actitudes y creencias como las de Mahatma Gandhi además de ser tachadas como utópicas, son desprestigiadas por los centros de poder. Intentar estructurar un inmenso país como la India en torno a una industria gremial, de pequeños empresarios locales y autosuficientes, no puede ser creada porque pondría en peligro las bases de la economía de mercado global. Esta línea de trabajo basada en la distribución igualitaria, la autosuficiencia y el cooperativismo pone en serio riesgo los cánones del ideario económico occidental. Por este motivo nunca pudo llevarse a cabo.

"La industrialización en escala masiva conduce necesariamente a la explotación masiva o activa de los habitantes del pueblo, puesto que surgen los problemas de la competencia y de la oferta y la demanda. Por ende, tenemos que concentrarnos en pueblos autosuficientes que elaboren casi exclusivamente lo que utilicen. A condición de que se mantenga el carácter de industria rural, no hay objeciones a que los habitantes del pueblo utilicen incluso las maquinarias más modernas que puedan hacer y les convenga usar. La única salvedad es que no deben utilizarse como medio de explotación ajena."¹⁴⁶

Cualquiera que mantenga o comulgue con estas ideas que proponía Gandhi, en la actualidad será tachado de nostálgico nacionalista, como antes citaba Canclini, o incluso como integrista y por ende, tremendamente peligroso.

¹⁴⁵ Amartya Sen, Op. cit., p-176,177.

¹⁴⁶ Mahatma Gandhi, *Mi credo hinduista*, Dédalo, Buenos Aires, 1986, p-22.

4.3. ¿Qué es una sociedad multicultural?

Esta pregunta que planteó Alain Touraine hace más de veinte años mantiene intacta su vigencia en el panorama actual y en la vida cotidiana de nuestras ciudades. Con frecuencia es desde Europa y Estados Unidos donde se invoca al multiculturalismo, cuando desde los ámbitos de poder se llevan a cabo medidas sociales, políticas o culturales. Es innegable el inmenso crecimiento de los contactos y las relaciones con otras culturas que se están produciendo en las grandes urbes de los países occidentales. La aceptación de las diferencias y la diversidad de los modos de vida y sociedad están sometidos a que el Otro, acepte llevar el mismo modo de vida del sistema que lo acoge ahora que está en Occidente.

"¿Es posible conjugar la unidad de una sociedad con la diversidad de culturas o, por el contrario, hay que admitir que cultura y sociedad están tan estrechamente ligadas que la unidad de una implica la de la otra y que no puede haber vida social común entre poblaciones de cultura diferente; es decir, que no caben relaciones sociales reguladas entre poblaciones que construyen de forma diferente su relación con su entorno natural, social o psicológico -para evocar la definición más común de cultura?."¹⁴⁷

Lo que nos dice Touraine aquí, es que es necesario algo más para configurar una sociedad multicultural que la mera circunstancia de que personas de distinto origen terminen viviendo en la misma ciudad. Es decir, ciudades como París, New York o Londres, entre otras muchas, necesitan algo más para exhortar su multiculturalidad que la simple procedencia de sus conciudadanos. Porque en definitiva el modelo común de vida de todos ellos es *made in west* o dicho de otro modo, mientras los ciudadanos de estas grandes urbes que, aunque provengan de otras parte del mundo, mantengan ese sentimiento monocromático y unitario del típico *american way of life*, en definitiva un modo de pensar antagonista a su cultura de procedencia, no se podrá hablar de una sociedad multicultural. De nada sirve pensar que cuando paseas por el centro de París puedes cruzarte con un ciudadano hindú o musulmán, si continúan imposibilitando que estas personas practiquen activa y visiblemente sus tradiciones propias, el ejemplo más claro de esta imposibilidad es la prohibición del uso del velo para las mujeres musulmanas en los espacios públicos de su vida diaria, como en los colegios, institutos o universidades.

¹⁴⁷ Alain Touraine, "¿Qué es una sociedad multicultural?", *Claves de Razón Práctica*, nº56, 1995, p-14.

Así la multiculturalidad de la que se jacta Occidente, es sólo una pose superficial, continúan siendo unas sociedades que no reconocen al Otro, por puro desconocimiento y que se atrincheran en el espacio propio y sus costumbres autóctonas.

"La tesis es que nuestra identidad se moldea en parte por el reconocimiento o por la falta de éste; a menudo, también por el falso reconocimiento de otros, y así, un individuo o un grupo de personas puede sufrir un verdadero daño, un auténtica deformación si la gente o la sociedad que lo rodean le muestran, como reflejo, un cuadro limitado, o degradante o despreciable de sí mismo. El falso reconocimiento o la falta de reconocimiento puede causar daño, puede ser una forma de opresión que aprisione a alguien en un modo de ser falso, deformado y reducido."¹⁴⁸

El comportamiento de tolerancia intercultural supone no sólo la aceptación del Otro, la comprensión de su contexto, sus costumbres y tradiciones, y el enriquecimiento que supone admitir su diversidad, conlleva que este ejercicio funcione de manera recíproca.

Amin Maalouf en su obra *Identidades Asesinas* hace un llamamiento a la urgente necesidad de ponerse en el lugar del Otro, no para exotizarlo sino desde el diálogo intercultural, que genere corrientes que fluyan en todas direcciones.

"En cuanto a los otros, a los que están del otro lado de la línea, jamás intentamos ponernos en su lugar, nos cuidamos mucho de preguntarnos por la posibilidad de que, en tal o cual cuestión, no estén completamente equivocados, procuramos que no nos ablanden sus lamentos, sus sufrimientos, las injusticias de que han sido víctimas. Sólo cuenta el punto de vista de "los nuestros", que suele ser el de los más aguerridos de la comunidad, los más demagogos, los más airados."¹⁴⁹

Resulta verdaderamente sorprendente comprobar que no existe en inglés una palabra que defina el concepto de mestizo, ante esta situación reveladora me planteo cuestiones del tipo, ¿con qué se identifica un ciudadano afro-americano, que vive y se ha educado en Norteamérica pero su origen es africano? ¿Dónde vive, nace y evoluciona su cultura? ¿Qué le queda o dónde subyace su africanidad? ¿Ha pasado a formar parte de la amalgama uniforme y ha perdido su aroma particular? ¿Por qué en inglés no existe

¹⁴⁸ Charles Taylor, *El Multiculturalismo y "la política del reconocimiento"*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, p-43,44.

¹⁴⁹ Amin Maalouf, *Identidades Asesinas*, Alianza, Madrid, 1999, p-43,44.

la palabra mestizo? Esta última pregunta también es cuestión de análisis para Néstor García Canclini:

"¿Por qué en inglés no existe la palabra mestizo? (...) Mientras en francés, español o portugués las palabras *métis*, *mestizo* y *mestiço* tienen un uso extendido, en inglés no existe un término equivalente. Textos de antropólogos e historiadores que se ocupan de otras sociedades incorporan la palabra en francés o español como una licencia necesaria para referirse a los demás. El diccionario de Oxford la incluye como sinónimo de *half-caste* (media casta) si uno se va a referir a españoles o portugueses. (...) En Estados Unidos las identidades tienden a esencializarse, heterogeneidad multicultural es concebida como separatismo y dispersión entre grupos étnicos para los cuales la pertenencia comunitaria se ha vuelto la principal garantía de los derechos individuales. Se piensa y actúa como miembro de una minoría (afroamericano, o chicano, o puertorriqueño) y en tanto se tiene derecho a afirmar la diferencia en la lengua, en las cuotas para obtener empleos y recibir servicios, o asegurarse un espacio en las universidades y en las agencias gubernamentales."¹⁵⁰

Esta estrategia sirve más que para aceptar la diferencia del Otro, para corregir y compensar las discriminaciones y desigualdades crónicas que padece la cultura norteamericana. Es más el cumplimiento de un porcentaje que un verdadero interés por las diversas culturas que configuran el pueblo norteamericano. El espacio para la gestión y el entendimiento de la diversidad cultural debe ser el del diálogo entre iguales y la comunicación. Un escenario de gran complejidad que como apunta Canclini:

"Parecen agotarse los modelos de una época en que creíamos que cada nación podía combinar sus muchas culturas, mas las que iban llegando, en un solo "caldero", ser un "crisol de razas", como declaraban constituciones y discursos. Se está acabando la distribución estricta de etnias y migrantes en regiones geográficas, de barrios prósperos y desposeídos, que nunca fue enteramente pacífica pero era más fácil de gobernar si los diferentes estaban alejados. Todos -patrones y trabajadores, nacionalistas y recién llegados, propietarios, inversores y turistas- estamos confrontándonos diariamente con una interculturalidad de pocos límites, a menudo agresiva, que desborda las instituciones materiales y mentales destinadas a contenerla.

De un mundo *multicultural* -yuxtaposición de etnias o grupos en una ciudad o nación- pasamos a otro *intercultural* globalizado. Bajo concepciones multiculturales se admite la *diversidad* de culturas, subrayando su diferencia y proponiendo políticas relativistas de

¹⁵⁰ Néstor García Canclini, *La Globalización Imaginada*, Paidós, Buenos Aires, 2001, p-109,110.

respeto, que a menudo refuerza la segregación. En cambio, interculturalidad remite a la confrontación y el entrelazamiento, a lo que sucede cuando los grupos entran en relaciones e intercambios. Ambos términos implican dos modos de producción de lo social: *multiculturalidad* supone aceptación de lo heterogéneo; *interculturalidad* implica que los diferentes son lo que son en relaciones de negociación, conflicto y prestamos recíprocos."¹⁵¹

Queda claro que la condición africana, asiática o hispana de un ciudadano que resida en Nueva York o París, queda relegada y redefinida por la cultura donde vive, que funciona con mucha más fuerza que la suya propia originaria. Si todos aquellos migrantes procedentes desde multitud de lugares distintos que poblaron la Norteamérica de principios del siglo XX, adoptaron como suyo el modelo de sociedad occidental, esa tierra de oportunidades que prometía el *American way of life*, fueron paulatinamente perdiendo sus esencias autóctonas y sus tradiciones para convertirse en los más férreos defensores de ese modelo de vida occidental que les acogió.

¹⁵¹ Néstor García Canclini, *Diferentes, Desiguales y Desconectados, Mapas de la Interculturalidad*, Gedisa, Barcelona, 2004, p-14,15.

4.4. Europa no es lo que nos cuentan.

Medios de comunicación, Medios de migración

Si bien en el próximo capítulo de esta tesis, *La Identidad*, analizaré el impacto, la espectacularización y la manipulación indiscutible con la que los medios de comunicación de masas articulan sus discursos, ahora quiero detenerme en la relación de términos como comunicación y migración.

Partiendo de la premisa de que la libertad y objetividad informativa de la que alardea Occidente es ficticia e interesada, mi opinión personal respecto a este tema está argumentada por la experiencia vivida durante los meses que residí en Líbano y Siria y de cómo pude comprobar que el funcionamiento y la distribución informativa trabaja en dirección piramidal, según la situación geográfica en la que te encuentres.

En la escena contemporánea el rol que ha adquirido la comunicación en sus diferentes medios, está en consonancia directa con los intereses y la trama del poder político ejercida bajo las necesidades del mercado, sean cuales sean en cada momento. Lo que para el espectador es mostrado como un canal de información y transmisión del conocimiento, para los poderosos grupos económicos poseedores de los canales de televisión es un engranaje dirigido hacia la persuasión y la manipulación, donde la publicidad y sus adalides han sobrepasado todos los límites imaginables.

"¿Se puede seguir considerando 'comunicación' a un sistema caracterizado por el tono autoritario y compulsivo de los mensajes que produce; por la unidireccionalidad y verticalidad con que estos 'circulan'; por la imposibilidad fáctica de respuesta por parte del interpelado -o, lo que es lo mismo, por la anulación de cualquier tipo de feedback o circularidad-; por la masificación, homogeneización y banalización extrema de los contenidos; por el anonimato y la des-subjetivación de los actores y en el cual el 'otro', factor indiscutible del acto comunicacional, ha sido definitivamente expulsado?."¹⁵²

Una de las consecuencias que provoca el funcionamiento actual de los medios de comunicación masivos al servicio de los intereses de una u otra multinacional empresarial es la realidad ficcional, o en terminología de Jean Baudrillard el "simulacro",

¹⁵² Gustavo Valdés de León, *Contra Babel. La comunicación en el contexto de la semiósfera*, III Encuentro Latinoamericano de Diseño, Diseño en Palermo 2008, Universidad de Palermo, Argentina, Ensayo disponible en la web http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/encuentro2007/02_auspicios_publicaciones/actas_diseno/articulos_pdf/A4093.pdf

que ha pasado a sustituir de manera verdaderamente eficaz para los intereses anteriormente citados, a la situación real del mundo.

"Hoy nosotros no pensamos lo virtual, los virtual nos piensa. (...) Nosotros tampoco podemos imaginar hasta qué punto lo virtual ya ha transformado, como por anticipación, todas las representaciones que tenemos del mundo."¹⁵³

Esta transformación adquiere connotaciones ontológicas y así los sectores más vulnerables de la sociedad terminan por aceptar como realidad hechos inexistentes, generados, editados y lanzados con un fin perfectamente predeterminado. Esta estrategia es utilizada de manera bidireccional. Por ejemplo, la información que llega a Estados Unidos y a Europa de "los otros" se fabrica como un espectáculo mediático, la mayor de las veces a través del conflicto, pero eso sí, un conflicto aséptico, a poder ser sin cadáveres, sin sangre, más cercano al video-juego que a la cruda realidad bélica. Uno de los ejemplos más flagrantes de esta espectacularización neutralizada fue la puesta en escena televisada de la Guerra contra Irak en el año 2003.

Desde el otro lado, la imagen que proyecta Occidente hacia los países empobrecidos y desprotegidos es la del estado de bienestar, de confort, donde no importa el color de la piel porque todos pueden tener la opción de ser partícipes del *sueño americano*, acceder a puestos de alta retribución económica, vivir en una extraordinaria casa con piscina y las máximas comodidades donde los niños, siempre sonrientes, aparecen jugando sin ningún peligro frente a la puerta de sus casas. ¿Cuál es el verdadero interés que hay detrás de esta táctica del poder fáctico? ¿Qué es lo que auspicia este tráfico de los sueños de las sociedades endémicamente empobrecidas? La respuesta es muy sencilla, dada la necesidad del modelo de producción capitalista que siempre precisará nuevas remesas de trabajadores procedentes del Tercer Mundo, dispuestos a consentir cualquier actitud despótica e inhumana, porque ellos, los trabajadores son considerados más como una mercancía que será comprada por el empresario de turno. En palabras de Canclini, "hemos transitado de la modernidad ilustrada a la modernidad neoliberal."¹⁵⁴

"Si hablo de globalizaciones imaginadas no es sólo porque la integración abarca algunos países más que a otros. O porque beneficia a sectores minoritarios de esos países y para la mayoría queda como fantasía. También porque el discurso

¹⁵³ Jean Baudrillard, *Pantalla Global*, Anagrama, Barcelona, 2000, p-126.

¹⁵⁴ Néstor García Canclini, *La Globalización Imaginada*, Paidós, Buenos Aires. 2001, p-81.

globalizador recubre fusiones que en verdad suceden, como dije, en pocas naciones. Lo que se anuncia como globalización está generando, en la mayoría de los casos, interrelaciones regionales, alianzas de empresarios, circuitos comunicacionales y consumidores de los países europeos o los de América del Norte o los de una zona asiática. No de todos con todos. (...)

La globalización es imaginada con más facilidad para los mercados que para los seres humanos."¹⁵⁵

Acrescentada exponencialmente por el vertiginoso desarrollo tecnológico de las últimas décadas, la influencia que provoca esta globalidad imaginada que diría Canclini o estos paisajes mediáticos, como los denomina Arjun Appadurai, que provocan en el receptor emociones, sueños, necesidades llegando a desencadenar que lo imaginado, lo simulado adquiera el mismo peso que la real. Esta distorsión en la visión del mundo, de sus conflictos y problemas, desencadenan en las sociedades desfavorecidas, en donde la información llega manipulada, dirigida y sesgada, un panorama local dislocado en donde los imaginarios y la percepción de los hechos quedan sometidos al impacto de lo que continúa siendo un sistema de dominio por parte del poder hegemónico occidental.

Hasta tal punto llega la manipulación, que es Occidente el que le está construyendo la imagen y la realidad de sí mismos a esos "otros", desprotegidos, desiguales y paradójicamente empobrecidos por el mismo sistema de poder que les invita a participar en su juego. En palabras de Gerardo Mosquera:

"Se corre el riesgo de que Occidente, además de tantas otras cosas, le haga también al Tercer Mundo el pensamiento sobre su interculturalidad y la crítica al eurocentrismo."¹⁵⁶

O bien:

"Los efectos perversos de esta dominación mediática son de amplio espectro. No hay más que ir al África subsahariana y ver cómo en los míseros extrarradios urbanos los habitantes semidesnudos siguen las teleseries norteamericanas protagonizadas por petroleros de Texas o elegantes modelos de Los Ángeles. Y, peor todavía, cuando la imagen e interpretación de sus complejos conflictos tribales y poscoloniales (en

¹⁵⁵ Néstor García Canclini, Op. cit., pp-32,81.

¹⁵⁶ Gerardo Mosquera, *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismos y culturas*, Exit, 2011, p-18.

Somalia, Liberia, Zambia, Ruanda, Eritrea) las reciben a través de las versiones manufacturadas por los camarógrafos y los apresurados periodistas occidentales que les han rendido fugaz visita. Es decir, el sur contempla e interpreta sus propios dramas colectivos a través de las versiones que ha construido y difundido el norte. Así el sur se ve a sí mismo con los ojos del norte."¹⁵⁷

Obviamente las migraciones masivas no son ninguna novedad ni han comenzado en este siglo. Lo que sí es novedoso es la distancia insalvable alrededor de los procesos de movilidad y las rupturas sociales que estos movimientos implican. Fueron otros los patrones que regían el desarrollo de las interacciones entre los pueblos, a través de los viajes, las exploraciones, las conquistas, etc. Más que el desarrollo, la evolución, la economía, ahora estos movimientos migratorios orbitan en torno a la desigualdad.

"Pero el actual proyecto modernizador se caracteriza por no proponer, ni siquiera en las declaraciones y los programas, abarcar a todos. Su selectividad se organiza según la capacidad de dar trabajo al menor costo y conquistar consumidores más que desarrollar la ciudadanía. La competencia y la discriminación en el mercado prevalece sobre la universalidad de derechos políticos y culturales. Por tanto, aun cuando en estos días se habla mucho más de integración entre países latinoamericanos y europeos, y se realizan acuerdos más concretos que en cualquier época anterior, la apertura a los otros, la construcción de una interculturalidad democrática, está más subordinada al mercado que en cualquier tiempo previo."¹⁵⁸

Los intercambios en el Mediterráneo han sido imprescindibles como modelo de referencia y de entre todas las culturas, la fenicia a través de sus viajes y sus contactos con otros pueblos ha sido interpretada por la historia como uno de los ejemplos más enriquecedores en relación con las dinámicas comerciales que exportaban y el sostén y enriquecimiento de su cultura autóctona. Lejos de la filosofía fenicia, las formas de producción actuales se basan en los intercambios desiguales, asimétricos que funcionan sólo a través de la explotación y el sometimiento del otro. La lógica de nuestro tiempo es la acumulación, la regulación de la riqueza, y por supuesto la apropiación de la misma.

¹⁵⁷ Román Gubern, *El eros electrónico*, Taurus, Madrid, 2000, p-64.

¹⁵⁸ Néstor García Canclini, *Op. cit.*, p-82.

En el año 2008 Fatima Mernissi publicó en los Cuadernos del Mediterráneo el ensayo *El adab, o aliarse con el extranjero como estrategia para vencer en un planeta globalizado*. Mernissi actualizó con este escrito una antigua institución árabe, *el adab*, donde nos cuenta cómo su cultura se enriquecía adquiriendo nuevos conocimientos a través del contacto con otras culturas.

"¿Matar o dialogar? ¿La espada o la pluma? He aquí la eterna cuestión que los gobernantes de los imperios han planteado a sus expertos en estrategia. No resulta sorprendente que los expertos del Pentágono también la exploren actualmente. Con el advenimiento de la nueva tecnología de la información, los futuros conflictos serán necesariamente «ciberguerras» donde la victoria será de quien controle el flujo de la información. Aquellos que dependan sólo de la fuerza militar perderán. El término ciberguerra –derivado de la raíz griega kyber, que significa «control»– (...) Uno de los eruditos que aconsejaron a los abasíes que adoptaran el adab como estrategia fue Al-Yahiz, (...) sugería que se tradujeran libros de culturas extranjeras para entender cómo pensaban éstas, al tiempo que fomentaba los viajes y el comercio. (...) Tratar al extranjero como un igual es el primer paso para comunicarse fructíferamente con él."¹⁵⁹

Qué lejanas parecen estas aseveraciones de Mernissi, cuando a día de hoy lo que caracteriza los procesos comunicacionales y de movilidad globalizados son las disparidades, el racismo, la pobreza, la falta de derechos humanos, todo ello supeditado a los índices de valor monetario y bursátil.

Antolín Granados Martínez forma parte del Laboratorio de Estudios Culturales de la Universidad de Granada, en el año 2006 publicó un ensayo titulado *Medios de comunicación, opinión y diversidad (social y cultural). Reflexiones en torno al fenómeno migratorio*, en donde analiza de qué manera los movimientos migratorios y su recepción en nuestro país han pasado a ser un fenómeno mediático de gran magnitud.

La cifra de personas que atraviesan nuestra frontera por los diferentes aeropuertos, estaciones de tren y autobús es exponencialmente más amplia que los que arriesgan su vida a bordo de una patera, pero este dato veraz no es el que nos cuentan a diario en los medios de comunicación. Granados explica esta manipulación de una

¹⁵⁹ Fatima Mernissi, "El adab, o aliarse con el extranjero como estrategia para vencer en un planeta globalizado", *Cuadernos del Mediterráneo*, nº 10, Intercultural Dialogue between Europe and the Mediterranean, Instituto Europeo del Mediterráneo, Barcelona, 2008, pp-285,288.

manera muy sencilla, ya que si realmente nos dieran los datos de las miles de personas que cada día entran a nuestro país, por poner un ejemplo en el aeropuerto de Barajas, se acabaría el espectáculo mediático.

"También se puede entrar en España por avión con el correspondiente visado como turista, después de haber pagado una buena suma de dinero a las mafias. Sólo que, en este caso, no hay espectáculo servido -no hay pateras, ni rescates, ni muertos-, por ello tampoco hay cobertura mediática.

La imagen del inmigrante extranjero se construye por tanto sobre una base de un modelo histórico de desarrollo (las relaciones Norte/Sur) en el que aquel representa la pobreza, la miseria y la incultura -razones por las cuales se ve obligado a buscar fortuna en los paraísos europeos-, y a partir de guiones culturales que esencializan ciertos caracteres físicos y psíquicos."¹⁶⁰



Fotograma del video titulado *Centro di Permanenza temporanea* (Centro para la permanencia temporal, 2007) del artista Adrian Paci. Un trabajo en el que un grupo de posibles emigrantes que buscan iniciar su trayecto, ven cómo su viaje, paradójicamente, conduce a ninguna parte antes incluso del momento de partir.

¹⁶⁰ Antolín Granados Martínez, "Medios de comunicación, opinión y diversidad (social y cultural), Reflexiones en torno al fenómeno migratorio", Ensayo publicado en *Medios de comunicación e inmigración. Convivir sin racismo*, Obra social Caja de Ahorros del Mediterráneo, Murcia, 2006, p-82.

4.5. El arte en su destierro global

El título que abre este capítulo fue utilizado por primera vez entre los años 2010 y 2011 en un seminario desarrollado en su totalidad en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, que significativamente utilizó este título *El arte en su destierro global: Cultura contemporánea y desarraigo*, y que en mi opinión resume a la perfección el estado actual en el que se generan los contextos artísticos.

La significación del término *destierro* quiere ir más allá del concepto de pérdida o exilio, se trata de afirmar la condición de *sinfronteridad* del arte actual, las nuevas realidades culturales que este estado genera y las afecciones directas a la naturaleza y a la función social del arte, que a colación del nuevo panorama global están generando diversas coordenadas, lenguajes y escenarios para su representación.

"Actualmente, instancias como las del mestizaje y la globalización determinan de forma masiva la comunicación visual. Un efecto sintomático de esa nueva realidad cultural, marcada por una activa substracción de las diferencias, es, cómo no, el desarraigo. También el museo, el espacio paradigmático de la cultura artística moderna, se presta como lugar de encuentro de lo diverso a la vez que como escenario de un arte apartado de sus funciones no museológicas, desprovisto de valores de uso. (...) El lenguaje común se habla hoy en las fronteras, pero estas no tienen un dónde. El arte deja de hundir sus raíces en un territorio fijo para extenderlas al aire, como una planta que invirtiera su posición en la vertical. El desarraigo fuerza a la cultura a competir con su opuesto en un territorio sin fronteras."¹⁶¹

Las dinámicas artísticas que ha desencadenado la globalización, junto con otros procesos culturales, algunos de ellos tratados anteriormente en esta investigación, como las migraciones contemporáneas, las múltiples y complejas definiciones de identidad, las readaptaciones de los centros y las culturas periféricas, sin duda han problematizado las nociones que hoy tenemos de las fronteras.

"Las fronteras se quiebran o se complejizan, y devienen uno de los grandes temas del momento. La globalización, las migraciones, la caída de los muros y la erección de otros nuevos, los cambios en los mapas, las transterritorializaciones de todo tipo, han

¹⁶¹ Javier Arnaldo, Eva Fernández del Campo, *El arte en su destierro global. Cultura contemporánea y desarraigo*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2012, p-11,12.

problematizado la noción misma de frontera. Resulta elocuente que a pesar del reforzamiento de los controles fronterizos de los países ricos hacia los pobres, la frontera es pensada hoy más como comunicación y porosidad que como pared de contención, porque existe una noción transterritorial generalizada. Se habla de cultura de la frontera en términos de ósmosis, no de oposición. Cruzar fronteras físicas y mentales es hoy la norma."¹⁶²

4.5.1. La desconocida frontera

La artista Shilpa Gupta reflexiona en su obra *A Hundred Hand Draws Maps of India* (Cien mapas de India dibujados a mano), en torno al concepto de transitoriedad geográfica y lo hace construyendo un cuaderno que contiene cien dibujos trazados a mano por cien individuos diferentes, por lo que el resultado final respira de las experiencias individuales de cada uno de ellos, para los que el contorno de su país nunca es coincidente. Gupta con esta instalación, también ha dado lugar a un vídeo donde se suceden las imágenes de los mapas, que según quien los haya dibujado desaparecen o surgen nuevos territorios.



Shilpa Gupta. *A Hundred Hand Draws Maps of India*. 2007-2008

¹⁶² Gerardo Mosquera, *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismos y culturas*, Exit, 2011, p-61.

Para Gerardo Mosquera la transformación en el panorama global de las artes ha sido tan sustancial que a día de hoy aún no somos conscientes de lo trascendental que supone este nuevo giro ontológico. En las últimas dos décadas las relaciones entre el arte contemporáneo, la cultura y su internalización se han revolucionado, no sólo por los avances tecnológicos y comunicacionales o por los procesos modernizadores que en muchas regiones del mundo han sido a veces desmesurados, el mayor cambio del panorama cultural y artístico radica en la expansión planetaria de la práctica artística contemporánea.

"La mutación en el panorama global de las artes visuales ha tenido lugar en silencio, suave y paulatinamente, sin que aún se tenga cabal conciencia de cuan radical ha sido la mudanza.

Hemos dejado atrás los tiempos de los ismos y los manifiestos. La cuestión crucial en el arte hoy día es el extraordinario incremento de su práctica y circulación regional e internacional a través de una variedad de espacios, eventos, circuitos, y por medio de comunicaciones electrónicas."¹⁶³

Aunque es ingenuo pensar la globalización en términos de igualdad conexional y de oportunidades, y asumiendo que la realidad social actual continúa dejando desconectada a buena parte del mundo, bajo la dirección de los centros de poder occidental, una nueva configuración en el terreno artístico está surgiendo en los últimos años desde lugares insospechados hasta hace muy poco. La presión del multiculturalismo está provocando la apertura hacia una mayor pluralidad. Son ya más de doscientas bienales y eventos artísticos que se organizan con una periodicidad fija en todo el planeta, lo que facilita sin duda la circulación y visibilidad de artistas, curadores e intelectuales que ahora tienen cabida en el panorama contemporáneo y que anteriormente su espacio de acción estaba reducido a su ámbito local.

"Junto al incremento de los circuitos internacionales hoy crecen nuevas energías artísticas y nuevas actividades que se llevan a cabo localmente en áreas donde, por razones históricas, económicas y sociales, uno no esperaría encontrar una producción valiosa. Mi trabajo en lugares como Centroamérica, Palestina o Paraguay me ha hecho testigo no sólo de prácticas artísticas vigorosas y plausibles, sino de la fundación de grupos y espacios alternativos, estimulada por la ausencia de infraestructuras, y del

¹⁶³ Gerardo Mosquera, Op. cit., p-149.

surgimiento de acciones contra el arte comercial prevaleciente y el poder establecido, o ajenas a él."¹⁶⁴



Hace una década que la ciudad mauritana de Nouakchott cuenta por primera vez en su historia con la *Maison des artistes*. Un punto de encuentro y referencia para los artistas locales.

Esta explosión en el terreno artístico contemporáneo genera transformaciones tremendamente enriquecedoras para el contexto donde se generan, traspasando los límites de la vida cotidiana y personal de cada artista hacia la interacción transcultural. En el caso de la *Maison des artistes* en Nouakchott, desde su apertura en el año 2004 ha posibilitado el contacto y la convivencia con artista de todas partes del mundo que pueden participar en su residencia creativa.

¹⁶⁴ *Ibíd.*, p-150.

Incluso en medio de la guerra, como en Palestina, Siria y Líbano, las obras de artistas locales desafían todo lo preconcebido por la crítica artística y manifiestan hasta qué punto las dinámicas en el terreno del arte y la cultura pueden estar en interconexión con el mundo. Muchas galerías de arte de Damasco han pasado a convertirse en residencias para artistas que por la situación actual del país, han tenido que abandonar sus hogares. En la ciudad libanesa de Aley, a 17 kilómetros de Beirut, desde que comenzó la guerra en su país vecino la Art Residence Aley funciona como un espacio para la creación y la comunicación que ayuda a jóvenes artistas sirios a huir de la guerra de su país y a mostrar su obra a nivel internacional.



La artista siria Iman Hasbani pinta sobre un lienzo en la Residencia de Arte de Aley.

Uno de los ensayos que recoge la edición del catálogo del seminario que tuvo lugar en el Círculo de Bellas Artes de Madrid entre los años 2010 - 2011 y que da título a este capítulo *El arte en su destierro global*, fue escrito por Jean-Hubert Martin específicamente para este ciclo de ponencias. En el *Arte Contemporáneo en la Era Global*, Jean-Hubert Martin expone la increíble forma en la que durante las dos últimas

décadas ha explotado y se ha acelerado el intercambio de ideas y objetos de un proceso que comenzó hace cinco siglos.

"Este nuevo reparto implica también nuevos métodos en una historia del arte que precisamente ya no se limitará a la historia y su cronología, sino a la antropología y al estudio de los procesos de creación. (...) Esta reescritura del arte va a oponerse rápidamente en función de los grandes cambios económicos en curso. La exclusión dará lugar cada vez más a la coexistencia del arte vivo. Pero esta evolución también va a implicar una seria revisión de la historia del arte que deberá componérselas con puntos de vista diferentes. Va a exigir una gran puesta a cero, donde habrá que cuidar que una dominación no sea simplemente sustituida por una potencia emergente, sino que tome en cuenta la enorme diversidad de la creación que he intentado evocar."¹⁶⁵

Con estas palabras cierra su ensayo Jean-Hubert Martin, poniendo de manifiesto el abismal cambio que se ha producido en el mundo del arte en tan poco tiempo. Desde la mítica exposición *Magiciens de la Terre* o la II Bienal de la Habana llevada a cabo dos años antes, primeras exposiciones globales de arte contemporáneo, los discursos y las prácticas en el plano artístico han dado un giro sin precedentes.

"Hasta hace poco, se buscaba una pluralidad nacional equilibrada en las muestras y eventos. Ahora el problema es opuesto: los curadores y las instituciones tenemos que responder a la vastedad global contemporánea. El desafío es poder mantenerse al día ante la eclosión de nuevos sujetos, energías e informaciones culturales que estallan por todos lados. Ya no resulta posible para un curador trabajar siguiendo el eje Nueva York-Londres-Alemania, según ocurría hasta no hace mucho, y mirar desde arriba al resto arqueando las cejas. Ahora los curadores tenemos que movernos y abrir nuestros ojos, oídos y mentes. Todavía no lo hemos hecho suficientemente, pero la corriente nos impulsa en esa dirección positiva."¹⁶⁶

¹⁶⁵ Jean-Hubert Martin, *Arte Contemporáneo en la Era Global*, Ensayo publicado en *El arte en su destierro global: Cultura contemporánea y desarraigo*, Javier Arnaldo, Eva Fernández del Campo, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2012, p-205,207.

¹⁶⁶ Gerardo Mosquera, Op. cit., p-151.

4.5.2. Raíces, territorio y minorías hegemónicas

La complicada disyuntiva con la que nos enfrentamos ante el panorama artístico actual, con la que Jean-Hubert Martin termina su ensayo a modo de advertencia al tratar la alternancia que surge entre, por un lado, la cultura hegemónica que puede seguir siendo la occidental o cambiar hacia otra potencia emergente, en cualquier caso es indiferente, y por otro lado, el mantener el aroma personal de cada contexto propio, las tradiciones locales, la diversidad, etc.

Es necesaria una puesta a cero en la manera de relacionarse y establecer los diálogos transculturales en nuestro tiempo. Aquí radica la dificultad, y la tarea que desde los ámbitos de la cultura, los artistas, críticos de arte, curadores e intelectuales deben asumir como principal objetivo, es tratar de enfocar las fusiones, los diálogos y las redefiniciones en los procesos artísticos hacia una estrategia antihegemónica, de resignificación basada en la pluralidad, asumiendo las contradicciones y las diferencias como actitudes enriquecedoras, para dejar por fin atrás la tensión del ¿quién come a quién?, para dar lugar a lo que Homi Bhabha ha denominado un "Tercer Espacio", donde las culturas establecen posibilidades de converger en los puntos que los separan.

Ese tercer espacio que define Homi Bhabha para el poeta Gustavo Pérez-Firmat representa una interacción que une y separa al unísono. Define su condición cubano-americana como una vida en el guion a la que no se resigna, porque como él mismo dice, "existen áreas en mi corazón donde el inglés no puede entrar".¹⁶⁷

Para el curador de arte francés Nicolás Bourriaud, la posibilidad de redefinición dialógica en la manera de relacionarse con el Otro, supone que el proyecto globalizante se transforme en un acto profundamente legítimo y verdaderamente planetario, abriendo el espectro de la modernidad hacia una ideología viable, refundada desde la alteridad, permitiéndole a ésta ocupar el lugar que le ha sido históricamente negado. Dicho de otro modo, la tendencia en el terreno artístico debe enfocarse desde el pensamiento que Alain Touraine definió como *glocalización*, al imaginar la posibilidad de encontrar un punto de confluencia entre lo global y lo local, o en palabras de Mignolo, la búsqueda del equilibrio

¹⁶⁷ Gustavo Pérez-Firmat, *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*, Universal, Miami, 2000, p-55.

entre "las historias locales *en las que se materializan los diseños globales o donde tienen que adaptarse, adoptarse, transformarse y rearticularse.*"¹⁶⁸

"Si el modernismo del siglo XX fue un fenómeno cultural meramente occidental, declinado en un segundo momento por artistas del mundo entero, queda hoy por encarar su equivalente global, o sea, inventar modos de pensamiento y prácticas artísticas novedosas que, esta vez, estarían directamente informadas por África, América Latina o Asia, y que integrarían modos de pensar actuando en Nunavut, en Lagos, o en Bulgaria. La tradición africana ya no tendría que ejercer su influencia sobre nuevos dadaístas en un Zurich futuro, la estampa japonesa ya no tendría que inspirar a los Manet de mañana. Los artistas, de manera independiente a la latitud en la que se encuentren, tienen hoy como tarea imaginar lo que podría ser la primera cultura verdaderamente mundial. Pero una paradoja viene ligada a esa misión histórica, que tendrá que efectuarse en contra de esa uniformización política llamada 'globalización', y no sobre sus huellas. (...) Para que tal cultura emergente pueda nacer de las diferencias y singularidades, en lugar de alinearse en la estandarización vigente, tendrá que desarrollar un imaginario específico y recurrir a una lógica totalmente distinta de la que preside la globalización capitalista."¹⁶⁹

La primera edición de *Radicante* de Nicolás Bourriaud fue en el año 2009, pero como el propio autor ha reconocido en infinidad de entrevistas, el origen del desarrollo de este ensayo se sitúa en un momento muy concreto de la historia del arte, el año 1989, fecha de la inauguración de la exposición *Magiciens de la Terre*. El shock visual que esta muestra generó en el territorio del arte y la cultura de la época cumplió a la perfección lo que Jean-Hubert Martin quiso conseguir, "producir estímulos para el pensamiento y actuar como catalizadora para proyectos futuros"¹⁷⁰. De hecho el comienzo del ensayo de Bourriaud comienza de la siguiente manera:

"El nueve de noviembre de 1989 cae el muro de Berlín. Seis meses antes, el dieciocho de mayo exactamente, se inauguraba la exposición *Los Magos de la Tierra*, subtitulada 'primera exposición mundial del arte contemporáneo' por el hecho de que reunía a artistas plásticos de todos los continentes: un artista conceptual se codeaba con un sacerdote vudú haitiano y un pintor de carteles publicitarios de Kinshasa exponía con los grandes nombres del arte europeo. (...) Los tiempos presentes parecen propicios

¹⁶⁸ Walter D. Mignolo, *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Akal, Madrid, 2003, p-355.

¹⁶⁹ Nicolás Bourriaud, *Radicante*, Hidalgo, Buenos Aires, 2009, p-14,17.

¹⁷⁰ Jean-Hubert Martin, *El arte en su destierro global*, Op. cit., p-47.

para la recomposición de lo *moderno* en el presente, a la posibilidad de reconfigurarlo en función del contexto específico en que vivimos."¹⁷¹

En el capítulo de esta tesis *El efecto Magiciens* he analizado y descrito cómo de trascendente ha sido esta exposición para el mundo del arte, el hecho de retomar las consecuencias de esta muestra es porque en mi opinión, si en la actualidad ya es una realidad la posibilidad de entender el arte contemporáneo como un equilibrio que asume las formas de la tradición y las adapta al momento actual, es gracias en gran medida al proyecto que un día soñaron Beuys y Filliou.

4.5.3. Interpretando la tradición

Rashida Triki, historiadora de la Universidad de Túnez, ha denominado este proceso como *modernidad identificadora*, definiendo una forma de producción contemporánea que habita armoniosamente entre las tradiciones ancestrales, traídas al plano artístico actual sin descontextualizarlas, sin desvirtuar su identidad.

"Rashida Triki llama, aludiendo a una parte del arte árabe contemporáneo, una *modernidad identificadora*. Con este término nos referimos, así, a aquel arte que hoy asume las formas convencionales y los rasgos específicos de su tradición, que en el caso árabe son, por ejemplo, la pureza de las formas, la geometría, la importancia de lo decorativo, la presencia de la caligrafía o la autonomía del color, o que en el caso chino serían el empleo de tinta sobre papel, la gestualidad o la imbricación con la poesía, entre otros. Ser contemporáneo para uno de estos artistas es, por tanto, inscribirse estéticamente en las formas inéditas de su actualidad, que no es necesariamente la de los países occidentales, y establecer un diálogo entre sus orígenes y el arte contemporáneo occidental que reconoce, como diría Todorov, que las voces implicadas en el intercambio son diferentes sin que una de ellas constituya la norma y la otra sea *desviación, o retraso o mala fe*."¹⁷²

¹⁷¹ Nicolás Bourriaud, Op. cit., p-1,37.

¹⁷² Eva Fernández del Campo, *El arte en su destierro global*, Op. cit., p-254,256.

Quatre générations de femmes. Zineb Sedira. Instalación de la obra para la Bienal de Venecia en el año 2010.

(Detalle de uno de los azulejos con la impresión de las imágenes de los rostros de las cuatro generaciones de mujeres, familia de la artista.)



Cada vez es mayor el número de artistas contemporáneos árabes, chinos, africanos e indios, entre otros, que introducen en sus lenguajes el arte tradicional de cada una de sus culturas de procedencia, de esta forma esos discursos de su pasado surgen actualizados en su representación, así como en la utilización de materiales, formatos y técnicas propias de lo contemporáneo.

La dificultad del trabajo de estos artistas radica en que la reivindicación por sus tradiciones, simbología e identidad propia de su lugar de origen no se descontextualice en su representación, en la mirada y en la valoración por parte de la crítica de los centros de poder artístico, y que vuelvan a retomar el carácter de ese exotismo tradicional, tan típico en la traducción de las formas de todo lo que resulta diferente, inusual o desconocido y que ha sido en muchas otras épocas la manera de acercarse a los comportamientos artísticos de las culturas diferentes a la propia.

El artista chino Huang Yan sirve aquí como un claro ejemplo de la simbología tradicional china traducida y traída al presente. Yan utiliza como formato para la realización de sus obras el cuerpo humano, donde dibuja paisajes y formas autóctonas, respetando la técnica milenaria de su China natal.



Huang Yan junto a sus padres, mujer e hijo. *Family Landscape* (Paisaje Familiar). 2006

"A este exotismo tradicional se suma además en la época actual lo que algunos autores han llamado 'neo-orientalismo': ese afán por convertir el gusto tradicional por lo extravagante en una visión excesivamente simplificadora de algunos temas políticos, como son la violencia terrorista o machista. Un ejemplo muy evidente de ello es la identificación del arte árabe contemporáneo con una crítica al islam radical, como si los

artistas procedentes de las regiones del mundo árabe no pudieran tratar de otros temas que no fueran el terrorismo o el velo de las mujeres."¹⁷³

Esta asimilación que desde la cultura Occidental se hace con los lenguajes creativos de artistas procedentes de otros territorios puede argumentarse por el hecho significativo de la utilización por parte de muchos artistas, especialmente de origen chino, árabe o indio, de sus obras como una manera de rebelarse, tanto de las imposiciones del poder extranjero como contra los regímenes opresivos propios de su lugar de origen. La demanda que desde el mercado del arte Occidental y el posterior triunfo y visibilidad internacional de estos artistas ha estado marcada, en la mayor de las ocasiones, por la crítica que desde sus trabajos denuncian las atrocidades del sistema comunista en el que viven, la falta de libertades, el clasismo o las situaciones profundamente machistas que padecen las mujeres árabes o indias.

"Los artistas chinos que han triunfado de manera más sonada en Occidente son los que han hecho con su trabajo una crítica al sistema comunista y a la falta de expresión, y algunos de los artistas indios más conocidos en Europa y Estados Unidos son aquellos que tratan el tema de las castas o de la situación de la mujer en la India. Esta tendencia del arte encierra el peligro de identificar a las culturas de los otros con los dramas políticos que atenazan a nuestra sociedad, lo que desde mi punto de vista, es otra forma de establecer, una vez más, la superioridad de Occidente respecto al resto."¹⁷⁴

He aquí la problemática labor que anteriormente mencionaba con las opiniones de intelectuales como Gerardo Mosquera, Homi Bhabha o Jean-Hubert Martin. Porque en una suerte de antropofagia el poder hegemónico históricamente ha tendido a devorar a todos los discursos, ya sean artísticos, filosóficos o científicos que suponen una crítica hacia sus cánones y valores. Sin duda es una complicada estrategia ser partícipe del juego y no permitir la instrumentalización del que marca las reglas del mismo.

"¿Ha sido útil el diablo? O, ¿habremos vendido nuestras almas? Sea cual sea la respuesta, el arte de todo el orbe ha alcanzado una participación *crossover* gracias a la galopante expansión en la circulación internacional del arte así como a la inclinación de los artistas hacia prácticas y proyecciones por completo internacionales. Quizás el diablo somos ahora nosotros."¹⁷⁵

¹⁷³ Eva Fernández del Campo, *El arte en su destierro global*, Op. cit., p-261.

¹⁷⁴ *Ibíd.*, p-261,262.

¹⁷⁵ Gerardo Mosquera, *Caminar con el diablo*, Op. cit., p-171.

Eva Fernández del Campo visibiliza en varios de sus ensayos el giro conceptual que han sufrido los lenguajes de artistas que han terminado por convertirse en los más vehementes defensores de aquella forma de poder opresiva y hegemónica contra la que luchaban al inicio de sus carreras artísticas.

"Asistimos al fenómeno frecuente y alarmante de que muchos de los artistas que han intentado convertirse en la voz de quienes no la tenían y que han hecho una arte político con la intención de hacer crítica de la situación postcolonial, de los gobiernos corruptos, de la violencia o del machismo, han acabado por convertirse en la voz de quienes ejercen el poder de la forma más autoritaria. Un caso muy significativo es el de China, donde muchos de los artistas más representativos de los últimos tiempos, que habían comenzado por hacer de su arte un ejercicio de lucha contra el régimen comunista, han acabado convirtiéndose en los mejores reclamos y escaparates de éste ante el mundo occidental."¹⁷⁶

A pesar de esta inconmensurable dificultad con la que se encuentran los artistas en el momento en que sus carreras adquieren ámbito internacional y donde por lo tanto entra en su espectro el ignominioso poder del mercado, hay artistas que encuentran el espacio de equilibrio para que sus obras sigan desprendiendo su aroma autóctono a pesar de encerrar en sus expresiones y lenguajes feroces críticas hacia el poder establecido. Uno de estos casos es el del artista indio Atul Dodiya que con un discurso en muchas ocasiones subversivo, irónico y reivindicativo visibiliza los extraordinarios cambios y presiones a los que su cultura se está enfrentando en la actualidad.

En su obra *Tomb's Day* (Día de la Tumba) de 2001, el artista denuncia el inmenso poder que la política exterior posee en la sociedad asiática y de cómo está llegando a transmutar la vida cotidiana de su país. En este tríptico Dodiya representa a Putin, Bill y Chelsea Clinton visitando el Taj Mahal. Clinton agarra un texto sagrado de Hanuman, el dios mono de, entre otras cosas, el celibato. En un tercer panel, un mago de la India hace desaparecer el Taj, una amenaza que el artista dice está en su mente, debido a las tensiones nucleares, étnicas y globalización desenfrenada.

¹⁷⁶ Eva Fernández del Campo, *El arte en su destierro global*, Op. cit., p-262.



Tomb's Day. Atul Dodiya. 2001.

La problemática labor de contextualizar la obra no es algo que afecte exclusivamente a las producciones realizadas por artistas de sociedades denominadas periféricas o primitivas, por su procedencia no occidental. Todo el arte contemporáneo depende ya del entorno en que está situado. El artista de hoy, le presta tanta atención al espacio en el que se va a situar la obra como a la propia obra. Nunca se dedicó tanto tiempo ni se prestó tanta atención al montaje de exposiciones como ahora. Los monumentos de las ciudades se han bajado de sus pedestales para dialogar con el espacio que comparten. Cualquier artista contemporáneo es consciente de la importancia que tiene el contexto en su obra y de la relación de la misma con el espacio expositivo. Explicar la relación que su obra mantiene con el origen y la tradición es una preocupación primordial para el artista contemporáneo, indiferentemente de su procedencia.

Chantall Maillard trata en su libro *Contra el arte y otras imposturas* la dificultad que conlleva la labor por parte de los artistas contemporáneos de contextualizar de manera correcta sus obras, para no despojarlas de la identidad que mantienen por sí mismas. Dado que el punto de inflexión es muy sutil y muchas de las veces si la imagen no dispone del marco adecuado puede ser reinterpretada de acuerdo con los conocimientos o la percepción particular de la que disponga el propio espectador. Para demostrar la

levedad que separa el proceso de contextualizar y descontextualizar una obra de arte o un comportamiento artístico tradicional, Maillard comenzó una de sus ponencias sobre arte y globalización proyectando una diapositiva muy similar a ésta y lanzando una pregunta a los asistentes:

Boñigas de búfalo.

Uttar Pradesh,
India. 1999.



"En un encuentro sobre globalización celebrado hace algunos años inicié mi ponencia con la proyección de esta diapositiva y pedí a los asistentes que me dijeran lo que les parecía.

Dado que mi intervención iba a versar sobre arte, éstos no dudaron en contestar que podía ser una obra de *land art* (arte en espacios abiertos) o una composición matérica. Algunos incluso se atrevieron a considerar la posible autoría de algún que otro artista contemporáneo.

Acto seguido, proyecté una imagen más amplia del mismo motivo y les expliqué que se trataba de boñigas de búfalo puestas a secar al sol como es costumbre en la India. Y es que, ciertamente, desgajada de su contexto, una pequeña parte de la realidad puede insertarse fácilmente en otro ámbito e interpretarse de acuerdo con éste: es el fenómeno de la descontextualización."¹⁷⁷

¹⁷⁷ Chantal Maillard, *Contra el arte y otras imposturas*, Pre-Textos, Valencia, 2009, p-41,42.



Boñigas de búfalo. Uttar Pradesh, India. 1999.

Este motivo del que habla Maillard es lo que provoca la dedicación exhaustiva, rozando casi la obsesión, que artistas como por ejemplo Richard Long, llevan a cabo a la hora de definir el contexto en donde se producen sus obras. Long saca literalmente el objeto de exposición de su lugar habitual, o de su lugar originario y la tarea que afecta al proceso de significación para que no pierda la esencia es una prioridad para el artista.

Una muestra sintomática de este proceso se hace plausible en sus obras *Sahara line/Sahara circle*, *Walking a Line in Perú* o *A Line in the Himalaya*, donde el artista inglés traduce sus experiencias profundamente personales en la naturaleza a piezas escultóricas de ubicación específica, acompañadas en muchas ocasiones por murales de barro de gran formato creados *in situ* para cada exposición.

De alguna manera Long cuando trae a los espacios expositivos cerrados sus instalaciones de piedra, pizarra, madera, plumas y demás materiales naturales, necesita llevarse con él también parte de la tierra en donde han sido creados, que extiende sobre las paredes de la galería o museo transformando este acto en una metáfora del lugar y el sitio al que pertenecen.



Sahara circle. Richard Long. 1998.



Richard Long pintando con tierra un círculo en la pared de la galería. Berlín. 2001.

4.6. El museo fuera de sí

"Sería conveniente que no olvidásemos el origen político, además de científico, de los museos. Sabido es que el primer 'Museo', o templo de la Musas, fue fundado en Alejandría a comienzos del siglo III a.C. por Tolomeo I, hijo de un general de Alejandro. Era una institución formada por un grupo de sabios que se dedicaban al estudio de la astronomía y la geografía. Cleo, la musa de la historia, y Urania, la de la astronomía, presidían aquel lugar."¹⁷⁸

En infinidad de seminarios, revistas especializadas en arte, posgrados, masters, tesis doctorales e incluso exposiciones que tratan la labor explícita del propio museo, desde la museografía, museología y la crítica especializada, intentan dar respuesta a la pregunta ¿cuál es el cometido de los museos en la actualidad? Y abrir el debate sobre el concepto holístico de la figura del museo o el *cluster* empresarial en que puede haberse transformado en los últimos años.

En la actualidad la figura del museo ha pasado a ser uno de los lugares de referencia más importante de nuestras ciudades contemporáneas. El espacio que en otros tiempos ocupaba el templo, o la iglesia de cada comunidad, ahora lo ocupan edificios como el museo, que se ha proyectado a sí mismo más allá de su simple función institucional y que ahora visibiliza el desarrollo y la potencia económica del lugar donde se encuentra.

"Cualquier persona que viniese del Oriente tradicional no tendría inconveniente en deducir que los museos de la vieja Europa son los nuevos templos de Occidente. Hay, ciertamente, en la actitud del espectador algo que se parece a una actitud religiosa: los objetos se sacralizan y contemplan. Pero no nos equivoquemos; la mirada estética no es religiosamente contemplativa. Va ligada al individualismo crítico; se acompaña, en mayor o menor medida, de un juicio estético. Y el juicio requiere la distancia, al contrario que la actitud religiosa que aspira a la aproximación, cuando no a la identificación con el objeto."¹⁷⁹

Lo que en épocas anteriores hubiera parecido un hecho inconcebible y anómalo hoy es una realidad tangible porque la importancia que se le da a la morfología y la estructura del museo contemporáneo es de importancia similar, incluso en muchas

¹⁷⁸ Chantal Maillard, Op. cit., p-49,50.

¹⁷⁹ *Ibíd.*, p-56.

ocasiones mayor, que las obras de arte que expone y conserva. Ahora es el propio contenedor de la creación artística contemporánea el que reivindica el poder ser una obra de arte por sí mismo.

"El arte del siglo XX ha sido concebido para ser presentado en el marco del museo. En la medida que se somete el museo a esta misión se ve envuelto en el conflicto de reivindicaciones que compiten entre sí, a saber, del arte, del museo, de la arquitectura. El arte define siempre y en cada forma el espacio. Una vez que se separó el arte de la arquitectura se transformó aquél en reivindicación autónoma a articular por separado. La arquitectura que se ha separado del arte reivindica el derecho a ser obra de arte autónoma. El museo culmina este conflicto. Lo hace suyo, pero sólo en la medida en que se declara a sí mismo obra de arte. El museo es en potencia la obra de arte global del siglo XX. Cumple esta pretensión a medida que logra unir la reivindicación geométrica de la arquitectura con el arte."¹⁸⁰

4.6.1. Exhibir el museo

Resulta sencillo encontrar coincidencias con las opiniones de Cladders provenientes desde el terreno arquitectónico o empresarial, pero sin duda estas coincidencias se diluyen desde las críticas que muchos artistas e intelectuales vierten en el sentido prioritario que hoy se le da al diseño del propio espacio pensado para contener las obras artísticas, donde hoy prevalece la preocupación puramente estética que ha provocado la mutación del museo en una materia fenomenológica del arte contemporáneo.

En una entrevista realizada al director de la Tate Modern por el periodista Iker Seisdedos para el periódico El país en mayo de 2011, Chris Dercon declaraba que la industria del entretenimiento y la información se parece cada vez más a los museos.¹⁸¹

En mi opinión la definición de museo es correcta al modo inverso de la explicación del flamante director de la Tate Modern, Chris Dercon. Las formas neutras y equilibradas que los museos mantenían en su estructura han quedado relegadas a las necesidades espaciales que requieren nuevos espacios más parecidos en su morfología a la de una factoría o un centro comercial, influencia indiscutible de la voracidad consumista

¹⁸⁰ Johannes Cladders, *Una teoría construida: El museo Abteiberg de Mönchengladbach, en Elarquitecto y el museo*, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Sevilla, 1990, p-51.

¹⁸¹ Chris Dercon, Entrevistado por Iker Seisdedos, El País, 10-mayo-2011, Entrevista completa en la web http://elpais.com/diario/2011/05/10/cultura/1304978402_850215.html

característica del periodo globalizador en el que vivimos. Así proyectos paradigmáticos como el caso de la Neue Nationalgalerie de Berlín, trabajo con el que Mies van der Rohe culminó su trayectoria parecen hoy formas obsoletas para la función que llevan a cabo los museos actuales, más cercana a la espectacularización que a la preservación. En otras palabras, podría decirse que el momento actual aparece tremendamente marcado por la necesidad de extroversión, prioridad que sin duda se antepone al diseño de las atmósferas interiores necesarias para la adecuada contextualización de la obra de arte contemporánea.

"Dice Jean Clair que en los nuevos museos se franquea el paso no ya del culto a la cultura en lo que concierne a la función de sus objetos, sino 'de la cultura a lo cultural'; nos las vemos con productos culturales. 'La cultura es la exportación, el comercio, la política de las tiendas', escribe. La competencia de la industria de bienes espirituales se mide en lo económico, en una capacidad de posicionamiento e incidencia en el mercado que determina sus estrategias de comunicación y condiciona necesariamente el contenido museológico."¹⁸²

Ante las aseveraciones de Jean Clair, es sencillo entender el cambio sustancial que la estructura formal del concepto museístico ha sufrido en las últimas décadas. Lo que hasta hace muy poco era entendido como la arquitectura del museo recordando al templo, al palacio, donde se cuidaban al máximo las formas neutras y equilibradas para dar cabida al contenido artístico y patrimonial, ahora la quiebra de estos conceptos ha sido total, superando todos los moldes establecidos hasta convertirse en las catedrales del consumo de las que los ciudadanos contemporáneos se enorgullecen y que son símbolo indiscutible del poder económico de nuestras ciudades.

"La Tate recuerda un templo y el Metropolitan un palacio, y ambos se prestan a preservar la memoria como sus modelos podían proteger el culto o el patriciado. Pero a esas edificaciones forzadas a la contención cultural les han salido excrescencias con las que se granjean una apertura activa: una pirámide de vidrio al Louvre, un apéndice al Prado, un pabellón 'der Moderne' a la Alte Pinakothek, una Galerie der Gegenwart a la Kunsthalle de Hamburgo, una pareja quizá complementaria, pero muy independiente, a la Tate, que ya antes se había extendido con la Clore Gallery y multiplicado con nuevas Tates. La arquitectura conservadora no se basta para la moderna explotación

¹⁸² Javier Arnaldo, *El arte en su destierro global: Cultura contemporánea y desarraigo*, Javier Arnaldo, Eva Fernández del Campo, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2012, p-156,157.

museística y los nuevos espacios del arte requieren del parecido con una edificación más acorde con los trazados de una factoría, un mercado, un pabellón de novedades o un mirador, a los que atiende la sociedad de consumo."¹⁸³

Las reflexiones críticas hacia la institución del museo han sido una constante en los discursos creativos de artistas, curadores y críticos de arte. Desde diferentes ópticas los artistas han utilizado sus obras para denunciar la visión colonialista de algunos museos hacia otras culturas o en la actualidad la primacía del mercado con la que se formulan estas instituciones. En el año 2002, Antoni Muntadas llevó a cabo en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona MACBA, lo que con el tiempo ha llegado a denominarse una exposición antológica. Con el título genérico *On Translation: Museum* (En traducción: Museo), Muntadas reunió para esta ocasión un amplio número de sus obras componentes de la serie *On Translation*, proyecto iniciado en Helsinki en el año 1995, compuesto en su totalidad por veintisiete propuestas desde donde el artista reflexiona sobre el concepto de “traducción” a través de un espectro muy amplio, que abarca cuestiones lingüísticas, políticas culturales y económicas, el funcionamiento de los mecanismos mediáticos, la hibridación de nuestras sociedades o los espacios y las arquitecturas que dan cobijo en la actualidad a la economía del arte, todos ellos temas objeto de análisis de esta serie.

"Antonio Muntadas hizo una pieza específica para la exposición de Barcelona que reforzaba la serie *On Translation*. Se trata de la imagen gráfica a modo de *blueprint* que tituló *On Translation: La Imatge*. Sobre un fondo monocromo azul aparecía en ella, silueteadas en blanco, las figuras de una fotografía. Esta representaba a un grupo de personas en una reunión de trabajo en torno a una mesa, que bien podría identificarse como una junta de Patronato del MACBA. La imagen del museo quedaba quintaesenciada, no con una obra escogida de la colección, sino con esta radiografía visual."¹⁸⁴

Con este gesto, Muntadas expone en lo que se han convertido los museos contemporáneos, en multinacionales. Y la gestión institucional que desde ellos se hace es al estilo empresarial, llegando incluso a seleccionar las obras de los artistas según los criterios de su marca, para que no dañen la imagen que pretenden lanzar al visitante. Como otra cualquier empresa los museos han incorporado funciones hasta hace muy

¹⁸³ Javier Arnaldo, Op. cit., p-152.

¹⁸⁴ *Ibíd.*, p-118,119.

poco inimaginables en un espacio de tales características. Ahora se organizan eventos, compras y actividades propias del consumo de masas, adaptándose a las necesidades y a las realidades políticas y económicas de la sociedad globalizada.

"*La Imatge* (de Muntadas) fue expuesta en el hall del museo, se reprodujo en vallas publicitarias, anuncios de prensa, carteles, camisetas y otros productos de tienda, incluidos platos de loza serigrafiados.

La gestión institucional se dispone también en este otro ejemplo como elemento de representación del museo y, en definitiva, el gobierno del operador es identificado con la cultura que opera."¹⁸⁵



On Translation: La Imatge. Antoni Muntadas. 2002

¹⁸⁵ *Ibíd.*, p-119.

La autora Chin-tao Wu, especializada en arte y cultura contemporánea, expone detalladamente en su ensayo *Privatizar la cultura* hasta donde el *ethos* del libre mercado se ha introducido en la esfera de las artes visuales contemporáneas por la vía del valor mercantil, provocando la mutación de los museos en multinacionales y de cómo los gobiernos gestionan estas instituciones, paradójicamente denominadas públicas, inoculando los principios del libre mercado.

Para la autora se trata de un auténtico asalto empresarial a los museos llevado a cabo por las élites sociales y mercantiles y de cómo estas compañías multinacionales han logrado integrarse y ocultarse bajo la infraestructura de lo artístico y lo cultural. En su ensayo utiliza la expresión McGuggenheim para definir en lo que para ella se han convertido los museos hoy ¿es una nueva representación de la última invasión por parte de la cultura estadounidense como lo fue Coca-Cola o McDonald's como antes de la persistente colonización del mundo por parte de Occidente?

"Una vez que el vocabulario de negocios y la serie empresarial de valores entran en una institución artística, su escenario de operaciones estará dominado de modo insoslayable por el *ethos* y las prácticas de las multinacionales. (...)

Puede que los términos de referencia hayan cambiado, pero la superioridad cultural y la explotación financiera siguen siendo las mismas en este nuevo juego de globalismo cultural. Es posible que el globalismo tenga validez como ideal utópico, pero la expansión exterior de las instituciones artísticas estadounidenses que hemos presenciado durante los últimos años es la antítesis del idealismo; ha sido un ejercicio de pragmatismo en el que el imperialismo cultural y el capitalismo multinacional han unido sus fuerzas para consolidar las hegemonías existentes."¹⁸⁶

¹⁸⁶ Chin-tao Wu, *Privatizar la cultura*, Akal, Madrid, 2007, pp-329,337,338.

4.6.2. McGuggenheim

Sol Panera es la directora de la Galería Aritza, una de las más reputadas y con más trayectoria de la capital vizcaína desde su apertura en el año 1973. En el mes de marzo de 2015 Panera declaraba al periodista Felip Vivanco para la revista MG Magacine, "A mí el Guggenheim no me ha comprado nada, ni una obra"¹⁸⁷. Con estas declaraciones la galerista reitera la crítica mayoritaria, que desde el ámbito de los profesionales de los circuitos del mercado del arte vienen denunciando esta situación. Porque el impacto que la tipología de museo que Chin-tao Wu denomina "museo multinacional" no enriquece ni un ápice el tejido cultural de las ciudades en las que se impone este modelo, sino al contrario, el impacto en las industrias culturales locales es limitada y desigual.

Sintomático resulta también el caso de la ciudad de Málaga, que en el transcurso de una semana inauguró, no uno, sino dos museos de la misma índole anteriormente expuesta. Una sucursal del Pompidou parisino, conocido en la ciudad como el Cubo, y una subsele del Museo del Estado Ruso, con sede en San Petersburgo, que ocupa el edificio de la antigua tabacalera. Lo que para el ciudadano de a pie puede resultar motivo de celebración, incitado por la teoría de sus gobernantes que abogan por los extraordinarios beneficios que estos "museos multimarca" van a generar en su ciudad, es en mi opinión necesario cuestionarse por el origen de estas decisiones institucionales. ¿En qué medida enriquecen y fortalecen la red de conexiones de los artistas locales de la ciudad? ¿Verdaderamente provocan que fluyan y se generen oportunidades laborales y de desarrollo local de estos artistas? ¿O lo que les espera es un puesto en el sector servicios dado el aumento en el turismo que pronostican sucederá en su ciudad? Si los malagueños supieran con certeza las verdaderas motivaciones y cómo éstas se generaron para la negociación de las dos sedes museísticas en su ciudad, ratificarían hasta qué punto es más un capricho egocéntrico de su alcalde, que un interés real por la universalización del arte, la cultura y el conocimiento. He aquí el motivo por el que se solaparon en la misma semana del mes de marzo las dos inauguraciones, tenían que llevarse a cabo antes del proceso electoral autonómico para vanagloria de sus gobernantes.

¹⁸⁷ Sol Panera, MG Magacine, publicado el 22-marzo-15 por el periodista Felip Vivanco titulado *Museo sin Fronteras*, disponible en su totalidad en la web <http://www.mgmagazine.es/historias/reportajes/museos-sin-fronteras>

"El ejemplo de Málaga es poco habitual: no se inauguran dos museos de categoría en una misma semana todos los días. Ha coincidido que ambos proyectos estaban maduros y que la acumulación de elecciones (las andaluzas y las municipales) obliga a los alcaldes a que todas sus inauguraciones se hagan esta próxima semana. Así, la ciudad será trending topic artístico estos días. Su alcalde, Francisco de la Torre, está, como decía el entrenador de fútbol Luis Aragonés, contento sin presumir. En realidad, el origen del Pompidou de Málaga, que se inaugura este sábado, se remonta a un amistoso España-Francia de inicios del 2008 en el estadio de La Rosaleda. El alcalde se sentó junto al entonces embajador de Francia en España. 'Yo había leído que el Louvre estaba interesado en abrir nuevas sedes, pero al contactar con ellos vi que estaban centrados en el proyecto de Lens. Cuando le hice la petición al embajador de que queríamos un museo así en Málaga se quedó chocado, le dejé un poco en fuera de juego, pero en el buen sentido', recuerda De la Torre."¹⁸⁸

Queremos un museo así, dice el alcalde de Málaga, en el *así* sale a la luz lo que realmente quiere De la Torre para su ciudad, es una demostración de poder económico que se antepone al interés cultural. Mientras que galerías de arte malagueñas tienen que cerrar sus puertas por la falta de apoyo de las instituciones locales, como le ha sucedido a Alfredo Viñas, entre otros muchos, que asisten perplejos al desembolso del millón de euros anual que supone la sucursal francesa al que hay que sumarle los cuatrocientos mil euros anuales de la sede rusa. Así los artistas malagueños que se han visto obligados al abandono de su ciudad para intentar encontrar posibilidades laborales que se ajusten a su especialidad presencian el desmantelamiento de la trama artística local.

"Ya puestos a hacer museos, '¿por qué no hacer algo nuestro, original, en vez de pagar, mucho, por tener franquicias?', se pregunta Javier Roz. El artista se declara poco partidario de una política cultural donde 'prima lo faraónico frente a los pequeños gestos'. En su opinión, el Pompidou y el Museo Ruso -el que le despierta más interés, admite- tendrán 'más impacto en el turismo que en la vida cultural y para eso se han hecho'. 'Personalmente hubiera preferido que se dedicasen tantos recursos para el apoyo de los artistas y galerías locales, poco valorados y poco apoyados desde lo público', sentencia."¹⁸⁹

O bien, como afirma Rogelio López Cuenca:

¹⁸⁸ Felip Vivanco, Op. cit.,

¹⁸⁹ Javier Roz, Diario Sur, 27-marzo-2015, Declaraciones del artista a la periodista Regina Sotorrió recogidas en el artículo *Los artistas, entre el aplauso y la crítica*.

"Si en otro tiempo hubo una burbuja inmobiliaria, para Rogelio López Cuenca lo que ahora vive la ciudad es una 'burbuja museística'. 'Las nuevas aperturas no están motivadas por satisfacer necesidades de la ciudadanía, sino por un beneficio económico ligado a la industria turística. Eso tiene poco que ver con la cultura', señala. En su opinión, la ciudad sufre el 'síndrome del colonizado: cuando estás recibiendo constantemente y eres incapaz de vender tu propia producción cultural'. Se trata, indica, de 'una *macdonalización* de la cultura, que lleva a simplificar y encontrar las mismas cosas vayas donde vayas', crítica'.¹⁹⁰

Otro artista en clara resistencia a estas inercias del proceso de privatización de la cultura, es el alemán Hans Haacke. Si como hizo él en el año 1970, los artistas, curadores e intelectuales ahondaran en las conexiones que mantienen los miembros consejeros de instituciones museísticas con el poder más reaccionario y sangriento, nos llevaríamos más de una sorpresa. En su obra *Solomon R. Guggenheim Museum Board of Trustees* (Consejo de Administración Museo Solomon R. Guggenheim), Haacke expuso fotografías e informaciones detalladas sobre la dedicación profesional de los consejeros y patronos del museo y la estrecha relación que tres de los trece miembros, incluido su presidente, mantenían con la compañía Kennecott Copper, ligada directamente con el sangriento golpe de estado pinochetista contra el gobierno de Allende. La línea de actuación del artista conceptual alemán está muy vinculada con las problemáticas sociales.

El artista brasileño Marlon Azambuja, utiliza su obra en sus trabajos más recientes como crítica a la idea de museo actual. Para él la importancia de estos espacios radica en su superficie exterior, su fachada, como símbolo de poder, como mera estructura globalizada.

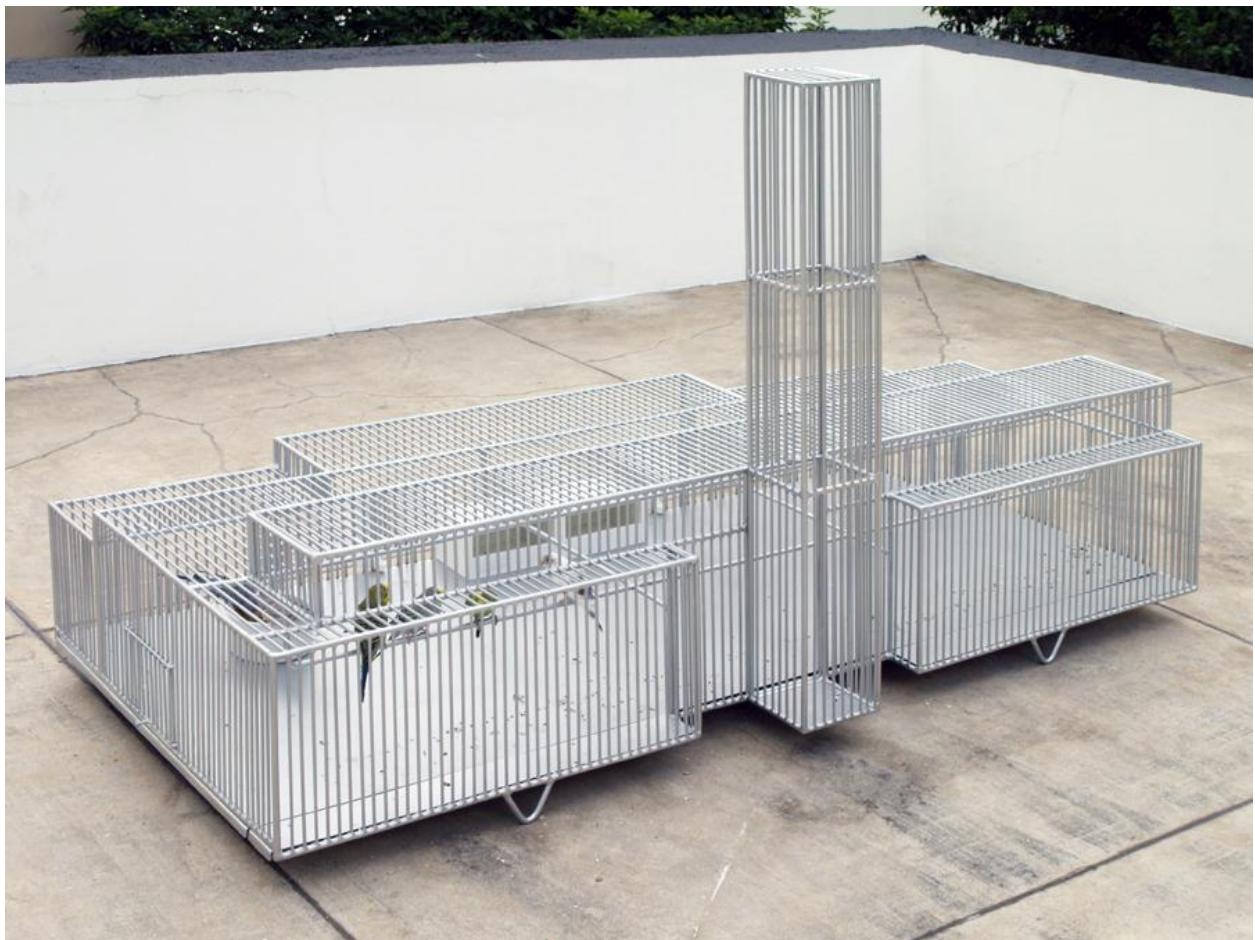
"Cuando llegué a España esto era el paraíso, ¡museos en cada ciudad por pequeña que fuera! Y me parecía curioso que las fachadas fueran lo más importante, es la foto de cara al mundo, 'vamos a poner la ciudad en el mapa de la arquitectura internacional', decían. Luego, el interior y el contenido ya no importaban tanto... Es el uso de la cultura para publicitarse. (...)

Vengo de un país con un ejemplo claro de cómo construir una imagen con edificios: Brasilia nace con la idea de generar una imagen de un país moderno, y tiene sus

¹⁹⁰ Rogelio López Cuenca, Diario Sur, 27/03/2015, Op. cit.

errores y maravillas. Aquí también pasa, aunque a menor escala: un alcalde quiere un museo y encarga un edificio espectacular. Se buscan ciertas cosas. Y cuanto más gente tenga consciencia de esto mejor, hay que entender lo que está pasando 'por debajo de los paños', como dicen en Brasil."¹⁹¹

Azambuja construye maquetas a escala real de los museos más reconocidos a nivel internacional, como por ejemplo la Tate Modern de Londres, el Guggenheim de Nueva York, el Museo de Arte de São Paulo, entre otros. Para estas interpretaciones el artista utiliza hilo metálico en donde estos museos aparecen reinterpretados como jaulas, espacios vacíos de libertad. En su interior en ocasiones estas maquetas hospedan pájaros vivos, la represión de estas aves toma la forma de la cultura del espectáculo en la que viven inmersos los artistas y sus creaciones en la actualidad.



Tate Modern. Marlon Azambuja. 2011.

¹⁹¹ Marlon Azambuja, Entrevista realizada por el periodista Luis Sánchez Blasco para la revista digital Cosas de Arquitectos, Artículo disponible en la web <http://www.cosasdearquitectos.com/2014/03/museos-famosos-realizados-con-jaulas-de-pajaros-por-marlon-de-azambuja/>

5. LA IDENTIDAD

*“Uno llega a ser de la misma sustancia
que aquello que ocupa su mente.”*

Upanishad

Hal Foster se refiere al artista como etnógrafo: “es el otro cultural y/o étnico en cuyo nombre el artista comprometido lucha las más de las veces.”¹⁹² La identidad parece uno de los puntos cruciales en lo que afecta a la globalización actual. Resaltar lo que podemos tener en común a través de lo que nos diferencia puede parecer un contrasentido pero, pienso, que es uno de los cometidos cruciales del arte de este momento. Ahora bien, es importante señalar que “identidad no es lo mismo que identificación, y las aparentes simplicidades de la primera no deben sustituir las complicaciones reales de la segunda.”¹⁹³

“Pensar el concepto de identidad es ante todo asumir el doble sentido dado por la lógica clásica: ‘Por un lado, (la identidad) traduce la permanencia del objeto único... por otro, expresa la similitud... En el primer caso, es *invariación*, en el segundo *equivalencia*.’”¹⁹⁴

Efectivamente, la identidad es la localización de uno en su espacio. Es la singularización de la cultura en lo que le es propia. Pero, al mismo tiempo, la definición de esa identidad lleva a uno, y a los otros que lo observan, a establecer las similitudes con respecto a los demás.

La globalización ha provocado que muchas culturas minoritarias hayan radicalizado su propia identidad, como respuesta al proceso de reducción de todas las culturas a una sola en el que se basa la economía de consumo. Y como actitud defensiva, estas sociedades minoritarias alarmadas por el peligro de desaparición de lo que es

¹⁹² Hal Foster, *El retorno de lo real*, Akal, Madrid, 2001, p-177.

¹⁹³ *Ibíd.*, p-178.

¹⁹⁴ Liliana Albertazzi, *Tu lo borras y yo vuelvo a empezar*, Arte & Estética, Pontevedra, p-74.

propio, han recuperado su identidad a marchas forzadas y, cuando no, se la han inventado. Esta radicalidad hace que la identidad se separe de la identificación y busque, por el contrario, la exaltación de la diferencia. Intentando luchar así contra la uniformidad que impone el modelo de sociedad colonizadora occidental.

En muy pocos años el tema de la globalización dentro del arte se ha hecho tan perenne como cansino. La globalización, que surge en principio como un acontecimiento mundial provocado por la expansión económica a través de las autopistas de la comunicación, acapara en muy poco tiempo todos los ámbitos del comportamiento humano. Hace sólo diez años estudiosos de este fenómeno como Sami Naïr consideraban que la globalización se había adueñado del planeta en el plano económico y político, pero todavía no lo habían hecho en el cultural.¹⁹⁵

Sin embargo parece que en los últimos años la dedicación para conseguir este último objetivo es plena. El enfoque que se hace desde Occidente y la forma en que se presenta a los nuevos artistas procedentes de lugares ajenos a Europa o América responde a los intereses de mercado propios de la globalización. Los métodos globalizadores proponen un viaje sólo de ida y esto provoca que el intercambio cultural pierda su condición de intercambio para sustituirlo por el de enfrentamiento. La inclusión de rasgos culturales diferentes dentro del espacio global provoca una fricción, un choque frontal, que es el resultado de una especie de “cultura-mundo, de cultura planeta, establecida por Occidente, que es quien define sus valores y la convierte a escala terrestre en un medio unificador a través de sus sistemas de información y de conocimiento.”¹⁹⁶

Hilda María Rodríguez reclama un cambio de estructuras del sistema artístico, “(...) la necesidad de crear nuevas estrategias para las prácticas artísticas y sus perspectivas de configurar sus funciones, su capacidad de penetrabilidad y resonancia en los diversos niveles y espacios de la realidad, la intuición, la audiencia.”¹⁹⁷ Parte de la idea de que los sistemas de presentación y mercado del producto artístico, hechos hasta ahora por Occidente están agotados. El arte ha dejado de cumplir su cometido original y es notable el divorcio entre arte y público.

Paralelo al término globalización ha surgido el de multicultural que, en principio, parece referirse a lo que nos diferencia culturalmente. Sin embargo parece evidente que

¹⁹⁵ Sami Naïr, *Las heridas abiertas*, El País Aguilar, Madrid 1998, p-232.

¹⁹⁶ *Ibíd.*, pp-172-3.

¹⁹⁷ Hilda María Rodríguez, “Una bienal cifrada en la esperanza”, *8ª Bienal de La Habana*, La Habana 2003.

en la práctica lo multicultural se confunde fácilmente con lo monocultural. Se acepta la diferencia de manera exótica, superficial, pero si se ha de profundizar en la cultura del Otro enseguida aparecen las trabas, los prejuicios o los estereotipos. Es decir, la diferencia se consiente en la medida en que no acarrea conflicto.



Samuel Fosso, Camerún 1962, trata la identidad y la tradición, utilizando formas de comportamiento enraizados en su país, ridiculizándolos e ironizando sobre ello.

Entre los teóricos que han estudiado este tema se podrían destacar tres corrientes: Los que piensan que la globalización unificará los comportamientos del mundo siguiendo los diseños de Occidente. Los que creen que, por el contrario, los procesos globalizadores nos llevarán a una radicalización de las culturas, un conflicto de creencias que provocará comportamientos cada vez más radicalizados en lucha por la conservación o la definición de los territorios. “Un choque de civilizaciones” en el que el mundo en lugar de unificarse tenderá a fragmentarse.¹⁹⁸ Y, finalmente, los que apuestan por un camino intermedio de “hibridación cultural”. Utilizando las herramientas tecnológicas de la globalización es posible encontrar un punto de confluencia entre lo global y lo local. Alain Touraine lo llama “glocalización”.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Samuel Huntington, *El choque de civilizaciones*, Paidós, Madrid, 1997.

¹⁹⁹ Alain Touraine, *¿Podemos vivir juntos?: iguales y diferentes*, F.C.E., México, 2000.

Durante los meses que he recorrido Siria, he podido comprobar cómo para la cultura oriental no existe diferencia entre globalización y modernidad. El modo de vida es cada vez más a lo occidental porque es síntoma de pertenencia a una nueva clase social acomodada, europeizada símbolo por tanto de riqueza.



Fotografía tomada en una aldea en Al Hassaka. Siria, 2009.

En cambio para un occidental el término globalización implica situarnos en el ámbito de lo económico, desde el punto de vista de un modelo de sociedad gastado basado en el sistema de consumo tremendamente marcado por la pulsión interna que nos dirige hacia la necesidad de poseer artículos que inmediatamente serán sustituidos por otros o quedarán agotados para que ninguno de nuestros deseos pueda ser saciado y seguir alimentado así al individuo permanentemente insatisfecho que debe permanecer inmóvil ante la desolación. Otra característica fundamental en nuestra sociedad occidental es la desvirtualización, banalización y descontextualización de los objetos, las cosas, la música, los ritos sagrados y todo lo que pertenezca a otra cultura diferente a la

nuestra, para convertirlos en objetos de mercado anulando su identidad propia y su tradición.

La tribu indígena Cowichan, que vive cerca de Vancouver, ha denunciado a la marca Ralph Lauren, por utilizar sus símbolos culturales como estampado de una colección de jerseys.



El compromiso con la identidad es algo que preocupa, cada vez más, a los artistas de las últimas décadas al proyectar una realidad en la que el otro soy también yo. “Los otros, en verdad lo son, pero para esos otros, el otro soy yo”²⁰⁰, dice Kapuscinsky: “En este mundo de nuevo cuño, a cada momento nos toparemos con un nuevo otro, que poco a poco irá emergiendo del caos y de la confusión de nuestra contemporaneidad. Es posible que ese Otro nazca de la confluencia de las dos corrientes contrapuestas que influyen decisivamente en la formación de la cultura del mundo contemporáneo: la corriente globalizadora, que uniformiza nuestra realidad, y su contraria, la que preserva nuestros hechos diferenciales, nuestra originalidad e irrepetibilidad. Es posible que ese Otro sea su fruto y heredero. Debemos intentar comprenderlo y buscar diálogo con él. Mi experiencia de convivir con Otros, muy remotos, durante largos años me ha enseñado que la buena disposición hacia otro ser humano es la única base que puede hacer vibrar en él la cuerda de la humanidad.”²⁰¹

Para Kapuscinsky el Otro es el individuo que se contrapone a los demás individuos, pero es también el que hunde sus raíces en la diversidad de sexo, generación, nacionalidad y religión. Son personas hechas de dos partes: una es el ser humano con sus alegrías y sus penas, y la otra es la identidad racial, cultural y religiosa. Kapuscinski

²⁰⁰ Ryszard Kapuscinsky, *Encuentro con el otro*, Anagrama, Barcelona, 2007.

²⁰¹ *Ibíd.*, p-27.

analiza este doble aspecto dejando al descubierto que la percepción cultural nunca es estática, sino móvil y sujeta a las tensiones que dependen del contexto exterior, de las expectativas del entorno y de nuestra edad y estado anímico. Pero el Otro aparece también en la diversidad de nuestro propio territorio. Es el que se descubre ya en “el surrealismo disidente asociado con Georges Bataille y Michael Leiris a finales de los años veinte y comienzos de los treinta, y el movimiento de la *négritude* asociado con Léopold Senghor y Aimé Césaire a finales de los cuarenta y comienzos de los cincuenta. De maneras diferentes, ambos movimientos conectaron el potencial trasgresor del inconsciente con la alteridad radical del otro cultural”.²⁰² Este conocimiento ha servido para proyectar el Otro que hay en mí por medio de una fantasía primitivista en la que se puede reivindicar derechos de minorías hasta ahora marginadas dentro del territorio propio. El psicoanálisis se encargó de hacer salir a la superficie los mitos del loco, del niño y, sobre todo, del primitivo. “Freud presenta lo primitivo como ‘una imagen bien conservada de un estadio temprano de nuestro propio desarrollo’. (...) Esta asociación de lo primitivo y lo prehistórico y/o lo preedípico, el otro y el inconsciente, es la fantasía primitivista.”²⁰³

5.1. Cultura Omnívora

En nuestra sociedad occidental el papel que ocupa la cultura va unido intrínsecamente con la libertad individual de elección y su función consiste en asegurar que el acto de elegir continúe siendo una necesidad, para alimentar al individuo siempre insatisfecho, con infinitas expectativas que cubrir y problemas que solventar, continuamente ansioso por lo que vendrá después.

Es la cultura del entretenimiento, de las ofertas de atracciones y tentaciones inmediatas para seducir, sembrando siempre la dependencia del deseo. Hoy la cultura está al servicio del mercado de consumo y su máxima es que las existencias sean inmediatamente renovadas.

El espectador ahora es un consumidor en potencia y los reclamos ofertados para captar su atención son fugaces, livianos, para que su durabilidad no perdure más allá del pestañeo y pase a devorar el siguiente de los bienes concebidos para el consumo.

²⁰² Hal Foster, Op. Cit., p-179.

²⁰³ *Ibíd.*, p-181.

Ahora una persona considerada culta puede ser un fanático de las nuevas tecnologías, esclavo de redes sociales y a la vez leer libros; puede ir a la ópera y llegar a casa para tener sus dos horitas de alienación televisiva sin rasgarse las vestiduras. Puede conocer de memoria la extraordinaria Sonata en Si Menor de Franz Liszt y ser aficionado a los Talent Show. Le puede apasionar el gótico victoriano y las instalaciones de Richard Serra. En suma, es la disposición compulsiva a consumirlo todo, a que nada nos parezca ajeno, sin identificarnos tampoco plenamente con nada.

Como dice Sidi Mohamed Barkat, filósofo argelino, profesor e investigador del Departamento de Ergonomía y Ecología Humana de la Universidad de la Sorbona, “La gente corre para atrapar, no sólo el salario, no sólo el reconocimiento, corre por el simple hecho de correr. Cuando se corre se crea un hilo y si uno se para, el hilo se rompe. Correr es trazar una línea. Esta línea no existe. Sólo existe cuando se corre”.²⁰⁴

Al igual que sucede con la palabra primitivo, la palabra cultura ha perdido completamente su significado original. Cicerón usó el término como metáfora al explicar la importancia de la educación de los jóvenes con la expresión *cultura animi*, así como el hortelano ara y siembra el suelo árido para enriquecer la cosecha que cultiva. Cultivar, remover la tierra, enriquecerla, situar nuestro espacio de culto.

La palabra cultura ha dejado de ser una declaración de intenciones, un llamamiento a la acción, donde los discursos teóricos levantaban barricadas y los artistas impregnaban sus obras de contenido social con alto grado de visión condenatoria y el arte adquiría una atmósfera ceremoniosa. Ahora el objetivo es promover la insatisfacción del cliente, la paleta del pintor es de color frenesí y el lienzo son las redes comerciales.

Provocando el desmantelamiento de la cultura al ser sometida a la política de mercado y fomentada por los poderes políticos, donde la sociedad es representada por actores de la pantomima que son capaces de convertir cualquier cosa en un producto consumible y desvirtuado. Un anfiteatro levantado hace más de 2.000 años en la antigua Emérita Augusta puede pasar a albergar un torneo de Padel, si con esto se obtienen beneficios.

²⁰⁴ Sidi Mohamed Barka, *Le Corps d'exception. Les artifices du pouvoir colonial et la destruction de la vie*, Éditions d'Amsterdam, París, 2005, p-38.

No sólo los objetos artísticos o los monumentos históricos son susceptibles de ser desvirtuados, anulando sus valores tradicionales para convertirlos en valores de mercado, también las emociones son transformadas en espectáculo. De este proceso de estetización de las emociones para su uso por parte de los poderes mercantiles hablan Lipovetsky y Serroy:

“La economía liberal destruye los elementos poéticos de la vida social; produce en todo el planeta los mismos paisajes urbanos fríos, monótonos y sin alma, impone en todas partes las mismas libertades de comercio, homogeneizando los modelos de los centros comerciales, urbanizaciones, cadenas hoteleras, redes viarias, barrios residenciales, balnearios, aeropuertos: de este a oeste, de norte a sur, se tiene la sensación de que estar aquí es como estar en cualquier otra parte. La industria crea baratijas kitsch y no cesa de lanzar productos desechables, intercambiables, insignificantes; la publicidad contamina visualmente los espacios públicos; los medios venden programas dominados por la idiotez, la vulgaridad, el sexo, la violencia o, por decirlo de otro modo, tiempo de cerebro humano disponible.”²⁰⁵



Odalisque Digitale. Soody Sharifi (Irán, 1955)

²⁰⁵ Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, Anagrama, Barcelona, 2015, p-8.

A cada época le corresponde un modo de conciencia que lo determina y lo define. Nuestra cultura actual es la cultura del efectismo y con ello nos sitúa no sólo ante un canon estético, nos habla también de nuestra manera de sentir y de pensar, de cómo nos situamos en este universo de superabundancia en donde parece que:

"Después del arte para los dioses, el arte para los príncipes y el arte por el arte, lo que triunfa ahora es el arte para el mercado."²⁰⁶

La cultura se ha transformado en un proceso cuyo fin es más tranquilizador que estimulante, se ha vaciado casi por completo del discurso revolucionario para convertirse en un contenedor de productos mercantiles. Más que de plantear cuestiones que hagan reflexionar al público se trata de producir ofertas, ofrecer tentaciones para seducir al cliente potencial en el que nos hemos convertido todos.

Paradójicamente, el escenario actual globalizado en el que vivimos no ha hecho sino afianzar la fragmentación entre las clases sociales. La élite cultural está hoy más viva que nunca, sus gustos se han multiplicado exponencialmente abriéndose como un inmenso abanico y la insignia que abandera la élite ostentosa consiste en la propia negación de su esnobismo. En el reverso se encuentra la inmensa mayoría de la población cada vez más alejada de intereses artísticos o culturales, que por otro lado, se nutren del universo estéril que devoran de los shows y los shocks mediáticos.

Es una estetización totalitaria, que nos vacía de espíritu crítico para deleitarnos con una escenografía siempre gratificante, eficaz, eficiente. De consumo y desecho que nos deshumaniza. Por algo las carreras universitarias de la rama de las humanidades aparecen como estudios en extinción en cualquiera de las páginas web de las universidades españolas. Y es que realmente estamos en peligro de extinción en esta sociedad que cada vez más individualiza, genera diferencias y aculturiza. Ahora las tribus de imitadores de las que hablaba Platón, no están formadas por los poetas, los músicos o los pintores, sino por el mercado y los medios de comunicación.

"La virtualización, a pesar de unos modos de conversión que la acercan al conocimiento contemplativo, no nos eleva ni una pulgada para alcanzar los niveles superiores del ser,

²⁰⁶ Gilles Lipovertsky, Jean Serroy, *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, Anagrama, 2015, p-21.

sino que refuerza más la fantasmización del mundo. La frase de Baudrillard "ya no son los cuerpos los que proyectan su sombra, sino las sombras las que proyectan su cuerpo", tiene una parte de realidad innegable."²⁰⁷

No es casual la nueva actitud que han asumido las élites culturales, de verse a sí mismas como estratos sociales selectos y minoritarios dentro del tejido global, y que ahora pretenden difuminarse dentro del inmenso murmullo que nos rodea. La élite intelectual contemporánea huye del rol que históricamente ostentaba, ya no quieren ser educadores ni maestros para no involucrarse en los asuntos del Otro, es una estrategia que les infiere el poder mirar al oprimido, al desfavorecido con total indiferencia. Esta táctica tremendamente perversa de la no involucración genera en el discurso de las clases influyentes, instruidas y significativamente posicionadas en nuestra sociedad la utilización de términos como multiculturalismo cuando tratan las posibles soluciones a los problemas que devastan el mundo.

"Russell Jacoby tituló *The End of Utopia* su mordaz análisis de la vacuidad que caracteriza a la confesión de fe "multicultural". Este título contiene un mensaje: las clases instruidas contemporáneas tienen poco o nada que decir sobre la forma deseada de la condición humana. De ahí que busquen refugio en el multiculturalismo;

Lo sentimos, pero no podemos sacarlos del atolladero en el que se han metido ustedes mismos. Es cierto que reina el caos en el mundo de valores, al igual que en los debates sobre el significado o las formas correctas de la coexistencia humana, pero ustedes deben desentrañar o cortar por su cuenta este nudo gordiano, usando su propio ingenio y bajo su propia responsabilidad, y solo ustedes serán culpables si el resultado no es de su agrado. Es cierto que, dada la cacofonía reinante, no es posible cantar una melodía al unísono, y si ustedes no saben qué melodía vale la pena cantar entre todas las otras ni cómo averiguarlo, entonces no les queda otra alternativa que cantar la melodía que elijan, o incluso, si son capaces, que compongan por su cuenta. La cacofonía ya es tan ensordecedora que no puede empeorar; una melodía más no cambiará nada."²⁰⁸

Los mecanismos que impulsan y articulan las sociedades de consumo son las mismas que están transformando gradualmente el concepto de cultura. En el plano

²⁰⁷ Daryush Shayegan, *La luz viene de Occidente*, Tusquets, Barcelona, 2008, p-269.

²⁰⁸ Zygmunt Bauman, *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica, México, 2013, p-46.

artístico este proceso se hace hoy más evidente que nunca. Los usos que desde la sociedad de consumo se le atribuyen al arte, desvirtúan, desequilibran y desfiguran su función originaria y primordial. El arte respira eternidad y los esfuerzos continuados que desde las diferentes especialidades artísticas se desarrollan tienen siempre la intención de ir más allá de la brevedad del momento, más allá del ínfimo lapso temporal de la vida biológica, más allá de lo instantáneo y descartable de la vida cotidiana actual que acumula experiencias y sensaciones tomando distancia, muchas veces desde la ironía o el cinismo. Lo antagónico de lo eterno y lo inmortal es el consumo. Y aunque en la actualidad pueda dar la sensación de cierta pérdida de autenticidad y visión crítica en la manera en que los artistas toman posiciones frente a los problemas sociales por este proceso de espectacularización, de seducción ilimitada, de pantallazo mediático al servicio del mercado, es desde la disciplina artística donde se escuchan los discursos más transgresores y polémicos, que plantean preguntas incómodas y hacen visibles situaciones nada agradables para los centros neurálgicos de poder.

"Las artes son las unidades de choque de la cultura: son las avanzadillas que escrutan el terreno, que luchan por explorar, desbrozar y fijar los caminos por los que la cultura podrá (o no) proceder. ("El arte no es una vida mejor, sino un tipo alternativo de vida" dijo Joseph Brodsky. "No es una huida de la realidad sino lo contrario: el deseo de animarla".) De ahí que los artistas sean adversarios o competidores en esa tarea que los gestores desean monopolizar. (...) Los administradores y los artistas tienen propósitos opuestos: si los primeros luchan contra lo contingente, los segundos encuentran en lo contingente su hábitat natural. Las artes diseñan alternativas al status quo y por ello compiten, quieran o no, con los administradores cuyo deseo de controlar los comportamientos humanos y las probabilidades es, en definitiva, un esfuerzo por controlar el futuro."²⁰⁹

Es innegable reconocer que la sociedad contemporánea y su inmenso poder consumista, fagocitador de experiencias, trae añadido un poder brutal que todo lo desvirtúa y lo desabsolutiza. Es un mero entretenimiento que produce placeres efímeros con la intención siempre implícita de aumentar los beneficios. Ante este estado desalentador y sofocante que nos oprime, sólo el arte con su enorme poder transformador, es capaz de convertir lo efímero en eterno.

²⁰⁹ Zygmunt Bauman, *Arte ¿líquido?*, Sequitur, Madrid, 2015, p-73.

5.2. Cultura Manipulada

La constatación de que nuestra sociedad occidental esté vertebrada por los innumerables avances tecnológicos, no elimina el proceso de desinformación absoluta al que estamos sometidos. Somos ciudadanos de espíritu domesticado por la información que nos llega a través de los canales de comunicación, dirigidos y filtrados por nuestros gobernantes. Éstos, sabedores de la necesidad de los pueblos por ser contados, conocen sus historias y mitos legendarios, contando a cada cual lo que quiere ver representado. Las imágenes que nos lanzan no son inocentes, van dirigidas hacia un fin determinado por las estrategias del mercado.

Un año después del comienzo de la guerra en Siria, el 28 de julio de 2012, el periódico de mayor tirada de Austria, Kronen Zeitung, con tres millones de lectores diarios publica una fotografía donde se ve a un hombre llevando a un bebé en brazos y a su lado una mujer con burka que huye de la ciudad de Alepo bombardeada por el ejército sirio. Dos días más tarde European Pressphoto Agency declaraba la autoría de la imagen real denunciando la falsificación por parte del medio austriaco.



Imagen Falsificada. Periodico Kronen Zeitung. 28/07/2012

Imagen Real. European Pressphoto Agency. 26/07/2012

En ese momento era necesario mostrar a los países occidentales la gran masacre llevaba a cabo por el Ejército Sirio contra su población para justificar un ataque militar por parte de Estados Unidos. No existen límites ni escrúpulos para deformar la realidad

por parte de los medios de comunicación. La construcción que hacen de la historia es marcadamente parcial, interesada y ficticia. Ni al ciudadano ni al informador le interesa ya la objetividad del hecho sucedido, lo que le interesa es reconocer al enemigo como alguien capaz de cometer las mayores atrocidades imaginables.

Durante los meses que estuve recorriendo los límites fronterizos sirios, gran parte del tiempo lo dediqué a conocer aldeas limítrofes con Irak porque es en esa zona del país, alejada de los centros urbanos y el desarrollo, donde los comportamientos artísticos tradicionales perviven aún. Es el territorio del desierto, del beduino, la que más me atrae.

“Granos de arena. Arena que se filtra en mis fronteras. Cayendo, verticalmente, en el dentro. Arena permeable, frontera móvil. Y en el límite forma dunas, promontorios que me alzan, me invitan a acudir a lo otro. Invitación a ser, desde el dolor aún, en lo otro. Y el desierto ocurre en mí, salvando al mí, como salvan las fronteras los granos de arena. Apenas. Aún apenas. Sin persistencia. Como quien abre escotillas para el naufrago.”²¹⁰

Pude comprobar el cambio tan radical de las versiones y las visiones de la misma historia, apreciadas desde uno y otro lado. Desde mi mirada occidental era previsible encontrar pocos puntos de coincidencia, lo que no me podía esperar era que nuestras informaciones sobre la misma historia entraran en conflicto, por contradictorias. Al convivir en sus casas durante días adquirí un grado de confianza que me facilitó el poder hablar de ciertos temas sensibles a tratar con normalidad junto a un occidental como yo. Me explicaron hasta qué punto la sociedad y la cultura iraquí se enriqueció durante los años de vida de Sadam Husein, del acceso gratuito a las universidades, la sanidad pública, la sostenibilidad entre tradiciones ancestrales y contemporáneas. Lo que para ellos era una atrocidad es lo que los países occidentales les habíamos hecho. Nosotros éramos los integristas, fundamentalistas o como se le quiera llamar. Bajo el manto etnocentrista de nuestra visión del mundo, considerábamos infinidad de derechos humanos infringidos imponiendo la urgencia de nuestro modelo de sociedad estandarizado.

“Olvídense de la política, del ‘extremismo’, ‘terrorismo’, ‘moderados’, ‘libertad’, ‘democracia’, ‘liberación’, ‘hojas de ruta’. Abandonen los ‘expertos’, ‘think tanks’, ‘Institutos’ y ‘Fundaciones’ que estudian el Oriente Medio, aunque rara vez se dedican a

²¹⁰ Chantal Maillard, *Husos Notas al Márgen*, Pre-Textos, 2006, p-13.

aspectos que traten de su desgarradora historia, de su belleza, de su calidez; de la carne y de la sangre.

Saquen tiempo libre, lean algo de literatura árabe, todo eso es necesario para poder comprender.

En cada carta, en cada palabra de cada sentencia, de cada párrafo, se encontrarán con un alma en la página. Un lamento por las bienamadas tierras, por los amores rotos, por los que tuvieron que partir, por los exiliados. Por los recordados aromas, por los hogares convertidos en escombros o expoliados; por la separación. Son canciones de ausencia, de anhelo, de desplazamiento; de olivares, melocotoneros y limoneros aplastados; de sueños y esperanzas hechos añicos, incluso de un sentimiento de resistencia que avergonzaría al lector.”²¹¹

5.2.1. El papel de los medios de comunicación

El consumo masivo de la imagen violenta convive con nosotros, es parte de nuestra vida cotidiana que nos impone la televisión global. En el centro de nuestro espacio habitable se encuentra el altar catódico, todo sucede en una pantalla ultraplana donde hemos domesticado la violencia por saturación. La contemplación del sufrimiento ajeno está normalizado en nuestra sociedad hasta tal punto que sentimos la necesidad de ver varias veces al día las noticias mientras comemos en familia. Asimilamos todo con total normalidad, atiborrándonos de imágenes terribles yuxtapuestas, de datos políticos, de competiciones deportivas, de la última exposición inaugurada o el último cuadro vendido por una cifra desorbitada. La imagen de la muerte ha adquirido un carácter invisible por exceso y la velocidad con la que devoramos la información lo convierte todo en instantáneo y pasajero. “Abundancia que se manifiesta en una efervescencia vital y en puro exceso”²¹². Sentimos que eso ya lo hemos visto antes, esa imagen ya ha sido consumida muchas otras veces y de esta manera tomamos distancia con el sufrimiento del otro. De este estado de ceguera inducida por los canales de comunicación hacia un espectador anestesiado nos habla Baudrillard:

“Nuestras sociedades han franqueado el punto límite del éxtasis permanente: el de lo social (la masa), del cuerpo (la obesidad), del sexo (la obscenidad), de la violencia (el

²¹¹ Mahmud Darwish, *Vamos a un país*, Poesía escogida (1966-2005), Edición y traducción de Luz Gómez García, Valencia, Pre-Textos, 2008.

²¹² Georges Bataille, *La parte maldita*, Barcelona, Icaria, 1987.

terror), de la información (la simulación). En el fondo si la era de la transgresión ha terminado es porque las mismas cosas han transgredido sus propios límites.”²¹³

En febrero de 2014, Andrew Harper representante de la ONU en Jordania, publicó en una red social una fotografía tomada por él mismo que dio la vuelta al mundo con el titular: “Un niño huye de la guerra siria. Marwan tiene sólo cuatro años y este domingo cruzó a pie la frontera entre Siria y Jordania.”



Fotografía Publicada por Andrew Harper. Representante de la ONU en Jordania. Febrero, 2014.

La construcción de esta historia tiene un sentido de espectacularización brutal con un fin muy claro, impactar al receptor de la imagen a través de la figura del niño sólo, cruzando el desierto huyendo de la guerra. Como dice Baudrillard, hemos transgredido todos los límites, somos incapaces de diferenciar donde empieza la realidad y dónde la ficción. Detrás de la manipulación informativa no sólo se esconde la intención de dirigir nuestra atención hacia una tergiversación del hecho real ocurrido, hay una intencionalidad mucho más sofisticada para educar las emociones del espectador.

²¹³ Jean Baudrillard, *El otro por sí mismo*, Barcelona, Anagrama, 1988.

No importa que conozcamos los datos o la historia en la que se enmarca la noticia, lo fundamental es nuestra reacción emocional ante el estímulo mediático. Anulando así la capacidad crítica del espectador porque ha sido conducido y educado emocionalmente para que reaccione de una manera determinada ante el estímulo seleccionado en cada momento, dependiendo de los intereses que imperen en ese instante o en ese territorio. La reiteración de estas manipulaciones sobre un tema concreto, terminan consiguiendo que la respuesta emocional del espectador sea siempre la misma, ya sea positiva o negativa, para conseguir los objetivos económicos y políticos que interesen a los propietarios de cada medio de comunicación.



Imagen real del contingente que cruzó a pie la frontera entre Siria y Jordania. Febrero. 2014.

¿Son los medios globales, los nuevos misioneros del capitalismo corporativo?²¹⁴ Sin duda por su importancia estratégica en el tejido social, los medios de comunicación se han convertido en un referente primordial de las estructuras del poder económico mundial. Los medios son acérrimos defensores de quien los controla y manipula para garantizar que continúe la hegemonía ideológica. Para Paul Virilio, este estado de vigilancia y delación generalizada en el que vivimos nos somete, nos induce y nos dirige:

²¹⁴ Edward Herman y Robert McChesney, *Los medios globales. Los nuevos misioneros del capitalismo corporativo*, Madrid, Cátedra, 1999.

"Construir, con ayuda de "tecnologías", el espacio de redes multimediáticas exige, por tanto, una nueva óptica global capaz de impulsar la aparición de una visión panóptica, indispensable para la puesta en marcha del "mercado de lo visible". (...) El eco global de la información, necesario en la era del gran mercado planetario, se parece así en muchos aspectos a las prácticas y la explotación de la información militar, así como a la propaganda política y a sus excesos. "Quien sabe todo no tiene miedo de nada", pretendía ayer el ministro nazi de propaganda Joseph Goebbels. Ahora con la puesta en órbita de un nuevo tipo de control panóptico, que verá todo o casi todo, ya no habrá nada que temer de los competidores inmediatos."²¹⁵

Está claro que el papel que ejerce la publicidad y los medios de comunicación no es nada nuevo y su función tampoco ha pasado desapercibida para los sistemas que articulan las sociedades industrializadas, pero lo que sí está de plena actualidad es el cambio de escala que engloba a la esfera y a lógica de los medios de masas. La comunicación en tiempo real, la memoria ilimitada, las conexiones al segundo, la disponibilidad permanente, los satélites en órbita, producen la sensación de que hemos quedado atrapados en la ficción de la herramienta. El sociólogo Giovanni Sartori lo define como una evolución hacia la involución:

"La televisión invierte la evolución de lo sensible en inteligible y lo convierte en 'ícto oculi', en un regreso al puro y simple acto de ver. La televisión produce imágenes y anula los conceptos, y de este modo atrofia nuestra capacidad de abstracción y con ella toda nuestra capacidad de entender."²¹⁶

En una cultura en donde lo que no se ve no existe, la fractura entre las sociedades desfavorecidas crece a marchas forzadas, ¿quién habla en nombre de los excluidos, los desconectados?

"La sociedad, concebida antes en términos de estratos y niveles, o distinguiéndose según identidades étnicas o nacionales, es pensada ahora bajo la metáfora de la red. Los incluidos son quienes están conectados, y sus otros son los excluidos, quienes ven rotos sus vínculos al quedarse sin trabajo, sin casa, sin conexión. Estar marginado es estar desconectado."²¹⁷

²¹⁵ Paul Virilio, "Videovigilancia y delación generalizada", Artículo publicado dentro del libro *La post-televisión. Multimedia, Internet y globalización económica*, Barcelona, Icaria, 2002, p-75,76.

²¹⁶ Giovanni Sartori, *Homo Videns*, Madrid, Taurus, 1998, p-47.

²¹⁷ Néstor García Canclini, *Diferentes, Desiguales y Desconectados. Mapas de la Interculturalidad*, Gedisa, Barcelona, 2004, p-73.

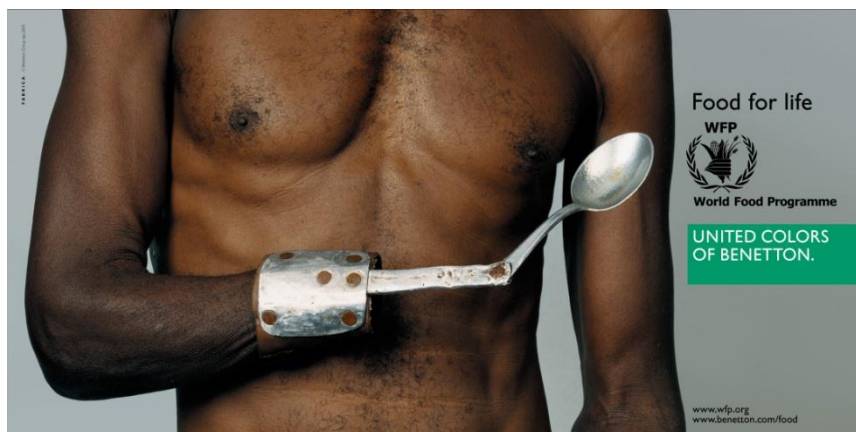
Entonces si no figuramos, no existimos. El mundo virtual se torna como una tiranía de la exclusión, si además a esto le sumamos la paulatina pérdida del espíritu crítico que menciona Giovanni Sartori, es fácil entender esta concatenación de sucesos que nos dirige hacia la construcción de una realidad virtual que no plantea verdaderos cuestionamientos y que sostiene ese mundo feliz virtual y ficticio en el que necesitamos creer que vivimos. Asumimos como si de algo natural se tratase esta desinformación a la que estamos sometidos diariamente por los mensajes publicitarios que tratan de satisfacer al receptor domesticado que obvia sistemáticamente el origen real que tienen los objetos que consume.

"Si los publicistas nos informasen realmente de la historia de los productos que ensalzan a gritos, veríamos entonces cómo se cubren sus anuncios de sudor y a veces de sangre, oiríamos el estruendo de las fábricas y los suspiros de los que allí son explotados, oleríamos el aroma acre de las nubes de humo que expulsan sus chimeneas, y el de los vehículos que aseguran la distribución mundial. Ello conllevaría el riesgo de frenar la bulimia consumista y los publicistas lo saben muy bien. Su papel, por lo tanto, consiste en ocultar el horror productivista tras el confort consumista. Eso es lo que se les enseña a los aprendices de publicistas: Sea cual fuere el producto que tengan que valorizar, no vayan nunca al lugar donde se fabrica. No vean nunca trabajar a la gente porque, en fin, cuando se conoce la verdad de algo, la verdad real y profunda, resulta muy difícil componer la prosa ligera y superficial que hará vender esa cosa."²¹⁸

Se trata de vender cualquier cosa a cualquiera y por cualquier medio. Lo publicitado nos tiene que satisfacer sin ahondar en la temática que hay detrás de sus mensajes. Más que nunca persiste el tufo paternalista con el que las sociedades desarrolladas se acercan a los ciudadanos excluidos, desfavorecidos o que provienen de países no occidentales. Es habitual encontrar imágenes sexistas y racistas en el lenguaje publicitario que inunda nuestras ciudades. El dominio de las marcas es infinito y despiadado. Si utilizas la red de metro de Madrid y no vives en esa ciudad, puedes llegar a pensar que La Puerta del Sol realmente se llama La Puerta de Vodafone-Sol porque es así como aparece anunciada su parada. La marca Nestlé ha comprado la palabra felicidad y Benetton ha virado su estrategia comercial en búsqueda de una notoriedad y una espectacularización cada vez mayor. De las campañas publicitarias

²¹⁸ Grupo Marcuse, acrónimo de Mouvement Autonome de Réflexion Critique à l'Usage des Survivants de l'Economie, *De la miseria humana en el medio publicitario*, París, La Découverte, 2004, p-117,118.

multiculturales que anunciaban una falsa igualdad entre las razas, ha pasado a la estrategia de la publicidad de impacto sin importarle la banalización del sufrimiento humano si con eso consigue mejorar sus índices de venta.



Campañas publicitarias denominadas *shockvertising* (contracción de *shocking* y *advertising*: publicidad de impacto) de la marca Benetton firmadas por su diseñador de referencia Olivero Toscani. Parfraseando al diseñador italiano "la publicidad es una carroña que te sonrío".

Nuestras ciudades se asemejan cada vez más a las que pronosticaba Terry Gillian en su extraordinaria y visionaria película *Brazil*. Las vallas publicitarias que inundan las carreteras nos impiden ver más allá. Recortan nuestros horizontes para que no llegemos a ver lo que hay detrás, lo natural, lo no urbanizado. Y la creencia de que no hay otro mundo posible se aferra en nuestras conciencias.

"La publicidad desactiva todo lo que podría conducir a un rechazo del mundo industrial; es más, canaliza el descontento que éste suscita hacia los exutorios de mercado que favorecen su desarrollo (viajes al trópico, medicamentos, calmantes, gimnasios, juegos de azar, etc.) y nos aleja de cualquier reflexión sobre la vida que estamos obligados a llevar."²¹⁹

5.2.2. Nuestros sueños, colonizados

En la diminuta aldea de Tfajin en el corazón del desierto sirio, una gran antena satélite se impone como el centro que rige las vidas de sus habitantes. Desde el otro lado del mundo, Occidente llena sus vidas de imágenes que alimentan cada día esos paisajes mediáticos que han atravesado los límites de lo material para mercantilizar ahora los estilos de vida, las identidades, lo imaginario. Esta exhibición de los modelos de vida inalcanzables sirven como el anzuelo que utilizan las sociedades de consumo porque necesitan a la inmensa mayoría de consumidores frustrados procedentes de sociedades endémicamente empobrecidas que pasaran a configurar las nuevas remesas de mano de obra precaria, siempre bienvenidas en las sociedades capitalistas.



Tfajin, en la provincia de Al Hassaka, una zona fronteriza entre Irak y Turquía. Febrero 2009.

²¹⁹ Grupo Marcuse, *De la miseria humana en el medio publicitario*, París, La Découverte, 2004, p-104.

"El nombre francés actual del *soft power*, de eso que Hillary Clinton llama ya *smart power* (poder inteligente), y que consiste en reemplazar el enfrentamiento directo del campo de batalla o la competencia del mercado por los mecanismos ocultos, confusos, de las representaciones, las palabras y, por qué no, los sueños. Sí, los sueños, ese campo último y decisivo de las batallas que cuentan hoy, las que no tienen que librarse porque ya se han ganado en otra parte. Los misioneros lo habían comprendido perfectamente, el sueño era el Dios de los indios exterminados y sometidos de la conquista de los imperios azteca e inca; el sueño, ese Dios sobre el que los exorcismos y las hogueras de los misioneros no tenían influencia, esa tierra eternamente oculta al comerciante y al banquero. Y el sueño es ahora el campo de todas las colonizaciones, el terreno de las derrotas sufridas por aquellos a quienes, literalmente, se ha sorbido el seso; el sueño que esparce por arrozales y bosques, por sabanas y selvas las imágenes del ideal americano y las promesas por siempre incumplidas de una vida mejor, de la vida como es allá, en aquel paraíso inactual que difunden sin descanso las series hollywoodenses."²²⁰

Zygmunt Bauman a lo largo de muchas de sus obras literarias estudia cómo los mensajes publicitarios impactan en las sociedades desprotegidas y empobrecidas y establece una relación directa entre los términos movilidad y consumo. La liberalización de los mercados ha servido de excusa a las sociedades occidentales para cosificar a los seres humanos, tratándoles como otro tipo de mercancía, los sistemas económicos son los que controlan y deciden los desplazamientos transnacionales de las personas, que ya no son vistas más como personas sino como mano de obra.

"Puesto que la reproducción del modo capitalista de producción depende de la renovación constante de su mano de obra, los futuros trabajadores deben prepararse como 'mercancías' que los eventuales empleadores estén dispuestos a comprar."²²¹

La producción inagotable en imágenes de esas ciudades irreales que proyectamos desde occidente, con el estilo de vida de confort, donde el color de la piel es indiferente porque todos tienen una maravillosa casa con jardín y niños sonrientes, que cada día se introducen en la vida cotidiana de millones de personas, influye más en los movimientos masivos migratorios que las motivaciones económicas.

²²⁰ Gilles Lipovetsky, Hervé Juvin, *El Occidente globalizado. Un debate sobre la cultura planetaria*. Barcelona, Anagrama, 2011, p-146,147.

²²¹ Zygmunt Bauman, *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*, Barcelona, Gedisa, 2000, p-83.

5.3. Los centros han cambiado

Un poco antes de llegar a la aldea siria de Kafar Hoot, hacia el noreste del país, avisté a lo lejos unas formas circulares. Al principio pensé que esas ruinas pertenecían a alguna civilización pasada hasta que logré llegar a ellas y observar que eran los restos de alguna de las viviendas de la aldea. Tenían una forma muy característica, su planta era circular y a medida que adquiría verticalidad se tornaba ovalada. Desde ese momento, estas formas permanecieron en mi mirada e inmediatamente vinieron a mi memoria imágenes análogas de otras ruinas idénticas a éstas de civilizaciones tan diversas y lejanas, en el tiempo y en la distancia. Era fascinante observar esos círculos de piedra en medio del desierto, la idea del círculo como útero, como cueva o lugar de refugio, de orden, y alrededor el desierto, la nada.



Aldea Kafar Hoot, Alepo, Siria. Enero 2009

Recuerdo a Mircea Eliade cuando habla de una de las características de las sociedades tradicionales.

“(…) la oposición que tácticamente establecen entre su territorio habitado y el espacio desconocido e indeterminado que les circunda: el primero es el mundo, con mayor precisión nuestro mundo, el Cosmos; el resto ya no es un cosmos, sino una especie de

otro mundo, un espacio extraño caótico, poblado de larvas, de demonios, de extranjeros”²²²

Para Giorgio Agamben la organización espacial funciona como un dispositivo con el que la sociedad genera su identidad propia. Un espacio con cualidades concretas, con capacidad para la metáfora y la poética. Esa manera de organizar el espacio determina la relación de los hombres entre ellos y con sus Otros. Este espacio diferenciado y su relación con el origen nos conduce hacia el sistema de organización primigenia en relación con la temporalidad.

5.3.1. Necesidad de centro

Para poder reconocer el universo como un cosmos organizado, necesitamos la determinación de un centro y cada civilización se ha situado en el centro de su concepción cartográfica del mundo. No existe un área neutral donde una sociedad pueda existir sin convivir con otras culturas diferentes a ella, que no la conforman ni se someten a sus leyes. Todo aquello que no podemos identificar como nuestro, es una amenaza, está fuera de nuestro territorio, es la barbarie. Esta forma de separación fomenta la idea de un mundo cerrado, el nuestro, y el otro mundo, lo extraño, lo extranjero implica siempre un riesgo. La idea de este mundo cerrado donde se conoce el rol que desempeña cada persona, con el mismo dios, la misma lengua, las mismas costumbres y valores infranqueables determina la tradición. Es el espacio conocido que cobija y protege, donde se conocen los límites, las fronteras, su centro y su tiempo. Esos lugares comunes determinan la identidad del individuo, se crea un lazo de unión entre las connotaciones simbólicas de pertenencia a un modo concreto de vida. De entre la infinidad de ejemplos a los que poder recurrir para explicar esta dualidad entre centro-periferia, interior-exterior, dentro-fuera, he escogido las figuras de Hestia y Hermes de la mitología griega por la enorme belleza atmosférica que profesa la historia y la locuacidad de su contenido.

Hestia y Hermes nos muestran el tácito enfrentamiento entre los espacios, entre la identidad del individuo y las relaciones que se crean con el exterior. A pesar del abismo conceptual que los separa, sus funciones son complementarias, se necesitan

²²² Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Labor, Barcelona, 1992, p-32.

mutuamente. La una trae implícita a la otra. Hestia es probablemente la divinidad griega más próxima a los seres humanos porque habitaba en el centro de su espacio doméstico, de su hogar, velaba por él y lo presidía desde su altar siempre cerca del fuego. Es símbolo de interioridad y se identifica con la forma circular, no quiere decir con esto que sólo se limitara al espacio cerrado del hogar individual. En cada ciudad griega desde el centro de la urbe emergía un templo dedicado a Hestia y en su interior ardía ininterrumpidamente el fuego sagrado de esta divinidad.

Representa todos aquellos valores que dan sentido y forman la tradición del lugar, signos que conforman y nos otorgan identidad. Hestia es el centro, el dentro, es:

“(...) el Hogar circular que es como el ombligo que enraíza la morada en la tierra. Es símbolo de prenda y estabilidad, de inmutabilidad, de permanencia.”²²³

Hermes representa la movilidad, es el dios de los viajeros y los comerciantes, de los exploradores. Es identificado con el umbral, la puerta, habita el exterior, ese exterior que en realidad es la frontera. Hermes era capaz de llegar a los lugares donde otros no llegaban, lugares recónditos y extraños, desconocidos.

“(...) es un viajero que viene de lejos y que se apresta ya a la partida. No existe en él nada de inmovilidad, de estable, de permanente, de circunscrito ni de cerrado. El representa en el espacio y el mundo humano el movimiento, el paso, el cambio de estado, las transiciones, los contactos entre elementos extraños. (...) A Hestia, lo interior, lo cerrado, lo fijo, el repliegue del grupo humano sobre él mismo; a Hermes, lo exterior, la apertura, la movilidad, el contacto con lo otro diferente a sí. Se puede decir que la pareja Hermes-Hestia expresa, en su polaridad, la tensión que se señala dentro de la representación arcaica del espacio: el espacio exige un centro, un punto fijo, el valor privilegiado, a partir del cual se puedan orientar y definir las direcciones por completo diferentes cualitativamente; pero el espacio se representa al mismo tiempo como lugar del movimiento, lo que implica una posibilidad de transición y de paso de un punto cualquiera a otro.”²²⁴

²²³ Jean-Pierre Vernant, *Mito y Pensamiento en la Grecia Antigua*, Ariel Filosofía, Barcelona, 1993, p-137.

²²⁴ Jean-Pierre Vernant, Op. cit., p-137,138.

5.3.2. Lo que quiere el centro de la periferia

Lejos ha quedado la idea del hombre occidental, conocedor de su posición central que se proyecta a sí mismo hacia los rincones más inhóspitos de la tierra, proveniente de Europa o Estados Unidos. Actualmente países como Brasil, Arabia Saudí o China actúan bajo las premisas establecidas por la sociedad de consumo occidental, estas antiguas zonas catalogadas como periféricas han pasado a ser los centros. Paradójicamente, aunque parezca que el poder ha cambiado de manos y sean estos países los que alberguen los museos internacionales más prestigiosos, lo que se sigue exponiendo y por lo tanto comercializando continúan siendo las mismas marcas norteamericanas y europeas. Es una inercia desorientalizante, que pretende generar el pensamiento único, de esta manera se le niega al otro su existencia, su visibilidad y sólo se le permite coexistir si se adapta a lo propio. Para Zygmunt Bauman el hombre actual no es un constructor de identidades sino, aunque no siempre totalmente libre, un elector de identidades, de muchas y variadas identidades, cada vez más agradables y flexibles. Canclini utiliza la metáfora de la camisa y la piel para denunciar el estado de pérdida que mantiene anestesiado y desconectado al hombre occidental.

“Cuando Malinowki se trasladaba a una sociedad no europea o cuando Margaret Mead dejaba los Estados Unidos y viajaba a Samoa, se trataba de individuos que hacían el esfuerzo de comunicarse con otra sociedad, caracterizada a su vez por una fuerte homogeneidad interna. Hoy millones de personas van de un lado a otro frecuentemente, viven en forma más o menos duradera en ciudades distintas de aquella en que nacieron y modifican su estilo de vida al cambiar de contexto. Estas interacciones tienen efectos conceptuales sobre las nociones de cultura e identidad: para usar la elocuente fórmula de Hobsbawm, ahora la mayor parte de las identidades colectivas son más bien camisas que piel: son, en teoría por lo menos, opcionales, no ineludibles.”²²⁵

Del mismo modo que lugares históricamente denominados como periféricos han pasado a ocupar el status de centro neurálgico de poder, este cambio de paradigma también ha sucedido a la inversa. Esos mundos desconocidos, más allá de los límites, de las fronteras, poblados la mayor de las veces por figuras míticas y mágicas, residen ahora en nuestras ciudades a la vuelta de la esquina. Si nos detuviéramos sólo unos minutos para entablar una conversación con alguno de los muchos vendedores

²²⁵ Néstor García Canclini, *Diferentes, Desiguales y Desconectados. Mapas de la Interculturalidad*, Gedisa, Barcelona, 2004, p-36.

ambulantes que habitan en las calles más céntricas de nuestras ciudades, aprenderíamos muchos más sobre el pensamiento antropológico y el conocimiento de otras culturas que en cualquiera de los muchos viajes que realizamos a lo largo de nuestra vida. Porque aunque los centros de poder se desplacen, las personas que los transitan son siempre las mismas. Cuando los artistas de países pobres tienen la oportunidad de viajar es porque anteriormente han sido seleccionados por instituciones que financian el viaje. Es inusual encontrar a artistas de Vietnam que tengan la oportunidad de conocer Camerún o Perú, mientras que la gran mayoría de los artistas occidentales pueden elegir dónde ir. Cuando la obra de un artista no occidental es atendida como prioritaria para los mercados internacionales, siempre cumple los estándares que imponen las industrias culturales. Resulta curioso comprobar cómo los movimientos artísticos que no pertenecen a occidente son denominados por su origen, “arte africano”, “arte latinoamericano”, “arte asiático”, mientras que rara vez utilizamos el término “arte europeo” para hablar del proceso de globalización en el arte. Porque nuestra concepción de la historia se ampara en nuestro etnocentrismo.

“El orientalismo puede discutirse y analizarse como la institución corporativa para tratar a Oriente, tratarlo mediante afirmaciones referentes a él, autorizando opiniones al respecto, describiéndolo, enseñándolo, definiéndolo, diciendo sobre él, rigiéndolo: en resumen, el orientalismo como estilo occidental de dominación, reestructuración, y autoridad sobre Oriente (...). Mi afirmación es que sin examinar al Orientalismo como discurso posiblemente no logremos entender la disciplina inmensamente sistemática de la cual se valió la cultura europea para manejar -e incluso crear- política, sociológica, ideológica, científica e imaginativamente a Oriente (...)”²²⁶

²²⁶ Edward Said, *Orientalismo*, Debate, Barcelona, 2003, p-21,22.

5.3.3. Quien escribe la historia

Para el filósofo Valentín Y. Mudimbe la fabulación sobre la historia de África ha traspasado todos los límites, durante el periodo en el cual Occidente se consideraba el centro del planeta, marcaba las pautas y reconstruía la historia a su gusto como una simulación ante el resto del mundo que la considera válida y creíble. Mudimbe se pregunta cómo un africano puede estudiar su propia cultura, su propio país a través de las disciplinas que han construido a África por medio de la invención de lo africano como diferencia colonial y disciplina científica.

“En su excelente libro *The Invention of Africa* el filósofo africano V. Y. Mudimbe, por ejemplo, se propone el objetivo de estudiar el tema de los fundamentos del discurso sobre África y de cómo se han establecido los mundos africanos como realidades para el conocimiento, particularmente en la antropología y la filosofía, a fin de investigar la amplificación por parte de los académicos africanos del trabajo de algunos pensadores críticos europeos, en particular Foucault y Lévi-Strauss. Aunque Mudimbe encuentra que aún las perspectivas más afrocéntricas mantienen el método epistemológico occidental como contexto y referente, encuentra también, no obstante, algunos trabajos en los cuales los análisis críticos europeos se llevan más allá de lo que estos trabajos originales podrían haber esperado. Lo que está en juego en estos últimos trabajos, explica Mudimbe, es la reinterpretación crítica de la historia africana como se ha visto desde su exterioridad (...)”²²⁷

Nuestro paisaje se desfigura de pronto por demasiados cambios. Apenas han pasado dos décadas y parece que es urgente modificar la manera de preguntarnos por términos como lo local, lo global o lo multicultural. Parece que se han agotado definitivamente los modelos que configuraban esa posibilidad de combinar muchas culturas en un solo territorio. Lo transnacional ha provocado intercambios económicos, culturales y mediáticos globales desvirtuados a tal velocidad que muchas de las veces las zonas del mundo conectadas no querían o no estaban preparadas para este tipo de encuentro. El resultado es un escenario fragmentado con consecuencias devastadoras.

En la actualidad, como nunca antes, Occidente abandera con orgullo la idea de globalidad, pasando de cobijarse bajo el manto del etnocentrismo hacia otro dispositivo

²²⁷ Arturo Escobar, *La invención del Tercer Mundo: construcción y deconstrucción del desarrollo*, Norma, Barcelona, 1998, p-25.

mucho más refinado de invisibilidad al que el antropólogo venezolano Fernando Coronil denomina globocentrismo.

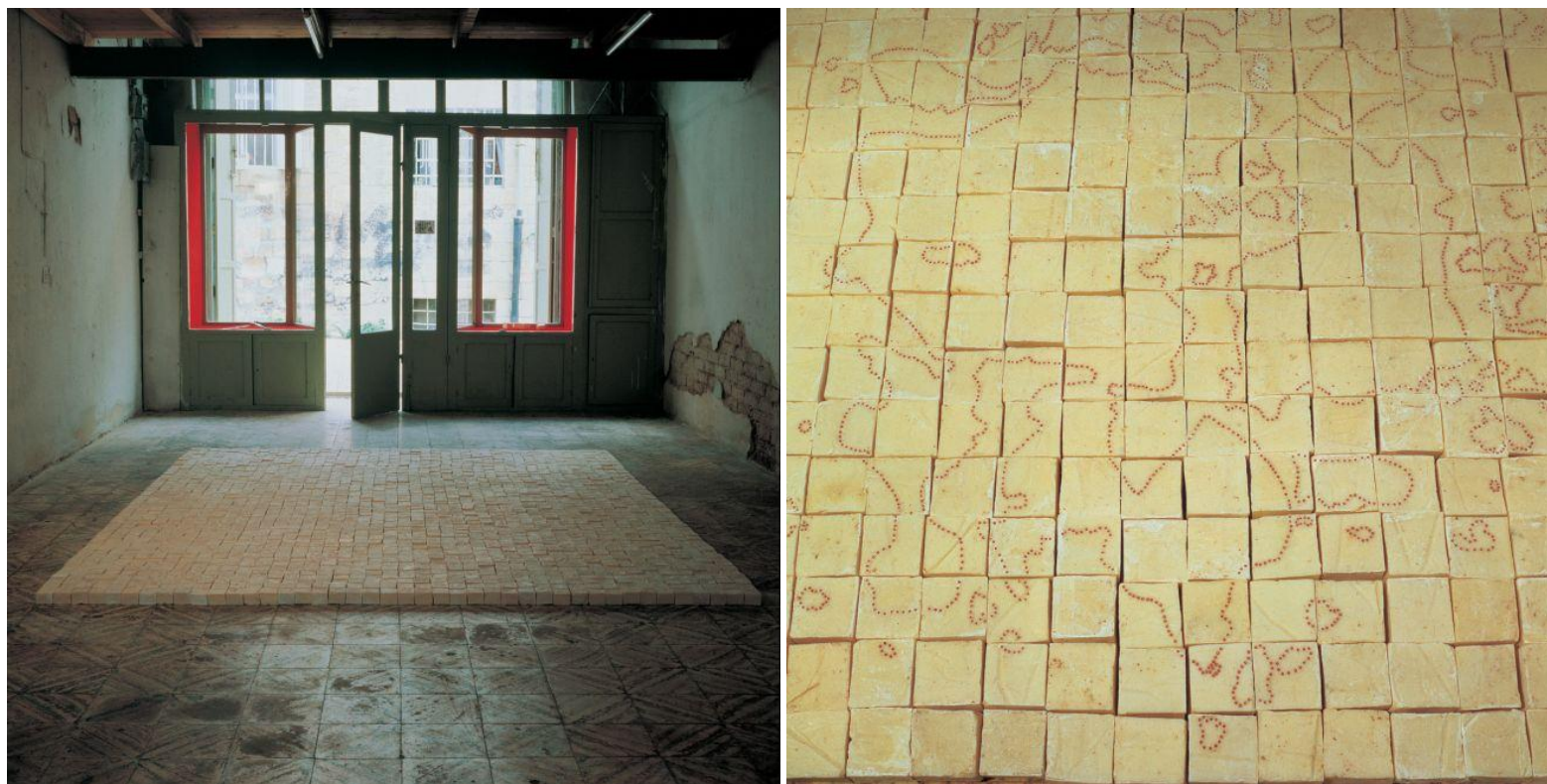
“¿Cómo responder a este aparente cambio de ‘Europa’ y el ‘Occidente’ al ‘globo’, como el locus de poder y de progreso? En vista de este cambio, ¿cómo desarrollar la crítica al eurocentrismo? Si el occidentalismo se refiere de una manera más o menos amplia a las estrategias imperiales de representación de diferencias culturales estructuradas en términos de una oposición entre el Occidente superior y sus otros subordinados, la hegemonía actual del discurso de globalización sugiere que éste constituye una modalidad de representación occidentalista particularmente perversa, cuyo poder yace, en contraste, en su capacidad de ocultar la presencia del Occidente y de desdibujar las fronteras que definen a sus otros, definidos ahora menos que nunca por su alteridad que por su subalteridad (...) En vez del eurocentrismo de los discursos occidentalistas anteriores, el cual opera a través del establecimiento de una diferencia asimétrica entre el Occidente y sus otros, el ‘globocentrismo’ de los discursos dominantes de la globalización neoliberal esconde la presencia del Occidente y oculta la forma en que éste sigue dependiendo del sometimiento tanto de sus otros como de la naturaleza”²²⁸

Para Mona Hatoum la idea del progreso es fragmentaria y cambiante. En su obra *Present Tense* (Tiempo presente/Presente Tenso), la artista inventa un nuevo mapa como respuesta a esas identidades que no corresponden a un área geográfica concreta o política estable, la suya propia, la palestina. Hatoum nace en 1952 en Líbano, donde sus padres palestinos eran refugiados, vive en Londres desde que fuera allí a estudiar y a causa de la guerra no poder regresar a Líbano. La primera vez que viajó a Israel fue en 1996, ciudad que sus padres tuvieron que abandonar en 1948.

A raíz de esta vuelta a sus orígenes comenzó a incorporar a su obra elementos provenientes de la tierra materna, de su infancia y su hogar. La dureza del tema contrasta con la delicadeza y la sutilidad con la que la artista trabaja en todas sus obras. A pesar de tener un claro sentido político y de denuncia, la imagen final resulta exquisita, por la suavidad en el tratamiento de la pieza, el aroma de los jabones de aceite, tan comunes en tierras palestinas, la textura irregular que acerca al espectador a la intimidad del hogar por medio de una gran superficie rectangular en el suelo, que Hatoum trazó incrustando en las dos mil doscientas pastillas de jabón artesanal procedentes de Nablus, pequeñas

²²⁸ Fernando Coronil, *La Colonialidad del Saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales, Perspectivas Latinoamericanas*, Clacso, Buenos Aires, 2000, pp-85,87,105.

pedras de cristal rojo que delimitan las fronteras entre Israel y los territorios palestinos determinados por el Acuerdo de Oslo en 1993.



Mona Hatoum, *Present Tense*. Anadiel Gallery. Jerusalén. 1996.

Este proceso perverso que ha desarrollado Occidente y que Coronil denomina globocentrismo genera una circularidad permanente que atrapa, no sólo al sujeto, sino también a los objetos que le son propios a cada cultura con el fin de desintegrar las tradiciones del lugar de origen.

“El producto es importado por ejemplo desde Oriente, por Occidente, donde es manufacturado/reciclado para ser exportado por Occidente a Oriente de nuevo. Y esto no ocurre tan sólo con la materia prima (mineral, vegetal y otras) sino también con elementos tradicionales. El sistema de consumo se lo apropia todo: alimentos, adornos, vestimenta, música, figuras rituales o de culto, todo es susceptible de ser reciclado. En tal proceso se lleva a cabo una expropiación del objeto en cuestión, es decir que éste pierde sus connotaciones originarias al ser extraído del contexto en que estaba inserto y que tenía una significación particular. Esa capacidad de apropiarse de algo descontextualizándolo y recontextualizándolo es lo que permite el tráfico de objetos de un continente a otro en

un viaje de ida y vuelta en cuyo transcurso se pierde lo más genuino de las tradiciones de origen.”²²⁹

5.3.4. La periferia secuestrada

Este viaje de ida y vuelta que analiza Maillard es una trampa para las culturas que antes denominábamos periféricas, desde donde el centro conocedor de su atractivo sigue siendo el que reparte las cartas del juego, esta vez desde la invisibilidad. Esta interacción provoca entre otras una consecuencia peculiar y desintegradora, el antropólogo Dean McCamell la ha denominado “etnicidad reconstruida”. Este diálogo entre culturas es ficticio, actúa bajo intereses muy bien planificados y estructurados en donde la imaginería de las culturas queda artificialmente congelada. Pasan a ser utilizadas como otra mercancía más con un valor específico en el mercado global.

“Pues no se trata tan sólo de que un producto, descontextualizado y desvirtuado, es vuelto a exportar a su país de origen para su consumo. Así, por ejemplo, se importa de la India el estilo de vestimenta, se confecciona a partir de ese modelo ropas caras occidentales que luego serán compradas por las familias adineradas de Bombay o Nueva Delhi. (...) Pero lo más terrible del asunto es que los productos no son devueltos mejorados, sino trivializados, banalizados, desvirtuados.”²³⁰

El inquietante estado fragmentario, híbrido y desigual en el que estamos sumidos todos y la imposibilidad de comunicación entre culturas preocupa cada vez más a pensadores que estudian los procesos de globalización, multiculturalidad y sus afecciones directas en el tejido social. En el ensayo *¿Qué es un dispositivo?* el filósofo italiano Giorgio Agamben, llega a esta sobrecogedora conclusión:

“Hoy tenemos el cuerpo social más dócil y cobarde que se haya dado jamás en la historia de la humanidad. Sólo es una paradoja aparente que el poder considere un terrorista virtual al inofensivo ciudadano de las democracias posindustriales; (el *bloom*, como se sugirió llamarlo con acierto); y quizá se deba a que éste ejecuta punto por punto todo lo que se le dice que haga y deja que sus gestos cotidianos, como su salud, su tiempo libre y sus ocupaciones, su alimentación y sus deseos sean dirigidos y controlados por los

²²⁹ Chantal Maillard, *Contra el Arte y Otras Imposturas*, Pre-Textos, Valencia, 2009, p-28.

²³⁰ *Ibíd.*, p-28.

dispositivos hasta en los más mínimos detalles. (...) Las sociedades contemporáneas se presentan así como cuerpos inertes atravesados por gigantescos procesos de desubjetivación a los que no les corresponde ninguna subjetivación real.”²³¹

Parece que ahora se trata más de cumplir las cuotas establecidas que de convivir con el Otro. Es decir, escuchamos hasta la saciedad el concepto de paridad en la inserción de colectivos excluidos históricamente en el mundo laboral, político y social. Lo correcto es hacer visible las plazas ocupadas por africanos, indígenas, mujeres y gays en las instituciones académicas, hospitalarias, artísticas y políticas. Las empresas editoriales, los museos, las discográficas reconocen lo multicultural siempre que venga administrado y cribado con la táctica del embudo por los centros de poder del norte. George Yúdice es uno de los autores que tratan la problemática de este nuevo paisaje y sus consecuencias.

“Las manifestaciones globalifóbicas, desde Seattle y Génova hasta Cancún y Porto Alegre, ofrecen críticas severas a la desregularización, las privatizaciones, los programas de austeridad del Banco Mundial y el FMI, los efectos del neoliberalismo sobre la agricultura y el medio ambiente, pero no encaran las cuestiones culturales y comunicacionales, o cuando lo hacen siguen apresadas en el rústico modelo de la macdonalización del mundo. Carecen de propuestas para la circulación democrática o más equitativa de los bienes simbólicos en un tiempo en el que la multiculturalidad no desaparece, sino que es administrada selectivamente según la lógica de la transnacionalización económica.”²³²

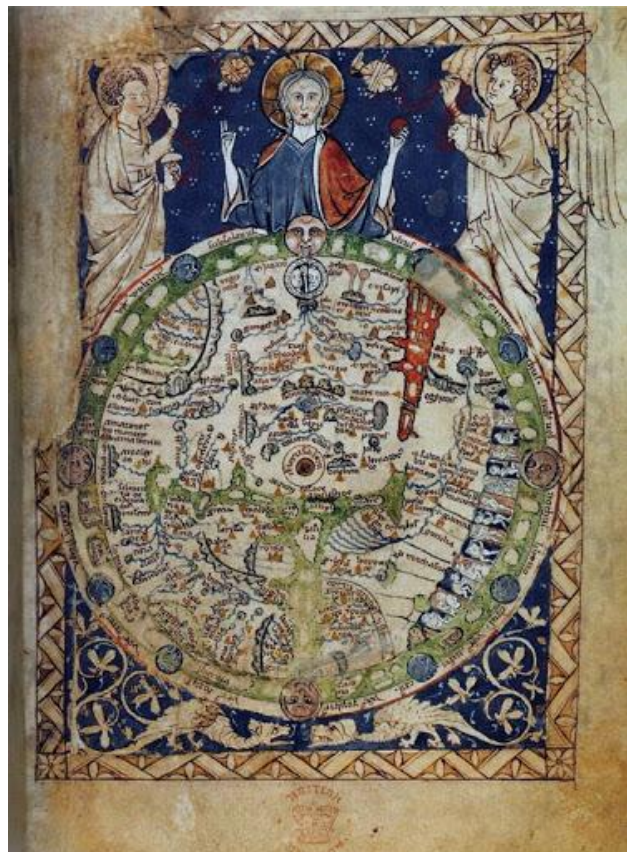
²³¹ Giorgio Agamben, *¿Qué es un dispositivo?*, Anagrama, Barcelona, 2015, p-32,33.

²³² Néstor García Canclini, *Diferentes, Desiguales y Desconectados. Mapas de la Interculturalidad*, Gedisa, Barcelona. 2004, p-23,24.

5.3.5. La historia de la periferia

Este juego de relaciones desigual establecido como eje controlador, utiliza el pensamiento dicotómico; centro/periferia, local/global, norte/sur, salvaje/civilizado, como método organizador del mundo que ha beneficiado durante siglos a Occidente. Este sistema de diferenciación no pertenece exclusivamente a una categoría geográfica, sino que lleva implícito el status de superioridad histórica, económica y social. ¿Respecto a qué medida es Próximo, Lejano o Medio, el Oriente? Es paradójico comprobar cómo Occidente sitúa artificialmente a los otros en el espacio, al imponerse a sí mismo como el centro.

"Es el punto de observación particular de quienes ven el mundo desde su posición como el centro. Por lo tanto, la ubicación geográfica de Occidente no se puede comprender sin hacer referencia a la cuestión histórica de cómo Europa (y luego América) llegó a dominar y, por lo tanto, definir la cartografía del mundo. Decir que Irak está en Oriente Medio y Japón está en el Lejano Oriente es inteligible sólo desde un punto de observación euroamericano, para el cual éstos son el "medio" este y el "lejano" este, respectivamente."²³³



Psaltermap de 1260. Como tantos otros mapas de la época, la localización del mundo gira en torno al epicentro bíblico en torno a Grecia, Roma y Jerusalén. Las zonas periféricas aparecen habitadas por razas "plínicas", deshumanizas y monstruosas.

²³³ David Morey, *Medios, Modernidad y Tecnología, La Geografía de lo Nuevo*, Gedisa, Barcelona, 2007, p-92,93.

Mapa del mundo elaborado por el cartógrafo ceutí Mohamed Al-Idrissi para Roger II de Sicilia en el año 1154. Europa y Asia ocupan la mitad inferior del mapa. Cada cultura interpreta el mundo posicionándose como centro de su universo.



En estos dos ejemplos cartográficos queda de manifiesto cómo a lo largo de la historia y de diferentes maneras se ha expresado esa necesidad de fronterización, de separar los espacios para situarnos frente al Otro. Cada cultura para definirse a sí misma utiliza la alteridad como búsqueda de lo propio. El equilibrio se encuentra quizás en que esa búsqueda de lo diverso y lo plural, no sea a pesar de lo que nos diferencia sino gracias a ello. El prisma en este juego de correlaciones que desde Europa se ha utilizado es de un convencimiento de superioridad tal que, parafraseando a Saïd, sentimos que ciertos pueblos o territorios necesitan ser dominados, para subordinarlos sin otorgarles reconocimiento. Todo lo ajeno es un estereotipo basado en la debilidad del Otro, no sólo económica sino también ideológica. Construimos marcos que encuadren y den sentido, organicen y diferencien la diversidad descomunal que nos rodea para poder situarnos en ella. Y lo hacemos a través de la diferenciación y la comparación. Nosotros y ellos. Nosotros aislados de ese territorio desconocido y por lo tanto hostil del afuera, habitado por ellos. Si observamos con detenimiento el mapa Psaltermap de 1260, queda clara la visión etnocéntrica europea por la situación en el mapa de las razas y su jerarquía. El centro gira alrededor de Grecia, Roma y Jerusalén, si te vas alejando de este centro te alejas también de lo civilizado, hasta llegar al borde del universo conocido, el Oriente, donde habitan catorce figuras desnudas, deshumanizadas y monstruosas, que han sido definidas en la historia como razas plinianas. Plinio el Viejo describió a lo largo de los

capítulos de los libros V al VII de su obra *Historia Naturalis*, las maravillas de Oriente, sus prodigios y razas híbridas.



Comienzo del Libro VII, Capítulo II de la obra *Historia Natural* de Plinio el Viejo (Siglo I) traducida por primera vez al castellano entre los años 1567 y 1576 por Francisco Hernández, además de traducir la obra completa introdujo observaciones propias. Fue en Madrid, en 1599 cuando Jerónimo García de la Huerta publicó la obra completa traducida.

Para Roger Bartra la idea del hombre salvaje, monstruoso y bárbaro es indispensable para entender la civilización occidental. En su obra *El Mito del Salvaje* estudia, analiza e investiga la identidad del hombre salvaje europeo y propone un giro inesperado en la historia para demostrar que el hombre salvaje es una invención europea:

"Yo pretendo demostrar que la cultura europea generó una idea del hombre salvaje mucho antes de la gran expansión colonial, idea modelada en forma independiente del contacto con grupos humanos extraños de otros continentes. Quiero, además, demostrar que los hombres salvajes son una invención europea que obedece esencialmente a la naturaleza interna de la cultura occidental. Dicho en forma abrupta: el salvaje es un hombre europeo, y la noción de salvajismo fue aplicada a pueblos no europeos como una transposición de un mito perfectamente estructurado cuya naturaleza sólo se puede entender como parte de la evolución de la cultura occidental. El mito del hombre salvaje es un ingrediente original y fundamental de la cultura europea."²³⁴

²³⁴ Roger Bartra, *El Mito del Salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011, p-15.

Ante la situación actual no es difícil considerar que el proceso globalizador articula un nuevo imperialismo colonizador de culturas. Ahora bien, los centros de poder maquillan y ocultan sus intenciones.

"¿Por qué el Museo du Quai Branly no lleva un nombre que anuncie su contenido? Se intentó dárselo: primero, Museo de las Artes y las Civilizaciones; luego, Museo de las Artes Primarias (una fórmula rebuscada para no decir 'artes primitivas'). Asignarle finalmente un nombre que alude al lugar de París donde se sitúa contrasta con los fines enunciados (...) Se trata de un museo que no sabe cómo llamar a los otros."²³⁵

En el Museo du Quai Branly inaugurado en 2006, ni el arte europeo ni la cultura occidental están expuestas, de esta forma Europa adopta la función de contenedor de todas las culturas provenientes de África, Asia, Oceanía y América. No parece casual que tanto el arquitecto del edificio, Jean Nouvel, como el diseñador del jardín salvaje que rodea el edificio, Gilles Clément, sean los únicos europeos. Este museo es el ejemplo perfecto para explicar cómo Europa/Occidente se concibe a sí misma como el espacio, el lugar, el territorio donde se expresa lo global, es el contenedor donde se expresan las diversas civilizaciones y sus diferencias culturales. Es la estrategia perversa de ocultamiento que articula Occidente, que Fernando Coronil denominaba como globocentrismo.

Personalmente visité el museo en 2010 y lo que realmente me llamó la atención fue la manera en que las piezas almacenadas, que esperan a ser expuestas, se hacen visibles al público a través de la columna transparente que vertebra el museo. Esta imagen de lo expuesto y lo almacenado en el mismo espacio sirve como metáfora para reiterar quien marca las reglas del juego y cómo nos administran la memoria, la historia y las huellas del pasado, siempre desde el mismo lado.

"La exposición, presenta una lectura estetizante, con una pretensión universalizadora condicionada por la historia colonial francesa, centrada en la exhibición de lo que juzga 'obras maestras'. La guía atiende a la historia de los continentes pero también a la historia de los coleccionistas y a las preferencias incorporadas a la mirada europea por artistas fascinados ante las formas africanas o americanas, como Picasso y Gauguin."²³⁶

²³⁵ Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato*, Katz, Buenos Aires, 2010, p-102,107.

²³⁶ *Ibíd.*, p-104,138.

5.3.6. Intensa Proximidad

Como respuesta a esta narrativa colonialista tan presente aún en la actualidad, nadie mejor que Okwui Enwezor ha sabido tratar, dar respuesta y poner a prueba este clima de tensión entre la distancia que separa a los artistas no occidentales de los occidentales, lo nacional y lo etnográfico, la idea de frontera y de cómo las obras de artistas provenientes de cualquier parte del globo son expuestas bajo los cánones de la estética occidental. Enwezor es el gran embajador del arte global desde una mirada crítica al poscolonialismo, hace más de dos décadas que desarrolla su trayectoria en el mundo del arte, manteniendo siempre un discurso crítico hacia la mirada hegemónica de Occidente. Son muchos los ejemplos posibles para escoger dada su extraordinaria y dilatada carrera profesional. Ha sido el comisario de la 56ª Bienal de Venecia inaugurada el 9 de mayo de 2015 titulada *Todos los futuros del mundo*. En el año 2006 organizó en Sevilla la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla donde con el título *Lo Desacogedor* trataba el tenso estado actual de desarraigo en que vivimos inmersos en el espectro global. Es la exposición que sintomáticamente tituló *Intense Proximity* dentro de la Trienal de Arte de París en 2012, la que escojo como ejemplo para tratar el problema de las distancias y muros que construimos para separarnos, para diferenciarnos del Otro.

"Inspirado por el gran trabajo de principios y mediados del siglo XX por figuras de la etnografía francesa tales como Claude Lévi-Strauss, Marcel Mauss, Michel Leiris, y Marcel Griaule, La Trienal se embarca en un viaje para explorar los nodos donde el arte y la etnografía convergen en una renovación de fascinación y extrañamiento. Fundamentalmente, el objetivo del proyecto es pasar de la idea del espacio nacional, como una ubicación física constituida, a un espacio de frontera que asume constantemente nuevas morfologías y nuevos modelos de categorización (local, nacional, transnacional, geopolítica, puro, contaminado, etc.). El arte contemporáneo se ha convertido en un fenómeno mundial impulsado por una red cada vez mayor de relaciones y de superación de las distancias. Por lo tanto, La Triennale se acercará al arte de hoy a través de esta gran cantidad de conexiones. Su título, 'Intensa Proximidad', apunta a esos roces, esas tensiones heterogéneas, que establecen todas las actividades humanas en movimiento."²³⁷

²³⁷ Okwui Enwezor, *Intense Proximity. An Anthology of the Near and the Far*, Introduction, Artlys, París, 2012, Traducido de la página web <http://www.biennialfoundation.org/2011/09/la-triennale-intense-proximity-2012-paris/>



Le siècle Lévi-Strauss. Alfredo Jaar. Obra incluida en la muestra *Intense Proximity*. Trienal de Arte de París 2012.

Con esta obra Alfredo Jaar no sólo nos habla de esa porosidad fronteriza que sirve de hilo conductor en toda la muestra *Intense Proximity*, se replantea los patrones y valores más arraigados de nuestro imaginario cultural, utilizando el signo de interrogación señala directamente que no sólo las fronteras y la distancia entre los pueblos se ha tornado inestable, también lo son las bases del pensamiento etnográfico europeo. En su obra el artista chileno explora reiteradamente preguntas y poéticas complejas, dónde sino en el subconsciente latinoamericano para tratar la polémica dicotomía centro/periferia. Con mucha más intensidad que en el resto de continentes, Latinoamérica aglutina conceptos híbridos, mestizos que hacen pensar en la mezcla, ya sea por su situación geográfica, por las relaciones que ha mantenido con Europa o Estados Unidos, el hecho es que ésta hibridación identitaria caracteriza sin ninguna duda la idiosincrasia latinoamericana.

"El tema de la identidad parece una maldición que no deja libre a la crítica y al arte mismo, en América Latina. Pero la maldición no es gratuita: proviene de los problemas 'ontológicos' del Yo latinoamericano, resultado de condicionantes cónicos de la historia,

geografía y procesos etnoculturales del continente. La colonización temprana, el sometimiento o exterminio de los pueblos nativos, el trasplante masivo de los esclavos africanos, los procesos de acriollamiento e hibridación, diferenciaron a América Latina del resto del mundo. (...) El latinoamericano se confunde entre Occidente y no Occidente porque participa de ambos 'genéticamente'. No ha conseguido asumir su 'inautenticidad', por lo que necesita afirmarse mediante relatos que lo ontologicen. O proclama que es tan o más europeo, indio o africano que cualquiera, o se acompleja por no serlo del todo. Cree pertenecer a una nueva raza de vocación universalista, o se siente víctima de un caos o escindido entre mundos paralelos."²³⁸

Este sentimiento de identidad dislocada del que habla Mosquera continúa latente en la actualidad más que nunca provocando un estado perpetuo de desorientación entre el murmullo de las designaciones, muchas al unísono pero ninguna con la que identificarse. El espejismo de la disolución de las fronteras entre las culturas genera situaciones paradójicas, la mayoría de las veces los artistas provenientes de países no occidentales encuentran más problemas y barreras que sus propias obras.

"Toda frontera establece una dicotomía, y toda dicotomía es el resultado de la voluntad de control de la mente sobre una realidad que se nos ofrece o se nos impone, según se vea, como un todo. Occidente no ha sabido qué hacer con las diferencias que estableció a lo largo de su historia (...) Nuestra frontera, es esa incapacidad para acceder a esa experiencia de unidad o, dicho de otro modo, la poca maleabilidad de los límites con que definimos nuestros territorios, es decir, límites de lo conocido, de lo aprendido."²³⁹

²³⁸ Gerardo Mosquera, *Ventanas hacia América Latina*. Suplemento Cultural, Universidad Nacional de Costa Rica, 1995, El artículo completo puede verse en http://www.icat.una.ac.cr/suplemento_cultural/index.php/articulos/151-suplemento-027julio95/117-ventanas-hacia-america-latina-gerardo-mosquera

²³⁹ Chantal Maillard, *Contra el Arte y Otras Imposturas*, Pre-Textos, Valencia, 2009, pp-228,229.

5.4. PRESTAMOS CULTURALES

Plenamente asumida la imposibilidad de situar términos como centro/periferia en sentido lato, el deseo colectivo debería ser el de la copertenencia para escuchar e interactuar con el Otro, desde un punto de vista que quiera escapar de lo etnocéntrico y lo hegemónico. Un dialogo in-between como diría Homi K. Bhabha:

"Es necesario pensar más allá de las narrativas de las subjetividades originarias e iniciales, y concentrarse en esos momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales. Estos espacios 'entre-medio' (in-between) proveen el terreno para elaborar estrategias de identidad y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento, (...) Es la emergencia de los intersticios (el solapamiento y el desplazamiento de los dominios de la diferencia) donde se negocian las experiencias intersubjetivas y colectivas de nacionalidad, interés comunitario o valor cultural."²⁴⁰

Bhabha invita en su obra al dialogo razonado entre culturas, asume su propia identidad híbrida, de origen hindú vive en la actualidad en Estados Unidos y ha desarrollado su carrera docente en Inglaterra. De una manera similar Edward Said, palestino criado en Egipto y ciudadano norteamericano, declaraba encontrarse muchas veces como una mezcla entre Oriente y Occidente, fuera de lugar en todas partes. La globalización cultural sin duda ha hibridado llegando hasta los lugares más recónditos. Néstor García Canclini fue invitado a participar en el coloquio *América Profunda* organizado en la ciudad de México en 2003, donde líderes indígenas de quince países latinoamericanos, dialogaron y debatieron sobre los puntos en concordancia entre los pueblos y en la manera de comunicarse y acercarse al Otro. Durante los cuatro días en los que se desarrollaron los coloquios el tema reincidente que marcaba el ritmo en las conversaciones reconocía la importancia transformadora producida por la homogenización del proceso globalizador y de cómo las atmósferas culturales se iban paulatinamente hibridándose por la mezcla entre culturas, las migraciones y el consumo de productos occidentalizados.

"Podría describir varias situaciones, dentro de la reunión, en las que estas experiencias compartidas aparecieron hibridándose. Por ejemplo, cuando un líder quiché explicó que 'antes de tomar el agua tenemos que dar agua a nuestra madre tierra': lo dijo mientras

²⁴⁰ Homi K. Bhabha, *El lugar de la Cultura*, Manantial, Buenos Aires, 2002, p-18.

empinaba una botella de Squirt (también había Coca-Cola y agua mineral embotellada en las mesas) inclinándola para mostrar cómo había que hacerlo. Al costado, Felipe Quispe, el líder Aymara, tenía una bolsa plástica con hojas de coca. La diversidad irrumpía en el repertorio de recursos materiales y simbólicos como diversidad tradicional-moderna, transhistórica, multicultural."²⁴¹

Los encuentros culturales con sus influencias y la interacción, favorece a la creatividad y a la innovación mientras no sea sometida a ningún canon dominante. Pero este intercambio no siempre es enriquecedor para las dos partes, en la mayoría de las ocasiones es Occidente quien toma prestado demasiado de otras culturas. La lista es interminable, técnicas, materiales, música, conocimientos indígenas expoliados por industrias occidentales que obviamente no reconocen su origen. El precio que pagan siempre los mismos por este proceso de hibridación es muy alto y a una velocidad tal que el fin no es otro que la uniformidad, la homogenización que conduce inevitablemente a la pérdida de las tradiciones propias para asumir lo nuevo que te invade como propio. Otra más de las perversas estrategias del mercado occidental.

"Se trata de que la población conquistada no tenga conciencia de serlo, que no adopte un producto determinado sino que llegue a considerarlo como propio. Que a un joven esquimal, por ejemplo, no se le ocurra pensar que la Coca-Cola sea estadounidense o que un italiano entienda que el ratón Topolino (nombre que se le da a la creación de Disney, Mickey Mouse, en Italia) es italiano. (...)

Así pues, frente el lema militar 'Divide y vencerás', el lema comercial 'Uniformiza y vencerás'."²⁴²

Nuestro modelo de sociedad actual genera la ilusión de la conectividad global, actúa bajo las premisas de los avances tecnológicos y los medios de comunicación, y es así, una ilusión, no sólo no elimina las distancias que se generan por la diferencia sino que las enfatiza y promueve la desigualdad entre culturas. Este estado actual que simula la conexión global en el mundo fortalece los procesos de explotación y diferenciación.

"El libro de Luc Boltanski y Ève Chiapello, *El nuevo espíritu del capitalismo*, es quizá la obra más consistente de las que en este cambio de siglo ofrecen visiones críticas del conjunto del sistema. (...) Al recorrer los discursos y los trabajos estadísticos dedicados

²⁴¹ Néstor García Canclini, *Diferentes, Desiguales y Desconectados. Mapas de la Interculturalidad*, Gedisa, Barcelona, 2004, p-50.

²⁴² Chantal Maillard, *Contra el Arte y Otras Imposturas*, Pre-Textos, Valencia, 2009, p-27.

a los excluidos, encuentran que las desventajas sociales son miradas como consecuencia de relaciones entre miseria y culpa, o de características personales fácilmente transformables en factores de responsabilidad individual, con lo que se elimina la visión estructural de la explotación que iba ligada a la noción de la clase: la exclusión se presenta más como un destino. (...) Hablan de 'los grandes' como aquellos que disponen de mayor capacidad de desplazarse en los espacios geográficos e interculturales, en tanto que 'los pequeños' son los destinados a la inmovilidad."²⁴³

Arjun Appadurai, antropólogo indio afincado en Estados Unidos desde hace más de cuatro décadas, es sin ninguna duda uno de los referentes en los estudios de la modernidad y los efectos que provoca la globalización en las diferentes culturas. Sobre los encuentros y desencuentros que surgen por el trato desigual ante la cada vez mayor diferenciación global entre la mayoría dominante y poderosa y las minorías excluidas. En su obra *El rechazo de las minorías. Ensayo sobre la geografía de la furia*, Appadurai nos habla sobre las intenciones que ocultan las dinámicas de poder en las sociedades occidentales y cómo generan lo contrario de lo que anuncian, mayor desigualdad, desconexión, incertidumbre y violencia.

"La certeza de que pueblos diferentes y singulares han tenido origen en determinados territorios nacionales -y que los controlan- ha sido decisivamente desestabilizada por la fluida circulación a escala global de razas, armas, personas e imágenes. (...) Dicho en pocas palabras, es probable que a lo largo de toda la historia del hombre, allí donde las líneas entre 'nosotros' y 'ellos' han estado desdibujadas en los límites y han sido poco claras en amplios espacios y grandes grupos, la globalización exacerbe tales incertidumbres y produzca incentivos nuevos para la purificación cultural a medida que más naciones pierden la ilusión de la soberanía económica nacional y del bienestar."²⁴⁴

Queda claro que es la visión dominante la que divide y separa, la que categoriza y disgrega. Esta visión rígida del mundo, clasificando según la procedencia, la raza, la lengua o el color, "el mundo islámico", "el mundo occidental", "el mundo hindú", genera lo que Appadurai denomina identidades predatorias, visiones desde la mayoría que generan la confrontación con el Otro. El rechazo a la teoría de "choque" de civilizaciones expuesta por el politólogo estadounidense Samuel Huntington, prevalece no sólo en el

²⁴³ Néstor García Canclini, Op. cit., p-74,75.

²⁴⁴ Arjun Appadurai, *El rechazo de las minorías. Ensayo sobre la geografía de la furia*, Tusquets, Barcelona, 2007, p-20.

discurso de Appadurai, Amartya Sen Premio Nobel de Economía en 1998 se posiciona también disconforme con la teoría de "choque" de Huntington.

"La argumentación de Samuel Huntington (1993) acerca del choque de civilizaciones es fundamentalmente incorrecta. (...) El punto incorrecto, incluso fatalmente incorrecto, es su imagen de las propias civilizaciones, concebidas en parte en sentido racial, en parte en sentido geográfico, en parte según la filiación religiosa y en general como bastiones físicos de la cultura. Esto es primordialismo con una base macrogeográfica. Ignora la enorme magnitud de la interacción global entre las zonas de cada civilización, borra los diálogos y debates dentro de las regiones geográficas y elimina solapamientos e hibridaciones. En pocas palabras, vacía de historia la cultura y deja tan sólo la geografía."²⁴⁵

"Me temo que esta visión reduccionista está por lo general combinada con una percepción algo borrosa de la historia mundial, y pasa por alto, en primer lugar, la magnitud de las diversidades internas dentro de estas categorías civilizacionales y, en segundo lugar, el alcance y la influencia de las interacciones -intelectuales y materiales- que cruzan las fronteras regionales de las denominadas civilizaciones. Y su poder de confundir puede atrapar no sólo a aquellos que quisieran respaldar la tesis de un choque (desde los chovinistas occidentales hasta los fundamentalistas islámicos), sino también a aquellos que quisieran cuestionarla pero intentan responder dentro de los limitados términos de referencia especificados."²⁴⁶

Dónde sino desde el arte se conecta con el Otro apartando a un lado la nebulosa discriminante que nos rodea, con el lenguaje de la práctica artística atraído siempre por el que habla desde la frontera, para transgredirla y cruzar sus límites, el que mejor ha sabido buscar el equilibrio en el diálogo entre culturas, que no categoriza, que encuentra en lo diferente un reclamo para diluir las fronteras y los horizontes en un perpetuo ir y venir enriquecedor, de lo propio a lo ajeno.

Néstor García Canclini se pregunta si el arte será nuestra salida de emergencia como articulador social de la totalidad caótica que nos envuelve.

"Qué está pasando con el arte, cuya muerte se anunció tantas veces, para que en pocas décadas se haya convertido en una alternativa para inversores decepcionados, laboratorio de experimentación intelectual en la sociología, la antropología, la filosofía y

²⁴⁵ Arjun Appadurai, *El rechazo de las minorías*, *Op.cit.*, p-143.

²⁴⁶ Amartya Kumar Sen, *Identidad y violencia, La Ilusión del destino*, Katz, Buenos Aires, 2007, p-35,36.

el psicoanálisis, surtidor de moda, del diseño y de otras tácticas de distinción. Se le pide incluso que ocupe el lugar dejado vacante por la política y proponga espacios colectivos de gestión intercultural."²⁴⁷

El potencial imaginario que desde el ámbito artístico surge como generador de diálogos entre los pueblos es inagotable. Me interesa en este momento destacar el trabajo de artistas que desde su cultura originaria utilizan materiales antagónicos a su tradición, es decir, artistas que desde países denominados no occidentales construyen su obra con materiales producidos por sociedades industrializadas y la mirada inversa desde el análisis de las diferentes obras que artistas occidentales generan utilizando técnicas y materiales de países no occidentales. Es un préstamo cultural que enriquece, que no desvirtúa.

5.4.1. El Anatsui

El Anatsui, artista y profesor en la Universidad de Nigeria, de origen ghanés, es un referente del arte contemporáneo actual. Mundialmente conocido por sus tapices creados a base de ensamblar tapas metálicas aplanadas de licores, mantiene un perfecto equilibrio entre tradición y contemporaneidad. El artista, de familia de tejedores, inspira su obra en los tradicionales tejidos Kente, provenientes de su lugar de origen, el sur de Ghana. Su discurso creativo abarca conceptos tan amplios como el formato de su obra. La pertenencia al sitio, la ecología, la educación, la tradición y la historia de África.

"La bebida se utilizaba como moneda de cambio para pagar los esclavos que traían a Occidente y a América. Los esclavos trabajaban en las plantaciones de caña de azúcar para producir más alcohol, que luego se exportaba a Europa y se usaba en el comercio con África. Cada vez que corto el tapón de una botella, siento como si estuviera trabajando con el material que conectó por primera vez los dos y, en última instancia, los tres continentes."²⁴⁸

²⁴⁷ Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato. Antropología y Estética de la Inmanencia*, Katz, Buenos Aires, 2010, p-9.

²⁴⁸ Extracto de la entrevista realizada a El Anatsui con motivo de la exposición itinerante *Gravedad y Gracia: Obras Monumentales* llevada a cabo durante los años 2013-2014 en varias galerías de EEUU. Texto disponible en la página web: <http://compassmag.3ds.com/es/Panorama/EL-ANATSUI>

Su obra escultórica abarca más allá de sus monumentales mantos con los que se ha posicionado en el ámbito artístico internacional. Ha creado una serie de extraordinarias esculturas, infringiéndole a la madera heridas de motosierra y quemaduras con llama de oxiacetileno. Este acercamiento al material y su discurso creativo gira siempre en torno a la idea de identidad africana y de cómo las culturas indígenas han sido destruidas y menospreciadas desde el colonialismo, vigente a día de hoy en muchos estratos de la sociedad. Introduce en su obra y de manera rigurosa toda una serie de signos y sistemas silábicos africanos, caligrafías Bamum y Vai, símbolos Adinka, motivos Uli, signos Nsibidi, como metáfora y conexión existente entre la esclavitud y el colonialismo que produjo en gran medida la desaparición de toda una serie de archivos visuales y textuales. Para Anatsui esto ha provocado la pérdida de memoria histórica, que genera estados constantes de incertidumbre.



El Anatsui (1944, Anyaco, Ghana) ante una de sus obras de la serie *Gravedad y Gracia: Obras Monumentales* en el Bass Museum Miami Beach. 2014.

5.4.2. Romuald Hazoumé

Artista beninés, sostiene que ha surgido una nueva forma de esclavitud vinculada a los desafíos económicos que someten día a día a su pueblo. Su obra es portadora de un mensaje claramente simbólico y político, utiliza materiales y objetos provenientes de Occidente, como bidones de plástico para acumular gasolina, con una intención clara de denuncia sobre cómo la sociedad occidental y sus productos les invaden irrevocablemente.

Trescientos cuatro bidones de gasolina componen su instalación *La Boca del Rey* expuesta, entre otras de sus obras en la Documenta 12 de Kassel en el año 2007. Hazoumé titula su obra como metáfora por el nombre que los portugueses dieron al estuario del río Couffo, a boca do rio, que años más tarde y por desconocimiento de la lengua portuguesa los franceses denominaron boca del rey. La instalación está inspirada en un grabado del siglo XIX que ilustra cómo transportaban en navíos a los esclavos de la época. Son trescientos cuatro máscaras dispuestas a nivel del suelo, cada una posee identidad propia, trescientos dos esclavos y dos reyes, uno africano y uno europeo. Un susurro recorre la instalación, parece emanar de las propias máscaras, como una letanía de los nombre de cada uno de los esclavos a través de los cantos, de los lamentos a las divinidades yoruba.



Instalación *La Boca del Rey* del artista Romuald Hazoumé (1962, Porto Novo, Benín). La imagen pertenece a la exposición en el Aue-Pavillon, Documenta 12 de Kassel. 2007.

5.4.3. Eva Lootz

La misticidad y el exotismo de la cultura oriental recorre toda la obra de la artista Eva Lootz. Lo inestable, lo fugaz y las formas mágicas que adquieren los materiales provenientes de la naturaleza que la artista elige para sus obras sirven como alusión a la fragilidad de lo invisible, que envuelve al espectador en su impresionante imaginario metafórico. A lo largo de su discurso creativo apenas aparecen figuras y cuando lo hacen, quedan reducidas a la presencia de un pie o una mano. La búsqueda reside en la huella, el rastro, el signo. La mirada de la artista se torna casi como la invitación a un viaje interior.

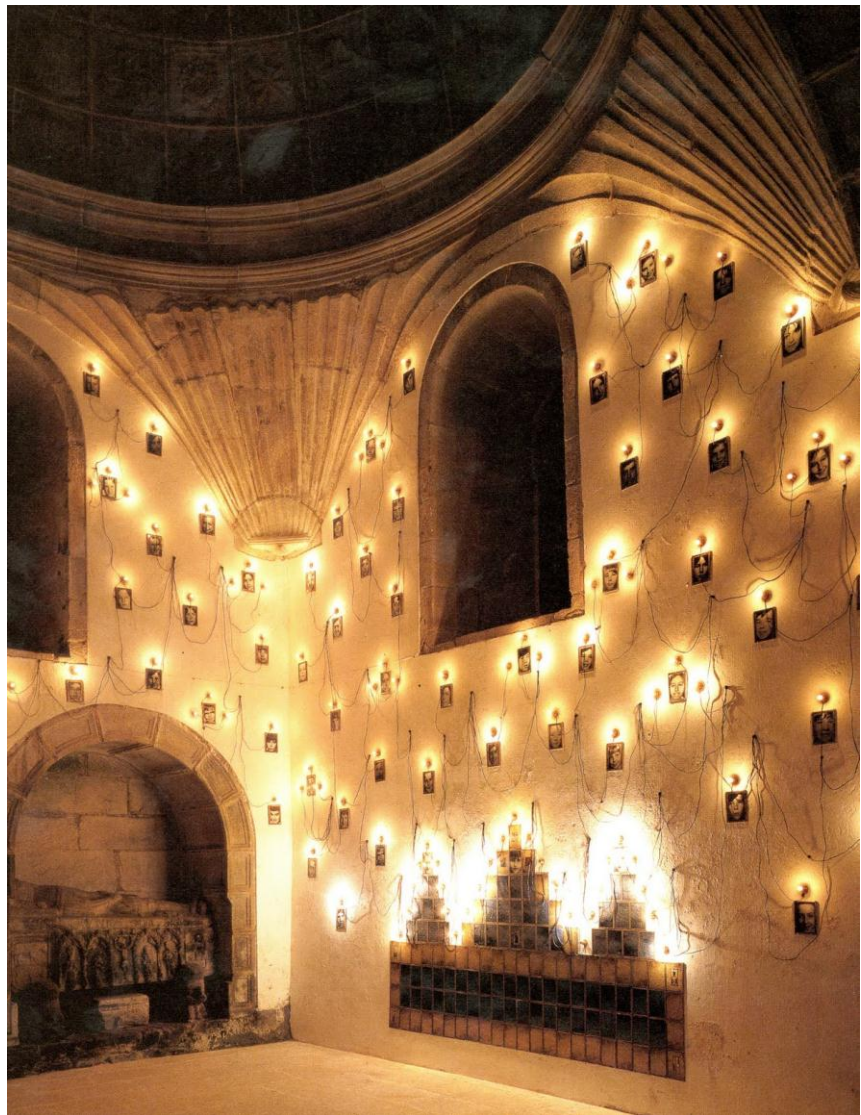
La artista de origen austriaco reside en España desde 1966 y se ha convertido en una pieza clave del arte contemporáneo en nuestro país.



Eva Lootz (1940, Viena, Austria)
Alcázar Genil, 1996.

5.4.4. Christian Boltanski

Al igual que en las obras de Eva Lootz, una atmósfera de misticismo atrapa al espectador cuando se enfrenta al trabajo de Christian Boltanski. Crea desde su propia historia con marcado carácter autodidacta. Parisino, hijo de madre cristiana y padre judío, con una memoria marcada por la huella del holocausto, pieza clave que incorpora en sus trabajos donde la identidad y la tensión entre la vida y la muerte articula su lenguaje creativo y le imprime una espiritualidad abrumadora. Utiliza materiales encontrados, fotografías, recortes de periódicos, ropa usada, objetos cotidianos que actúan como nexo de unión entre lo cotidiano y lo universal. Sus obras tienen la capacidad de conectar con el espectador a niveles emocionales y espirituales, lo trascendente es el eje que vertebra todos sus trabajos.



Adviento, 1995.
Christian Boltanski.
San Domingos de Bonaval.
Santiago de Compostela.

Estos cuatro artistas sirven como ejemplo de esos préstamos culturales que enriquecen sin desvirtuar, que construyen puentes de comunicación y crean diálogos que no pasan sólo por la superficie de las cosas, no banalizan, no degradan ni descontextualizan los objetos para que éstos no pierden sus valores originales. La función que se les da no es ornamental, tiene un significado.

Ahora bien, el problema surge cuando una cultura se apropia de ciertos aspectos que le interesan de otra cultura, con carácter hegemónico y la mayor de las veces para someterla a las exigencias del mercado. Es una especie de fagocitación que devuelve el producto apropiado degradado, trivializado, estereotipado, acultural y seriado. Existe un inexorable nexo de unión entre los procesos de apropiación e hibridación en relación con la desigualdad entre las culturas. El desplazamiento es desigual e interesado y funciona bajo las condiciones de dominio. No se establece de manera neutral. Como sostiene el artista Romuald Hazoum, no hay que considerar la colonización como un proceso del pasado, la verdadera colonización está vigente a día de hoy. Aun cuando desde Occidente se proclame el interés por la alteridad, si buscas en el reverso siempre sigue apareciendo la exclusión, resulta ser una vez más, la demostración del que domina hacia el dominado. Ahora la espada con la que se invadían los países se ha transformado en imágenes y es el altar catódico el nuevo símbolo invasivo que somete, como si de una nueva religión se tratara. Parece que el mercado está ganando la batalla y nos lleva irrevocablemente hacia la uniformización del mundo.

"¿Qué hacer ante ese estado de cosas? Ante todo, dejarnos de tantas abstracciones y pensar en términos concretos. Puede que formemos parte de una maquinaria ('el Sistema', 'la Empresa', 'el Imperio', etcétera) que ha cobrado entidad al margen de los individuos y funciona al modo kafkiano. Pero la maquinaria no deja de ser una metáfora. Las instituciones, los gobiernos, las empresas están formadas por individuos, y de lo que no cabe duda es que somos los individuos quienes mantenemos el sistema: de no existir consumidores compulsivos, la maquinaria tendría que revisarse. (...) Luego, por supuesto, está la conciencia. No me refiero a la conciencia moral, sino a la capacidad de observar y de observarnos, de sentirnos, de sabernos. De sabernos en soledad y en compañía. De sabernos en los otros. Pues, en la polémica entre lo otro y lo mismo, nos olvidamos a menudo de que nos parecemos. Puede que los estímulos que nos emocionan sean diferentes, pero la capacidad de emocionarnos es la misma."²⁴⁹

²⁴⁹ Chantal Maillard, *Contra el Arte y Otras Imposturas*, Pre-Textos, Valencia, 2009, p-36,38.

6. LOS NUEVOS ARTISTAS TEÓRICOS

*“Y tengo dos lenguas,
pero he olvidado con cual sueño.”*

Mahmud Darwish

El escritor nigeriano Chinua Achebe reclama de esta manera la necesidad de que sean los propios africanos los que cuenten su historia:

“Hasta que los leones tengan sus propios historiadores, los cuentos de caza siempre glorificarán a los cazadores”.²⁵⁰

Si bien el auge de las comunicaciones, el multiculturalismo y los procesos asociados a la globalización han provocado el incremento exponencial en la internacionalización del arte, la circulación no resulta ser verdaderamente internacional. Como expone Achebe, a menudo estas exposiciones y citas de arte en forma de bienal u otro formato son en demasiadas ocasiones patrocinadas y curadas por las instituciones pertenecientes al país donde van a desarrollarse.

El artista neoyorquino, de origen chino, Wenda Gu, en 1989 consideraba que la exposición *Magiciens de la terre* no era más que un reflejo de la decadencia francesa:

“Creo que lo que representa la muestra es una reflexión sobre el desplazamiento de París como centro del arte internacional. Existe además una similitud sorprendente entre su sensibilización ante la crisis de la cultura del país y la sensibilización de los intelectuales chinos contemporáneos ante la decadencia de la gran tradición artística china. Entiendo la muestra como el resultado natural de una

²⁵⁰ Chinua Achebe, Declaraciones del artista publicadas en el artículo *África y lo que el diseño puede hacer*, Anatxu Zabalbeascoa, El País, 05-agosto-2015.

cultura en decadencia y como una crítica a la propia cultura francesa contemporánea.”²⁵¹



Wenda Gu ante su obra
Temple of Heaven, 1998.

El problema de la propiedad de la cultura se centraba, hasta 1989, en la conocida rivalidad euroamericana. Desde entonces los acontecimientos artísticos se han abierto al mundo y hoy empieza a ser difícil localizar algún rincón del planeta que no organice una cita en forma de bienal, concurso o feria.

Pero eso no quiere decir necesariamente que se hayan liberalizado las ideas. Sobre todo, cuando la producción de esas citas sigue monopolizada por las mismas empresas culturales que dominan el mercado. La rivalidad París-Nueva York no existe, el arte es hoy un gran negocio que recorre el mundo, acaparado por una serie de empresas que han sabido utilizar las ventajas de la globalización.

²⁵¹ Wenda Gu entrevistado por Jason C. Kuo, *Art in America*, New York, julio 1989, p-133. Texto original: "I think the show represents his reflection on the displacement of Paris as a world art center. Furthermore, there is a striking similarity between his sensitivity to the crisis in his country's culture and contemporary Chinese scholars' sensitivity to the decline of the great Chinese artistic tradition. I see the show as a natural outcome of a culture in decline and as a critique of contemporary French culture itself."

Una serie de “expertos” manejan los hilos de este gran mercado artístico-globalizador. Teóricos que se encargarán de encauzar los argumentos por los que se deben mover los propios artistas.

En suma, la motivación de este tipo de enfoques curatoriales, a los que muchas veces se les denomina transculturales, verdaderamente van dirigidas a un público muy concreto y su función radica en los réditos específicos determinados por la institución promotora. No quiero con esto condenar de entrada todas las manifestaciones que promueven los curadores de ámbito internacional, ya que podrían ser un extraordinario medio comunicacional entre culturas, aunque en su mayoría estos profesionales, críticos y curadores, someten su criterio a las exigencias del mercado del arte.

El artista de las vanguardias, protagonista de su propia investigación plástica, se terminó en Andy Warhol y Joseph Beuys, tal vez los dos últimos promotores de su propio pensamiento. Hoy, esa responsabilidad parece haberse dejado en manos de los Jean-Hubert Martin, Harald Szeemann, Kasper König, Catherine David, Okwui Enwezor, Paul Virilio, etc., que pasan a ser los auténticos artistas de estos acontecimientos.



Andy Warhol y Joseph Beuys.

6.1. El curador como artista

“Antes aún de que la Documenta abra sus puertas al público se ha elegido ya al artista más poderoso, más grande y más importante de todos: Okwui Enwezor.

En realidad, sólo es el director de la Exposición, tiene la función de seleccionar a los participantes y de ofrecer entrevistas amenas y sagaces. Pero Enwezor tiene miras mucho más altas: al igual que los antiguos artistas vanguardistas, desea también quebrantar todos los marcos y dejar que giren en vacío todas las expectativas y todas las preguntas. Y va todavía más allá: si el siglo XX se había limitado a hacer añicos la idea de la obra de arte excelsa y de su genial creador, Enwezor aspira a la total eliminación: ya es hora de acabar de una vez por todas con el arte.”²⁵²

Los otros artistas, los que siguen fabricando las obras, en la gran mayoría de los casos se han convertido en piezas de un tablero de ajedrez que manejan los teóricos del arte según concuerden unos u otros con sus planteamientos. Cuando Paul Virilio le dice a Catherine David que las artes plásticas se han acabado “Se acabó. ¡Alles fertig! ¡No bromeo!”²⁵³, en una de las entrevistas más difundidas por el mundillo artístico, sabe que está promoviendo un estado de opinión, emitido en el momento justo, por el que no sólo analiza el estado actual del arte, sino que toma decisiones de riesgo que inciden en las futuras opciones de ese mundillo. Sabe de la expectación que va a causar esa entrevista realizada poco antes de que Catherine David inaugure la Documenta X de Kassel, y sabe también que esa entrevista no va a quedar acotada en las páginas del medio donde se ha emitido. Tanto David como Virilio representan aquí el papel fundamental legitimador que decide sobre el valor que hay que adjudicar a cada comportamiento o producción artística. El artista tendrá éxito si su trabajo funciona en el mercado y para eso primero ha de pasar por el filtro de la aceptación por parte de la crítica o la curaduría. Es sin duda un proceso complejo en el que intervienen diversos aspectos, en mi opinión uno de los más relevantes es la función que acometen los curadores y críticos de arte contemporáneo. En palabras de Juan Antonio Ramírez la función que asumen se articula como una criba de los lenguajes y obras artísticas que bajo su punto de vista legitiman o no estas producciones, lo que provoca en muchas ocasiones que las obras sean filtradas y transformadas de tal manera que pierdan su contexto y su significado original, la obra se enfría, como dice Ramírez:

²⁵² Hanno Rauterberg, “Maratón teórico”, publicado en *Die Zeit*, traducido por Luz Á en www.tallerdegabi.boz.cl.

²⁵³ Catherine David & Paul Virilio, “Alles Fertig: se acabó (una conversación).”, esta entrevista fue difundida en español en la página de J.L. Brea www.aleph.org.

“Lo que nos llega normalmente no es la obra inicial, sino algo diferente, una especie de reflejo, el resultado combinado de un trabajo previo, competencia del artista, y de otro colectivo ulterior, realizado en el ‘aparato artístico conjuntivo’.”²⁵⁴

No es casualidad que las últimas Documentas hayan relegado las artes plásticas a un plano secundario. Y no sólo porque Paul Virilio se lo haya dicho a Catherine David. La entrevista se debe entender como una más de las múltiples corrientes de opinión que circulan por los medios. Corrientes que, influyendo unas en otras, van creando el clímax necesario para que los acontecimientos se sucedan de una manera determinada, y no de otra. Son los equivalentes actuales a la anterior presencia de los artistas en la plaza pública. Si antes el discurso teórico quedaba en un segundo plano, ajustado al significado o al impacto de la obra, ahora se han invertido los términos.

“Pocas veces una exposición ha estado tan marcada por el espíritu ideológico de su responsable como la Documenta de Kassel fin de siglo que hemos vivido en 1997. (...) [Los responsables de anteriores ediciones] (...) optaron por el equilibrio, más o menos logrado, entre las posiciones éticas, inscritas en el contexto político-cultural, y las novedades estéticas que parecían definir el presente y tal vez el futuro inmediato. Nada de esto sucede con la Documenta X y no sucede porque Catherine David, la comisaria francesa, que comenzó a preparar la exposición en 1994, se ha escorado visceralmente hacia una interpretación política del fin de siglo que no tiene en cuenta en absoluto las situaciones lingüísticas que definen el horizonte internacional.”²⁵⁵

Efectivamente, como dice Antón Castro, las exposiciones panorámicas donde se mostraban novedades estéticas en las que se podía analizar las innovaciones artísticas o las tendencias del momento, cada vez son más escasas. Posiblemente porque se ha entrado en otra dimensión en la que ya no hay tendencias definidas y la preocupación pancultural se ha tomado como el principal objetivo. La “acumulación” y la “densidad” del posmodernismo que refiere Lyotard ha cambiado estos aspectos estructurales hasta alterar la propia concepción del hecho artístico. Los argumentos teóricos en torno al arte se han vuelto sofisticados y complejos. Demasiado sofisticados y complejos para el artista, quien, por su manera de actuar, por su contacto con lo físico, por la necesidad de materializar el objeto, prefiere un lenguaje mucho más directo.

²⁵⁴ Juan Antonio Ramírez, *Ecosistema y explosión de las artes*, Anagrama, Barcelona, 1994, p-26.

²⁵⁵ Antón Castro, “¿Un muestrario fin de siglo? A propósito de Documenta X”, *Enredos críticos*, Diputación de Pontevedra, Pontevedra 2000, p-134.

El nacimiento de este nuevo “artista-teórico” habría que buscarlo en los años 60 con la llegada masiva de los “media” -periódicos, revistas y, sobre todo, la televisión-generadores y difusores privilegiados de la imagen. Es el nacimiento de la “sociedad del espectáculo” a la que, por supuesto, se apunta el arte contemporáneo como un objeto más de consumo. En los años 80, con las últimas presentaciones colectivas de los movimientos post-vanguardistas (Trasvanguardia, neo-expresionismo, neo-geo, etc.) lideradas ya por estos teóricos, el artista cede definitivamente la batuta del pensamiento. Es el artista nómada, desencantado que se encierra en una actividad individual al no encontrar ya ideologías ni utopías con las que poder construir un pensamiento colectivo. Produce obras que ironizan con el mundo, y, la ironía, necesita un apartamento que aparta también al artista. Cuando Achille Bonito Oliva elabora su “manifiesto” transvanguardista sobre la crisis del petróleo y el mundo árabe, los artistas no hacen otra cosa que mirarlo con sorpresa, sintiendo que ese discurso ya no les pertenece. Alguien trabaja por ellos, y ellos se limitan a asumir el nuevo estado de cosas, otros, como Mario Merz, se preguntan por qué están metidos dentro de eso.

6.1.1. Harald Szeemann

Harald Szeemann es otro de los “artistas-teóricos” actuales que acaparó muchas de las citas significativas del arte actual. Su trabajo está influenciado por la estrecha relación que le unía a Joseph Beuys y su “concepto amplificado del arte”.

“El hombre como ser natural y social, como ser espiritual, libre y creador, también es un dios. Puede medirse con otros dioses y unirse a ellos para crear ‘la obra de arte total de un futuro orden social’.”²⁵⁶

Szeemann personifica la profunda ruptura con los cánones establecidos que comenzó en la década de los sesenta. Curador independiente desligado de toda institución artística y propulsor de una nueva manera de mirar y entender el espacio expositivo y a los artistas.

²⁵⁶ Harald Szeemann, “Joseph Beuys – la máquina del tiempo térmica”, *Joseph Beuys*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994. p-9.

“Desde que ‘declarase su independencia’ dimitiendo de su cargo de director de la Kunsthalle Bern en 1969, Harald Szeemann se ha definido a sí mismo como un *Ausstellungsmacher*, un hacedor de exposiciones. Al asumir esta designación, se pone en juego algo más que la semántica. Szeemann es antes un prestidigitador que un comisario, es a la vez archivero, comisario, montador de arte, jefe de prensa, contable y, sobre todo, cómplice de los artistas. (...)

Los artistas siempre han respondido bien a Szeemann y a su planteamiento del comisariado, que él mismo describe como ‘un caos estructurado’. De *Monte Verità*, una muestra que recorre las utopías visionarias de comienzos del siglo XX, Mario Merz dijo de Szeemann ‘visualizó el caos que nosotros, como artistas, tenemos en la cabeza. Un día somos anarquistas; al otro, borrachos; al siguiente, místicos’. Las muestras eclécticas y variadas de Szeemann traslucen una energía sin límites para la investigación y un saber enciclopédico no sólo del arte contemporáneo sino también de los acontecimientos sociales e históricos que han moldeado nuestro mundo post-ilustrado.”²⁵⁷

Partiendo de ese concepto de “obra de arte total” parece fácil entender que, para Szeemann, lo que capacita la mente del artista, es el artista, es el pensamiento y la acción (idea por otra parte muy beuysiana). Ya no es necesario fabricar más objetos en un mundo que, por lo demás, está saturado de ellos.

Uno de sus trabajos como “curator” es, precisamente, la exposición antológica de Beuys que circula por la Kunsthaus de Zurich, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y el Centro Georges Pompidou de París.

La exposición es problemática. Beuys centraba el poder energético de su obra en su propia presencia y en la energía que se transmitía a través de esa presencia. La obra de Beuys relegada a carácter museístico -inevitable después de su muerte- se queda, muchas veces, huérfana.

Es sintomático que en el catálogo de esta exposición la imagen del propio Beuys aparezca 52 veces, ¿un intento de recuperar una presencia inevitablemente perdida pero necesaria? Szeemann, al menos, necesita esa memoria de Beuys que publicita en sus exposiciones y refleja en las entrevistas:

“Es un período magnífico, que aún no es una revolución, pero que siento que indica que se va hacia una nueva cosa. Lo intuía a través de todos estos jóvenes que vuelven a estar tan interesados en lo humano y precisamente por ello era una tentación tremenda

²⁵⁷ Hans Ulrich Obrist, *Breve historia del comisariado*, Exit, Madrid, 2009, p-89,90.

el recurrir a la utopía social de Joseph Beuys. Él hablaba siempre de la importancia de lo creativo y de la libertad, de que la suma de creatividades es el capital de la humanidad.”²⁵⁸

Los “jóvenes que vuelven a estar interesados en lo humano” los busca en China para la 49ª edición de la Bienal de Venecia, imbuido por el espíritu pancultural que preside los nuevos tiempos y por una escenografía teatral, espectacular, que, curiosamente, mencionaba Paul Virilio en aquella famosa entrevista con Catherine David:

“La presencia del arte, y por lo tanto su localización, está amenazada. (...) Algunos videoartistas lo han hecho -Gary Hill, Bill Viola, Michael Snow. El teatro lo hace, los coreógrafos lo hacen- pero los artistas plásticos no lo suficiente.”²⁵⁹



Fotograma de *Ocean* de Bill-Viola.

²⁵⁸ Harald Szeemann, *El País*, Babelia, 2-junio-2001.

²⁵⁹ Catherine David & Paul Virilio, Op. Cit.

Virilio ha decidido suprimir las artes plásticas de la escena artística. Posiblemente lo que le molesta es el objeto artístico en sí mismo, para ello no le importa dirigir el futuro de las artes hacia otros objetivos que “todavía” se sostienen. Harald Szeemann, al menos, no piensa de igual manera, aunque tenga que refrescarnos la memoria (una vez más) con *La sociedad del espectáculo* de Debord:

“Platea es un término muy plurisignificativo. Es una altura desde la que puede atisbarse algo. Es una plataforma, un fundamento, una base, la escena. (...) La otra vez hicimos la extensión hacia otros espacios, con el *D’Apertutto*, y esta vez lo hacemos hacia los hombres, porque los artistas de hoy están muy interesados en la existencia humana y esto es lo que se verá en las obras que se presentan. De hecho, no es un tema, es una dimensión. (...) Allí [refiriéndose a los espacios ruinosos del Arsenal] predomina la mirada frontal y no se puede tocar o caminar alrededor de la obra. Vuelve a ser importante esta visión teatral en la que la obra se ve frontalmente y a distancia.”²⁶⁰

Desde el comienzo de su carrera en la década de los sesenta hasta el año 2005, Harald Szeemann se caracterizó por ir más allá de los marcos tradicionales en la realización de exposiciones. Preocupado siempre por conocer el contexto social donde se generan las obras. Quiso trascender la figura del mediador entre el artista y el espectador y en todos sus trabajos la búsqueda radicaba en presentar un concepto propio, a través de la mezcla de significados, artefactos, documentos históricos, objetos cotidianos y obras de arte.

“Yo quiero manufacturar mi propio mito, es decir algo negativamente objetivo en relación al papel de un intermediario. Ya no estoy dispuesto a llenar un marco dado, sino que estoy crecientemente inclinado a proyectar mis propias ideas.”²⁶¹

Szeemann deja claro con estas declaraciones el impulso y la necesidad de reivindicar la visibilidad por parte de los curadores, adquiriendo una enorme relevancia a tal punto de llegar a convertirse en estrellas mediáticas de las exposiciones que se llevan a cabo en la actualidad, posicionándose incluso por encima de los propios artistas. Szeemann fue el primer curador independiente por lo que marcó las pautas a seguir para los curadores que comenzaban a verse a sí mismos como autores propios de una

²⁶⁰ Harald Szeemann, *Ibíd.*

²⁶¹ Harald Szeemann, *Historia de una actitud ante la forma. De la curaduría tradicional a la curaduría artística*, Carolina Nieto Ruíz, México, 2014, p-35.

exposición y no como representantes de alguna institución, museo o galería. Introduciendo de esta manera la utilización de nuevos espacios expositivos generando a su vez la aceleración de partículas necesaria en aquel momento para romper con lo establecido, resignificando no sólo los espacios sino también toda una serie de actividades asociadas al evento expositivo.

Son muchos los nombres que pueden citarse como ejemplo de continuidad en la trayectoria comenzada por Szeemann, uno de ellos es el curador Han-Ulrich Obrist, quien se declara a sí mismo heredero de la estela de su compatriota.

“Cada noviembre la revista Art Review hace el estudio de las cien personas más influyentes en el mundo del arte, llamado ‘The 100 Power’. En 2009, Obrist ocupó la primera posición; cuando un año antes había quedado en el lugar 35.”²⁶²

Sin lugar a dudas, el fenómeno del aumento desproporcionado en cantidad y formato de las bienales y ferias de arte internacionales ha influido en gran medida a este engrandecimiento de la figura del curador, que ha pasado a ser una celebridad adquiriendo sintomáticamente el mismo prestigio a nivel planetario que la muestra, cita o bienal de la que se responsabilice. Dado que este tipo de exposiciones se caracterizan por el extraordinario impacto mediático consecuentemente están supeditadas a los intereses del mercado artístico en cada momento. Así los espacios de exposición, ya sean en una galería, en un museo o al aire libre pasan a ser una empresa, como lo define Juan Antonio Ramírez:

“Una empresa que aspira a ser rentable. Sus estrategias se parecen a las de otras compañías de fabricación y distribución de productos superfluos. ¿Cómo vender toneladas de glamour? Para lograr sus propósitos el galerista realiza una labor básica: otorga guarismos precisos (un precio) a los valores intangibles del arte. La calidad aparece, pues, como algo ‘negociable’. El nacimiento público de la obra, su primer encuentro con los espectadores, tiene ya una traducción económica. No es tan inexplicable que mucha gente identifique sin más el valor artístico con el comercial.”²⁶³

²⁶² *Ibid.*, p-37.

²⁶³ Juan Antonio Ramírez, *Op.cit.*, p-40.

6.2. El discurso teórico de las últimas documentas

Las cuatro últimas citas de Kassel (Documentas X, XI, XII y XIII) son las que más se han decantado hacia este protagonismo artístico del “curator”. La mirada sesgada, referida por Antón Castro, con la que Catherine David “(...) es incapaz de plantear los ideales estéticos que han ido configurando las sucesivas actualidades”²⁶⁴ fue ampliamente debatida en su momento. La crítica más sonada tal vez sea la que hace Donald Kuspit, que todavía hoy se puede localizar en Internet:

“Lo que David expone son muestras -¿trofeos?- de un pasado radical supuestamente legendario, pero todavía lo suficientemente reciente como para despertar la curiosidad, aunque ya no hable inteligentemente al presente. De este modo el arte más anticuado aquí, y hay gran abundancia, tiene un aire de figura de cera: las pequeñas fotografías de Robert Adams (1983), el ‘No-Stop City’ de Archizoom Associati (1969-1972), las fotografías de la tribu venezolana Yanomami de Lothar Baumgarten (1978), el museo ficticio de Marcel Broodthaers (1972), las ‘Clothing/Body/Clothing/Series’ de Lygia Clark (1967), el ‘Connerama Landscape’ de James Coleman (1980), las fotografías del metro de Nueva York de Walker Evans (1938-1940), el ‘Meatball Curtain’ de Oyvind Falström (1969), ‘Shapolsky et al.’ de Hans Haacke (1971), ‘Body in the Body’ de Jörg Herold (1989), ‘Instant City’ de Ron Herron (1969), las fotografías de Harlem de Kelen Levitt (1930-1940), las fotografías de arquitectura de Gordon Matta-Clark (1976), las obras neo-concretas de Helio Oiticica (1960), ‘Arte Povera Works’ de Emili Prini (1968), ‘Minus Objects’ de Michelangelo Pistoletto (1967), las piezas de ‘asociación humana’ de Alison y Peter Smithson (1950), las ‘War Series’ de Nancy Spero (1966-1970), las fotografías ‘Sweet Life’ de Ed Van der Elsken (1966), el ‘Sonsbeek Pavilion’ de Aldo van Eyck (1966), y las fotografías de la calle de Garry Winogrand (1970), todas huelen a muerto, o al menos a un pasado caducado. Son sin duda ‘interesantes’, pero tienen un gusto historicista y cansino, aunque muestren una conciencia social más autoconvencida y crítica que la que existe hoy.”²⁶⁵

El “olor a muerto” en la detallada relación de artistas que hace Donald Kuspit, tal vez se deba al “gusto historicista y cansino” que señala. Quizás también a esa mirada sesgada que se aplica a la obra de estos y otros artistas provocando una situación “fuera de contexto” similar a la que se hace con un texto para alterar o distorsionar el sentido del conjunto.

²⁶⁴ Antón Castro, Op. Cit., p-140.

²⁶⁵ Donald Kuspit, “Una Documenta muy negativa”, www.aleph-arts.org.

Por ejemplo, Gordon Matta-Clark ha muerto, pero, conociendo su trabajo, no creo que se encontrara muy a gusto con la exclusiva exposición de sus fotografías arquitectónicas, que aun formando parte de su obra, no son ni las más representativas, ni las que mejor definen la esencialidad de su trabajo. La diferencia entre la manera en que se acerca a la obra el teórico y el artista se acrecienta progresivamente, hasta el punto de que muchos planteamientos de los que se proponen actualmente en exposiciones pueden llegar a apartarse de los que han propuesto en su momento los artistas participantes en esas mismas exposiciones. El artista (ejecutor) aparece entonces como espectador de su propio producto.



Splitting. 1974 de Gordon Matta-Clark. Fotocollage.

Las críticas a la Documenta X fueron de todo tipo, favorables, adversas, pero, sobre todo, numerosas. ¿Una vez más se trataba de reconducir, por medio del debate teórico, el paso atrevido que David había planteado y por el que la “curator” adquiriría un

protagonismo casi absoluto? Cabe pensar que sí, ya que Okwui Enwezor, cinco años después, en la Documenta 11, lejos de apartarse del conflictivo camino emprendido por David, abundó en él.

Las Documentas se han convertido en grandes plataformas de disertación teórica que empiezan a desarrollarse por la Red dos o tres años antes de su manifestación práctica en los 100 días de Kassel. Los catálogos de las últimas Documentas son auténticos tratados de conocimiento político-social. La obra de los artistas, es decir, la muestra visual del recorrido, queda reducida a una pequeña guía lateral frente a los cinco libros (cinco plataformas teóricas) que propone Documenta 11. Esta nueva manera de entender el catálogo como libro pone de manifiesto el cambio de actitud y de protagonismo que se ha producido a lo largo de estos últimos años. El “curator” convertido en artista ¿hace del catálogo su propia obra? ¿Es el objeto artístico que va a perpetuar su pensamiento?

“Hoy por hoy el arte juega con su posible desaparición, lo encuentra entretenido porque no lo toma en serio. Muchos artistas se nutren de la idea de la muerte del arte. No son como Artaud, que anunciaba la posibilidad del fin: en realidad son ya póstumos y se aprovechan. Su herencia es un cadáver.

Creo que nuestro tiempo es un tiempo tan inaudito como el previo al Renacimiento. Antes de la increíble explosión renacentista estaba la tragedia. Y hoy estamos en esa tragedia. Un mundo está llegando a su fin. Atención: no se trata del fin del mundo, no me interesa toda la cháchara apocalíptica contemporánea. Pero estoy seguro de que es el fin de un mundo. Cuando entiendes así la situación -y qué clase de intimidante situación es, amenazando con un mundo inaudito e inabarcable- entonces también tienes que reconocer que es algo maravillosamente excitante.”²⁶⁶

Así termina Virilio la ya mencionada entrevista con Catherine David. Es curioso ver cómo Paul Virilio llega a la desaparición del arte (la muerte del arte, y, en consecuencia al fin de “un mundo”) a través de lo que él define como deslocalización del arte, por la velocidad absoluta que hoy destruye los factores espacio/tiempo que, Virilio considera capitales para la creación, ¿Creación del objeto artístico? ¡Cómo se parece ese “fin de un mundo” a la noción hinduista del fin del universo!

²⁶⁶ Paul Virilio, “Alles Fertig: se acabó (una conversación).”, Op. cit.

“El universo dura lo que dura el sueño de Brahma; al despertar, el universo se desvanece pero vuelve a nacer apenas la divinidad se echa a dormir de nuevo. Brahma está condenado a soñar el mundo y nosotros a ser su sueño.”²⁶⁷

Para los hindúes, Brahma se despierta cuando el hombre entra en la era del error. Para Virilio desaparece con la muerte del arte. ¿Al fin y al cabo no es lo mismo? La diferencia está en que los hinduistas tienen claro que en el próximo sueño de Brahma todo vuelve a empezar y el hombre tiene la oportunidad de construir otro mundo hasta que de nuevo caiga en la época de los errores. Desconocemos el nuevo mundo que puede imaginarse Virilio (ni siquiera si lo habrá) y si en él le da alguna oportunidad al arte.

El testigo del “arte amplificado” de Beuys parece ser que lo recogió Szeemann. Y digo “parece ser” porque también parece ser que no ha adquirido conciencia de ello. Para tenerla, no le queda otro remedio que asumir su rol artístico, y eso es algo que, por ahora, no hace ni él, ni Virilio, ni ninguno de los teórico-artistas actuales. ¿Cuáles pueden ser los motivos? ¿Qué les puede faltar, en todo caso, para considerarse artistas? Virilio, a lo largo de la entrevista, considera que las artes plásticas y el cine se han acabado, y selecciona otras manifestaciones (el land art, el body art, el teatro, la danza y algunos videoartistas) que todavía aguantan “la dislocación / deslocalización”, que él define como “no estar en ningún lugar, no ir hacia ninguna parte”. La tesis de Virilio -que coincide perfectamente con los diseños de las dos últimas Documentas- entra de pleno en los planteamientos de la globalización, que parece entender como la “época de los errores”. Al carecer del ideal brahmánico por medio del cual todo se soluciona en una futura reencarnación del universo, sólo le queda la muerte del arte y el fin de un mundo. Lo más significativo es que, después de haber trazado una postura tan radical, achique el agua del barco desentendiéndose del fenómeno artístico:

“Yo no tengo la solución, pero seguro que está en esa cuestión, y es a los artistas a quienes corresponde resolverla.”²⁶⁸

Asumir ahora la condición de artista lo llevaría a una situación que ni Virilio, ni la mayoría de sus compañeros, están dispuestos a asumir: la fabricación del objeto

²⁶⁷ Octavio Paz, *Vislumbres de la India*, Seix Barral, Barcelona 1995, p-201.

²⁶⁸ Paul Virilio, Op. Cit.

artístico. Eso es lo que diferencia el desarrollo teórico de Beuys del de Szeemann: la materialización del objeto.



Daniel Buren, *Tappeto Volante*, instalación en Piazza Palazzo di Città, Torino 2008.

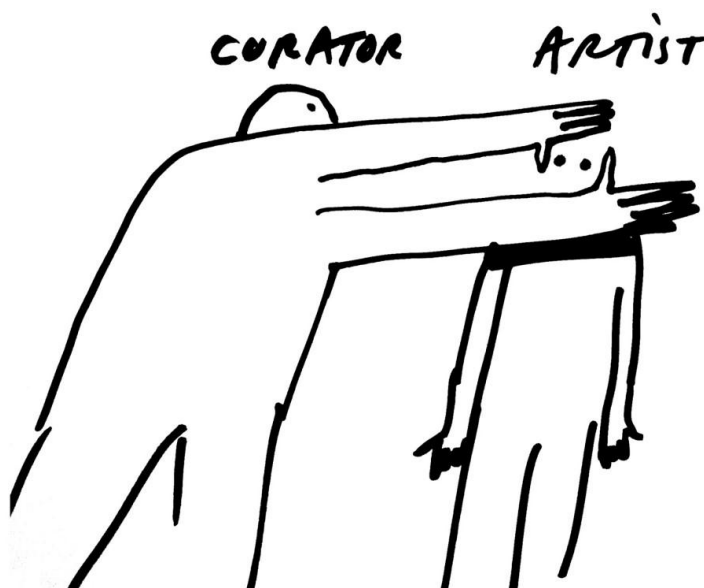
Sin embargo, tal vez estos “teórico-artistas” ya estén fabricando sus propios objetos. Lo que sucede es que “los productos”, en este caso, son las obras de los otros “práctico-artistas” que no estarían dispuestos a asumir una labor exclusivamente “artesanal”. Llegados a este punto se puede aventurar una nueva catalogación de las artes plásticas. Si las artes plásticas están acabadas como manifestación artística, pero se siguen produciendo ¿cómo debería considerarse, según Virilio, ese producto que sigue saliendo de los talleres? Sería curioso llegar a la conclusión de que se le ha dado la vuelta a la principal reivindicación (la artesanía es arte) promovida por Jean-Hubert Martin y sus colaboradores en *Magiciens*: el arte es artesanía.

En la 5ª Documenta de Kassel (1972) (*Exposición de una exposición*) Daniel Buren compara al artista con los programas de televisión en los que:

“(...) el presentador-organizador de la emisión es finalmente la única vedette omnipresente que utiliza a los invitados para valorar su saber hacer. No se sabe bien si el invitado está allí por su talento, o si el talento le ha sido adjudicado por el presentador, de tal manera que todos los talentos reunidos (...) se acumulan sobre la cabeza del presentador para su único beneficio.”²⁶⁹

Hoy, los organizadores acaparan toda la publicidad que antes le correspondía y necesitaba el artista para difundir su obra. En la bienales, en las Documentas..., nadie se interesa ya por los artistas que integrarán la muestra. La expectación se dirige, cada vez más, hacia el “curator”: su imagen se publicita con mucha antelación y acapara los medios de comunicación..., es el auténtico protagonista de estos acontecimientos.

Drawings repertoire.
Dan Perjovschi plantea en su obra cuestiones referentes al papel del artista en un mundo dominado por el mercado.
1995 - 2012



²⁶⁹ Daniel Buren, “Les images volées”, *Magiciens de la Terre*, Centre Georges Pompidou, Paris 1989, p-110. Texto original : “El organisateur émission're enfin présentateur vedette lâche omniprésente que les clients taux utilisez pour fair. Pas clair si l' alli est invité par son talent , le talent ou si elle a été décerné par le présentateur tels way réuni tous les talents (...) est accumulées sur la tête du para One présentateur votre avantage. ”

“¿A quién preguntarán antes de la exposición, durante la exposición, después de la exposición, en torno a la exposición?

¡Al organizador, naturalmente! Maestro absoluto del juego, él acapara todas las miradas, todas las atenciones, pues los artistas elegidos son el grupo más o menos homogéneo, más o menos elegante, más o menos exótico, más o menos glorioso con que el organizador podrá jactarse o sacar provecho en cualquier momento para su currículum, para asentar las próximas invitaciones en el ámbito del espectador del que se ha convertido en uno de los eslabones indispensables para nuestra sociedad. Lo tragicómico de esta situación se ve en la multiplicación de exposiciones de todas las clases por cada vez más organizadores diferentes y más o menos bien inspirados, que utilizan los temas más contradictorios entre sí pero donde el núcleo principal de los artistas invitados sigue siendo casi el mismo de un organizador a otro, de un tema absurdo a otro más aberrante todavía (...)²⁷⁰

Parece que la situación que describía Buren hace veintiséis años continua igual, si bien en ciernes de empeorar, en la actualidad siguen siendo siempre los mismos artistas quienes circulan por las variadas exposiciones “temáticas” imaginadas por los organizadores. Esto se proyecta en las obras que se muestran en la infinidad de centros y museos de arte contemporáneo que a lo largo de la segunda mitad del siglo XX se abren por todo Occidente. Museos por los que un turista cultural puede realizar un recorrido contemplando la obra de unos pocos artistas (siempre los mismos) repitiéndose casi clónicamente.

Actualmente, con la globalización se ha abierto el abanico de artistas pero se ha cerrado el “tema” de las exposiciones, al extremo de que podría haber ya un solo tema: “la globalización”, bajo la apariencia de múltiples títulos: *Magiciens de la Terre* (París, 1989); *Et tous ils changent le monde* (Lyon, 1993); *Cocido y crudo* (Madrid, 1995); *L’Autre* (Lyon, 1997); *Antropofagia* (Sao Paulo, 1998); *Cities on the move* (Nueva York, 1998); *D’Apertutto* (Venecia, 1999); *Partage d’exotismes* (Lyon, 2000); *Continental Shift* (Lieja, Aquisgrán, Maastrich, Heerlen, 2000); *Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur globalen*

²⁷⁰ Daniel Buren, *Les images volées*, Op. Cit., p-110. Texto original: “Qui sera interrogé avant l’exposition, pendant l’exposition, après l’exposition, sur l’exposition ? ¡L’organisateur, pardi ! Maître absolu du jeu, il sollicite tous les regards, toutes les attentions, les artistes choisis étant finalement la brochette plus ou moins homogène, plus ou moins élégante, plus ou moins glorieuse dont l’organisateur pourra se targuer ou bien tirer profit à tous moments pour son c.v. comme pour asseoir ses prochaines invitations dans le domaine du spectacle dont il est devenu de nos jours l’un des maillons indispensables à notre société. Le tragi-comique de cette situation se voit dans la multiplication des expositions en tous genres par de plus en plus d’organisateur différents et plus ou moins bien inspirés, utilisant les thèmes les plus contradictoires les uns des autres, mais dont le noyau central des artistes invités reste quasiment le même d’un organisateur à l’autre, d’un thème absurde à un autre plus aberrant encore (...)

Gegerwart (Colonia, 2000); *Platea dell'Umanità* (Venecia, 2001); y un largo etcétera hasta la última Bienal de Venecia celebrada el año 2015 bajo el título *All the world's futures* organizada por Okwui Enwezor o la Documenta de Kassel XIII celebrada el año 2012 bajo el título *Collapse and Recovery*. Estas exposiciones, independientemente de su intencionalidad más o menos didáctica, social, histórica..., poseen un hilo conductor cada vez más consensuado, lo que no deja de ser alarmante si tenemos en cuenta los intereses que atienden.

6.2.1. Reflexiones en torno a los sistemas de difusión artística

El artista hoy se encuentra en inferioridad de condiciones respecto al papel que ocupa el crítico, el galerista, el coleccionista y el curador de arte, consecuente a este sentimiento son muchos los artistas que utilizan sus obras como instrumento contestatario hacia lo que les invade su terreno creativo o como respuesta subversiva ante el poder establecido.

Esta respuesta por parte de los artistas implica no sólo una manera de actuar sino que abarca también un modo de ver, una reflexión en torno al rol que ellos mismos ocupan en medio de un cúmulo de tensiones entre los agentes mediadores e instituciones y su propio trabajo, y al someter estas instituciones a la posibilidad de la duda generan a su vez el cuestionamiento de sus fuentes de financiación.

“Toda institución construye discursos culturales que son útiles para mantener su poder, pero sobre todo, para apoyar (y legitimar) al poder que mantiene en forma (económicamente) a esa institución. Citando al Marx de *La ideología alemana* Haacke sostiene que la conciencia es un constructor social, con todo lo que ello implica. La conciencia no es algo puro y separado, sino algo impregnado de los sistemas sociales donde esa conciencia o espíritu se desarrolla. En ese marco -en ese espacio crítico con respecto a lo institucional- se situará el trabajo de Haacke.

Desde finales de los sesenta, Haacke desarrolla una serie de proyectos fronterizos entre lo artístico y el activismo social, pero aportando, constantemente, una perspectiva que en su momento significará un paso más allá del activismo artístico, ya que su territorio no será la simple denuncia sino el estudio de los sistemas socioeconómicos que el mundo del arte trata de ocultar bajo la cortina de humo de la espiritualidad o la sensibilidad, y lo hará desde el más inexpresivo descriptivismo.

Podríamos decir que la institución arte se muestra para él (o a través de él) como un recinto a destripar, y para ello sus herramientas artísticas no serán, en sentido estricto, las disciplinas tradicionales: pintura, fotografía, escultura, cine, etc., sino que todas ellas a la vez se dibujan, en cierto sentido, como vehículo de transmisión de información.”²⁷¹

6.2.2. Hans Haacke

El cuestionamiento de las estructuras de poder encargadas en la actualidad de decidir y legitimar la obra artística, es una constante en la trayectoria de Haacke. Su obra respira de la absoluta desconfianza que le profesan estas instituciones así como la labor de la gran mayoría de los que las conforman, críticos, curadores y coleccionistas, entre otros, ya que su ámbito de actuación se encuentra tremendamente determinado por los intereses económicos.

Probablemente esta desconfianza radica en el profundo conocimiento que el artista tiene tanto del organigrama como del funcionamiento de estas estructuras e instituciones dedicadas a la circulación y difusión del arte. Haacke mantuvo en toda su trayectoria un estrecho vínculo con la Documenta de Kassel cuyo origen surge en su juventud, cuando era estudiante entre 1956 y 1960 de la Werkakademie, academia de arte de Kassel, motivo por el cual le surgió la oportunidad de colaborar en función de auxiliar en la Documenta II. La experiencia que supuso para Haacke el conocer de primera mano las entrañas y la escenificación de esta cita artística internacional marcará definitivamente su línea de pensamiento.

“Como auxiliar de la Documenta, Haacke pudo experimentar muy de cerca las fases de trabajo necesarias para que el arte irradie el aura que provoca esa admiración, y observar qué conflictos surgidos entre bastidores influyen en la jerarquía del recorrido expositivo. Esculturas fotografiadas en medio del barullo de la instalación atestiguan hasta qué punto incluso obras maestras dependen de su puesta en escena.”²⁷²

A pesar de que Haacke nace en Colonia en 1936, donde creció artísticamente fue en Estados Unidos, comenzando a difundirse su trabajo a partir de la década de los

²⁷¹ Alberto Santamaría, *Hans Haacke. El arte y la política. Una introducción y una propuesta genealógica*, Laocoonte, Revista de Estética y Teoría de las Artes, Vol. I, nº1, 2014, p-131.

²⁷² Walter Grasskamp, *Hans Haacke*, Catálogo Fundación Antonio Tápies, Barcelona, 1995, p-282.

sesenta. La escena artística norteamericana que se encuentra Haacke es muy diferente a la europea, o por lo menos así lo aprecia el artista, fascinado por la inminente transformación formal en el terreno artístico que progresivamente derivaba en la ampliación de miras en lo referente al contexto social y político.

“El arte de los sesenta comienza a superar las férreas imposiciones del formalismo, de la abstracción pictórica que tenía a Pollock y a De Kooning como héroes. Este es el punto de referencia y de arranque. El arte de los sesenta pone patas arriba las jerarquías y los límites formales del arte, y lo hace cuestionando la existencia de la propia obra de arte como ente autónomo. El arte es algo más que la producción de un genio, es algo más que la producción de una obra de arte. El arte no puede olvidar la realidad de la cual procede su propia posibilidad de ser contemplado. No podemos dejar de lado, en este sentido, que en los sesenta comienza un arte que, por un lado, reclama una ruptura con las imposiciones del arte formal (es decir: el fin de las líneas entre pintura, escultura, etc.) y al mismo tiempo reclama volver la mirada sobre la realidad, lo cual implicará una forma de atender tanto hacia la cultura de masas como hacia los conflictos sociales y políticos.”²⁷³

Información, es una palabra clave para entender la obra de Haacke, que a través de la yuxtaposición de estrategias creativas utilizando diferentes medios y formatos, tratará a lo largo de su carrera de generar un discurso que puede definirse como un extraordinario ejercicio comunicacional, articulado a través de diversos medios expresivos su búsqueda permanente será hacer visible lo invisible.

“Ahora bien, lo sorprendente es que eso invisible que descubre Haacke -a diferencia de lo que dijese Kandinsky- no es nada espiritual, sino pura y simplemente, transacciones económicas, las cuales, en muchas ocasiones, son moral y legalmente cuestionables.”²⁷⁴

Haacke presenta sus trabajos apartando a un lado todo lo superfluo, lo que simplemente embellece, es decir, sin eufemismos, para mostrar lo que hay detrás de la imagen sublime artística. Una severa actitud para mostrar la realidad tal como se presenta, sin aderezos. Es una búsqueda similar a la del movimiento neorrealista italiano, parafraseando a Roberto Rossellini; cuando ruedo una toma y me resulta bella, la corto.

²⁷³ Alberto Santamaría, *Hans Haacke*, Op. cit., p-136.

²⁷⁴ *Ibíd.*, p-132.

La trayectoria de Haacke es una de las más representativas sobre la actitud del artista contra el mercado y los engranajes que lo sustentan, y lo hace desde el propio lenguaje artístico que actúa como desactivador de los discursos herméticos de los centros de arte e instituciones.

Dado lo inusual de la obra de Haacke y por el marco de acción en el que el artista definió sus principios ideológicos, muchas veces los teóricos del arte o los críticos han delimitado su trabajo más cerca de la sociología o el periodismo que del arte. Pero en absoluto ésta es la intención de Haacke.

“Adorno lo expresaba mejor: ‘Si el arte es percibido de una manera estrictamente estética, no es percibido de una manera estéticamente correcta’. ¿Se puede ver el ‘Guernica’ y disfrutar de él sin tener el referente histórico de Guernica? Según Greenberg, el héroe del formalismo americano, no solo se puede, sino que para él sería la única manera correcta de enfrentarse a la obra. El arte es irreductible a un sentimiento, a una experiencia estética de corte kantiano. Adorno habla de una ‘alergia a los valores de la expresión’. De la misma forma no se puede reducir el arte al simplón esquema de un ‘expresar emociones’, epítome de toda una jerga romántica y de la autenticidad que recorre el discurso narcisista del arte y que delata la anestesia necesaria que el mercado necesita para que toda su mercancía espiritual funcione. El aura de la obra de arte, y su durabilidad a modo de permanencia, son el reclamo que necesita el mercado.

El arte es algo más (o algo menos), y en ese plus (o en esa resta) reside el interés de la obra de Haacke. Pero ¿de qué *algo más* se ocupa? ¿Cuál es ese resto que centra su obra?. No es un desprecio de la imagen, ni una obra que simplemente mezcla imágenes, sino que estamos ante una obra que, partiendo y fracturando todo sistema de la imagen como experiencia estética, cuestiona, precisamente, el entramado mercantil que produce, intercambia y negocia con esas imágenes del arte. Ése es su territorio: el uso político del arte, donde política indica apertura y cuestionamiento de la práctica artística, así como el cuestionamiento de un presunto sentido aurático de la obra de arte.”²⁷⁵

Paradójicamente en la actualidad su obra ha sido engullida y por lo tanto desactivada ontológicamente por los circuitos del mercado artístico que Haacke trató de desenmascarar a lo largo de toda su carrera. Es una forma de antropofagia característica de los centros de poder artístico, aunque en su momento produjeron innumerables polémicas con la consiguiente censura de muchos de sus trabajos. La obra de Haacke

²⁷⁵ Alberto Santamaría, *Hans Haacke*, Op. cit., p-134,135.

junto a la producción de Daniel Buren o Michael Asher, representa el modelo creativo denominado crítica institucional.

“Hay un fragmento de Benjamin que Haacke parece repetir como un mantra: ‘Antes de preguntar cuál es la posición de la obra frente a las relaciones de producción de su tiempo, me gustaría preguntar cuál es su posición dentro de ellas’. Entonces, ¿qué hacer? ¿cómo responder?”²⁷⁶

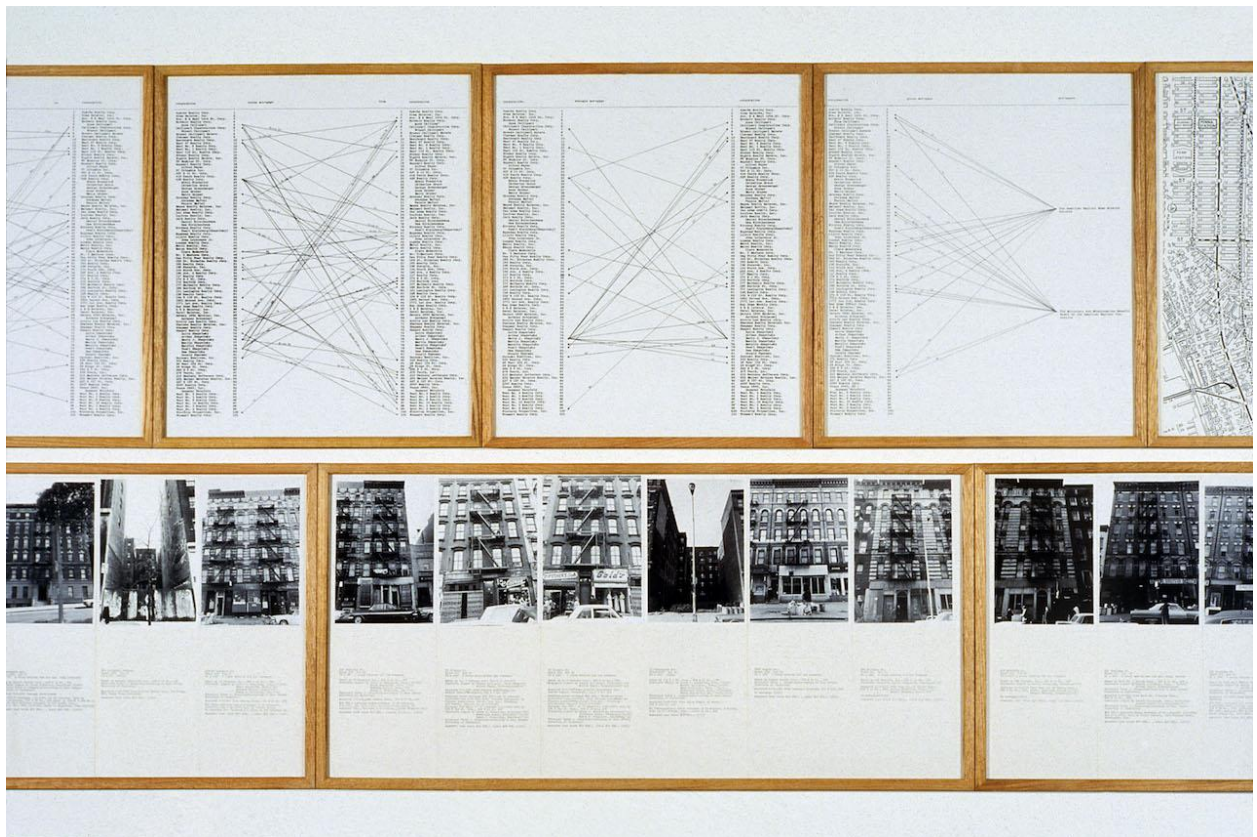
En el capítulo *El museo fuera de sí*, cito uno de los grandes escándalos que protagonizó Haacke a principios de los años setenta cuando el Museo Guggenheim de Nueva York censuró, es decir canceló seis semanas antes de su apertura la retrospectiva del artista titulada *Hans Haacke: Systems*, porque el artista se negó a retirar tres obras, una de ellas titulada *Solomon R. Guggenheim Museum Board of Trustees* incluía detallados informes sobre las relaciones de poder que mantenían los miembros del consejo del propio museo con la compañía Kennecott Copper, empresa norteamericana que se había declarado fervientemente hostil a las políticas de Allende vinculada además al sangriento levantamiento militar abanderado por Pinochet. Otra de las obras que Haacke se negó a retirar fue la titulada *Shapolsky*, donde visibilizaba el entramado inmobiliario y empresarial absolutamente corrupto conexas a importantes personalidades de la escena neoyorkina. Estas obras fueron demasiado para el Guggenheim porque ciertamente amenazaban sus fuentes de ingresos. Thomas Messer, director del museo escribió a Haacke el 19 de marzo de 1971:

“Los consejos [del Guggenheim] han establecido políticas que excluyen el compromiso activo con fines sociales o políticos. Se da por entendido que el arte puede tener consecuencias políticas y sociales, pero creemos que están favorecidas por la falta de dirección y la fuerza generalizada y ejemplar que pueden ejercer las obras de arte sobre el entorno y no, como propone usted, empleando medios políticos para lograr fines políticos, al margen de lo deseable que puedan parecer en sí mismos.

En esta respuesta reside el núcleo de la apuesta benjaminiana: usar los mismos medios que la política pone sobre la mesa para desactivar sus funciones.”²⁷⁷

²⁷⁶ *Ibíd.*, p-138.

²⁷⁷ *Ibíd.*, p-143.



Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System. Hans Haacke. 1971.

En 1974 Haacke ideó otra de sus obras más importantes y sin duda más polémicas, con motivo del 150 aniversario del Museo Wallraf-Richartz de Colonia programaron dentro de las actividades conmemorativas una exposición colectiva cuyo lema era “El arte siempre será arte”. Para la cita Haacke fue invitado a participar junto a otros artistas como Carl André, Sol Lewitt o Daniel Buren, entre otros. Bajo el título *Manet-PROJEKT'74*, Haacke utiliza la imagen de un cuadro de Manet perteneciente a la colección del museo, donde aparecen unos inocentes espárragos, *Manejo de espárragos*, 1880, y que Haacke expone paralelamente en el mismo espacio junto con una genealogía de los propietarios a los que perteneció el cuadro. Haacke repiensa la modernidad desde los términos habituales de su funcionamiento en la actualidad, la economía y la propiedad. Tras plantear su proyecto y aunque buena parte de los miembros del equipo curatorial de la muestra lo consideraban como una de las mejores propuestas presentadas para la exposición, la obra de Haacke fue de nuevo censurada.

Una vez más Haacke visibiliza lo que la industria del arte no quiere que el público conozca. En la genealogía de los propietarios por los que pasó el cuadro de Manet, salen

a la palestra las relaciones que el propio museo organizador de la muestra mantuvo con el Tercer Reich y Haacke desvela además que la persona que donó esta obra de Manet al museo en cuestión fue una personalidad de relevancia y activismo reconocido del Partido Nazi.



Manet-PROJEKT'74. Hans Haacke. 1974.

“Lo que demostró con esta obra fue, retomando a Walter Benjamin, que todo documento de cultura es también un documento de barbarie.”²⁷⁸

Sobre un caballete, una reproducción de la obra de Manet, *Manojo de Espárragos*, 1880, obra en propiedad del propio museo y alrededor, sobre las paredes una detallada descripción de todas las manos por las que pasó la obra hasta el año 1974. Haacke relata esta cronología de manera desapasionada, fría, pragmática. Se limita a la disposición de nombres propios, empresas, sociedades y demás actividades que han unido en la historia del cuadro de Manet a sus eventuales propietarios. A nadie sorprende conocer las relaciones de poder y barbarie que caminan de la mano, lo que sí resulta novedoso es que sea desde la mirada de un artista donde se generen estas conexiones entre la obra de arte y sus canales de distribución.

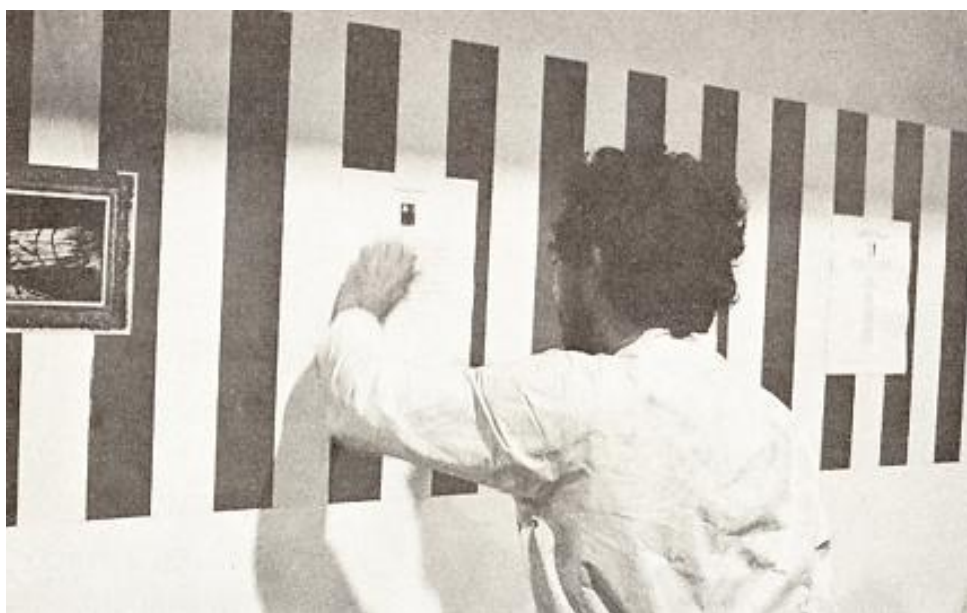
²⁷⁸ *Ibíd.*, p-144.

Como le sucediera tres años antes, Haacke recibió una carta del director del museo, Horst Keller donde declaraba que la sociedad y en concreto el museo sólo sentían agradecimiento hacia la extraordinaria gratitud de su benefactor, Hermann J. Abs, y añadía:

“Un museo nada sabe del poder político, pero en cambio, sí sabe algo del poder espiritual’.

Resulta interesante cómo la respuesta del museo vinculaba, precisamente, dos de los elementos clave en la lectura del arte que durante años ha trabajado Haacke: economía y espiritualidad. En cierto sentido, esa respuesta, aceptaba de modo implícito que la obra de Haacke poseía la capacidad de *herir*, así como de visibilizar el poder que las instituciones artísticas y políticas disponen para generar y gestionar su propio relato. ”²⁷⁹

Artistas como Sol Lewitt y Carl André retiraron sus proyectos para la exposición en apoyo al trabajo de Haacke, mientras que Daniel Buren asumió más riesgos y le pidió a Haacke una copia de los textos que había elaborado para su proyecto para introducirlos en su propia obra, además incluyó también un cartel que decía “El arte siempre es política” aludiendo al título que el museo eligió para la muestra colectiva “El arte siempre será arte”. Obviamente, el gesto de Buren provocó la automática censura de su propia obra. Un día antes de la inauguración cubrieron la parte de la obra de Buren que hacía referencia a la pieza censurada de Haacke.



En la imagen Daniel Buren colocando encima de su obra los textos del proyecto censurado de Hans Haacke. 1974.

²⁷⁹ *Ibíd.*, p-145.

La trayectoria artística de Haacke es tremendamente amplia y rica en contenidos lo que sin lugar a dudas bien podría ser el tema de otra tesis doctoral, por este motivo dando un salto en el tiempo, me detengo en uno de los últimos trabajos del artista *Castillos en el aire*, obra realizada específicamente para exponerla en el Museo Reina Sofía de Madrid en el año 2012. El título elegido para esta ocasión hace referencia a la burbuja inmobiliaria que eclosionó en España, cuyas consecuencias son de sobra conocidas.



Detalle de la pieza *Castillos en el aire*. Hans Haacke. 2012.

“Según él mismo cuenta, en diversos viajes en taxi al aeropuerto de Barajas hasta el centro de Madrid, se percató observando a través de la ventanilla, cómo se extendía a lo lejos una ciudad fantasma. Se trataba de la urbanización que se encuentra a la espalda de la Avenida de la Gran Vía de Sureste, el Ensanche Sur de Vallecas, una zona periférica de Madrid donde la crisis financiera había pinchado la burbuja inmobiliaria. En aquel lugar, extrañamente desolado, tan solo quedaban visibles restos, pisos sin acabar, vigas herrumbrosas, esqueletos de edificio, bancos, farolas, árboles... Aquel espacio daba la sensación de pertenecer a una escena de una película cuyo tema fuese el apocalipsis nuclear. Partiendo de esta imagen, Haacke no se quedó, evidentemente, en la estética

del abandono sino que indagó sobre el origen de todo aquello, acerca de las propiedades del suelo, etc. Sin embargo, una de las cosas más sorprendentes fue el momento en el que Haacke descubre el nombre de las calles de esa ciudad fantasma. Allí, en medio del abandono, se encuentra con la calle 'arte conceptual', la calle 'escuela de Vallecas', 'arte expresionista', 'arte pop', etc. La pieza muestra, en efecto, imágenes de la zona, haciendo referencia a cómo se usa la burbuja del arte (con sus etiquetas pomposas) para disfrazar la burbuja inmobiliaria."²⁸⁰

De manera incansable, Haacke le sigue poniendo cara a lo que no quieren mostrarnos, con su inagotable energía dialéctica el artista deja en evidencia una vez más que el aroma sublime, espiritual y sensible que desprende el arte, trabaja para el poder económico y político y que desde ahí se configura un discurso propio con superficie artística y cultural acorde a sus propias tácticas.

²⁸⁰ *Ibíd.*, p-149.

6.2.3. De Kassel a Kabul

Hemos visto como en las cuatro últimas Documentas la figura del curador o del teórico del arte ha ido tomando un considerable protagonismo. La última de ellas, Documenta XIII, celebrada en el año 2012, no hace más que potenciar al límite esta cualidad teórica para consolidar definitivamente lo que podríamos considerar “la era del comisariado”.

De manera sintomática Carolyn Christov-Bakargiev, directora artística de la Documenta XIII, integra las novedades que sus antecesores introdujeron en la muestra quinquenal, digeridas en una suerte de meta-documenta provocando la sensación de historizarse a sí misma. Reaparece la idea de la dispersión territorial que Okwui Enwezor trató en sus “plataformas” o la presencia de obras artísticas no contemporáneas con la participación de individualidades que en ese momento atraen la mirada internacional como pudo ser el caso de Ferrán Adriá invitado por el curador de la Documenta XII, Roger M. Buergel, tan solo por citar dos ejemplos de la amalgama reciclada por Christov-Bakargiev.

Con el título *The Book of Books* del primer libro oficial de los tres que conforman el catálogo de la muestra se evidencia que la XIII es la más teórica de todas las Documentas. Sin obviar el centenar de cuadernos de colores con las notas que el visitante debe conocer previamente de cada acontecimiento que se desarrolla en la treintena de emplazamientos elegidos para la ocasión sólo en la ciudad de Kassel.

“Escribe Carolyn Christov-Bakargiev, la actual directora artística del evento quinquenal, que la ‘documenta es un estado mental’ (en inglés) o un ‘estado del espíritu’ (en alemán). Y lo dice en el ensayo que abre el primer volumen del catálogo de la exposición y que lleva el título nada menos que *The Book of Books*, enorme volumen que reúne 100 textos teóricos, la mayoría de ellos escritos expresamente por encargo de esta documenta. (...) La mayoría de las obras expuestas sólo son comprensibles junto a las explicaciones discursivas de lo que tenemos delante. Sin la tercera parte del catálogo, el *Guidebook* de más de 500 páginas, no vale la pena visitar la dOCUMENTA (13). (...) Así que a quien no

esté dispuesto a un importante esfuerzo teórico esta documenta solo le producirá frustración.”²⁸¹

Una de las prioridades de Christov-Bakargiev fue reivindicar el pluralismo como valor conceptual de la Documenta XIII y para ello diversificó la labor curatorial en lo que ella misma denominó el Core Agent Group, formado por un grupo de agentes culturales, para intentar desactivar las críticas que generaron las anteriores muestras, donde la unidireccionalidad de la mirada de un solo organizador era la marca dominante, aunque lo que consiguió no fue sino reforzar el protagonismo y la necesidad del discurso teórico.

“Este pluralismo se visualiza también en el organigrama, con el Core Agent Group, ese grupo de ‘agentes’ y no *curators* que descentraliza el macroevento. La contradicción reside en que a pesar de sus intentos de criticalidad con el sistema curatorial, la propia estructura del Core Agent Group no hace sino reafirmarlo. El pluralismo y la ambigüedad de Christov-Bakargiev, cuyo escueto *statement* escrito en la entrada del Museo Fridericianum da la bienvenida al visitante en medio de vagas intenciones, se complementa con la fortaleza del propio dispositivo curatorial.

La estructura se ha ampliado: Kassel, pero también Kabul, Alexandria/El Cairo, y Banff (en las montañas canadienses), son los lugares para esta edición; una treintena de emplazamientos en la ciudad alemana, cuya historia el visitante descubre recorriendo los puntos marcados en el mapa; un centenar de cuadernos de colores con ‘notas’ que preceden al acontecimiento; una serie de tres libros oficiales (incluida una guía, y un libro gordo que aglutina los 100 cuadernos); una sede solo para performance y lecturas; un completo calendario de eventos y performance los días de inauguración y a lo largo de los 100 días de duración; artistas y no-artistas (científicos, escritores, y objetos que no son arte autónomo ni arte aplicado, por ejemplo, objetos dañados en la guerra de Líbano); artistas contemporáneos y artistas muertos, algunos nacidos hace siglo y medio, etc. He aquí algunos de los rasgos de esta edición, síntoma de una implementación de lo comisarial y no, como pretende su directora artística, de un adelgazamiento del poder de la figura del comisario.”²⁸²

²⁸¹ Jèssica Jaques, Gerard Vilar, dOCUMENTA 13, Artículo *Besar a una Rana*, publicado por la revista digital Disturbis, Nº11, primavera 2012, Universidad Autónoma de Barcelona, Disponible en la web <http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/JJGV.html>

²⁸² Peio Aguirre, dOCUMENTA (13), Kassel, *Notas y reflexiones*, Artículo publicado por la revista digital *Esfera pública*, 09-septiembre-2012. Disponible en la web <http://esferapublica.org/nfblog/documenta-13-kassel-notas-y-reflexiones/>

Esta evidencia del poder y protagonismo que ha adoptado la figura del comisario, curador, o como lo llama Christov-Bakargiev, el agente, no quiere decir que la Documenta haya dejado de encarnar esa línea de resistencia generadora de procesos expositivos y de pensamiento que intentan alejarse de lo que estrictamente dicta el mercado. Como cualquier cita artística internacional Documenta XIII es cómplice directa de las formas del capitalismo, algo que por otro lado ya no sorprende a nadie. Lo que sí puede resultar novedoso es la indiferencia por parte de la organizadora por invisibilizar o disimular esta realidad de dependencia que somete al pensamiento artístico a los designios del capital.

“Los *partners* y *sponsors* ya no ponen el dinero y dejan las decisiones artísticas de qué hacer con el dinero en otras manos. En los tiempos actuales, los *partners* devienen cómplices, colaboradores (no importa que sea una marca de coches que una agencia de seguros). Se los introduce como marcas en estrecho contacto con el arte y los artistas, se invita a colaborar con los artistas.

La performance de Seth Price (un desfile estático de moda futurista, entre el *sportswear* y la industria textil militar, a ritmo de *techno* industrial y al que en cualquier otro contexto le encontraría su gracia), era un evento festivo patrocinado por Absolut Vodka (con cocktails gratis) y similar a otras colaboraciones con artistas de la marca de bebida. Otro bar (también patrocinado por esta marca) y diseñado por el artista Xavier Salaberria da la bienvenida en la sede de las conferencias y las performances: se sirven cocktails y no cerveza alemana.

Otro de los *sponsors*, Green Building Group, en una más que cuestionable propuesta de expandir hasta el límite de lo inabarcable el espacio expositivo, contribuye diseminando modelos de casetas y arquitecturas prefabricadas por el parque Karlsau.

No es solamente que las casetas reclamen su atención hacia sí mismas, como en un catálogo velado de las posibilidades de la empresa, sino que resulta gratuito poner una arquitectura de ese tipo para exhibir un vídeo de Omar Fast o las pinturas conceptuales de Doug Ashford. En la línea argumental que caracteriza al evento, las casetas son ecológicas, no importa cual sea el volumen de facturación (en millones de euros) del grupo empresarial en cuestión.”²⁸³

²⁸³ *Ibíd.*



Intervención de Doug Ashford en una de las casetas prefabricadas diseminadas por el parque Karlsaue, Kassel. 2012.

Antes he dicho que la Documenta XIII se historiza a sí misma, habla de sí misma de manera omnipresente e incluso da la sensación de presenciar una exposición sobre la progresión lineal y el desarrollo que la propia entidad quinquenal ha adquirido con el tiempo. La imagen de Arnold Bode aparece reiteradamente junto con el artista Giorgio Morandi, quien participó en la Documenta I, en 1955. Otro bucle temporal es la exposición de las mismas obras situadas de forma idéntica que Julio González presentó en la Documenta II en 1959 o el tapiz-mapa que Alighiero Boetti no llegó a exhibir finalmente en la Documenta V de Harald Szeemann.

“Además, se volvieron a configurar las estructuras en cuanto al tiempo. Documenta 13 se inauguró oficialmente con la instalación de Giuseppe Penone, un árbol de bronce con una roca en la copa, en Karlsaue, en mayo de 2010. Esta fue la referencia de Christov-Bakargiev a sus propias raíces en el *arte povera*. Estrechamente vinculado con la exposición documenta desde la época de Beuys, el tema de la plantación de árboles

resurgió en otros enclaves de la exposición en obras de Korbinian Aigner y Jimmie Durham.”²⁸⁴



Giuseppe Penone frente a su obra. Kassel. 2010.

El protagónico espíritu holístico que desprende la Documenta XIII, define sus objetivos en cuatro conceptos claramente delimitados e investiga cómo se comportan los artistas en esa diversidad de situaciones. A cada comportamiento Christov-Bakargiev le asigna un lugar, así la ciudad de Kassel representa “la escena”, Kabul “el estado de sitio”, Alexandria/El Cairo “la esperanza” y por último la ciudad canadiense de Banff “el retiro”.

“Con un enfoque centrado en el conflicto (personal, histórico o cultural) y sin lema definido, Carolyn Christov-Bakargiev, directora artística de esta edición, nos ha invitado a prestar atención a los objetos, localizaciones y discursos en torno a las heridas. Pero también ha logrado, en términos similares a los planteados en su día por Joseph Beuys, enfrentarnos tensamente a ellos para alterar nuestra percepción inicial. Lo ha comentado muchas veces durante el transcurso de esta dOCUMENTA: su fe es el escepticismo. Un

²⁸⁴ Extracto del artículo *Retrospectiva* publicado en la página web oficial de la Documenta. Texto completo disponible en la web http://www.documenta.de/es/retrospective/documenta_13

escepticismo contra la idea de progreso ligado a crecimiento económico; la madre de tantas tragedias. Pero dOCUMENTA (13) es esperanzadora: el paseante maratoniano de esta gran edición, poblada de lugares y propuestas por toda la ciudad, se contagia de un tono optimista acorde al de la propia directora, que cree se puede cambiar la realidad."²⁸⁵

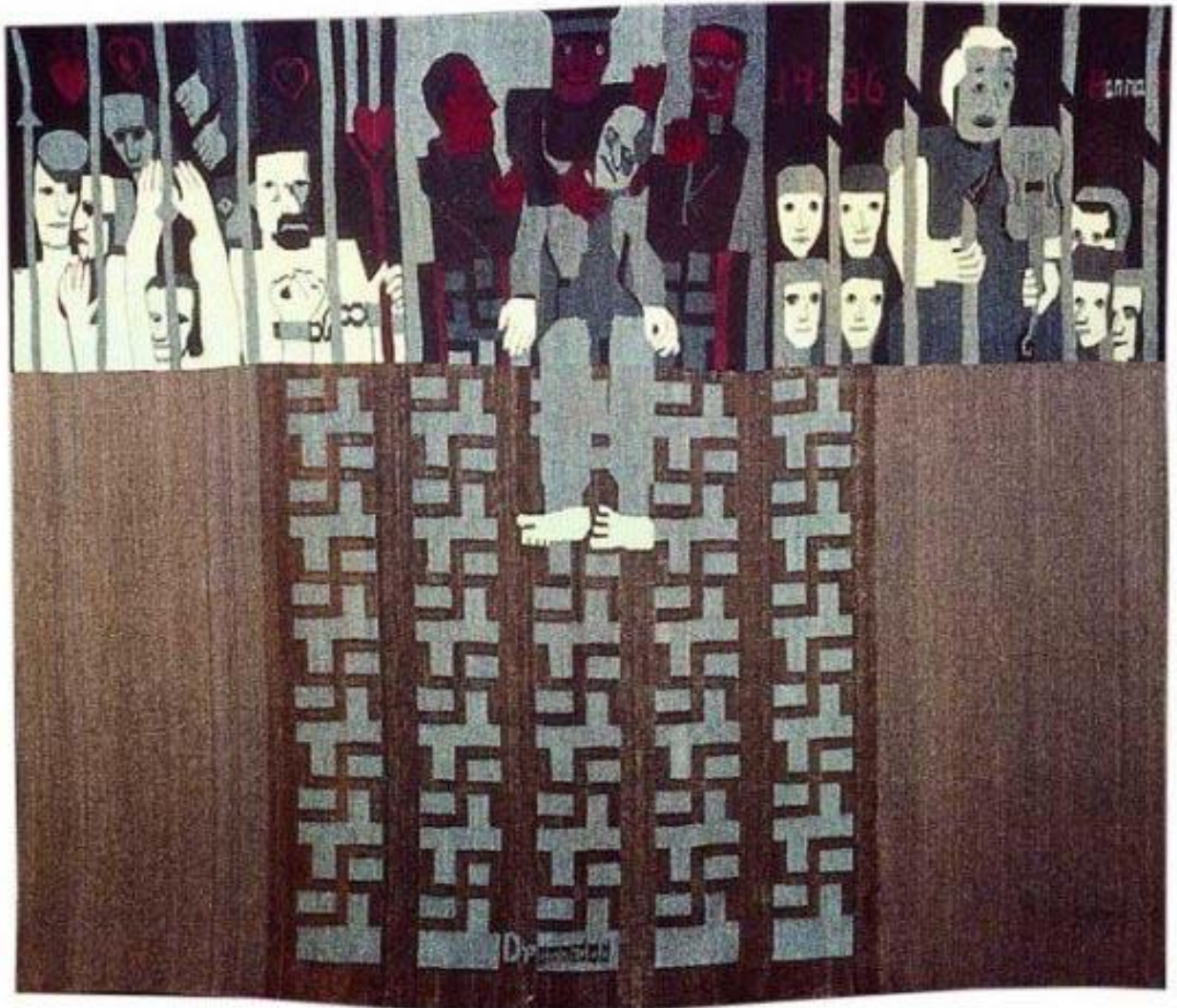


Imagen del interior en ruinas del cine Behzad en Kabul, donde el artista Francis Alys proyectó su obra *Reel-Unreel*. 2012.

Nada más que en el Kunsthalle Fridericianum para la Documenta XIII compartieron espacio escénico cuatro mil años de historia. Pequeñas estatuas de princesas de Bactra, antiguo nombre griego para Asia Oriental en los años 2500-1500 a.C., naturalezas muertas que el pintor Giorgio Morandi realizó en su refugio boloñés durante el asedio fascista, obras de arte libanés deterioradas y parcialmente destruidas durante la guerra civil entre los años 1975-1990, libros esculpidos en piedra del valle afgano donde se produjo la destrucción de los budas milenarios, un fragmento de meteorito, fotografías de los cráteres que provocaron en tierra vietnamita los bombardeos,

²⁸⁵ Karina de Freitas, *A curadoria como arte, o curador como agente*, Revista digital Tecnoarte news, 04/octubre/2012, Texto completo disponible en la web <http://www.tecnoartenews.com/destacadas/a-curadoria-como-arte-o-curador-como-agente/>

autorretratos de Lee Miller en la bañera de Hitler el mismo día de su suicidio, obras de el Dalí más paranoico, los tapices de Hannah Ryggen que ilustran la realidad política durante los años anteriores y durante de la segunda guerra mundial, una colección con más de cuatrocientos dibujos de manzanas que un párroco católico realizó durante su confinamiento en un campo de concentracion, y un largo etcétera que a pesar de la apariencia caótica resulta ser un caos hilvanado por una invisible línea roja que habla sobre conflictos presentes y pasados que comparten la huella de la herida.



Dream Death. Tapiz de la artista Hannah Ryggen. 1936.

7. ARTE Y MERCADO

*“Nunca verás,
las lágrimas de amianto
con las que tejo mi armadura”*

Chantal Maillard

A falta de religión, necesitamos una mística en la que creer, pues es el único espacio habitable del artista.

Nuestro espacio se ha hecho universal en todos los aspectos. Se viaja mentalmente a la Luna con la misma intensidad que al paleolítico o al Oriente. No necesitamos montarnos en un módulo espacial para sentir que el mundo se ve con otros ojos, el hecho de que exista es suficiente para hacernos concebir el espacio de otra forma. Lo mismo nos sucederá si al contemplar la *Venus de Willendorf*, por ejemplo, somos capaces de establecer un puente de comunicación con esa figurilla hecha hace miles de años a la medida y la caricia de la mano.

Hemos buscado la mística por todos lados: en el subconsciente, en las civilizaciones primitivas y en la prehistoria, en los locos y en los niños, en la perfección geométrica y en la matemática, en Oriente los occidentales y en Occidente los orientales, en el minimal y en el arte conceptual, en la figuración y en la abstracción... Nos hemos habituado a convivir con el Otro aunque ese Otro y su concepción del mundo tengan poco o nada que ver con el nuestro. Sobrevivimos en el consenso y formando parte de ese consenso cada cual fue encontrando su espacio místico particular, su territorio privado. Hemos ido individualizando más y más nuestro compartimiento vital hasta llegar a la total disgregación, atomización, desintegración de lo colectivo. Al final, sólo resta un

razonamiento particular que, por otra parte, no dirá nada nuevo. Quisimos ser originales hasta el infinito y lo único que conseguimos, en el siglo XXI, es un alto sentimiento de lo efímero, de lo transitorio, una filosofía nihilista que se limita a observar los acontecimientos sin hacer nada por cambiarlos.

"El espacio estriado de la vida, el espacio liso de la melancolía. No hay proyecto ni de amar ni de escribir. Queda el de vivir, como espacio superficial por el que pasan unos objetos heteróclitos y fugaces, formas todas ellas sin futuro".²⁸⁶

La ilimitada voracidad consumidora es nuestro primordial objetivo. Voracidad consumidora planetaria que "se presenta como la tendencia general hacia una mejoría que no tiene en cuenta el detrimento que produce."²⁸⁷ Liliana Albertazzi cuenta la dificultad que supone hoy explicarle a un niño que las cosas que él desea que le compren han de responder a una necesidad de uso. El niño, educado en una dinámica de consumo, quiere satisfacer su deseo en la posesión del objeto sin detenerse en el disfrute de lo que tiene, de tal manera que: "el dinero desembolsado cuenta más que las razones de ese desembolso".²⁸⁸

Pero esto se puede aplicar al adulto de igual manera. El consumo somete al ciudadano a una voracidad que no conoce límites. Se desean diariamente nuevos productos más sofisticados, y esos mismos productos caducan cada vez a mayor velocidad para que el ciudadano pueda alimentar su propio desarrollo.

El producto que fabrica el artista está sometido a esas mismas normas del consumo. Infinitos cuadros, esculturas, fotografías... pueblan el universo del arte. Pero aquí hay una importante diferencia. El producto de consumo artístico no se consume. La obra de arte aspira a la eternidad, y esto acarrea una grave contradicción. Los objetos artísticos contradicen la lógica de una sociedad diseñada para destruir en cadena los artículos que han de ser reemplazados para ser fabricados de nuevo. El mercado, con toda su fuerza, ha entrado de lleno y de manera exclusiva en la elaboración, producción y distribución del arte. No queda espacio para el artista maldito. Ahora, el artista, o vende o no existe.

²⁸⁶ J. Baudrillard, *Cool Memories*, Anagrama, Barcelona, 1989, p-23.

²⁸⁷ Liliana Albertazzi, *Tu lo borras y yo vuelvo a empezar*, Colección Arte & Estética, Diputación Provincial de Pontevedra, 2001, pp-22,23.

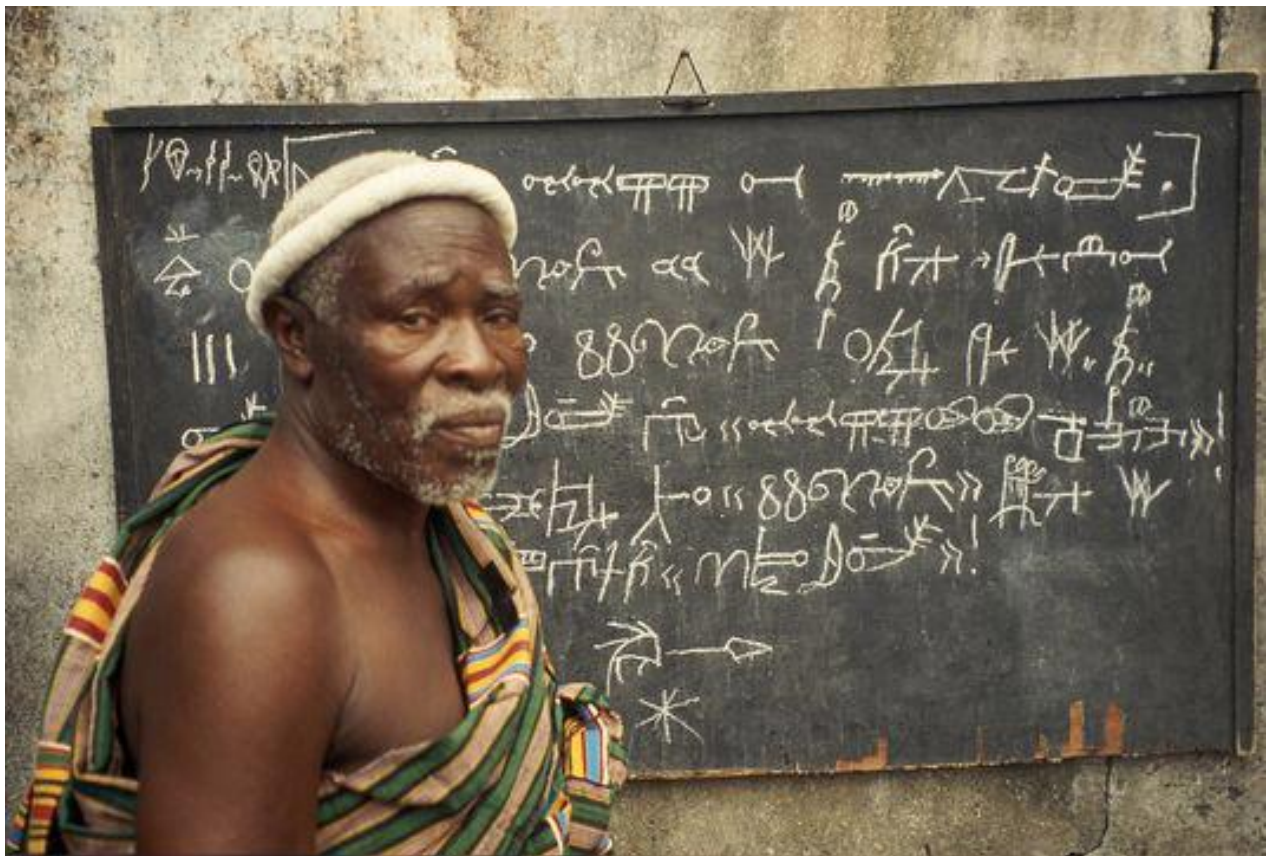
²⁸⁸ *Ibid.*, p-20.

El producto de consumo al no consumirse permanece, los fondos de los museos se hacen interminables, los coleccionistas no tienen espacio para más obras y la globalización extiende a todo el planeta un comportamiento que antes era exclusivo de Occidente.

¿No es entonces casual que el artista, a partir de la segunda mitad del siglo XX, se haya empleado con profusión en la elaboración de obras conceptuales y efímeras?

7.1. La obra no está a la venta

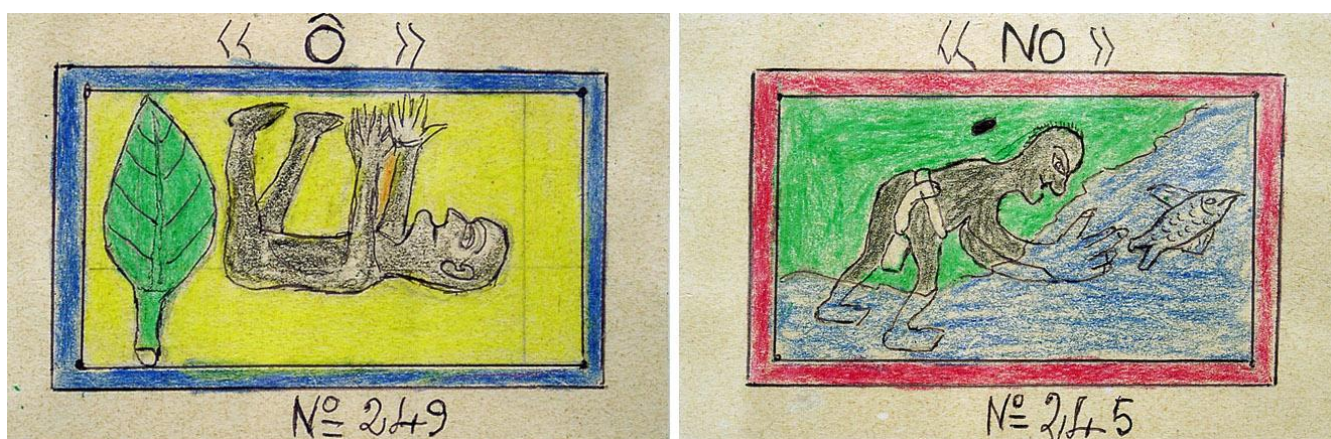
Una nueva generación de artistas surge, en la actualidad, tímidamente y de forma individualizada oponiéndose al sistema de mercado occidental. Sin una estructuración de base aparecen en el panorama artístico provenientes de África principalmente.



Frédéric Bruly Bouabré

Frédéric Bruly Bouabré nace en Zéprégühé, Bété, Costa de Marfil, en 1923, vive y trabaja en Abidjan (Costa de Marfil). Este artista empieza a existir para Occidente a partir de su presencia en *Magiciens de la Terre*, donde inicia, también, lo que actualmente es un ya extenso currículum de exposiciones.

Sacerdote de una religión que él mismo funda utiliza su obra como medio de comunicación entre sus seguidores. Ha escrito más de un centenar de obras de filosofía, derecho, poesía..., ha ideado una alfabeto universal (*Alfabeto Bété*, 1990/91) fácilmente comprensible hasta por las gentes que no saben leer; tiene una extensa e intensa obra artística y pedagógica, una gran enciclopedia, en la que se explica, a través de millares de dibujos, la vida, los acontecimientos de la actualidad y su concepción del mundo. Realizada sobre cartón reciclado, siempre con el mismo formato (95 x 150 mm., vertical o apaisado), trabaja un dibujo central en lápiz de color y bolígrafo rodeado por una leyenda a modo de texto explicativo. Su obra es un objeto de utilidad que él no considera arte. Se niega a venderla y se limita a prestar sus trabajos para transmitir su saber, dicho con sus propias palabras.

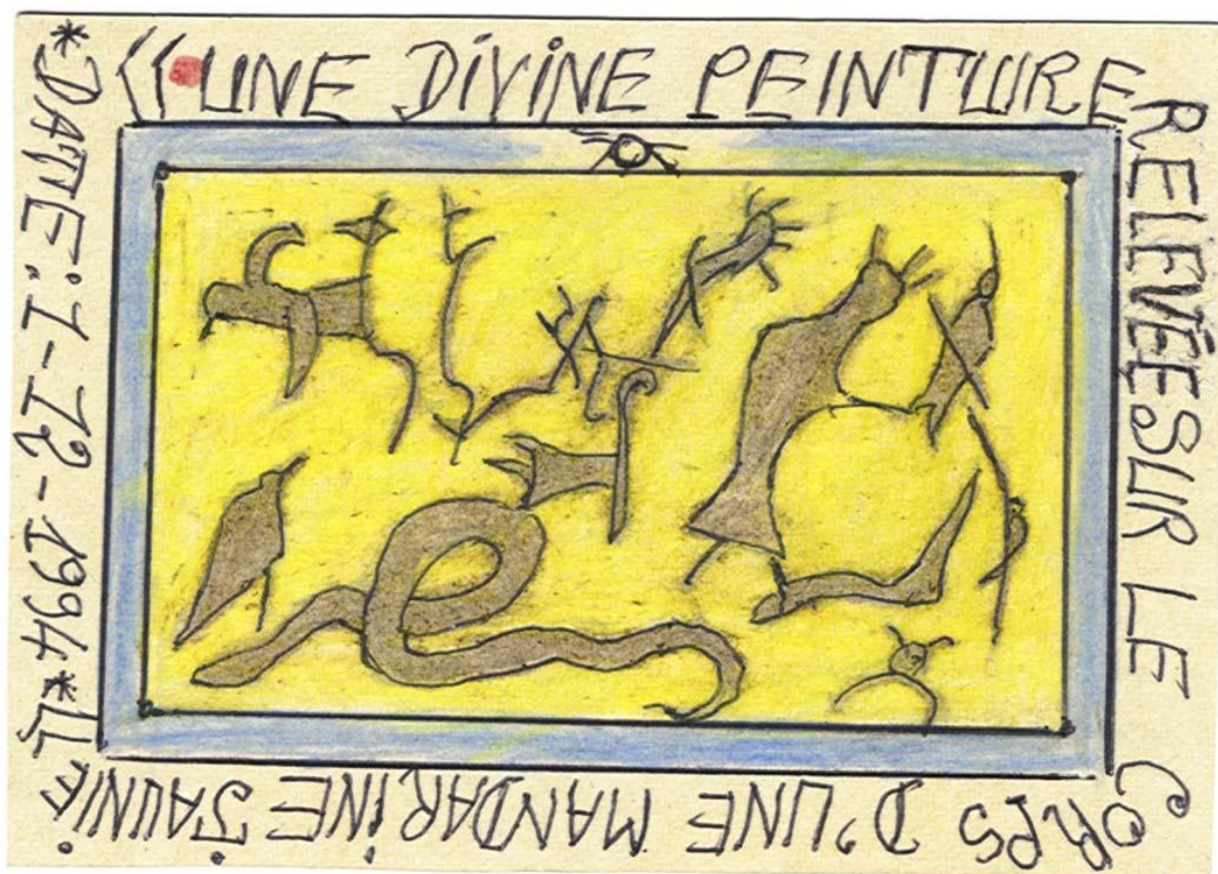


Dos dibujos de *Alfabeto Bété* (1990 - 1991) de Frédéric Bruly Bouabré, compuesto por una serie de 448 dibujos realizados con lápices de color y bolígrafo sobre cartón.

“Ser artista no está reñido con servir a los demás. Todo lo contrario. El bisabuelo Bruly Bouabré es uno de esos seres cuya curiosidad no es posible refrenar. Es un enciclopedista que ha apuntado en cientos de fichas muy manejables, textos y dibujos que relatan los innumerables conocimientos que tiene sobre su propia cultura -la cultura beté- y también sobre las culturas europea, egipcia y muchas otras. Supo leer las piedras de Bêkora, cuyos signos identificó. Descubrió la escritura beté, que él prefiere denominar el alfabeto de Costa de Marfil. Ha realizado estudios sobre las once visiones del sol que tuvo en Dakar el 11 de marzo de 1948, sobre los signos que cabe descifrar

en los cocos, sobre las escarificaciones, los animales y las plantas, los usos y costumbres beté, las mitologías, los hombres célebres, así como los logotipos, insignias y etiquetas que aparecen ante su mirada perspicaz. Finalmente, da solución a los múltiples problemas que le plantean al sabio las pesas destinadas a medir oro, haciendo explícitos los métodos de la contabilidad africana tradicional.”²⁸⁹

Nos encontramos ante un pensador, un intelectual, un artista, de una talla considerable. En la 11 Documenta de Kassel se pudo ver parte de su extraordinario trabajo. Su larga serie *Connaissance du Monde* (El conocimiento del Mundo) realizada a lo largo de 12 años (1982-1994) recuerda tremendamente a aquella otra de Beuys: *The secret block for a secret person in Ireland*, o al interminable seriado fotográfico de Gerhard Richter, *Atlas*, comenzado en 1962.



Uno de los dibujos de *Connaissance du Monde* de Frédéric Bruly Bouabré. Una larga serie realizada a lo largo de 12 años en la que el artista enseña su idea del mundo a sus discípulos.

²⁸⁹ Jean-Hubert Martin, “El arte de narrar”, *África hoy*, Centro Atlántico de de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria 1991, p-35.

Pero, al contrario que estas dos últimas y aún a pesar de su menor duración con respecto a ellas, la obra de Bouabré contiene una esencialidad que ocupa el todo. Es decir: tanto la obra de Beuys como la de Richter no dejan de ser, después de todo, formas laterales de su producción artística. Son parte, y no la principal, de su creación y de su pensamiento. Se pueden leer desde una postura que las transforma en idea, en concepto. Por el contrario, *Connaissance du Monde*, es realmente lo que indica su título: el conocimiento del mundo. El artista hace un extraordinario esfuerzo de síntesis donde el dibujo y la filosofía se dan la mano para explicar qué es para él realmente el mundo. No hay ninguna distracción conceptual, ningún concepto que nos pueda llevar a situaciones cómplices exteriores a la obra. Donde el occidental quiere ver muchas veces la ironía, como en el dibujo *Adam* que muestra al padre de la humanidad de raza negra para, después, decirnos que sus hijos y nietos son albinos y mulatos, en realidad Bouabré está sintetizando, sencillamente, sus ideas en torno a las teorías científicas sobre los orígenes de los primates (en África) y el posterior desarrollo y propagación de la doctrina judeo-cristiana.

Otro artista que, como Bruly Bouabré, no comercia con su obra es el marroquí Khalil el Garib (1949).

Maestro de escuela, vive en Ashila -un pequeño pueblo en la costa de Marruecos- casi toda su vida. Su obra la construye con los despojos que deja la marea en la playa. Khalil piensa que lo más hermoso que ha visto en su vida fueron los restos efímeros que las olas fueron dejando a su paso y que la vida, después de todo, es tan efímera como una marea.

Su estudio en el centro de Ashila es un enorme estercolero donde acumula todos los objetos que va recogiendo por la playa. Allí se van construyendo sus obras que él selecciona y enmarca cuidadosamente, con el mismo mimo de un artista clásico.

Si Bruly Bouabré considera que no puede vender sus trabajos porque es el material que necesita para la enseñanza a sus discípulos, Khalil el Grib piensa que el arte se corrompe en el mismo instante en que comerciamos con él.

Cabe preguntarse si la actitud radical de estos artistas, sobre todo la de Khalil el Garib, puede aportar alguna derivación real en el contexto del arte actual. Su actitud, después de todo, se mueve en un terreno peligroso. El mercado globalizador tiene infinitos recursos para hacerse con el comercio de lo que a él realmente le interesa. Y estos recursos están por encima de la transacción comercial directa de la obra.

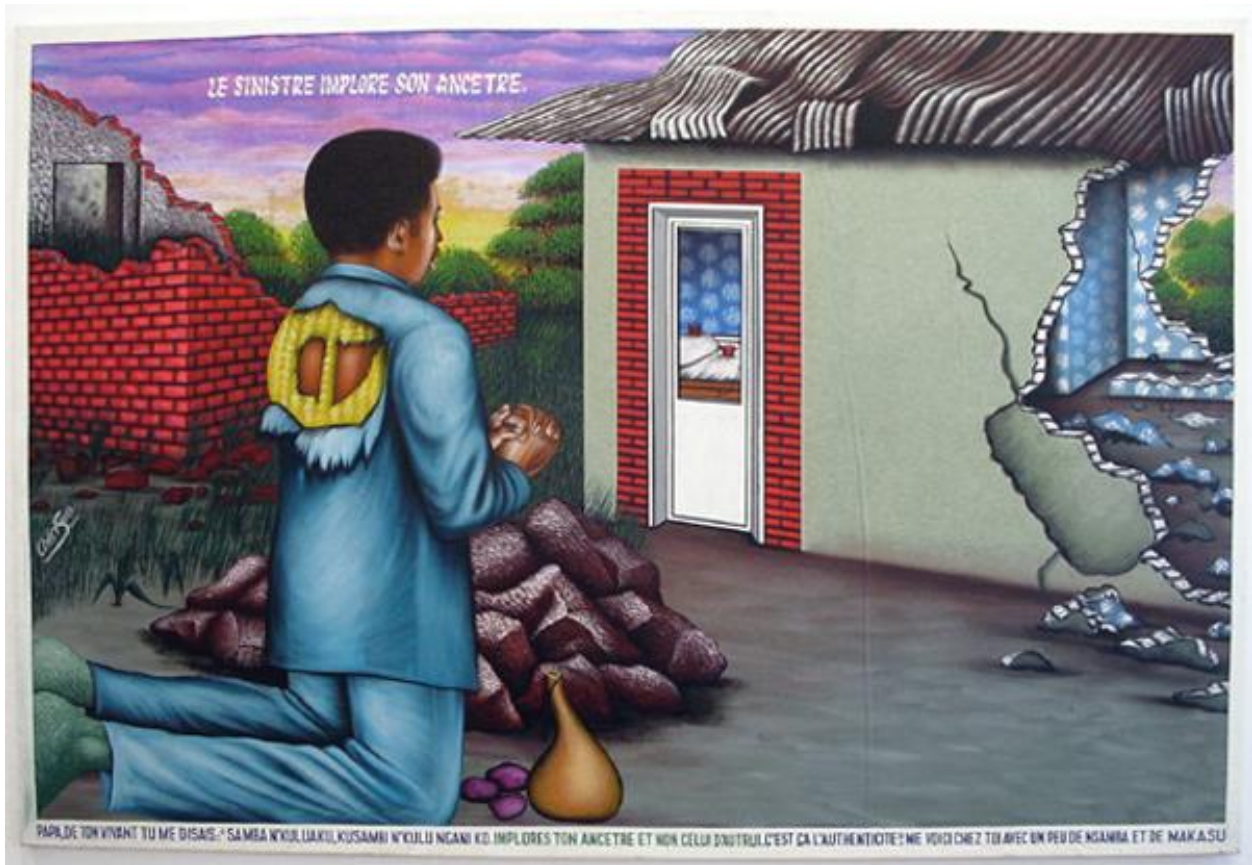
Khalil utiliza una energía similar a la que podía practicar Joseph Beuys. Si no se vende la obra se vende la persona. De hecho, Khalil es hoy una institución dentro de Marruecos y son numerosos los museos e instituciones en los que constantemente aparecen sus trabajos. La imagen, ya sea de la obra o la de la persona, también se vende y está sometida a normas de mercado tan intensas como las del comercio.



Esta zapatilla devuelta por la playa forma parte de una instalación hecha por Khalil el Garib para la XXX Bienal de Pontevedra, 2008.

7.2. Artistas urbanos en África

Se puede considerar ahora otro grupo de artistas que se dieron a conocer en Occidente al iniciarse la década de los noventa. Estos artistas desconocidos hasta entonces se encontraban en el límite de la consideración de arte que el occidental entiende. En los estereotipos occidentales de modernidad el arte “enfatisa la originalidad”, “la inventiva del artista” y “su ruptura con el pasado”²⁹⁰. Además todavía se piensa (aunque esto está cambiando de manera acelerada en los últimos años) que el artista no ha de estar sometido a intereses mercantiles, o que estos intereses, no han de afectar al producto de su trabajo, y se pretende una línea evolutiva siempre ascendente. Cuando estos estereotipos no se producen, el occidental no puede evitar mirar con desconfianza.



Le sinistre implore son ancetre de Cheri Samba

²⁹⁰ Susan Vogel, *África explores, 20th Century African Art*, The Center for African Art, New York, and Prestel, Munich, 1991, p-34.

Tampoco duda en aplicar los códigos evolucionistas -que, después de todo, son de hace dos días- a los numerosos estudios sobre la forma de vida del hombre de hace 30.000 años. Se considera que el “primitivo” -sea prehistórico o de “otra cultura”- ha de moverse según nuestro concepto ascendente de la vida, con lo que retornamos a la vieja noción del hombre evolucionando desde las cavernas hasta la máxima perfección del europeo (a ser posible rubio y de ojos azules).

Como bien señala Susan Vogel, en África existe otra modernidad: La creatividad no es entendida como la búsqueda incesante de la originalidad, sino que mantiene “una tensión dialéctica entre creación y expectativas del público, es decir, entre las fuerzas opuestas que son la innovación y la repetición”²⁹¹. Tampoco prima la percepción individualista del artista. Además, el espectador no es un elemento pasivo que se limita a contemplar la obra. Él interviene con su gusto y sus encargos en el objeto artístico y, el autor, se deja influir por sus recomendaciones en favor de un producto que satisfaga a todos. Aquí, el turista blanco juega un papel decisivo pues, su poder adquisitivo influye en la fabricación de un producto del que ha de quedar satisfecho. Aunque “(...) los africanos también son compradores importantes de arte para ‘turistas’. A menudo, “(...) el público externo, al buscar algo ‘auténtico’, ejerce una influencia conservadora, desalentando cualquier cambio que no sea muy superficial.”²⁹²

Todos los comportamientos anteriores deben entenderse unidos, influyéndose mutuamente. Sólo así se puede entender la idea generalizada en que “el arte debe honrar, instruir, moralizar, clarificar, o incluso amonestar, denunciar y ridiculizar para contribuir a que la gente sea como debería ser.”²⁹³

Nos encontraríamos, en definitiva, con unos viejos recuerdos idealistas en los que el arte actúa como un motor en pos de una utopía, presente en estos países, que Occidente ha perdido hace tiempo.

El arte adquiere entonces una función pública, publicitaria, educativa, relacionado con el espacio público, con el ciudadano, en detrimento de la privacidad.

En los suburbios de las grandes ciudades de África existen grupos de artistas que atienden a un reclamo social determinado. Su arte responde a unas necesidades elementales, sin ningún ánimo de trascendencia, y sus autores, muchas veces, ni siquiera se consideran artistas. Algunos firman su obra con seudónimos de taller como:

²⁹¹ *Ibíd.*, p-17.

²⁹² *Ibíd.*, p-41.

²⁹³ *Ibíd.*, p-16.

“Professional Art” (S. T. Ngui, Camerún) o Middle Art (Nigeria, 1936), otros, sencillamente, permanecen en el anonimato. Susan Vogel, en su estudio africano sobre estos artistas, divide sus productos en dos clases: “(...) arte comercial, decoración publicitaria o de reclamo, para llamar la atención hacia negocios tales como restaurantes, sastres, barberos o transportistas; y ‘arte para contemplar’, pinturas o retratos fotográficos para uso de individuos privados.”²⁹⁴ Si bien suelen ser los mismos artistas los que realizan ambos tipos de trabajo.

Se ganan la vida atendiendo a una demanda tremendamente variada e indiscriminada que pasa por el retrato, el anuncio publicitario, imágenes de sus líderes, murales para la decoración de lugares públicos, encargos de imágenes vudú, figuras para turistas, máscaras para fiestas, etc. Algunos de ellos realizan un trabajo que empieza a ser tradicional y que viene, posiblemente de las luchas contra la colonización, donde, explican la situación política, los contrastes de comportamiento entre ellos y el colonizador blanco o los problemas sanitarios, educativos, etc., de sus propios países.

Estas conexiones y sus diferentes contextos son analizadas por Salah Hassan, donde explica la existencia de tres factores principales a tener en cuenta para entender el lugar donde se generan las experiencias artísticas del artista africano contemporáneo:

"Uno es el aumento de la clientela y de la intervención europeas y occidentales. Esta se caracterizó por la creación de talleres de arte por parte de expatriados europeos (...). Un segundo factor vinculado al primero es la fundación de escuelas y academias de arte, basadas a menudo en el modelo educativo occidental (...). El tercer y más importante factor es el resurgimiento cultural nacionalista que se extendió por muchos estados africanos recién independientes, en los que el patrocinio y el interés de los gobiernos en las artes se volvieron parte de la construcción, y en algunos casos de la invención, de una cultura y una identidad nacionales."²⁹⁵

Estas obras se exponen, normalmente, en las paredes de sus talleres cumpliendo, al mismo tiempo, funciones de reclamo publicitario. Son pinturas, habitualmente, hechas con un lenguaje directo, con imágenes sencillas, muy próximas al cómic en las que

²⁹⁴ Susan Vogel, “Art of the Here and Now”, *África Explores*, Op. cit., p-114.

²⁹⁵ Salah Hassan, *The Modernist Experience in Africa Art: Visual Expression of the Self and Cross-Cultural Aesthetic*, Institute of International Visual Arts, London, 1999, p-222. Texto original: "One is the rise of European and Western patronage and intervention. This was characterized by the establishment of art workshops by European expatriates (...). A second and related factor is the establishment of formal art schools and academics, often fashioned on the Western art-educational model (...). Third, and most important, is the nationalistic cultural resurgence that swept many newly independent African countries, where government patronage and interest in the arts became part of building, and in some cases inventing a national culture and identity."

intercalan leyendas en forma de bocadillo utilizando diferentes idiomas, los autóctonos o el recibido por la colonización, y con unos objetivos indudablemente didácticos.



Cheri Samba en su estudio de Kinshasa

El descubrimiento de estos lenguajes en la Europa de los noventa y el éxito que su obra tuvo en el mercado de Occidente terminó por destruir los objetivos iniciales que mantenían a estos grupos para dedicarse, ahora, a fabricar su obra con la mirada puesta en el nuevo paraíso económico que se les aparece.

"La pintura es lo que mejor me permite transmitir mis pensamientos, mis mensajes, nuestra cultura, nuestra civilización. Antes calificaban a mi pintura como 'popular', pero ¿es necesario calificar el arte? Entendí que se me había malinterpretado. Prefiero decir que el arte debe ser libre y que es mejor admirarlo que explicarlo."²⁹⁶

²⁹⁶ Chéri Samba, *De ida y vuelta, África*, La Casa Encendida, Madrid, 2006, Catálogo no paginado.

7.3. Arte urbano como estrategia ante la desolación

Aunque pueda parecer increíble la vida cotidiana de una ciudad como Damasco, inmersa en una situación bélica sin precedentes, continúa funcionando dentro de la normalidad que supone vivir en esas condiciones de inseguridad. Las universidades y los colegios siguen abiertos y es desde estos lugares en donde se están generando las limitadas creaciones artísticas en la actualidad. No todas las personas que han podido marcharse de su país lo han hecho, hay quien incluso ha decidido quedarse. Este es el caso del artista y profesor en la Universidad de Bellas Artes de Damasco Moaffak Makhoul, cuya elección ha sido permanecer en su país.

"Ahora es el momento en el que nos toca hacer algo como artistas. Me ha entristecido mucho ver a muchos de mis colegas viajar lejos de nuestro país y abandonar. Que Dios les proteja y les conceda suerte, pero también el país nos necesita como artista".²⁹⁷

Makhoul es componente del colectivo artístico formado por otros seis artistas más que trabajan en el barrio Al-Mazzeah, uno de los más empobrecidos de la capital. Su principal objetivo es trabajar junto a los niños y adolescentes del barrio, para intentar a través de comportamientos artísticos devolverle a la ciudad los colores que ha perdido.

"Dadas las difíciles condiciones que este país está atravesando, quisimos entregarle una sonrisa a la gente, darle alegría a los chavales y mostrar al mundo que los sirios aman la vida, aman el amor, aman la belleza y aman la creatividad."²⁹⁸

Una de estas acciones ha sido la creación de un mural con materiales reciclados en el muro exterior de la escuela de primaria del barrio Al-Mazzeah. Han sido setecientos veinte metros cuadrados del muro reconstruido a base de objetos cotidianos, latas de aluminio, espejos rotos, trozos de azulejo y un largo etcétera. En la elaboración de este proyecto no sólo han participado los niños y adolescentes del colegio, también han colaborado los vecinos de la zona. Makhoul explica cómo les han llegado a dar las llaves

²⁹⁷ Moaffak Makhoul, Declaraciones del artista publicadas en el periódico El Mundo por el periodista Juan Manuel Sacristán, 03-abril-2014.

²⁹⁸ *Ibíd.*

de las casas bombardeadas para que formaran parte de este mural, ya convertido en un símbolo de resistencia en el barrio.



Detalle del mural en el colegio de primaria Al-Mazzeah, Damasco. 2014

Otra de las acciones que este colectivo artístico ha llevado a cabo ha sido en la ciudad Deir Atieh, a ochenta kilómetros entre Damasco y Homs, un área especialmente afectada por la guerra. Junto con el también profesor de Bellas Artes de la Universidad de Damasco Salmo Al-Batal y varios estudiantes de la ciudad han creado una hermosa e impresionante obra de arte urbano que pretende invitar a los vecinos de esta ciudad al norte de Damasco a mirar más allá de la guerra.

El lienzo elegido en esta ocasión ha sido la escalera más larga de la ciudad. Para Al Batal y su equipo no hay mejor manera de expresar que la vida continúa en medio del conflicto que a través del arte, en una zona que ha perdido la alegría, donde sus calles se han llenado de sangre y sus ciudadanos han olvidado los colores, con los pocos medios con lo que cuentan han creado esta obra que pretende invitar a todo aquel que la observe a volver a ver su ciudad con los ojos de antes.



Imágenes del equipo de estudiantes que trabajaron en el proyecto en la ciudad Deir Atieh. En la imagen inferior el resultado final de la obra. 2013.



7.4. Comportamientos artísticos contra el mercado del arte

7.4.1. Cildo Meireles

Al igual que artistas como Khalil el Garib o Frédéric Bruly Bouabré, Cildo Meireles ha elaborado a lo largo de su carrera un discurso crítico respecto al mercado del arte y su funcionamiento. Si bien Meireles no se niega a vender sus trabajos, en la actualidad es uno de los artistas referentes en lo que concierne a la crítica del objeto artístico como simple mercancía económica.

Meireles nació en Rio de Janeiro en el año 1948, ciudad en la que desarrolló sus estudios de Bellas Artes en la Escuela Nacional, para pasar a ser desde la década de los sesenta una de las figuras exponentes de la generación de artistas brasileños que a través de su obra cuestionaban la utilización de la misma por medio de las instituciones y el mercado, poniendo constantemente en tela de juicio los sistemas ideológicos y económicos sin caer en lo panfletario pero como base de una permanente interpretación crítica de la realidad social de su país.

Para Meireles la interacción del público y la experiencia sensorial con el espectador es un elemento fundamental en sus obras, siendo incluso parte activa en muchas de ellas. El tacto, el aroma aparecen en su discurso creativo como generadores de atmósferas particularmente ricas que versan en la percepción del tiempo, el espacio y la memoria.

"En el trabajo de Meireles, la naturaleza conceptual y formal de sus proyectos no puede aislarse de una actitud crítica. Las oposiciones estructurales y la relación de los materiales con la vida revelan aspectos de una crítica poética e ideológica del mundo. Algunos de sus proyectos son comentarios singulares sobre conceptos territoriales y cuestionan la Historia como una narrativa de la dominación del mundo colonial. La temática de su obra puede incluir desde la expansión del capitalismo en el ámbito internacional, hasta la cultura de los indios brasileños en el Amazonas. Sus obras suelen partir de un elemento concreto que se desarrolla de tal manera que lo real, lo simbólico y lo imaginario se combinan hasta encontrar el equilibrio."²⁹⁹

²⁹⁹ João Fernandes, Nota de prensa sobre la exposición retrospectiva *Cildo Meireles* en el Palacio de Velázquez, Parque del Retiro Madrid, 24 de mayo, 29 de septiembre, 2013, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Como apunta el curador y crítico de arte contemporáneo João Fernandes, la obra de Meireles es extensa y variada tanto en su temática como en la estructura estilística, infringiendo siempre en el espectador interrogantes en torno a la condición humana, lo poético, lo filosófico, lo social y un largo etcétera. Dada la versatilidad del lenguaje de Meireles, voy a utilizar como ejemplos las piezas del artista que cuestionan la relación de la obra de arte con el mercado.

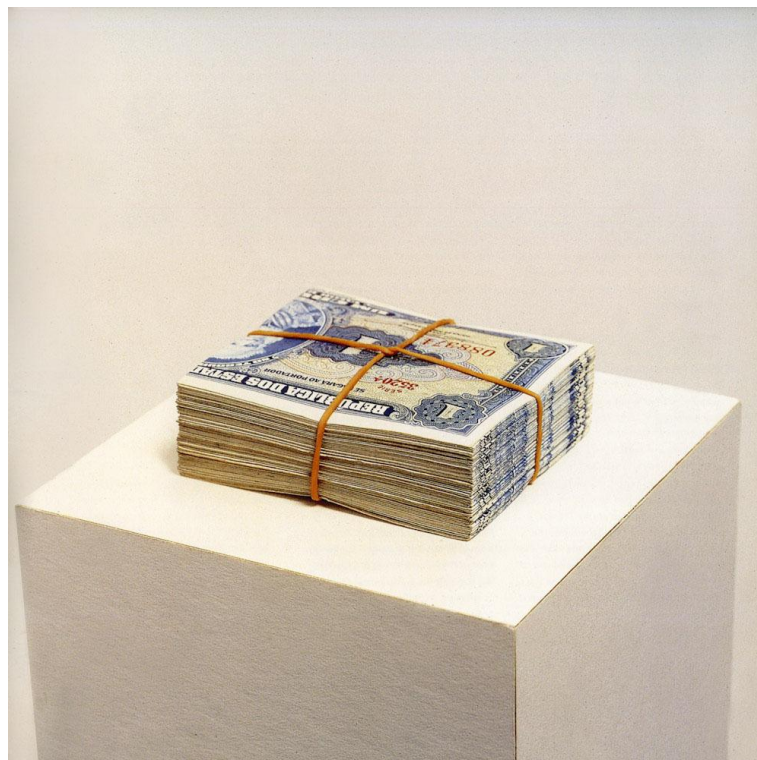
En el año 2002 Meireles participó en la Documenta 11 de Kasell con una acción titulada *Disappearing Element/ Disappeared Element (Imminent Past)*, Elemento que desaparece / Elemento desaparecido (Pasado Inminente). El artista colocó en distintos lugares de la ciudad carritos de helado donde se vendían al precio de un euro, helados de agua pura. Meireles ironiza en esta ocasión sobre la cuestión del valor real de la obra y el precio que después determinará el mercado.



Disappearing Element/ Disappeared Element. Cildo Meireles. Kasell, 2002

"Por un lado alude a la inminente y progresiva escasez de agua a escala global, por el otro es una continuación del cuestionamiento de las nociones de valor de uso y valor de cambio, recurrentes en la obra de Meireles".³⁰⁰

En el año 2013 el Museo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía organizó una exposición retrospectiva del artista brasileño en el Palacio de Velázquez que fué comisariada por João Fernandes que reunió para la ocasión más de cien obras, muchas de ellas eran vistas por primera vez en Europa, como la instalación *Olvido* (1987-1989) o la obra *Marulho* (1991-97). Una de las piezas que se expuso para la cita madrileña fue la titulada *Árvore do dinheiro* (Árbol del dinero), 1969, que constaba de un fajo de billetes de un cruzeiro, doblados y atados con una goma elástica, expuesto sobre una peana típica de la escultura tradicional, esta frase acompañaba a la pieza; "Título: 100 billetes de un cruzeiro. Precio: dos mil cruzeiros". No es casual la elección del artista al situar la obra sobre una base de exposición convencional, así muestra al espectador el efecto de la plusvalía que sufre el objeto cuando al ser expuesto como obra de arte su valor aumenta de manera exponencial.



Árvore do dinheiro (Árbol del dinero), 1969

³⁰⁰ Carlos Basualdo, Co-curador de la Documenta 11 de Kasell, Texto disponible en la web <http://www.documenta.de/es/retrospective/documenta11>

7.4.2. Barbara Kruger

La artista Barbara Kruger es otro ejemplo de la crítica al mercado del arte y su funcionamiento a través de su creación artística. Kruger desde comienzos de la década de los ochenta enfocará su producción hacia el territorio de la crítica cultural, abarcando un amplio espectro, desde lo político y social hasta lo económico y artístico posicionándose en contra del denominado *Bussines Art* como concepto artístico.

A pesar de no tener ningún título universitario, sí ha recibido el reconocimiento tanto de la crítica como de la academia universitaria. Sus comienzos no fueron nada fáciles, a pesar de inscribirse en la Universidad de Siracusa en el año 1964, tuvo que abandonar los estudios por la precariedad económica con la que vivía en aquella época sumado a la prematura muerte de su padre, por lo que Kruger decidió regresar a Newark, Nueva Jersey, su ciudad de origen en la que nació en el año 1945. Muy pronto tuvo la oportunidad de comenzar a realizar colaboraciones como dibujante en las revistas *Mademoiselle* o *Conde Nast*.

El año 1976 es un punto de inflexión para la carrera artística de Kruger cuando sin título académico alguno, es contratada como docente de arte por la Universidad de California en Berkeley dada su capacidad creativa. Este momento es muy importante en la vida de la artista, a partir de aquí comienza una profunda reflexión sobre su papel en el mundo del arte, posibilitado como ella misma reconoce por la oportunidad que le dio este trabajo en la Universidad para acercarse con más detenimiento y conocer los textos de Foucault, Barthes y Lacan, entre muchos otros, a la par que el ámbito de relaciones con otros artistas se amplió a través de las conexiones con Cindy Sherman, Richard Price o Sherrie Levine, por nombrar algunos de ellos.

"Al igual que Foucault, Kruger concibe un sujeto construido por las fuerzas sociales; son las redes de relaciones, la posición de unos sujetos respecto a los otros los que definen al individuo. Si para Barthes ese 'poder' se ejerce a través del lenguaje, para Kruger se impone a través de la imagen, como ella define, su obra estudia 'the panorama of social relations mediated by images'. Ella sostiene que la sociedad está controlada por los códigos dictados por los medios de comunicación, hasta el

punto de que las experiencias vividas en ocasiones se reducen a la imitación de aquellos clichés asentados en nuestra memoria."³⁰¹

No hay duda de la influencia de su trayectoria profesional en la industria gráfica, publicitaria y las temáticas de los medios de comunicación, que han marcado de forma imborrable el sello particular que la artista imprime en todas sus creaciones, como la utilización de la fotografía en blanco y negro y la iconografía que parece extraída directamente de algún medio informativo, eso sí, siempre con un mensaje crítico desde donde la artista interroga al poder establecido.

Al igual que en el caso de Cildo Meirelles, la producción de Kruger es verdaderamente prolífica, una de sus intervenciones más recordadas a nivel europeo es la realizada en la fachada del pabellón Italia en el año 2005 para la 51ª Bienal de Venecia, en donde cubrió con una gran pintura mural el exterior del edificio con una frase a modo de letanía, como es característico en sus trabajos, en donde podía leerse toda una declaración de intenciones por parte de la artista, "*You make history when you do business*" (Haces historia cuando haces negocio).

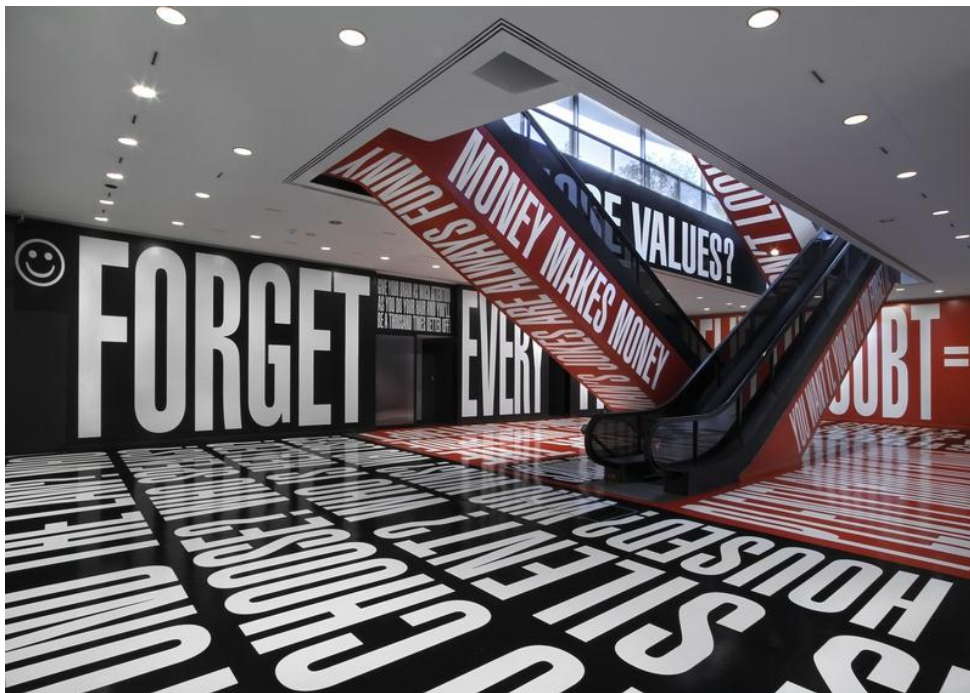


Exterior del pabellón Italia. 51ª Bienal de Venecia. 2005

³⁰¹ Sara Rivera, *Barbara Kruger: You are not yourself*, Artículo publicado en la revista digital Babab con fecha 08/05/2001, Texto completo disponible en la web http://www.babab.com/no08/barbara_kruger.htm

"El consumo sustenta esa pasividad fundamentada en los estereotipos, que también llegan a inundar el ámbito del arte, y que Barbara Kruger quiere denunciar. Desde lo político a lo social, de lo económico a lo artístico y a la inversa, del género al signo, todos los temas son cuestionados en su obra."³⁰²

Una de sus últimas intervenciones ha sido en el Museo Hirshhorn de Smithsonian en Washington producida el año 2012 y de carácter permanente. Kruger ideó una instalación específica para este lugar, en uno de los accesos al museo y por lo tanto un espacio muy visitado por el público. En esta ocasión la artista fiel a su compromiso social, plantea preguntas como *"Who is beyond the law? Who is free to choose? Who speaks? Who is silent?"*, (¿Quién está fuera de la ley? ¿Quién es libre de escoger? ¿Quién habla? ¿Quién es silencioso?) con la clara intención de generar la duda en el espectador y abrir el debate sobre lo que se da por sentado en las relaciones de poder que definen nuestra vida cotidiana. El propio título de la obra incita a la incertidumbre *Belief+Doubt* (Creencia+Duda). En la parte superior de la instalación, el área cercana a la librería y a la tienda del Smithsonian, la artista coloca esta frase con la intención de explorar los límites de nuestra sociedad de consumo, *"You want it. You buy it. You forget it"* (Usted lo quiere. Usted lo compra. Usted lo olvida).



Vista general de la instalación *Belief+Doubt* Barbara Kruger en el Museo Hirshhorn de Smithsonian en Washington. 2012.

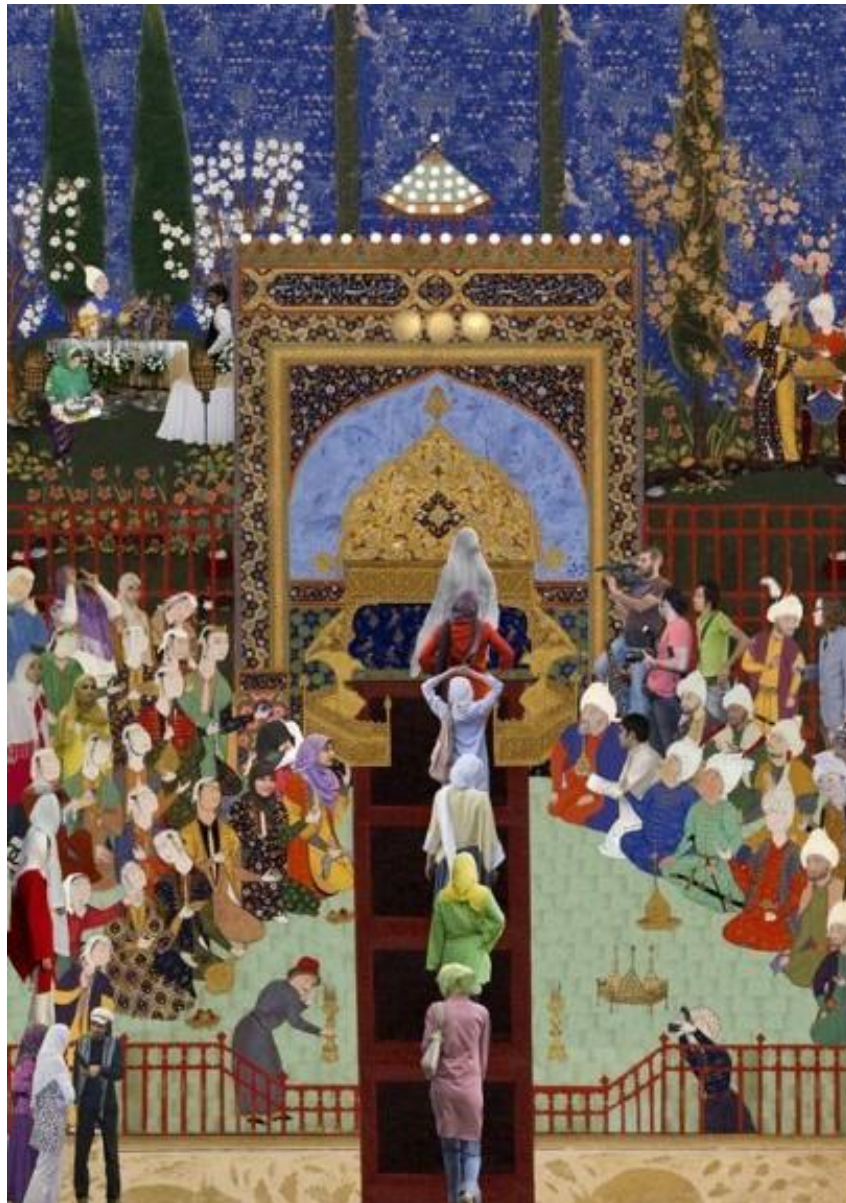
³⁰² *Ibíd.*

7.4.3. Soody Sharifi

Del mismo modo que Kruger y Meireles articulan sus discursos creativos en torno a la crítica del concepto de la obra artística como mercancía, la artista Soody Sharifi estructura su lenguaje con esta misma intención, aunque de un modo mucho más irónico. Sharifi nació en Iran en el año 1955, con 19 años viaja a Estados Unidos para comenzar sus estudios de ingeniería, probablemente sin saber que nunca volvería a vivir en su país de origen. Además de desarrollar su carrera como ingeniera, desde muy joven Sharifi demuestra un gran interés por la fotografía y la pintura. Poco a poco irá abandonando su trabajo como ingeniera para dedicarse plenamente a la creación artística.

Sharifi personifica a la perfección la identidad calidoscópica, como la define Daryush Shayegan, la extraordinaria diversidad que sin duda caracteriza la cultura persa y que se respira en muchas de las obras de artistas provenientes de este conjunto de territorios. El cruce y la yuxtaposición de contrarios, es una constante en la obra de Sharifi, los contrastes entre lo antiguo y lo nuevo y su coexistencia en la sociedad actual iraní. Con este juego de ideas la artista expone muchos de los problemas sociales que vive su pueblo, en especial la mujer que ocupa un espacio protagonista en toda su obra, donde en muchas ocasiones aparece como una auténtica superviviente.

El discurso creativo de Sharifi habita en la apropiación de figuras clásicas persas adaptándolas y superponiéndolas al estilo de vida actual y contemporáneo iraní, donde el proceso globalizador está abriendo fracturas de trascendencia aún insospechada. Así la artista escenifica con mucho sentido del humor los límites que la voracidad del mercado ha traspasado y para ello utiliza escenas clásicas representando espacios sagrados en su tradición, ahora dedicados a prácticas puramente mercantiles y propias de Occidente. Alguno de sus trabajos con más trascendencia internacional han sido las series fotográficas tituladas *Maxiature* (Un juego de palabras entre el concepto de la miniatura y el formato a gran escala) y *Persian Delights* (Delicias Persas). La artista utiliza como base de trabajo manuscritos de la tradición iraní de los siglos XIV y XVII que escanea y modifica en tamaño dando lugar a fotografías de gran formato.



Fashion week. Soudy Sharifi. 2011.

Esta fotografía pertenece a la serie *Maxiature* y es representativa del carácter irónico que respiran las obras de Sharifi. Mientras que un grupo de mujeres simula un desfile de moda al acercarse al altar, entre los personajes de la ilustración original, la artista introduce otros nuevos, como una cámara o un fotógrafo entre los que asisten a lo que podría ser un rito religioso tradicional iraní. En una suerte de contradicciones Sharifi hace reflexionar con su trabajo sobre el pasado y el presente de su país, y de cómo las irrefrenables aspiraciones a la contemporaneidad están provocando situaciones más cercanas a la ficción que a la realidad.

7.5. Occidente los descubre

La primera exposición de Cildo Meireles fuera de Brasil fue la muestra colectiva *Information* exhibida en el MoMA de Nueva York en el año 1970. Esta fecha es clave para el artista porque también por primera vez presentó al público la serie *Inserciones en circuitos ideológicos* y *Proyecto Coca-Cola*, más allá de que éste fuera el inicio de su proyección artística internacional, lo que es primordial en mi opinión es la actitud con la que Meireles acudió a la cita neoyorkina, negándose con rotundidad a ser considerado como artista latinoamericano representante de su país. Con este gesto el artista puso de manifiesto la actitud con la que la mayoría de las veces se mira desde los centros de poder y mercado artístico hacia las producciones originarias de países no occidentales, tratándolas como áreas de estudio y exotizándolas. Son muchos los artistas que comparten el sentimiento de Meireles, sabedores de que en buena medida si sus obras despiertan el interés de los curadores o instituciones occidentales es precisamente por su contenido foráneo, diferente y por lo tanto exótico. José Bedia ha declarado en varias ocasiones que pudo ser este el motivo por el que despertó el interés de Jean Hubert-Martin, quien le seleccionó como único artista cubano en la exposición *Magiciens de la Terre*.

"De esta forma, quiero ubicarme a nivel de experiencia (reconozco que no sin ciertas desventajas), en relación con el indígena, en una relación de posible similaridad. Ambos estamos a mitad del camino, sólo que por direcciones y situaciones opuestas entre la modernidad y la primitividad, entre lo civilizado y lo salvaje, entre lo Occidental y lo No-Occidental. De este reconocimiento y en este límite fronterizo, que tiende a romperse, sale mi trabajo.³⁰³

El interés del curador francés en favor de la obra de Bedia radicaba en la relación que su obra mantiene con la santería, con lo mágico, porque como el propio artista reconoce su discurso está profundamente ligado a la tradición religiosa del palo monte, una rama del vudú cubano de clara reminiscencia africana, por lo que encajaba perfectamente con la condición de indígena exótico, que Martin buscaba para su muestra parisina.

³⁰³ José Bedia, "La restauración de nuestra alteridad", *Third Text, Third World Perspectives on Contemporary*, Oswaldo Sánchez, Art&Culture n°13, 1990, p-63-72.



Vive en la línea. José Bedia. Obra creada para la exposición *Magiciens de la Terre*. 1989.

Esta querencia hacia el convencimiento de que la situación geográfica imprime el estilo y la estética de la producción de los artistas que provienen de Asia, África o Latinoamérica, por poner un ejemplo, sigue vigente hoy más que nunca en la actualidad. En el caso de los artistas de Oriente Medio y Próximo este proceso de exotizar sus manifestaciones artísticas se hace más evidente aún. La utilización de símbolos propios de su tradición, como puede ser el velo, son expuestos como ejemplo de denuncia que representan la falta de libertades a las que ese tipo de sociedad les somete y que por el contrario occidente exalta como primordiales en su modo de vida opulenta, libre y de confort.

"Hablamos de Oriente Próximo, Medio y Lejano, pero ¿respecto a qué? Occidente hace de centro para categorizar el espacio, situando de esta manera sus cercanías y lejanías. La palabra Magreb significa Occidente y se refiere al Norte de África. Ibn Jaldún habla incluso de Marruecos con el vocablo al-magrib al-Aqsa, (el Occidente extremo) o Argelia al-magrib al-Jawwâni (el Occidente interior). No las consideramos clasificaciones ambiguas, sino las asumimos de manera silenciosa. Las dificultades conceptuales, según Morley, tienen su origen en la continua influencia de los conceptos hegelianos de Occidente como origen de la racionalidad y, por tanto, como punto inevitable desde el

cual el hombre occidental produce un conocimiento sobre todos esos Otros que siguen condenados a la etnicidad."³⁰⁴

En otras palabras, el patrón de medida lo marca el poder económico occidental indiferentemente de si la sede se encuentra en Líbano o en Zurich. Como dice Lourdes Méndez "es una de las ficciones occidentales: seleccionar lo 'local' de los otros, descontextualizarlo, y pensarlo como parte de un 'global' que sólo responde a sus criterios."³⁰⁵

Esta premisa que exige Occidente a los artistas del resto del planeta les hace muchas veces remarcar lo que de diferente tienen para dar respuesta a la sed de exotismo del imperioso mercado del arte. Como diría Gerardo Mosquera, muchos artistas, curadores y críticos de arte no oponen ninguna resistencia a "otrizarse" si con ello acceden al reconocimiento de su trabajo internacionalmente.

Esta actitud la pude encontrar en los trabajos de artistas emergentes sirios y libaneses durante el periodo de tiempo que viví en estos países. Ellos mismos reconocían que lo que se espera de sus trabajos en la actualidad, es sobre todo material fotográfico o vídeo y ante todo que aparezcan formas o símbolos claramente islámicos, eso es lo que reclama el mercado y por lo tanto lo que les piden los galeristas y críticos de arte locales.

Es decir, la asunción de lo étnico como moda eventual que se pone a la venta. Así la aceptación de lo multicultural, de lo diferente no se articula en función de un carácter cosmopolita auténtico sino que estas representaciones simbólicas o artísticas deben ser compatibles con lo que el mercado del arte solicita en cada momento. Sin lugar a dudas este horizonte multicultural es económico y utiliza a la diferencia como argumento de venta.

"Como dice Baudrillard: Hemos entrado en la era de la producción del Otro. Ya no se trata de matarlo, devorarlo o seducirlo, de hacerle frente o de rivalizar con él, de amarlo u odiarlo, es ante todo producirlo. (...) La alteridad se ha vuelto una carencia y es

³⁰⁴ Yolanda Onghena, *Pensar la mezcla, Un relato intercultural*, Gedisa, Barcelona, 2014, p-74.

³⁰⁵ Lourdes Méndez. *Antropología de la producción artística*, Síntesis, Madrid, 1995, p-239.

preciso, de absoluta necesidad, producir el Otro como diferencia si no queremos vivir la alteridad como destino."³⁰⁶

Personalmente, me pregunto si está fotografía de la artista Tanya Habjouqa, habría ganado el premio World Press Photo de 2014, si las dos mujeres que aparecen en la imagen no llevaran el velo tradicional musulmán.



Occupied Pleasures. Tanya Habjouqa. 2014.

Para la edición del catálogo de la exposición 100% África. La colección de arte contemporáneo africano de Jean Pigozzi en el Guggenheim Bilbao, el propio Pigozzi escribe un texto en donde visibiliza la actitud hegemónica en la manera de acercarse al Otro, en tan solo dos líneas el coleccionista francés explica a la perfección qué es lo que busca Occidente en el arte de otras culturas.

"En 1996, y por pura coincidencia, recibí una invitación para visitar el increíble solar donde se iba a construir el museo de Frank Gehry en Bilbao, y ahora, diez años más

³⁰⁶ Yolanda Onghena. Op. cit., p-186.

tarde, este edificio alberga mi colección de arte contemporáneo africano. Tras las soberbias exposiciones celebradas a lo largo de 2005 en Houston, Mónaco y Washington D.C., venir al Guggenheim Bilbao es muy emocionante. Poder compartir mis tesoros africanos con otros amantes del arte ha sido una experiencia maravillosa durante los últimos quince años."³⁰⁷

"Mis tesoros africanos" dice Pigozzi, con este tipo de afirmaciones entiendo el sentimiento que recorre a artistas africanos, asiáticos u oceánicos, entre otros, como por ejemplo el artista Romuald Hazoumé que años más tarde de la exposición 100% África considera que el proceso colonizador no se puede considerar como algo del pasado sino que está vigente a día de hoy. ¿Consideraría Pigozzi como sus tesoros europeos o norteamericanos las obras de artistas provenientes de estos otros lugares? ¿O en el reverso de la consideración "tesoro africano" aparece una vez más la demostración del que domina hacia el dominado?

Otro aspecto que me llama poderosamente la atención en la edición de este catálogo son las fotografías que publica el curador de la muestra André Magnin. En una de ellas aparece junto a la familia del artista Seydou Keïta, imagen de contenido sospechosamente exótico ya que a día de hoy no he encontrado ninguna fotografía publicada en catálogos de exposiciones en los que aparezca el curador o el organizador de la muestra junto a la familia del artista, esto sólo sucede cuando su origen pertenece a algún país no occidental.



La familia de Seydou Keïta y André Magnin. Bamako-Coura, Mali, 1999.

³⁰⁷ Jean Pigozzi, *100% Africa*, Museo Guggenheim Bilbao, 2006, p-137.

La artista Safia Dickersbach conoce muy bien esta actitud, por su experiencia artística y como profesional del mercado del arte se ha encontrado a lo largo de su carrera con este tipo de experiencias provenientes desde la mirada de los críticos de arte y curadores occidentales. De esta manera Dickersbach explica la forma con la cual el mercado del arte o bien les ignora si su producción no contiene la suficiente africanidad o bien les exotiza al introducirlos en la escena internacional si cumplen con los parámetros y premisas que les marcan:

"Los profesionales del arte eurocéntricos debaten y deciden entre ellos quién es quién en el mundo del arte y aseguran y creen que su debate es equivalente al discurso mundial sobre arte. El resultado es conocido: un universo creativo dejado de lado deliberadamente o tratado como exótico, en las raras ocasiones en que se presenta, por oposición a lo 'normal'."³⁰⁸

³⁰⁸ Safia Dickersbach, Declaraciones publicadas en la revista digital Afribucu, cultura africana contemporánea, 12-octubre-2013, Texto completo disponible en la web <http://www.afribuku.com/black-stars-estrellas-de-la-pintura-contemporanea-de-ghana/>

8. ARTESANOS TRANSFORMADOS EN ARTISTAS

*“Cualquier viejo campesino
puede relatarte, en una tonada de dos versos
toda la historia de Oriente Medio
mientras lía su turbante
delante de su tienda.”*

Mohammad Al-Maghut

Jimmie Durham titula un artículo, de 1994, con una frase irónica: "A Friend of Mine Said that Art Is a European Invention"³⁰⁹ (Un amigo mío dice que el arte es una invención europea). Frase que a poco que indagemos, nos lleva a la Grecia clásica, al descubrimiento del arte y a sus consecuencias en el presente. Néstor García Canclini, con motivo de la 5ª Bienal de la Habana explicaba de esta manera la distinción enraizada a las sociedades occidentales entre arte y artesanía:

"Sabemos que esta separación entre lo tradicional y lo moderno no es exclusiva de América Latina. Desde el comienzo de la modernidad existe una tendencia a disociarlos, cuya expresión artística más patente es la ruptura entre dos universos de imágenes: el culto y el popular. Cada uno con sus productores -artistas por un lado, artesanos por otro- sus obras difundidas por circuitos diferentes -museos, mercados-, y también con públicos diversos. Esta bifurcación engendró lugares separados de exhibición y consagración: los museos de arte desconectados de los de folclore; las obras artísticas enviadas a las bienales, las artesanías a concursos de arte popular. Parece lógico que también haya disciplinas diferentes para estudiarlos: la historia del arte y la estética se ocupan del arte 'culto'; el folclore y la antropología, del popular y tradicional."³¹⁰

³⁰⁹ Jimmie Durham, *Jimmie Durham*, Phaidon, Londres, 1995, p-140.

³¹⁰ Néstor García Canclini, *La Historia del Arte Latinoamericano, hacia un debate no evolucionista. 5ª Bienal de la Habana*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Gran Canaria, 1994.

La palabra "arte" tiene que ver con las palabras griegas y latinas que se refieren a cualquier habilidad humana en relación con la idea de algo bien articulado, ajustado, de buenas proporciones. De esta manera, los objetos o productos artísticos que generan las sociedades que debido a lo que podría denominarse, el síndrome occidental del progreso, se las denomina como sociedades primitivas, encierran en sí mismos estos objetos artísticos una utilidad, ya sea de carácter material o espiritual. ¿En qué momento sucedió la ruptura entre los términos arte y artesanía? Larry Shiner explica esta distinción en su obra *La Invención del Arte*.

"En el siglo XVIII se estableció una distinción decisiva en el concepto tradicional de arte. Tras significar durante dos mil años toda actividad humana realizada con habilidad y gracia, el concepto se descompuso en la nueva categoría de las bellas artes (poesía, pintura, arquitectura y música), en oposición a la artesanía y las artes populares (fabricar zapatos, bordar, contar cuentos, cantar canciones populares). A partir de esa época se comenzó a hablar de 'bellas artes', materia de inspiración y de genio y, por ello mismo, objeto de un disfrute específico, mediado por un placer refinado, mientras que las artesanías y las artes populares pasaron a ser prácticas que muestran la habilidad del artífice en la aplicación de ciertas reglas y sus obras, además, son concebidas meramente para ser usadas o para entretener al público."³¹¹



Cuando identificamos el trabajo de otras culturas con lo primitivo, contribuimos a que éstos sean apartados del calificativo de "obra de arte". Pintura en arquitectura de arena originaria de Mauritania.

³¹¹ Larry Shiner, *La Invención del Arte. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona, 2004, p-23,24.

Chantal Maillard detalla de una manera mucho más contundente el punto de inflexión a partir del cual comenzamos a diferenciar entre lo que es arte y artesanía. Y de cómo nuestra forma de mirar y nuestros modos de sensibilidad contaminan y generan fracturas en la conciencia de los pueblos tradicionales.

"Una máscara, un icono, una danza, una representación dramática, escultórica o pictórica, estos objetos o gestos que podemos admirar en nuestros museos y en nuestros escenarios formaban o forman parte aún de actos cotidianos cargados de sentido, rituales que procuran la continuidad entre el pasado ancestral y el presente de esos pueblos, una historia común y un sentido. Todo esto desaparece cuando el objeto tradicional es colonizado y sometido a la mirada del espectador y a su juicio estético o su apreciación crítica.

Cuando convertimos objetos que son resultado del 'buen hacer para un fin' en 'objetos de arte' estamos socavando la memoria de los pueblos, estamos contaminando su mirada."³¹²

En la antigua Grecia, caracterizada por tener palabras precisas para distinguir cada cosa, carecían del término arte bello. La palabra que hemos heredado y que traducimos como arte era *techne*, este término abarcaba trabajos tan diversos como la escultura, la medicina, la poesía, la fabricación de barcos o la hípica. El significado trataba de la capacidad y la destreza con la que toda esta serie de cosas se llevaban a cabo. A pesar de los sistemas de clasificación y organización que la sociedad griega acometió, la fisiología de estas tentativas divisorias no se corresponde en absoluto con nuestro sistema diferenciador entre arte y artesanía. La pintura, la escultura, la poesía o la música no eran consideradas ni clasificadas en una única categoría. A lo que desde nuestra sociedad actual denominamos una pieza de teatro griego o romano y que pasa a englobar el grupo de las bellas artes, para los antiguos atenienses no era una mera expresión artística, sino que encerraba un contenido y un significado político y religioso que iba más allá de la búsqueda de la belleza.

"Para la mayoría de nosotros asistir a una representación de *Antígona* es una experiencia 'artística', lo mismo que ir a un concierto o a un ballet un sábado por la noche. Pero cuando los antiguos atenienses vieron por primera vez *Antígona* lo hicieron en el marco de un festival político-religioso que se celebraba anualmente bajo la advocación de Dioniso. (...) En semejante contexto, tal como afirma Winkler y Zeitlin

³¹² Chantal Maillard, *Contra el Arte y Otras Imposturas*, Pre-Textos, Valencia, 2009, p-45-46.

acerca del teatro griego, 'parece equivocado llamarlas piezas de teatro en el sentido moderno de la palabra'. Lo mismo que sería un error llamarlas 'bellas artes' en el sentido moderno. (...)

¿Cómo sería el relato de las ideas e instituciones de las bellas artes si ya no lo escribiéramos como el inevitable triunfo del Arte sobre la artesanía, del Artista sobre el artesano, de lo Estético sobre la función y el placer ordinarios? ¿Por qué no escribir nuestra historia desde una perspectiva más afín a un sistema del arte que conciliase la imaginación y la destreza, el placer y el uso, la libertad y el servicio?. Desde ese punto de vista la construcción del moderno sistema del arte, más que una fractura de la que hemos intentado curarnos, se parecería a una gran liberación"³¹³

Algo similar a lo que sucedía con el término "arte" en la antigua Grecia, ocurre sintomáticamente en las concepciones artísticas que podemos encontrar en países como la India, Siria, China o Japón y por supuesto en el continente africano. Donde la ontología europea y norteamericana difiere profundamente entre los supuestos y las divisiones sobre ideas tales como las bellas artes y la artesanía.

"La lengua japonesa carece de un sustantivo para 'arte', expresión que no aparece hasta el siglo XIX y, tal como ha sido señalado por Craig Clunas, la frase 'arte chino' es una invención bastante reciente..., nadie en China antes del siglo XIX agrupaba la pintura, la escultura, la cerámica y la caligrafía como objetos constituyentes del mismo campo de investigación. Sin duda China y Japón tenían, una noción de 'arte' en el sentido más amplio y antiguo del término, igual que la mayoría de las culturas. (...) Pero deberíamos evitar la tentación de traducir tradiciones tan ricas y complejas como éstas a las concepciones europeas del arte bello y de lo estético."³¹⁴

Lo mismo sucede en la India o Siria, donde la categoría social de "artista" es algo relativamente reciente y que ha ocasionado esa devastadora fractura en la conciencia de sociedades tradicionales. Siendo palpable el sentimiento de pérdida y descontextualización que padecen en países como éstos, donde el proceso de globalización está en la actualidad en pleno auge y las consecuencias son profundamente transformadoras.

³¹³ Larry Shiner, Op. cit., p-29,45.

³¹⁴ Ibíd., p-37.

"Son éstas las poblaciones rurales en las que los artistas, pintores y cantores sobre todo, cumplían una función social muy concreta y tan importante como la del sacerdote. Cuando alguien muere, se le llama para que pinte en las paredes de la casa, con el ocre del barro, el verde que proviene del estiércol del búfalo y el negro del carbón, la historia del difunto. Para que sea recordada, para recordar. En las culturas tribales se pinta para recordar. Se pinta como se cuenta, para dejar huella. Huellas que no serán perdurables, como no lo es nada que pertenezca al orden del mundo, ni siquiera la choza en la que se pinta, hecha de barro, cañas y estiércol, que se deshará en el monzón. Pero la memoria es así como una resonancia que empalma la vida de unos con el nacimiento de otros.



Una mujer mira desde su tejado en la aldea siria de Kafar Hoot, Noviembre, 2008.

Cuando un pintor explica una pintura, en realidad está contando a su pueblo. Pintará, por ejemplo, los utensilios que son la riqueza de un ajuar, depositados, como objetos sagrados, en el templo del dios o de la diosa del poblado. El templo pintado no tiene referente externo; son estas pinturas, de hecho, las únicas representaciones del dios o espíritu del poblado, de ahí también la enorme importancia de ese arte. ¿Qué sería del templo y de la divinidad sin su representación? Y, habida cuenta de que las pinturas desaparecen con las lluvias monzónicas, ¿qué pasaría con ellos si el pintor se ausentara definitivamente de la aldea?.”³¹⁵

³¹⁵ Chantal Maillard, Op. cit., p-47,48.

Es inagotable la lista de artistas que se han visto obligados a emigrar de sus lugares de origen para darse a conocer, además de los ya citados en el capítulo anterior es de destacar nombres como los de Boulatov, Opalka, Nam June Paik, Lee U Fan, entre otros muchos, atados al exilio para desarrollar su trabajo. Porque un artista reconocido internacionalmente no es otra cosa que un artista local que ha conseguido el reconocimiento y el éxito.

Entonces cabe preguntarse ¿qué sucede cuando el artista se ve obligado a trasladarse a las grandes urbes occidentales para comercializar sus obras? ¿Y con el espacio que deja vacío en su lugar de origen? ¿Quién continuará con la extraordinaria e imprescindible labor de contar a sus coterráneos la historia de sus orígenes? Y ante todas estas cuestiones, la más problemática de todas puede ser el preguntarse por la descontextualización de ese objeto que contenía una carga extraordinaria y esencialmente ritual cuando pasa a ser una mercancía, desvirtuada de su función iniciática y tradicional. A partir de ese instante los artistas pintan, esculpen y desarrollan su obra para vender, el formato ha cambiado drásticamente, ya no lo hacen en la fachada ni en las paredes de sus casas o de los templos de sus pueblos.

"Una vez desestabilizadas sus formas de vida, los habitantes de las regiones rurales se ven forzados a exiliarse a un mundo, el de las ciudades, para el cual no están preparados y para el que no poseen recursos. En este mundo, ellos también han de recontextualizarse. Resumiendo pues, como lo entendemos en Occidente, el 'arte' de las culturas tradicionales (incluida la que fue nuestra; estoy pensando en la pintura románica, por ejemplo) es el producto de un proceso de descontextualización. Lo que transforma la obra ritual de una sociedad tradicional en 'obra de arte', esto es, en objeto para ser sometido a la mirada estética es la descontextualización que sufre el ser introducido en el ámbito museístico y el mercado del arte."³¹⁶

³¹⁶ *Ibíd.*, p-49.

8.1. Kane Kwei

Cuando Kane Kwei, carpintero de oficio, mostró sus “ataúdes” en París, el público pensó en el lenguaje irónico de la obra. Sobre todo, “el Mercedes-Benz blanco (...) en el que creían ver una irónica crítica (una crítica al estilo occidental) de la vida moderna.”³¹⁷ Pero no había ironía en la expresión del artista. La historia es mucho más sencilla:

“La historia surge cuando el tío de Kane Kwei, un buen pescador que se siente morir le pide a su sobrino carpintero que le fabrique un ataúd siguiendo el modelo de su barco.”³¹⁸

Los entierros animistas en África responden a esa tradición de ser introducido dentro de la imagen deseada. Lo único que hizo Kane fue fabricar el ataúd de su tío utilizando técnicas occidentales de carpintería y no los vaciados de troncos de madera al estilo tradicional. Parece claro que su intención no era ironizar sobre la muerte de su tío, sino rendirle homenaje en el instante de la muerte. El éxito que tuvo el ataúd cuando fue paseado por el pueblo provocó nuevos encargos. La producción de Kane Kwei era muy limitada, planteaba una docena de modelos que apenas cambian con el tiempo. Responde a una repetición de formas basada en la demanda y en la eficacia de su taller de carpintería. Es por eso que el éxito de su obra en Europa fue tan intensa como fugaz, pues ante las nuevas demandas de obra, Kane Kwei no supo ni se proponía introducir novedades estilísticas que se le piden a cualquier artista de Occidente.

"El arte 'contemporáneo' se ha convertido en una categoría reservada a las obras de aquellos artistas africanos que viven principalmente en las ciudades, que producen trabajos siguiendo las normas del arte moderno occidental, que exponen en las galerías, en los museos o en los centros culturales extranjeros. Estos artistas son hasta cierto punto internacionalmente conocidos y sus patrocinadores incluyen sus gobiernos y las relativas instituciones, los extranjeros expatriados y una burguesía local educada en gran parte según los modelos occidentales.”³¹⁹

³¹⁷ *Magiciens de la Terre*, Centre Georges Pompidou, París, 1989, p-99.

³¹⁸ *Ibíd.*, p-161.

³¹⁹ Salah Hassan, *The Modernist Experience in Africa Art: Visual Expression of the Self and Cross-Cultural Aesthetic*, Institute of International Visual Arts, London, 1999, p-218. Texto original: "Contemporary" art becomes a category reserved for the works of those African artists who mostly urban-based, produce work according to the norms of Western modern art, and exhibit in galleries, museums, or foreign cultural centres. These artists are the some extent internationally known, and their patrons include their governments and related institutions, foreign expatriates, and a largely Western-educated native bourgeoisie."



Kane Kwei, con sus ayudantes, posan en el taller-carpintería con algunos de los ataúdes.

Quizás fue esa lucha por la autenticidad que Kwei mantuvo durante toda su vida lo que le hizo pasar de manera eventual por los centros del mercado artístico internacional. En su taller de carpintería en la aldea de Teshie, a las afueras de Accra, en Ghana, Kane Kwei mantuvo férreamente sus convicciones, su tradición y el significado ancestral que contenían sus ataúdes historiados, sus cajas de proverbios, como se les conoce en su tierra. Para Ery Camara, es gracias al esfuerzo de comportamientos artísticos como el de Kwei, que han formulado estrategias creativas para intentar despojarse de las etiquetas que desde Occidente se les coloca a los artistas africanos, y que provocan la exotización de su identidad autóctona.

"Occidente ha difundido innumerables ficciones, que siempre han sido y siguen siendo articulaciones basadas en el supuesto poder ejercitado sobre los pueblos colonizados. Cuando estas ficciones se convierten en leyendas, novelas, películas, relatos y teorías, constituyen un conjunto de definiciones que han sido publicadas y distribuidas en todo el mundo para establecer una particular manera de acercarse, entender y explotar esos pueblos que ella misma define. Hay que poner en evidencia que el único objetivo de todos estos esfuerzos era el de aumentar la viabilidad de la empresa colonial y la futura expansión del capitalismo. Afortunadamente, a través de sus acciones y varias formas

de resistencia, los africanos han podido hacer frente a este fenómeno por medio de respuestas creativas. Evidentemente, estos procesos de dominación han dejado sus marcas, que todavía juegan un papel activo en la manera en que cada uno inventa sus propias nociones de identidad africana."³²⁰

En el año 1992 muere Kane Kwei y son sus hijos y nietos los que se hacen cargo del taller de carpintería que su padre y abuelo creó en su aldea en el año 1950. En la actualidad siguen produciendo los ataúdes historiados, si bien es verdad que por el intento de revitalizar lo que para ellos se ha convertido en una marca, han dejado de lado el espíritu con el que Kwei ideó su taller de carpintería.



Fotograma del anuncio de Aquarius en el taller carpintería de Kane Kwei en Ghana, protagonizado por uno de sus nietos.

³²⁰ Ery Camara, *Demystifying Authenticity. A Fiction of Authenticity. Contemporary Africa Abroad*, Contemporary Art Museum, St. Louis, U.S.A., 2004, p-81. Texto original: "The West has spread countless fictions, which have always been and continue to be articulations based on the supposed power that it has exercised over colonized peoples. When they become legends, novels, films, accounts, and theories, they constitute a set of definitions that have been published and distributed worldwide to establish a particular way of approaching, understanding, and exploiting those people whom it defines. We should note that the only purpose of all of these endeavors was to increase the colonial enterprise's feasibility and the future expansion of capitalism. Fortunately, through their actions and various forms of resistance, African people have managed to face this phenomenon with creative responses. Obviously, these processes of domination have left marks, which still play an active role in the way everyone invents their own notions of African identity."

8.2. Sheela Gowda

En el trabajo de la artista Sheela Gowda se manifiesta la posibilidad de crear un discurso artístico contemporáneo, llevado a cabo al ritmo artesanal. Gowda nace en Bhadravati, India, en el año 1957. Comienza sus estudios artísticos en la Escuela de Arte Ken, Bangalore y en Visva Bharati University, en Bengala. A pesar de continuar sus estudios en París y Londres, en la actualidad Gowda vive y desarrolla su obra en la ciudad india de Bangalore.

La artista utiliza materiales y elementos cargados de sentido tradicional para su cultura como el estiércol de vaca, el cabello humano, la ceniza, el alquitrán y el incienso que ella misma elabora y que simbolizan desde la abstracción, la pertenencia al lugar y la especificidad de las formas rituales que encierra su lenguaje creativo.

"Si hay un hilo común en mis trabajos es el uso de la línea y mi tozudez. Soy muy tozuda respecto al hecho de ser tan honesta y de estar tan cerca del material con el que trabajo. Cuando trabajaba con excremento de vaca no lo cubría con pintura para poder distanciarme del hecho de estar tratando con excremento de vaca. No me gusta cambiar ninguno de los aspectos fundamentales de un material determinado. Al imponer semejantes restricciones siempre me he desafiado a mí misma y, en cierto modo, es de este desafío o de esta restricción del que obtengo en realidad las ideas. (...) Cada vez que creo una obra nueva me pregunto: ¿Por qué el proceso creativo no se produce de manera más fluida? Pienso en los escritos de la Mani Sir (K. G. Subramanyan), uno de mis profesores aquí en la India, en los que analiza la manera en que la creación artística se integra en el ritmo normal de las actividades cotidianas de un artista y artesano."³²¹

Gowda en sus obras trata las desigualdades que está generando en su país el desenfrenado auge tecnológico y globalizador. Con sus instalaciones, esculturas y pinturas visibiliza las áreas cada vez más deterioradas y explotadas de su paisaje urbano. Con su obra *Collateral*, creada específicamente para la 12 Documenta de Kasell en el año 2007, la artista fabricó una instalación con incienso creado de modo artesanal, como si ella misma fuese una de las miles de mujeres que fabrican las varillas de incienso en sus hogares. Después Gowda quemaba el incienso para dejar una huella, un rastro, que como dice Maillard, sirve para recordar en un mundo donde nada perdura.

³²¹ Sheela Gowda entrevistada por Abhishek Hazra, *Reflejos de la India Contemporánea*, Luisa Ortinez. La Casa Encendiada, Madrid, 2008, p-4,5.



Detalle de la obra *Collateral* de Sheela Gowda para la 12 Documenta de Kassel. 2007.

El lugar que ocupa la mujer en la sociedad de la India es una constante en la obra de Gowda, como en la cita de Kassel en el año 2007 y en muchas de sus exposiciones posteriores, utiliza para construir sus obras materiales que contienen un significado económico en su sociedad, como el incienso, el cabello, el alquitrán y los utiliza en su esencia para evidenciar la situación de miseria y explotación en la que las mujeres de su país trabajan, siempre al margen del tejido económico y social. Desde lo local, Gowda utiliza el arte como un modo de defensa ante los desasosegadores y abruptos cambios de los que ella misma es testigo y que cada vez más el imponente poder globalizador se está llevando por delante sus tradiciones, sus materiales y su modo de vida cotidiano.

"Muchas veces mi trabajo surge de la interpretación de encuentros fortuitos con personas y materiales. En la India siempre tienes lo fortuito garantizado. Aquí nunca podemos estar del todo preparados; ahí radica la fuente de mi frustración y de mi inspiración. Sólo tengo que mantener las antenas preparadas para captarla."³²²

³²² Sheela Gowda entrevistada por Abhishek Hazra, Op. cit., p-7.

Gowda trabaja en el lugar donde suceden los hechos y los comportamientos de los que habla en sus obras. A caballo entre lo real y la simulación reducida a imágenes que lanza al espectador, siempre reivindicativa y polémica generando contrastes por lo sutil de sus trabajos y el contenido desolador que encierran en sí mismos. A pesar de la inmensa belleza de sus creaciones, la lectura no puede quedarse en la superficie de lo bello. Su lenguaje creativo en toda su trayectoria denuncia las capas profundas y oscuras, siempre desde el compromiso constante con los problemas endémicos que padece su sociedad.

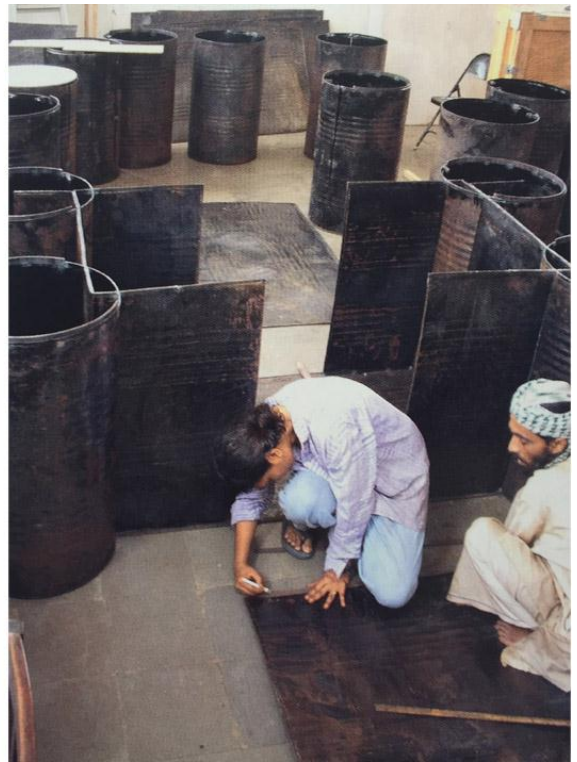
Una de sus obras más polémicas es la titulada *Darkroom* (Cuarto Oscuro). En esta instalación Gowda, durante más de doce meses, construyó al igual que lo hacen en la India, una vivienda a partir de barriles de alquitrán, utilizando en esta ocasión los mismos barriles que los trabajadores de la carretera de su ciudad natal de Bangalore desechaban tras vaciar el alquitrán.



Fotografía tomada por Sheela Gowda en la ciudad donde reside Bangalore, India.

"En *Darkroom*, por ejemplo, era importante el reciclaje de los bidones de alquitrán. Sentí la necesidad de pasar por el concienzudo proceso de conseguirlos primero, y batirlos después, hasta que recuperasen su forma original. Me hubiera ahorrado muchas preocupaciones y mucho trabajo si los hubiera encargado en una fábrica, pero entonces no habría sido lo mismo. Yo quería bidones, que no fuesen simplemente objetos vacíos sino que hubiesen tenido una historia particular, y a través de mi obra deseaba continuar su historia."³²³

³²³ *Ibíd.*, p-5.



Sheela Gowda en su estudio de Bangalore



Vivienda construida a base de bidones de alquitran en Bangalore.

El resultado final de la instalación *Darkroom* genera un diálogo entre formas opuestas, mientras que la arquitectura exterior está inspirada en las columnas de forma simulada clásica de los bungalows construidos por los británicos, en los que Gowda vivió cuando era niña, y por otro lado el interior es un habitáculo diminuto y opresor, donde el material aparece agujereado, casi como un espacio celestial para el espectador que acude a la galería a ver la pieza y que en realidad la función con la que están creados es para que sirvan de respiradero. Como un vínculo entre lo mundano y lo trascendente, Gowda enfatiza que es el material el que impone el marco y las necesidades de la vivienda y no al contrario.



Darkroom. Sheela Gowda. Exposición colectiva París - Bombay. Museo de Arte Contemporáneo de Lyon. 2011.

8.3. Esther Mahlangu



Esther Mahlangu frente a su casa en Mabhoko, Sudáfrica.

Esther Mahlangu (Middelburg, Kwandebile, Sudáfrica, 1935) es otra artista que ve alterada su forma de vida a partir de la década de los noventa.

Esther, con otros grupos de mujeres, trabaja pintando las casas de su pueblo según una iconografía tradicional. Practica un arte social y popular inmerso en la propia estructura de sus comunidades. Sus habitantes no le conceden especial importancia al comportamiento individual de la artista y su biografía se conoce, de forma natural, dentro de la relación explícita que mantiene con ellos.

Nos encontramos ante un arte tradicional, que refiere Susan Vogel, sustentado en el anonimato y en el compromiso comunitario. El trabajo de Esther podría encuadrarse entre las labores artísticas realizadas por numerosas comunidades atendiendo a unas necesidades primordiales de convivencia donde los componentes estéticos, sociales y religiosos se entremezclan: Los bajorrelieves coloreados de Níger o Alto Volta, las

pinturas hechas con los dedos de Costa de Marfil, los *kolam* y los animales engalanados de Tami, las pinturas que embellecen las aldeas del Rajasthan, los suelos de Bengala, etc.

Son manifestaciones realizadas, en su gran mayoría, por mujeres. Al estar enmarcadas en el ámbito del hogar, de la vivienda y de la educación, la mujer ha asumido una responsabilidad comunitaria mayor que la del hombre participando en numerosas actividades sociales tanto en el medio urbano como en el rural. Si bien los hombres colaboran en algunas de estas actividades, como las referidas al cuidado y embellecimiento de los animales, fabricación de alfombras o cerámica y cestería, son ellas -principalmente en el medio rural- las autoras de un amplio abanico de realizaciones artísticas en las que no se distinguen las categorías de artes mayores y menores.



Esther Mahlangu realizando una pintura tradicional de su cultura Ndebele, en la fachada de una vivienda en su aldea de origen Mabhoko, Sudáfrica.

Es decir, por no existir el protagonismo del artista sobrepuesto a la realización de su obra, éstas se contemplan desde una globalidad relacionada con la calidad de vida y un temperamento estético que lo abarca todo.

En la India, por ejemplo, las *Mahila Mandals* son asociaciones de mujeres que tienen presencia en todo el país y suponen algo más que la reivindicación de su condición femenina. No se las debe identificar, por tanto, con nuestros movimientos feministas occidentales. Aunque su atención principal se dirija hacia la mujer, lo hacen desde la consideración de ser la más desprotegida dentro de la estructura social del país, no desde la equiparación de sus derechos con respecto al hombre. Esto se debe, posiblemente, a que sus actividades atienden a unas necesidades más urgentes centradas principalmente en el medio rural, llevando programas de alfabetización, planificación familiar, etc.



Las mujeres sirias son las que se encargan de pintar las fachadas y el interior de sus casas siguiendo los métodos tradicionales. En la imagen, una mujer aplica cal en la fachada de su vivienda en la aldea siria Tfajin, 2009.

Sus obras de arte se deben entender, pues, como consecuencia natural de estas preocupaciones. El motivo central de sus trabajos suele ser uniforme -como es la presencia de la diosa del hogar (Lakshmi) en todas las pinturas de Rajasthan y Bengala- lo que no impide una extraordinaria personalidad y diversidad estética en la ejecución.

El papel que juega la artista dentro de la comunidad es de un anonimato conocido, en el sentido de que todos saben quién las realiza pero esto no prima sobre la propia realización. La contemplación y el disfrute de la obra está por encima de la protagonista de la misma. No existe la consideración del “genio”, propia de nuestro pensamiento ilustrado, donde la interpretación personal se sobrepone al motivo o a la causa de la obra.

La paradoja aparece cuando sus obras irrumpen en los sistemas de mercado occidentales y los requerimientos expositivos exigen la individualización de ese trabajo basándose en “la originalidad y la invención en relación al contexto cultural”³²⁴, seleccionando así a la artista “con una imaginación más fantástica que la lleve a inventar nuevas fórmulas”³²⁵, lo que no deja de ser un enfoque subjetivo de un trabajo que, por su estructuración misma y la manera de realizarse, impide esa apreciación propia de alguien que hace primar los intereses individuales y personales sobre los que se originan desde la propia obra y son consecuencia de su existencia.



Izquierda: Colección de zapatos de la marca Louis Vuitton. Centro: Colección de vestidos de la marca Missoni. Derecha: Fotografía de la revista de moda Vogue UK.

Es suficiente una sola imagen de los zapatos de Louis Vuitton, o los vestidos de Missoni para saber dónde se genera la fractura de la que hablo en este capítulo. ¿Qué es lo que omiten las marcas occidentales cuando mercantilizan los objetos tradicionales

³²⁴ Jean-Hubert Martin. *Les Magiciens de la terre*. Centre Georges Pompidou, París, 1989, p-9.

³²⁵ *Ibíd.*, p-9.

de otras culturas? En el caso concreto de la tradición Ndebele, cualquier occidental es capaz de reconocer sus colores, símbolos y formas geométricas en las pasarelas de moda, los escaparates y la decoración de interiores, pero ¿por qué no conocemos su historia y el contexto donde se generan?

Lo que no nos cuentan es que la cultura Ndebele, a la que pertenece Esther Mahlangu, tuvo un importante protagonismo en la lucha por la independencia de su país vecino Zimbabwe y en todo Sudáfrica contra la dominación Afrikáner. Tampoco nos cuentan que la propia artista Esther Mahlangu forma parte activa del museo al aire libre que es la propia aldea de Botshabelo, llamado South Ndebele Open Air Museum, que desde los años ochenta está siendo protegido y en constante rehabilitación para poder preservar la tradición Ndebele, sin duda en vías de desaparición. Una tradición enteramente femenina, transmitida de generación en generación desde edad muy temprana.

"Mi madre y mi abuela me enseñaron a pintar cuando tenía diez años. Desde entonces he estado inmersa en ello y siempre me ha gustado. Cuando pinto, mi corazón está muy abierto, llega a todas partes. Me hace sentir muy, muy feliz."³²⁶

Por supuesto también se obvia el origen de Mahlangu, hija del príncipe reformista James Malhangu quien durante toda su vida luchó por agrupar y aunar a los jefes Nbedele para que fueran partícipes del Congreso de Líderes Tradicionales de Sudáfrica, movimiento afín al de Mandela, en sus principios de preservar las culturas tradicionales.

A pesar de que Mahlangu siempre ha intentado mantener este arte tradicionalmente muralista, ha sufrido extraordinarios cambios durante los últimos años. Mahlangu es la primera artista Ndebele que ha pasado de la pintura mural a trabajar sobre lienzos. Con este cambio de formato la artista generó con su obra una extraordinaria paradoja. Cuando trabajaba sobre muros contruidos con estiércol de vaca, sin ningún tipo de boceto, a pulso, utilizaba pigmentos industriales y brillantes.

En cambio en sus obras sobre lienzo la artista trabaja con pigmentos naturales, tierras y estiércol. De alguna manera Esther con esta actitud trata de conservar su

³²⁶ Esther Mahlangu, *100% Africa*, Museo Guggenheim Bilbao, 2006, p-157.

identidad para mantener intactas sus tradiciones, dentro del mercado artístico occidental que la ha obligado a cambiar el formato de sus obras para poder comercializarlas.



Pinturas sobre lienzo de Esther Mahlangu, realizadas con pigmentos naturales, tierras y estiércol.

"¿Cómo puede sobrevivir el arte en un mundo donde todo se globaliza y se vuelve falsamente tranquilizador, sin caer en una nueva forma internacional de academicismo? El arte de hoy en día debe resistirse a la homogeneización y normalización."³²⁷

³²⁷ André Magnin, *100% África*, Op. cit., p-143.

8.4. África contemporánea

"Me pregunto si la definición, el concepto del arte que tenéis en Occidente, no es un poco limitada."³²⁸

Con esta frase Frédéric Bruly Bouabré resume perfectamente la misma idea de la que nos hablaba Susan Vogel en el prólogo del catálogo de la exposición *África Explores, 20th Century African Art*, cuando aseveraba que en África existe otra modernidad.

A la hora de hablar de arte africano contemporáneo es muy habitual encontrarse con problemas para definir su contenido, su identidad y su significado. Los propios artistas, críticos y curadores africanos denuncian cómo muchas de las veces se han sentido obligados a "otrizarse" para cumplir con el paradigma que se espera de ellos en Occidente y poder desarrollar sus trabajos fuera de su lugar de origen. Esta nueva sed de exotismos por parte de Estados Unidos y Europa determina la manera de acercarnos hacia el Otro, como si de un eurocentrismo en segunda instancia se tratara, es Occidente el que le está fabricando a los países africanos, asiáticos, oceánicos y latinoamericanos el pensamiento sobre su propia interculturalidad.

"La definición de la identidad africana crea problemas a los mismos artistas; éstos se encuentran atrapados entre sus tradiciones africanas, de las que la mayoría de ellos tienen un remoto conocimiento, el mercado internacional que impone sus reglas de funcionamiento, las tácticas y los métodos occidentales aprendidos y sus ambiciones profesionales. Algunos quieren a todo coste 'hacer algo africano'."³²⁹

El mercado del arte a través de una estrategia tremendamente hipócrita, por una lado continúa con los estereotipos que definen su modernidad, la originalidad, la ruptura con el pasado y exige al artista que mantenga la pose de no estar sometido a los intereses mercantiles, para intentar proyectar la imagen de que estos intereses no afectan al producto de su trabajo. Por otro lado, si un artista como Mahlangu quiere comercializar su obra debe dejar a un lado el significado, su contexto y tradición para

³²⁸ Frédéric Bruly Bouabré, *100% Africa*, Op. cit., p-141.

³²⁹ Anne Chavaribeyre, Odile Blin, *Regard sur un art non occidental: L'art Africain Contemporain*, Université de Rouen, U.F.R. Psychologie-Sociologie, 1997, p-96. Texto original: La définition de l'identité africaine pose des problèmes aux artistes eux-mêmes; ils sont pris entre leurs traditions africaines dont ils sont pour la plupart une connaissance lointaine, le marché de l'art international qui impose ses règles de fonctionnement, les techniques et méthodes occidentales qu'ils ont apprises et leurs ambitions professionnelles. Certains veulent à tout prix "faire de l'africain".

cumplir con las expectativas que se espera del artista, aunque para ello se vea abocado a modificar la técnica, el formato y los materiales que otorgan autenticidad a su obra.

Anteriormente mencionaba cómo por este motivo, artistas excepcionales como Kane Kwei pasaron por los centros de poder artístico de una manera superficial y fugaz, o cómo Joe Ben Junior prefirió seguir pintando para su comunidad para no sentirse como un títere manejado por las multinacionales del arte occidental.

Es entonces cuando desde Occidente estas manifestaciones artísticas no son consideradas como tal, y pasan a ser catalogadas como costumbres o tradiciones del Otro que están integradas en su cotidianidad y por lo tanto para la mirada occidental no son obras artísticas.



Pinturas en el rostro Mursi, Etiopía.

"Es conocida la frase de que una aldea ignora lo que ocurre en la otra vecina, pero no lo que pasa en Nueva York. Quien haya viajado por África sabe que para ir de un país a otro fronterizo a menudo es más fácil hacerlo vía Europa. Uno de los más graves problemas del Sur es su falta de integración y comunicación horizontales, que contrasta con su conexión vertical -y subalterna- con el Norte. Las culturas del Sur, tan diversas, afrontan problemas comunes derivados de la situación postcolonial, y ésta ha

determinado semejanzas estructurales en el mosaico. Resulta tan retórico 'hablar de Tercer Mundo y envolver en el mismo paquete a Colombia, la India y Turquía', como ignorar lo que los une o puede unirlos para enfrentan el poder hegemónico, así sea la pobreza."³³⁰

Quizás sea por este motivo del que nos habla Mosquera, lo que hizo a Susan Vogel utilizar el término arte internacional, en lugar de arte contemporáneo, argumentando que en África los comportamientos contemporáneos son tremendamente diversos y alejados de lo que un occidental entiende por contemporáneo.

"La distinción de la tensión internacional en el arte africano yace tanto en la naturaleza de las obras como en las circunstancias formativas y las situaciones laborales. Los artistas africanos internacionales se dirigen a un público internacional, representan sus países en los encuentros internacionales o en las bienales, o pueden exponer a nivel internacional. (...) Muchos de ellos han sido educados en academias de arte de estilo occidental en África, algunos han estudiado en Europa o en África o fueron formados por mentores europeos. (...) En la gran mayoría de los casos, sus mecenas también son internacionales."³³¹

Vogel diferencia entre este tipo de creación artística a la que denomina "arte internacional" y el "arte popular" cuyo interés radica en cubrir las necesidades de su comunidad, dejando a un lado la prioridad de intentar introducir sus obras en el mercado artístico occidental.

"El arte urbano, llamado comúnmente 'arte popular', es creado por artistas que hacen letreros u otros tipos de imágenes comerciales para negocios como por ejemplo los restaurantes, las tiendas de discos, o las barberías. También hacen pinturas entendidas como 'arte por el arte', que venden a los trabajadores urbanos o a los europeos."³³²

³³⁰ Gerardo Mosquera, "Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismos y culturas", *EXIT*, Madrid, Febrero 2011, p-21,22.

³³¹ Susan Vogel, *Africa Explores. 20th Century African Art*, The Center for African Art, New York, 1994, p-182,183. Texto original: The distinction of the International strain in African art lies both in the nature of the work and in the artists' formative circumstances and working situations. International African artists address an international audience, represent their countries in international gatherings or in biennial exhibitions, and may exhibit internationally. (...) Most have been educated in Western-style art academies in Africa, but some have studied in Europe or America, or were trained under a European mentor. (...) For the most part, their patrons are also international.

³³² Susan Vogel, *Op.cit.*, p-11. Texto original: Urban art, commonly called "popular art", is made by artists who make signs and other commercial images for small bussines such as restaurants, market record shops, or barber stands. They also make paintings as "art to look art", which they sell to urban workers and to Europeans.

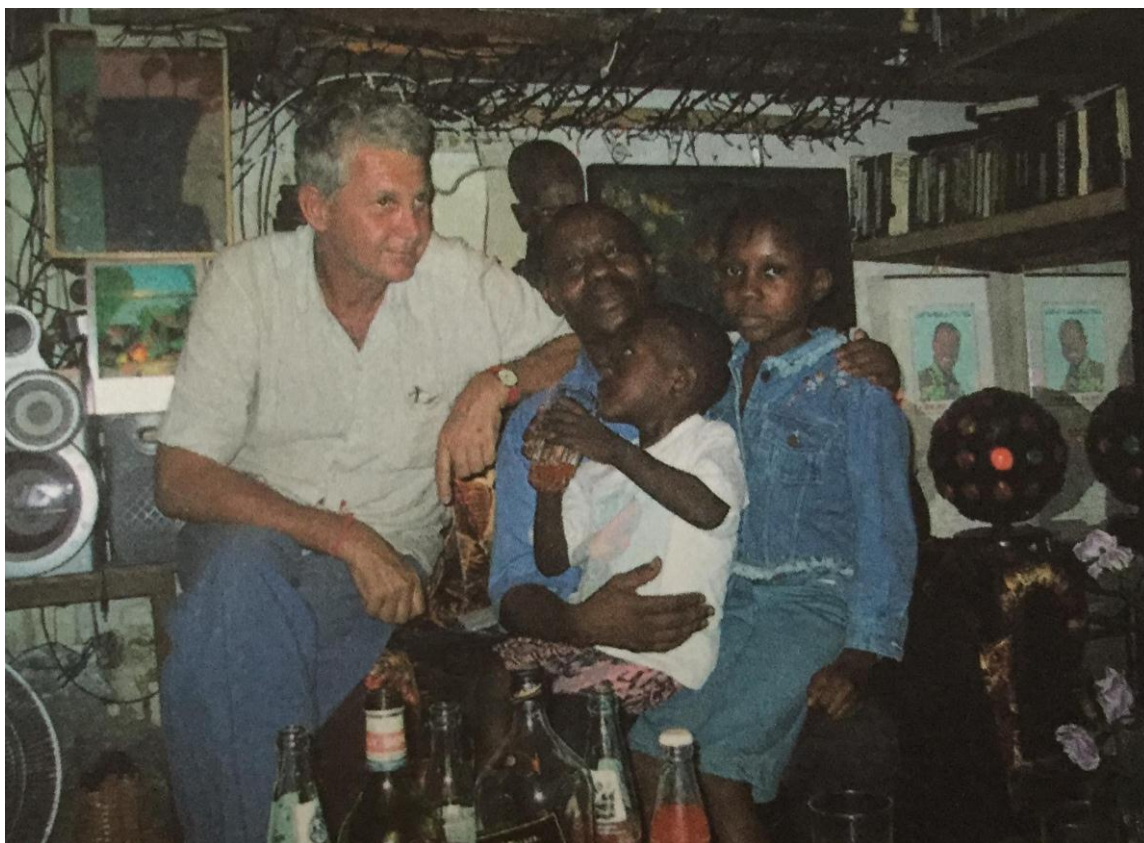
Esta dualidad persistente en los comportamientos contemporáneos africanos también llamó poderosamente la atención de André Magnin. Él mismo cuenta cómo a lo largo de sus innumerables viajes al continente africano en busca de artistas locales, siempre aparecían disociadas las producciones artísticas entre las que podrían denominarse contemporáneas, o como Vogel las llama, internacionales, que responden a la actitud de los artistas por atraer la mirada occidental y por otro lado las populares, las que se ocupan primordialmente de su función social en la comunidad a la que pertenecen.

"En primer lugar, en el contexto actual de África, el término 'contemporáneo' parece tener dos aspectos: por un lado, es un arte que se beneficia del apoyo institucional a través de un sistema de pedidos y exposiciones de talentos nacionales e internacionales, (...). Sin embargo, hay que poner en evidencia que ese arte, 'contemporáneo' según las nociones actuales, llega difícilmente al reconocimiento que Occidente concede al arte 'contemporáneo', tanto en su país como en el extranjero, a través de la participación en prestigiosas exposiciones internacionales, la aparición en sus catálogos o en artículos publicados en revistas especializadas. Por otro lado, hay un arte que no se preocupa mucho de los procesos de legitimación, evitando deliberadamente los circuitos oficiales, un arte que prefiere ignorar su posible reivindicación como 'contemporáneo', un arte a menudo practicado por artistas sin ninguna formación, muchos de los cuales no tienen ninguna ambición más allá de la de satisfacer la comunidad local."³³³

La manera de cómo Occidente se acerca, regula y decide qué es arte contemporáneo y qué es arte popular, es una problemática de mucho más calado sometida a los clichés y prejuicios propios de las sociedades occidentales, que las opiniones de críticos y especialistas en arte contemporáneo como André Magnin o Jacques Soullou mostradas en sus textos.

³³³ André Magnin y Jacques Soullou, *Contemporary Art of Africa: Territoire/Monde/Frontière*, Thames&Hudson, Londres, 1996, p-10. Texto original: At first, in the context of Africa today, the term "contemporary" appears to have two aspects: on the one hand, it is an art that benefits from institutional support through the system of commissions and exhibitions of national or international talents. (...). It must be stated, however, that this art, "contemporary" according to current notions, cannot easily attain the recognition that the West grants to "contemporary" art, either in its homeland or abroad, through participation in prestigious international exhibition, appearance in their catalogues, or articles published in specialized periodicals. On the other hand, there is an art that cares little for the processes of legitimation, deliberately, deliberately sidestepping the official circuits, an art that prefers to ignore its possible claim as "contemporary", an art often practiced by artists without any formal schooling, many of whom have no ambition beyond satisfying a local community".

En el catálogo de la exposición *100% Africa*. La colección de arte africano contemporáneo de Jean Pigozzi en el Guggenheim de Bilbao que tuvo lugar en el año 2006, Magnin dibuja un escenario idílico de la situación actual en la que viven y desarrollan su obra los artistas africanos seleccionados para la exposición. Una imagen sencillamente increíble para cualquiera que viva o trabaje en el continente africano.



André Magnin y Cherí Samba en su estudio de Kinshasa. 2005

"Los artistas, y en especial aquellos incluidos en *100% África*, se han liberado de la tutela estética impuesta por el modelo occidental. Toman lo que quieren de nuestra historia sin subyugarse a ella. (...) El artista es consciente de las nuevas tecnologías, las cuales han reducido considerablemente las distancias entre países en los últimos años. (...) Hoy en día, los artistas africanos reconocidos internacionalmente están completamente liberados de los valores tradicionales y las restricciones académicas."³³⁴

³³⁴ André Magnin, "Arte contemporáneo en África: la 'génesis' de una aparición", Artículo publicado en catálogo de la exposición *100% Africa*, Museo Guggenheim Bilbao, 2006, p-139.

Me detengo un instante cuando leo estas opiniones de Magnin y lo que viene a mi memoria casi inmediatamente son las imágenes de las obras de los artistas que participaron en esta exposición y que están publicadas en el catálogo. De entre los veinticinco artistas sólo dos son mujeres, situación que trataré en otro capítulo posterior de esta tesis. Lo que sin duda más me llama la atención es que absolutamente todos los trabajos de los artistas se encuentran enmarcados en un estilo de africanidad, es decir, si accediera a este catálogo sin saber que es una exposición colectiva de artistas subsaharianos, al ver las obras editadas es ineludible la atmósfera africana que lo impregna todo. Con esto quiero decir que, desde mi punto de vista, el reclamo sigue siendo el exotismo, la máscara y la tradición. Porque África, aún en la actualidad, sigue siendo tradición. Y el interés que pueden despertar los artistas del continente hacia los centros del mercado artístico, tienen que estar siempre sujetos a una especie de nostalgia por lo desconocido, lo tribal, la máscara y la pirámide.

"La colección requiere un trabajo de búsqueda permanente en todos los países del África subsahariana, y sólo ha sido posible gracias a la ayuda de los artistas, su confianza y mis frecuentes visitas a sus pueblos. Teniendo en cuenta que en África no hay ningún museo de arte contemporáneo, ni coleccionistas ni galerías, la relación con el artista es de enorme importancia."³³⁵

Al continuar leyendo cómo Magnin explica la génesis de la exposición me planteo preguntas como, ¿Por qué su búsqueda de artistas se desarrolla exclusivamente en África subsahariana? ¿Realmente no encontró ningún artista que elaborara un lenguaje contemporáneo y por lo tanto no reconocible como africano o es que no iba buscando esos lenguajes? ¿Por qué Magnin asevera que no existen museos ni galerías de arte en África, cuando él mismo selecciona a Esther Mahlangu, siendo la propia artista parte activa del South Ndebele Open Air Museum?.

Las respuestas parecen evidentes cuando conoces la auténtica génesis de esta exposición. La búsqueda de artistas para que configuren con sus obras la colección privada del coleccionista Jean Pigozzi. Quizás por este motivo obviaron a los artistas del Magreb, que por distancia e idiosincrasia mantienen más afinidades con lo contemporáneo y por lo tanto occidental. Tampoco nos cuentan la existencia de museos, galerías y coleccionistas en África subsahariana para cumplir con la exigencia primordial

³³⁵ André Magnin, *100% Africa*, Op. cit., p-141.

que necesita el coleccionista o el mecenas de sentir ser el descubridor del talento, dicho de otra forma, es Occidente quien los descubre.

Por estos motivos no puedo estar más de acuerdo con Gerardo Mosquera, quién seguramente por ser cubano, difiere plenamente con las opiniones de Magnin y en su actitud en la construcción de la muestra *100% África*.

"La escena artística contemporánea es un sistema de apartheid muy centralizado. Más que eurocéntrica, es manhattancéntrica. (...) La producción contemporánea, no tradicional, del Sur encuentra muy escasa difusión. Excluida de los grandes centros y los circuitos supuestamente internacionales, (...) Cuando se discute en términos generales acerca de las artes plásticas suelen usarse denominaciones 'lenguaje artístico internacional' o 'lenguaje artístico contemporáneo' como construcciones abstractas que refieren a una especie de inglés del arte en el cual se hablan los discursos 'internacionales' de hoy. En los museos, galerías y publicaciones más destacadas -al igual que entre críticos, curadores, historiadores de arte y coleccionistas- prevalecen prejuicios basados en una suerte de monismo axiológico. En un círculo vicioso, estos medios tienden a mirar con sospechas de ilegitimidad al arte de las periferias que procura hablar el 'lenguaje internacional'. Si lo habla correctamente, suele acusársele de derivativo; si lo hace con acento, descalificársele por su incorrección hacia el canon.³³⁶

El artista senegalés Iba N'Diaye, en infinidad de ocasiones declaraba ser consciente de lo que Occidente esperaba encontrar en sus trabajos, donde la búsqueda radicaba en sensaciones que sólo esperaban de él folklore tribal.

"Me niego a hacerlo, si no sólo existiría en función de sus ideas segregacionistas sobre el artista africano."³³⁷

Cuando Magnin dice que el artista africano es consciente de las nuevas tecnologías, las cuales han reducido considerablemente las distancias entre países en los últimos años, verdaderamente es llevar al extremo la retórica para intentar mostrar al público occidental una imagen irreal de la sociedad africana. Este tipo de discurso, triunfalista, descentralizado, de diálogo intercultural entre iguales, para Okwui Enwezor

³³⁶ Gerardo Mosquera. *Caminar con el diablo*. Op. cit. (Pág. 23,30)

³³⁷ Iba N'Diaye, Declaraciones del artista incluidas en el artículo de Lourdes Méndez, "Entre lo estético y lo extra-estético: Paradojas de la emergencia internacional del arte contemporáneo de África", *Cuadernos del Instituto Catalán de Antropología*, nº 21, 2005, p-37.

viene a ser, "una forma reconstituida de universalismo, una vuelta disimulada a un *ethos* modernista esencialista".³³⁸

"En realidad, la globalización no es tan global como parece, o, para ser más exactos, es mucho más global para unos que para otros, la mayoría. La mitificación de los procesos de globalización y la explosión de las comunicaciones tiende a que imaginemos un planeta interconectado reticularmente hacia todos lados. Porque debe quedar claro que la globalización no consiste en una efectiva interconexión de todo el planeta mediante una trama reticular de comunicaciones e intercambios. Se trata más bien de un sistema radial tendido desde los centros de poder."³³⁹

Youma Fall, comisaria y crítica de arte de origen senegalés, forma parte del equipo de trabajo que diseña y produce la Bienal de Dakar. Sus opiniones respecto al estado del arte contemporáneo africano y a los problemas con los que se encuentran los artistas de su continente, sin duda están en sintonía con las opiniones de Gerardo Mosquera anteriormente expuestas.

"La falta de reconocimiento y de legitimación de la creación artística del continente negro constituye todavía el principal obstáculo a su difusión internacional. La creación africana sufre la presión de una forma de dominación artística ejercitada por un Occidente proveedor de legitimidad en el mercado del arte. Las diferencias entre artistas no son percibidas, entonces, como la expresión de una originalidad creadora o de la diversidad. Las creaciones africanas son todavía a menudo encerradas en unos estereotipos que las confinan en ciertas formas primitivas."³⁴⁰

Ery Camara hace ya muchos años que reclama que las ayudas, subvenciones y demás políticas gubernamentales sirvan para proteger y dar cobertura a las manifestaciones artísticas contemporáneas que se desarrollan en África y poder ser los propios africanos desde su lugar de origen los que exhiban sus trabajos, desde sus

³³⁸ Okwui Enwezor, Declaraciones recogidas por Gerardo Mosquera en su ensayo *Caminar con el diablo*. Op. cit., p-33.

³³⁹ Gerardo Mosquera, *Caminar con el diablo*, Op. cit., p-33,34.

³⁴⁰ Youma Fall, Extracto de entrevista publicada en la revista *Africultures*, nº 69, París, 2007, p-46. Texto original: La manque de reconnaissance et de légitimation de la création artistique du continent noir reste un obstacle majeur à sa diffusion internationale. La création africaine subir la pression d'une forma de domination artistique exercée par un Occident pourvoyeur de légitimité sur le marché de l'art. Les différences entre artistes ne sont pas perçues alors comme l'expression d'une originalité créatrice ou de la diversité. Les créations africaines sont encore souvent enfermées dans des stéréotypes qui les confinent dans des formes primitives.

valores, sensibilidades e intereses. Quizás así, piensa Camara, el arte de su continente dejará por fin de ser una arte de exportación.

"En África, los estudios teóricos acerca de nuestras artes llegan casi siempre del extranjero. La cantidad y la calidad de colecciones se aprecia mejor fuera que dentro. Las visitas a los museos en África son menos que las que se tienen en los museos que exhiben material africano en el exterior. (...) Ante la intensidad de los fenómenos estéticos que se viven en África, algunos preguntan por qué la obstinación en estancarse dentro de las pautas establecidas por el régimen colonial: ¿sustituir lo espiritual por lo material, desacralizar, descontextualizar, monetizar, trivializar...? Múltiples son los obstáculos que se encuentran en el estudio de las artes africanas. ¿Por falta de colecciones? Lo dudo. (...) Las políticas emprendidas por los gobiernos para la recolección del patrimonio artístico no ha podido dejar atrás los modelos de los colonialistas, e incluso continúan con consultas a asistencias técnicos que aseguran el tutelaje y la aplicación de las pautas a seguir."³⁴¹

El mismo sentimiento de pérdida que denota con sus palabras Ery Camara, lo comparte la crítica de arte Hortense Volle, en perfecta sintonía con la idea de un arte africano pensado para su comercialización y exportación hacia los países occidentales.

"¿Cuántos son los africanos que frecuentan las galerías y los talleres de arte? (...) ¿Cuántos son los africanos que compran y cuelgan en sus salones las obras de arte de los artistas negros? ¿Existe una cultura local de decoración de las casas con obras de arte? (...) Si la África real todavía no quiere obras de sus artistas es porque la producción se dirige mucho más al público occidental que a ella."³⁴²

Si bien es verdad, y como pone de manifiesto Ery Camara con sus opiniones, el apoyo económico proveniente de diversas fundaciones, programas de la Unión Europea, o de organismos internacionales como el Brithis Council o la Association Française d'Action Artistique, la mayor de la veces viene comprometido por intereses propios para promocionar a artistas originarios de alguna de sus antiguas colonias, durante los últimos

³⁴¹ Ery Camara, *Entre Espejos*, 5ª Bienal de la Habana, Centro Atlántico de Arte Moderno, Gran Canaria, 1994, p-59,62.

³⁴² Hortense Volle, *La promotion de l'art africain contemporain*, L'Harmattan, París, 2007, p-39. Texto original: Combien sont-ils ces Africains qui fréquentent les galeries et les ateliers d'art? (...) Combien sont-ils ces Africains qui achètent et accrochent dans leurs salons des œuvres d'artistes nègres? Y a-t-il une culture locale de décoration des maisons avec des œuvres d'art? (...) Si l'Afrique réelle ne veut pas encore des œuvres de ses artistes, c'est parce que la production s'adresse beaucoup plus au public occidental qu'à elle.

años se está comenzando a dibujar un panorama que busca romper con cualquier clase de resquicio neocolonialista y que exotice los trabajos de los artistas africanos. Estos avances están siendo posible gracias a la labor y al extraordinario esfuerzo de intelectuales como Simon Njami y Okwui Enwezor, entre otros. Al igual que le sucediera a Jean-Hubert Martin en 1989 cuando recibió atroces críticas que incluso le tacharon de neoimperialista en el modelo de exposición que pudo llevar a cabo, la mítica *Magiciens de la Terre*, paradójicamente tanto Enwezor como Njami han sido desprestigiados y maltratados por la crítica en la manera de diseñar y seleccionar a los artistas participantes de las diversas exposiciones que han dirigido.

"A pesar de que bajo la dirección de Enwezor la *Documenta XI* (2002) abrió sus puertas a un importante número de artistas del 'Tercer Mundo', y en especial de África, las críticas que recibió apuntan directamente hacia esa paradoja. Enwezor 'demostró grandes limitaciones para poder entender el fenómeno estrictamente artístico, imbuido en una ideología trasnochada (...) inclusive su presunta incorporación de artistas del tercer mundo es una farsa y sigue siendo tan paternalista y eurocéntrica como siempre; la exposición tomó un carácter más ético que estético; la perspectiva planteada (...) se sitúa en las coordenadas de lo que podríamos definir como una perspectiva central (neoyorkina) atenta a la corrección'. (Declaraciones de Joëlle Busca.)

Críticas similares recibió este comisario cuando dirigió la II Bienal de Johannesburgo: 'El trato dado por Enwezor a los sudafricanos no fue muy diferente al del paternalismo de los comisarios blancos occidentales durante la I Bienal; la mera representación de artistas africanos por africanos no representa necesariamente una posición radical. Caras blancas pueden ser fácilmente reemplazadas por negras, morenas o amarillas con el fin de servir y reforzar las instituciones del sistema imperante.' (Declaraciones de Joëlle Busca.)"³⁴³

De la misma manera que Jean-Hubert siente el no haber sido entendido, aún en la actualidad, tanto Enwezor como Njami deben padecer un sentimiento afín al del curador francés. Es ese círculo vicioso del que habla Mosquera y que genera las miradas sospechosas con las que se acercan desde Occidente hacia el arte de las periferias, cuando éstas intentan dialogar de igual a igual, y son acusadas de simulaciones derivadas de Occidente, pero que si lo hacen desde su propia identidad se las descalifica por no ajustarse al canon.

³⁴³ Lourdes Méndez, "Entre lo estético y lo extra-estético: Paradojas de la emergencia internacional del arte contemporáneo de África". *Cuadernos del Instituto Catalán de Antropología*, N° 21, 2005, p-46.

"Si observamos con atención lo que sucede en el terreno del arte, veremos que al arte de los 'otros' siempre se le añade coletillas, nunca se habla de arte sin más."³⁴⁴

Adolfo Pérez Esquivel, Premio Nobel de la Paz en 1980 por su compromiso con la defensa de la Democracia y los Derechos Humanos, cuenta cómo Eduardo Galeano en unas jornadas sobre derechos humanos desarrolladas en Ferrara, Italia, narró una breve historia que define claramente lo que sucede con cada uno de los pueblos del tercer mundo, es casi como un cuento. Esta transcripción forma parte de la serie de documentales *Otro Mundo es Posible* del periodista Carlos Estévez:

"Le preguntaron a Eduardo, dónde él encontraba los temas para escribir, y el dijo que era muy simple, escuchaba lo que dice el pueblo. Y entonces cuenta que fue a un restaurante, se sentó y escuchó hablar al cocinero. Y el cocinero había hecho una asamblea, donde estaban presentes las gallinas, los patos, los cerdos, los conejos, los faisanes. Y entonces les pregunto. Los he reunido para hacerles una pregunta: ¿Con qué salsa quieren ser cocinados? Todos quedaron asustadísimos, hasta que se escuchó a una humilde gallina decir, ¡Yo no quiero ser cocinada! Entonces el cocinero dijo; un momento, esta eso fuera de toda discusión, ustedes lo único que pueden elegir es la salsa con que quieren ser cocinados. Eso nos está pasando a nosotros, ¿Qué opción tenemos? Tenemos esa resignación o ¿comenzamos a cambiar?"³⁴⁵

Con este sencillo cuento, Eduardo Galeano pone sobre la mesa la auténtica situación que viven los pueblos de los países no occidentales. En las antípodas de lo que Pigozzi o Magnin cuentan sobre la cotidianidad de los artistas del África subsahariana. De las palabras de Galeano y Pérez Esquivel se desprenden los problemas reales a los que cada día se enfrentan en los continentes del tercer mundo. Los artistas no occidentales que alcanzan el éxito internacional se encuentran en una situación parecida a la de los personajes del cuento de Galeano, sometidos a los gustos personales de cada coleccionista, galerista o a los intereses del mercado artístico en cada momento, muchos de ellos se preguntan cuál es el interés real que despiertan con sus obras. El caldo del cuento, es el mercado y si como la humilde gallina que alza la voz para decir que no quiere ser cocinada, algún artista también ha manifestado este sentimiento, el de no querer ser cocinado, analogía que viene a ser el no tener interés en vender sus obras, el

³⁴⁴ Lourdes Méndez, *Antropología de la producción artística*, Síntesis, Madrid, 1995, p-37.

³⁴⁵ Adolfo Pérez Esquivel, *Otro Mundo es Posible*, Carlos Estévez, Documental realizado para T.V.E. Extracto disponible en la web <https://teatrevesadespertar.wordpress.com/2012/08/29/con-que-salsa-quieren-ser-cocinados/>

caso de artistas como Ben Junior, Kane Kwei, Frédéric Bruly Bouabré o Khalil el Garib, inmediatamente pasan al olvido de los centros de poder artístico, dejan de interesar sus discursos y lenguajes creativos.

"Para acceder a ese estatus llamado *artista internacional*, uno tiene que ser solicitado, tanto por el mercado como por los museos, y disponer de una red de apoyo, una especie de lobby que asegura regularmente tu presencia en manifestaciones internacionales. (...) Tiene que estar atento y saber renovarse, ya que la notoriedad puede resultar ser muy pasajera si no se sabe alimentarla. (...) Así como a algunos artistas africanos no les interesa seguir las reglas del mercado, algunos artistas se niegan a entrar en esta farándula de saltimbanquis que van de una bienal a otra."³⁴⁶

Tal vez pueda dar la sensación, con estas opiniones, que mi visión sobre el estado actual del papel del artista y su función en el engranaje del mercado del arte es demasiado negativa o catastrofista. Como dice la escritora iraní Parinoush Saniee, "soy cruel porque la realidad es cruel"³⁴⁷. A pesar de que mi trayectoria artística hasta este momento es sin lugar a dudas precaria y de corto alcance, he padecido las exigencias de los galeristas y coleccionistas con la intención de dirigir mi trabajo. Mantengo contacto con los artistas sirios que tuve la oportunidad de conocer durante los meses que viví en Siria y Líbano, y muchos de ellos me cuentan cómo con la nueva situación bélica en la que se han encontrado inmersos, súbitamente sus obras despiertan el interés en galerías y coleccionistas privados que antes no les habían prestado ningún tipo de atención. Uno de los casos más flagrantes es el del artista Tammam Azzam. Su lenguaje creativo y sus trabajos siguen la misma línea que antes de la guerra en Siria, pero paradójicamente en la actualidad su carrera ha despegado de manera fulgurante, estando presente en las citas de arte contemporáneo más relevantes del planeta. ¿Por qué ahora interesa su obra y antes del año 2011 nadie prestaba el menor interés sobre la carrera artística de Azzam? ¿Es qué es exótico ser un artista en guerra? Sin lugar a dudas, sí.

La escultora Sokari Douglas Camp también se pregunta, al igual que Azzam, por qué despierta interés su trabajo, por ser africana o por la calidad de sus obras:

³⁴⁶ Jean-Hubert Martin, "Arte Contemporáneo en la Era Global", *El Arte en su destierro global*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2012, p-191,192.

³⁴⁷ Parinoush Saniee, Entrevista realizada por Berna González Harbour para la revista cultural Babelia, El País, 20-julio-2014, Entrevista completa disponible en la web http://cultura.elpais.com/cultura/2014/07/29/babelia/1406640227_448053.html

"Primitivos antes, étnicos ahora, para los y las artistas el problema consiste en cómo acceder al reconocimiento 'puramente' estético, proclamado por la moderna teoría Occidental del arte, cuando se es seleccionado tanto por el valor de contemporaneidad de la obra producida, como por ser de África. Un problema que lleva a la escultora Sokari Douglas Camp, kalabari del sudeste de Nigeria afincada en Londres y que se considera como una artista occidental cuyo trabajo se inscribe en la tradición de la escultura, y encuentra su identidad cultural en su ser de mujer africana, a preguntarse si especialistas y público se interesan por su trabajo o por la parte africana de su trabajo."³⁴⁸

Ante el complejo funcionamiento de las dinámicas del mercado artístico y de las relaciones que Occidente establece con el Otro, Gerardo Mosquera introduce una vía de escape, una forma de desafío postcolonial que trate de dar respuesta a los problemas de las culturas encerradas y aisladas en sus tradiciones, determinadas y exotizadas por su lugar de procedencia, ya sea África, Oceanía o Latinoamérica.

"Pero formar parte de los desafíos postcoloniales, porque, si quieren intervenir en la dinámica de hoy para dar respuesta a sus problemas, nuestras culturas no pueden encerrarse en tradiciones aislantes. Más bien se trata de poner a funcionar las tradiciones en la nueva época. El problema no es de conservación sino de adecuación ofensiva. La cuestión es *hacer* el arte contemporáneo también desde nuestros valores, sensibilidades e intereses. La deseurocentralización en el arte no consiste en volver a la pureza, sino en asumir la 'impureza' postcolonial para liberarnos diciendo nuestra palabra propia desde ella."³⁴⁹

Quizás aquí resida el punto de inflexión, en que seamos capaces de desandar un camino que probablemente no elegimos recorrer, que sepamos autoeducar nuestra mirada de espectador, como receptores estéticos que somos, para que podamos distinguir entre las emociones impostadas y las propias.

³⁴⁸ Lourdes Méndez, *Entre lo estético y lo extra-estético*, Op. cit., p-45.

³⁴⁹ Gerardo Mosquera, *Caminar con el diablo*, Op. cit., p-19-20.

8.5. La mujer en el arte

"Lo propio: lo más común, el *oikos*. *Oiko-sophía*: saber de lo más propio, del hábitat, lo que nos pertenece no como posesión sino como propiedad, es decir, aquello a lo que, ontológicamente, pertenecemos. *Sophia* en vez de *logos*: saber en vez de conocimiento, integración en vez de discurso."³⁵⁰

El papel que ocupa la mujer en el ámbito artístico en las sociedades no occidentales, se encuentra enmarcado por el hogar, la vivienda y la educación. La responsabilidad que asumen las mujeres en sus comunidades es francamente mayor que la de los hombres, que aunque también participen en actividades como el cuidado y embellecimiento de los animales, la cerámica, la cestería, etc., es la mujer la protagonista indiscutible en la realización de actividades artísticas, que por otro lado no son categorizadas ni diferenciadas entre obras de arte y obras artesanales.



En las aldeas sirias de la provincia de Al Hassaka, zona fronteriza con Irak, la cestería es uno de los escasos comportamientos artísticos que llevan a cabo los hombres. 2009.

³⁵⁰ Chantal Maillard, *El árbol de la vida: la naturaleza en el arte y las tradiciones de la India*, Kairós, Barcelona, 2001, p-13.

Al no existir la concepción que desde Occidente distinguimos entre categorías de arte mayores y menores, ni el papel de "genio creador" que se le otorga al artista de éxito, estos comportamientos artísticos están relacionados con la calidad de vida de sus propias comunidades.



Mujeres pintando su casa en Tiébélé, Burkina Faso.

Cuando Susan Vogel en el año 1991 diseñó la exposición *Africa Explores. 20th Century African Art*, ella misma reconoció la imposibilidad de resolver el problema de la desigualdad en la participación de artistas mujeres y hombres:

“Por varias razones sociales y económicas, África reivindica sólo a una fracción de sus numerosos artistas mujeres y hombres. En muchos lugares no hay literalmente ninguna. Sin embargo, el número crece con cada generación y hoy hay más artistas mujeres en los inicios de sus carreras, que en su madurez”³⁵¹

³⁵¹ Susan Vogel, *Africa Explores. 20th Century African Art*, MOMA New York, Center for African Art, 1991, p-12.

No pretendo analizar la complejidad de la invisibilidad de la mujer en el arte, sino simplemente esbozar la doble dificultad con la que se encuentran las mujeres provenientes de países no occidentales cuando deciden dedicarse a la producción de arte contemporáneo.

"¿Cuántas mujeres están representadas en esta bienal? preguntaba Younousse Sèye, decana de las artistas plásticas de Senegal, fuera de los foros oficiales de la *Dak'Art* que se celebró en el 2002. Lejos de ser inocuo esa pregunta apunta hacia un problema de fondo: el de la desigual representación de artistas varones y de artistas mujeres en las exposiciones dedicadas al arte contemporáneo de África. ¿Se debe esa desigual representación a la escasez de artistas africanas, o es producto de la selectiva mirada de unos especialistas que tienden a retener como significativas las obras producidas por los artistas?"³⁵²

En el año 2006 participé en el montaje de la obra *Al final del Amanecer* en la Catedral del Sacré Coeur en Casablanca, Marruecos, del artista José Freixanes. Durante una semana convivimos y trabajamos junto a estudiantes de Arte de L'École Supérieure des Beaux-Arts de Casablanca y a pesar del tiempo transcurrido, recuerdo como una de nuestras compañeras, Dounia Mounadi, nos explicaba el reto personal que para ella significaba ser partícipe del montaje de la exposición.

"Lo que quiero decir respecto a mi participación es que el velo, el Islam, nunca ha estado contra el arte, al contrario, podemos hacer arte, podemos hacer lo que sea. No somos personas aisladas del mundo, estamos integrados, hacemos lo mismo que los demás. Hay límites, es cierto, pero no hasta el punto de decir: 'Llevo velo así que no puedo participar en esta instalación, no puedo hacer arte, no puedo hacer esto o aquello. Ese no es el problema'."³⁵³

Las opiniones de Dounia funcionan aquí como una declaración de intenciones. Soy mujer musulmana y trabajo junto a mis compañeras de Granada en igualdad de condiciones. Ella siente la necesidad de lanzarnos ese mensaje, utiliza el velo y es componente de una obra artística contemporánea. Si bien es cierto que la premura con la que Dounia necesita explicar la posibilidad de cumplir con las premisas de su cultura,

³⁵² Lourdes Méndez, *El juego africano de lo contemporáneo*, MACUF, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, A Coruña, 2008, p-136.

³⁵³ Dounia Mounadi, *Al Final del Amanecer*, José Freixanes, Documental dirigido por Álvaro Forqué, El extracto donde aparecen las declaraciones de Dounia Mounadi está disponible en la web <http://www.acabavideo.com/AI%20final.htm>

esconde la lucha interior que las mujeres llevan a cabo en su cotidianeidad dado que en su misma posición ningún hombre necesita explicar o justificar que sus creencias son coetáneas con los comportamientos artísticos actuales.



En primer plano, Dounia Mounadi durante el montaje de la obra *Al Final del Amanecer* del artista José Freixanes. Catedral del Sacré Coeur, Casablanca. 2006.

9. ARTISTAS EN GUERRA

*“En el norte hay un mar
que es más alto que el cielo”*

Carlos Oroza

Cuando leí una de las primeras noticias sobre los inicios de la revuelta popular que comenzó en Deera, una ciudad del desierto al sur de Siria que limita con Jordania, en la primavera del año 2011 y que ha derivado en la guerra civil que en la actualidad desangra el país, intenté recordar los días que pasamos en esa misma ciudad. Inmediatamente vinieron a mi memoria aquellas imágenes del lugar, de la familia que nos acogió en su casa durante semanas, su inmensa hospitalidad y el aroma del sándalo que las mujeres encendían cada noche. Estas imágenes adquieren con la distancia un valor que va más allá de la experiencia del viaje, son las conversaciones que he mantenido años después con los artistas de la zona, la lectura de textos sobre sus trabajos, la revisión de las imágenes y las notas que fui construyendo cada día lo que hace que esta experiencia crezca con el tiempo, al tomar distancia, como un poso que habita en el recuerdo y que adquiere más una forma de encuentro que de experiencia. Sin duda el haber estado allí supone un condicionamiento significativo que diferencia el tono con el que escribo, pinto y siento antes y después de haber vivido en el país, lo que conlleva a su vez el tomar posicionamiento sobre temas que muchas veces no son del todo comprensibles para la mirada occidental, como dice Jonh Berger, “los ojos son órganos de hacer preguntas.”³⁵⁴

Berger también plantea las cuestiones ¿dónde estamos? ¿Desde dónde miramos? A lo largo del prólogo de la obra *Between the eyes*, texto que recopila dieciocho artículos

³⁵⁴ John Berguer, *Where are we?* Prólogo de la obra *Between the eyes. Essays on photography and politics*, David Levi-Strauss, Aperture Fundation, New York, 2005, p-3.

de David Levi Strauss donde trata sobre el dolor que recorre la manera de mirar y de situarse en el mundo.

“David Levi Strauss mira de forma muy dura las imágenes sobre las que escribe y se encuentra cara a cara con lo inexplicable. Una y otra vez. Lo inexplicable que él encuentra tiene poco que ver con el misterio del arte y mucho que ver con el misterio de unas pocas vidas siendo vividas. Así es como él llega al dolor que existe en el mundo hoy.”³⁵⁵

O como dice Rogelio López Cuenca:

“Hoy ya sabemos sin ninguna duda que el lenguaje cambia el mundo, y que es un campo de batalla primordial. Antes de que salgan los legionarios o despeguen los bombarderos, primero la batalla ha tenido lugar a través de las imágenes. Ellas son las que construyen la posibilidad de que eso suceda. Me parece que es un territorio en el que hay que dar la cara.”³⁵⁶

Beirut, Damasco, Gaza, Cairo, Bagdad, nombres de regiones que han perdido definitivamente su imagen simplemente lejana y exótica y que ahora se han convertido en buena parte de los miedos depositados en el imaginario colectivo occidental, imágenes asociadas a la guerra, al terrorismo, al conflicto, a la miseria, muy lejos ya del tiempo en que sólo evocaban misticismo y extrañeza. El ámbito de investigación se ha ampliado en los últimos quince años para abarcar ahora no sólo discursos provenientes del mundo de la política o la sociología.

“No sólo politólogos, académicos o estrategas se han dedicado a investigar ese mundo plagado de conflictos y contradicciones, de donde viene el petróleo del que depende nuestro estilo de vida. Críticos, curadores y gestores culturales también se han visto atraídos por esa combinación de cosmopolitismo, identidades múltiples, furiosa independencia y vitalidad. Podríamos decir que cumplen el rol que Konstantin Kavafis daba a los bárbaros en su famoso poema. Estos nuevos bárbaros, como uno de los poderosos arquetipos de nuestro inconsciente colectivo, encarnan los temores o amenazas a nuestra confianza intelectual o sensación de seguridad. (...)”

Los artistas árabes, turcos o iraníes, que con dificultad conseguían entrar en los circuitos internacionales y cuya cotización reflejaba el escaso interés que despertaban en los

³⁵⁵ *Ibid.*, p-3.

³⁵⁶ Rogelio López Cuenca, Citado en el artículo de Herman Bashiron *Oriente medio: La imagen contra el imaginario*, Cultura Mediterránea, Universidad de Barcelona, p-152.

grandes coleccionistas, críticos y galeristas occidentales, de repente se han convertido en objeto de una especulación sin precedentes.”³⁵⁷

En los últimos años los comportamientos artísticos contemporáneos procedentes de Oriente Medio parecen haber ocupado la nueva frontera del globalizado terreno del arte y son muchos de sus artistas los que han comprobado cómo el interés que despiertan en las sociedades occidentales sus trabajos, está intrínsecamente relacionado con el grado de conflicto de sus países de origen.

“No hay institución o museo que se considere a la vanguardia de las nuevas tendencias artísticas que no haya programado una gran exposición sobre arte islámico, árabe o medio-oriental, con títulos más o menos evocativos de la nueva imagen de Oriente, como por ejemplo: DesORIENTaciones, Líneas de Tensión, Zonas de Conflicto, Levantando el velo, Los lenguajes del desierto o Di/Visiones: Cultura y política en Oriente Medio. Incluso instituciones consideradas conservadoras, como el British Museum o la Smithsonian Institution, se han colocado a la vanguardia de esta ola por exponer nuevas visiones de la cultura árabe e islámica.”³⁵⁸

Una de las iniciativas más relevantes y en permanente desarrollo en España, generando el debate, la investigación y la exposición de los discursos artísticos originarios en Oriente Medio, es el proyecto *Representaciones Árabes Contemporáneas*, dirigido por Catherine David y producido por la Universidad Internacional de Andalucía - UNIA arteypensamiento , Arteleku - Diputación Foral de Gipuzkoa y Fundación Tapies de Barcelona, desde su primera aparición pública en un seminario celebrado en el año 2001 y dedicado a Beirut, la intención que define el proyecto denota el interés por el intercambio, la activación de la producción y su distribución entre diversos países árabes, entre ellos mismos y con el resto del mundo.

Catherine David explica en una entrevista para la Universidad Internacional de Andalucía como Oriente Medio tiene en la actualidad un papel preeminente por diferentes razones, dejando de ser un lugar neutro en el mundo del arte contemporáneo. Para David se pueden encontrar en su sociedad múltiples posibilidades como solución a los conflictos sociales y políticos característicos de nuestro tiempo. Encuentra la ciudad de

³⁵⁷ Ramón Blecua, “Nuevos paradigmas artísticos. De la posmodernidad al mercado global”, Culturas, Revista digital de análisis y debate sobre Oriente Próximo y el Mediterráneo, Texto completo disponible en la web <http://revistaculturas.org/nuevos-paradigmas-artisticos-de-la-posmodernidad-al-mercado-global/>

³⁵⁸ *Ibíd.*

Beirut o Damasco como espacios para la experimentación cultural y social mucho más interesantes, transformadores y generadores de energías renovadas de las que pueden surgir en ciudades europeas o norteamericanas.

“Beirut es un laboratorio. Representa situaciones muy específicas que tienen que ver con su situación cultural y política. Es un lugar privilegiado, de gran complejidad, que vive en permanente situación de posguerra, de continua renegociación en todos los niveles, ya que en el último conflicto no se firmó ningún tratado de paz. La capital libanesa ha propiciado una generación de escritores, pensadores y artistas que cuestionan su realidad. Han creado una situación experimental de pensamiento crítico que podría ser una opción posible en otros lugares del mundo árabe.”³⁵⁹

Este capítulo se centra en el análisis del trabajo de artistas libaneses y sirios que a pesar de las grandes limitaciones, conflictos y en muchas ocasiones marcados por el exilio impuesto por la guerra, a pesar de todo esto generan un discurso creativo enérgico y dinámico que no deja de producir admiración en el terreno artístico internacional. Trataré también el compromiso directo con la realidad inmediata con la que se han encontrado estos artistas y el gran apoyo que han encontrado de la mano de gestores de espacios artísticos, convertidos en residencias de acogida para muchos de estos artistas que han tenido que abandonar sus países.

³⁵⁹ Catherine David, Extracto de la entrevista realizada por Inmaculada García, publicada en el Diario de Sevilla, 22/10/2001, Texto completo disponible en la web <http://www2.unia.es/artepensamiento02/ezone/nov01.htm>

9.1. Beirut es un laboratorio

La primera vez que cruzamos la frontera entre Siria y Líbano, en noviembre de 2008, la sensación que prevalecía ante todas las demás fue la de dar un salto en el tiempo. Cien kilómetros separan las ciudades de Damasco y Beirut, pero en la vida cotidiana parece que son cien años. Al menos ese fue el primer impacto que sentí y sin duda, por ese motivo, la llaman el París de Oriente Medio. Beirut es una ciudad llena de contrastes -ejemplo de convivencia entre diversas religiones- y de libertad, que emana desde todos los rincones posibles que encuentras al caminar por sus calles. Recorriendo distancias muy cortas te encuentras continuamente con controles militares y tanques de guerra, instalados por toda la ciudad. Una de las cosas que llamó poderosamente mi atención, fue el descubrir como los soldados libaneses desprenden un carácter más próximo al de movimiento revolucionario que al de ejército militar. Su actitud para con los ciudadanos es amable y cercana, todavía recuerdo una imagen ciertamente simbólica que denota cómo de cotidiana es la convivencia con los tanques de guerra en las calles. Un soldado libanés tomaba una taza de café sentado en una silla sobre un tanque en el que había colocado una sombrilla de playa para protegerse del sol. En el año 2008 se mezclaban en la ciudad las huellas de la guerra más próxima en el tiempo, tan sólo dos años separaban los treinta y tres días de continuos y feroces bombardeos israelíes que sucedieron en el verano del año 2006. En una amalgama de restos de guerra, que los libaneses distinguen unos de otros como si de restos arqueológicos se trataran, entre ruinas presentes y pasadas, diferencian así las imágenes de aquel verano de 2006 con los rastros que aún permanecen en reconstrucción del largo período de guerra entre los años 1975 y 1990.

La artista y curadora libanesa Claudia Zanfi entiende Beirut como una ciudad mutante, que resurge de sus propias cenizas constantemente con una energía calidoscópica característica de su cultura.

“Después de 1991, más de 15.000 edificios han sido reconstruidos, 20 centros comerciales de tipo americano, un campus universitario, un estadio de 65.000 plazas. Actualmente, Beirut, la ciudad mutante, explica los movimientos del mundo globalizado, y en particular los productos de la nueva oposición entre Occidente y Oriente-Medio, que parece haber remplazado la polarización de la guerra fría. Multicultural, multireligiosa, cruce de identidades y modelos de vida, Beirut es el lugar de la transformación. Alternativamente considerada como modelo o como excepción al interior del mundo árabe,

la ciudad de Beirut es sin duda un laboratorio de experimentación de la cultura árabe contemporánea. Entre devastación y precariedad, con la reconstrucción, Beirut (definida también la 'París de Oriente'), se transforma en ciudad de la vida nocturna, de la diversión, de la ligereza. Los nuevos lugares nocturnos emergen al lado de los escombros habitados o de los lugares de guerra".³⁶⁰



Dos libaneses toman café en la terraza de su casa en Beirut durante los bombardeos en la ciudad en el verano de 2006. Christine Tohme, fundadora de Ashkal Alwan, la Asociación libanesa para las Artes Plásticas, afirma que “no hay posguerra, sólo pausas” y los libaneses se han habituado a vivir entre las bombas.

³⁶⁰ Claudia Zanfi, *Re-Thinking Beirut. Reconstruction, art et société*, Revista digital Babel Med, 2007, Texto completo disponible en la web <http://www.babelmed.net/arte-e-spettacolo/131-mediterraneo/2405-geo-art-re-thinking-beirut-reconstruction-art-et-soci-t.html>. Texto original: Depuis 1991, plus de 15.000 immeubles ont été reconstruits, 20 shopping mall du type américain, un campus universitaire et un stade de 65.000 places. Actuellement, Beyrouth, la ville mutante, explique les mouvements du monde globalisé, et en particulier les produits de la nouvelle opposition entre l'Occident et le Moyen-Orient qui semble avoir remplacé la polarisation de la guerre froide. Multiculturelle, multi religieuse, croisement d'identités et modèle de vie, Beyrouth est le lieu de la transformation. Alternativement considérée comme modèle ou comme exception à l'intérieur du monde arabe, la ville de Beyrouth est sans doute un laboratoire d'expérimentation de la culture arabe contemporaine. Entre dévastation et précarité, avec la reconstruction, Beyrouth (définie aussi le “Paris de l'Orient”), se transforme en ville de la vie nocturne, du divertissement, de la légèreté.

El primer catálogo editado por el proyecto *Representaciones Árabes Contemporáneas*, que dirigido por Catherine David, presta especial atención a la preocupación por parte de los artistas libaneses en referencia a la temática urbanística y de reconstrucción y de cómo estos autores parten del aspecto arquitectónico urbano para reflexionar sobre sus inquietudes artísticas y sus preocupaciones cotidianas con las que conviven cada día.

Jalal Toufic es uno de ellos, en su ensayo *Ruinas* el artista cuenta como tuvo que abandonar su casa, junto con toda su familia, por la invasión israelí en el año 1982. El discurso de Toufic reflexiona en torno al tipo de planificación urbana que está reestructurando el centro de la ciudad de Beirut alrededor del interés de unas pocas empresas constructoras. En las palabras de Toufic conviven la memoria, las huellas de la destrucción, no sólo la de carácter material, la destrucción de lo inmaterial es un elemento vórtice en la preocupación de Jalal Toufic, que con sus textos trata de preservar la dimensión poética de la vida, cuando a su alrededor sólo encuentra destrucción.

“¿Qué puede el arte si no consigue (o le interesa) mostrar la retirada de la tradición después del ‘desastre inconmensurable’, en palabras del teórico Jalal Toufi? ¿De qué le sirve al artista ser el portavoz de los muertos y no resucitar lo que se perdió, ocultó, resultó inaccesible incluso cuando todo volvió a la normalidad; resucitar lo no-muerto (pero retirado) y hacer que la comunidad tome conciencia del objeto perdido después del desastre inconmensurable? Qué fuerza si no es capaz de llevarnos a cada cual ya no a estar ‘en lo que falta’, sino a denunciar lo posible que nunca pudo llegar a existir.”³⁶¹

Toufic ha tenido mayor proyección internacional con sus obras literarias. Una de sus publicaciones surgió con motivo de la Documenta de Kassel XIII, en esta ocasión el artista editó una revisión de su obra ya publicada *Vampires*. A pesar de ello, Toufic desarrolla también un discurso crítico utilizando otros formatos, como la performance, la fotografía o el video.

³⁶¹ Jalal Toufic, Citado por Aurora F. Polanco en su ensayo *Fabrications Image(s), mon amour*, Catálogo de la exposición *Image(s) mon amour* del artista Rabih Mroue, Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid, Móstoles, 2011, p-19.

9.1.1. La guerra como espectáculo

Estamos acostumbrados a comprobar como en la sociedad en que vivimos todo puede ser tratado como material de consumo, y para que esto suceda no hay más que representar la cara espectacular de cada situación, aunque se trate del dolor y el sufrimiento que provoca una guerra.

Esta cuestión es un tema de reflexión impuesta por las circunstancias que artistas e intelectuales libaneses y sirios han tenido que afrontar. Para ellos la espectacularización de la guerra simboliza una extensión del conflicto a nivel internacional a la cual se han opuesto de manera mayoritaria, es la “prostitución de la imagen”³⁶², como la definió Baudrillard. En su obra *La guerra del Golfo no tuvo lugar*, el autor analiza la relación perversa existente entre los medios de comunicación, la guerra y su publicidad.

“Los medios de comunicación promocionan la guerra, la guerra promociona los medios de comunicación, y la publicidad rivaliza con la guerra. La publicidad es, de toda nuestra cultura, la especie parasitaria más resistente. Sobreviviría sin duda incluso a una confrontación nuclear. (...)”³⁶³

De esta manera Baudrillard describía la situación sobre la primera guerra del Golfo en el año 1991:

“Hay que decir que esta guerra constituye un test despiadado. Felizmente, nadie va a exigirle cuentas a tal o cual (experto, o general, o intelectual de turno) por las tonterías o las sandeces que haya proferido el día antes, puesto que quedarán borradas por las del día siguiente. De este modo, todo el mundo queda amnistiado gracias a la sucesión ultrarrápida de acontecimientos falsos y de discursos falsos. Un lavado de la estupidez mediante la escalada de la estupidez, que restaura una especie de inocencia total, la de los cerebros lavados, limpiados, atontados no por la violencia sino por la siniestra insignificancia de las imágenes.”³⁶⁴

³⁶² Jean Baudrillard, *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*, Anagrama, Barcelona, 2001, p-22.

³⁶³ *Ibíd.*, p-23.

³⁶⁴ *Ibíd.*, p-52.

El artista, arquitecto y escritor libanés Tony Chakar personifica con su obra uno de los más claros ejemplos del rechazo por parte del mundo de la cultura y el arte libanés hacia la espectacularización de la guerra.

En una entrevista que el artista concedió a la periodista Elena Barba para el periódico *La Vanguardia* en el año 2007, Chakar cuenta como al estallar el conflicto en el año 2006 que asoló la ciudad de Beirut, especialmente la zona sur bastión de Hezbolá, comenzó a recibir ininidad de correos y llamadas que le solicitaban imágenes de la ciudad bombardeada. Chakar quedó absolutamente paralizado ante este brutal reclamo de imágenes del horror y sufrimiento extremo que su pueblo estaba padeciendo en carne propia. Su reacción fue no enviarles nada.

“Durante la guerra, cuando abría el correo electrónico, siempre veía una gran sed de imágenes que en cierto modo me horrorizaba. Recibía centenares de correos y la mayoría insistía en que los artistas, los pensadores, los ciudadanos, enviaran fotografías y textos con el fin de describir lo que estaba ocurriendo. Y entonces sentí que me repugnaba esa transformación de la guerra en espectáculo. Mi país y mi sufrimiento no son un espectáculo para nadie. Y por eso decidí no proporcionar ninguna imagen.”³⁶⁵



Fotografía de Spencer Platt, ganador del World Press Photo 2006.

³⁶⁵ Tony Chakar, Entrevista *Esta guerra pasa aquí* realizada por Elena Barba para el suplemento *Cultura/s* 239, *La Vanguardia*, 17-enero-2007.

Chakar pone como ejemplo de esa sed de imágenes del horror al fotógrafo estadounidense de la agencia Getty Images, Spencer Platt, ganador del World Press Photo 2006, con una imagen que retrata la ciudad devastada contrastada con el paseo en descapotable de unos jóvenes ricos, el primer día de alto el fuego.

“Ahora siento que al menos con palabras, no con imágenes, puedes evitar el lado espectacular de las cosas, ya que con las imágenes no se puede.”³⁶⁶

Para Samia Nassar Melk, arquitecta y escritora libanesa, admiración y violencia van de la mano en el proceso de formación de nuestra identidad occidental. La persistencia de esta dualidad rige nuestro modelo de sociedad actual.

Nassar Melk elabora una línea de investigación en torno a las fotografías tomadas en la prisión irakí de Abu Ghraib en 2004, que aunque horribles en su contenido para Nassar Melk forman una pieza de innegable belleza.

El prisionero desnudo, de pie, de espaldas a la cámara, con los brazos estirados y lo que parece ser el excremento humano que cubre su cuerpo bien tonificado. Frente al hombre y la cámara, está un soldado americano, como era previsible rubio, con un palo amenazante en diagonal hacia el pecho.

Esta imagen produce en el espectador un cierto reconocimiento y una evocación a esas pinturas y esculturas de un pasado no tan lejano. Los cuerpos de los prisioneros son expuestos a la cámara con posturas subordinadas, parecen aprobar su propio abuso. Es la antigua fórmula del sufrimiento embellecido, al igual que se representaba a los derrotados guerreros helenísticos, los cuerpos de los santos martirizados de las iglesias barrocas o las esculturas de esclavos amarrados de Miguel Ángel.

“Los musulmanes de hoy en día parecían haber sido transportados -encapuchados y encadenados- al marmóreo altar de Pérgamo en Berlín, a las colecciones del Louvre en París o al crucero de la Basílica de San Pedro en Roma. La semejanza era involuntaria o ¿podría existir un vínculo entre esas formas tan distantes temporal y culturalmente? ¿Existía quizás un imaginario visual común subyacente a estos diversos objetos e imágenes? Al ver las fotografías de Abu Ghraib, muchos críticos e historiadores del arte experimentaron la confusión de lo ominoso porque veían en la disposición jerárquica de los cuerpos, en los burlescos escenarios eróticos y en las expresiones de júbilo triunfal de los rostros de los captores, algo inquietante e intensamente familiar, (...) Un

³⁶⁶ Tony Chakar, Op. cit.

componente clave en la tradición clásica del arte que se remonta más de 2.500 años atrás.”³⁶⁷

A esta afinidad, a esta herencia que persiste y se almacena en nuestra memoria Samia Nassar la define con la frase Caravaggio en Irak. La relación que mantienen las figuras entre el éxtasis y el tormento, representadas la mayor de las veces con una intensa belleza, evidencia hasta qué punto esa herencia visual colectiva impregnó el centro mismo de la vida cultural occidental y cristiana.

La guerra como espectáculo es una cuestión reiterativa en los lenguajes creativos de los artistas e intelectuales que viven o provienen de esas tierras en el medio del mar Mediterráneo. De la mano de esta preocupación está la concepción cíclica del tiempo, en una suerte de presente continuo que se perpetúa en donde las imágenes parecen repetirse permanentemente.

Junio de 1967. Israel.
Guerra de los seis días.



Verano de 1982. Beirut.



³⁶⁷ Stephen F. Eisenman, *El efecto Abu Ghraib*, Sans Soleil, Barcelona, 2014, p-23-30.

9.1.2. Presentes continuos

A lo largo de este capítulo he citado nombres de artistas libaneses como Jalal Toufic o Tony Chakar a los que podrían acompañar los artistas Ziad Abillama, Walid Raad, Rabih Mroué, Lina Salah y Akram Zaatari, representantes todos ellos de la nueva generación artística cuyo origen deriva de la guerra del Líbano entre los años 1975 y 1990. La evolución de los diversos lenguajes de estos artistas denotan todos ellos, un compromiso militante activo y reflexivo, con un amplio radio de acción en sus investigaciones entre la persistencia de la memoria, el exilio, la ausencia de lo que perdieron en los conflictos bélicos de su historia reciente y los problemas que afrontan en la construcción de una vida en común.

La referencia que comparte esta generación de artistas es indiscutiblemente Mona Hatoun, y quizás porque la artista ha explorado todas esas complejidades a través del formato de la performance, el video, la fotografía y las instalaciones, haya marcado el camino y el marco en el que experimentan y reflexionan esta nueva generación de artistas.



Mona Hatoun. *Mobile Home II*. 2006.

9.1.3. Ziad Abillama

Ziad Abillama nació en 1969 en Beirut. Estudió en Estados Unidos en la Escuela de Rhode Island de Diseño y en el Amherst College de Massachusetts. El propio Abillama afirma cuando le preguntan por su origen que se sintió renacer durante la primera Guerra del Golfo en 1991. En ese momento Ziad residía en Estados Unidos y al presenciar esa guerra televisada descubrió cuál iba a ser su identidad a partir de ese momento. Actualmente vive y trabaja en el Líbano.

“Durante ese conflicto tan televisado, descubrí que yo iba a ser un árabe no importa qué. Tenía que hacer un montón de tareas y me involucré a leer todo lo de Michel Foucault a Edward Said. Estos estudios me permitieron entender que había una confrontación. Y esa era mi identidad. Sentí renacer con esta fascinación.”³⁶⁸

Su obra ha quedado profundamente marcada por el conflicto bélico de su país que el artista hace extensiva a la historia contemporánea del mundo árabe. Su primera instalación en agosto de 1992 supone un punto de inflexión para el arte de la instalación en el Líbano, de sus emergencias, de sus transformaciones y de sus logros conseguidos, como síntoma de la distensión y la ruptura que anunciaba la tendencia hacia el cambio con la que artistas como Abillama demostraban con sus trabajos.

“Para su primera instalación Abillama escogió una parte de la playa de Costa Antelias, en una zona situada entre el centro comercial ABC y el puente Antelias. Retiró los montones de basura acumulada, luego lo valló con postes de hierro y alambre de espino, dejando un único acceso a la misma, que servía al mismo tiempo de entrada y salida. En esta playa, conocida desde entonces con St. Balech (San Gratis), y luego como Playa del General (en referencia al general Michel Aoun), Abillama creó su propio espacio, que era en realidad un claro provisional en medio de escombros que lo rodeaban acechantes. En el interior de su instalación distribuyó un gran número de máquinas, motores y distintas composiciones hechas con chatarra, restos de armas y proyectiles. Afirma Abillama que la manera de disponer y exhibir esa chatarra, sobre todo los proyectiles, se inscribe en un contexto de reactivación de la guerra entre dos polos nefastos de posibilidades. El primero de ellos consiste en una recuperación y una teatralización del horror de la guerra y su metal destructivo; el segundo, en desterrar la guerra al ámbito de la nostalgia y su historia mítica. Y entre estos dos polos, presentes

³⁶⁸ Ziad Abillama, Entrevista de Kaelen Wilson-Goldie para el periódico Daily Star, Noviembre de 2004.

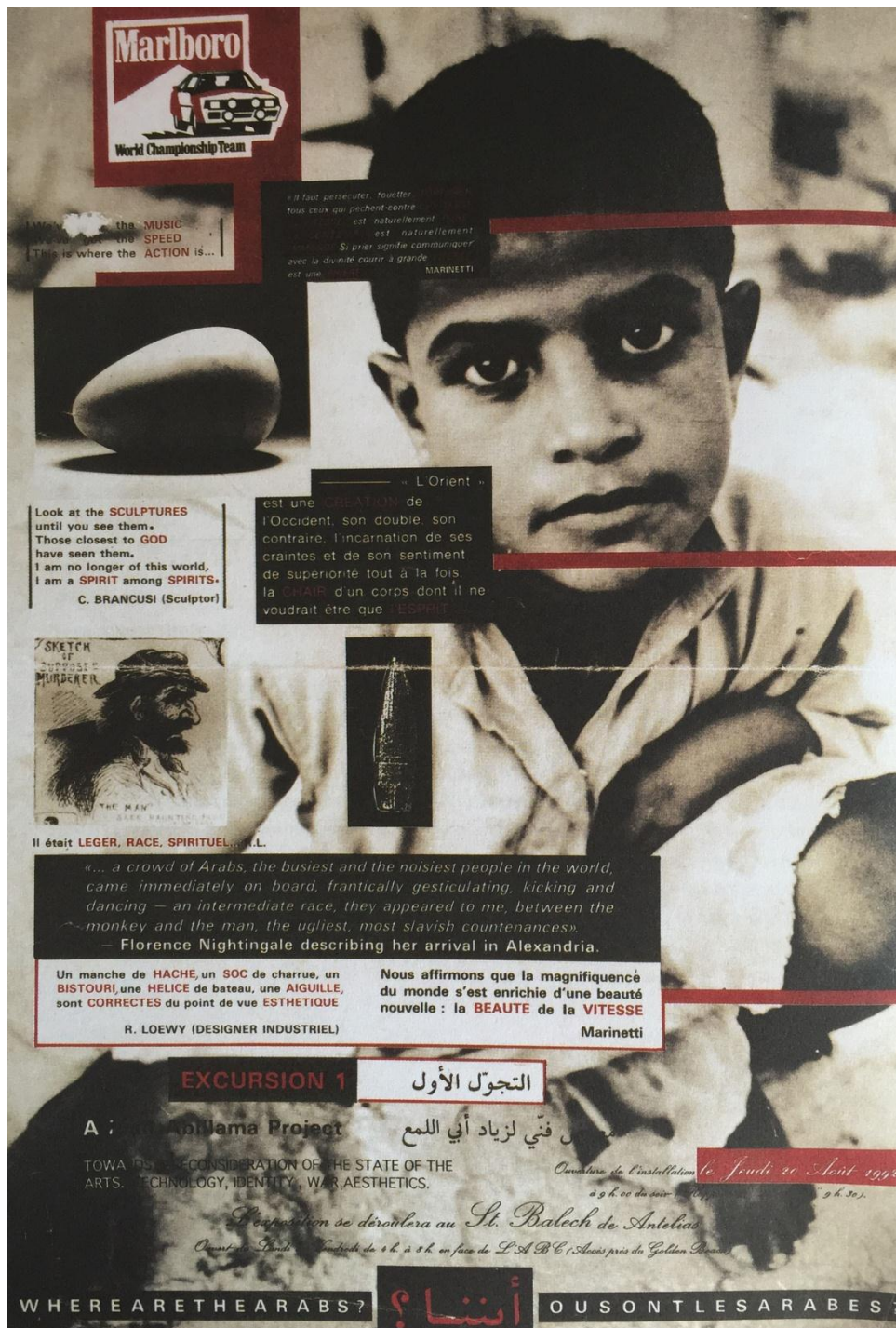
ambos en el discurso político oficial, y que describen la guerra como un mal pasajero, Abillama se esfuerza por presentar la guerra y sus metonimias como un momento fundacional en nuestro proceso histórico.”³⁶⁹



Ziad Abillama. *Árabes*. 1992.

Abillama colocó un cartel titulado *¿Dónde están los árabes?* que acompañaba la instalación, en el que plasmaba citas y testimonios de artistas e intelectuales europeos de muy diversas índoles, desde aseveraciones racistas hacia los árabes y su estilo de vida estancado, hasta manifestaciones favorables sobre la hegemónica velocidad y urgencia que marca el ritmo de nuestras vidas. Estas frases se sucedían a la par junto a una imagen de un proyectil o el logotipo de la marca Marlboro. Mezcla de documental y parodia, así es como Abillama desdibuja las fronteras de su propia identidad.

³⁶⁹ Walid Sadek, *De la indagación a la deispersión: configuraciones del arte de la instalación en el Líbano de la posguerra*, Ensayo publicado en el libro *Tamáss. Beirut/Líbano 1*, Catálogo del proyecto dirigido por Catherine David, Representaciones árabes contemporáneas, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2002, p-68.



Ziad Abillama. Cartel que acompañaba la instalación *Árabes*. 1992.

“Este esfuerzo suyo no está exento de un sarcasmo implícito, inherente, que recupera la idea del proceso como una cuestión filosófica occidental, mediante la fusión inquietante de proyectiles con una de las tendencias fundamentales de la estética moderna, como en las esculturas de Constantin Brancusi.”³⁷⁰

³⁷⁰ *Ibid.*, p-68.

Entre las citas que aparecen en el cartel que acompañaba a la instalación de Abillama aparecen entre otros, Filippo Tommaso Marinetti, insignia de los futuristas italianos o la del diseñador francés Raymond Loewy:

“quien afirmó que ‘el mango de un hacha, la reja de un arado, un bisturí, una hélice de barco, una aguja, son correctos desde un punto de vista estético’. (...) Con esta exuberancia alusiva y complejidad crítica -a veces ambigua- anunciaba Abillama su avidez por penetrar en la fantasmagoría de la última guerra, anticipándose a la restablecida fantasmagoría del consumo local.”³⁷¹

Ziad Abillama no pretende fascinar al espectador con sus instalaciones, su esfuerzo radica en sacudirnos y sacarnos de cualquier tipo de distracción pese a correr el riesgo de que sus obras puedan resultar difíciles de interpretar por el gran público.

“La intervención emana de una inquietud que Abillama alberga, no acerca del espectador o del otro en general, sino acerca de la capacidad del arte para ser un medio de comunicación. Esta inquietud, de la que carecen la mayoría de las instalaciones de hoy en día, es el impulso que justifica lo que hizo, por ejemplo a la entrada de su instalación: cuando para iluminar su obra utilizó un generador, elegido por la intensidad de su chirrido ensordecedor, convirtiéndolo en un despertador incesante, en antídoto evidente contra cualquier fascinación o posible cuelgue del espectador. Con su primera instalación, Abillama estableció una relación no correspondida, que consideró necesaria, entre lo artístico y lo no artístico. Se empeñó en considerar el arte fundamentalmente como una obra crítica intrusa, que adquiere su dinámica y su papel debido a sus intervenciones perturbadoras de la lógica de los mercados públicos y sus asuntos políticos y de consumo.”³⁷²

A lo largo de toda su trayectoria Abillama seguirá en esa búsqueda, en la relación de los espacios y el tiempo efímero de sus obras, enmarcadas en la situación geopolítica de su país y de las sucesivas guerras por las que artistas e intelectuales han generado su lenguaje creativo. Es una relación “indagatoria y excavatoria”³⁷³ que el artista utiliza muchas de las veces con cierto sentido irónico para tratar temáticas tremendamente dolorosas y conflictivas. Y es que se necesita mucho sentido del humor para aprender a vivir entre constantes guerras.

³⁷¹ *Ibíd.*, p-68,69.

³⁷² *Ibíd.*, p-74.

³⁷³ *Ibíd.*, p-74.

Lina Lazaar diseñó la exposición titulada *The Future of a Promise* (El Futuro de una Promesa) con motivo de la 54 Bienal de Venecia en el año 2011, donde Ziad Abillama colaboró junto a otros veintiún artistas originarios de países árabes, desde Túnez hasta Arabia Saudí.

“A través de las obras de arte seleccionadas yo quería investigar cómo los artistas de esta región diversa y fragmentaria han respondido a las promesas, a menudo contradictorias que han definido nuestra historia.”³⁷⁴



Ziad Abillama. *Sin título (Árabes)*. Magazzini del Sale. 2011. Con esta instalación el artista escenifica el colapso dialéctico entre uno mismo y la imagen del otro, y de la ansiedad actual que esta tensión genera, al tratar al mundo árabe como un objeto de estudio.

³⁷⁴ Lina Lazaar, Comunicado de prensa 54 Bienal de Venecia, 02-mayo-2011, Disponible en la web http://universes-in-universe.org/txt/2011/venice_biennale/the_future_of_a_promise/11-05-02-press-release.pdf. Texto original: Through the artworks selected i wanted to investigate how artists from this diverse, fragmented region have responded to the often contradictory promises that have defined our history.

9.1.4. Image(s) Mon Amour

Este fue el título que escogió Rabih Mroué para su primera exposición individual en España, que tuvo lugar en el Centro de Arte Dos de Mayo en Móstoles, Madrid, en el año 2014. Mroué presta mucha atención a los títulos que elige para sus obras, cada palabra es portadora de un significado y éste encierra a su vez la constante preocupación del artista por lo que puede hacer el arte en relación a lo que acontece, ya sea desde el ámbito de la política, la filosofía o la cultura. Con *Images(s) Mon Amour*, por un lado hace referencia a Godard en su obra *Histoire(s) du cinema*, a quien Mroué admira profundamente, por otro lado el título rememora la película *Hiroshima mon amour* dirigida por Alain Renais junto a Marguerite Duras como guionista. Es así como Rabih Mroué sólo con el título ya nos da pistas sobre hacia donde fabrica su mirada. Será una constante en su trayectoria la necesidad de reflexionar y cuestionar el valor de las imágenes que nos inundan día a día y que son representaciones del discurso oficial desde donde se nos cuenta la historia.

“Rabih Mroué sabe contar muy bien las cosas que les ocurren a las imágenes pero también, acompañado de ellas, sabe cómo contar las cosas de la guerra, de la vida, de las emociones, de la historia; para conseguirlo, sabe incluso convertirse en ‘un habitante’ entre ellas. Mroué se rodea de documentos que le inquietan y le afectan. Como ha dicho en numerosas ocasiones, parte siempre del ‘no saber’ qué encierran esos vídeos, fotos, recortes de periódicos o relatos de testigos para pasar inmediatamente -con la ‘intuición como método’- a una fase inquisitiva, un proceso investigador que comparte con su audiencia. A través de experiencias concretas que marcaron su biografía (especialmente la guerra y posguerra civil libanesa o la ocupación de Israel), los trabajos que lleva a cabo Rabih Mroué con su archivo personal suscitan preguntas que, entre nuestras propias vivencias y los relatos de los media, nos atañen a todos: asuntos que tienen que ver con la verdad, la ficción, la memoria, el olvido, la desaparición y los mecanismos que rigen las trampas de la representación o que, tal como sucede hoy, instauran nuevas y poderosas relaciones con nosotros.”³⁷⁵

³⁷⁵ Aurora Fernández Polanco, Dossier de la exposición *Images(s) Mon Amour*, Centro de Arte Dos de Mayo, Comunidad de Madrid, 2014, p-6.

Rabih Mroué vive y trabaja en Beirut, ciudad en la que nació en 1967. Es un creador polifacético, actor, director, escritor y artista visual, que dedica especial atención a la introducción del sonido en sus obras, como metáfora del recuerdo y la memoria. El lenguaje creativo de Mroué desprende su pasión por el teatro y desde esa afección es como propone al espectador la sucesión de imágenes y sonidos, con la misma estructura de un guion que el artista va construyendo, situándose a sí mismo dentro de los conflictos narrados, habitando las propias vivencias, entre la ficción, la legítima historia y la propia desaparición de esa historia a través de los mecanismos de representación que albergan los medios de comunicación, muchas veces de manera sesgada e intencionada.

“Cuando utilizo la imagen en mi trabajo, lo hago para demostrar nuestra ausencia. Cuando hablo de nuestra ausencia, quiero decir, entre otras cosas, nuestra exclusión de la imagen oficial, pero también la imposibilidad de vivir como individuo en esta parte del mundo.”³⁷⁶



Rabih Mroué. *I, the undersigned* (Yo, el abajo firmante). Vista de la intervención en Lunds Konsthall, Suecia. 2011.

³⁷⁶ Rabih Mroué, Catálogo de la exposición *Images(s) Mon Amour*, Op. cit., p-16.

“Con este mismo nombre había pensado inaugurar su exposición individual en el INIVA de Londres a principios de 2011, pero algo ocurrió en marzo de ese año que le hizo cambiar el título *I, the Undersigned* (Yo, el abajo firmante) por *The People Are Demanding* (La gente está exigiendo), con un verdadero tachón que previamente había realizado en su exposición de Lund. En las plazas de Túnez, Egipto, Yemen, Libia, Bahrein, Jordania, Oman, y Siria estallaba por entonces la Primavera Árabe; también los ciudadanos de Atenas, Londres o Madrid, comenzaban a ocupar las calles. El ‘yo’ se retiraba y daba paso al ‘nosotros’; el verbo de la frase de Londres –‘are’- mostraba la importancia de que el pueblo dejara de ser una entidad compacta y singular, como en parte de los grandes relatos del siglo XX. Problematizar (con la imagen) la relación entre ‘I’ y ‘We’, masa e individuo, es una constante que ha recorrido toda su producción artística.”³⁷⁷

Cuando visité la exposición *Image(s) Mon Amour* de Mroué en el Centro de Arte Dos de Mayo, esta gran frase tachada marcaba el recorrido hacia la zona donde se ubicaba la serie *The Pixalet Revolution* (La revolución pixelada), una de las piezas que más impacto me causó y que el artista realizó por primera vez con motivo de la Documenta XIII de Kassel. Mroué selecciona toda una serie de grabaciones recogidas en la web, al inicio de la revolución en Siria, donde somos testigos de cómo ciudadanos sirios grabaron su propia muerte.



Rabih Mroué. *The Pixalet Revolution*. 2012. Fotograma del video subido a la web por un ciudadano sirio que graba con su móvil al francotirador que segundos después le dispararía.

³⁷⁷ Aurora Fernández Polanco, Op. cit., p-2.

A continuación el recorrido te dirige hacia un largo pasillo, lugar donde se encuentra la instalación fotográfica *Double Shooting*, (Disparo doble), y que impregna la atmósfera de pensamientos encontrados entre las vivencias de los asesinos y las víctimas, los francotiradores y los teléfonos móviles. En esta pieza Mroué reprodujo fotograma a fotograma uno de los videos donde aparece un soldado del ejército sirio que apunta con su arma a la cámara, en este caso un teléfono móvil, que le graba. A lo largo del pasillo transitamos a través de 72 fotografías 18 segundos de grabación. Al finalizar el recorrido, el sonido de un disparo.



Rabih Mroué. *Double Shooting*. 2012.

“Las *image-makers* de Siria, por primera vez en la historia, desempeñaron simultáneamente dos papeles: el papel de la víctima y el papel del héroe. El fotógrafo sirio es un rebelde, pero en lugar de filmar la multitud, filma su propia muerte. Es una forma de suicidio ante las cámaras que nadie puede evitar, incluso si las redes del mundo se abstuvieran de emitir sus imágenes.”³⁷⁸

³⁷⁸ Rabih Mroué, Op. cit., p-31,32.

Ese largo pasillo finaliza en *The Mediterranean Sea*, (El Mar Mediterráneo), donde el propio artista representa su muerte, con una video proyección en el suelo donde el cuerpo de Rabih aparece flotando boca abajo junto a un libro rojo en una imagen que ocupa casi la totalidad del suelo. En la pared, la proyección de una figura encapuchada, él mismo, interpretando un elegíaco solo de chelo de un minuto y trece segundos que funciona a modo de letanía.



Rabih Mroué ante su obra *The Mediterranean Sea*. 2011.

“¿Qué ha pasado en estos últimos años? ¿Cómo ha cambiado el estatus del espectador, la figura de la experiencia? (...) ¿Por qué no podemos decir, como en otros países y ocasiones, todos somos sirios? ¿Porque la imagen siria nos confronta con la imposibilidad de ser sirios? ¿Qué seríamos: víctimas o verdugos? ¿Cómo revisar también, de la mano de una retirada de la representación que da paso al afecto y la performatividad, las cuestiones relativas a la experiencia del dolor de los otros? Hoy, que estamos gobernados por el miedo, el estrés, la amenaza y un sentimiento general de pérdida, de confusión, quizá tenga razón Steyerl y sólo las imágenes postrepresentación expresan la incertidumbre y la precariedad de la vida contemporánea, así como la inquietud de toda representación.”³⁷⁹

³⁷⁹ Aurora Fernández Polanco, Op. cit., p-29,30.

9.2. Muros de seda siria

Al contrario de lo que les sucede a los artistas libaneses habituados con absoluta normalidad a convivir con la guerra y todo lo que esto conlleva, en Siria la barbarie apareció sin avisar, una tarde cualquiera, como respuesta sobre las pancartas y los cantos de la gente que se expresaba en las calles, los disparos indiscriminados.

Son tres los artistas con los que he podido mantener una relación cercana y constante después de la primavera de 2011. Hemos hablado, polemizado sobre los porqués, cada uno con diferentes visiones del proceso de destrucción que padece su tierra, pero hay algo que subyace ante las discrepancias ideológicas, hay un hilo rojo que cose el tejido de las entrañas de estos artistas, Nizar Sabour, Tammam Azzam y Khalil Ashawi, todo lo que hacen ahora, lo que pintan, escriben, fotografían, etc., ha quedado reducido a la imagen del dolor.

El dolor y no el sufrimiento, porque del sufrimiento puede hablarse, en cambio no del dolor. Al escuchar estas palabras entendí por primera vez esa expresión de que ninguno de nosotros puede padecer en carne ajena, porque esa carne ajena necesita sanar primero para poder expresarse, aunque sea con monosílabos. Quizás por ello cuando ese dolor es realmente extremo te imposibilita desarrollar cualquier acción creativa, como pintar o escribir, por ejemplo. Y si con el paso del tiempo se pinta o escribe se hace utilizando la memoria, que de manera prodigiosa ya se habrá encargado de falsear los rincones más oscuros e inescrutables, tomando la distancia necesaria que convierte a uno mismo en su propio observador. Y así, después de casi cinco años han podido aprender a distanciarse del dolor, como un pacto interno, en la medida de lo posible conviven con esta sensación y la combaten de una manera que no deja de sorprenderme cada día, cuando estoy con algunos de estos artistas o hablo con ellos, al escuchar su sonrisa, su alegría a pesar de todo y su entereza al soportar sin alterarse situaciones tan extremas, no puedo sino recordar a Cortázar cuando decía que la risa ella sola ha cavado más túneles útiles que todas las lágrimas de la tierra.³⁸⁰

Me parece interesante reproducir extractos de esas largas conversaciones con cada uno de ellos, donde para las mismas preguntas planteadas demuestran sus diferentes puntos de vista.

³⁸⁰ Julio Cortázar, *Rayuela*, Sudamericana, Buenos Aires, 1963, p-299.



Una de las primeras cosas que hice cuando llegué a Damasco fue ir a conocer a Nizar Sabour, artista sirio y profesor de pintura en la Facultad de Bellas Artes, que actualmente reside y desarrolla su obra en Londres. Sabour nace en la ciudad de Lattakia en 1958, estudia Bellas Artes en Damasco donde se licencia en 1981. Diez años más tarde obtendrá el título de doctor concedido por la Universidad de Moscú. Es el director de mi trabajo de investigación en Siria que pude comenzar gracias a una beca de doctorado durante los años 2008 y 2009 que me permitió acercarme, asumiendo como base vertebradora la conexión entre culturas tan diferentes como la de Nizar y la mía, a comportamientos artísticos ancestrales desconocidos para mí, y de cómo los artistas actuales siguen revisando esas formas en sus lenguajes creativos.

Unos días antes de comenzar a recorrer el país tuve la oportunidad de conocer el estudio donde trabajaba en Damasco. En un local a las afueras de la ciudad, en el barrio Al Muadamiah, pude ver la serie en la que estaba trabajando. Casualmente la había titulado *Palmyra's Walls*, la que sería su última exposición antes de la guerra en la Galería de Arte Tajalliyat de Damasco en 2009. Así fue como decidí que el punto de partida fuese Palmira, un viaje desde el centro del país hacia los límites fronterizos.



Palmyra. Nizar Sabour. 2009.

Conversaciones con Sabour:

- En la época actual caracterizada por el proceso globalizador que tiende a uniformar lo que de diferente contienen las diversas culturas del planeta ¿cuál puede ser la identidad del artista contemporáneo?

Lo que define la identidad del artista es su cultura materna, su tierra natal, el aire, el agua, etc. A pesar de la globalización, que se refleja más bien en la “arquitectura”, creo que todavía hay ramas de las artes visuales, como la fotografía, la pintura y la escultura, que sí, mantienen la peculiaridad del lugar y de la civilización. Destacan, en este sentido, el arte africano y el asiático.

- ¿Es posible encontrar un modelo de sociedad multicultural, o la admisión de la diferencia viene supeditada al modelo de sociedad que impone el poder hegemónico occidental?

A pesar de la gran apertura del mundo y de las similitudes en los diversos campos: desde la arquitectura y la vestimenta, hasta la comida rápida, etc., La India, por ejemplo, sigue siendo asiática.

- ¿Qué representa para ti el exilio obligado al que te ves sometido hacer frente y ante esta situación, dónde puede generarse el contexto en el que el artista produce su obra?

Si, la guerra supuso para mí un cierto exilio y ha influido directamente en mi obra artística. Es inevitable que el humo de la guerra y la sangre se filtren al cuadro.



- ¿Crees que el mundo occidental, con la estabilidad en la que se encuentra, tiene una perspectiva diferente, desde un punto de vista sociocultural, sobre el arte y la guerra juntos?

Occidente pasó por guerras mundiales y civiles. Todo el mundo conoce las experiencias de los artistas alemanes durante las dos guerras mundiales, además de las experiencias de los artistas españoles durante la guerra civil, y las obras de los artistas soviéticos y rusos desde la Revolución Socialista de 1917, pasando por las dos guerras mundiales.

Hoy día me extraña ver cómo “Occidente” contempla complacido la sangre derramada en Oriente Medio. Esta política occidental me resulta, a la vez, absurda y odiosa. Se complace viendo a Oriente Medio invadido por la muerte, esa muerte que ha desenmascarado a todas las consignas de “humanidad”, “derechos humanos”, y otras más vacías. Me extraña ver al presidente del país más poderoso del mundo lanzando mentiras. Me miente a mí, y nunca le creeré.



- ¿Qué opinas sobre el modelo de museo-multinacional que en la actualidad abarca los espacios más importantes de nuestras ciudades? Por ejemplo, en la ciudad andaluza de Málaga, el pasado mes de marzo se inauguraron en la misma semana una sede del Pompidou y otra del Museo del Estado Ruso ¿crees que favorece la internacionalización del arte contemporáneo o lo ves como un reflejo occidental del poder del mercado que empobrece el tejido artístico local?

No hay ningún efecto sobre el tejido local, porque, por ejemplo, quien quiera ver las obras del Louvre en los Emiratos Árabes Unidos, seguro que las ha visto antes. Todo está a la vista, incluso el arte. Y el más fuerte es el que predomina.

- ¿Hacia dónde miráis los artistas sirios contemporáneos?

Aspirábamos a tener rasgos peculiares sirios, ya que hay originalidad en nuestras tradiciones nacionales, además de grandes deseos artísticos. Decía, y sigo diciendo, a mis alumnos de Bellas Artes en Damasco, ¿cómo puedes ser, tú el artista, el hijo del lugar y del mundo a la vez? El arte sirio se caracteriza por su gran emoción, por un evidente carácter local, muy emblemático, y lo más importante, por la fe en el arte como salvador del dolor.



Palmyra Icons. Nizar Sabour. 2009

9.2.2. Tammam Azzam



En esos meses entre los años 2008 y 2009 que Azzam terminaba sus estudios de doctorado en la Universidad de Bellas Artes de Damasco, tuve la oportunidad de conocer a este artista y entablar el primer contacto. Azzam nace en Damasco en 1980 y en la actualidad vive y trabaja en Dubai.

El discurso creativo de Azzam era muy cercano al arte público y junto con otros colaboradores pintaban murales en la ciudad de Damasco, siempre de manera muy cuidadosa dada la absoluta prohibición de esta práctica.

Para Azzam existe un punto de inflexión en su obra posterior al levantamiento en Siria que convierte sus cuadros en actos de rebelión y que actúan como vínculo de dolor con su país, que abandonó junto a su mujer y su hija de siete años. “Me fui porque empezaban a reclutar a gente para el Ejército y la alternativa era unirme a la milicia del

Ejército Libre de Siria. No estaba preparado para matar o morir".³⁸¹

Poco antes de exiliarse de su país, Azzam se vio obligado a utilizar el formato digital para la realización de sus obras porque perdió su casa, su estudio de trabajo y obviamente la posibilidad de seguir con la pintura mural urbana se tornó como una actividad prácticamente suicida.

No es casualidad que Azzam continúe utilizando el grafiti como lenguaje creativo, ahora que reside lejos de su país lo utiliza como metáfora, porque la revuelta siria comenzó en un muro. En Deraa, una ciudad al suroeste del país, en el desierto, con una población de 75.000 habitantes muy cerca de Sweida ciudad de origen de su familia. En la primavera de 2011 un grupo de adolescentes pintaron con spray en un muro de su escuela una frase que decía "la gente quiere la caída del régimen", más tarde este sería



Deraa, ciudad fronteriza con Jordania, Febrero de 2009.

³⁸¹ Tammam Azzam, Entrevista de Ángeles Espinosa, El País, El Cultural, 31-marzo-2013, Texto completo en la web http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/30/actualidad/1364660613_745001.html

el lema de la revolución popular, fueron encarcelados y torturados en una de las comisarías de la ciudad. Sus vecinos salieron a las calles para pedir la liberación de los niños y gritando. Las fuerzas de seguridad abrieron fuego matando a la mayoría de los manifestantes.

Una de las obras más representativas de su trabajo actual es la serie titulada Freedom Graffiti, donde aparece la obra de Gustav Klimt proyectada sobre la fachada de un edificio bombardeado en Damasco.



Desde el año 2008 forma parte del colectivo artístico Shabab Ayyam, proyecto que tiene como alma mater a la galería de arte contemporáneo Ayyam de Damasco, ahora transformada en una residencia para artistas que han tenido que huir de sus hogares. Todo comenzó cuando en 2007 esta galería organiza un concurso dirigido a jóvenes pintores, seleccionando a diez y pasando a ser representados por la galería, comenzando así la promoción de su obra internacionalmente. Azzam ha expuesto su obra "Stories from the Levant", en la convocatoria colectiva Scope Art Fair, Basilea 2009 y en Art Miami en 2010.

Azzam afirma no poder regresar a su país a consecuencia de la información negativa que los medios de comunicación oficiales del régimen vierten paulatinamente sobre su obra, tratándola incluso de perjudicial para la sociedad siria, a pesar de todo él mismo dice tener mucha suerte por haber vivido solo siete meses en la guerra y poder salir del país.



Conversaciones con Azzam:

- En la época actual caracterizada por el proceso globalizador que tiende a uniformar lo que de diferente contienen las diversas culturas del planeta ¿cuál puede ser la identidad del artista contemporáneo?

No hay ninguna condición, ni norma, que tracen los límites del arte o el perfil del artista. La identidad del artista se caracteriza por el grado de su individualidad en este ambiente denso y terrorífico de acontecimientos y desastres vividos. Mientras que el conocimiento y el cúmulo de experiencias artísticas y culturales, siguen siendo las metas a las que aspiro llegar siempre.

- ¿Es posible encontrar un modelo de sociedad multicultural, o la admisión de la diferencia viene supeditada al modelo de sociedad que impone el poder hegemónico occidental?

No probé a vivir en Occidente. Visité Europa varias veces, y no hay duda de que la cultura y la vida allí avanzan rápidamente, pero esto no significa que aceptemos siempre esta hegemonía en sus distintas formas. Podemos exportar algo de lo que logramos hacer, pero esto no significa ignorar la corriente occidental y encerrarnos ante ella.

- ¿Qué representa para ti el exilio obligado al que te ves sometido hacer frente y ante esta situación, dónde puede generarse el contexto en el que el artista produce su obra?

Mi salida de Siria, tras el inicio de la Revolución, me llevó, sin duda alguna, a tener una nueva visión artística y emocional. En mi obra intento plasmar el tremendo choque que nos afectó a todos. En cuanto a la parte emocional, aún no hemos salido de ese forzado cambio, así que no podemos saber todavía de qué naturaleza es.

- ¿Crees que el mundo occidental, con la estabilidad en la que se encuentra, tiene una perspectiva diferente, desde un punto de vista sociocultural, sobre el arte y la guerra juntos?

No hay duda de que Occidente tiene sus propios recursos mediáticos, que van más allá de las realidades morales y éticas, y a menudo, a favor de la política. Y este es uno de los aspectos de la horrorosa contradicción de Occidente, a cuya cultura y arte anhelamos. ¿Cómo podemos admirar y leer sobre revoluciones que cambiaron y revolucionaron Occidente, y luego nos detenemos incapaces de comprender su absoluto rechazo a nuestras revoluciones, a las que llama “guerra” o “ guerra civil”, cuando sabemos muy bien sus posibilidades y su conocimiento de lo que está ocurriendo en otros países y ciudades.

- ¿Qué opinas sobre el modelo de museo-multinacional que en la actualidad abarca los espacios más importantes de nuestras ciudades? Por ejemplo, en la ciudad andaluza de Málaga, el pasado mes de marzo se inauguraron en la misma semana una sede del Pompidou y otra del Museo del Estado Ruso ¿crees que favorece la internacionalización del arte contemporáneo o lo ves como un reflejo occidental del poder del mercado que empobrece el tejido artístico local?

Internacionalizar el arte no significa eliminar su identidad. El arte es la identidad del artista y no su nacionalidad, es decir, a mí me gustan las obras de Picasso, independientemente de su origen español o su identidad francesa, tanto si las veo en los museos de Francia o en los de al-Magrib. El problema está en la cultura artística y el número de interesados en un lugar u otro, pues el número de los visitantes del Louvre de Abu Dhabi será muy reducido en comparación con los visitantes del Louvre de París, aun exhibiendo obras maestras.

- ¿Hacia dónde miráis los artistas sirios contemporáneos?

No puedo valorar el arte sirio contemporáneo, Siria aún no ha creado sus escuelas artísticas. Todavía hay intentos y esfuerzos individuales encaminados a crear diferentes identidades, estos intentos son después de la Revolución más fuertes y más serios.

No tengo padres en el arte local sirio, y me inclino más a aprender de las experiencias internacionales, un referente importante para mi es Marwan Kassab Bashi, que actualmente vive en Berlín.

9.2.4. Khalil Ashawi



Khalil Ashawi, artista de Deir al Zoor, provincia siria fronteriza con Irak, de 26 años quien a pesar de la guerra sigue viviendo en su país trabajando como fotógrafo para la agencia Reuters.



Un cráter provocado por un misil es utilizado por los niños como piscina en Deir al Zoor, ciudad de origen del artista Khalil Ashawi. Septiembre de 2013.

Conversaciones con Ashawi:

- En la época actual caracterizada por el proceso globalizador que tiende a uniformar lo que de diferente contienen las diversas culturas del planeta ¿cuál puede ser la identidad del artista contemporáneo?

La globalización cumple un gran papel en la actualidad, y ejerce una gran influencia sobre el arte, en todos sus aspectos. Y su presencia en las diferentes clases de la obra artística es clarísima. Sin embargo, es el artista quien amolda la globalización a su cultura, a su ambiente y a su pensamiento artístico, plasmado en la obra. La identidad del artista contemporáneo es algo que, al fin y al cabo, depende de él, pues podemos ser hijos de un ambiente cerrado o conservador, pero el artista se esfuerza para salir de lo común, incluso de su propio ambiente que puede encerrarlo, para intentar crear su propio marco con el que pueda presentarse y destacar dentro de su sociedad y entorno, y a través de él,

promocionarse en el mundo exterior. Todo, al fin y al cabo, depende del propio artista.

Se puede definir la identidad del artista contemporáneo mediante varios factores, como el ambiente, reflejado en su obra, con su influencia, a pesar de la modernidad que vivimos, su propia forma de pensar, resultante de la acumulación de experiencias personales, también juega un papel importante en determinar la disciplina artística del artista. Y finalmente viene la influencia de la globalización y se reflejan en la identidad personal de cada artista. A nosotros, nos tocó vivir en una era de velocidad y de desarrollo, que utiliza estilos modernos que se convirtieron en una ventana para cada artista, especialmente para los fotógrafos. Las técnicas de las que nos servimos son hijas de la globalización, porque nos inspiramos los unos en los otros, y recibimos las influencias de los estilos de otros fotógrafos a través del seguimiento de sus obras, lo cual no sería posible si no fuera por las técnicas y las tecnologías de la globalización.

- ¿Es posible encontrar un modelo de sociedad multicultural, o la admisión de la diferencia viene supeditada al modelo de sociedad que impone el poder hegemónico occidental?

Creo que cada sociedad tiene sus propias características que la distinguen de las otras sociedades, e incluso de la occidental. Sin embargo, recibir la influencia de las otras sociedades y culturas es algo evidente, no solamente influencia de la sociedad occidental y de su estilo de vida, porque nosotros tomamos de todas las culturas lo que más se acerque a nuestro carácter y tratamos de aplicarlo y adaptarlo a nuestra naturaleza como árabe y oriental. La sociedad árabe en la actualidad varía de un país a otro, dentro del mundo árabe. Hay muchos países árabes que tienen una cultura más occidentalizada, otros, por el contrario, procuran conservar su patrimonio cultural, y hay otros terceros que se oponen a las ideas y las culturas occidentales, especialmente en los países del Golfo árabe. La idea de la sociedad multicultural, que goza de sus propias características, se encuentra en todas las sociedades y todas estas sociedades, aun las occidentales, ejercen influencias recíprocas, las unas sobre las otras, pero cada una a su manera, y en el modo que más convenga a su estilo de vida.

- ¿Qué representa para ti el exilio obligado al que te ves sometido hacer frente y ante esta situación, dónde puede generarse el contexto en el que el artista produce su obra?

Todo lo contrario, la guerra me abrió un gran horizonte de conocimiento. Nosotros, los sirios, no conocíamos la diversidad en nuestra sociedad, puesto que cada uno de nosotros se encontraba atrapado en su entorno y en su propia sociedad. La guerra mezcló las culturas y las diversidades en una misma sociedad, así empezamos a conocer mejor nuestra cultura local. Durante la guerra, me trasladé por las ciudades sirias, y de cada ciudad evoqué su espíritu, lo cual se refleja claramente en mi obra artística. También la sociedad rural, con la cual me relaciono mucho últimamente, influyó enormemente en mí, de modo que el color verde, símbolo de la generosidad y paz, ocupa un gran espacio dentro de mi archivo fotográfico. Por otra parte, la guerra influye negativamente en uno mismo a nivel personal, cuando el estado de no guerra se convierte en una situación anormal o ilógica desde tu punto de vista. Es una mala situación a la cual ya estoy acostumbrado y me afecta, lo cual se puede considerar como un exilio real que te aleja de la personalidad normal que corresponde a tu forma de ser. Claro que todo esto se refleja claramente en mis fotografías, ya que toda nuestra vida gira alrededor de la muerte y la destrucción en la que se encuentra nuestro país.

- ¿Crees que el mundo occidental, con la estabilidad en la que se encuentra, tiene una perspectiva diferente, desde un punto de vista sociocultural, sobre el arte y la guerra juntos?

Occidente mira a la guerra como un espectador de la experiencia personal de los individuos. Él no siente el dolor de las personas que viven la catástrofe a diario. Tú lees las noticias o ves la televisión cada día, ves la sangre en el telediario o en una foto en el periódico, quizá te impacte por unos minutos, pero después vuelves a tu vida normal. Nosotros, en cambio, sentimos esta sangre y tocamos estos cuerpos descuartizados cada día, lo cual hace que sea ilógica esa comparación o diferenciación entre un artista que se encuentra en medio de la guerra y otro que la observa u oye hablar de ella estando a miles de kilómetros.

Así que la perspectiva es bien diferente. El arte en los países en guerra tiene su peculiaridad, con el negro y el rojo como rasgos distintivos, tiene a sus personajes y su mundo. La cultura del artista en los países en guerra siempre lleva un matiz que te hace notar el estado bélico aunque no esté enunciado en la obra artística, ya que todo lo que ocurre en la sociedad gira entorno a ella. Mientras que Occidente vive en su propio mundo, con sus crisis, sus distensiones y sus propias historias, sigue en su papel de espectador.



Deir al Zoor, fotografía de Khalil Ashawi. Noviembre de 2014.

- ¿Qué opinas sobre el modelo de museo-multinacional que en la actualidad abarca los espacios más importantes de nuestras ciudades? Por ejemplo, en la ciudad andaluza de Málaga, el pasado mes de marzo se inauguraron en la misma semana una sede del Pompidou y otra del Museo del Estado Ruso ¿crees que favorece la internacionalización del arte contemporáneo o lo ves como un reflejo occidental del poder del mercado que empobrece el tejido artístico local?

El museo multicultural y multinacional es una experiencia buena y beneficiosa a la vez, puesto que ayuda a difundir las culturas y al intercambio de ellas y de las experiencias artísticas entre países de distintas culturas, además de dar a conocer a las otras civilizaciones, lo que abre nuevos horizontes ante los artistas y ante los deseos de conocer el arte de diferentes países.



Un combatiente del ejército "libre" sirio rezando en la ciudad de Deir al Zoor, fotografía de Khalil Ashawi. Febrero de 2014.

La globalización del arte contemporáneo es un hecho casi inevitable, puesto que los nuevos medios de comunicación acercan entre las culturas, y eliminan muchos obstáculos temporales y espaciales, así que ya es posible ver cualquier producto cultural y artístico en cualquier país a través del Internet, lo que demuestra que no existe ningún control o hegemonía occidental, puesto que el tema está relacionado con la sociedad, su nivel de cultura y con su capacidad de producción artística y colgarla en la Red para que tenga más difusión y mayor influencia, y así la sociedad se vuelve más activa y más influyente y no sólo receptora.

The Washington Post

Prices may vary in areas outside metropolitan Washington.

MD DC VA SU V1 V2 V3 V4



Thunderstorms 88/72 • Tomorrow: Partly sunny 88/70 • DETAILS, B8

WEDNESDAY, AUGUST 28, 2013

washingtonpost.com • \$1.25

Dolphins dying by hundreds in region

Episode linked to virus that ravaged bottlenoses in 1980s

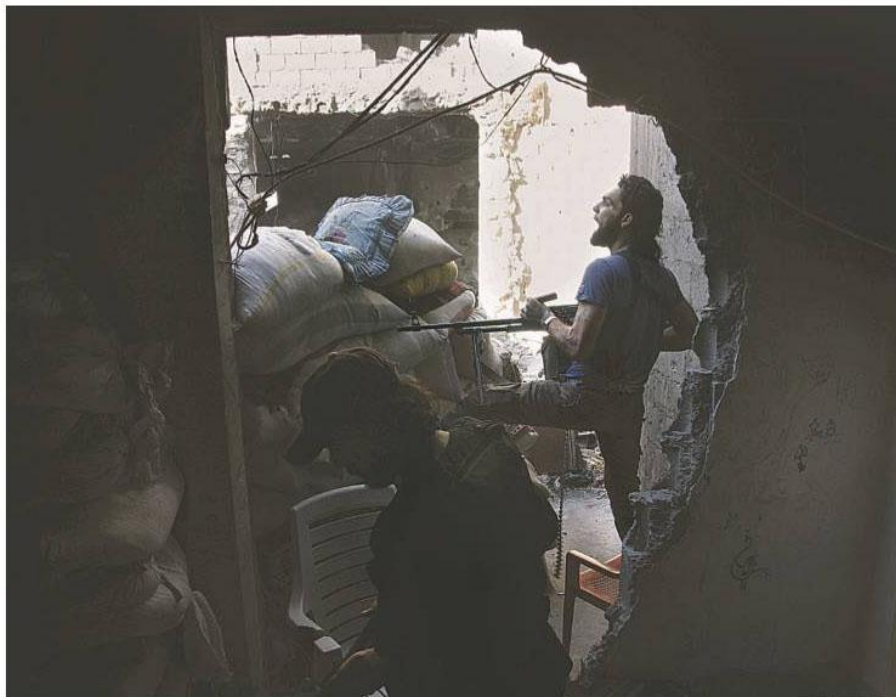
BY LENNY BERNSTEIN

A widespread die-off of bottlenose dolphins off the Mid-Atlantic Coast — the worst of its kind in more than a quarter-century — almost certainly is the work of a virus that killed more than 740 dolphins in the same region in 1987 and 1988, marine scientists said Tuesday.

Since the beginning of July, 357 dead or dying dolphins have washed ashore from New York to North Carolina — 186 of them in Virginia. Authorities have received numerous additional reports of carcasses floating in the ocean, said Teri Rowles, director of the marine mammal health and stranding response program for the National Oceanic and Atmospheric Administration's fisheries service. The actual number of deaths is certainly greater, she said.

The cause is thought to be cetacean morbillivirus, which has been confirmed or is suspected in 32 of 33 dolphins tested, she said. Marine officials are looking at the possibility of other factors. in-

TURMOIL IN SYRIA



A rebel screams after firing at regime loyalists in Deir al-Zour. The Obama administration plans to release evidence, possibly as soon as Thursday, that it will say shows President Bashar al-Assad is responsible for what U.S. officials deem an "undeniable" chemical attack.

Proof against Assad at hand

CHEMICAL ATTACK TIMELINE MAPPED

U.S. military action appears all but certain

BY KAREN DEYOUNG AND ANNE GEARAN

The Obama administration believes that U.S. intelligence has established how Syrian government forces stored, assembled and launched the chemical weapons allegedly used in last week's attack outside Damascus, according to U.S. officials.

The administration is planning to release evidence, possibly as soon as Thursday, that it will say proves that Syrian President Bashar al-Assad bears responsibility for what U.S. officials have called an "undeniable" chemical attack that killed hundreds on the outskirts of the Syrian capital.

The report, being compiled by the Office of the Director of National Intelligence, is one of

U.S. strike could pull nation into war, experts say

Combatiente del ejército "libre" sirio en la ciudad de Deir al Zoor, fotografía de Khalil Ashawi. Agosto de 2013.

- ¿Hacia dónde miráis los artistas sirios contemporáneos?

El arte contemporáneo sirio se ve muy afectado por la guerra. La mayor parte de las obras tienen como objetivo dar a conocer la causa siria, sea a favor o en contra de la revolución y del estado de sitio que ha destruido una gran parte de Siria y de su infraestructura. Esta destrucción se refleja en el arte sirio, se refleja también lo que sufre el ser humano, el abatimiento, la confusión y la pérdida. A lo que aspira el artista sirio en la actualidad es a transmitir la imagen de lo que está ocurriendo en su país para, quizás, poder ayudar a encontrar una solución a una guerra que hizo que muchos artistas abandonaran Siria.



Khalil Ashawi. Damasco. Marzo de 2015.

9.2.5. Juan Manuel Balaguer

Para cerrar esta investigación era imprescindible para mí contar con la opinión de Juan Manuel Balaguer, cuya trayectoria le define como el Marco Polo español. Una de las descripciones más acertadas en mi opinión, sobre este gaditano universal fue publicada en su novela *El maleficio del cometa*, Quorum Editores, 2010:

“Juan Manuel Balaguer. Nacido en Cádiz, en el lejano 43, estudia aquí y en Madrid. Una abducción perpetrada por una cálida levantera, le lleva a conocer, vivir y trabajar en algo más que medio mundo. Se le resiste, aún, Oceanía. Por todos lados, desde los más ácidos, pobres y hostiles lugares de la tierra, hasta los más lúcidos y desahogados, ha ejercido oficios empresariales vinculados al enigma productivo extinguido de la mar, para evitar olvidarse de las playas y luces salinas de Cádiz, si ello fuera posible. De vocación precoz y oficio tardío en esto de escribir, debe esa vocación al ambiente artístico del teatro y la poesía en el que fue introducido, como polizón, por su hermano. Ahora, gracias al aliento diagnóstico de la Universidad de Baja California, en México, empieza a convencerse de que puede ejercer, con dignidad y sin sonrojo, este oficio milagroso de contar historias”.



Juan Manuel Balaguer durante una entrevista en 2013.

Las opiniones de Balaguer representan nuestro *desde*, nuestra mirada, sobre las mismas cuestiones que planteo a los artistas sirios Sabour, Azzam y Ashawi, como confrontación razonada del momento actual, desaparecidos los estilos, las tendencias, los géneros, las especialidades, el arte se mueve respondiendo a otros parámetros entre los que el de la identidad aparece como un factor cada vez más determinante. Juan Manuel Balaguer, personifica una de las mentes más privilegiadas del panorama intelectual español en la actualidad y además conoce de primera mano la cultura de la cuenca mediterránea, con lazos que le unen personalmente a su tierra, Cádiz.

Filósofo, escritor y abogado, ha conocido, vivido y trabajado en más de ochenta países. Él también ha sido muchas veces un artista en guerra.

Licenciado por las universidades de Madrid, Lovaina, Bélgica y Baja California de Ensenada, México, columnista del Grupo Vocento, empresario del Teatro Maravillas entre los años 1984-1986, además de abrir al mundo la flota pesquera de China, por encargo personal de Teng Shiao Ping, durante su carrera ha puesto en pie proyectos empresariales en Somalia, Cuba, Suráfrica, Namibia, Senegal, México, Chile o Albania,

Desde el año 2007 asume el papel de portavoz del proyecto Phoenix Strategyon, es su director general y el impulsor de este sueño tan complejo como contagioso y reconfortante. Promueve en Cádiz, en diciembre de 2008, la mercantil Cádiz 2013, para desarrollar una estrategia de diseño integral de industrias culturales capaces y capacitadas para potenciar la socioeconomía y la sociocultura de la Bahía de Cádiz, con la que promueve la mercantil Phoenix Strategyon, la que configurada como grupo, lidera este proyecto homónimo, asociada a un grupo de profesionales de distintas ramas del pensamiento, la arquitectura, la ciencia, las artes, la ingeniería, la ecología, y con la Fundación Tecnotur. En estos momentos, dirige este conjunto de actividades y proyectos en calidad de Presidente del Consejo de Administración.

“La indolencia es un estilo de vida. Somos indolentes, descreídos y escépticos porque, como pueblo, somos muy viejos. Ya no creemos cualquier cosa fácilmente. Igual, es posible que haya mucho de razón y sabiduría en la indolencia del gaditano, pero eso nunca debe ser impedimento para tener pasión y fe. Quizás han faltado los mensajes adecuados para recuperar el esfuerzo colectivo y masivo de conocernos y explicarnos. Tenemos que reivindicar el amor por Cádiz. Llevarlo a la práctica, sin el menor complejo.”³⁸²

³⁸² Juan Manuel Balaguer entrevistado por José Landi, La Voz de Cádiz, 25-enero-2009.

Conversaciones con Balaguer:

- Después del arte para los dioses, el arte para los príncipes y el arte por el arte, nos ha llegado gloriosamente el arte para el mercado. En la época actual caracterizada por el proceso globalizador que tiende a uniformar lo que de diferente contienen las diversas culturas del planeta ¿cuál puede ser la identidad del artista contemporáneo?

La identidad del artista contemporáneo ha de basarse en la búsqueda de la belleza ultimada, perfeccionada, asistido por todos los medios avanzados a su alcance, inclusive los tecnológicos, si éstos le aportan elocuencia divulgativa a su relato. En su conjunto, la obra del artista contemporáneo ha de estar rotundamente comprometida con la calidad, la que debe, a su vez, responder a la identidad ética y estética del artista desde una simbiosis, esencial y existencial muy perfeccionada. La obra de arte es un objeto fungible, se compra-vende pues, que tiene un coste material y una apreciación inmaterial subjetiva por lo que no puede considerarse una perversión el ponerle un precio y asignarle un valor. El mercado cuantifica tanto sus valores subjetivos como los objetivos, desde una interpretación lucubrada o intuitiva.

Entiendo que no debemos incurrir en el error de demonizar al mercado, a los mercados, a la mercadotecnia, como así opino que no debe demonizarse a la economía y ni tan siquiera al dinero al que hay que verlo como una herramienta útil al servicio de la ética y, por ende, la estética. No existen los idilios inmateriales, los paraísos angélicos pudorosos asfixiados por la hipocresía.

En tal sentido, la identidad del artista contemporáneo se la aportará su nivel de decencia y compromiso con la calidad, material e inmaterial, con el objeto bello producido, de forma tal que no se convierta en un productor de infortunios y fraudes rutinarios. La obra de arte, la genuina, en tanto en cuanto tiene un valor intrínseco y extrínseco y por ello se le asigna un precio, ha de asumir la responsabilidad moral y ética con la calidad, como hemos dicho, y así con la durabilidad; resulta ser una inversión y, por ello, ha de ser amortizable, incluso que aspire a una revalorización. En ningún caso puede ser un fraude ético, como moral o económico.

- ¿Es posible conjugar la unidad de una sociedad con la diversidad de culturas o, por el contrario, hay que admitir que cultura y sociedad están tan estrechamente ligadas que la unidad de una implica la de la otra y que no puede haber vida social común entre poblaciones de cultura diferente; es decir, que no caben relaciones sociales reguladas entre poblaciones que construyen de forma diferente su relación con su entorno natural, social o psicológico?

He tenido la dicha de haber vivido y trabajado en países multiétnicos y multiculturales y mis sugestivas y apasionadas experiencias me dificultan el hecho de contestar a esta pregunta desde una honesta y saludable objetividad. No creo en los pueblos, ni en las razas, y, por lógica eludo las interpretaciones populistas del devenir humano y toda xenofobia, sino que creo en las almas y sus recursos metafísicos, ninguno de ellos marcado por un origen, una tribu, un color, una confesión, una filiación o un sexo con sus licencias de uso y disfrute.

Haber trabajado con amerindios pai-pai, cumiais, yaquis y lacandones en México, con mapuches en Chile; con wolof en Senegal; con bosquimanos en Sudáfrica o han en China, entre otros prodigios esenciales y culturales, me aleja de toda tentación de incurrir en purismos tanto hematológicos como culturales. Ya que hablábamos antes de identidad, al ser humano se la aporta la mixtura, el criollaje, la excelsa impureza de las mezclas y las simbiosis concordantes.

La multiculturalidad es una necesidad, un alivio, un bálsamo para curar las esclerosis de la involución, lo cual no quiere decir que sea sencillo vivir entre dispares, por sus gustos dispares, pero no por sus credos y compromisos no tan dispares con el amor y la verdad. Hemos de existir, de convivir, desde el compromiso irrenunciable con la tolerancia y la abominación y el repudio de los fundamentalismos. Puede, pues, en mi opinión, existir una cultura común, más no una única cultura y para que ello acontezca hemos de esforzarnos en escuchar, en entender, en comunicarnos, para valorar aquellos segmentos entrañables que no dominamos dentro de la ontología de los demás. Hemos de convertirnos en gestores avezados de nuestra intimidad, para conseguir tenerla perfectamente deslindada catastralmente y así poderla ofrendar. El ser humano, y más aún el artista, ha de llegar a investirse con los ornatos de los oferentes en un ritual amoroso de entrega fascinante multicordial.

- ¿Qué opinas sobre el modelo de museo-multinacional que en la actualidad abarca los espacios más importantes de nuestras ciudades? Por ejemplo, en la ciudad andaluza de Málaga, el pasado mes de marzo se inauguraron en la misma semana una sede del Pompidou y otra del Museo del Estado Ruso ¿crees que favorece la internacionalización del arte contemporáneo o lo ves como un reflejo occidental del poder del mercado que empobrece el tejido artístico local?

Amo de los museos su dignidad ordenada y vetusta, aún cuando estén dedicados a exponer obras contemporáneas, y su afán por exponer obras de arte, u otros enseres de valor elocuente, con un recogimiento eclesial modesto. Sus museólogos y museógrafos hacen meritorios esfuerzos por mantener sus fondos patrimoniales en perfecto estado de revista, y salvaguardarlos sin la tentación de acorazarlos. Pero todos estos esfuerzos han de ser, siempre en mi opinión, reconducidos hacia la didáctica amena, hacia la generación de atmósferas fascinantes, motivadoras.

Un museo, cualquier museo, no puede ejercer exclusivamente de púlpito y ara, de templo áureo, sino que ha de ejercer de ágora y teatro. Es una escuela y una escolanía y jamás un escaparate yermo.

Un mero fedatario que convierte la fe pública en un testimonio marchito y una heredad hueca. Los museos, sin embargo, no pueden incurrir en el error de financiar sus actividades expositivas y docentes desde la trivialización y la tibieza. Desde la levedad social. Han de ejercer de directores de escena y de aurigas de la sociedad, la que los necesita como diseñadores del porvenir cultural y educativo feraz e industrializado.

La actual tendencia urbana de contratar con los grandes iconos de la museología franquicias de sus marcas, desde Málaga a Dubai, responde a un ejercicio de mercadotecnia cultural, de gran utilidad para aquellas ciudades que no dispongan de grandes fondos museográficos propios, o bien que aspiren con ello incrementar su oferta de turismo cultural. Pueden así aproximarse a culturas remotas o a inducciones ilustrativas remotas, dependiendo siempre de la calidad de la franquicia y su capacidad de simbiosis con la sociedad y ciudad que la acoge. En suma, le pediría a esta disciplina, entendida como una tendencia creciente, que el contenido de la franquicia no incurra en el exotismo y se aproxime a los gustos,

tendencias y necesidades culturales e historiográficas de los usuarios de esas franquicias; de los lugareños.

- ¿Dónde reside el punto de inflexión en la fractura entre arte y artesanía?

No creo que existan diferencias profundas ni grandes distancias entre el arte y las artesanías. Entre las “buenas” bellas artes y las “buenas” artesanías. Corresponden a distintas ramas disciplinares de un mismo árbol frondoso y umbrío. Las artes puede que se aproximen más a las disciplinas adscritas a la razón, al mundo cognitivo, y las artesanías parecen ser fruto del sortilegio de las habilidades no cognitivas. Esta sencilla delimitación primaria no tiene ningún rango legislativo, pues existen objetos confeccionados por artesanos populares de sabrosísima belleza y armonía, homologables a genuinas obras de arte.

En realidad, no existe deslinde entre las actividades de ambos gremios, el de los artistas y los artesanos, pues ambos grupos de oficiantes son individuos habilidosos en extremo. En tal sentido y por el contrario, lo que si pudiéramos asegurar es que un individuo poco habilidoso nunca podrá ser un acreditado artista o artesano. Los productos artísticos o artesanales, y no nos referimos exclusivamente a las artes plásticas, deben lanzarse a la búsqueda de la perfección a través del anhelo trémulo por alcanzar la belleza. Corresponde así al universo de habilidades y habilidosos vinculados a la belleza y sus expresiones, desde las artes decorativas y suntuarias, hasta la literatura. A través de esta trama arbórea la belleza y su armonía asume la plena responsabilidad de erigirse en la esencia del sumo placer.

Puedo decir por ello, que no me complacen las disciplinas artísticas, en sentido lato, comprometidas con las corrientes feistas, aún en el caso de que no sería capaz de definir con propiedad innovadora qué entiendo por belleza o fealdad en sentido estricto. Quizás a la belleza la explique la armonía y el equilibrio localizados en un relato sugestivo. En un pellizco. La fealdad es el mal lato.

- Si como dice Canclini, para saber qué se puede conocer y manejar, o qué tiene sentido modificar y crear, los científicos, los intelectuales y los artistas no tienen que negociar sólo con mecenas, con políticos o con instituciones, sino también con un poder diseminado que se esconde bajo el nombre de globalización. ¿David no sabe dónde está Goliat? Y si es así ¿Qué sucede a continuación? ¿Una sociedad anestesiada? ¿Una sociedad con miedo?

David no sabe donde está Goliat, pero tampoco sabe Goliat donde está David. Las referencias de los cánones que rigen la intimidad y las intimidades se han difuminado, quizás peor; se han desvirtuado. Asistimos por ello a una desnaturalización de la geografía, de las lindes entre lo universal y lo particular. Este estado de desnudez impúdica convierte a la preciada globalización en un predio desordenado, sin personas con personalidad enriquecidas por la potencia del conocimiento universal, sino confeccionada con individuos egoístas que presumen de ser altruistas sin serlo. No puede defenderse la preciosa globalización sin que existan comunidades teóricas de espíritus libres que amen lo ignoto, lo remoto.

La genuina virtud del ser humano, su habilidad artística, es su capacidad de realizarse en el otro. Su “otridad”, ese precioso don que le capacita para amar y ofrendarse. Para vivir en la transferencia emocional, apasionada, de su esencia hacia la esencia del otro gracias a una existencia pletórica, atlética. Los poderes fácticos, del tipo que estos sean, han prescrito la necesidad de implantar un concepto de globalización desequilibrado e injusto, pues para que verdaderamente se pueda gozar de una soberana globalización deben ser respetadas las identidades de las partes para que podamos realizarnos ontológicamente en un todo holístico.

Para hacer un bien no se puede infligir un mal, y el arte, las bellas artes y sus afiliadas las artesanías, pertenecen por transferencia osmótica a la humana especie, la que es la propietaria de la naturaleza global y así un artista puede expresarse con la estética que elija, con los tropos literarios que seleccione de su universo particular, ejerciendo su derecho libérrimo y ubérrimo de confeccionar un mundo sin lindes y sin estereotipos, o bien ejercer de lugareño costumbrista recatado. En cualquier caso, si el artista no puede expresarse con plena libertad, su obra será siempre una bien enclaustrado, encarcelado.

10. CONCLUSIONES Y APORTACIONES

“Ese instante en que la Belleza, después de haberse hecho esperar durante mucho tiempo, surge de entre las cosas comunes.”

Georges Bataille.



Pintura con motivos vegetales en la entrada a una vivienda. Assan, Provincia de Raka, zona fronteriza entre Irak y Siria. 2009.

“Estamos en un mundo donde redes –*networks*– a escala mundial se van desarrollando muy rápidamente, pero al mismo tiempo, en cada país, se observa una

subjetivización de las culturas, que ya no se definen en términos objetivos de producción, de consumo, de organización, de racionalización. El problema es que, en el sentido antropológico de la palabra, las culturas van desapareciendo y son reemplazadas, por un lado, por mercados y, por el otro, por identidades”.³⁸³

Durante mi estancia en Siria y Líbano he podido comprobar como estos dos países que viven circunstancias excepcionales por diferentes motivos, entran plenamente -sin importarle esas circunstancias- en las redes que refiere Alain Touraine. Una maquinaria imparable ocupa el espacio vital (de vida) por encima de cualquier medida proteccionista o de aislamiento de sus gobiernos. El gobierno Sirio, antes de la guerra permanecía cerrado desde hace años al mercado occidental, coqueteando irremediabilmente -a nivel de su ciudadanía- con ese mercado por encima de las recomendaciones o prohibiciones de sus gobernantes, mientras que el Líbano trata de solucionar su permanente conflicto bélico arrojándose en los brazos de estas redes. Por el contrario, otros sectores ciudadanos hacen de la identidad su objetivo principal. Se convierte en una actitud radical que los lleva a rebuscar en lo más profundo de su cultura e inventársela cuando se considera necesario. El resultado “es que la gran tendencia en el mundo actual no es la comunicación intercultural sino la separación de las culturas.”³⁸⁴



Algunas pinturas se convierten en imágenes kistch influidas por la información globalizadora. Interior y exterior de una casa en la aldea de Sharagrag, Siria. 2009.

³⁸³ Alain Touraine, “El fin de la cultura instrumental”, *Cuadernos del Mediterráneo*, nº1, Institut Català de la Mediterrània, Barcelona, 2000, p-19.

³⁸⁴ *Ibid.*, p-20.

Recorro las aldeas de Siria a través de la raya fronteriza que separa el país de sus vecinos Turquía e Irak buscando qué puede haber de tradicional en estos lugares tan recónditos. Me acuerdo de la frase de Aimé Césaire: “el camino más eficaz para llegar a la modernidad es a través de la tradición”. Para Césaire civilización y cultura definían dos aspectos de una misma realidad. Los relacionaba sin límite alguno, al extremo que la primera era el contorno más extremo de la segunda. La cultura, por el contrario, “constituye el núcleo más irradiante de la civilización, en todo caso, el aspecto más singular de ésta.”³⁸⁵ Por el contrario “donde haya existido colonización, se ha vaciado de su cultura, de toda cultura, a pueblos enteros.”³⁸⁶ Para el autor de “Discurso sobre el colonialismo”, la colonización es el peor castigo que pudo haber sufrido cualquier país, pues deja una lacra irremediable en su civilización y en su cultura. Los procesos de descolonización del planeta, salvo excepciones, se terminaron de llevar a cabo a lo largo de la década de los sesenta pero ¿podemos hoy estar seguros de que han producido estos procesos?

Antiguamente se ocupaban los territorios por medio de la espada y la religión. La primera doblegaba al indígena, anulaba su posible o real resistencia; la segunda lo hacía con sus creencias, con su concepción del mundo y, de esta manera, con su universo cultural. Un viejo sistema, tremendamente eficaz, que se iniciaba con la destrucción sistemática de la cultura autóctona, para terminar con la introducción de nuevos códigos persuasivos.

“De acuerdo con uno de los tratados de propaganda colonizadora más sobresalientes en el período colonial hispánico, *De procuranda indorum salute*, debido a Joseph de Acosta, pueden distinguirse tres etapas en este proceso de colonización simbólica: La primera de ellas es manipulativa y lineal. Consiste en la destrucción simple de los símbolos de las culturas conquistadas, de sus normas sociales y sus lenguajes, y la implantación violenta de un sistema lingüístico exterior.

(...) La segunda (...) es (...) integradora y persuasiva (...) protege a sus recién conquistados súbditos, crea un marco jurídico e instituye un sistema simbólico para atraer (...) a una masa social previamente desintegrada espiritual y materialmente.

Pero existe un tercer y definitivo momento del proceso colonizador más complejo e interesante: la colonización “interior”, fundada en un conocimiento empírico y racional de la lengua, el conocimiento, las creencias, los deseos, los sentimientos y las representaciones del sujeto colonizado. (...) Su objetivo final era la eliminación, por medio

³⁸⁵ Aimé Césaire, *Discurso sobre el colonialismo*, Akal, Madrid, 2006, p-47.

³⁸⁶ *Ibíd.*, p-49.

de la confesión, la culpa, la penitencia, la contrición etc., de cualquier rastro de memoria histórica en lo concerniente a los aspectos fundamentales de la vida, (...) y su suplantación por la identificación con los valores espirituales y temporales del poder colonial.”³⁸⁷

En la actualidad, ya no es necesario invadir físicamente un país para llevar a la práctica las técnicas de colonización a las que se refiere el autor. La televisión ha suprimido desde hace tiempo las barreras diferenciales, sustituyéndolas por símbolos todopoderosos y homogéneos que están por encima de los gobiernos: gobiernos en red. Su poder mediático es total y su incidencia en el ciudadano, sea de la clase que sea, es devastadora. Los espectáculos deportivos se pueden seguir, con similares índices de audiencia, desde cualquier parte del mundo y lo mismo sucede con las películas, distribuidas por las grandes productoras; con los programas concurso, registrados por sellos internacionales que sólo varían atendiendo a las pequeñas peculiaridades de cada comunidad; y, sobre todo, la publicidad donde el deseo de consumo se mezcla con unos hábitos y unos comportamientos vitales que giran alrededor de clichés establecidos.



La arquitectura orgánica tradicional va desapareciendo a medida que el ladrillo y el hormigón ocupa el espacio urbano.

³⁸⁷ Eduardo Subirats, *Linterna mágica*, Siruela, Madrid, 1997, pp-145-6.

Las grandes multinacionales se encargan de introducir esos productos en el mercado -deportivos, concursos, películas, publicidad- con una agresividad que anula cualquier resistencia del mercado local.

En todo caso, éste termina por asumir o falsificar los mismos productos que traen las multinacionales.

La nueva invasión colonizadora viene disfrazada de golosos atractivos inexistentes. Surca el espacio y aterriza en las viviendas del ciudadano indefenso. Se acelera el proceso de captura natural, o vienen impuestas como una exigencia, y quiebran la capacidad para asimilar o diferenciar lo autóctono de lo impuesto.



Fachada pintada con motivo de una boda en la aldea siria de Taifaras.

El poder de atracción de estos nuevos canales de comunicación, como un agujero negro, absorbe energía, no comparte. El ciudadano se deja cautivar de la emanación fastuosa que sale de las grandes metrópolis, y no encuentra la forma de acercarse al “Gran Palacio” para poder dejar su zapatilla perdida en las escaleras. Miles de

cenicientas y cenicientos esperando la aparición de un príncipe azul, en forma de gran multinacional, centro de arte, negocio autónomo, publicidad, espectáculo, o lo que sea, se predisponen a una asimilación salvaje, superficial, mitificada, de cualquier modelo o representación de ese mundo “culto” y poderoso que le permita, en definitiva, estar “a la altura de las circunstancias”.

Se habla constantemente de la poscolonización y se considera la colonización como un fenómeno del pasado, cuando la verdadera colonización comienza ahora.

Siento la intensidad de la ruina, su extraña belleza que, tal vez, resida en esa facultad de atrapar el tiempo. Paseo entre viviendas orgánicas, blandas, que se van perdiendo a medida que los ladrillos y el hormigón ocupan nuevos espacios. La ruina se convierte aquí en preservadora de la cultura. Las caligrafías que vine a buscar se han quedado relegadas a manifestaciones marginales y descuidadas. Otra caligrafía ocupa determinadas fachadas dictada estéticamente desde el mundo global. Es un producto kitch que aglutina publicidad, estrellas de cine y definición estética. Aquí parece que ya nadie se preocupa por no dejar morir lo que está. Me acuerdo de los viejos secaderos de tabaco de Granada que motivaron mis primeras obras.



En la aldea de Tfajin, una pareja blanquea con cal la fachada de su vivienda.

En el pueblo de Assan encuentro a una pareja que está blanqueado con cal la fachada de la vivienda. Su desinhibición a la hora de trabajar deja ver una obra definitiva, con una personalidad próxima a lo que Tàpies atrapaba de Oriente. Las manchas blancas esparcidas por la fachada registran algo tan próximo a la caligrafía que me entran ganas de decirles que lo dejen ya, que está bien así. Pero sé que me tomarían por loca. “No podemos ver sin antes digerir, triturar incluso aquello que hemos visto. “Ver” es siempre algo más que la función de unos órganos oculares. Ver es un proceso digestivo al par que mental.”³⁸⁸ La manera en que cada cual digiere lo que tenemos ante los ojos depende de demasiadas cosas como para que ellos y yo coincidamos ahora tan siquiera en algo. Y, sin embargo, siento la diversión en sus rostros y en sus actitudes, me siento identificada con su forma de hacer y ellos, que lo notan, se prestan, cordiales, a dejar registro de sus días y sus vidas. Hay una sintonización de comportamientos, de actitudes, estando tan distantes en el “ver”.

Sin eludir el análisis, me gustaría que este trabajo se contemplara como un punto de vista particular, expuesto por alguien que es parte integrante, por lo que interesada, de los hechos que aquí se han mostrado, por esta razón nunca he pretendido hacer de él un estudio objetivo. El poema que abre el inicio de cada capítulo advierte de esa actitud subjetiva, amparándome precisamente en la capacidad que tiene el verso para traspasar el simple enunciado del lenguaje y circular también por la pintura, por la música, por la arquitectura, por la danza, adueñándose de todo. De la misma manera que, cuando he tenido que referirme al Otro, a los lenguajes tradicionales, o a las posibles experiencias que se podrían abordar en el arte desde la “diferencia”, he recurrido constantemente al ejemplo de Siria, un país que conozco (si se puede llegar a conocer algo tan complejo).

El término “primitivo” ha perdido su antigua relación con lo “salvaje”, “bárbaro”, “feroz”, “incivilizado”, para ajustarse al origen (del latín: “primus”), lo primero, también lo antiguo. Es un tema recurrente en los lenguajes creativos de los últimos años el abordar ampliamente los estilos y comportamientos artísticos y sociales de “los otros”. Al entender que ese Otro parte de una realidad tan palpable como la nuestra que le ha llevado a una concepción del mundo diferente, nos encontramos ante un nuevo conflicto terminológico. La realidad del Otro no es más barbara, incivilizada, ni más antigua que la nuestra, y se ha visto sometida a similares procesos de cambio, de mestizaje, de

³⁸⁸ Chantall Maillard, “Prólogo”, *Henri Michaux. Escritos sobre pintura*, Colección de Arquitectura, nº40, Murcia, 2007, p-25.

“contaminación de lenguaje”. Cuando en 1999, el Museo del Louvre abre una sección dedicada a las artes llamadas “primeras”, para introducir en la categoría de “museo” el arte de “los otros”, deja en evidencia este problema terminológico en la utilización del propio calificativo “artes primeras”, o como siete años mas tarde sucedería con el Museo du Quai Branly que significativamente al asignarle un nombre que hace referencia al lugar de la ciudad de París donde está situado, ejemplifica no saber cómo llamar al Otro.

Algo similar se puede decir de términos como “contemporaneidad” o “modernidad”. Cuando se pierde el concepto de progreso, cuando se abandona la línea científico-positivista que había presidido el comportamiento artístico de la primera mitad del siglo XX, cuando Foucault nos hace viajar de la utopía a la heterotopía y convierte el espacio del orden -de las clasificaciones y de los emplazamientos- en otros lugares inquietantes en los que se puede pensar lo inimaginable³⁸⁹, cuando Lyotard define la posmodernidad en función de su densidad y acumulación, cuando Habermas precisa que estamos en una época de replanteamiento y de reorganización de la modernidad³⁹⁰, y cuando, finalmente, entran en escena otras voces procedentes de una periferia de la que apenas se consideraba su opinión sobre la modernidad por no pertenecer al núcleo que la había generado, voces todavía poco presentes en la escena pública, pero determinadas a cuestionar y retomar la propiedad de esa modernidad, se ponen en cuestión las mismas palabras -y por lo tanto, los conceptos- sobre las que se sustentó el discurso de Occidente.

Otro factor determinante de este cambio está en los procesos de colonización y descolonización, y en las relaciones de tensión que se establecen a partir de aquí. Lejos han quedado aquellas ideas “benefactoras” en las que se entendía que la colonización estaba sustentada en base a la divulgación de una civilización y una religión universales que se debían extender por todo el mundo. Ideas que justificaban la ocupación de unas tierras pobladas por gentes salvajes, primitivas, necesitadas de estos nuevos fundamentos. El pensamiento discrepante -elaborado principalmente por los propios hijos de la colonización- denuncia los intereses económicos y la situación de opresión y discriminación a la que habían conducido esas ideas. Un largo recorrido sobre el que se fundamentan las relaciones culturales entre los diferentes mundos que hoy componen el planeta. Intelectuales como Justo Sierra, José Martí, Tagore, Gandhi, Léopold Senghor, Frantz Fanon, Kwame Nkrumah, Aimé Césaire, etc., cuestionaron muchos de los

³⁸⁹ M. Foucault, “Prefacio” de *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Madrid, 1984, p-1-10.

³⁹⁰ Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, Taurus, Madrid, 1993.

argumentos de aquellos -Schelling, Kant, Hegel, Hume, etc.- que, si bien estructuraron el pensamiento de la modernidad de Occidente, no tuvieron ningún reparo en situar a los nativos de las colonias fuera de la humanidad. A medida que estas ideas fueron tomando presencia (o debido a eso) se fueron produciendo también los procesos de descolonización. Occidente empezó a compartir muchas de sus tesis. La sociología y la antropología se abrieron a las nuevas formas de vida de estas comunidades, empezando a cuestionar la idea de progreso y a entender que "(...) existen dos modos distintos de pensamiento científico, que tanto el uno como el otro son función, no de etapas desiguales de desarrollo del espíritu humano, sino de los dos niveles estratégicos en que la naturaleza se deja atacar por el conocimiento científico".³⁹¹

Los nuevos conceptos con los que se asume la realidad afectan naturalmente a la manera de percibir el arte, sobre todo el arte realizado por esas otras culturas. Pero, la descolonización solo es aparente. Los intereses económicos que mantienen las antiguas colonias sobre los nuevos países liberados hacen que las condiciones y los pactos para lograr la liberación no sean los más adecuados. A la "colonización" no le sigue la "descolonización", sino la "neocolonización". La "globalización" es una empresa emprendida por las sociedades post-industriales para expandir los productos de consumo que esas sociedades fabrican cada vez en mayor cantidad. Por lo tanto se hace necesario mantener colonizado el mundo sencillamente porque hacen falta clientes. La "multiculturalidad" -convertida en "monoculturalidad" o en su hermana "interculturalidad"- es la herramienta perfecta para penetrar en esas sociedades que se resisten a seguir colonizadas: todos juntos, unos con velo y otros sin él, unos con cruz y otros sin ella, unos con chilaba y otros con corbata, es igual siempre que no haya problemas y la Coca-Cola de turno nos una. Las influencias habidas entre las diferentes culturas, los intercambios producidos entre ellas, así como el roce, la fricción o el enfrentamiento al que se han visto sometidas constituían hasta ahora el factor determinante de su propia existencia. Hemos visto que cada cultura es consecuencia de una tensión entre la tradición y los cambios (contaminaciones exteriores) a los que se ve sometida esa tradición. La cultura debía entenderse pues como un proceso en movimiento en el que la actividad creativa, el arte, constituía el elemento generador de este proceso. Es decir, cada cultura utilizaba el objeto y el comportamiento artístico para definir su campo de actuación, y así, el artista podía adoptar una actitud a-cultural que le permitía construir de

³⁹¹ C. Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, FCE, México, 1988, p-33

manera desinhibida su propio lenguaje. Cada cultura disponía de un “espacio-tiempo” dentro del cual se definía para aceptar o rechazar los comportamientos innovadores.

La globalización algunos la entienden como un proceso, que viene de la Antigüedad, por lo que las sociedades respondían a la necesidad de expandir sus culturas y ampliar sus territorios. Pero, el proceso globalizador actual se define por unas características inéditas que la dotan de una agresividad y de un control desconocidos. Las nuevas tecnologías de la comunicación, la incidencia decisiva de estas tecnologías en el desarrollo de los pueblos, el protagonismo del FMI en este desarrollo, etc., destruyen el factor “espacio-tiempo” del que disponían las otras culturas, por medio del cual podían mantener su condición diferenciada. La globalización, tal y como ahora la vivimos, ha de entenderse como un proceso, de implantación reciente, con el que los países post-industrializados de economía capitalista neo-liberal tratan de recuperar el control (si es que alguna vez lo perdieron) sobre las antiguas colonias. Una expansión y hegemonía económica del planeta ejercida, ya no por los estados representativos de esos países, sino por poderes macroeconómicos que traspasan esos estados.

La globalización económica es, pues, un hecho que se ha adueñado del mundo. No sucede así con la globalización cultural. La falta de propiedad cultural de la globalización todavía permite especular sobre un futuro próximo en el que se podría destacar tres corrientes de pensamiento:

1. Los que piensan que la globalización desembocará finalmente en una estandarización cultural del mundo regida, claro está, por los designios de Occidente, y siguiendo los actuales parámetros de la sociedad de consumo.
2. Los que por el contrario creen que los procesos globalizadores nos conducirán hacia una radicalización de las culturas, un conflicto de creencias que originará comportamientos radicales en lucha por la conservación y la definición de su territorio. Por lo que el mundo en lugar de unificarse tendería a fragmentarse.
3. Finalmente, los que apuestan por un camino intermedio de hibridación cultural. Utilizando herramientas tecnológicas de la globalización es posible encontrar un punto de confluencia entre lo global y lo local que se ha dado en llamar glocalización.

La influencia de las propuestas globalizadoras, unidas a la definitiva instauración del arte como objeto de consumo y la determinante incidencia del mercado sobre el

producto artístico, han hecho que, a partir de la década de los noventa, cambien radicalmente las viejas concepciones y clasificaciones que aún se mantenían en los 80. Los nuevos conceptos de panculturalidad y mundialización no sólo afectan a la manera de concebir las grandes exposiciones, sino también la actitud y el trabajo de los propios artistas. Desaparecidos los estilos, las tendencias, los géneros, las especialidades, el arte se mueve respondiendo a otros parámetros entre los que el de “la identidad” aparece como factor cada vez más determinante.

La identidad ya había sido la piedra angular del pensamiento filosófico para la independencia de latinoamérica en el siglo XIX. Y lo sigue siendo, como bien lo expresan los análisis de Néstor García Canclini, Tico Escobar o Gerardo Mosquera, entre otros; “El latinoamericano ha tenido siempre que preguntarse quién es, simplemente porque resulta difícil saberlo. (...) Cree pertenecer a una nueva raza de vocación universalista, o se siente víctima de un caos o escindido entre mundos paralelos.”³⁹² África la ha buscado en la “negritud” de Senghor, Nkrumah, Césaire, etc. Otro tanto se podía decir de Asia con Aurobindo o Mishima, por ejemplo. Pero el propio término “identidad” -tanto por su imprecisión, como por su necesidad- nos introduce en una serie de paradojas que dificultan su análisis y su desarrollo. Dificultades que se ven acrecentadas cuando la globalización obliga a romper fronteras físicas que hasta ahora estaban perfectamente delimitadas. Los estados, las naciones, ven cada vez más sobrepasadas sus competencias. Competencias que afectan principalmente al orden económico de los países y, lógicamente, arrastra tras de sí al orden social, político y cultural. Ello obliga a revisar los paradigmas en los que se sustentaban los conceptos de cultura.

El comportamiento típico de aquellos emigrantes que al abandonar su país abandonan también su origen para asumir la identidad del lugar de acogida, ha dado paso a otro comportamiento de repartición multicultural, cuando no, de rechazo al nuevo lugar receptor con el fin de preservar la cultura de origen. Así surge una nueva generación de artistas en los que, por encima del estilo, la tendencia o la investigación plástica, aparece un lenguaje reivindicativo de ese origen, con el que tratan de definir su propia identidad. Ana Mendieta, Jimmie Durham, Joe Ben Junior, Anish Kapoor, Shirin Neshat, Wenda Gu, Huan Zhang, Esther Mahlangu, Cildo Meirelles, José Bedia, Kcho, Mona Hatoum, etc., son los nombres que repiten casi como una letanía, los tres artistas sirios con los que he mantenido el contacto, Nizar Sabour, Tammam Azzam y Khalil

³⁹² Gerardo Mosquera, “La isla infinita: Introducción al nuevo arte cubano”, *Cuba/Arte contemporáneo de Cuba*, Delano Greenidge Editions, New York, 1999, p-34.

Ashawi. Son sus referentes, por diferentes motivos se ven reflejados en estos artistas y las situaciones que han tenido que vivir, al igual que ellos mismos están viviendo actualmente y que han marcado sus discursos creativos. Lenguajes tremendamente complejos en los que conviven lo “primitivo” con lo “moderno”, el pensamiento laico con el religioso, la tradición con las tecnologías, las propuestas individuales con las sociales, pero sobre todo, cada artista sitúa una frontera imaginaria por medio de la cual establece unas condiciones de acceso a un territorio que le pertenece. Así lo narra el cubano José Bedia:

“El proceso -transcultural, puesto que hay que ponerle un nombre- que se produce actualmente en el seno de numerosas culturas autóctonas, compruebo que se produce en mí de forma idéntica, pero en sentido inverso. Soy un hombre de formación ‘occidental’ que por el sesgo de un sistema personal, voluntario y premeditado, intenta acercarse más a estas culturas y sentir sus influencias de forma igualmente transcultural. Nosotros como ellos y yo, a medio camino entre la modernidad y lo primitivo, entre lo civilizado y lo salvaje, entre lo occidental y lo no occidental, pero en direcciones y situaciones opuestas. De este reconocimiento y de esta zona límite, que tiende a romperse, nace mi trabajo.”³⁹³

El comportamiento del artista occidental también ha cambiado. Daniel Buren se lamenta del protagonismo que se adjudican los organizadores de exposiciones y del papel al que se ve relegado el artista dentro de esa manipulación. Entiende que la obra del artista ha quedado en manos de unos teóricos y organizadores de exposiciones que la utilizan y la transforman hacia sus propios fines. El artista no es más que una pieza de un tablero de juego manejado según los intereses del mercado en cada momento.

El artista cede terreno cuando se siente fragmentado y termina por desintegrarse en múltiples actitudes individuales. Incapaz de abarcar el mundo, se conforma con pequeños territorios (el cuerpo, la naturaleza, las nuevas tecnologías, etc.) y se encierra en el estudio mirándose el ombligo. El teórico, que para eso lo es, recoge el testigo y trata de articular la realidad. Decide entonces abrir el mundo a la panculturalidad, y, para hacerlo debe construir un discurso en el que, casi sin querer, se encuentra realizando el papel de artista, pero sin los objetos que forzosamente necesita mostrar. Inevitablemente, esos objetos pasan a ser los propios artistas. Arundathi Roy, Aminata Traoré, Hilda María Rodríguez, Brahim Alaoui y un amplio grupo de disconformes, explican que la culpa de todo esto la tiene un monstruo de mil cabezas sin nombre del

³⁹³ José Bedia, *Magiciens de la Terre*, Centre Georges Pompidou, París, 1989.

que todos formamos parte que se llama “globalización”. Lo que nos hace derivar a todos hacia un determinismo no deseado por el que entendemos que esto no tiene solución y que, en palabras de Slavoj Žižek, el capitalismo está aquí para quedarse.

Ante este conglomerado alguien podría pensar en posibles soluciones. Tal vez no las haya, pero, en todo caso no es el cometido de este trabajo, ni me encuentro capacitada para hacerlo. Me he atrevido, tímidamente, a apuntar algunas de mis opiniones respecto a los temas tratados a modo de recorrido de la cartografía trazada por los artistas Nizar Sabour, Tammam Azzam, Khalil Ashawi y Juan Manuel Balaguer, que ocupan un lugar primordial en la configuración del paisaje de mis recuerdos.

El futuro, y el presente que tenemos, no nos viene dado. Lo construimos con actos, acciones y actitudes. Somos lo que hacemos y, el arte, la creatividad, juega un papel capital. En la introducción de esta tesis me he referido a ese carácter investigador centrado en la propia génesis de la obra. Como artista plástico, sigo pensando que es ahí donde se pueden encontrar las conclusiones más acertadas. Es difícil separar ambos territorios. Parafraseando a Beuys, me resulta imposible saber donde empieza el pensamiento y donde el cuadro (la acción), pues uno y otro forman una unidad indivisible. Todo lo hasta aquí expuesto es consecuencia de un quehacer práctico, de tal manera que si he elegido este tema, y no otro, no ha sido por azar, sino por ser el tema que da sentido a mi obra.

“Es necesario empezar a pensar desde el círculo, en vez de sobre la línea recta, desde las mareas en vez de desde el ciclo solar, desde una totalidad relacional en vez de desde las individualidades separadas, desde el grupo en vez de desde las cápsulas unifamiliares, desde la inteligencia y la capacidad de adaptación del animal en vez de desde el pobre saber que la razón alcanza para lo que más nos importa.”³⁹⁴

³⁹⁴ Chantal Maillard, *Contra el Arte y otras imposturas*, Pre-Textos, Valencia, 2009, p-274.

Mi obra, cuya selección es producto de otra subjetividad, la intercalo en este momento, también como conclusión, por la relación de proximidad a los temas tratados.

ANEXO: La piel del planeta.

Una superficie depositada en el suelo, unida a la tierra, forma parte de la piel del planeta. Sus límites cercan un espacio que mantiene la curvatura de la esfera y hace inexistente la posibilidad de la recta. Pero no es sólo una obra, son varias que se acompañan, se comunican, dialogan entre ellas, territorios sobre los que actuar volcando energía que se volverá espacio propio si queda la impronta de la huella capaz de delatar la presencia. Territorios que se complementan o se contrastan según sus propias necesidades. Huellas provocadas que se van construyendo por sí solas, con el devenir de los días. No existe el azar, cualquier acontecimiento entra en un universo deseado: un gato que pasa, el viento que mueve la tela, una gotera accidental... todo parece formar parte de una sinfonía constructiva. Yo me limito a visitarlas, seguir el proceso y adivinar en qué momento debo detenerlo.



Ustedes y Nosotros, Técnica mixta sobre tela, cartón y papel, 2 x 4m. 2008.

Espacio cósmico, piel que da su espalda a la tierra y mira al universo. No sometido a las leyes de la orientación ni a la rigurosidad de la vertical. "Nuestra cultura incluso para quien nunca haya volado en avión, ha supuesto una nueva comprensión del universo, de la duración, del espacio".³⁹⁵ Capacidad de abarcar infinita cuando la ciencia se atreve a ponerle límites al universo. Microcosmos y macrocosmos unidos en la pulsación de la mano, el gesto del cuerpo.

Espacio aéreo en la situación de la mirada que lo abarca desde lo alto ocupando en su totalidad una dimensión carente de meridianos.

Cartográfico, como representación de un mundo que contiene otro mundo. Planos capaces de acoger historias sometidas a tensiones subjetivas componentes de una realidad privada. El plano del tiempo en la esfera del reloj, los planos de los juegos, la riqueza simbólica de un mapa urbano, la imagen tántrica de valor contemplativo que permite meditar de círculo en círculo hasta el nirvana. Lo que para Frutiger es "...la repartición visible de un espacio o la distribución visual de un lapso de tiempo"³⁹⁶. Esa piel del planeta que sólo existirá cuando contenga el signo que defina su universo; punto de encuentro energético del ser con el todo.

La postura del cuerpo volcada hacia el suelo, primitiva, casi, como quien escarba en la arena o la orina para marcar la propiedad del territorio.

Si la superficie tiene el tamaño de un folio es suficiente el giro de la muñeca, apenas un gesto de la mano para descargar la energía necesaria; pero si mide, por ejemplo, tres o cuatro metros cuadrados es preciso emplear toda la potencia del cuerpo -incluso el hecho de dibujar con la mano sobre ese espacio implica una posición gestual de cuerpo completo- y si la dimensión es ya de cientos de metros o kilómetros necesitamos la ayuda de la máquina o de la colectividad. El tamaño nos obliga a un comportamiento específico o, dicho de otra forma, una actitud determinada supone una medida concreta.

Definida la superficie, *piel del planeta*, y su tamaño sólo resta hacerlos existir con el lenguaje. Lenguaje del artista al que se refiere Miró: "Es como la ortografía. Pero no viene del exterior. Me lo dicta lo que deseo expresar"³⁹⁷. Vocabulario proveniente del viaje a la memoria, arquetipos anclados en el subconsciente de manera congénita. Signos racionalizados unidos a signos de la sinrazón, pero que se necesitan y en la unión encuentran su estado natural a pesar de lo, muchas veces, absurdo de su vínculo. Orden originado a través del caos y que, posiblemente, siga siéndolo fuera de la mente del

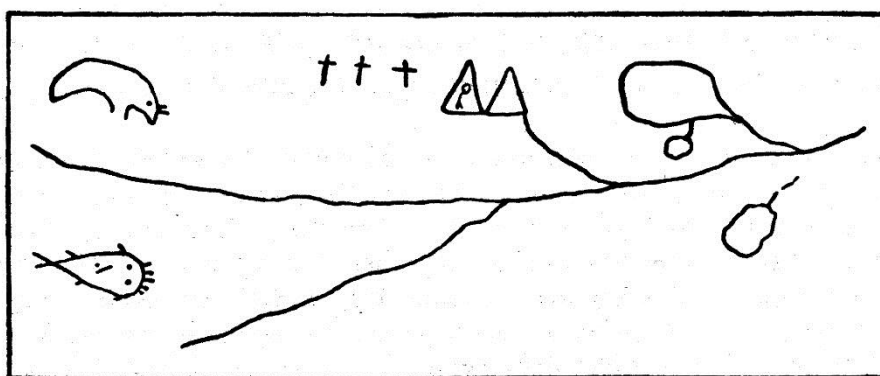
³⁹⁵ Henri Matisse, *Sobre arte*, Barral, Barcelona, 1978, p-130.

³⁹⁶ Adrian Frutiger, *Des signes et des hommes*, Delta&Spes, París, 1983, p-143.

³⁹⁷ Georges Raillard, *Conversaciones con Miró*, Libertad y cambio, Barcelona, 1978, p-103.

artista. Catarata de formas que vomita una sociedad ávida de imágenes idéntica en su capacidad de admitir y expulsar. Sociedad del espectáculo en la que un pequeño grupo activo origina la pasividad de millones de espectadores y "...todo ello, enmascarado con la apariencia contraria, la incesante actividad a través de todo tipo de simulacros".³⁹⁸





El artista vive atrapado en la profusión de la imagen pero ha de seleccionarla, cuidarla y depositarla en su espacio. Cada objeto, cada signo que allí se coloca irradia una energía que condiciona la situación de sus compañeros en una suerte de orden mágico que tiene relación con ese *nacimiento de la escritura* al que se refiere Gelb estudiando el dibujo de los indios de Michigan o de Ojibwa como narraciones codificadas.³⁹⁹



Esta carta la envía una muchacha de la comunidad Ojibwa a su pretendiente para solicitarle que acuda a visitarla. Apenas unos pocos trazos para conducir al amado a su ansiada cita sin temor a perderse. Una escritura ptolomeica en la que el Mundo se reduce al territorio donde habita la amada. Él asoma desde fuera del mundo. Para ella es el dibujo de lo conocido. Donde se ha situado el hogar habita el amor. Fuera está el caos. La carta establece una demarcación clara entre el territorio habitado y otro espacio indeterminado que les circunda: el "Mundo" (lo dibujado) frente a lo indibujable, el resto que ya no es mundo sino un lugar extraño. A poco que nos fijemos en el dibujo y descifremos alguno de sus códigos podemos leerlo como si de un texto se tratara:

³⁹⁸ R. Argullol y E. Trías, *El cansancio de occidente*, Destino, Barcelona, p-52.

³⁹⁷ Ignace J. Gelb, *Historia de la escritura*, Alianza Universidad, Madrid, 1991, pp-47,89.

Amado mío: Tú que perteneces al clan de la salamandra  , toma el sendero que conduce a los lagos. Encontrarás un camino a la derecha. No lo cojas, continúa hasta encontrar otro a tu izquierda. Sigue entonces esa dirección y al rato verás un campamento en el que viven tres muchachas cristianas  , en la segunda tienda  te estaré esperando con el espíritu del oso. 

Pero también cuenta historias que no están en el lenguaje escrito y que nunca podrán traducirse en palabras. Pertenecen al ámbito de lo indescriptible, accionan algún resorte de la mente regido por el instinto, la intuición y en las que el pensamiento lógico queda relegado a un plano casi inexistente. Estas historias tienen que ver con la pulsación del trazo, el gesto, la distribución de los objetos sobre el espacio, la seguridad (o inseguridad) en el dibujado de las líneas, la intensidad, el material utilizado, las dimensiones de la imagen, las manchas o marcas en la superficie, el color, el olor, el tacto..., son señales que nos permiten pasar a través de la barrera que articula la palabra y visitar el lenguaje abstracto de los sentimientos. Pienso que ese es el punto en el que debemos situar el acto (de actitud y de actividad) de pintar.



Luna monoblok de apartamentos. Técnica mixta sobre tela. 120 cm. x 220 cm. 2009.

Gelb los considera como testimonios de la pre-escritura pero evita su condición mágica, el por qué de su distribución espacial no sujeta, aparentemente, a código alguno y elude cualquier elemento que pueda distorsionar el objetivo de su teoría.

Desde el arte rupestre el signo emite un magnetismo desconocido a su alrededor que obliga a las otras formas que lo acompañan. El color, grosor e intensidad de la línea, potencia de la mancha, el movimiento...!Electricidad! La energía derramada sobre el plano hace que la más perfecta copia no tenga el sello del original.

Poder y riqueza de la línea. Línea capaz de descomponer en partículas la roca más dura; línea torpe manejada con el desparpajo de lo infantil y el conocimiento de la madurez; línea interrumpida, creadora de silencios, cortada para ensalzar el espacio blanco como si de música se tratara; línea firme, precisa, conocedora de su recorrido; línea estampada, registrando el objeto encontrado, marcándolo; en fin, infinitas líneas capaces de crear infinitas posibilidades en una sola imagen. Desde lo traducible "descender a lo intraducible"⁴⁰⁰, que diría Barthes, y poder pasar de la cosa a la condición de arte.

Resta arrancar la *piel del planeta* y levantarlo, darle la horizontalidad y la verticalidad que precisa. Nuevo espacio en el que ha de permanecer como si nunca hubiese pertenecido a la tierra. Ahora, el universo que se abre es nuevo, casi irreconocible.



Tierra y Luna.
Técnica mixta sobre tela.
81 x 100 cm. 2015.

⁴⁰⁰ Roland Barthes, *El Imperio de los signos*, Mondadori, Madrid, 1991, p-11.

La luz actúa en él de manera desconocida, la mirada recorre la superficie tratando de localizar un norte y un sur, un arriba y abajo, donde antes se podía circular de manera indefinida. Las formas, las manchas, las huellas, las líneas, han adquirido peso, se han dimensionado. Las obras tienen otra condición y el diálogo entre ellas debe establecerse según nuevos parámetros.



Dibujo. Técnica mixta sobre tela y papel. 50 x 70 cm. 2015.

"En una puesta de sol hay dos fases muy distintas. Primero el astro es arquitecto. Sólo después, cuando sus rayos no llegan directos, sino reflejados, se transforma en pintor".⁴⁰¹ Esto decía Claude Lèvi-Strauss en su viaje iniciático al Amazonas.

En verdad las obras han cambiado, los días que siguen son los más importantes. Días de contemplación, de sedentarismo necesario ante el trabajo, de confrontación y autocrítica; días difíciles en los que el artista debe ejercer de juez implacable ante su propio trabajo, en los que la obra debe reafirmarse o derrumbarse.

⁴⁰¹ C. Lèvi-Strauss, *Tristes Trópicos*, Paidós, Barcelona, 1992, p-69.

Hay obras que quedan resueltas con apenas tres trazos. La mancha que se coloca en el sitio exacto, la forma que se equilibra inmediatamente tras depositarla en la superficie, los colores que armonizan como por accidente. Forma, color y espacio que constituyen un todo inseparable, imposible definir los límites de cada uno. Miró lo tenía más claro: "Si en la primera etapa se logra la forma, todo está salvado. Los colores llegan automáticamente".⁴⁰²



Conbarros. Técnica mixta sobre tela, cartón y papel. 20 x 25 m. 2007.

⁴⁰² Georges Raillard, *Conversaciones con Miró*, Libertad y cambio, Barcelona, 1978, p-114.

Le dice Miró a Georges Raillard. Pero la forma se logra con el color, estamos actuando al mismo tiempo con los dos sobre un espacio determinado, utilizando una medida en el tiempo, incluso una velocidad que influirá posteriormente en la totalidad. Tiempo, ritmo, espacio, forma, color imposibles de separar.



Furacán. Técnica mixta sobre tela. 2 m. x 2 m. 2008.

Las obras han de retomar el inicio. No deben mostrar sus debilidades, sus rectificaciones, sus añadidos. Cada obra debe mostrarse en toda su plenitud, como si el tiempo de elaboración nunca hubiese existido. Propiciar un sentido de ruina del que emana una poderosa fuerza. La ruina lo contiene todo, incluido el paso del tiempo, cualquier marca adquiere sentido, es propietaria de una historia que forma parte del

conjunto y sin embargo esos mismos restos mantienen una posición inicial como si en cualquier momento pudiesen retomar una forma nueva, facultad de ver más de lo que existe en la realidad.

Esa prerrogativa sugerente de la ruina la consiguen Robert Ryman o Richard Dieberkorn con el proceso inverso. Tapan de blanco manchas intensas de color y dejan, de esta forma, actuar la luz en toda su plenitud que permite entrever una arquitectura interior con una capacidad cromática mucho más rica que la real. Lo sabía Bonnard, que utilizaba constantemente el blanco para empaste y respiración de los demás colores: "Voisinage du blanc rendant lumineuses des taches très colorées".⁴⁰³ (La vecindad del blanco concede luminosidad a las manchas de color) escribe en su cuaderno de apuntes.

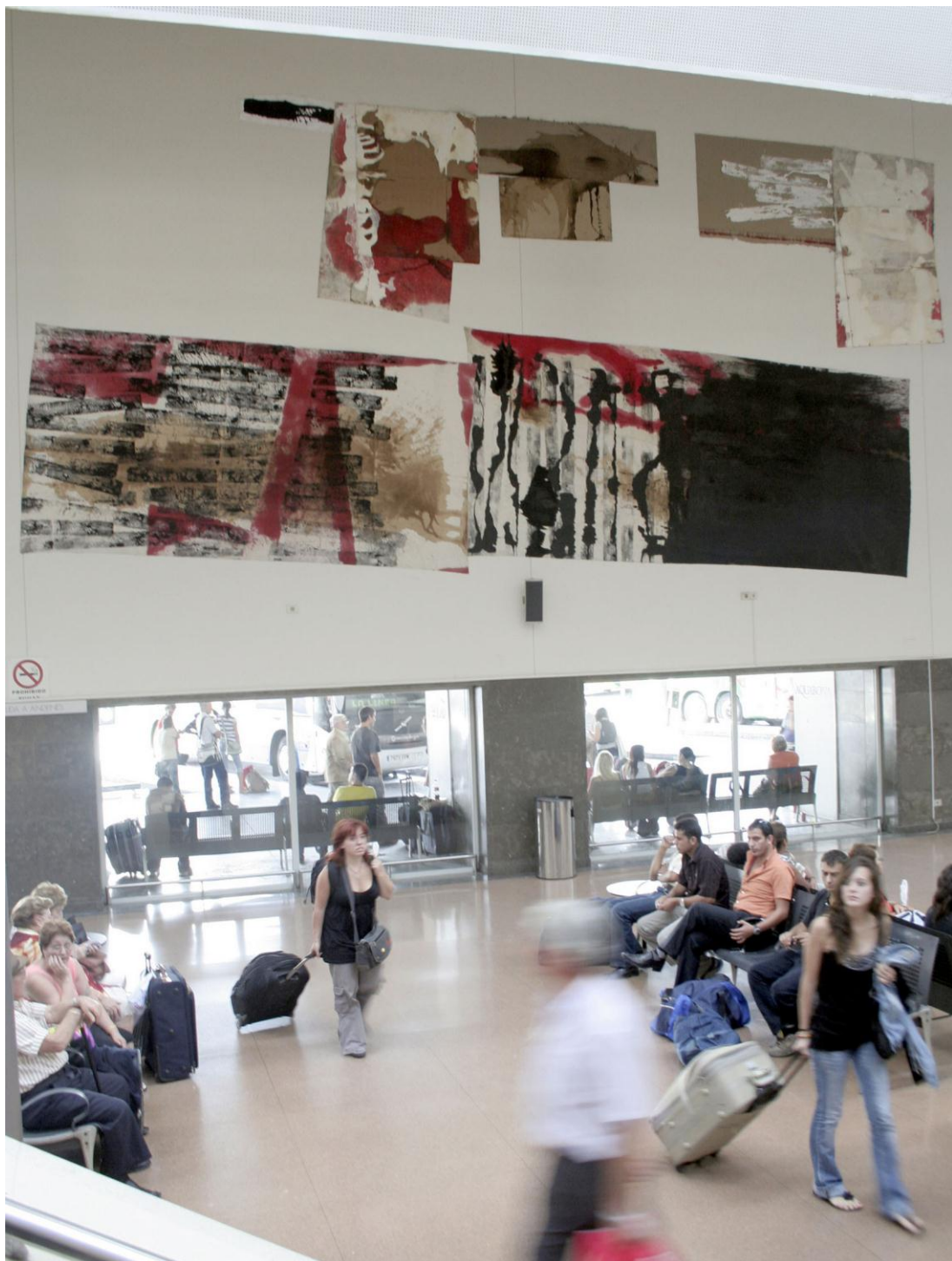


Una hamaca hecha de horizontes. 2 x 2 m. 2009.

⁴⁰³ Pierre Bonnard, Centre Georges Pompidou, Paris, 1984, p-182.

Le Grand nu bleu, La sortie de la baignoire, La Toilette o *Le Cheval de Cirque* son algunos ejemplos de obras de atmósfera interior que mantienen una intensa luminosidad gracias a la utilización del blanco.

A los impresionistas Newton les había enseñado que la luz solar se descompone en siete colores entre los que no figuraba el blanco ni el negro. Los consideraron fuera de la naturaleza y los desterraron de sus paletas (si bien utilizaban el blanco para las mezclas, nunca como color en sí mismo).



Habían heredado el sentimiento romántico en su forma de acercarse a la naturaleza y participaban del espíritu positivista en cuanto al sentido científico evolutivo de la vida. Pero Van Gogh siente que no puede prescindir de ellos (sobre todo del negro) y los estudia: "El blanco y el negro tienen su razón de ser y su significación, y aquéllos que lo quieren escamotear, no lo logran (...) el blanco, la más alta combinación de rojo, azul y el amarillo más luminoso posible; el negro, la más alta combinación del rojo, azul y el amarillo más oscuro".⁴⁰⁴ Le escribe a su hermano Theo explicándole de esta manera la combinación de los colores luz y los colores materia.



No te salves. Técnica mixta sobre tela. 2,5 x 2,2 m. 2008.

⁴⁰⁴ Vincent Van Gogh, *Cartas a Theo*, Barral, Barcelona, 1981, p-151.

Matisse, entusiasmado por la potencia y la vibración que emiten los colores industriales no admitía ninguna mezcla, si acaso yuxtaposición, de colores exceptuando el blanco y el negro, los únicos capaces de hacer multiplicar los demás colores. Su admiración por el negro es evidente en su pintura pero lo deja claro también en sus escritos. Especialmente significativa es la anécdota que cuenta en una visita a Renoir cuando éste ya era anciano. Le enseñó algunas de sus telas para conocer su opinión. Renoir las observó con aire desaprobador y le dijo: "La verdad es que no me gusta lo que usted hace. Casi me atrevería a decir que no es un buen pintor. Pero hay algo que me lo impide: cuando coloca un negro en la tela éste queda en la superficie".⁴⁰⁵



Estudio en Granada. 2008.

⁴⁰⁵ Henri Matisse, *Sobre arte*, Barral, Barcelona, 1978, p-133.

A lo largo de este siglo han proliferado múltiples teorías en torno al color. Todas se creyeron poseedoras de la razón pero la realidad es que el color (afortunadamente), como la forma, el ritmo, el espacio, el tiempo, sigue manteniendo su misterio. Los primitivos aprecian los colores de su entorno hasta tal punto que llegan a no distinguir o no ponerle nombre a los que consideran incluidos en su ámbito vital. Los Nambiquara, por ejemplo, aprecian especialmente el blanco y el negro. El amarillo y el rojo constituyen, a menudo, para ellos un mismo color debido a las variaciones de la tintura del *urucú*, de donde lo extraen, y los cambios de tonalidad de la semilla que según sea la maduración puede ir desde un amarillo cálido hasta un rojo anaranjado. Tienen una auténtica paleta de pintor identificada con la vida, con la naturaleza en la que viven. Nosotros hemos de aspirar a tener esa paleta indígena formada de colores vivenciales. Miró la tenía en sus colores primarios que ordenaba mágicamente y a los que confería una personalidad que sólo puede existir en las raíces, en el origen, el comienzo del que nunca quiso salir. Las vitrinas de Beuys respiran color auténtico por todas partes; color de lo antiguo, del recuerdo y la memoria y Tápies que declara abiertamente su "manía a los colores"⁴⁰⁶ se refiere, indudablemente, a los primarios. ¿Cómo podría negar el color quién pinta directamente con la tierra? Lo cuida intensamente, matiza los desvaídos de sus barnices o los empastes, las incisiones y las texturas, las marcas de los *grafitti* puestas con ese cuidado de lo, aparentemente, abandonado. Colores que "...se acercan al mundo visionario de la mística, es el color bajo la realidad superficial, el color de la ilusión, de los sueños, el color de las visiones, el color del espacio".⁴⁰⁷



Antiguos secaderos de tabaco de la Vega de Granada que inspiran mi obra.

⁴⁰⁶ Bárbara Catoir, *Conversaciones con Antoni Tápies*, Polígrafa, Barcelona, 1989, p-67.

⁴⁰⁷ *Ibíd.*, p-98.

*Todas las imágenes de este capítulo son obras mías. Ellas complementan, a modo de conclusión, algunos de los motivos que dieron origen a este trabajo. Singularizan el perfil de una investigación hecha, no sólo en el razonamiento y el análisis del mismo, sino también en el propio acto de crear que supone nuestro cometido.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Cocido y crudo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994.
- AA.VV., *Magiciens de la Terre*, Centre Georges Pompidou, París, 1989.
- AA.VV., *5ª Bienal de La Habana*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Gran Canaria, 1994.
- AA.VV., *Horizontes del arte latinoamericano*, Tecnos-Generalitat Valenciana, Madrid, 1999.
- AA.VV., *Jimmie Duham*, Phaidon, 1995.
- AA.VV., *Partage d'exotismes: 5 Biennale d'Art Contemporain de Lyon*, Laurence Barbier, antenne éditoriale de Lyon, Lyon, 2000.
- AA.VV., *Visiones paralelas. Artistas modernos y arte marginal*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1993.
- AA.VV., *La interculturalidad que viene: el diálogo necesario*, Icaria/Fundació Alfons Comín, Barcelona, 1998.
- AA.VV., *Pensamiento Africano. Ética y Política*, Biblioteca de Estudios Africanos, Edicions Bellaterra, Barcelona, 2002.
- AA.VV., *Pensamiento africano. Filosofía*, Biblioteca de Estudios Africanos, Edicions Bellaterra, Barcelona, 2001.
- AA.VV., *The Myth of Primitivism*, Susan Hiller (ed.), Routledge, London, 1992.
- AA.VV., *The Traffic in Culture*, University of California Press, Los Angeles, 1995.
- AA.VV., *Modernidad y Africanía, Wilfredo Lam en su Isla*, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, 1992.
- AA.VV., *100% África*, Museo Gugenhiem Bilbao, 2006.
- AA.VV., *Heterocronías, Tiempo, Arte, y Arqueologías del presente*, Cendeac, Murcia, 2008.

- AA.VV., *Zonas de riesgo*, Colección de arte contemporáneo, Fundación la Caixa, Barcelona, 2008.
- Abillama, Ziad, Entrevistado por Kaelen Wilson-Goldie, Daiy Star, 13-noviembre-2004.
- Achebe, Chinua, Declaraciones del artista en el artículo *África y lo que el diseño puede hacer*, Anaxu Zabalbeascoa, El País, 05-agosto-2015.
- Adichie, Chimamanda, *Medio sol amarillo*, Literatura Random House, Barcelona, 2014.
- Entrevistada por Marbel Sandoval Ordóñez, El País, 19-marzo- 2014.
- Adelkhah, Fariba, *La revolución bajo el velo. Mujer iraní y régimen islamista*, Bellaterra, Barcelona, 1996.
- Agamben, Giorgio, *¿Qué es un dispositivo?*, Anagrama, Barcelona, 2015.
- *Profanaciones*, Anagrama, Barcelona, 2005.
- *Medios sin fin, notas sobre la política*, Pre-Textos, Valencia, 2010.
- Aguirre, Peio, *dOCUMENTA (13), Kassel. Notas y reflexiones*, Revista digital Esfera Pública, 09/octubre/2012, <http://esferapublica.org/nfblog/documenta-13-kassel-notas-y-reflexiones/>
- *La línea de producción de la crítica*, Consonni, Bilbao, 2014.
- Albertazzi, Liliana, *Tu lo borras y yo vuelvo a empezar*, Arte & Estética, Diputación de Pontevedra, Pontevedra, 2001.
- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- Appadurai, Arjun, *La modernidad desbordada: Dimensiones culturales de la Globalización*, Tricle, Montevideo, 2001.
- El rechazo de las minorías*, Tusquets, Barcelona, 2007.

100 Notes - 100 Thoughts. Documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungsgesellschaft. Kassel, 2012.

- Argullol, R. y Eugenio Trías, *El cansancio de occidente*, Destino, Barcelona 1992.
- Azambuja, Marlon, Entrevistado por Luis Sánchez Blasco, *Cosas de Arquitectos*, marzo de 2014.
- Azúa, Felix de, *La paradoja de lo primitivo*, Barral, Barcelona, 1983.
- Azzam, Tammam, Entrevistado por Ángeles Espinosa, *El Cultural*, El País, 31-marzo-2013.
- Bhabha, Homi K., *El lugar de la cultura*, Manantial, Buenos Aires, 2002.
- Balandier, J. L., *Les migrations Africaines*, Maspero, París 1976.
- Balaguer, Juan Manuel, *El maleficio del cometa*, Quorum, Cádiz, 2010.
- Entrevistado por José Landi, *La Voz de Cádiz*, 25-enero-2009.
- Barkat, Sidi Mohamed, *Le Corps d'exception. Les artifices du pouvoir colonial et la destruction de la vie*. Éditions d'Amsterdam, París, 2005.
- Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, Ed. Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1967.
- *El Imperio de los signos*, Mondadori, Madrid 1991.
- Bartra, Roger, *El mito del salvaje*, Fondo de Cultura CONÓMICA, México, 2011.
- *Culturas líquidas en la tierra baldía*, Katz, Barcelona, 2008.
- *El salvaje en el espejo*, Destino, Barcelona, 1996.
- Bastide Roger, *Las Américas Negras*, Alianza, Madrid, 1969.
- Basualdo, Carlos, Declaraciones del Co-curador de la Documenta 11 de Kasell publicadas en la web
<http://www.documenta.de/es/retrospective/documenta11>
- Bataille, Georges. *La literatura como lujo*, Ediciones Cátedra, Versal travesías, Madrid 1993.

- *Lo que entiendo por soberanía*, Paidós/ICE Universidad Autónoma, Barcelona, 1996.
 - *La parte maldita*, Icaria, Barcelona, 1987.
- Bath, F, *Los grupos étnicos y sus fronteras*, Fondo de Cultura Económica, México 1976.
- Baudrillard, Jean, *América*, Anagrama, Barcelona, 1987.
- *Cool Memories*, Anagrama, Barcelona 1989.
 - *Pantalla Global*, Anagrama, Barcelona, 2000.
 - *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, Madrid, 2010.
 - *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona, 1993.
 - *Las estrategias fatales*, Anagrama, Barcelona, 1984.
 - *El otro por sí mismo*, Anagrama, Barcelona, 1988.
 - *La guerra del Golfo no tuvo lugar*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- Bauman, Zygmunt, *Modernidad Líquida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2000.
- *Arte, ¿líquido?*, Sequitur, Madrid, 2015.
 - *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica, D.F., México, 2013.
 - *Confianza y temor en la ciudad: vivir con extranjeros*, Mondadori, Milano, 2005.
 - *La globalización: consecuencias humanas*, Universitat Oberta de Catalunya, Pòrtic, Barcelona, 2001.
 - *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*, Paidós, Barcelona, 2007.
 - *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*, Paidós, Barcelona, 2005.
 - *¿La riqueza de unos pocos nos beneficia a todos?*, Paidós, Barcelona, 2014.
 - *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*, Gedisa, Barcelona, 2000.

- Beck, Ulrich, *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*, Paidós, Barcelona, 1998.
- Bedia, José, *La restauración de nuestra alteridad*. Oswaldo Sánchez. *Third Text. Third World Perspectives on Contemporary Art&Culture* Nº13. 1990.
- Berger, John, *Puerca tierra*, Alfaguara, Madrid, 1989.
- *Mirar*, Hermann Blume, Madrid, 1987.
- *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*, Ardora, Madrid, 1997.
- *Páginas de la herida*, Alfaguara, Madrid, 1996.
- *Where are we? Prólogo de la obra Between the eyes. Essays on photography and politics*. David Levi-Strauss. Aperture Foundation. New York. 2005.
- Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI, Madrid, 1988.
- Beuys, Joseph, "Concepto", *Joseph Beuys*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1994.
- *Aprovechar a las ánimas = fer profit a les ánimes*, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Sevilla, 1993.
- Bezombes, Robert, *L'Exotisme dans l'art et la pensée*, Elsevir, París, 1953.
- Blecua, Ramón, *Nuevos paradigmas artísticos. De la posmodernidad al mercado global*, revista digital Culturas. Fundación tres culturas del Mediterráneo, Sevilla, 2013.
- Boas, Franz, *Cuestiones fundamentales de la antropología cultural*, Solar, Buenos Aires, 1964.
- *La mentalidad del hombre primitivo*, Almagesto, Buenos Aires, 1992.
- Bodenmann-Ritter, Clara, *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*, Visor, Madrid, 1995.
- Bonnard, Pierre, *Bonnard*, Centre Georges Pompidou, París, 1984.
- Bordas Barea, José y Adriana Dragoevich, *El Mundo Árabe y su imagen en los medios*, Comunica, Madrid 1994.
- Botzaris, Alejandro, *África ¿continente negro o rojo?*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1960.

- Bouabré, Frédéric Bruly, *100% África*, Museo Guggenheim Bilbao, 2006.
- Bourdieu, Pierre, *Sobre la televisión*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- *Contrafuegos. Reflexiones para servir a la resistencia contra la invasión neoliberal*, Anagrama, Barcelona, 2000.
 - *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, Stanford, University Press, 1996.
- Bourriaud, Nicolás, *Radicante*, Hidalgo, Buenos Aires, 2009.
- "Magiciens de la Terre", New Art International, N°148, octubre-1989.
- Buren, Daniel, "Les images volées", *Magiciens de la Terre*, Centre Georges Pompidou, París, 1989.
- Burke, Peter, *Hibridismo cultural*, Akal, Madrid, 2010.
- Camara, Ery, *Demystifying Authenticity. A Fiction of Authenticity. Contemporary Africa Abroad*. Contemporary Art Museum. St. Louis. 2004.
- "Entre espejos", *5ª Bienal de la Habana*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Gran Canaria, 1994.
- Cameron, Dan y otros, *Cocido y crudo*, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994.
- Canclini, Néstor G., "La Historia del Arte Latinoamericano, hacia un debate no evolucionista", *5ª Bienal de La Habana*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Gran Canaria, 1994.
- *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1995.
 - *La globalización imaginada*, Paidós, Barcelona 2001.
 - *On Edge: The Crisis of Latin American Culture*, Universidad de Minnesota Press, Minneapolis/Londres, 1992.
 - "Ni folklórico ni masivo ¿Qué es lo popular?", Revista Diálogos de la Comunicación N°17. Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social, Perú, 1987.
 - *Diferentes, Desiguales y Desconectados, Mapas de la interculturalidad*, Gedisa, Barcelona, 2004.

- *La sociedad sin relato*, Katz, Buenos Aires, 2010.
- *El mundo entero como un lugar extraño*, Gedisa, Barcelona, 2015.
- Castro, Antón, “¿Un muestrario fin de siglo? A propósito de Documenta X”, *Enredos críticos*, Diputación de Pontevedra, Pontevedra, 2000.
- Catoir, Bárbara, *Conversaciones con Antoni Tàpies*, Polígrafa, Barcelona 1989.
- Cawthorne, Nigel, *El arte de la India*, Tres Torres, Barcelona, 1998.
- Celant, Gernot, *Anish Kapoor*, Thames and Hudson, London, 1996.
- Centro Atlántico de Arte Moderno, *África hoy*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1991.
- Césaire, Aimé, *Cuaderno de un retorno al país natal*, Era, México, 1969.
- *Discurso sobre el colonialismo*, Akal, Madrid, 2006.
- Chakar, Tony, *Esta guerra pasa aquí*, entrevista realizada por Elena Barba para el suplemento Cultura/s 239, La Vanguardia, 17-enero-2007.
- Chadwick, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Destino, Barcelona, 1991.
- Chavaribeyre, Anne y Odile Blin, *Regard sur un art non occidental: L'art Africain Contemporain*. Université de Rouen. U.F.R. Psychologie-Sociologie. 1997.
- Chesi, Gert, *Los últimos africanos*, Perlinger, Wörgl (Austria) 1977.
- *Budú. El poder secreto de África*, Perlinger, Wörgl (Austria) 1982.
- Chipp, Herschel B., *Teorías del arte contemporáneo*, Akal, Madrid, 1995.
- Chomsky, Noam y Edward S. Herman, *Los guardianes de la libertad: propaganda, desinformación y consenso en los medios de comunicación*, Crítica, Barcelona 1990.
- Chomsky, Noam, *Autodeterminación y nuevo orden. Los casos de Timor y Palestina*, Ed: Txalaparta, Tafalla 1998.
- Cladders, Johannes, “Una teoría construida: El museo Abteiberg de Mönchengladbach”, *El arquitecto y el museo*, Colegio

- Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Sevilla, 1990.
- Clemente, Francesco, “El arte es un caramelo amargo cubierto de azúcar”, Entrevistado por Julio Valdeón Blanco, *El País*, *El Cultural*, 21-octubre-2011.
- “Me atrae el peligro”, Entrevistado por Natividad Pulido, *ABC*, *Cultural*, 27-octubre-2011.
- “Quiero ser un eterno principiante”, Entrevistado por Fietta Jarque, *El País*, 07-abril-1987.
- Coomaraswamy, Ananda, *La danza de Siva: ensayos sobre arte y cultura india*, Siruela, Madrid, 1996.
- *El tiempo y la eternidad*, Taurus, Madrid, 1980.
 - *La filosofía cristiana y oriental del arte*, Taurus, Madrid, 1980.
 - *La transformación de la naturaleza en arte*, Kairós, Barcelona, 1997.
- Coronil, Fernando, *La Colonialidad del Saber: Eurocentrismos y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Clacso, Buenos Aires, 2000.
- “Más allá del Occidentalismo: hacia categorías no imperiales”, *Casa de las Américas*, N°214, La Habana, enero-marzo 1999.
 - “Naturaleza del poscolonialismo: del eurocentrismo al globocentrismo”, *La Colonialidad del saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales, Perspectivas Latinoamericanas*, Clacso, Buenos Aires, 2000.
- Cortázar, Julio, *Rayuela*, Sudamericana, Buenos Aires, 1963.
- Cortés Rodas, F., y A. Monsalve Solórzano, *Multiculturalismo, los derechos de las minorías culturales*, DM, Murcia, 1999.
- Dabashi, Hamid, *Traspasando las fronteras de una geografía imaginaria. La última palabra*. Charta, Milano, 2005.
- “Attraversamenti di confine: il corpo del reato di Shirin Neshat / Bordercrossings: Shirin Neshat’s Body of Evidence”, *Shirin Neshat, Castello di Rivoli*, Charta, Milano, 2002.
- David, Catherine & P. Virilio, “Alles Fertig: se acabó (una conversación).”, difundida en español en www.aleph.org.

- David, Catherine, Entrevistada por Inmaculada García, Diario de Sevilla, 22-octubre-2001.
- De Freitas, Karina, *A curadoria como arte, o curador como agente*. Revista digital *Tecnoarte news*. 04/octubre/2012.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 1988.
- Deleuze, Gilles, *Repetición y diferencia*, Anagrama, Barcelona, 1995.
- Delporte, Henri, *La imagen de la mujer en el arte prehistórico*, Istmo, Madrid 1982.
- Denninson, Lisa, *Francesco Clemente*, Retrospectiva Museo Guggenheim Bilbao, El País, 15-febrero-2000.
- Dercon, Chris, Entrevistado por Iker Seisdedos, El País, 10-mayo-2011.
- Diamond, Stanley, y Bernard Belasco, *De la cultura primitiva a la cultura moderna*, Anagrama, Barcelona, 1982.
- Dickersbach, Safia, Declaraciones de la artista en la revista digital Atribucu, cultura africana contemporánea. 12/10/2013. <http://www.afribuku.com/black-stars-estrellas-de-la-pintura-contemporanea-de-ghana/>
- Dietz, Gunther y Beatriz Pérez Galán (eds.), *Globalización, resistencia y negociación en América Latina*, Catarata, Madrid, 2003.
- Dijk, Teun A. van, *Racismo y análisis crítico de los medios*, Paidós, Barcelona, 1997.
- Dijkstra, B., *Ídolos de Perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Debate, Madrid, 1994.
- Doore, Gary, y otros, *El viaje del chamán*, Kairós, Barcelona, 1989.
- Durham, Jimmie, "Artist's Writings", *Jimmie Durham*, Phaidon, London, 1995.
- *A Certain Lack of Coherence*, Kala Press, London, 1993.
- *Strategies for Survival Now!*, Lund, 1995.
- *On the Edge of Town*. Art Journal, Art and Ecology. Vol. 51, nº2, 1992. Texto publicado en *Dominó Canibal*. Poligrafía. Murcia. 2010.

- Duvignaud, Jean, *Herejía y subversión*, Icaria, Barcelona, 1990.
- Eisenman, Stephen F., *El efecto Abu Ghraib*, Sans Solei, Barcelona, 2014.
- El Anatsui, *Gravedad y Gracia*, Declaraciones del artista para la revista digital Compas Magacine, marzo-2013.
- El Harti, El Arbi, *Después de Tánger*, Musa a las 9, E-Book, 2014
- Eliade, Mircea, *El vuelo mágico*, Siruela, Madrid, 1997.
- *Lo sagrado y lo profano*, Labor, Barcelona, 1994.
 - *Mito y realidad*, Labor, Barcelona, 1994.
 - *El mito del eterno retorno*, Alianza, Madrid, 1998.
 - *Diario íntimo de la India: 1929-1931: novela indirecta*, Pre-Textos, Valencia, 1997.
 - *Los jóvenes bárbaros*, Pre-Textos, Valencia, 1998.
 - *Historia de las creencias y de las ideas religiosas: desde la época de los descubrimientos hasta nuestros días*, Herder, Barcelona, 1996.
- Enwezor, Okwui y otros, *Democracy Unrealized. Documenta 11_Platform 1*, Hatje Cantz Publishers, Berlin 2002.
- Enwezor, Okwui, “Entre dos mundos: postmodernismo y artistas africanos en la metrópolis occidental”, *Atlántica Internacional, Revista de las Artes*, nº 12, Las Palmas de Gran Canaria, Invierno 1995-1996.
- Entrevistado por Anna María Guasch y Ferran Barenblit, *La Vanguardia*, 19-marzo-1999.
 - “Otros meridianos del arte”, Entrevistado por Ana María Battistozzi, *Clarín*, Buenos Aires, noviembre-2002.
 - *Intense Proximity. An Anthology of the Near and the Far*. Introduction. Artyls. París. 2012.
 - Declaraciones publicadas en *Caminar con el diablo*, Gerardo Mosquera, Exit, Madrid, 2010.
- Escobar, Arturo, *La invención del Tercer Mundo: construcción y deconstrucción del desarrollo*, Norma, Barcelona, 1998.
- Escobar, Ticio, *El arte en los tiempos globales*, Ed. Don Bosco, 1997.

- La belleza de los otros: arte indígena del Paraguay*, RP Ediciones, Asunción, 1993.
- Escobar, Ticio, Juan Acha y Adolfo Columbres, *Hacia una teoría americana del arte*, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 1991.
- Fajardo, Carlos, *El arte en tiempos de globalización, nuevas preguntas, otras fronteras*, Universidad de La Salle, Bogotá, Colombia, 2006.
- Fall, Youma, Entrevistada para la revista *Africultures*, N°69, París, 2007.
- Fanon, Frantz, "Racismo y cultura", *Pensamiento africano: Ética y política*, Bellaterra, Barcelona, 2001.
- *Los condenados de la tierra*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1965.
- *Por la revolución africana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965.
- Favre, Henri, *L'Indigenisme*, Presses Universitaires de France, París, 1996.
- Fernández, João, *Cildo Meireles*, Retrospectiva, Palacio de Velázquez, Parque del Retiro, 24 de mayo, 29 de septiembre, 2013. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Fernández del Campo, Eva, y Javier Arnaldo, *El arte en su destierro global. Cultura contemporánea y desarraigo*, Arte y Estética, Madrid, 2012
- Fernández del Campo, Eva, *Anish Kapoor*, Nerea, San Sebastián, 2006.
- Frenández Polanco, Aurora, *Images(s) Mon Amour*, Centro de Arte Dos de Mayo, Comunidad de Madrid, 2014.
- Fleckner, Uwe, "El artefacto como obra de arte", *El arte en su destierro global*, Arte y Estética, Madrid, 2012.
- Foster, Hal *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001.
- Foucault, Michel, *El pensamiento del afuera*, Pre-Textos, Valencia, 1993.
- *Genealogía del racismo. De la guerra de razas racismo de Estado*. Ediciones la Piqueta, Madrid 1992.
- *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Madrid, 1984.
- *Entre filosofía y literatura*, Paidós, Barcelona, 1999.

- Freixanes, José y Chantal Maillard, *Comportamientos*, Galería May Moré, Madrid 2007.
- Freixanes, José, *Laberinto de Signos, Arte e ilusión*, Galería May Moré, Madrid, 1994.
- Freud, Sigmund, *El malestar en la cultura*, Alianza, Madrid, 1980.
- Psicoanálisis del Arte*, Alianza, Madrid, 1991.
- Frutiger, Adrian, *Des signes et des hommes*, Delta&Spes, París 1983.
- Gandhi, Mahatma, *Mi credo hinduista*, Dédalo, Buenos Aires, 1986.
- Garaudy, Roger, *Los integrismos, Ensayo sobre los fundamentalismos en el mundo*, Gedisa, Barcelona, 1995.
- Gelb, Ignace J., *Historia de la escritura*, Alianza, Madrid, 1991.
- Godoy, Lupe, *Documenta de Kassel, medio siglo de arte contemporáneo*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2002.
- Goldwater, Robert, *Primitivism in Modern Art*, Random House, Nueva York, 1938.
- Gombrich, E.H., *Ideales e ídolos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- González, A., *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- Goytisoló, Juan, *Tradicón y disidencia*, Fondo de Cultura Económica, Madrid 2003.
- Gowda, Sheela, Entrevistada por Abhishek Harza, *Reflejos de la India Contemporánea*, La Casa Encendida, Madrid, 2008.
- Granados, Antolín, “Medios de comunicaci3n, opini3n y diversidad (social y cultural). Reflexiones en torno al fen3meno migratorio”. *Medios de comunicaci3n e inmigraci3n. Convivir sin racismo*. Caja de ahorros del Mediterráneo, Murcia, 2006.
- Grasskamp, Walter, *Hans Haacke*, Catálogo Fundaci3n Tápies, Barcelona, 1995.
- Grupo de Educaci3n para la Paz, *La diferencia enriquece: del multiculturalismo al interculturalismo*, Ayuntamiento de Valladolid, Concejalía de Educaci3n, Valladolid, 1994.

- Grupo Marcuse, *De la miseria humana en el medio publicitario*, La Découverte, París, 2004. Marcuse acrónimo de Mouvement Autonome de Réflexion Critique à l'Usage des Survivants de l'Economie.
- *La libertad en coma*, Enclave, Madrid, 2013.
- Gruzinski, Serge, *El pensamiento mestizo*, Paidós, Barcelona 2000.
- Gu, Wenda, Entrevistado por Jason C. Kuo, *Art in America*, New York, julio 1989.
- Gubern, Román, *El eros electrónico*, Taurus, Madrid, 2000.
- Guidoni, Enrico, *Arquitectura primitiva*, Aguilar, Madrid 1977.
- Guillochon, Bernard, *La globalización: ¿un futuro para todos?*, Larousse, Barcelona 2003.
- Habermas, Jürgen, *El discurso filosófico de la modernidad*, Taurus, Madrid, 1993.
- Hannerz, Ulf, *Conexiones transnacionales: cultura, gente, lugares*, Cátedra/Universitat de València, Madrid, 1998.
- Hassan, Salah, *The Modernist Experience in Africa Art: Visual Expression of the Self and Cross-Cultural Aesthetic*,. Institute of International Visual Arts. London. 1999.
- Heidegger, Martin, *Identidad y diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1990.
- Held, David y Anthony McGrew, *Globalización-Antiglobalización: sobre la reconstrucción del orden mundial*, Paidós, Barcelona 2003.
- Herman, Edward y Robert McChesney *Los medios globales. Los nuevos misioneros del capitalismo corporativo*, Cátedra, Madrid, 1999.
- Herrera, Nelson, “La galería más grande del mundo”, *Heterogénesis-Revista de Artes Visuales*, nº 55-56, Novena Bial de La Habana 2006.
- Huntington, Samuel P., *El choque de civilizaciones*, Paidós, Madrid, 1997.
- Instituto de Investigaciones Estéticas, *La dicotomía entre arte culto y arte popular: (Coloquio internacional de Zacatecas)*, Universidad Nacional Autónoma, México, 1979.

- Jaar, Alfredo, *"The peripatetic Artist"*, Art in America, Nueva York, 1989.
- Jameson, F. y Slavoj Žižek, *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Paidós, Buenos Aires/Barcelona/México, 1998.
- Jameson, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona 1991.
- Jaques, Jèssica y Gerard Vilar, *dOCUMENTA 13, Besar a una rana*, Revista digital Disturbis, N°11, primavera de 2012, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Jarauta, Francisco (ed.) *Mundiakización y conflictos civilizatorios*, Caja Murcia, Murcia, 1998.
- Jarauta, Francisco (coord.) *Globalización y fragmentación del mundo contemporáneo*, Arteleku/Diputación foral de Gipuzkoa, Guipúzcoa, 1997.
- Jiménez, José, *Teoría del Arte*, Tecnos/Alianza, Madrid 2002.
- Jung, Carl Gustav y otros, *El hombre y sus símbolos*, Caralt, Barcelona 1997.
- Jung, Carl Gustav y Richard Wilhelm, *El secreto de la flor de oro*, Paidós, Barcelona, 1996, 1ª edición, 1955.
- Jung, Carl Gustav, *Respuesta a Job*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- Kapoor Anish, *Anish Kapoor*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991.
- *Anish Kapoor: Obra reciente*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 1992.
- "Artist as Sacerdos", Gemano Clenat, Thames&Hudson, Londres, 1996.
- *Anish Kapoor*, Eva Fernández del Campo, Nerea, Donostia-San Sebastián, 2006.
- Entrevistado por Luis Burgos, Revista Contrastes, nº53, Valencia, Octubre de 2008.
- Entrevistado por Fietta Jarque, El País, El Cultural, 31-Marzo-2010.
- Entrevistado por Concha Rodríguez, Público, 13-Marzo-2010.

- Entrevistado por Nicholas Wroe, Clarín, 16-Abril-2014.
- Kapuscinski, Ryszard, *Encuentro con el otro*, Anagrama, Barcelona 2007.
- *Viajes con Heródoto*, Anagrama, Barcelona, 2009.
- Krauss, Rosalind E., *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid, 1996.
- Kuspit, Donald B., "Una Documenta mu negativa", www.aleph-arts.org.
- "Ana Mendieta, cuerpo autónomo", *Ana Mendieta*, CGAC, Santiago de Compostela, 1996.
- Kymlicka, Will, *Ciudadanía multicultural: una teoría liberal de los derechos de las minorías*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1996.
- Lazaar, Lina, *The Future of a Promise*, Comunicado de prensa 54 Bienal de Venecia, 02-mayo-2011.
- Leger, Fernand, *Funciones de la pintura*, Paidós, Barcelona, 1990.
- Leroi-Gourham, Andre, *Arte y grafismo en la Europa Prehistórica*, Istmo, Madrid, 1984.
- Leroi-Gourham, Andre, *Símbolos, arte y creencias en la prehistoria*, Istmo, Madrid, 1984.
- Lévi-Strauss, C., *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992.
- *Lo crudo y lo cocido*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978.
- *Tristes trópicos*, Paidós, Barcelona, 1992.
- *Anthropology: Its Achievements and Future*. Current Anthropology, Vol. 7. 1996.
- Lipovertsky, Gilles y Jean Serroy. *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, Anagrama, Barcelona, 2015.
- Lipovertsky, Gilles y Hervé Juvin. *El Occidente globalizado. Un debate sobre la cultura planetaria*, Anagrama, Barcelona, 2011.
- Lootz, Eva, *Interferencias en lo real*. Revista Lápiz N° 237/238, Madrid, 2007.

- López Anaya, Jorge, *El arte en un tiempo sin dioses*, Almagesto, Buenos Aires, 1995.
- López Cuenca, Rogelio, “Los artistas entre el aplauso y la crítica”, Entrevistado por Regina Sotorrío, *Diario Sur*, 27-marzo-2015.
- Citado en el artículo de Herman Bashiron *Oriente medio: La imagen contra el imaginario*. Cultura Mediterránea. Universidad de Barcelona. 2011.
- López Fdez., Cao, Marián, *Para qué el arte, reflexiones en torno al arte y su educación en tiempos de crisis*, Fundamentos, Madrid, 2015.
- Lyotard, Jean-François, *La condición postmoderna*, Cátedra, Madrid, 1987.
- *La posmodernidad. Explicada a los niños*, Gedisa, Barcelona, 1992.
- Maalouf, Amin, *Identidades Asesinas*, Alianza, Madrid, 1999
- Maffesoli, Michael, *El ritmo de la vida, Varaciones sobre el imaginario pormoderno, siglo veintiuno*, México, 2004.
- Mahlangu, Esther, *100% África*, Museo Guggenheim Bilbao, 2006.
- Mahmoud, Darwish, *Vamos a un país. Poesía escogida (1966-2005)*, Pre-Textos, Valencia, 2008.
- Magnin, André y Jacques Soulillou, *Contemporary Art of Africa: Territoire/Monde/Frontière*. Thames&Hudson. Londres. 1996
- Magnin, André, *Arte contemporáneo en África: la “genésis” de una aparición*, *100% África*, Museo Guggenheim Bilbao, 2006.
- Maillard, Chantal y O. Pujol, *Rasa: El placer estético en la tradición india*, Índica etnos, Nueva Delhi 1999.
- Maillard, Chantal, *El crimen perfecto: aproximación a la estética india*, Tecnos, Madrid, 1993.
- *Contra el Arte y Otras Imposturas*. Pre-Textos, Valencia, 2009.
- *Husos, Notas al Margen*, Pre-Textos, Valencia, 2006.

- *La razón estética*, Alertes, Barcelona, 1998.
 - *La sabiduría como estética: China: confucianismo, taoísmo y budismo*, Akal, Madrid, 1995.
 - *Escritos sobre pintura, Henri Michaux*, Colección de Arquitectura, Murcia, 2007.
 - *Filosofía en los días críticos. Diarios 1996-1998*, Pre-Textos, Valencia, 2010.
 - *El árbol de la vida: la naturaleza del arte y las tradiciones de la India*, Kairós, Barcelona, 2001.
- Maquet, Jacques *El poder negro en África*, Guadarrama, Madrid, 1971.
- *La Experiencia Estética: La mirada de un antropólogo sobre el arte*, Celeste, Madrid, 1999.
- Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid 1986.
- “Del mito de lo primitivo a las artes étnicas”, *Cuarta semana de arte en Santillana del Mar*, Consejería de Cultura y Deporte. Gobierno de Cantabria, Santander, 2000.
- Marcus, George. E. y Fred R. Myers. “The Traffic in Art and Culture”. *The Traffic in Culture*. University of Californis Press. Lon Ángeles. 1995.
- Makhoul, Moaffak, Entrevistado por Juan Manuel Sacristán, *El Mundo*, 03/abril/2014.
- Martin, Jean-Hubert, “Regarder au-delà des frontières et d’une pensée unique”, *Bienal d’Art Contemporain de Lyon*, [www. biennale-de-lyon.org](http://www.biennale-de-lyon.org)
- “Arte contemporáneo en la era global”, *El arte en su destierro global*, Arte y Estética, Cículo de Bellas Artes, Madrid, 2012.
 - “El arte de narra”, *África hoy*, Centro Atlántico de Arte Contemporáneo, Las Palmas de Gran Canaria, 1991.
 - Entrevistado por Eva Fernández del Campo, *Revista Minerva*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2012. Texto completo en la web <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=528>

- Entrevistado por Anna María Guasch y Ferran Barenblit, *La Vanguardia*, 19-marzo-1999.
- Martiniello, Marco, *Salir de los guetos culturales*, Bellaterra, Barcelona, 1998.
- Matisee, Henri, *Sobre arte*, Barral, Barcelona, 1978.
- Mead, Margaret *Masculino y femenino*, Minerva, Madrid, 1994.
- *Cultura y compromiso: estudio sobre la ruptura generacional*, Gedisa, Barcelona, 1997.
- *Sexo y temperamento en tres sociedades primitivas*, Paidós, Barcelona, 1999.
- Meister, Albert, *Beaubourg, una utopía subterránea*, Enclave, Madrid, 2014.
- Méndez, Lourdes, *Antropología de la producción artística*, Síntesis, Madrid, 1995.
- "Entre lo estético y lo extra-estético: Paradojas de la emergencia internacional del arte contemporáneo de África". *Cuadernos del Instituto Catalán de Antropología*. Nº 21. 2005.
- *El juego africano de lo contemporáneo*. MACUF, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa. A Coruña. 2008.
- Mendieta, Ana, "Escritos personales", *Ana Mendieta*, CGAC, Santiago de Compostela, 1996.
- Mendieta, Raquelín, "Memorias de la infancia; religión, política, arte", *Ana Mendieta*, CGAC, Santiago de Compostela, 1996.
- Mernissi, Fátima, *El miedo a la modernidad: Islam y democracia*, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, Sevilla 2003.
- *Las sultanas olvidadas*, Muchnik Editores, Barcelona, 1997.
- *El poder olvidado. Las mujeres ante un Islam en cambio*. Icaria, Barcelona, 2003.
- "El adab, o aliarse con el extranjero como estrategia para vencer en un planeta globalizado", *Cuadernos del Mediterráneo*, Nº10, Instituto Europeo del Mediterráneo, Barcelona, 2008.

- Miampika, Landry-Wilfrid *El juego africano de lo contemporáneo*, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, Madrid, 2008.
- Michaux, Henri, *Escritos sobre pintura*, Colección Arquitectura, Murcia 2007.
- Mignolo, Walter D., *La idea de América Latina. La herencia colonial y la opción decolonial*, Gedisa, Barcelona, 2007.
- *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Akal, Madrid, 2003.
- Mondrian, Piet, *Realidad natural y realidad abstracta*, Barral, Barcelona, 1973.
- Monegal, Antonio, *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Tecnos, Madrid, 1998.
- Moreno, Esther, "Shirin Neshat: La escritura es mejor que un lifting", *Caminos de Pakistán*, abril-marzo de 2002.
- Morey, David, *Medios, Modernidad y Tecnología. La Geografía de lo Nuevo*. Gedisa. Barcelona. 2007.
- Morin, Edgar, "Identidad nacional y ciudadanía", *Las ilusiones de la identidad*, Cátedra, Madrid, 2001.
- Mosquera, Gerardo, "La isla infinita: Introducción al nuevo arte cubano", *Cuba/Arte contemporáneo de Cuba*, Delano Greenidge Editions, New York 1999.
- *Caminar con el diablo, Textos sobre arte, internacionalismos y culturas*, Exit, Madrid, 2010.
- "Cocinando la Identidad", *Cocido y Crudo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994.
- "El arte latinoamericano deja de serlo", *ARCO Latino*, Madrid, 1996.
- "Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural", *Horizontes del Arte Latinoamericano*. Tecnos, Madrid, 1999.
- *Ventanas hacia América Latina*, Suplemento Cultural, Universidad Nacional de Costa Rica, 1995.

- Mounadi, Dounia, Declaraciones de la artista recogidas en el documental de Álvaro Forqué, *Al final del amanecer*, José Freixanes, Casablanca, 2007.
- Moure, Gloria, “Ana Mendieta”, *Ana Mendieta*, CGAC, Santiago de Compostela, 1996.
- Mroué, Rabih, *Images(s) Mon Amour*, Centro de Arte Dos de Mayo, Comunidad de Madrid, 2014.
- Nair, Sami, “Para una política de civilización”, *Mundialización y conflictos civilizatorios, Foro de los noventa*, Caja Murcia, 1998.
- *El imperio frente a la diversidad del mundo*, Areté, Barcelona 2003.
 - *Las heridas abiertas*, El País-Aguilar, Madrid, 1998.
 - *Mediterráneo hoy*, Icaria Antrazyt, Barcelona 1995.
 - *Diálogo de culturas e Identidades*, Ed. Complutense, Madrid, 2006.
 - *Una historia que no acaba: (Escritores, pensadores, artistas, políticos)*, Pre-Texos, Valencia, 2001.
 - *El desplazamiento en el mundo: inmigración y temáticas de identidad*, Instituto de Migraciones y Servicios Sociales, Madrid, 1998.
- N’Diaye, Iba, Declaraciones del artista publicadas en el artículo de Lourdes Méndez, “Entre lo estético y lo extra-estético: Paradojas de la emergencia internacional del arte contemporáneo de África”. *Cuadernos del Instituto Catalán de Antropología*. Nº 21. 2005.
- Neshat, Shirin, “Opere/Works”, *Shirin Neshat. Castello di Rivoli*, Charta, Milán, 2002.
- “On the Trilogy: Turbulent, Rapture, Fervor”, *Shirin Neshat: Two Installations*, The Ohio State University Columbus, Ohio, 2000.
 - Entrevistada por Jorge Villegas. Texto completo en la web www.galeriasnet.com, 2002.
 - “Siempre habrá violencia en mi obra”, Entrevistada por Javier Hontoria, *El Mundo, El Cultural*, 08-October-2005.

- *La última palabra*, Charta, Milano, 2005.
- Entrevistada por Sofía Gauthier-Richardson, Cosmoarte, 2014. Texto completo en la web <http://cosmoartetv.tumblr.com/post/77198611435/shirin-neshat-our-house-is-on-fire>
- Njami, Simón, y otros, *El tiempo de África*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Gran Canaria, 2000.
- Okonkwo, R. L., “El nacionalismo cultural en el período colonial”, *Pensamiento Africano: Ética y Política*, Bellaterra, Barcelona, 2001.
- Onghena, Yolanda, *Pensar la mezcla, Un relato intercultural*, Gedisa, Barcelona, 2014.
- Obrist, Hans Ulrich, *Breve historia del comisariado*. Exit, Madrid, 2009.
- Panera, Sol, “Museo sin fronteras”, Entrevistada por Felip Vivanco, MG Magacine, 22-marzo-2015.
- Pániker, Salvador, *Aproximación al origen*, Kairós, Barcelona, 1985.
- Paz, Octavio, *Chuang-Tzu*, Siruela, Madrid, 1997.
- *Vislumbres de la India*, Seix Barral, Barcelona 1995.
- *El laberinto de la soledad*, Cátedra, Madrid, 1993.
- *Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, Seix Barral, Barcelona, 1993.
- *Las peras del olmo*, Seix Barral, Barcelona, 1978.
- Penrose, Roland, *Tàpies*, Polígrafa, Barcelona, 1986.
- Pérez-Esquivel, Adolfo, *Otro Mundo es Posible*, Documental realizado por Carlos Estevez, T.V.E., 2009.
- Pérez-Firmat, Gustavo, *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*, Universal, Miami, 2000.
- Pérez-Jofre, Ignacio (coord.), *Esto lo hace cualquiera*, Arte & Estética, Diputación de Pontevedra. 2004.
- Price, Sally, *Arte primitivo en tierra civilizada*, Siglo XXI, Madrid, 1993.

- Racionero, Luis, *Oriente y Occidente*, Anagrama, Barcelona, 1993.
- Raillard, Georges, *Conversaciones con Miró. Libertad y cambio*, Barcelona, 1978.
- Ramírez, Juan Antonio, *Ecosistema y explosión de las artes*, Anagrama, Barcelona, 1994.
- Ramonet, Ignacio y otros, *Escenarios de la globalización*, Caja Murcia, Murcia 1997.
- Ramonet, Ignacio, *La tiranía de la comunicación*, Debate, Barcelona, 2001.
- Rauterberg, Hanno, "Maratón teórico", publicado en Die Zei, traducido por Lua Á, www.tallerdegabi.boz.cl.
- Ravenel, Bernard, *Méditerranée: Le Nord contre le Sud*, Éditions l'Harmattan, París 1990.
- Restrepo, Eduardo, "Antropología y colonialidad", *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Siglo del Hombre, Bogotá, Colombia, 2007.
- Rhodes, Colin, *Le primitivisme et l'art moderne*, Thames & Hudson, París, 1997.
- Riefenstahl, Leni, *Los nubas de Kau*, Blume, Barcelona 1978.
- Rilke, Rainer M., *Elegías de Duino*, Cátedra, Madrid, 1997.
- Rivera, Sara, *Barbara Kruger: You are not yourself*.
Revista digital Babab, 08/05/2001.
http://www.babab.com/no08/barbara_kruger.htm
- Rodríguez, Hilda María, "Una Bienal cifrada en la esperanza", *8ª Bienal de la Habana*, La Habana, 2003.
- "La otra orilla", *5ª Bienal de la Habana*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Gran Canaria, 1994.
- Rowell, Margit, *La peinture, le geste, l'action*, Edition Klincksieck, París, 1985.
- Roy, Arundhati, "Cómo combatir hoy al imperio", *El Mundo*, 14 de febrero de 2003.

- *El dios de las pequeñas cosas*, Anagrama, Barcelona, 1998.
- Roz, Javier, "Los artistas entre el aplauso y la crítica", Entrevistado por Regina Sotorrió, Diario Sur, 27-marzo-2015.
- Rubin, Willian (ed.), "*Primitivism*" in *20th Century Art, Affinity of the Tribal and the Modern*, 2 vol., MoMA, Nueva York, 1984.
- Ruiz, Tomás "Teoría del desplazamiento. Ensayo sobre los discursos hegemónicos en el sistema artístico español", Revista Iberoamericana VI, 24, 2006.
- Sadek, Walid, *De la indagación a la deispersión: configuraciones del arte de la instalación en el Líbano de la posguerra. Tamáss. Beirut/Líbano 1*. Catálogo del proyecto dirigido por Catherine David, Representaciones árabes contemporáneas. Fundació Antoni Tàpies. Barcelona. 2002.
- Said, Edward W, *Cultura e imperialismo*, Anagrama, Barcelona 2000.
- *Orientalismo*, Debate, Barcelona, 2003.
- *Reflexiones sobre el exilio*, Mondadori, Barcelona, 2005.
- Salz, Jerry, "Más de lo que sabes", *Cocido y Crudo*, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994.
- Samba, Chèri, *De ida y vuelta. África*, La casa Encendida, Madrid, 2006.
- Sampedro, José Luis y otros, *Ciudadan@s de Babel: diálogos para otro mundo posible*, Suma de Letras, Madrid 2002.
- Sampedro, José Luis, *El mercado y la globalización*, Destino, Barcelona, 2002.
- Entrevistado por Jordi Évole, Salvados, La Sexta T.V., Enero-2012.
- Saniee, Parinoush, Entrevistada por Berna González Harbour, El País, Babelia, 29-julio-2014.
- Santamaría, Alberto, *Hans Haacke. El arte y la política*, Una introducción y una propuesta genealógica, Laocoonte, Vol I, Nº1, 2014.
- Sartori, Giovanni, *Homo Videns*, Taurus, Madrid, 1998.
- Satrapi, Marjane, *Persépolis*, Norma, Barcelona 2002.

- Segalen, Victor, *Ensayo sobre el exotismo. Una estética de lo diverso (y textos sobre Gauguin y Oceanía)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- Sen, Amartya, *Identidad y violencia. La ilusión del destino*, Katz, Buenos Aires. 2007.
- Senghor, Léopold Sédar, *Libertad, negritud y humanismo*, Tecnos, Madrid, 1970.
 - *El diálogo de las culturas*, Mensajero, Bilbao, 1995.
 - *Fundamentos de la africanidad (negritud y arabismo)*, Zero, Alcorta, Vizcaya, 1972.
- Shayegan, Daryush, *La luz viene de occidente*, Tusquets, Barcelona, 2008.
 - *La mirada mutilada*, Península, Barcelona, 1990.
- Shiner, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona, 2004.
- Shirin Neshat *Shirin Neshat*, Aarhus Kunstmuseum, Danish Contemporary Art Foundation, Dinamarca, 2002.
- Steiner, George, *Presencias reales*, Destino, Barcelona, 1991.
- Stiglitz, J. E., *El malestar en la globalización*, Taurus, Madrid, 2002.
- Ströter-Bender, Jutta, *L'art contemporain dans les pays du "Tiers-monde"*, L'Harmattan, París, 1995.
- Subirats, Eduardo, *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*, Libertarias, Madrid 1985.
- Sureda, Joan, y A. M^a Guasch, *La Trama de lo moderno*, Akal, Madrid, 1987.
- Suzuki, D. T. y Erich Fromm, *Budismo zen y psicoanálisis*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- Suzuki, D. T., *Introducción al Budismo Zen*, Mensajero, Salamanca, 1979.
- Szeemann, Harald, Monográfico en El País, Babelia, 2-junio-2001.
 - Entrevistado por Anna María Guasch y Ferran Barenblit, La Vanguardia, 19-marzo-1999.
 - "Joseph Beuys – la máquina del tiempo térmica", *Joseph Beuys*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994.

- *Historia de una actitud ante la forma. De la curaduría tradicional a la curaduría artística.* Carolina Nieto Ruíz. México. 2014.
- Tanizaki, Junichiro, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1999.
- Tannenbaum, Frank, *El negro en las Américas, esclavo y ciudadano*, Paidós, Buenos Aires, 1968.
- Tàpies, Antoni, *La práctica del arte*, Ariel, Barcelona, 1973.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 1990.
- Taylor, Charles, *El Multiculturalismo y "la política del reconocimiento"*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001.
- Tejeda, Isabel, *El montaje expositivo como traducción, fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años 70*. Trama, Madrid, 2006.
- Tertsch, Hermann, *La venganza de la historia*, El País Aguilar, Madrid, 1999.
- Touraine, Alain, "¿Qué es una sociedad multicultural?", *Claves de Razón Práctica*, nº 56, 1995.
- *¿Cómo salir del liberalismo?*, Paidós, Barcelona, 1999.
- *¿Podremos vivir juntos?: iguales y diferentes*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.
- Torres-García, J., *Universalismo constructivo (1 y 2)*, Alianza, Madrid, 1984.
- Toufic, Jalal, *Fabrications Image(s), mon amour*. Aurora F. Polanco Catálogo de la exposición *Image(s) mon amour* del artista Rabih Mroue. Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid. Móstoles. 2011
- Traoré, Aminata, Entrevistada por I. De la Fuente, "A las africanas les angustia más el palidismo que la ablación", *El País*, 17-febrero-2003.
- Entrevistada por el colectivo Anako, 23-noviembre-2007. Texto completo en la web <https://elproyectomatriz.wordpress.com/2007/11/23/voces-ii/>

- Declaraciones publicadas por el colectivo *Mujeres en Red*, febrero-2007,
<http://www.mujeresenred.net/spip.php?article943>

- Trías, Eugenio, *Lógica del límite*, Destino, Barcelona, 1991.
- Valdés de León, Gustavo, *Contra Babel, La comunicación en el contexto de la semiósfera*, III Encuentro Latinoamericano de Diseño, Universidad de Palermo, Argentina, 2008.
- Van Gogh, Vincent, *Cartas a Theo*, Barral, Barcelona, 1981.
- Vattimo, Gianni y otros, *En torno a la postmodernidad*, Anthropos, Barcelona, 1990.
- Vattimo, Gianni y Pier Aldo Rovatti (eds.), *El pensamiento débil*, Cátedra, Madrid, 1990.
- Vernant, Jean-Pierre, *Mito y Pensamiento en la Grecia Antigua*, Ariel Filosofía, Barcelona, 1993.
- Virilio, Paul, "Videovigilancia y delación generalizada". *La post-televisión. Multimedia, Internet y globalización económica*, Icaria, Barcelona. 2002.
- Vogel, Susan, *África Explores, 20th Century African Art*, The Center for African Art, New York, and Prestel, Munich 1991.
- Vole, Hortense, *La promotion de l'art africain contemporain*. L'Harmattan. París. 2007
- Willett, Frank, *Arte africano*, Destino, Barcelona 2000.
- Wu, Chin-tao, *Privatizar la cultura*, Akal, Madrid, 2007.
- Yúdice, George, *El recurso de la cultura, Usos de la cultura en la era global*, Gedisa, Barcelona, 2008.
- Zanfi, Claudia, *Re-Thinking Beirut. Reconstruction, art et société*, revista digital Babel Med, noviembre-2007.

**BIBLIOGRAFÍA DE LOS POEMAS
Y FRASES QUE INICIAN CADA
CAPÍTULO DE LA TESIS**

- Al-Maghut, Mohammad, *Oiga, turista*. 1970.
- Bataille, Georges *La literatura como lujo*, Ediciones Cátedra, Versal travesías, Madrid 1993.
- Coomaraswamy, Ananda, *La filosofía cristiana y oriental del arte*, Taurus, Madrid, 1980.
- Césaire, Aimé, *Cuaderno de un retorno al país natal*, Era, México, 1969.
- Maillard, Chantal, *Contra el Arte y Otras Imposturas*. Pre-Textos, Valencia, 2009.
- Conjuros*. Huerga y Fierro. Madrid. 2001.
- Khatibi, Abdelkebir, *Amor bilingüe*. Ediff, Casablanca, 1992.
- Upanishad. 200 libros sagrados hinduistas escritos en idioma sánscrito entre el siglo VII a. C y principios del siglo XX d. C.
- Mahmoud, Darwish, *Estado de sitio*, Cátedra. Madrid. 2002.
- Oroza, Carlos, *En el norte hay un mar que es más alto que el cielo*, Diputación de Pontevedra, Pontevedra. 2000.