

BRINGING WESTERN VALUES? NOTAS PARA EL ESTUDIO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO "NO-OCCIDENTAL"

RÍAN LOZANO

RESUMEN

Bringing Western Values es el título irónico que acompañaba a uno de los dibujos realizados por Dan Perjovschi en la última Bienal de Estambul. Desde una perspectiva de análisis crítico, el artículo, a través del estudio de algunas obras contemporáneas y, en cierto modo, periféricas, trata de demostrar cómo hoy en día, este tipo de arte "no occidental" –así como el desarrollo de nuevas formas de exhibición– está denunciando el neocolonialismo intelectual que, desde Occidente, sigue exportando e imponiendo sistemas de análisis hoy inservibles. Redefiniendo el contexto artístico mediante el desarrollo de nuevas estrategias estéticas, este tipo de actividad cultural parece también estar capacitada para traspasar las tradicionales fronteras epistémicas.

Tras analizar algunos conceptos claves (la idea de *autoridad*, la redefinición de la noción de Geografía o la emergencia de nuevos sujetos políticos –los "artistas transnacionales") este estudio acaba comparando dos ejemplos recientes y muy diferentes entre sí: la 9ª Bienal de Estambul y la 3ª Bienal de Valencia.

ABSTRACT

Bringing western values is the ironic title of one of Perjovschi's drawings, exhibited at the last Istanbul Biennale. From a critical perspective, this article presents some contemporary and, in some way, peripheral artistic works in order to show how this kind of "non occidental" art –and the development of new ways of exhibition– are attempting against the intellectual neo-colonialism and against the values and systems of analyse exported and imposed from Occident. By remapping the artistic and the political context –with the creation of new artistic strategies– that kind of cultural activity also seems to be able to cross over the traditional epistemic boundaries.

After analysing some key concepts (the idea of authority, the redefinition of the notion of "Geography", or the emergence of new political subjects –the "transnational artists"), the article compares two recent and very different examples: the 9th Istanbul Biennale and the 3rd Valencia Biennale.

Resulta curioso observar cómo los circuitos del arte contemporáneo que nos rodean se presentan como lugares poco adecuados, cada vez más caducos para la re-presentación de una actividad artística "contemporánea" que se debería renovar necesariamente. Pero, en el mismo sentido, resulta también curioso observar cómo esa condición, ese "deber de renovación", tampoco acaba por cumplirse en la mayoría de los casos: me refiero, valga la pena aclararlo desde estas primeras líneas, al tipo de actividad ofertada desde la industria cultural y las instituciones artísticas que nos rodean. Es entonces cuando dicha curiosidad –estarán de acuerdo conmigo– se convierte en una inquietante preocupación que, por otro lado, tampoco parece afectar lo más mínimo al desarrollo de las cosas.

Para que todo esto no quede en una divagación demasiado abstracta vamos a concretar apuntando

que este breve artículo es consecuencia directa de dos líneas de reflexión fundamentales. Me refiero, en primer lugar, al interés que desde hace ya varios meses viene conduciendo mi investigación en torno al análisis de ciertas prácticas teórico-artísticas minoritarias (y no me refiero con esto a una cuestión de "cantidad", ni por supuesto a otra de "calidad", sino al escaso grado de visibilización al que son sometidas por las comentadas instituciones¹); un tipo de actividad artística que, pese a conformar un gran magma heterogéneo, comparten una voluntad activista común. Por su parte, el segundo motivo argumental que indicábamos, tiene que ver con el carácter geográfico y simbólico de este tipo

¹ Es por ello que esta minoría a la que nos referimos, siguiendo la idea deleuziana que considera a la "mayoría" como ficción política normativa, será "marginal" sólo con respecto a ese centro visible, sostenido por el poder.

de producciones "a-normales"² que, en principio, denominaremos "no occidentales"³ y la relación reactiva que éstas establecen con una teoría del arte y pensamiento estético que llamaremos "occidental" o "hegemónico".

Por lo tanto, las líneas principales de este escrito tratarán de demostrar cómo la caducidad a la que nos referíamos al comenzar, podrá ser superada justamente por la aparición en escena este tipo de prácticas artísticas que, tal y como sugirió Homi Bhabha, escapan de los propios límites epistemológicos marcados por las ideas etnocéntricas desarrolladas en Occidente. Una actividad que necesitarán del desarrollo de una nueva (o por lo menos diferente) metodología de análisis y unas nuevas formas de producción y exhibición que, en definitiva, socavarán los pilares de la gran "Institución Artística".

De todos modos, nótese cómo ese hablar en futuro –como si esperara yo misma la venida mesiánica de un arte "rompedor"– es en sí un síntoma más de este punto de vista etnocentrista del que, incluso poniendo todo mi empeño, me cuesta escapar.

Quizá Eduard Said tenía razón al argumentar que "ningún europeo o estadounidense que estudie Oriente puede renunciar a las circunstancias principales de su realidad: que él se enfrenta a Oriente, primero como europeo o estadounidense y después como individuo" y que, esta misma razón, "implica ser consciente de pertenecer a una potencia con unos intereses muy definidos en Oriente".⁴

Y es que basta con echar un breve vistazo a la actividad que hoy en día desarrollan los artistas que denominaremos "transfronterizos" (refiriéndonos tanto a aquellos cuya producción crítica es elaborada desde países no europeos ni norteamericanos, como a aquellos otros que, viviendo en el "primer mundo", realizan una abierta oposición al *neocolonialismo* artístico e intelectual) para darnos cuenta de que esta aspiración a la que me refiero con tiempos futuros y condicionales no es sino una *realidad*; aunque, eso sí, un tipo de realidad poco o nada conocida para la reducida y reductiva mirada occidental.

Desde esta perspectiva, este artículo tratará de visibilizar ciertas prácticas artísticas que "significando desde la periferia"⁵ escapan de los mencionados límites epistemológicos occidentales y demuestran

que, tal y como sugiriera Heidegger en su día y Homi Bhabha más recientemente, toda zona liminar no es sino aquel territorio donde algo "otro" comienza a presentarse.⁶

Pero, dicho de este modo, el tema podría ser excesivamente vasto; por ello considero necesario aclarar que hemos decidido acotar nuestro estudio a unos ejemplos muy concretos que nos ayudarán a hacer un análisis comparativo entre cierto tipo de producción y exhibición de obras desarrolladas por estos artistas transnacionales (nooccidentales) a los que nos referíamos y el caso de otras prácticas que, con menos fortuna –a nuestro parecer– se desarrollan hoy en día en el "primer mundo". Así, veremos por ejemplo cómo el formato de bienal de arte contemporáneo desarrollado en países "no occidentales" (Dakar, Estambul, Kwangju, etc.) tiene hoy un papel destacado al actuar como "puertas de visibilización" de este tipo de actividad cultural; algo que inevitablemente contrastará con la caducidad que este mismo formato presenta en los países occidentales (como, en el caso más cercano, de la bienal celebrada en ciudad de Valencia a pesar de su corta existencia).

Por último, para acabar esta breve introducción, sólo me queda indicar que el interés que en mí han suscitado este tipo de prácticas artísticas viene impulsado por la conciencia de una "occidental" convención de que, tal y como apuntó Bhabha, la cultura que nos rodea necesita redefinirse, reubicarse y salir del impasse al que nos vemos actualmente sometidos, a la luz del pensamiento poscolonial y subalterno, abandonando con ello, de una vez por todas, ese

² A lo largo de toda mi investigación, y bajo la influencia del pensamiento foucaultiano, me he ido planteando la posibilidad de hablar de un tipo de teoría y práctica artística que he denominado "anormal": término que exclusivamente tiene sentido en relación con aquella otra teoría y práctica normativa, la *Norma Estética* que no sólo marginaliza (deja al margen) sino que además resulta inoperativa para el análisis de las prácticas artísticas que nos interesan.

³ Aunque este punto ocupará parte de la argumentación que a continuación sigue, me gustaría indicar ya desde el principio que por "no Occidental" entendemos un tipo de actividad cultural donde el punto de referencia a partir del cual se genera (esto es: Occidente) será en realidad el objeto central del debate (el término que, más adelante, trataremos de cuestionar en su concepción "tradicional").

⁴ Said, E.: *Orientalismo*, Barcelona, Debolsillo, 2002, p. 33.

⁵ Bhabha, H.: *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002, p. 19.

⁶ Bhabha, *Op. Cit.* pp. 17-21.

“neocolonialismo” intelectual (unido inevitablemente a los intereses económicos y políticos) que continúa importando modelos de análisis inservibles.

OCCIDENTE: LA BÚSQUEDA DE UNA AUTODEFINICIÓN.

Como hemos anunciado en la introducción, hablar de Oriente nos lleva directamente a comenzar analizando la formulación de su concepto opuesto y relacional: Occidente. Esto sucede porque, tal y como muchos otros estudiosos han sugerido, si Occidente se ha encargado de “representar” una idea supuestamente coherente de Oriente y *lo oriental*, se ha debido, fundamentalmente, a una cuestión de autolimitación: demostrar lo que occidente “no era” y “no es” para poder dibujar su propia existencia en tanto que constructo social “naturalizado” y fundamentado sobre intereses colonizadores, racistas y estereotipados.

Es justamente esa idea de “construcción” la que nos va a servir como punto de partida para tratar de explicar las principales líneas argumentales sobre las que, bajo nuestro punto de vista, se sustenta la concepción dicotómica de Oriente-Occidente, Este-Oeste⁷: Occidente como ejercicio de poder discursivo y Oriente como marca geográfica de dominación política y cultural.

Occidente: ejercicio de poder.

Desde las filas del pensamiento crítico desarrollado en Europa y EEUU desde los años sesenta, muchas han sido las voces levantadas en contra de esa voluntad engañosa, encargada de naturalizar los discursos y relaciones de poder que no eran, y no son, sino producto de una situación de dominación imperialista.

Dichas críticas, que demostraron toda su efectividad desde las primeras manifestaciones de la lucha feminista (movimiento capital para el desarrollo posterior de todo el pensamiento crítico), se basaron en la idea, especialmente bien argumentada en el corpus del pensamiento foucaultiano, de que el poder hegemónico genera una serie de *tecnologías de control* que convierten a un tipo muy específico y parcial de discurso en una especie de “verdad”

inamovible, mientras relegan a la marginalidad a otro tipo de conocimiento y actividades que, por su diversidad, conforman en realidad un conjunto muy heterogéneo.

Para no perder el hilo de nuestro interés –las prácticas artísticas “no-occidentales”– entendamos que en nuestro ámbito de estudio tal discurso hegemónico habría sido el encargado de imponer, a lo largo de los siglos, una perspectiva estética y teórica muy determinada –desde luego generada desde Occidente– y en la cual, las actividades relegadas a un régimen de invisibilización habrían sido, entre otras, aquellas realizadas con voluntad “no-occidental”: es decir, bajo presupuestos que voluntariamente han decidido no adscribirse a la misma corriente hegemónica que las invisibiliza.

Podemos por tanto decir que esta *entidad occidental* que estamos tratando de definir está conformada, en primer lugar y por encima de todo, como un ejercicio de poder que extiende su papel hegemónico de una manera totalmente desproporcionada⁸ a todos los ámbitos de la actividad humana, incluyendo la práctica cultural.

A su vez, esta idea nos llevaría a entender Occidente, en tanto que ficción discursiva, como parte de aquella *Ideología* dominante que Althusser destacó por su capacidad de tomar lo que en realidad es político y parcial, para convertirlo en algo supuestamente natural, universal y eterno.⁹

Como vemos, esta concepción del “mundo occidental”, se separa radicalmente de la tradicional descripción geográfica (a la que dedicaremos atención en el siguiente punto) sustentándose, al contrario, en otro concepto a nuestro juicio fundamental: la noción de *autoridad* descrita por Said en *Orientalismo*, una

⁷ Argumento extensible además a todo el resto de relaciones de dominación histórica y culturalmente mantenidas en los binomios hombre-mujer, blanco-negro, etc.

⁸ Homi Bhabha apuntó esta idea señalando que Occidente ocupa un lugar desproporcionadamente protagonista como foro cultural “en los tres sentidos de esa palabra: como sitio de exhibición pública y discusión, como lugar de juicio y como mercado”. Bhabha, H.: *Op. Cit.*, p. 41.

⁹ Althusser, L.: *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Freud y Lacan, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988. Véase la introducción realizada por Simon During en su compilación: *The Cultural Studies Reader*, Londres, Routledge, 2003, p. 5.

obra principal en el estudio que nos ocupa. Entendemos entonces que dicha "autoridad", que no deja de ser una posición tomada en la producción de un conocimiento sobre otro, es la que, por sí misma, se ha impuesto como *verdad absoluta* sobre cualquier manifestación cultural que históricamente se haya desviado de la Norma generada desde el poder; un poder y una autoridad que, tal y como sugiere Said "no tiene nada de misterioso o natural; se forma, se irradia, se difunde", por lo tanto es analizable y "establece los cánones del gusto y los valores"¹⁰: unos cánones que, una vez evidenciados, podrán ser contestados e incluso subvertidos.

Dicho esto, y volviendo al tema específico de la actividad artística que nos ocupa, podemos entender que el pensamiento estético, la teoría y crítica del arte generada desde Occidente forma parte tanto de la Ideología a la que se refirió Althusser como del ejercicio de autoridad descrito por Said. De hecho, esta hipótesis sería fácilmente comprobable si, volviendo la vista atrás, prestáramos atención al desarrollo, desde los años sesenta, de aquellos nuevos acercamientos político-artísticos que fusionaron ética y estética (justificando con ello de forma exclusiva aquella práctica artística capaz de estimular "conciencias culturales") y presentaron a la estética de Occidente, la Estética con mayúsculas, como instrumento puesto al servicio de la ideología dominante,¹¹ actuando quizá como una más de las tecnologías de control anunciadas por Michel Foucault.

En esta misma línea deberemos situar las prácticas artísticas que a nosotros nos interesan y cuyo análisis, en definitiva, fundamenta todas estas primeras cuestiones teóricas. Por tanto, cuando en la introducción utilizábamos el adjetivo "minorizado" para calificar aquellas actividades teórico artísticas de las que nos ocupamos, en realidad nos estábamos refiriendo a aquellas prácticas culturales (y por lo tanto también sociales y políticas) que "no tienen sentido en el mundo"¹² al quedar fuera del orden simbólico impuesto por la Ideología pero que, en cualquier caso, actúan produciendo un tipo de conocimiento (esta vez no unido al poder) que, en su simple formulación, empieza a agujerear los pilares del "discurso normativo".

Como resulta fácil de comprender, ese "mundo" al que nos referimos no es sino una metonimia

literaria que se ocupa de tomar y presentar la parte por el todo; una "parte" que, desde luego, es la más importante –casi la única en términos de visibilidad– puesto que crece en comunión con el ejercicio del poder, y que se acercaría, según la formulación que aquí defendemos, a la idea de "straight mind" (pensamiento recto) desarrollada por Monique Wittig a comienzos de la década de los ochenta. Y es que, aunque su principal punto de interés giraba en torno a la consideración de la heterosexualidad como una categoría política de dominación, Wittig describía el conjunto de categorías utilizadas de manera constante en las ciencias contemporáneas como parte de un "conglomerado de todo tipo de disciplinas, teorías, corrientes e ideas" que la autora englobó bajo este término de "straight mind".¹³ Así pues, en este *pensamiento recto* quedaban recogidos conceptos como "hombre", "mujer", "diferencia", etc., pero también, y esto es lo que resulta decisivo para nuestra argumentación, quedaban englobadas las categorías de "historia", "cultura" y "realidad", puesto que este discurso, quedaba justamente definido por su capacidad de generar una interpretación totalizante a la vez de "la historia, de la realidad social, de la cultura y de las sociedades, del lenguaje y de todos los fenómenos subjetivos".¹⁴

Por todo esto, me parece que no sería descabellado pensar que la teoría y la historia del arte han funcionado como otros de esos conceptos equiparables y entrecruzados con la Historia y con la Cultura. Y creo también que existe una relación más que justificable entre este carácter opresivo que Wittig adjudica al "straight mind" por su tendencia a universalizar de forma inmediata los conceptos que ella misma produce (creando "leyes generales") y el carácter normativo generado desde la estética

¹⁰ Said, E.: *Op. Cit.*, p. 43.

¹¹ "Estética Negra": Payne, M. (comp.): *Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales*, Buenos Aires, Paidós, 2002. Entrada "estética negra".

¹² During, S.: *Op. Cit.*, p. 5.

¹³ El término inglés "straight" tiene en este caso una doble lectura: por un lado podría traducirse literalmente como recto (y en este sentido sería el término al que se enfrentarían nuestras propuestas estéticas "desviadas") y, por otro lado, hace alusión a la palabra "coloquial" con la que, dentro de la comunidad homosexual de habla anglosajona, se denomina a los heterosexuales (su equivalente en castellano sería el término "hetero").

¹⁴ Wittig, M.: *La pensée straight*, Paris, Balland, 2001, p. 71. (La traducción de los fragmentos citados es mía).

académica, oficial y mediática que, en estudios anteriores, he definido como “estética normal”.

Además, tratando de evitar malas interpretaciones, me gustaría apuntar antes de continuar que la exclusión a la que nos referimos, aquella que invisibiliza las prácticas “no occidentales”, no actúa únicamente, ni siquiera de forma principal, mediante la prohibición explícita. Al contrario, bastará con poner en marcha, tal y como explicó Ricardo Llamas en su análisis sobre el papel de los medios de comunicación de masas en la cultura actual, “un sistema de valores y actitudes particularmente propensas a la superficialidad, a la legitimación del consenso y al abuso de tópicos” que además conlleva un acto implícito de censura: “una censura al seleccionar los temas, el enfoque, el momento en que se difunde, el formato, la cantidad de tiempo que se le dedica”. Por ello, considero también fundamental el hecho de entender que esta censura por omisión de temas, de información, de visibilidad de lo que queda fuera del consenso “normal” producido por el saber occidental, tiene siempre, tal y como apunta Llamas, un “carácter político”: “tiene efectos sobre la forma en que organizamos la vida en comunidad”.¹⁵

Llegamos así a plantearnos que, el estudio de cualquier manifestación producida desde los márgenes del saber normativo (en nuestro caso “Occidente”) deberá forzosamente deshacerse de las herramientas de análisis generadas e impuestas históricamente por esa actitud “universalista” que ha llevado a la denuncia que, estudiosas como Sana Makhoul, han realizado sobre lo que consideran una nueva manifestación de dominación *Neocolonial*.¹⁶

En cualquier caso, vale la pena apuntar que todo lo que hasta ahora hemos dicho, y especialmente lo referido a la necesidad de utilizar una metodología de estudio “alternativa” no responde única ni principalmente a una cuestión ética antiimperialista. Nos gustaría entonces que se comprendiera que el motivo principal es, en primer lugar, funcional, ya que el modelo “occidental” no sirve.

Por ello, estamos convencidos de que el estudio de prácticas transnacionales (en tanto que investigadores situados geográfica y culturalmente en occidente, pero en un momento histórico “global”) debe buscar una alternativa que acabe con esa relación tiránica del poder/saber; y esto pasará inevitablemente por

“escuchar” en primera persona a los protagonistas, desde nuevos canales y plataformas de visibilización.¹⁷

Pero advirtamos de nuevo que no pretendemos con ello tomar ningún tipo de posición “paternalista” en la línea de enseñarles –a los “otros”– a “decirse”: no creo que nadie tenga que enseñar a Oriente a decirse (lo veremos en las obras), al contrario, lo que hay que hacer, es obligar a Occidente a que “calle”, recriminarle el hecho de que, hoy en día, los únicos canales de difusión intelectual con los que contamos sean occidentales. Esta situación nos lleva inevitablemente a preguntarnos dónde queda entonces la producción de *saber plural* o qué sentido tiene este discurso único en un momento como el actual: la sociedad red¹⁸ descrita por Manuel Castells.

Desde mi punto de vista, creo que el papel de todo estudioso ocupado en la materia que nos interesa en un contexto como el actual, lejos de buscar falsos

¹⁵ Llamas, R.: “Televisión y cambio de valores. Hacia una cultura crítica de la expectación” en G. Cortés, J.M. (coord): *Crítica cultural y creación artística. Coloquios contemporáneos*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, pp. 131-136.

¹⁶ Véase Makhoul, S.: “Baya Mahieddine: An Arab Woman Artist” en www.sbawca.org/detail/v6n1/Makhoul.html. En este artículo la autora explica su decisión de utilizar el término “neocolonial” en sustitución del otro más frecuente, “poscolonial”, puesto que considera que este último resulta problemático al referirse al periodo actual: “en mi opinión –argumenta Makhoul– el colonialismo no ha terminado. Hoy se expresa bajo nuevas formas de hegemonía imperialista occidental a través del monopolio de la economía global y el conocimiento, razón por la cual lo denomino periodo neocolonial”. Ya antes, Hal Foster había utilizado también el término “neocolonial” para referirse a la situación a la que debía enfrentarse la “revolución del tercer mundo” que, según apunta, es uno de los aspectos coyunturales característicos de la posmodernidad. Véase al respecto: Foster, H.: “Recodificaciones: Hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo” en Blanco, Carrillo, Claramonte y Expósito (ed.): *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2001, p. 109.

¹⁷ A este respecto, nos parece interesante destacar el proyecto expositivo “Occidente visto desde Oriente” comisariado por Abdelwahab Meddeb y producido recientemente por el CCCB de Barcelona y Bancaixa.

¹⁸ Con estos términos, “sociedad red”, califica Manuel Castells en su trilogía a la estructura social global contemporánea. Castells, M.: *La era de la información*. 3 Vols.: “La sociedad Red”, “El poder de la Identidad” y “Fin de Milenio”, Madrid, Alianza, 2003.

compromisos paternalistas, debe estar forzosamente comprometido en su posicionamiento en tanto que componente de una "multitud" social, activa y crítica. Por esto pienso, siguiendo de nuevo en este punto la argumentación de Castells, que esa voluntad por acabar con la mirada analítica etnocéntrica, debe llevarnos a entender y utilizar la teoría social como "un elemento para comprender el mundo" (un mundo en el que quede incluida la producción artística) y no "como un fin para el autodisfrute intelectual".¹⁹

Hacia una nueva noción de "geografía".

Como ya hemos adelantado, las tradicionales nociones geográficas que parecían separar de manera clara un espacio "oriental" de otro "occidental" también han dejado de ser operativas.

Si volvemos de nuevo al texto de Said, podremos comprender que esto es así porque la separación que tradicionalmente ha definido dos entidades supuestamente bien limitadas geográfica, cultural e históricamente, forma parte en realidad del mismo proceso que llevó a Giambattista Vico a afirmar que "los hombres hacen su propia historia".²⁰ Historia y geografía, entendidas como construcciones no naturales ni esencializables, adquirirían así un carácter evolutivo y móvil que podría conducir a su replanteamiento conceptual desde el momento en el que el discurso colonial que las conformó empezara a ser cuestionado.

Siguiendo con esta misma reflexión, y suscribiendo la idea de que los hombres hacen su propia geografía en una correlación directa con la afirmación de Vico acerca de la historia, podremos deducir que si en la actualidad los individuos (que por otro lado han dejado de ser exclusivamente "hombres") que conforman dichas "construcciones" se caracterizan por su movilidad—física o virtual—y por sus "existencias migrantes y transitorias", entonces, serán ellos mismos los que lleven inscrito en su propio cuerpo, y en las relaciones que éste establezca con cada espacio que atraviese, las nuevas e infinitas "realidades geográficas". En este mismo sentido es en el que Ursula Biemann, en la introducción a su proyecto expositivo *Geography. And the politics of mobility*,²¹ habla de la existencia de "geographic bodies" como el punto que vertebra el pensamiento espacial y geográfico desarrollado en la posmodernidad.

Se entenderá así que la nueva geografía, aquella que algunos han dado en llamar "geografía posmoderna", queda hoy definida por las relaciones establecidas entre los nuevos ocupantes de los espacios. Del mismo modo, se comprenderá que la desestabilización terminológica (Oriente-Occidente) a la que nos referimos, viene producida esencialmente por una nueva situación geopolítica: un nuevo momento en la era de la globalización, caracterizado por la aparición de "existencias *nomades*" que, en sí mismas, en su propia movilidad, relacionabilidad y transitoriedad, están dando lugar a la creación de nuevos lugares (ya nunca más definidos por identidades esenciales o sujetos a ellos ligados) que además logran acabar, tal y como apunta Nermin Saybasili, con los dualismos simples (centro/periferia, Este/Oeste, etc.) y los estereotipos sostenidos por el pensamiento tradicional (occidental) analítico.²²

Rossi Braidotti, en su texto *Sujetos Nómades*, explica cómo en su teoría la "conciencia nómade" es un imperativo epistemológico y político para el pensamiento crítico de nuestra época, una época caracterizada por una nueva tendencia histórica de movilidad transnacional. Pero como bien apunta, y esto es importante para comprender la formulación que a continuación nosotros haremos en relación a la idea del "artista transnacional", lo que define de manera fundamental el estado nómade no será "el acto literal de viajar" sino "la subversión de las convenciones establecidas", "la conciencia crítica que se resiste a establecerse en los modos socialmente codificados de pensamiento y conducta".²³

Esperamos entonces que estos breves apuntes teóricos puedan ayudarnos a comprender que al hablar de un "arte no occidental", y los ejemplos que a continuación comentaremos así lo corroborarán,

¹⁹ Castells, M.: *La era de la información*, Vol.2: "El poder de la identidad", Madrid, Alianza, 2003, p. 31.

²⁰ Said, E.: *Op. Cit.*, p. 24.

²¹ Biemann, U. (ed.): *Geography and the politics of mobility*, Viena, Generali Foundation, 2003.

²² Saybasili, N.: "Journey in Space" en Madra, B. y A.O. Gültekin (ed.): *Neighbours in Dialogue*, Estambul, Norgunk, 2005, pp. 43-44.

²³ Braidotti, R.: *Sujetos Nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, Barcelona, Paidós, 2000.

no nos referimos a un tipo de actividad generada en emplazamientos específicos, situados necesariamente fuera de "Occidente", esa construcción colonial e histórica a la que se oponen; al contrario, esta pseudocategoría responde a un tipo de práctica que, siendo tan artística como activista, se desarrolla al margen de otro tipo de límites generados desde el discurso hegemónico occidental, pero cuya naturaleza no es física sino epistemológica.

En resumen, y para acabar este punto, creo importante insistir en la idea de que las duras críticas que ha recibido y recibe el "inmovilismo" generado por pensamiento posmoderno euroestadounidense, deberían concentrarse en denunciar el hecho de que dicho pensamiento siga siendo hoy en día incapaz de dejar de mirarse a sí mismo, incapaz de salir de un planteamiento etnocéntrico que deja de tener sentido en un momento como el actual en el que "las diferentes sociedades han quedado interconectadas globalmente y entrelazadas culturalmente".²⁴

ARTISTAS TRANSNACIONALES Y ARTE NO OCCIDENTAL.

Una vez definido el concepto de Occidente y evidenciado el mecanismo que genera las "tram(p)as ideológicas"²⁵ del discurso normativo pasaremos en este punto a ver algunos de los ejemplos que nos llevan a hablar de de un tipo de arte "a-normal", "transnacional" y "no-occidental".

Atendiendo a la brevedad de este artículo, bastará con añadir que el motivo que realmente nos impulsa a defender la actividad de un tipo de arte "transnacional" es justamente su capacidad de actuación política y desestabilizadora, es decir, ese carácter esencialmente transdisciplinario que, tal y como apunta Salwa Mikdadi,²⁶ le llevará a interesarse por la "teoría crítica", atrayendo de este modo "a una audiencia más amplia y diversa de intelectuales y estudiosos" pertenecientes a diferentes campos de conocimiento.

Pero veamos, para poder continuar con el desarrollo de estas ideas, una de las obras que me impulsó a escribir este artículo desde que la descubrí hace unos meses en la entonces recién inaugurada Bienal de Estambul. Me refiero a la obra, abajo reproducida, del artista de origen rumano Dan Perjovschi.



DAM PERJOVSCHI: *Istanbul drawings*. Fragmento. Dibujo con tiza y rotuladores.

Se trata de un fragmento de una instalación titulada *Istanbul drawings*, conformada, tal y como su nombre indica, por una intervención a base de dibujos y textos pintados (con tiza y rotuladores) en la pared del espacio que la organización de la Bienal ofreció al artista (concretamente el edificio Bilsar).

Toda la obra de Perjovschi, que suele trabajar atendiendo a las especificidades de cada contexto en el que "interviene", queda vertebrada por un interés comprometido y activista, en torno a cuestiones que imbrican, de manera inseparable, temas políticos, económicos y artísticos. El mensaje no puede ser más claro.

Se entenderá también que, si hemos elegido este fragmento entre la multitud de dibujos que conforman la obra es, justamente, por la relación que el contenido guarda con las tesis de "colonización cultural occidental" que en las páginas anteriores hemos tratado de presentar y que con este tipo de obras se intentan subvertir.

²⁴ Castells, M.: *Op. Cit.*, p. 31.

²⁵ Tomamos aquí prestada la expresión utilizada por Armando Muyolema en su artículo: "De la 'cuestión indígena' a lo 'indígena' como cuestionamiento. Hacia una crítica del latinoamericanismo, el indigenismo y el mestiz(o)aje" aparecido en: Rodríguez, I.(ed.) (2001): *Convergencia de Tiempos. Estudios Subalternos/ Contextos latinoamericanos/ Estado, Cultura, Subalternidad* Amsterdam/ Atlanta, Rodopi, 2001, p. 330.

²⁶ Mikdadi, S.: "Transnational artists: arab american artists remapping the boundaries of art" en Madra, B. y A.O. Gültekin (ed.): *Neighbours in Dialogue*, Estambul, Norgunk, 2005, p. 141.

Para entender el papel y la importancia que el trabajo de estos artistas tiene en la escena artística y social contemporánea, considero oportuno mencionar la idea sostenida por Mikdadi²⁷ según la cual estos artistas, que hemos definido como transnacionales, logran denunciar (en el caso de Perjovschi con una clara carga de ironía) y corregir aquella ecuación establecida entre *poder* y *conocimiento*; una fórmula a la que se refirió Homi Bhabha al hablar de la "influencia desproporcionada del Occidente como foro cultural"²⁸ y creador único de valores y sentido: a pesar de que dichos valores y sentidos sean tan "ridiculizables" en su "exportación" como la denuncia ("bringing western values") explícita en el dibujo de Perjovschi.

Es imprescindible comprender que el artista, en todas sus obras, se presenta a sí mismo en busca de su propia posición como creador "venido del Este" preparado para trabajar en un ámbito (el arte contemporáneo) muy codificado y reglado por la Europa occidental y los Estados Unidos. Por esta misma razón, tal y como apunta Joséé Hansen, su obra se muestra como un cuestionamiento constante, tanto del rol del propio artista como de la propia dicotomía Este/Oeste.²⁹

Me gustaría además que se comprendiera que esta pieza tiene un sentido fundamental no sólo en el espacio en el que fue expuesta, una bienal turca cuyo tema central, como comentaremos a continuación, fue la propia ciudad de Estambul, sino también, y de manera especial, en el momento preciso en el que se produjo: el mes en el que Turquía (Oriente) comenzaba el examen que dictaminará sus posibilidades de adhesión a la Unión Europea (Occidente).

También en esta línea, atendiendo a esta misma referencia contextual, debemos leer otra de las obras, esta vez realizada por un artista turco, igualmente exhibida en la novena edición de la Bienal de Estambul.

"Isimsiz" (Sin título), es la obra presentada por Burak Delier. En ella, de manera no menos crítica y punzante que el anterior dibujo de Perkjovschi, el autor vuelve a abordar el tema de la posible entrada de Turquía en la Unión Europea teniendo como elemento central, una vez más, la imagen de una mujer;³⁰ en este caso fotografiada con un velo azul estampado con grandes estrellas amarillas:



BURAK DELIER: "Isimsiz" (Sin título).

una mujer velada con la bandera de la Unión Europea.

Las interpretaciones, como siempre, pueden ser múltiples: dependerá de si nos situamos como espectadores europeos que "esperan" (con buena aceptación o con rechazo) la entrada del primer país "oriental-musulmán" al sistema económico europeo o si, al contrario, nos situamos como ciudadanos "no occidentales" que, por lo menos, ponen en cuestión la potestad absoluta del occidente Europeo como generador de verdades y bondades a las que "aspirar".

Vuelvo a insistir en este punto en el hecho de que la cuestión de la "no-occidentalidad" del espectador (al igual que ocurría con el creador) tiene poco que ver con su emplazamiento geográfico o con su pertenencia a una localización específica; al contrario, podrían más bien ser descritos en el mismo sentido en el que Carla Lonzi definía los "sujetos imprevisitos": es decir, como una "toma de conciencia" de aquellos que, "estando en el mundo" no pertenecen

²⁷ Ibíd. 28 Bhabha, H.: *Op. Cit.*, p. 41.

²⁸ Bhabha, H.: *Op. Cit.*, p. 41.

²⁹ Véase: http://www.land.lu/html/dossiers/dossier_portraits/dan_perjovschi_210899.html.

³⁰ Aunque por cuestiones de extensión no podemos entrar a analizar de manera exhaustiva la importancia de la imagen de la mujer en estas dos obras reproducidas, no me gustaría pasar por alto –dejándolo pendiente quizá para mi investigación futura– el hecho de que en ambos trabajos, la crítica hacia el modelo hegemónico occidental se revele justamente a partir de dos imágenes irónicas de "mujeres veladas": uno de los bastiones, quizá el más importante, de la supuesta lucha del "Occidente liberador" y "defensor de los derechos humanos" ante las "injusticias" orientales/musulmanas.

a la dialéctica amo-esclavo, y rechazan la herencia impuesta por el orden del poder.³¹

Pero en cualquier caso, y volviendo a la cuestión anterior de los significados de esta obra, a pesar de esta supuesta polisemia a la que algunos críticos se han referido, creo que no es descabellado pensar que esta imagen, quizá más ambigua que polisémica, en definitiva cuestiona y plantea las contradicciones de dicha adhesión desde el lado de “los otros” implicados en este proyecto político y económico. Digo esto porque en los últimos meses he podido recoger diversos artículos aparecidos en la prensa generalista de nuestro país, donde los ciudadanos turcos son presentados como individuos “diferentes” (orientales) desesperados por entrar en una “Europa” que casi se anuncia como paradisíaca. En casi todos ellos el tema se centra exclusivamente en el cuestionamiento de la idoneidad de este país como miembro potencial de una Europa expandida, cada vez más grande, donde las decisiones siguen siendo tomadas desde un centro tremendamente reducido y parcial; y todo ello a pesar de los valores falsamente democráticos enarbolados junto con las estrellas de la bandera que parece oprimir el cuello de la mujer de nuestra fotografía. Desde luego ninguno de estos artículos³² hace ni siquiera el más mínimo comentario acerca de la posición y percepción contraria: es decir, la valoración que los turcos y turcas, los ciudadanos que cada día viven y, desde luego, piensan, al margen de las decisiones de sus dirigentes políticos, hacen también de todo este proceso y, especialmente, de las consecuencias que la aceptación de entrada causaría en su propia vida, en sus actividades más cotidianas. Es a este tipo de actitud etnocentrista al que me he venido refiriendo a lo largo de todas estas páginas, y son este tipo de obras realizadas por artistas no occidentales³³ las que hemos defendido por su capacidad de actuación al margen y en contra del citado “neocolonialismo”.

Creo que además resulta importante comprender que, en realidad, el hecho de que este tipo de obras apenas sean conocidas en nuestro entorno “occidental” más inmediato no es sino otra de las características del actual periodo socioeconómico en el que vivimos: un capitalismo “postfordista”, tal y como señaló Toni Negri, donde las instituciones culturales (es decir, los principales canales de producción y exhibición artística) son utilizadas como “industrias de la conciencia”³⁴ que, camufladas

bajo el peligroso disfraz del distanciamiento político, pretenden hacernos creer que *el Arte* es una suerte de fenómeno asilado y autónomo. Pero, como ya antes hemos apuntado, el hecho de no exhibir determinadas actividades artísticas constituye, bajo nuestro punto de vista, un claro acto de censura y, por lo tanto, de posicionamiento político.

Es por esto que considero interesante realizar un breve comentario acerca de un formato expositivo, las bienales de arte contemporáneo, altamente criticado y cuestionado en la actualidad desde las esferas “intelectuales” occidentales pero que al contrario, y tal y como hemos podido ver en el ejemplo anterior –la Bienal de Estambul–, se presenta como una buena plataforma de difusión para aquellos países que, en la actualidad, “están experimentando una transformación cultural radical y se esfuerzan por unirse a los eventos globales del arte”³⁵ y, sobre todo (y este es el aspecto que personalmente me resulta más relevante) para aquellos artistas, comisarios y teóricos del arte procedentes de lugares poco conocidos, es decir, fuera de la Europa occidental y los Estados Unidos, cuya actividad queda, por lo general, invisibilizada en los *macro eventos* internacionales.

A este respecto, Vasif Kortun, uno de los comisarios de esta novena edición de la Bienal de Estambul, comentaba en una entrevista realizada unos meses antes de la inauguración:

Biennial is not an exhibition model. It is a format linked both to the diversification and enrichment of the field on one hand and, on the other, the cultural empowerment and legitimation of the city it takes place in. It was the best tool of

³¹ Lonzi, C.: *Escupamos sobre Hegel y otros escritos*, Anagrama, Barcelona, 1981.

³² La excepción: el reportaje “Turquía pide paso” aparecido en *El País Semanal* (nº 1514, domingo 2 de octubre de 2005, pp. 40-54) firmado por John Carlin.

³³ En este caso hemos hablado de dos artistas cuyo origen es además oriental pero, en la misma línea de trabajo crítico y de denuncia explícita podríamos, por ejemplo, haber citado la trabajo realizado por artistas como Rogelio López Cuenca (nacido y residente en el Estado español) o Ursula Biemann (nacida y residente en Suiza).

³⁴ Expósito, M.: “Vivir en un tiempo y un lugar y (acaso) representar nuestra lucha. Para introducir (y problematizar) la relación entre esfera pública prácticas antagonistas” en Blanco, Claramonte, Carrillo y Expósito: *Op. Cit.* p. 223.

³⁵ Madra, B.: “Foreword” en Madra, B. y A.O. Gültekin (ed.): *Op. Cit.*, p. 8.

aces in the 90s, and helped so many curators and artists from places one never heard of before. The question for me is about the role culture plays in the entertainment industry and its negotiation with globalization.³⁶

Además, si volvemos a retomar la hipótesis de existencia de un tipo de arte "transnacional", caracterizado por su movilidad y su capacidad de establecer múltiples relaciones y nuevas representaciones gracias a sus "agendas itinerantes",³⁷ podremos comprender que quizá, este tipo de exhibición periódica y colectiva, sea un modo de presentación más oportuno (al menos de momento) que el clásico modelo de "museo" y las tradicionales y estáticas formas de exposición a él asociadas.

Pero con todo esto no queremos decir que aquellos que han levantado sus voces contra un modelo que consideran caduco, aliado del comercio y del turismo más esnobista, estén totalmente desencaminados: no hay más que echar un ojo a "nuestra bienal" para comprender que un formato puede nacer viejo.

En cualquier caso este aspecto demuestra que la fecha de aparición, más o menos reciente, no garantiza que una exhibición de este tipo pueda producir una brecha en el seno de la actividad cultural y del pensamiento hegemónico. Tal garantía deberemos entonces buscarla en las características de los objetivos perseguidos, unos objetivos que en sí mismos serán políticos al estar comprometidos con las condiciones locales de existencia tal y como lo han venido demostrando las últimas bienales "no-occidentales": Johannesburgo, Kwangju, La Habana, Estambul o Tirana. Así, mientras éstas han tratado en sus últimas ediciones de establecer lazos de relación con sus vecinos más inmediatos, componentes todos ellos de países que sistemáticamente quedan fuera de lo que se ha conformado como "primer mundo", la joven Bienal de Valencia, en su tercera edición, ha quedado reducida, cuantitativa y cualitativamente, a un mero ejercicio de propaganda partidista.

Me parece que podemos entender el funcionamiento e intereses de estos dos "modos de hacer" radicalmente opuestos, aludiendo a la separación que en su día Hal Foster realizó entre el "arte político" (cuyo ejemplo sería en nuestro caso el tipo de actividad promovida por la Generalitat Valenciana

en la Bienal de Valencia) y el "arte con política" (ejemplificado por estas bienales "no-occidentales"; especialmente la de Estambul por ser la que hemos conocido de manera directa). De este modo, mientras el tema elegido en la tercera edición de la Bienal de Valencia, "el agua", se muestra como un ejercicio evidente de propaganda política realizado desde el poder (el gobierno autonómico) que desplaza, por su grado de instrumentalización, el interés de la mayoría de las obras allí exhibidas; por su parte, la Bienal de Estambul busca producir, mediante las obras y actividades presentadas, un tipo de conocimiento que refleje su situación precisa y demuestre, según palabras de sus comisarios, "cómo el arte puede responder a una realidad geopolítica específica".

En realidad, bastaría una rápida ojeada a los títulos que han encabezado cada una de estas muestras para darnos cuenta de que, por un lado, el *Agua, sin ti no soy* de la edición valenciana, actúa como eslogan de campaña del partido político que gobierna la ciudad y la comunidad autónoma. En el polo opuesto, el título *Istanbul* que ha encabezado la última edición de la bienal Turca, nos hace entender que lo local, la realidad más inmediata, los intereses que podríamos denominar "micropolíticos", se presentan como objetivos principales dentro de las aspiraciones de unos comisarios que creen en la "posibilidad del arte" como creador de "un espacio para pensar el mundo de otra manera".

The Biennial is called simply *Istanbul*. We choose that to indicate that this biennial will reflect its location and the way in which art can respond to a specific geo-political reality.³⁸

De todos modos, no quiero decir con todo esto que el "título", ni siquiera la selección de la temática general, haya sido el único elemento determinante para juzgar estos dos tipos de exhibición. Existe más allá otra *actitud*, aquella que ha llevado a que en

³⁶ "The world can be transformed by action". E-mail Interview con Vasif Kortun y Charles Esche realizada por Minna Heriksson para *Framework Issue 3*, junio 2005. Consultada en su versión digital, colgada en el *website* de la Bienal: <http://www.iksv.org/bienal/english/?Page=Curators&Sub=Interview&Content=4>.

³⁷ Mikdadi, S.: *Op. Cit.*, p. 126.

³⁸ E-mail interview con V. Kortun y C. Esche realizada por Katerina Gregos, *Flash Art*, Mayo 2005. <http://www.iksv.org/bienal/english/?Page=Curators&Sub=Interview&Content=3>.

Valencia se presenten, por ejemplo, enormes piezas producidas en Francia hace ya varias décadas (me refiero especialmente a las obras de Soto y Nicolas Schöffer –que por otro lado considero paradigmas de una época determinada–, pero pasada, donde los intereses en torno a la experimentación artística eran completamente diferentes a los actuales). Mientras, en Estambul, se decidió que de los 53 artistas y grupos de artistas invitados a participar, la mitad fuese invitada a trabajar y vivir en la ciudad durante un periodo de tiempo que osciló, según el caso, entre uno y seis meses; la otra mitad quedaba constituida con otras obras de artistas de todo el mundo aunque, en su mayoría, relacionados con ciudades que presentaban importantes conexiones históricas con Estambul y que, además, pertenecían a ese grupo de “países olvidados por Occidente”.³⁹

De todos modos, para evitar malentendidos, me gustaría puntualizar que no estoy tratando aquí de defender a ultranza un tipo de actuación, la turca, que seguramente también presente problemas (entre otros, el riesgo de “tipificación tópica” de un modo de vida que algunos de los artistas han conocido en apenas un mes de estancia). Pero, en cualquier caso, sí me interesa demostrar que bienales como la de Valencia, cuya coherencia temática y positiva es más que cuestionable bajo mi punto de vista, refuerzan la idea central que he tratado de defender a lo largo de este artículo: el arte contemporáneo y, en general, el conjunto de la actividad cultural generada desde Occidente, tiene una cita pendiente con el resto del mundo si de verdad quiere salir de la situación de parálisis en la que se encuentra. Sólo así conseguiremos deshacernos de las pretensiones universalistas y utópicas que, por ejemplo, llevaron a que Luigi Settembrini, director de la Bienal de Valencia, dedicara su segunda edición al tema de la “Ciudad Ideal” (a pesar de que, en aquel año, la ciudad “verdadera”, la Valencia marítima y el centro histórico comenzaban a ser devastados por la especulación urbanística). Y sólo así conseguiremos que en el futuro, una reflexión sobre el agua, un tema tan “universal para el mundo”, según palabras de Settembrini,⁴⁰ pueda ser tratado desde una perspectiva tan compleja como la realidad en la que se inscribe, una realidad “global” donde el agua actúa a su vez como conducto y frontera de las nuevas existencias nomadas a las que nos referíamos en la primera parte de este artículo, siendo sin duda algo más que el lugar de celebración de futuras regatas.

Dos ejemplos concretos nos servirán para comprender esta última idea de una manera más clara. Me refiero a dos instalaciones audiovisuales, una presentada dentro de la 3ª Bienal de Valencia y otra realizada en Estambul por un artista turco británico. La primera, una pieza de la artista valenciana Marusela Granell, titulada *Mirando al Mar*, es una intervención conformada por varias proyecciones desde donde se contempla, en directo, una imagen del Mediterráneo. Las pantallas están repartidas por la ciudad en diferentes estaciones de metro, tren, autobuses y en el aeropuerto (los “no-lugares” de Marc Augé funcionando como contenedores de arte) con un objetivo principal: “contagiar a la gente de las ganas de ir a ver el mar”.⁴¹ La segunda obra a la que nos referíamos, *Downward Straits*, es una instalación de Ergin Çavusoglu, compuesta por cuatro pantallas que, en su disposición, conforman un pasillo, donde van apareciendo las siluetas de diferentes barcos contenedores deslizándose silenciosa e inquietantemente a lo largo del Estrecho del Bósforo. Según explica Nermin Saybasili⁴², el artista logra crear un desplazamiento y una desorientación que impide cualquier tipo de localización geográfica: Este-Oeste, Islam-Cristiandad, local-global dejan de aparecer como elementos esencialmente opuestos, sus fronteras se desdibujan demostrando que la situación estratégica de Estambul la convierte en puente entre esas dos realidades, un lugar “de entre medio”.⁴³

En su obra *El agua y los Sueños*, Gaston Bachelard trataba de dibujar el “pensamiento de las aguas”:

³⁹ En la misma entrevista que antes hemos mencionado, los comisarios de la bienal de Estambul respondían así a la pregunta lanzada por la periodista sobre el criterio seguido para la selección de artistas: “First, we believe in their work. Secondly, we want to concentrate on the greater region around Istanbul including Balkans, Middle East and Central Asia”: <http://www.iksv.org/bienal/english/?Page=Curators&Sub=Interview&Content=3>.

⁴⁰ Settembrini: Nota de prensa “Agua (sin ti no soy)”. Dossier de prensa, 3ª Bienal de Valencia, Generalitat Valenciana, 2005.

⁴¹ Declaraciones de la artista (Marusela Granell) recogidas en la nota de prensa: “La artista valenciana Marusela Granell presenta el proyecto *Mirando al Mar* en la Bienal de Valencia”. Dossier de prensa, 3ª Bienal de Valencia, Generalitat Valenciana, 2005.

⁴² Saybasili, N.: “Journey in Space” en Beral, M. y A.O. Gültekin (ed.): *Op. Cit.*, p. 50.

⁴³ Recogemos aquí la expresión utilizada por Homi Bhabha al hablar de la necesidad de reubicar la cultura del Occidente moderno en el campo del “más allá”: una revisión que necesariamente será llevada a cabo a la luz del pensamiento subalterno y que no constituye ni un nuevo horizonte ni un pasado olvidado. Bhabha, H.: *Op. Cit.*, p. 18.

un "psiquismo hidratante" que nos ayudara a comprender que "bajo las imágenes superficiales del agua, existe una serie de imágenes cada vez más profundas".⁴⁴ Pero, de todos modos, no es mi intención realizar aquí una crítica del contenido, más o menos "profundo", de la obra de Marusela Granell. Mi objetivo, en todo caso, pasaría por denunciar la actividad de un equipo de gobierno y de comisariado artístico que, con cuestionable rigor, ha elegido una serie de obras que, en su exhibición, completan un episodio más de su campaña política.

NUEVAS PERSPECTIVAS: HACIA UN MUNDO MÁS HABITABLE

Para poder extraer algunas conclusiones de todo lo dicho, me gustaría recordar que en realidad no era de Valencia de quien pretendía hablar. Tampoco de un artista en concreto, ni si quiera de una obra en particular. Mi intención al comenzar este escrito era demostrar cómo la actividad transnacional (no-occidental) que he tratado de defender, a pesar de su escasa visibilidad, está hoy en día funcionando de manera muy activa en un doble sentido. Por un lado, nos está ayudando a redefinir las fronteras del mundo del arte: difumina los contornos de los clásicos "géneros artísticos"⁴⁵ y produce un nuevo tipo de análisis transdisciplinar que, alejado de la tradicional disciplina estética y de la teoría e historia del arte académicas, va a conformar un tipo de conocimiento *híbrido*, a la vez social, cultural y político.

A su vez, y este sería el segundo nivel de funcionamiento al que nos referíamos, la actividad artística o, más bien, las *estrategias estéticas* desarrolladas en piezas como las que hemos mencionado, pueden ayudarnos (tal y como sugiere Ursula Biemann, siguiendo a su vez las ideas de Irit Rogoff) a reinscribir las relaciones geográficas en relación a la nueva situación de movilidad global.⁴⁶ Para ello, Rogoff alude a las posibilidades que ciertas prácticas artísticas contemporáneas presentan como lugares desde donde analizar estas nuevas "geografías"; un análisis que, desde luego, escapa de los límites de estudio de la Geografía entendida como disciplina académica tradicional. Además, aceptando que, tal y como la misma autora apuntó, la Geografía es una forma de "positioned spectatorship" cuyo centro es el poder hegemónico colonial a partir del cual se generan y nombran el resto de "categorías otras" (la idea de

Oriente entre ellas), podremos afirmar que este tipo de obras realizadas desde una *conciencia subalterna* actuarán como desestabilizadoras de dicho centro productor de perspectivas únicas.

Volviendo al tema de las actividades de este tipo de arte transfronterizo, podemos añadir que si en el primer "nivel" que mencionábamos, el objeto de arte nos interesaba en tanto que agente activo en la reconceptualización de la disciplina artística, por su parte, en relación al segundo nivel, podríamos suscribir las palabras de Rogoff según las cuales el objeto artístico no es ya objeto de interés "en-sí-mismo", sino en la medida en que éste puede actuar como interlocutor en un nuevo proyecto epistemológico distinto al que sustenta al discurso occidental.

Art, then, is my interlocutor rather than the object of my study, it is the entity that chases me around and forces me to think things differently, at another register or through the permissions provided by another angle.⁴⁷

En cualquier caso, en nuestro análisis, ambos niveles de lectura y actuación de la práctica artística (de ahí la importancia del concepto de "estrategia estética") aparecen entrelazados y unidos en un proyecto político compartido. Un tipo de práctica cultural transnacional que, pese a no constituir una unidad cultural homogénea, presenta un objetivo común que actúa como hilo de unión vertebral: "la construcción de narraciones de resistencia política e ideológica"⁴⁸ que, en definitiva, tratan de reinventar nuevos modelos de convivencia que hagan de este mundo en crisis, un lugar más *habitable*.

⁴⁴ Bachelard, G.: *El Agua y los Sueños*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 14.

⁴⁵ Para un análisis más exhaustivo sobre este fenómeno de hibridación y fin de los géneros artísticos, remitimos a un artículo reciente: Lozano, R.: "Producciones de *entre medio*", presentado en el marco del I Congreso Internacional de Análisis Fílmico, organizado por la Universidad Complutense de Madrid y la Universidad Jaume I de Castellón en noviembre de 2005 cuyas actas se hallan en proceso de publicación.

⁴⁶ Biemann, U. (ed.): *Geography and the politics of mobility*, Viena, Generali Foundation, 2003.

⁴⁷ Rogoff, I.: *Terra Infirma. Geography's visual culture*, Londres, Routledge, 2000, p. 10.

⁴⁸ Sichel, B.: "Aztlán Hoy, la posnación chicana" en *Aztlán Hoy: La posnación chicana*, catálogo de exposición, Madrid, Consejería de Cultura Comunidad de Madrid, 1999, pp. 11-21.

BIBLIOGRAFIA

- Bachelard, G.: *El Agua y los Sueños*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Bhabha, H.: *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002.
- Biemann, U. (ed.): *Geography and the politics of mobility*, Viena, Generali Foundation, 2003.
- Braidotti, R.: *Sujetos Nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Castells, M.: *La era de la información*, Vol.2: "El poder de la identidad", Madrid, Alianza, 2003.
- During, S.: *The Cultural Studies Reader*, Londres, Routledge, 2003.
- Expósito, M.: "Vivir en un tiempo y un lugar y (acaso) representar nuestra lucha. Para introducir (y problematizar) la relación entre esfera pública prácticas antagonistas" en Blanco, Claramonte, Carrillo y Expósito (ed.): *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2001.
- Foster, H.: "Recodificaciones: Hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo" en Blanco, Carrillo, Claramonte y Expósito (ed.): *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2001.
- Llamas, R.: "Televisión y cambio de valores. Hacia una cultura crítica de la expectación" en G. Cortés, J.M. (coord): *Crítica cultural y creación artística. Coloquios contemporáneos*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998.
- Lonzi, C.: *Escupamos sobre Hegel y otros escritos*, Anagrama, Barcelona, 1981.
- Lozano, R.: "La realidad como género artístico: el retrato fotográfico.", *Actas del I Congreso de Teoría y Técnica de los medios audiovisuales: el análisis de la imagen fotográfica*, Castellón, Universitat Jaume I de Castelló, 2004.
- Mikdadi, S.: "Transnational artists: arab american artists remaping the boundaries of art" en Madra, B. y A.O. Gültekin (ed.): *Neighbours in Dialogue*, Estambul, Norgunk, 2005.
- Muyolema, A.: "De la 'cuestión indígena' a lo 'indígena' como cuestionamiento. Hacia una crítica del latinoamericanismo, el indigenismo y el mestiz(o)aje" en Rodríguez, I.(ed.) (2001): *Convergencia de Tiempos. Estudios Subalternos/ Contextos latinoamericanos/ Estado, Cultura, Subalternidad*. Amsterdam/ Atlanta, Rodopi, 2001.
- Payne, M. (comp.): *Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- Rogoff, I.: *Terra Infirma. Geography's visual culture*, Londres, Routledge, 2000.
- Said, E.: *Orientalismo*, Barcelona, Debolsillo, 2002.
- Saybasili, N.: "Journey in Space" en Beral, M. y A.O. Gültekin (ed.): *Neighbours in Dialogue*, Estambul, Norgunk, 2005.
- Sichel, B. (ed.): *Aztlán Hoy: La posnación chicana*, Madrid, Consejería de Cultura Comunidad de Madrid, 1999.
- Wittig, M.: *La pensée straight*, Paris, Balland, 2001.