

REPENSANDO EL ARTE ÁRABE CONTEMPORÁNEO¹

Nada Shabout

El arte del mundo árabe y sobre el mundo árabe parece, al menos en la superficie, haber logrado un reconocimiento largamente merecido. Durante la última década titulares en todo el mundo han celebrado exposiciones y producciones artísticas; han predicho que el arte jugaría un papel cada vez más importante en la construcción de las nuevas sociedades y, por supuesto, han vaticinado precios más altos en el mercado. Instituciones culturales de todo el mundo se han hecho eco de estos sentimientos. Afirmaciones del tipo «la última década del siglo XX y los primeros años del XXI, serán recordados por los historiadores del arte como la época en la que surge un lenguaje visual verdaderamente internacional, un lenguaje capaz de comunicar a través de las distintas culturas, al tiempo que mantiene la vitalidad de las identidades regionales», se han generalizado hasta convertirse en lugares comunes.² Varias iniciativas globales parecen facilitar y apoyar esta visión que, teóricamente, incluye a todos los «otros» y en la que el arte árabe, por una vez, no está ausente.

Pero la cuestión de hasta qué punto es global el arte hoy en día y hasta qué punto es justa la representación del «otro» en esta historia del arte, sigue siendo un debate académico y erudito, que no tiene por qué necesariamente ir a la par o estar conectado con lo que está sucediendo en los medios de comunicación. Para mucha gente parece obvia la idea de una motivación política y/o económica tras el mercado y los intereses mediáticos. El aumento del interés tras el 11 de septiembre de 2001 y la posterior invasión de Iraq en 2003, que se manifestó en un mayor número de exposiciones, fue un giro más en la noción del arte como una mercancía que facilitara la comprensión o ayudara al mundo a ver un lado diferente de Oriente Medio o del Islam. Al mismo tiempo, el deseo de cambio que se inició en 2011 y que se extiende por todo el mundo árabe, está provocando un cambio más en el modo como se presenta el arte árabe.

Este interés no es muy diferente del que surgió en los años 70 del siglo pasado por el arte islámico. En aquel entonces fue el resultado de diversos acontecimientos, la política y el petróleo. La manifestación de esta curiosidad fue la aparición de nuevas secciones en renombrados museos del mundo, especialmente en Estados Unidos. En octubre de 1975 se inauguraron nuevas salas de arte islámico en el Museo de Arte Metropolitano de Nueva York. En Europa, el Museo del Louvre de París montó en el Grand Palais importantes exposiciones sobre arte islámico proveniente de colecciones públicas francesas; y en 1976, se celebró en Londres el

1 Este artículo está basado en varios debates que ya introduje en Nada Shabout (2009). *Contemporaneity and Arab art*, en *Salwa Mikdadi y Nada Shabout (eds.)*. *New vision: Arab art in the twenty-first century*. Londres: Transglobe Publishing; y en Nadia Shabout (2010). *Record, or Arab art again*, en *Nada Shabout, y Wassan al-Khudhari (eds.)*. *Sajjil: a century of Modern art*. Catálogo de la exposición en el Mathaf, Arab Museum of Modern Art, Doha (Qatar). Milán: Skira.

2 «Arabesque: a brave new world of art. Contemporary art from the Middle East», *Modernediction.com* <<http://www.modernediction.com/art-articles/new-arabic-art/middle-eastern-art.html>> [Consultado el 11 de abril de 2020].

Festival of Islam, la exposición más ambiciosa sobre arte islámico desde la exposición de Múnich de 1910. Sin embargo, y a pesar de todo, a día de hoy el arte islámico sigue siendo un otro exótico incomprendido e infrarrepresentado. ¿Tendrá mejor suerte el arte contemporáneo de Oriente Medio a pesar de su bastardo pasado?

Casualmente (o no), este renovado interés por el arte islámico tuvo una interacción directa con la escena artística estadounidense. En una época de descontento y crisis en que los artistas estadounidenses intentaban revitalizar la pintura, los llamados pintores decorativos buscaron fuera del canon euroamericano con el fin de romper las barreras entre el arte culto y el popular y reconocieron influencias de estéticas no occidentales como el arte islámico, los quimonos japoneses, los tejidos mayas, los azulejos mexicanos o la cerámica marroquí. En 1978 Ernst Gombrich, en *The sense of order: a study in the psychology of decorative art*, abrió la puerta a la teorización sobre la universalidad de la decoración y a la exploración de la noción de una disposición inherente al ser humano similar a la del lenguaje. Desgraciadamente los mismos pintores decorativos tuvieron que luchar por ser aceptados.

Son los artistas sin embargo los que se ven atrapados entre la celebración y la desconfianza. Lo que no les impide seguir creando, retando y produciendo. Varias exposiciones, comisarios y catálogos defendieron que la nueva generación de artistas en Oriente Medio estaba «rompiendo moldes» y cambiando de forma creativa el *statu quo*. Muchos artistas deconstruían las ideas preconcebidas de Occidente y los estereotipos dominantes en los medios de comunicación mientras que otros, más realistas, no hacían sino confirmarlos, aunque de forma no intencionada. Después de todo, y como argumentaba Adorno, «el poder ideológico de la industria cultural es tal que la conformidad ha reemplazado a la conciencia».³ Más allá de que seamos capaces de comprender que la autonomía de la conciencia es relativa, y que por lo general carece de la crítica de la cultura de masas de Adorno, cabe preguntarse hasta dónde podemos confiar en la percepción de las masas teniendo en cuenta que la industria cultural ha venido obteniendo su conocimiento sobre el Islam y sobre todo lo relacionado con sus gentes de una embarullada historia sobre los tres desarrollos de la historia del arte y del Estado nación, ambos inventados en la Europa del siglo XIX, justo al mismo tiempo que llevaba a cabo su expansión colonial.

El pasado moderno

En la marginalización del arte árabe del siglo XX son esenciales las desaparecidas valoraciones sobre su producción visual. Debería quedar claro que no será posible comprender la actual producción artística sin situarla dentro de un contexto histórico más amplio. Aunque la noción de «arte árabe» no está resuelta y sigue siendo objeto de debate (quizá por tratarse de un proyecto inacabado o de una identidad en continuo proceso de cambio y reevaluación), el término persiste. Después de todo, por más que sea disputada y contestada, difícilmente podemos negar la existencia de una identidad cultural árabe. Es evidente que no es necesario

3 Theodor Adorno (2001). *The culture industry: selected essays on mass culture*. Nueva York: Routledge, p. 104

resolver estos debates para que continúe la producción artística, que tampoco van a evitar que esa producción sea contemporánea. Lo que sí hacen, sin embargo, es privarla de una historiografía que la ancle a un contexto más amplio.

Para hacer una evaluación posmoderna de los procesos artísticos es fundamental llevar a cabo una reevaluación sobre la modernidad en el mundo árabe, o sobre su ausencia, tal y como se argumenta desde Occidente. Desgraciadamente, a pesar de los diferentes estudios y convincentes argumentos que sitúan el momento moderno dentro de los paradigmas del imperialismo y el colonialismo, la modernidad sigue siendo aceptada y comprendida hoy en día como un producto occidental, basado en un pensamiento histórico y teológico específico. El resultado por lo tanto es un constructo histórico occidental «superior» que impone un concepto binario de «uno mismo» y «el otro». Argumentar a favor de modernidades alternativas, sin embargo, no solo es inviable sino que es igualmente problemático, ya que sugiere desigualdad y refuerza la exclusión y la separación. Es especialmente interesante que, aunque hoy en día debatimos sobre la modernidad/modernización y su exclusividad y discriminación, hubo intelectuales del mundo árabe activamente implicados en su articulación. La suya, sin embargo, era una modernidad con una especificidad cultural y contenía varios elementos de continuidad, como la estética, que es algo fundamental para poder entender lo contemporáneo.

Es significativo que en la segunda mitad del siglo XX, especialmente a la luz de «la muerte del autor» de Roland Barthes y de la deconstrucción de Jacques Derrida, los artistas europeos y americanos se enfrentaron a las nociones de autenticidad y originalidad como paradigmas del trabajo artístico. Rechazaron la rigidez de la obsesión formalista por la autenticidad y originalidad de Greenberg, y cuestionaron la centralidad y la jerarquía del arte occidental. El discurso local en el mundo árabe estaba dominado por debates similares. La noción de autenticidad era fundamental, pero lo era en términos de su legitimidad (*asala*) como expresión árabe.⁴ La manera más sencilla de comprobar esta autenticidad era tomando en consideración la «cultura heredada», a través del patrimonio cultural (*turath*). Sin embargo, reinventaron un «patrimonio» basado en ejemplos aislados y no en la idea de continuidad. Por otra parte, el énfasis en la «tradición» cobró fuerza en respuesta a las nuevas ideas que acompañaban la llegada de productos extranjeros y al liberalismo condenado universalmente.

La idea comúnmente extendida sobre el arte árabe como una mera imitación del arte occidental (algo que también sucedía con otras muchas naciones post-coloniales) no hacía sino recalcar esa lucha por la autenticidad. Para ser aceptado en el mundo árabe como una expresión auténticamente árabe, esta debía poder ser vista como una continuación de la estética islámica, aunque adaptada a la edad moderna.⁵ De esta forma, al mantenerse como parte de esta tradición «islámica», automáticamente quedaba distanciada del canon occidental, o dejaba de ser considerada como una mala imitación del arte occidental.

4 *Asala* ha sido utilizado generalmente por los árabes para denominar un tipo de visión, actitud y producción situada en el pasado y por lo tanto siempre opuesta a la modernidad.

5 Véase Ali Wijdan (1996). *Modern Islamic art: development and continuity*. Gainesville: University of Florida Press.

Los debates a favor de la «imitación occidental» frente a lo «moderno islámico» a la hora de valorar el arte árabe han tomado diferentes dimensiones continuando hoy en día. Las discusiones sobre arte árabe contemporáneo son ligeramente diferentes, entre otras cosas porque en la actualidad hay diversos niveles de implicación con este debate en los países árabes y sería interesante ver qué matices tiene ese renovado interés por la noción de «arabismo». Creo que hay fuertes evidencias de que el arabismo cultural se ha reforzado con la globalización, que ha cerrado brechas y ampliado oportunidades para la unidad y la solidaridad entre los pueblos árabes, basadas en negociaciones culturales y en ideologías políticas no impuestas. Hoy en día hay nuevas manifestaciones de esto en el horizonte.

En *Modern Arab art: formation of Arab aesthetics* defendí una unidad cultural en el mundo árabe moderno que pudiera legitimar el término «arte árabe». Sería una unidad basada en la adhesión a una fórmula estética que es moderna y diferente del arte islámico y que acoge una pluralidad de experimentos y visiones unidas por una negociación consciente de elementos culturales.⁶ El cambio fundamental, defendía yo, se encontraba en la actitud hacia las artes en relación tanto con la forma como con la estética. Mi argumento insistía en que el arte árabe moderno y contemporáneo no es una extensión, continuidad o renacimiento de las viejas formas islámicas (aunque hay varios elementos de continuidad), sino más bien nuevas formas innovadoras de la expresión propia árabe formuladas en respuesta a las motivaciones psicológicas y sociales del artista y a su comprensión intelectual de las artes.

En *Sajjil: a century of modern art*, sin embargo, propuse una visión alternativa de diferencia para la noción de imitación como dialógica, polémica y relacional, todos ellos aspectos que suponen una implicación mutua.⁷ Esto, como argumenta Mieke Bal, «hace todavía más difícil ubicar un inicio y un lugar, como París en 1908, o São Paulo en 1922». Por el contrario, requiere una concepción deíctica para la investigación de una historia global del arte. Bal argumenta a favor del «anacronismo» como enfoque histórico.⁸ Para Bal,

[...] el anacronismo demuestra las interrelaciones o comunicación interna, entre el presente (de cualquier momento dado) y un momento del pasado. La relación puede ser de imitación, sí; de continuidad, a veces; pero también de proyección (como un anacronismo no reflejado, mistificador), de polémica, de diálogo, de emulación y del deseo de diferencia; o de análisis donde la última obra pone

6 Aunque rechazo la conexión entre el Islam y la producción artística del siglo XX, al menos por artistas procedentes del mundo árabe, creo que hay muchas cosas que se deben reevaluar en relación con la producción contemporánea. Quizás haya un argumento a favor de la conexión «islámica» hoy en día, y quizá eso también explique la nueva corriente en las exposiciones de arte islámico que juxtaponen las obras contemporáneas con diversos artefactos islámicos.

7 Nada Shabout (2010). Record, or Arab art again, en *VV.AA. Sajjil: a century of modern art*. Catálogo de la exposición en el Mathaf, Arab Museum of Modern Art, Doha (Qatar). Milán: Skira, pp. 31-42.

8 Como propuso Mieke Bal en febrero de 2011 en el seminario C-MAP del MOMA, Nueva York.

sobre la mesa aspectos de la anterior. Como comunicación interna temporal, el anacronismo se ve mejor como un concepto que nos fuerza a reflexionar sobre el *tipo* de relación con el pasado.

El anacronismo, según ella, nos ofrece una manera de sortear la idea de «atraso» y la «traducción» y, por lo tanto, también de alejarnos de la idea de «falta de autenticidad» o «ausencia de originalidad». En este sentido, sitúa al arte árabe como parte de un continuo global del arte moderno.

Sajjil, la exposición, exploraba la historia del arte moderno árabe como si de la construcción de un discurso —en el sentido que le daba Foucault— se tratara, haciendo que tanto la discontinuidad como la ruptura formaran parte de ese discurso.⁹ El argumento presentaba el ámbito de la producción visual árabe moderna como contrapunto en la historia y en la producción. Más aún, percibido como un espacio legítimo e igual, proyectaba una continuidad necesaria entre lo moderno y lo posmoderno, que refutaba aún más el predominio del canon euroamericano de la historia del arte, con sus ismos y categorías, como el modelo ideal. La exposición presentaba espacios de resistencia y controversia, más que imitaciones del modernismo europeo, tal y como son percibidas y valoradas de manera convencional y mayoritariamente. Por lo tanto, la obra del modernismo árabe del siglo XX resultaba así subversiva en lugar de sumisa.

Inevitablemente los procesos de construcción nacional permearon la producción visual de cada país a lo largo de la mayor parte del siglo XX. Su protagonismo ha sido una necesidad en el desarrollo histórico de la región y de las diferentes maneras en que los artistas se han enfrentado a sus realidades. El papel de la construcción nacional ha sido un hecho postcolonial inevitable en el surgimiento de una subjetividad moderna. De esta manera, la resistencia ideológica motivó la mayoría de los experimentos árabes en cuestiones de estética y forma, tal y como fueron formulados por y a través de movimientos y grupos de artistas.¹⁰

Aunque los artistas de la primera y segunda generación en el mundo árabe intentaron encontrar su lugar en una tradición histórica creada en Europa pero inexistente en sus propios países, veían los estilos modernos europeos como un espacio de experimentación y no como un fin en sí mismos. Muchos, de hecho, cuestionaban continuamente la utilidad de estos en la historia del arte y, más concretamente, la utilidad para su cultura. Es más, los artistas árabes rápidamente se dieron cuenta de que la ausencia de esta tradición histórica artística hundía sus

9 Véase Michael Foucault (1972). *The archaeology of knowledge*. Trad. de A. M. Sheridan Smith. Nueva York: Pantheon Books.

10 Para una discusión detallada sobre la formación del arte moderno en el mundo árabe, véanse Ali Wijdan (1997). *Modern Islamic art: development and continuity*. *Op. Cit.*; Zainab Bahrani y Nada Shabout (eds.) (2009). *Modernism and Iraq*. Nueva York: Columbia University; Miriam & Ira D. Wallach Art Gallery; Liliane Karnouk (2005 [1988]). *Modern Egyptian art: the emergence of a national style*. El Cairo: The American University in Cairo Press; Salwa Mikdadi-Nashashibi (ed.) (1994). *Forces of change: artists of the Arab world*. California-Washington D.C.: International Council of Women in the Arts and National Museum of Women in the Arts; y Nada Shabout (2007). *Modern Arab art: Formation of Arab aesthetics*. Gainesville: University Press of Florida.

raíces en las condiciones históricas de su región, que no requerían categorización ni géneros y que el llamado canon occidental, en sí un producto histórico, no podía ser arabizado. Su arte, por lo tanto, continuaba desafiando la clasificación. Los artistas árabes de comienzos y mediados del siglo XX negociaron la modernidad como un desarrollo histórico y no como el desarrollo de un periodo específico. Esa es la razón expresa por la que no aceptaron o practicaron la ruptura con la historia que los europeos habían llevado a cabo, y por la que no encontraron contradicción entre la modernidad y la historia. A través del modernismo, los intelectuales europeos rechazaron el legado de la ilustración, algo que no tenía importancia directa para los árabes. Para los árabes la modernidad representó un momento de energía y creatividad renovada, que permitió que esa interpretación continuara en el mundo árabe una vez que Europa la criticó y rechazó.

Sin embargo, el arte moderno árabe ha sido continuamente explicado y defendido en relación con el imperialismo y el orientalismo europeo. El reconocimiento de la existencia del arte moderno árabe ha sido asociado a la repentina ruptura en la historia de la región que supusieron el colonialismo y la sumisión a «potencias superiores». Esta relación desigual y condescendiente, tal y como se explicaba a través del orientalismo, defiende que Occidente se obsesionó con la «atemporalidad» y el «atraso» de Oriente, ese otro exótico que necesariamente debía sentirse asombrado por el progresismo de una «civilización superior», designando a Occidente como el líder y a los árabes como perpetuos seguidores e imitadores. Sin embargo, por más que se diera un momento así en la historia, es de imaginar que con el tiempo quedara superado, especialmente a medida que la cultura de la resistencia (incluida la armada) contra la colonización y los poderes imperiales se intensificó. Es decir, debería verse como parte del proceso de aculturación, *tathqif*, que proporciona un espacio de interacción estética entre lo local y lo foráneo.¹¹ El *tathqif* llevó posteriormente a una nueva estética de resistencia. La comprensión del *statu quo* por parte de los artistas árabes, por lo tanto, no era una simple sumisión, sino una reelaboración consciente, global, teórica e ideológica de la estética. Era una manera de universalizar la modernidad, tal y como ellos la percibían.

Los parecidos superficiales entre los estilos no deberían imponerse a los detalles específicos de lo que cada artista está articulando. Es especialmente preocupante ver la persistencia de la ideología orientalista en relación con el arte árabe moderno, intentando defender la influencia de un maestro europeo original detrás de cada artista árabe. Es ilustrativo de la desigualdad de poder el hecho de que, mientras parece obligado hacer una comparación con sus contrapartes europeas cuando se habla de un artista árabe, nunca se mencionan las adaptaciones y reformulaciones filosóficas sobre la estética islámica realizadas por Matisse o Klee. En mi opinión, que el arte árabe compartiera tecnologías y posibles estilos con el arte

11 Kirsten Scheid (2010). «Necessary nudes: Hadatha and Muasira in the lives of modern Lebanese», *International journal of Middle East studies*, 42 (2), p. 203. *Tathqif*, en su opinión, es una «recategorización de las normas para la interacción y el autoescrutinio».

europeo nos habla más de las raíces no europeas del modernismo y de la naturaleza de los intercambios culturales y de progreso.

El colonialismo hizo hincapié en la cuestión de la identidad. Sin embargo, ese chovinismo nacional exigido por los Estados nación para expresar una identidad distintiva y separada, con claras fronteras sociales, culturales y políticas, no se hizo presente en el mundo árabe hasta finales del siglo XX. El arte árabe por lo tanto se enfrentaba a dos retos: afirmar su propia identidad visual y estética al tiempo que expresaba su arabidad. Desgraciadamente, para el resto del mundo el arte árabe moderno nunca fue capaz de afirmar su arabidad, autenticidad o modernidad.

Hay muchas historias del arte del otro periférico que, incidentalmente, comparten paralelismos con la formación del arte árabe, con su obsesión con la identidad y todo lo que conlleva. Hay muchos otros casos de marginalización en la historia y de reacciones contra el miedo a perder la identidad. Un excelente ejemplo sería la situación de Japón tras su derrota por las fuerzas aliadas en la Segunda Guerra Mundial. Tras la firma del ANPO (Tratado de cooperación mutua y seguridad entre los Estados Unidos y Japón) y la posterior ocupación de Japón, la arquitectura, en concreto, intentó afirmar la identidad cultural japonesa negociando tanto con la modernidad como con la premodernidad como un lugar de desafío. Igualmente, en los años ochenta del siglo XX, el neoexpresionismo alemán y la transvanguardia italiana estaban extremadamente preocupadas por afirmar sus identidades nacionales. Tras los años de sumisión que siguieron a la devastadora experiencia del nazismo y el fascismo, una nueva generación de jóvenes artistas se atrevió a explorar, a hacerse preguntas y a desafiar. Es igualmente inconcebible apreciar o comprender el trabajo de Jörg Immendorff o de Anselm Kiefer, sin tener en cuenta su relación con la afirmación de la nueva identidad alemana.

Por lo tanto es importante recordar que la conciencia de los artistas árabes sobre la estructura de poder y su necesidad de responder al emergente discurso nacional local conformó una poderosa dinámica que alimentó aún más las agendas de construcción nacional. Lo que hemos acuñado como «arabización del arte moderno» no fue una alteración cosmética superficial del arte europeo, sino una reconstrucción consciente de lo conocido en una identidad visual nacional, algo que no siempre se concibió desde la definición más estrecha de nación. El arte no representativo, notoriamente intuitivo por sus obvias raíces en el patrimonio cultural propio, permitió a los artistas árabes articular reconciliaciones intelectuales y visuales de su presente y su pasado, especialmente en respuesta a la discusión sobre la dicotomía entre tradición y modernidad impuesta por el modernismo europeo. Es significativo que este argumento de oposición irreconciliable entre tradición y modernidad siga evocándose como la razón del conflicto entre Oriente y Occidente. Sin embargo podemos ver como el «metalenguaje de la modernización», como lo definió Enwezor, está continuamente presente en la región afirmando su completa modernidad y novedad.¹²

12 Okwui Enwezor (2010). «Modernity and postcolonial ambivalence», *South Atlantic Quarterly*, 109 (3), p. 579.

Por último, el debate acerca de la imitación pasa por alto la riqueza de la producción visual y las formas de autoexpresión de una buena parte del mundo, que parece estar invadido por la banalidad de la existencia global. Ciertamente los nuevos estudios basados en fuentes primarias que están transmitiendo las voces de los artistas árabes del siglo XX nos está obligando a reevaluar la narrativa lineal simplista que proyecta un encuentro impuesto con el arte moderno a través del colonialismo y por lo tanto una inherente reacción natural a copiar. Por el contrario, los esfuerzos individuales e institucionales por construir una disciplina desde la región, historifican el papel de las artes visuales en tanto que fuente de información sobre los debates culturales fundamentales habidos en el mundo árabe a lo largo de todo el siglo XX y exploran el papel de lo visual como agente cultural de producción, mediante el análisis de su influencia en la construcción de sociedades nacionales (aunque cosmopolitas) en las principales capitales.¹³

Cambiando espacios

Durante la última década del siglo XX han emergido nuevos centros de arte no tradicionales en el mundo árabe. En su mayor parte estos centros han surgido ante la falta de infraestructuras de educación artística y de crítica del arte.¹⁴ Al mismo tiempo, los centros tradicionales de arte en la región han sufrido una sistemática destrucción debido a las guerras, los conflictos políticos y las cambiantes prioridades de los Estados. El papel de los países ricos del Golfo a la hora de proporcionar un importante y lucrativo mercado para artistas de otros países árabes se ha incrementado, especialmente a medida que han ido abriendo galerías de arte locales y se han organizado eventos internacionales como la Bienal de Sharjah o la feria Art Dubai.

La educación artística en el mundo árabe está siendo objeto de mucho debate hoy en día, especialmente por la aspiración de los países del Golfo de desarrollar una comunidad artística que sirva de apoyo a las instituciones que se han ido creando. Los campus universitarios importados de Occidente han traído consigo el arte digital. La estética —la ciencia de lo bello—, todavía no ha llegado al currículo y tampoco lo ha hecho buena parte de la historia del arte (por no hablar de la historia del arte árabe). Una situación similar podemos encontrar en instituciones más antiguas del mundo árabe. La educación artística y cultural requiere tiempo e inversión en el sistema educativo en general, y cuestiones relacionadas con la profesionalización del mundo del arte y su valoración necesitan ser resueltas. Los mercados locales de arte árabe siguen dominados por obras mediocres destinadas a satisfacer el gusto de la clase burguesa, entre los que se incluyen copias de trabajos orientalistas o el popular *Hurufiyyah* (supuestos trabajos de caligrafía moderna) más

13 Véase *Art without history? Evaluating «Arab» art*, sección especial en el volumen 42 (1-2), una edición especial doble de 2008 del boletín MESA.

14 Muchos países árabes hoy en día no tienen ningún tipo de institución artística, academia o universidad. Sus estudiantes siguen teniendo que ir a estudiar a instituciones occidentales o de otros países árabes. Véase *Contemporaneity and Arab art*, en *Salwa Mikdadi y Nada Shabout (eds.). New vision: Arab art in the twenty-first century. Op. Cit.*

aceptable para los que tienen inclinaciones religiosas. La mayoría de los artistas árabes profesionales solo pueden lograr cierto estatus fuera de sus países, a través de exposiciones internacionales o a través de la emigración.

Anteriormente me he mostrado a favor de analizar la producción de arte contemporáneo en el mundo árabe en espacios separados aunque superpuestos. El ámbito occidental de valoración tradicional sigue siendo el dominante. Y, aunque está inmerso en su propia crisis contemporánea, mantiene sus prejuicios y criterios.¹⁵ Por otro lado está la escena local, que sigue luchando por ser aceptada y que tampoco está libre de prejuicios. Ambos espacios sin embargo parecen estar siendo desbancados por el fluctuante espacio del arte en la diáspora.

El espacio de la diáspora sigue siendo el más problemático debido a la falsa libertad que ofrece. Está concebido y es analizado como un espacio democrático de aceptación, un espacio donde los «otros» pueden entrar como actores en el discurso dominante. Un espacio donde los antiguos prejuicios de universalismo de los modernistas quedan resueltos, protegiendo las particularidades de cada cual sin dejar de reivindicar la globalidad. Sin embargo, esta reivindicación ha sido rebatida y refutada por muchos estudiosos. Mientras la noción de lo universal siga siendo establecida por el poder hegemónico, este dominará necesariamente al «otro». Un verdadero globalismo solo es posible entre poderes iguales, mediante la mediación y no la imposición.

Es más, debe de ser un espacio de cambio continuo. En un momento dado, a principios de la pasada década, se abrió un cuarto espacio que representaba el nuevo interés del mercado, en la periferia, tanto del mundo árabe como de Occidente. Inicialmente era un espacio diferente al del arte de la diáspora, que se encuentra en su mayoría en instituciones occidentales y en las exposiciones que estas organizan. Aunque surgió como un espacio de confrontación que seguía la senda del dinero sin tener en cuenta la estética o los valores artísticos, su persistencia parece haberle otorgado más poderes en los dominios de la estética y el valor.¹⁶ Su movilidad absoluta lo hace verdaderamente global y transnacional y enmascara muchas de sus intenciones.

La emergencia del cuarto espacio con su mercado multinacional y transnacional, como queda patente en las ferias de arte de Dubai y Abu Dabi, creó la necesidad de otro sistema de apoyo, que incluyera publicaciones de arte, galerías globales y seminarios de formación del gusto dirigidos específicamente al desarrollo de un círculo de coleccionistas. Son muy interesantes las intersecciones y solapamientos que tienen lugar en los límites de los cuatro espacios y sus efectos sobre los artistas y la producción de arte.

15 Holland Cotter (2009). «The boom is over. Long live the art!», *The New York Times*, 21 de febrero de 2009 <<http://www.nytimes.com/2009/02/15/arts/design/15cott.html?ref=arts>> [Consultado el 11 de abril de 2020]. La crisis del arte occidental de hecho podría ser la razón que hay detrás de la búsqueda de una renovada creatividad y diferencia «fuera» del centro.

16 Para un debate en profundidad sobre la relación entre mercado y neorientalismo, véase Nada Shabout (2010). *Trading cultures: the boundary. Issues of globalization*, en *Jane Krom y Susan Bakewell (eds.). History of visual culture: Western civilization from the 18th to the 21st century*. Nueva York: Berg Press.

Sin embargo, este cuarto espacio es muy exclusivo y poco democrático. Este espacio de arte globalizado parecería operar como una burbuja flotante en la que se ve a los mismos actores en diferentes lugares del mundo. Las variables dentro de este espacio parecen más fijas de lo necesario y solo algunas de ellas cambian. Igualmente hay dos mercados diferenciados en el mundo árabe que se corresponden con los dos espacios de producción: uno apoya a los artistas transnacionales, cuyo trabajo se puede encontrar en galerías que participan en las ferias de arte globales, ya sea en Dubai, en Londres o en París; el otro apoya a artistas locales excluidos de la representación global y se corresponde más con el gusto oficial o tradicional. Sin embargo, este nuevo estilo «local» se negocia en contacto con e involucrándose en experimentos artísticos regionales consolidados, así como con articulaciones diaspóricas sobre la globalización.

La mayoría de los artistas en el mundo árabe producen para el mercado local y son ambivalentes con respecto a los criterios del coleccionismo internacional. Esta dualidad de la escena artística es una tendencia relativamente nueva y está directamente relacionada con el surgimiento de un interés a nivel mundial por el arte de Oriente Medio y la adopción de nuevos lenguajes y medios de expresión por parte de algunos artistas en el mundo árabe. Curiosamente, la dicotomía entre modernidad y tradición durante el siglo XX no ha producido un mercado dual. Occidente por lo general considera las obras de arte en galerías de Oriente Medio como «atrasadas». El «gusto local», sin embargo, es una expresión de la estética árabe. Más aún, hay una diferencia fácil de percibir, en términos de estilo y medios, entre las obras de arte mostradas en exposiciones organizadas a nivel local y el arte «árabe» que se expone en muestras organizadas por iniciativas surgidas en Occidente.

Ha habido mucha preocupación por la situación actual del arte contemporáneo, los efectos del mercado (en concreto de las casas de subastas) y las exposiciones de gran éxito en todo el mundo occidental, organizadas con el propósito de ser explicativas acerca de la situación en los Estados árabes y las razones detrás del terrorismo, o para crear puentes con culturas desesperadas, etc. El miedo ha distorsionado más aún una historia que ya lo estaba de por sí, y sin una evaluación del momento moderno y su producción nos es imposible comprender o contextualizar el contemporáneo.

El momento actual

A falta de un contexto histórico, el reto de comprender el arte árabe contemporáneo se complica aún más por la ambigua entrada que ha tenido en el canon global contemporáneo, que sigue dominado por la hegemonía de Occidente y del norte global. El resultado de esta ambivalencia es que el mundo árabe y sus gentes han quedado aún más marginados. Es más, la negociación de lo nacional dentro de lo global también ha demostrado ser problemática más allá del mundo árabe. El retorno del nacionalismo cada vez se hace más evidente. Esto no es sorprendente si tenemos en cuenta que el globalismo y el posmodernismo epistemológico euroamericano se aferran al regreso del nacionalismo. Podemos ver elementos de la retórica

nacional incluso en las ciudades más globalizadas de la región del Golfo. Aunque esta parte del mundo árabe parece conectar directamente con Occidente, saltándose una larga historia de interacciones entre las dos regiones, en última instancia sigue necesitando conformar y afirmar su identidad regional en relación con el resto del mundo árabe.

También es necesario señalar que las definiciones de moderno frente a contemporáneo, en el sentido occidental, son mucho más complejas en el arte árabe, no solo en cuanto a los periodos de tiempo sino también por la ausencia de claras diferencias epistemológicas. Percibir la modernidad y la tradición como un continuo sencillo y lineal, ha sido un problema europeo, por el que la tradición se considera algo antitético al cambio. Este problema específicamente europeo es claramente irrelevante en el mundo árabe y ha distorsionado la comprensión de la modernidad árabe.

Por lo tanto, a pesar de ciertos aspectos de desterritorialización, la globalización está inevitablemente unida al imperialismo. Más aún, a estas alturas debería ser obvio que el posmodernismo no ha abolido la metanarrativa, como se jactaba de haber hecho, ni ha deconstruido el binarismo entre Occidente y el resto. El nuevo discurso no pretende corregir errores del pasado o pagar un debido tributo a los logros del «otro», sino que más bien lo ignora al condicionar su aceptación del «otro» a la renuncia a su pasado. Este «otro», históricamente privado y excluido de la modernidad, se mantiene en este estado a no ser que sea transformado por una relación en la que reconoce la superioridad del mundo occidental, en un híbrido globalizado y por lo tanto civilizado.

De ahí que se pueda sostener que la aceptación de los artistas de la diáspora en Occidente es una continuación del paradigma orientalista, que se hace palpable en la celebración concreta de lo híbrido a la hora de seleccionar determinados artistas por parte de comisarios occidentales para sus exposiciones. Se favorece la noción de «artistas en la frontera» (*borderline artists*), tal y como lo explica Homi Bhabha, por lo general desplazados y que viven entre las dos culturas. Se le pide a su arte que exprese y clarifique tanto su identidad como su fundamento político. Estos artistas híbridos del tercer espacio se convierten a su vez en etnógrafos y arqueólogos visuales de los que se espera revelen sus culturas mediante un proceso específico de empaquetado y marketing dirigido al mercado internacional de consumidores que se ha creado. El cuarto espacio transnacional surge de las intersecciones entre lo local, lo global y lo diaspórico. Trae de vuelta al artista híbrido árabe y lo presenta como un actor en igualdad de condiciones en la región.

Por ejemplo, el «velo» ha sido un fetiche persistente en el arte orientalista occidental. Siempre como significante de represión, las audiencias occidentales estaban y están obsesionadas por ver lo que se esconde tras él. Es un elemento binario absoluto que separa «Oriente» y «Occidente». Evoca, sin embargo, fantasía, exotismo y deseo. Después del II de septiembre de 2001, el velo se convirtió en un significante de la «agresión» musulmana contra Occidente. El cambio en la mirada occidental, que pasó del deseo al miedo, no hizo sino solidificar lo binario. Eso

fue también lo que permitió la aceptación del arte relacionado directamente con la política, la guerra y la destrucción como representativo del mundo árabe. Un argumento popular que ha regresado desde la invasión de Iraq de 2003 ha sido el de cómo han adoptado los artistas árabes modernos los estilos europeos y luego los han transformado para reflejar la turbulencia política de sus países. Este análisis simplificado y acético repite una versión de la popular teoría sobre el desarrollo del arte árabe moderno. Otro análisis simplificado que se ha convertido en un clásico desde 2003 explica la abstracción árabe en base a la represión política.

Aunque el arte árabe ha sido politizado por diferentes agentes en múltiples ocasiones y por distintas razones, la realidad y los cambios políticos actuales hacen que el futuro del arte sea una completa incógnita e incluso que se encuentre en riesgo. En 2011 el mundo se regocijó ante las nuevas posibilidades que surgían para el arte con la ola de alzamientos. El aparente cambio de retórica prometía una modificación en la representación de los árabes y, consecuentemente, de todas sus expresiones. Varios programas que ya estaban planeados fueron rápidamente alterados para profetizar el nuevo papel del arte en la era «post-primaveras árabes». Hoy en día, sin embargo, con la región prácticamente sumida en el caos y con una enorme incertidumbre sobre el resultado final, la mayor parte de ese optimismo se ha disipado. A pesar de los progresos puntuales en ciertos campos, siguen saliendo a la luz historias sobre nuevas formas de censura alrededor del mundo árabe. Hay ejemplos de sobra de esto en los últimos años, como es el caso del cierre de la exposición de la artista kuwaití Shurooq Amin, *It's a man's world*, en marzo de 2012 en Kuwait, tres horas después de haber abierto sus puertas.¹⁷ La policía explicó el cierre por las quejas del público sobre la naturaleza pornográfica e inapropiada de las obras.

La conversión que se ha estado produciendo del arte árabe en un bien de consumo mediante el mercado del arte, fue temporalmente desafiada por un nuevo pulso revolucionario en la región que, sin embargo, parece haber sido de nuevo cooptado y apropiado por el mercado. Aunque los medios de comunicación y comisarios de exposiciones occidentales han privilegiado la política sobre la estética, se trata de una versión muy particular de la política que subrayaba lo que se percibe como atraso en las sociedades árabes cuya prueba son la opresión de género y religiosa. Ese tipo de miradas selectivas, por lo tanto, generan en última instancia una despolitización del arte y lo hacen localmente ineficaz al desoír preocupaciones más pertinentes y que en el mundo árabe son de naturaleza más política y están presentes en la obra de muchos artistas árabes marginados.

En algunas de las ediciones de la feria de arte de Dubai se ha podido observar un cierto reconocimiento de este estado de la cuestión. Así, el arte expuesto en los últimos años en esta cita ha mostrado una mayor madurez que en años anteriores, lo que significa que la estética ha sido un componente más importante en

17 Adnan Z. Manjal (2012). «Kuwaiti censors shut down art show because of complaints», *Hyperallergic*, 26 de marzo de 2012 <<https://hyperallergic.com/48909/shurooq-amin-al-m-gallery/>> [Consultado el 11 de abril de 2020]. Es interesante que la historia apareció en los medios de comunicación árabes inmediatamente pero que tardó semanas en aparecer en inglés.

detrimento de obras incendiarias sobre el velo, la opresión de género y la incertidumbre política. Sin embargo, imaginar un foro de expresión libre dentro de los confines de las ferias de arte es increíblemente naíf. Los artistas que se presentan en estas ferias deben abrirse paso negociando a través de una serie de tabúes que parecen haber aumentado como es el caso, por ejemplo, de la prohibición de obras que hablaban sobre ciertos aspectos no deseados del alzamiento egipcio.¹⁸

El interés de la gente por las artes visuales del mundo árabe ha crecido en general. Sin embargo, aunque asistamos a la apertura de galerías con gran prestigio social, la gran mayoría de la gente no visita de forma regular los museos de arte moderno. Más aún, todavía no se ha desarrollado una cultura de coleccionismo que apoye una nueva ola de apertura de galerías en capitales del mundo árabe. Por lo tanto, juzgar el progreso del arte por el número de galerías abiertas en Dubai es proyectar un falso estado de la cuestión para las artes. Cualquier investigación sobre estas galerías muestra que, por lo general, están activas durante ciertas épocas del año, concretamente en marzo, durante la feria de arte de Dubai. La mayor parte del resto del año las inauguraciones apenas se visitan y el tráfico diario es de apenas unos pocos visitantes extranjeros. Lo mismo se puede decir con respecto al Mathaf, Arab Museum of Modern Art: aunque tiene mucha importancia como depositario global de arte árabe, su valor todavía no ha sido comprendido a nivel local. Irónicamente, cuando la comunidad de arte internacional se implicó con el arte de la región produciendo especialistas de arte, consultores y consumidores a toda velocidad y haciendo por lo tanto que se multiplicara la producción, su apoyo local disminuyó, dejando en la memoria los años sesenta y ochenta del siglo XX como la época dorada de la prosperidad en el mundo árabe.

Posdata

La euforia de las revoluciones árabes parece seguir descendiendo y fluyendo alrededor de la región sin resolverse o finalizar. Con cada repetición de una manifestación juvenil (las últimas en Beirut y Bagdad), hay un renovado interés de los medios de comunicación internacionales por el arte árabe, especialmente por las expresiones juveniles en las calles. Esta agitación, sin embargo, ha afectado por necesidad a las escenas locales de arte en el mundo árabe, provocando cancelaciones o retrasos de varias actividades y eventos. De forma significativa, sin embargo, los esfuerzos por descolonizar los museos globales han dado como resultado nuevas posiciones de los comisarios y la inclusión del arte árabe en exposiciones. Mientras tanto, las ferias de arte y las bienales en el mundo árabe perseveran en su esfuerzo por regenerar el interés y las conexiones. Dentro del actual clima político global de exclusión, tan solo podemos esperar que sobrevivan.

18 Najwan Darwish (2012). «Art Dubai: the revolution must hide its underwear», *Al-Akhbar English*, 24 de marzo de 2012 <<http://english.al-akhbar.com/content/art-dubai-revolution-must-hide-its-underwear>> [Consultado el 11 de abril de 2020].

BIOGRAFÍA DE LA AUTORA

Nada Shabout es profesora de Historia del Arte y coordinadora de la Iniciativa de Estudios Culturales Contemporáneos Árabes y Musulmanes (CAMCSI) de la Universidad del Norte de Texas. Es la presidenta fundadora de la Asociación de Arte Moderno y Contemporáneo del Mundo Árabe, Irán y Turquía (AMCA). Es la autora de *Modern Arab Art: Formation of Arab Aesthetics*, University of Florida Press, 2007; coeditora con Salwa Mikdadi de *New Vision: Arab Art in the 21st Century*, Thames & Hudson, 2009, y coeditora con Anneka Lenssen y Sarah Rogers de *Modern Art in the Arab World: Primary Documents*, Museum of Modern Art, New York, 2018. Actualmente está trabajando en el proyecto de un nuevo libro que se titula *Demarcating Modernism in Iraqi Art: The Dialectics of the Decorative, 1951-1979*, por encargo de la American University in Cairo Press. También es la directora fundadora del Archivo de Arte Moderno de Iraq. Entre las exposiciones más notables de las que ha sido comisaria están: *Sajjil: A Century of Modern Art*, 2010; la exposición itinerante, *Dafatir: Contemporary Iraqi Book Art*, 2005-2009; y fue una de las comisarias de *Modernism and Iraq*, 2009. Entre los principales premios recibidos por su investigación están: Getty Foundation 2019; Writers Grant, Andy Warhol Foundation 2018; The American Academic Research Institute in Iraq (TAARI) becaria en 2006, 2007, Fulbright Senior Scholar Program, 2008.

TRADUCCIÓN

AEIOU — Traductores (Inglés).

RESUMEN

Este ensayo contextualiza la evolución de nuestra comprensión del arte árabe contemporáneo a través de su genealogía moderna. Aborda una gran parte de los retos a los que se ha enfrentado el modernismo en el mundo árabe, así como su percepción y marginación dentro del canon euroamericano de la historia del arte. Examina el pasado moderno dentro de las metodologías de la historia del arte y su mercantilización posterior como parte del interés creciente en el arte contemporáneo del mundo árabe (y del Oriente Medio en general) dentro del mercado mundial del arte. Asimismo, valora la producción del arte contemporáneo en relación con los espacios conflictivos, los tradicionales locales y los internacionales, además de los más recientes desarrollados en la diáspora y el mercado del arte, todos ellos necesariamente influidos y politizados por los acontecimientos regionales.

PALABRAS CLAVE

Arte árabe, arte moderno, arte contemporáneo, globalización, representación.

ABSTRACT

This essay contextualizes changes in our understanding of contemporary Arab art across time, by examining its modern genealogy. It addresses many of the challenges

modernism in the Arab world has faced, as well as its perception and marginalization in the Euro-American canon of Art History. It looks at the modern past within the methodologies of Art History and its subsequent commodification within a growing interest in contemporary art from the Arab world (and larger Middle East) in the global art market. And it examines contemporary art production, which has spaces that conflict with traditional local and international art, as well as newer, more developed arenas of the diaspora and art market, all necessarily affected and politicized by unfolding regional events.

KEYWORDS

Arab art, modern art, contemporary art, globalization, representation.

المخلص

يضع هذا البحث تطور فهمنا للفن العربي المعاصر في سياقه من خلال الجينياالوجياالحديثة الخاصة به. و يتناول جزءاً كبيراً من التحديات التي واجهها التحديث في العالم العربي، فضلاً عن تصويره و تهميشه من طرف النموذج الأوروبي الأمريكي لتاريخ الفن.. و يتطرق للماضي الحديث من خلال مناهج تاريخ الفن وتسليعه اللاحق كجزء من الاهتمام المتزايد بالفن المعاصر في العالم العربي (و في الشرق الأوسط بشكل عام) في سوق الفن العالمي. و في الوقت نفسه، فإنه يقيّم إنتاج الفن المعاصر في علاقته بفضاءات النزاع، التقليدية المحلية منها والدولية، بالإضافة إلى أحدثها التي حدثت عند الدياسبورا وفي سوق الفن، وكلها بالضرورة متأثرة و ممزوجة بالسياسة بسبب الأحداث الإقليمية.

الكلمات المفتاحية

الفن العربي، الفن الحديث، الفن المعاصر، العولمة، التمثيل.