

ARTE PALESTINO: RESISTENCIA Y GEOPOLÍTICA

Tina Sherwell

Durante los últimos treinta años se ha producido una gran transformación en el arte palestino. Pero lo primero que tenemos que hacer es plantear una definición de arte palestino, admitiendo que no se trata del arte creado en un lugar concreto, sino que se deriva de una historia de desposesión y diáspora. Se pueden encontrar artistas palestinos por todo el mundo, y por consiguiente el arte palestino parte de muchos lugares diferentes y abarca un gran abanico de historias. En este ensayo me centraré principalmente en el arte realizado por palestinos dentro de los territorios ocupados, aunque haré mención igualmente a la producción de artistas de la diáspora, residentes en otros muchos lugares.

Si observamos el periodo de los años ochenta en los Territorios Palestinos Ocupados, los testimonios de los artistas sugieren que su principal preocupación era la articulación de una identidad cultural y su reafirmación frente al público.¹ El arte estaba profundamente entrelazado con la postura defensiva y la protección de la identidad nacional frente a la ocupación. Los artistas tenían una creencia muy arraigada en su papel como vanguardia de la identidad cultural y la de que tenían la responsabilidad de apoyar a las personas que se aferraban a las tradiciones con perseverancia. Esto se materializó en obras de arte que proporcionaban al público símbolos identificables de la patria. Este *ethos* imperante en la creación artística se desarrolló por oposición a una colonización alienante que estaba transformando el paisaje de Palestina y las estructuras de la sociedad, pues la necesidad de disponer de medios de subsistencia llevó a la población de las aldeas palestinas a convertirse en una reserva de mano de obra para Israel. Las estrictas leyes de ocupación asfixiaban la creación artística, pues las políticas subyacentes de colonización consistían en la negación y la supresión de la identidad cultural palestina. En aquella época, sostener una bandera palestina podía ser motivo de encarcelamiento; las obras de arte entraban en la misma jurisdicción que los panfletos políticos y las exposiciones artísticas eran clausuradas por la autoridad militar ocupante. Las artes visuales — como el teatro, la poesía y la música— constituían importantes enclaves de expresión cultural y resistencia.

En este contexto, los eventos y exposiciones artísticas solían ser temporales y precarios; a menudo se celebraban en colegios o espacios vecinales, y la participación del público se consideraba como señal de patriotismo y afirmación de la identidad; a decir de los artistas, el público era numeroso. Por otra parte, el público también tenía sus expectativas sobre los fines del arte, pues veían en él una celebración de la identidad nacional, de las penalidades y la difícil situación de resistencia a la ocupación en que se hallaba el pueblo palestino. Solo unas pocas personas podían permitirse comprar y coleccionar arte, en el resto de los casos circulaba por medio

1 Durante mis años de doctorado y trabajo profesional, realicé entrevistas a artistas como Sliman Mansour, Vera Tamari y Nabil Anani, entre otros.

de carteles que permitían su divulgación por toda la comunidad. El funcionamiento de los carteles se asemeja al que describe Benedict Anderson en su ensayo sobre la importancia de la cultura impresa para impulsar la formación de una «comunidad imaginada»: una nación palestina dispersa entre la ocupación y la diáspora.

Las exposiciones artísticas se centraban predominantemente en el público palestino y en mostrar al público internacional otra cara de la lucha política. El principal organismo organizador en los Territorios Ocupados era la Liga de Artistas Palestinos, que por temporadas recibiría apoyo indirecto de la OLP. Su labor consistía en la organización de exposiciones colectivas en las que el énfasis se ponía más en promover la producción cultural y la articulación de la identidad nacional que en los artistas individuales, exponiendo a muchos artistas sin experiencia.

No fue hasta finales de los años ochenta y principios de los noventa cuando las universidades Al Najeh y Al Quds abrieron programas de arte; la primera academia de arte no se fundó hasta 2006: la Academia Internacional de Arte de Palestina. Hasta entonces, los artistas habían sido autodidactas o se las habían arreglado para asistir a cursos que organizaban otros artistas. La educación artística formal en escuelas e instituciones de educación superior tiene una historia muy reciente en Palestina, y su desarrollo se ha enfrentado a numerosos desafíos. La consecuencia de esta realidad es que la producción artística palestina ha partido de muchos puntos diferentes, y los artistas están influidos por los diferentes contextos en los que se encuentran. Es importante destacar que la guerra de 1948 tuvo un efecto tremendo en el desarrollo de la sociedad palestina y sus instituciones, fragmentando su población, transformando a los palestinos en refugiados y destruyendo el tejido social y su desarrollo. Por ejemplo, gran parte de la producción artística anterior a 1948 fue destruida y perdida, muchas de las obras que se conservaban en domicilios particulares todavía hoy siguen sin haberse podido recuperar, a pesar de los esfuerzos que muchos palestinos siguen realizando por rescatar toda esta información y artefactos para poder escribir su historia.

Hasta muy recientemente no existía ninguna escuela formal de arte en Palestina, ni tampoco una academia nacional de las artes, ni un museo nacional de arte. Bajo la ocupación, tanto el arte como la agricultura eran programas que no estaban reconocidos en las instituciones de educación superior, según la Liga de Artistas Palestinos. Muchos artistas palestinos que vivían en Israel estudiaron en instituciones israelíes, mientras que aquellos que pertenecían a la diáspora estudiaron en los países en los que residían. El resultado es una gran variedad de formaciones y actitudes frente al arte en todas las generaciones, del mismo modo que la obra de los artistas palestinos se ha producido y desarrollado en distintas ubicaciones. No obstante, la falta de reconocimiento de la identidad palestina ha supuesto para muchos artistas que ese haya sido un tema central de su práctica, convirtiéndose en una forma importante de articular su identidad. Durante los años de ocupación, las manifestaciones de expresión cultural se topaban con duras represalias. La celebración de exposiciones debía contar con el permiso de las autoridades militares, al tiempo que se confiscaban cuadros y se prohibían libros; por consiguiente, la

afirmación de la identidad cultural era uno de los elementos centrales de la obra de los artistas, en un contexto en el que no había galerías, museos ni escuelas de arte, y en el que la difusión y divulgación de arte suponía un gran reto. Los artistas tenían también el problema de estar aislados del mundo artístico general y de otros artistas de los países vecinos.

Los artistas y la Liga intentaron tender puentes con «el exterior»: las exposiciones organizadas en otros países eran predominantemente en solidaridad política con los artistas palestinos o bien exposiciones colectivas de arte palestino. Igualmente, los artistas palestinos intentaron relacionarse con otros países de Oriente Próximo, pues se encontraban aislados de la evolución artística y los debates sobre arte que estaban teniendo lugar en otros países de la región.

La mayoría de los artistas bajo la ocupación rechazaron que su obra se expusiera en galerías israelíes o en exposiciones en museos israelíes. Tuvieron gran relevancia una serie de exposiciones anuales organizadas conjuntamente por artistas palestinos e israelíes, con un manifiesto que reclamaba el fin de la ocupación. Aunque los artistas palestinos e israelíes unieron fuerzas para realizar estas acciones de protesta contra la ocupación, estas iniciativas se fueron difuminando al ser capitalizadas por la política y convertirse los artistas y las obras en algo secundario.

En el contexto actual, es importante tener en cuenta que los artistas palestinos siguen sufriendo el aislamiento mutuo, no tienen la potestad de viajar a Jerusalén o Israel y, por consiguiente, su acceso a exposiciones y museos es muy limitado; por otra parte, los artistas de Gaza tienen prohibido salir de la Franja. Así pues, los artistas están aislados tanto del mundo del arte en general, como los unos de los otros. Por ejemplo, un artista de Cisjordania que quiera participar en una exposición o en un taller internacional, debe viajar hasta Amán, Jordania, para salir desde allí al resto del mundo; no puede hacerlo desde Palestina, pues los palestinos no tienen control sobre sus fronteras terrestres, marítimas o aéreas. Muchos artistas palestinos solo se encuentran con otros artistas árabes en sus países o en eventos internacionales. No obstante, durante las dos últimas décadas han aumentado las oportunidades para acceder a residencias artísticas, exposiciones y talleres internacionales, a la par que hay un interés creciente en el mundillo artístico sobre la obra de los artistas palestinos bajo la ocupación o en diáspora.

Es importante mencionar que desde principios de los noventa se han producido cambios significativos en el panorama cultural en Palestina, con la aparición de varias ONG cuyo cometido específico ha sido trabajar en el campo de la cultura y las artes visuales, habiendo sido fundadas algunas de ellas por los propios artistas. Además, las universidades han desarrollado programas para el estudio del arte y han abierto espacios expositivos. Mirando hacia atrás, estas organizaciones, cuyo número ha crecido en los últimos veinte años, han supuesto un marcado cambio en el panorama artístico, asumiendo funciones muy distintas: celebrar exposiciones individuales, documentar el arte palestino, crear páginas web, elaborar publicaciones, promover prácticas contemporáneas y vanguardistas, tender puentes entre los artistas palestinos de dentro de la Línea Verde y los de la diáspora, generar vínculos

entre artistas internacionales y Palestina, organizar exposiciones internacionales de arte palestino, acoger a artistas internacionales, crear programas de residencias artísticas y facilitar el trabajo de comisarios internacionales. En muchos casos, estas organizaciones desempeñaron un papel muy importante para cubrir una laguna que los organismos oficiales abordarían más tarde. Paralelamente a la instauración de la Autoridad Palestina, muchos artistas vieron que su papel como vanguardia de la identidad cultural y nacional había cambiado, por lo que se vivió un auge de las exposiciones individuales y de artistas que exploraban temas y preocupaciones personales en sus obras, cosa que para muchos profesionales se produjo por influencia del contexto político, pero no revirtió el uso de la iconografía visual y el simbolismo popular de las representaciones identitarias establecidas en las décadas anteriores.

A medida que los artistas han ido entrando en la geopolítica de los circuitos mundiales del arte, su producción se ha visto influida por ello, mientras que bajo la ocupación se podría decir que los artistas estaban comprometidos en la producción de obras como «estrategia de resistencia» (en algunos casos, con el apoyo económico de partidos políticos) o como parte de su propia investigación personal, pero básicamente manteniéndose fuera de los parámetros de los círculos internacionales del arte.

Un factor esencial de este cambio ha sido el papel de los comisarios: en los últimos quince años ha aumentado el interés en el arte de Oriente Próximo y Palestina se ha convertido en una de las paradas obligatorias en esa suerte de «ruta de los comisarios internacionales» por la región. Muchos comisarios se desplazan a Jerusalén o Ramala para «descubrir» allí, personalmente, la escena artística contemporánea. Omer Kholeif sugiere que «los procesos históricos de selección, incluso en una situación postcolonial, siguen requiriendo que los artistas se enmarquen en un contexto de comisariado que sea fácilmente asimilable y que a menudo acentúa las diferencias. Y aunque el acto de convertir los estereotipos orientalistas en fetiches ya no sea tan poco sofisticado como antes, se sigue anteponiendo un conjunto común de rígidos principios. Es decir, se puede argumentar que tanto el cine como las artes visuales en el mundo árabe siguen enfatizando las obras que incluyen una estética oriental, aunada con un sentido tanto crítico como documental de introspección del artista, para ilustrar que son conscientes de su situación sociopolítica».² Por mi experiencia a lo largo de la última década haciendo visitas de comisariado a Palestina, se tiende a encajar en un patrón particular: los comisarios solicitan a las instituciones que actúen como filtros en el proceso de selección de a qué artistas entrevistarán en sus cortas visitas. No están claros los criterios de selección o búsqueda; a menudo solo vienen a «ver» las obras, como si fueran a saber de manera intuitiva e innata cuando «descubren» arte o a un artista. Sigue prevaleciendo cierto exotismo en este enfoque: el comisario está en terreno «desconocido» y «descubre» al artista, al que luego traerá a la escena artística mundial, incrementando su propio prestigio y demostrando su

2 Omar Kholeif (2012). «The Social Impulse: Politics, Art and Media after the Arab Uprisings», *Ibraaz*, 2 de mayo de 2012, <<https://www.ibraaz.org/essays/34>> [Consultado el 12 de abril de 2020].

valor como comisario que descubre tesoros en tierras ignotas. En esta ecuación, los artistas palestinos se ven arrastrados a menudo a comercializar su «palestinidad», que se convierte en el criterio determinante para la selección de los comisarios. Así, los artistas compiten entre sí en una especie de concurso de autenticidad en el lenguaje internacional del arte, mientras que sus trayectorias y prácticas artísticas, los contextos históricos, políticos y sociales que reflejan y los matices artísticos suelen quedar en segundo plano; la trayectoria y la experiencia se diluyen para cumplir los cambiantes criterios de «palestinidad» determinados por los comisarios.

Este modelo de «safari» encierra la problemática de que el comisario es el «agente», quien atesora los conocimientos y la comprensión del mundo contemporáneo del arte, juzgando las obras desde un sistema de valores opaco y confidencial. Se busca una temática y una estética particular. Mosquera sostiene que el

[...] arte «culto» del Tercer Mundo no es resultado de la evolución de las culturas precoloniales, cuyas trayectorias fueron modificadas dramáticamente por el colonialismo. Como arte contemporáneo, forma parte de la generalización del concepto y práctica occidentales del arte como actividad autosuficiente, basada en la contemplación «desinteresada», y dirigida a la producción de mensajes estético-simbólicos muy especializados.¹

A medida que Palestina se introduce en la geopolítica del mundo del arte, estos factores empiezan a perfilar e influir en las dinámicas internas de la comunidad artística y su producción. El contexto palestino se ha resignado a ser un espacio periférico exótico, moldeado por las influencias del circuito mundial del arte y la economía.

La nueva atracción de los centros hacia la alteridad ha permitido mayor circulación y legitimación del arte de las periferias. Pero con demasiada frecuencia se ha valorado el arte que manifiesta en explícito la diferencia, o mejor satisface las expectativas de «otredad» del neo-exotismo posmoderno.²

Los artistas no son receptores pasivos, sino que van averiguando los contenidos, formas estéticas y narrativas de experiencia que los «comisarios» intentan descubrir.

Por supuesto, la trampa es la falta de deconstrucción de las fuerzas que impulsan el mercado neoliberal del arte y la manifestación continua de un orientalismo profundamente enraizado, así como una relación con el sur que Irmgard Emmelhainz describe así:

Evidentemente, en el mundo global del arte, el mercado y el compromiso político no están en desacuerdo, sino que coexisten en beneficio mutuo. En este esquema,

1 Gerardo Mosquera (1999). «El mundo de la diferencia. Notas sobre arte, globalización y periferia», conferencia dictada en San José (Costa Rica) en el mes de octubre de 1999, <<http://universes-in-universe.de/magazin/marco-polo/s-mosquera.htm>> [Consultado el 12 de abril de 2020].

2 *Ibidem*.

gran parte del arte político se ciñe a los confines establecidos por la ideología liberal que por un lado reduce la política a cultura institucionalizando la disidencia y exhibiendo el antagonismo. Por otro lado, el modelo de práctica estética predominante refleja la ideología empresarial [...] pues la clase explotada aparece como un «tema social» y como objeto de intervención y denuncia directa, por ejemplo la opresión de las mujeres musulmanas, la violencia del fundamentalismo religioso, la explotación de los inmigrantes, las crisis humanitarias, las condiciones de vida en los arrabales, etc. Las obras políticas, las intervenciones estéticas y los gestos politizados son como una riña en un teatro de sombras, que no llega a abordar las nuevas realidades del capitalismo.³

En este contexto, los artistas palestinos se ven llamados a actuar como «embajadores culturales» de Palestina en la escena mundial, en la que se les suele pedir respuesta a cuestiones «políticas», haciendo más hincapié en su identidad que en los matices de su práctica artística, que por otra parte suele abordar estos temas en obras de arte crítico.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

ABAZA, Mona (2011). *Twentieth century Egyptian art: the private collection of Sherwet Shafei*. El Cairo: American University in Cairo Press.

ALMARCEGUI, Patricia (2014). «Orientalism and post-Orientalism. Ten years without Edward Said», *Observatory of Euro-Mediterranean policies*, pp. 137-142, <<http://www.iemed.org/observatori/arees-danalisi/arxiu-adjunts/qm20/Orientalism%20and%20Post-Orientalism%20Ten%20Years%20without%20Edward%20Said%20Patricia%20Almarcegui.pdf/view>> [consultado el 12 de abril de 2020].

ANDERSON, Benedict (2006). *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres y Nueva York: Verso.

BAL, Mieke (2005). «Grounds of comparison», en Mieke Bal (ed.). *The Artemisia files: Artemisia Gentileschi for feminists and other thinking people*. Chicago y Londres: University of Chicago Press.

BAUMAN, Zygmund (2005). *Liquid life*. Cambridge: Polity.

CLUNAS, Craig (2013). «The art of global comparison», en Maxine Berg (ed.). *Writing the history of the global: challenges for the 21st century*. Oxford: Oxford University Press, pp. 165-176.

MITCHELL, Timothy (1989). «The world as exhibition», *Comparative studies in society and history*, 31 (2), pp. 217-236.

MOXEY, Keith (1995). «Motivating history», *The art bulletin*, 77 (3), pp. 392-401.

PANOFSKY, Erwin (1940). «The history of art as a humanistic discipline», en Theodore Meyer Greene (ed.). *The meaning of the humanities: five essays*. Princeton: Princeton University Press.

3 Irmgard Emmelhainz. «Art Under the New World Order», <<http://www.artandeducation.net/paper/art-under-the-new-world-order/>> [Consultado el 20 de noviembre de 2019].

SAID, Edward W. (1994). *Culture and imperialism*. Nueva York: Vintage.

SHABOUT, Nada (2010). «The challenge of Arab modern art», en *Chris Dercon, Leon Krempel y Avinoam Shalem (eds.). The future of tradition-The tradition of future*. Múnich: Prestel.

SHOHAT, Ella (2004). «The “Postcolonial” in translation: reading Said in Hebrew», *Journal in Palestine studies* 33 (3), pp. 55-75.

ZIJLMANS, Kitty (2007). «An intercultural perspective in art history: beyond othering and appropriation», en *James Elkins (ed.). Is art history global?* Nueva York y Londres: Routledge.

BIOGRAFÍA DE LA AUTORA

Licenciada en el Goldsmiths' College de Londres en la especialidad de Textiles y Teoría Crítica, Tina Sherwell se doctoró en la Universidad de Kent en Canterbury, en Estudios de la Imagen. Actualmente es la directora de Programas Académicos de la Academia Internacional de Arte Palestina, y fue directora del Programa de Bellas Artes en la Escuela de Arte de Winchester, de la Universidad de Southampton. También fue directora ejecutiva de la Galería Virtual de la Universidad de Birzeit, y ha trabajado en la Tate Online, a través de sus archivos digitales. Le concedieron el premio de la Bienal de Alejandría en 2001 por su serie de mapas. Autora de varios textos sobre el arte palestino publicados en catálogos, revistas y libros, entre ellos una edición monográfica sobre Sliman Mansour, de la que también fue comisaria de su exposición retrospectiva: *Terrains of Belonging*, en 2011. Actualmente es cofundadora y comisaria de Art Reoriented y autora del libro *Surrealism in Egypt: Modernism and the Art and Liberty Group*, ganador del Premio del Libro 2017 de la *Modernist Studies Association*.

RESUMEN

El contexto y la propia práctica del arte palestino ha cambiado significativamente en la historia reciente. Sin embargo, en un claro paisaje de desposesión y diáspora, los artistas y su representación, tanto dentro de los territorios ocupados como a nivel global, se han visto determinados por la necesidad de defenderse y de proteger su identidad nacional. Iniciativas como la aparición de ONGS de promoción cultural, o el interés de comisarios internacionales por el arte de Oriente Próximo y Palestina, han logrado matizar a lo largo de historia reciente este devenir, aunque con matices. Tanto dentro como fuera, el artista palestino parece interpelado a actuar como «embajador cultural» de Palestina en la escena mundial, más allá de los matices de su práctica artística.

PALABRAS CLAVE

Palestina, Territorios Palestinos Ocupados, diáspora y desposesión.

ABSTRACT

The context and practice of Palestinian art itself has changed significantly in recent history. However, within a landscape of obvious dispossession and diaspora, artists and the way in which they are represented, both inside the occupied territories and

around the globe, have been conditioned by the need to defend themselves and protect their national identity. Initiatives such as the emergence of NGOs for cultural promotion or the interest of international curators in the art of the Middle East and Palestine, have achieved a nuancing of these developments throughout recent history, albeit with certain subtleties. Both inside and outside, Palestinian artists seem called upon to act as «cultural ambassadors» for Palestine on the world stage, going beyond the particulars of their artistic practice itself.

KEYWORDS

Palestine, Occupied Palestinian Territories, diaspora and dispossession.

الملخص

لقد تغير سياق وممارسة الفن الفلسطيني بشكل ملحوظ في التاريخ الحديث. ومع ذلك، و في مشهد يميزه سلب الأرض والشتات، فقد وجد الفنانون أنفسهم و تمثيلاتهم، سواء داخل الأراضي المحتلة أو على مستوى العالم، مضطرين للدفاع عن أنفسهم وحماية هويتهم الوطنية. و قد تمكنت مبادرات مثل بروز منظمات غير حكومية للنهوض بالثقافة، أو مثل اهتمام المحافظين الدوليين بفن الشرق الأوسط وفلسطين، من تعديل هذا المآل على مدار التاريخ الحديث. هكذا يبدو أنه مطلوب من الفنان الفلسطيني، سواء في الداخل أو في الخارج، العمل «كسفير ثقافي لفلسطين» في الساحة الدولية، بغض النظر عن ممارسته الفنية.

الكلمات المفتاحية

فلسطين، الأراضي الفلسطينية المحتلة، الشتات، سلب الأرض.