



Hacia otra forma de inclusión artística focalizada en la singularidad

Towards another form of artistic inclusion focused on singularity

YASSINE CHOUATI

Universidad de Sevilla (España)

yhouati@us.es

Recibido: 14 de mayo de 2021

Aceptado: 18 de julio de 2021

RESUMEN:

En esta comunicación, consideramos que en la aproximación a la alteridad en el arte contemporáneo existe un desinterés por ahondar en la singularidad de las diferentes experiencias artísticas de los artistas no occidentales. En otras palabras, parece que las instituciones, las estrategias curatoriales y la crítica del arte se limitan a atribuir juicios relacionados con la identidad nacional, género, religión, color, etc.; en lugar de acceder a las experiencias humanas. Nos referimos con experiencias humanas, al hecho de prestar atención al valor de la creatividad y las diferentes sensibilidades existentes. Cabe señalar en este sentido que nuestro enfoque surge desde una perspectiva de investigación que combina la reflexión teórica y la creación artística, donde el objetivo es vislumbrar brevemente los defectos de las iniciativas de inclusión para proponer estrategias creativas que impliquen la superación de la mirada antropológica aplicada al arte.

PALABRAS CLAVE: Arte, conocimiento, inclusión, alteridad, singularidad

ABSTRACT:

In this communication, we consider that in the approach to alterity in contemporary art there is a lack of interest in delving into the uniqueness of the different artistic experiences of non-Western artists. In other words, it seems that institutions, curatorial strategies and art critics limit themselves to attributing judgments related to national identity, gender, religion, color, etc; instead of accessing tradition. We refer by tradition, to the fact of paying attention to the value of creativity and the different existing sensibilities. It should be noted in this sense that our approach arises from a research perspective that combines theoretical reflection and artistic creation, where the objective is to briefly glimpse the defects of inclusion initiatives to propose creative strategies that imply overcoming the applied anthropological gaze to art.

KEYWORDS: Art, knowledge, inclusion, otherness, singularity

1. Introducción

Tal y como se ha recogido en el resumen de esta comunicación, nuestro objetivo consiste en desarrollar un estudio epistemológico del conocimiento artístico que podemos observar en el panorama artístico contemporáneo. Asimismo, pretendemos mostrar que dicho conocimiento normalizado y representado como canónico-universal se formula sobre una base eurocéntrica. Para ello, investigamos evidencias conceptuales provenientes de diferentes campos del pensamiento, que afirman que las meta-narrativas de las que fluye todo el conocimiento, particularmente el conocimiento artístico, incluyendo la historia del arte, la crítica artística y las estrategias expositivas de las instituciones de promoción cultural, utilizan leyes-códigos para argumentar la superioridad de los valores culturales europeos (Said, 2013). Cabe señalar que cuando hablamos de "Europa o lo europeo" no nos referimos necesariamente a un concepto geográfico, sino a una posición de conocimiento que reivindica un origen de conocimiento único e indoeuropeo e ignora cualquier contribución de otras civilizaciones y culturas. Se trata a nuestro juicio de una marginalización intencionada y sistemática que aboga por colocar la diferencia en la inferioridad. De esta forma, todas las artes no occidentales que no concuerden con la línea habitual representada como sinónimo del progreso del hombre moderno, que encontramos recogidas en el célebre texto de arquitecto austriaco Adolf Loos *Crime of Ornament* (1931), se colocan en un nivel inferior (manualidades, art-brut, ornamentación, artes aplicadas, artes primitivas, artefactos, etc.). Estas categorías, como hemos podido comprobar, no dependen de la calidad estética o conceptual y/o del valor de la obra de arte en sí, sino de una amalgama de estereotipos y reducciones simplistas que surgen de las formas en que la diferencia ha sido descrita en el periodo colonial.

Cabe destacar que en esta comunicación compartimos las líneas generales de nuestra investigación doctoral. Esto implica que nuestro trabajo de divulgación no es solo para plantear un problema, sino también para formular respuestas creativas desde la subjetividad artística. Para ello, la metodología empleada para tal fin combina la producción artística personal con la reflexión teórica, donde la experiencia del exilio de vivir entre dos o tres países condiciona nuestra percepción. Es decir, ante un mundo caracterizado por la confrontación y reproducción del conocimiento colonial, optamos por ubicarnos en el espacio metafóricamente descrito por el teórico del poscolonialismo de origen indio Homi K. Bhabha en *The Location of Culture* (1994), "Tercer Espacio". Homi K. Bhabha, considera la experiencia del desarraigo como una oportunidad para el diálogo. Sin embargo, dicha experiencia traumática para convertirse en una oportunidad de diálogo, según la filósofa y ensayista española María Zambrano en *Claros del Bosque* (1977), debe ir acompañada de una conciencia exiliada, es decir, de aceptar la auto-imposición al margen para tomar distancia de las respuestas amargas, consecuencia del trauma del exilio. Por tanto, nuestra postura de trabajo intelectual es una especie de serenidad, fruto de una conciencia que ha encontrado su lugar en la indefinición. Tanto es así, que creemos que una verdadera investigación en nuestro campo de estudio está ligada a la experiencia humana, es decir, no termina en un volumen de texto e imágenes,

es una investigación de la vida y como la vida es cambiante, también las ideas son susceptibles de modificación y evolución. En otras palabras, esta comunicación en el III Congreso Internacional IDEA cuyo principal objetivo es compartir, para nosotros es una oportunidad de debatir e intercambiar puntos de vista y conocimientos, especialmente en un contexto caracterizado por el surgimiento de cierta confusión y un constante intento de perpetuar ideas fijas e inamovibles sobre los fenómenos.

2. Materiales y métodos:

2.1. Profundizar en las tecnologías de la representación

Para profundizar en las tecnologías de la representación desde una perspectiva histórica, consideramos imprescindible introducir la perspectiva feminista. Esto sucede, porque descubrimos que respecto al trabajo revisionista que vislumbramos en la parte introductoria era necesario tener en cuenta la observación de la escritora, historiadora, socióloga y feminista marroquí Fatema Mernissi. Mernissi en *Le Harem et l'occident* (2017) sostiene citando a la pintura orientalista europea, que el conocimiento normativo en general se ha construido sobre el privilegio de los hombres blancos europeos. Mernissi así, apoyándose indirectamente en la hipótesis falocéntrica de Jaque Derrida, confirma que el privilegio discursivo de la masculinidad no es un discurso reservado a las mujeres, sino un problema general que Occidente tiene con la alteridad. En otras palabras, la narrativa histórica que aboga por la universalidad de los valores no es una narrativa dialógica, ni el resultado de un debate de perspectivas, por lo que, se puede decir con cierto énfasis que es unilateral y excesivamente masculina. Edward Said (2013) en esta línea, nos propone releer el enfrentamiento ideológico con el Otro a través de los textos literarios de Gustave Flaubert. Said se refiere a lo que él llama “imaginaria orientalista”, que impregna la literatura de los siglos XIX y XX y que tuvimos la oportunidad de comprobar por medio de La Reina de Saba en *Las tentaciones de San Antonio* (2004). En este texto, el autor francés inicia la trama, representando a un San Antonio ermitaño que sacrifica su vida a Dios, abandonando los deseos terrenales y haciendo imposible su consuelo. Sin embargo, el abandono de lo terrenal que se formula en la trama, propio de un "hombre racional" prepara la llegada de la Reina de Saba, "símbolo de Oriente" que representa la Lujuria y la perversión que, ante la soledad de San Antonio, intenta desviarle del camino de la virtud, invitándole a la lujuria. Si bien, a pesar de estas tentaciones, San Antonio retrocede ante esta imperiosa reina, pero ella persiste, asegurando que no solo está en juego su cuerpo, sino todo un mundo.

“Yo no soy una mujer, soy un mundo. ¡Mis vestidos no tienen más que caer, y descubrirás en mi persona una sucesión de misterios! Si pusieras tu dedo en mi hombro, sería como un reguero de fuego en tus venas. La posesión del mínimo espacio de mi cuerpo te llenará de una alegría más vehemente que la conquista de un imperio. ¡Acerca tus labios!, ¡mis besos tienen el gusto de una fruta que se derretiría en tu corazón! ¡Ah!, ¡cómo vas a perderte bajo mis cabellos, aspirar mi pecho, pasarte de mis miembros y quemarte con mis pupilas, entre mis brazos, en un torbellino!” (Flaubert, 2004, pp. 63-64).

2.2. Análisis de las tecnologías del poder integradas en el conocimiento

El mundo de la Reina de Saba al que alude Flaubert, como se ha podido delinear, es "una idea que tiene una historia, una tradición de pensamiento, unas imágenes y un vocabulario que le han dado una realidad y una presencia en y para Occidente" (Said, 2013, p. 17). Es también este espacio imaginario el que la escritora e historiadora franco-argelina Zahia Rahmani reconstituye en la exposición *Made in Algeria* (2016), donde desarrolla una investigación que revisa y clasifica archivos militares, mapas, textos y obras pictóricas producidas durante el proceso de colonización francesa de Argelia en 1830. La asociación de los argelinos con figuras retóricas de seducción, exotismo, barbarie y salvajismo, después de la Revolución Francesa; Según Zahia Rahmani, ofreció tanto a los radicales como a los conservadores de la metrópoli una base conceptual para lograr primero la unidad y luego reclamar la superioridad moral contra la alteridad. Estas ideas, que fueron ampliamente utilizadas para la argumentación del colonialismo, provienen del repertorio heredado de la tradición judeocristiana que divide el mundo en dos espacios. El primero es el lugar de los marginados (irracionales) que encarnan la locura y la criminalidad con un comportamiento irresponsable. El segundo es el lugar atribuido a la sociedad racional, que muestra lo contrario de los "marginados" (Fig. 1 y 2).



Figura.1. Auguste Renoir, *Odalisque*. 1870, óleo sobre lienzo, 69 cm x 123 cm, National Gallery of Art, Washington. Todos los derechos reservados, copia con fines de investigación.



Figura 2. El Bosco, tríptico del *Jardín de las delicias*, hacia 1500-1505, óleo sobre tabla (tríptico abierto, 220 x 389 cm, Museo del Prado, Madrid. Todos los derechos reservados, copia con fines de investigación.

Como podemos ver a través de estas imágenes ilustrativas insertadas aquí, aunque la racionalidad moderna propone romper con la subjetividad religiosa, todavía recurre a la división del bien y del mal (racional e irracional) (Stoichita, 2016). Por tanto, el enfrentamiento entre el mundo de la Reina de Saba que representa el exceso del cuerpo y el mundo de Flaubert representado por el personaje de San Antonio como lugar de autocontrol de las pasiones de la carne, nos muestra claramente que la llamada representación objetiva proveniente de la razón moderna no es del todo cierta.

Otro ejemplo de esa preconcepción ensimismada, incapaz de salir de la fábula de Narciso que se enamora de un Otro ficticio representado por medio de una esperanza sin cuerpo, pensando que es un cuerpo lo que es agua (Stoichita, 2014, p.18) nos lo brinda *Mernissi* por medio de un paralelismo temporal entre la representación pictórica de las mujeres turcas en la pintura europea de la primera mitad del siglo XX y la realidad tangible (Fig. 3 y 4):

El verdadero enigma, para mí, es que la increíble transformación de la condición de la mujer en Turquía y el resto del mundo musulmán apenas se refleja en la pintura europea contemporánea. En la década de 1930, justo cuando Matisse estaba depositando sus odaliscas pasivas en sus lienzos, las revistas turcas mostraban fotos de estudiantes de la Universidad de Ankara con uniformes militares. En 1930, Sabiha Gokçen, la primera mujer piloto turca, fue fotografiada a bordo de su avión. A lo largo de la década, la abogada Sureya Agoaglu suplicó ante los tribunales de Turquía. En ese momento, realmente era necesario ir a París para encontrar un harén para vender ... (2017, p.160)



Figura 3. Sabiha Gokcen nació en Bursa en 1913 y falleció en 2001, fue una de las primeras mujeres piloto de Turquía y la primera mujer piloto de combate del mundo. Todos los derechos reservados, copia con fines de investigación.



Figura 4. Henri Matisse, *Odalisque à la culotte rouge*, Vers 1924-1925, Paris, Musée de l'Orangerie. Todos los derechos reservados, copia con fines de investigación.

Estas últimas dos imágenes que enfrentamos nos muestran claramente que es preciso poner en tela de juicio lo que se ha normalizado en el discurso como verdad absoluta dentro del sistema de conceptos. Asimismo, nos confirma la continuidad de la lectura que concibe a la diferencia como una entidad deshumanizada cuya labor es servir a la autoridad legitimada, o en palabras de Victor I. Stoichita “ojo identitario”, ya sea para satisfacer sus fantasías y ansias de poder o simplemente para compararse. Respecto a la necesidad compararse es una relación con el Otro desconocido un tanto curiosa. Por un lado, está basada sobre ideas preconcebidas, es decir, ideas que nacen de la propia introspección, lo que conlleva a la metáfora de Narciso enamorado ciegamente de su propio reflejo. En segundo lugar, para convertir esa ilusión de Narciso en verdad legitimada, hace falta construir el conocimiento en oposición al Otro, aquel que recuerda a la parte oscura del pasado occidental y a todo aquello que se rechaza. Por consiguiente, de esta manera se separa el mundo de Narciso del mundo del Otro, al que se condena a permanecer en la periferia.

2.3. Breve revisión histórica del proceso de inclusión y redefinición de los códigos artísticos

En cuanto al deseo de comprender el problema de la inclusión y por qué sigue mostrando características exclusivas, proponemos como metodología de aproximación la realización de una breve revisión histórica del proceso de inclusión, cerrando con un paralelismo basado en la teoría de subalternidad. Aquí, como era de esperar, descubrimos que el interés por el Otro percibido como otro igual en el arte es una experiencia reciente. De hecho, los inicios del proceso de inclusión se establecieron a mediados de los ochenta, concretamente a partir de la controvertida exposición *Primitivism "in the art of the twentieth century: affinity of the tribal in the Museum of Modern Art (MOMA)*, que fue comisariada por los historiadores y curadores William Rubin y Kirk Varnedoe (1984) que se centró en la redefinición de las colecciones etnográficas como arte (artefactos). Es decir, tuvieron que pasar más de cincuenta años después de que los artistas europeos de vanguardia de la década de 1920 propusieran evolucionar los códigos artísticos occidentales a partir del contacto con el arte de otras culturas consideradas "primitivas" desde la perspectiva de la antropología evolutiva y relativa (McEvelley, 1992) (Rubin, 1987), para que se pusiera el punto de mira en las artes no europeas. James Clifford (1988, pp. 189-214), uno de los críticos más decididos con esta exposición, cuestiona la ideología subyacente detrás del encuentro formulado por Rubin y Varnedoe de objetos "tribales" de África, Oceanía, América del Norte y el Ártico con las obras de Picasso, Giacometti, Brancusi y otros "artistas modernos". Según el autor, la exposición fue una vaga alegoría centrada en supuestas similitudes observadas desde el exterior, donde se afirma la existencia de cualidades comunes que unen lo tribal con lo moderno. De manera sucinta, Clifford echa en falta la inclusión de otras historias (el acceso a los interlocutores nativos) porque, según él, sin la presencia del debate democrático con la diferencia, "la idea de universalización que la exposición predica desde la afinidad debe ser eliminada". En definitiva, lo que se postula en esta reflexión inconformista es que el argumento curatorial

que reivindica la inclusión de la alteridad y la potenciación de su contribución a la evolución del arte, entendido como noción universal, manifiesta contradicciones.

Jean-Hubert Martin en contraposición de la exposición del MoMA en 1989 planteó la exposición *Magiciens de la Terre* (Los Magos del mundo) en el Centro Georges Pompidou de París que llegó a ser considerada como un espacio intermedio hacia lo que conocemos hoy en día como globalización artística. A partir de esta exposición se unificó el mundo del arte en un nivel diferente, según explica Hans Belting (2013), abriendo nuevos mapeos donde reivindicar diferencias geográficas y culturales. Pese a las numerosas críticas, el objetivo de Martin era contrarrestar el conocimiento teórico del arte. No obstante, quizá el defecto de esta exposición reside en ubicar a los artistas no occidentales al mismo nivel de los occidentales, otorgando a todo el arte el mismo espacio. Esto quiere decir que, pese a las buenas intenciones de dar voz al Otro, Martin adopta la misma lectura de Michel Foucault a través del *Groupe d'information sur les prisons* (The Prisons Information Group, o GIP) (1971), que como delinea la filósofa india Gayatri Spivak, suponía que los subalternos podían hablar “por sí mismos” y que el deber de los intelectuales es permitir que sus voces sean escuchadas. El peligro de tales deslizamientos que tratan de incluir al Otro, partiendo de la idea de que este se encuentra en condiciones para hablar y que solo necesita de la ayuda de los intelectuales, reside en el hecho de “tornar la regla antes que la excepción en manos menos cuidadosas. En ese punto de irradiación, animando un discurso efectivamente heliocéntrico, el lugar vacío del agente se llena con el sol histórico de la teoría: el Sujeto Europeo” (Citado por Zapata, Spivak, 1998, pp. 179-180).

3. Resultados y discusión

3.1. Reflexión sobre el impacto del discurso hegemónico en el conocimiento artístico

En un nivel más actual, extensivamente globalizado, nos preguntamos ¿cómo influye la subjetividad del discurso hegemónico en la construcción del conocimiento artístico? ¿Es lo que hemos aceptado como conocimiento artístico quizás nada más que el resultado de prejuicios masculinos? ¿Las tendencias actuales en la inclusión de artistas no occidentales en la industria del arte se basan realmente en la conciencia histórica? Por conciencia histórica entendemos que es una forma de tomar conciencia de las subjetividades dogmáticas incrustadas en el conocimiento que condicionan nuestra forma de pensar (lo que se ha llamado la “descolonización” del conocimiento).

Desde un enfoque introspectivo-artístico, consideramos que plantear estas preguntas de investigación nos brinda las herramientas necesarias para evitar la pasividad ante los fenómenos que nos rodean y en particular en nuestro campo de estudio, las bellas artes. En este caso concreto, tras consultar algunas declaraciones de artistas y teóricos del arte, se sospecha que las intenciones de las aperturas actuales al trabajo de artistas no occidentales no se derivan de un interés por solucionar el problema de la exclusión. Más bien, solo se realizan retoques superficiales, ya que todavía reproducen el conocimiento colonial. Para ser más específicos, citamos una declaración del artista libanés Akram

Zaatari, realizada en 2014 durante una conversación con los curadores y críticos de arte Sam Bardaouil y Till Fellrath. Algunas de las preguntas que se hicieron durante esta conversación fluida y cercana se centraron en temas relacionados con el proceso de inclusión. Así, Bardaouil y Fellrath cuestionaron la imaginación colonial, su impacto en las exposiciones internacionales de arte contemporáneo y la razón de la tendencia a incluir la obra de artistas de Oriente Medio para exhibirla en Occidente durante la guerra. En los comentarios realizados, las promesas de inclusión se articulan a partir de información recopilada por los medios de comunicación. Es decir, las instituciones terminan generando expectativas innecesarias en el público, donde la práctica artística queda en un segundo plano. Bardaouil y Fellrath iniciaron la conversación con Zaatari de la siguiente forma:

SB, TF Parece que cada vez que hay una agitación política en la región, ya sea la invasión estadounidense de Irak o la Guerra del Golfo a principios de la década de 1990, hay un aumento del interés en el arte árabe, pero no basado en consideraciones formales. ¿Qué piensa usted de esto?

AZ No todo el tiempo. Hay momentos en los que los curadores tienen un interés genuino por los lugares y las preguntas que plantean. Un buen ejemplo serían Catherine David o Suzanne Cotter con la escena de Beirut de finales de los 90 y principios de 2000. Pero estoy de acuerdo con usted en que muchas instituciones se guían por la actualidad en el sentido de que tratan de predecir las expectativas de las personas y ajustarse a ellas. Entonces, una invasión militar, un levantamiento lamentablemente podría orientar la programación de las instituciones. La apertura de Desorientación en Berlín coincidió con la invasión de Irak. Los medios nos saltaban por encima en busca de declaraciones y fue realmente molesto.

SB, TF Te sientes secuestrado, ¿verdad?

AZ Por supuesto. Aquí estás con un proyecto, como Mapping Sitting, una obra de arte que es la culminación de tantas cosas en las que habías estado pensando durante años, y la primera pregunta que te hacen los periodistas es comentar sobre la invasión de Irak !!! ¡No quiero estar en la primera página de un periódico porque Estados Unidos invadió Irak! (Bardaouil y Fellrath, 2014, p.120) (Fig. 5).



Figura 5. Akram Zaatari y Walid Raad. *Mapping Sitting*, es un proyecto que explora cómo la fotografía del retrato operaba en el Mundo árabe a lo largo del siglo pasado. Todos los derechos reservados, copia con fines de investigación.

En *The Inclusion of the Other: Studies in Political Theory (Studies in Contemporary German Social Thought)* (2000), Jürgen Habermas sostiene que el origen de dicha superficialidad respecto a los juicios estéticos se encuentra ligado a la base filosófica moral. Tanto es así, que se está confiando demasiado en las buenas intenciones individuales. En otras palabras, la base filosófica moral desde la cual se determina lo tolerado provoca una aleatoriedad en los juicios a la hora de concebir lo que es merecedor de ser incluido. Es así pues como la parte portadora del discurso se resiste a abandonar el estatus paternalista. Esto nos lleva a preguntarnos, ¿realmente los artistas no occidentales representados hoy en día en los circuitos artísticos más importantes son fruto de la selección o de la crítica?

En medio de esta estrechez de oportunidades en una escena artística demasiado blanca y masculinizada, la diversidad, comprendida como todo aquello que se aleja del estándar hegemónico del hombre blanco, se convierte en la patata caliente. Algo que Zaatari explica, diciendo:

Hace cuatro semanas estuve con otros artistas libaneses y nos preguntamos, ¿estamos todos en la DOCUMENTA 13 este año por lo que pasó en Egipto, Túnez, Libia y Siria? Por supuesto, la respuesta es sí, pero es muy tentador participar en la DOCUMENTA. No puedes decir que no. Es una oportunidad fantástica para

producir nuevos trabajos y mostrarlos a una audiencia amplia de alto perfil. Pero ¿somos mejores que otros libaneses que no estaban incluidos? (Bardaouil y Fellrath, 2014, p. 120).

Así pues, entendemos que para crear diversidad artística se propone remodelar sencillamente la fachada de la institución. Esto quiere decir, que las instituciones no están interesadas en despertarse. Por eso, la diversidad se aborda en paneles, temas de exposiciones y preguntas frecuentes sobre la selección. A veces se financian artistas, proyectos, festivales escénicos y seminarios, una fachada liberal vibrante, nada genuina. De hecho, duele decirlo, los procesos inclusivos de la estética se están volviendo cada vez más inaccesibles y mayoritariamente blancos. Cuando hablamos de blancos, nos referimos al proceso de vigilancia como argumento para la inclusión. El artista no occidental para los que tienen privilegios y un rango más alto en el orden hegemónico del mundo es un sujeto fuera de su contexto habitual. En otras palabras, el público y los eruditos del arte se siguen sorprendiendo cada vez que se cruzan con un artista extraoccidental contemporáneo que trabaja a través de códigos conceptuales complejos o destacan por sus innovaciones formales. (Fig. 6)

437



Figura 6. Adel Abidin, *I'm sorry*, 2012, Caja de metal, plexiglás, luces LED y bombillas 68,2 cm x 171 cm x 29,8 cm. Todos los derechos reservados, copia con fines de investigación.

Dichas afirmaciones para un lector poco crítico y acomodado en lo normativo quizás no sean de buen gusto, le podría parecer que estamos exagerando en nuestros razonamientos. Sin embargo, si olvidamos por un instante nuestra burbuja artística y nos dirigimos a nuestra realidad social, económica y política, sin olvidar nuestro modelo de consumo, nos daremos cuenta enseguida que todo este esfuerzo que se está haciendo desde lo artístico no está repercutiendo en la vida real. Vivimos en sociedades patriarcales, capitalistas e imperialistas en sus esencias. En las urbes metropolitanas europeas, por ejemplo, cada vez están emergiendo más divisiones sociales, más brechas salariales, más guetos, más exclusión y más confrontación. De hecho, el problema de convivir con la diferencia se ha convertido en una oportunidad para dar vida a entidades y partidos políticos que hasta hace poco por sus posturas radicales estaban condenados colectivamente.

Dicho lo anterior, proponemos repensar desde nuestra práctica artística las formas de visibilización implementadas para la inclusión, donde el objetivo es entender que, aunque existan experiencias comunes entre los artistas no occidentales, en particular del Mundo Árabe y sus diásporas, las experiencias no pueden estar dissociadas de la experiencia de vida que es individual. Por ejemplo, cuando Zaatari menciona *Mapping Sitting* lo que está sugiriendo es que cada artista percibe la realidad desde un lugar especial. Esto es lo que Herbert Read define como una comprensión estética del mundo, una experiencia artística que a menudo tiene lugar independientemente de la comprensión intelectual del artista. Es decir, detrás de una obra de arte como *Where We Come From* (2002-2003) en la que la artista estadounidense palestina Emily Jacir se ofrece a cumplir los sueños de sus compañeros palestinos bloqueados por las distintas fronteras que dividen el territorio (Fig. 7) o *Present Tense* (1996) en que la artista británica palestina Mona Hatoum dibuja el mapa de Palestina acordado en 1967 con cuentas rojas en pastillas de jabón marca Nablus, no siempre debe haber una explicación convincente o concreta. Herbert Read dice en este sentido:

Eso es lo que es tan difícil de entender en una época como la nuestra, dominada por la filosofía y la ciencia. Pero debe ser evidente, al reflexionar aún para el hombre de ciencia más lógico, que el mundo de la experiencia es captado por los artistas más grandes del mundo, que con ello nos ofrecen valiosas verdades sobre la naturaleza de la realidad (1975, p.132).



Figura 7. Emily Jacir, *Where We Come From*, 2002-2003, Instalación: 32 fotos montadas de varios tamaños, 30 textos enmarcados y 1 DVD. Todos los derechos reservados, copia con fines de investigación.

Aplicando los resultados expuestos en un plano más personal, en nuestra práctica artística pensamos la identidad como un proceso inacabado, es decir estimamos que está conformada por muchas pertenencias vinculadas que se desarrollan a lo largo de la vida (lenguaje, color, cultura, entre otros). En consecuencia, la identidad de un sujeto migrante obligado a dejar su lugar de origen, a romper sus lazos emocionales para construir otros, no puede en nuestra opinión concebirse de forma fragmentada, sino coincidiendo con Amin Maalouf en *Identidades asesinas* (1999) debe entenderse como "un dibujo sobre una piel estirada, con solo tocar parte de sus pertenencias para que toda la persona vibre" (p. 16). Sin embargo, es probable que las pertenencias mencionadas por Maalouf acumulen cada vez más elementos y, por lo tanto, se vuelvan cada vez más complejas. En este sentido, desde nuestra experiencia migratoria nos interesa el espacio identitario que se encuentra en la vaguedad que ofrece la experiencia de vivir entre dos o tres culturas; además, reflexionar, estudiar y comprender cómo esta experiencia influye en la creación artística, en particular en la producción de imágenes. Es decir, nuestra práctica artística está basada en una desviación poética de la realidad que ofrece la oportunidad de ubicarse dos veces, al menos en ambos frentes (Fig. 8, 9 y 10) . Por tanto, consideramos el registro artístico como un medio apto para contar los hechos, donde ofrecemos al espectador la posibilidad de participar en la construcción de lo simbólico. Así, a través de la poética de la imagen profundizamos en la experiencia del desarraigo y por tanto en la complejidad del proceso de producción de la obra, al decirlo de forma más sencilla en la experiencia humana.



Figura 9. *ENTRE DOS LARGOS VIAJES/ بين رحلتين*, Obra conformada por 2 dibujos de carboncillo sobre papel, 38 x 26 cm. Todos los derechos reservados.

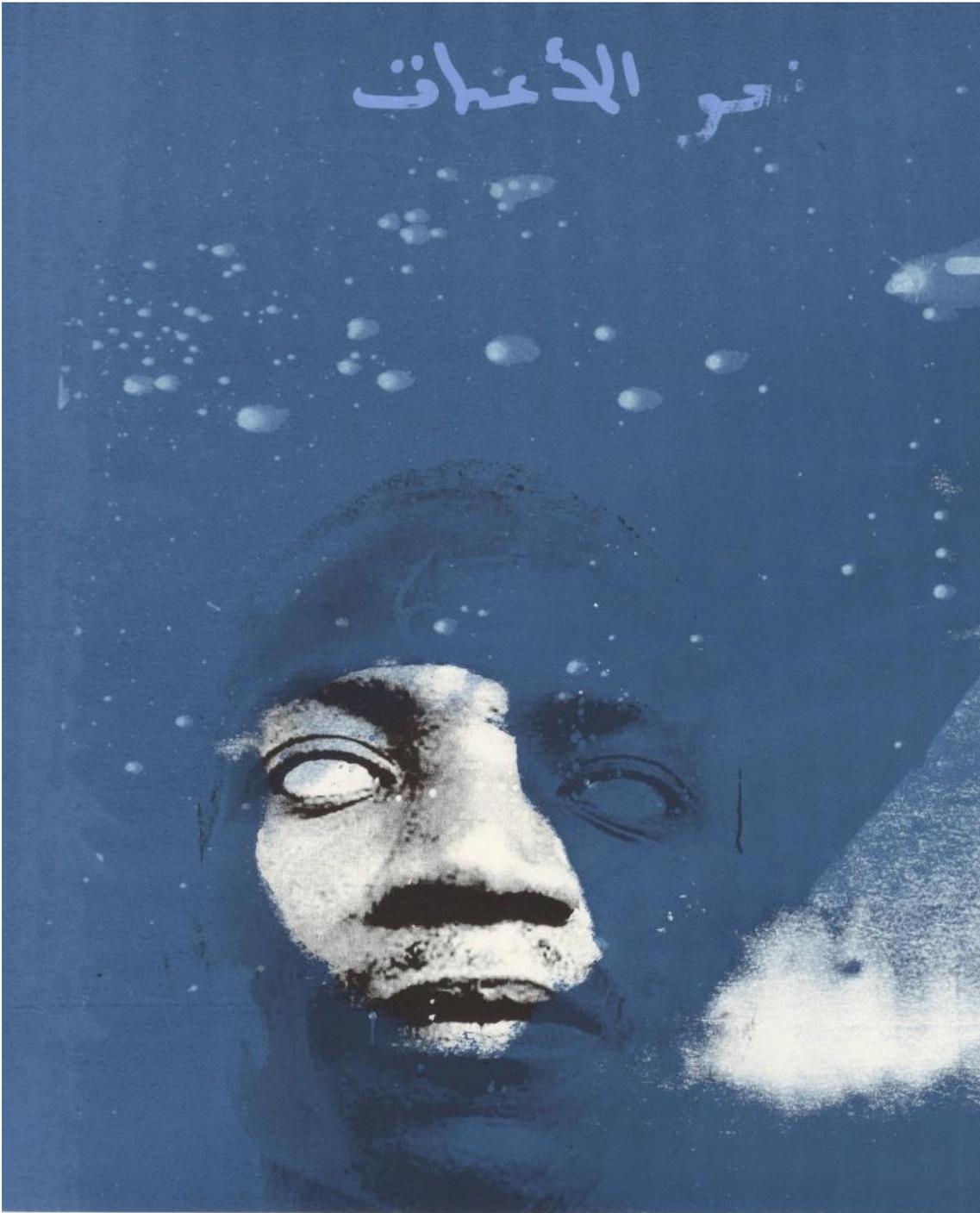


Figura 10. *Estoy respirando bajo el agua*, Obra conformada por 18 piezas, serigrafía sobre papel, 38 x 26 cm, composición expositiva variable. Todos los derechos reservados.



Figura 11. *PARTIR PARA CONTAR I*, حكاية بعد السفر. Instalación: alfombra roja serigrafiada, intervención llevada a cabo en Gibraltar recogida mediante dos televisores situados al ras del suelo. Todos los derechos reservados.

Bibliografía

Bardaouil, S., & Fellrath, T. (2014). *Conversations with Artists from the Arab World*. Milán: Skira, pp. 109-121

Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. Nueva York: Routledge.

Belting, Hans. (2013). From World Art to Global Art: View on a New Panorama. En: A. Belting, H. Buddensieg, A, y Weibel, P (eds.). *The Global Contemporary on the Rise of New Art Worlds*. Cambridge: The MIT Press and ZMK | Center for Art and Media, pp. 178-185

Clifford, J. (1988). *The Predicament of culture*. Cambridge: Harvard University, pp. 189-214

Gustave, F. (2004). *La tentación de San Antonio*. Madrid: Cátedra Letras Universales.

Habermas, J. (2000). *The Inclusion of the Other: Studies in Political Theory (Studies in Contemporary German Social Thought)*. Cambridge: MIT PR.

Mernissi, F. (2017). *Le Harem et l'occident*. Paris: Albin Michel.

Maalouf, A. (1999). *Identidades asesinas*. Madrid: Alianza Editorial.

McEvelley, T. (1992). *Art and Otherness: Crisis in Cultural Identity*. Kingston: McPherson, pp. 164-165

Read, H. (1975). *Imagen e idea*. México DF, México: Fondo de cultura económica.

Rubin, W. (1987). *Le primitivisme dans l'art du 20e siècle : les artistes modernes devant l'art tribal*. Nueva York: MOMA.

Stoichita, V.I. (2014). *La imagen del Otro*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra.

Said, E. (2013). *Orientalismo*. [Versión E-Reader].

Zapata, C. (2005). Michel Foucault, los intelectuales y la representación. A propósito de los intelectuales indígenas. *Cyber Humanitatis*, (35). [en línea]. [Fecha de consulta: 04 de 10 de 2020]. Recuperado de: https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D16159%2526SCID%253D16162%2526ISID%253D576,00.html

Zambrano, M. (2019). *Claros del bosque* (Mercedes Gómez Blesa ed.). Madrid: Cátedra.