

EL TRANSMODERNISMO EN UNA ÉPOCA DE EXCESOS: EL EJEMPLO DE BEIRUT¹

Sam Bardaouil

Las fechas, lugares, instituciones y personas que han intervenido en la formulación y expresión de las obras modernistas en el mundo árabe son de una amplitud considerable en cuanto a su alcance y situación, tanto en lo que se refiere al posicionamiento artístico que representan como al proyecto sociopolítico que enarbolan. Beirut, con su cantidad de instituciones y artistas, no es una excepción, ocupando una posición destacada en este sentido. La historia de este modernismo está profundamente interconectada y es, en gran medida, el reflejo de la aparición, conclusión y declive de una parte del imaginario regional y local moderno. Mientras que unos se interesaban en la búsqueda de una identidad postcolonial otros andaban en pos de otros ritmos que iban desde el panarabismo al nativismo más nacionalista. También estaban quienes se lanzaban a una búsqueda predominantemente formal, mientras que otros utilizaban la actividad artística principalmente como forma de protesta política. En este sentido, me vienen muchos ejemplos a la mente.

En 1951, a sus treinta y dos años, Jewad Selim redactaba, junto a otros jóvenes artistas iraquíes, el manifiesto del Grupo de Arte Moderno de Bagdad. Cinco años antes, en 1946, un grupo de nueve pintores que se hacía llamar Grupo de Arte Contemporáneo montó su primera exposición en El Cairo. Este grupo surgió de una constelación de artistas surrealistas políticamente comprometidos, escritores y activistas, denominado Art et Liberté que se fundó el 22 de diciembre de 1938 tras la publicación de su manifiesto «Viva el arte degenerado».

Desde principios de los años treinta, otro círculo de figuras literarias surrealistas se encontraba también muy activo en Beirut. Se reunía alrededor de la figura del poeta y dramaturgo libanés de habla francesa Georges Schehadé. En junio de 1938, seis meses antes de la aparición del manifiesto de Art et Liberté, Beirut fue testigo de la última de una serie de exposiciones, que habían comenzado en 1929, del pintor libanés Mustapha Farroukh en el West Hall de la Universidad Americana de Beirut. Un año antes, en 1937, la Académie Libanaise des Beaux-Arts había abierto sus puertas uniéndose a la lista de espacios expositivos dispersos por la ciudad que incluían desde la École des Arts et Métiers a los vestíbulos de lujosos hoteles como el Saint Georges, que acogió una muestra importante de pintores libaneses en 1934 que supuso un antes y un después en la historia del arte local del Líbano.

La École des Beaux-Arts de Túnez se fundó en 1923. Ese mismo año, el pintor y activista argelino Omar Racim escribía una carta desde Argel al director de la exposición «Art indigène des colonies françaises» inaugurada en el Museo de Artes

1 Este texto es una adaptación de Sam Bardaouil (2018). Transmodernism: a Renewed Outlook on Modernism in the Arab World, en Kathrin Beßen, Susanne Gaensheimer, Doris Krystof, Isabelle Malzy y Maria Müller-Schareck (eds.). *Museum Global: Microhistories of an Ex-centric Modernism*. Colonia: Wienand, pp. 200-211. Sam Bardaouil y Till Fellrath (s.f.). «Witness to a Golden Age: Mapping Beirut's Art Scene, 1955-1975», *Saradar collection perspective*, 1, <<http://saradarperspective.com/perspective1/essays>> [Consultado el 11 de abril de 2020].

Decorativas de París en la que expresaba su descontento por la omisión de los artistas argelinos en la presentación. Aunque la Escuela Nacional de Bellas Artes como tal no se creó en Argel hasta 1954, ya tenía un referente en la colonial *École Municipale des Beaux-Arts de Argel creada en 1881*. La Escuela de Bellas Artes de El Cairo se creó en 1908 por el príncipe Youssef Kamal. Damasco tendría su propia escuela en 1959.

En 1966, Mohammed Chebaa, un destacado pintor de la Escuela de Arte de Casablanca publicó «On the concept of painting and the plastic language», considerado durante mucho tiempo un manifiesto de clasificaciones para las tendencias conceptuales y estéticas de las escuelas. En el mismo periodo y hasta mediados de la década de los setenta, Jartum asistía a la aparición de una nueva dirección en las artes plásticas representada por artistas como Ibrahim El-Salahi, Ahmad Shibrain y Kamala Ishag, que utilizaban en su trabajo el imaginario primitivo e islámico para reflejar la identidad única de una nación que recientemente había alcanzado la independencia. Posteriormente se convertiría en la Escuela de Jartum.

Los ejemplos citados proceden de multitud de momentos asincrónicos vinculados a la expresión de historias del arte dispares que muestran, a su vez, su implicación local sin dejar de ser concedores de lo que sucedía a escala global. Palabras como «arte», «moderno» y «árabe» cambian continuamente de significado en cuanto a situación y pertenencia debido a la cambiante topografía política y cultural. Esto ha llevado a un resultado inevitablemente heterogéneo de estilos estéticos, estándares de gusto y prácticas artísticas que varían en cuanto al alcance de su compromiso social y político.

Durante dos largos siglos, que convencionalmente etiquetamos como el periodo moderno, la región comúnmente conocida como el «mundo árabe» pasó por varias iteraciones demográficas importantes. A lo largo del siglo XIX, y hasta el final de la Primera Guerra Mundial, la mayor parte de esta zona se encontraba dentro del Imperio otomano. A finales del siglo XIX, las provincias árabes orientales, formadas por Líbano, Siria, Palestina, Iraq y Egipto, vivieron un Renacimiento cultural, conocido como «*al-nahda*», en el que los árabes musulmanes, cristianos y judíos visualizaban y participaban en una forma de ciudadanía seglar que sentó las bases del concepto de arabismo ecuménico. Al mismo tiempo, las provincias otomanas norteafricanas se sometían al dominio imperial francés y las ideologías de superioridad étnica y de nacionalismo florecían en las provincias de Anatolia que finalmente llevarían al genocidio armenio de 1915.²

El periodo siguiente puede considerarse como de un protectorado encubierto. Los intereses coloniales, principalmente británicos y franceses, estaban salvaguardados por un «orden» que supuestamente pretendía asistir a las antiguas provincias otomanas a lograr su completa independencia. La puesta en marcha de nuevas normas de gobierno, basadas en representaciones sectarias, fomenta y reifica una imagen de la región asolada por escisiones de tipo religioso y tribal. Esta

2 Para más información al respecto, véase Ussama Makdisi (2003). *The Culture of Sectarianism: Community, History, and Violence in Nineteenth-Century Ottoman Lebanon*. Berkeley: University of California Press.

imagen perdura aún en la actualidad. Quizá uno de los mayores desastres de esta estructura colonial camuflada, que sigue caracterizando una parte importante de la política y la cultura del mundo árabe, es la creación del Estado judío de Israel. Este hecho llevó no solo a la dispersión de los cristianos y musulmanes palestinos, a partir de entonces sin estado en la diáspora, sino que llevó también a la expulsión, como resultado de la lucha entre sionistas y antisemitas, de muchos árabes judíos de sus comunidades históricas forzando al mundo árabe a perder importantes sectores colaboradores tanto económicos como culturales e intelectuales.

Desde entonces, han emergido un sinfín de Estados postcoloniales de lo más variado, desde los más insignificantes a los más poderosos, que se basan políticamente en una serie de ideologías de identidades tan dispares que van desde el nacionalismo al panarabismo por un lado y desde el comunismo militante al capitalismo por el otro. Si a esto le sumamos el cambio en la hegemonía occidental, liderado principalmente por Estados Unidos, sobre los Estados del Golfo conservadores y ricos en reservas de gas y de petróleo, las dinámicas de las prácticas artísticas y culturales han ido variando entre las rupturas y la continuidad a menudo acentuadas por cuestiones de autenticidad, emancipación política y estrategias de distinción y asociación.

Al reconocer la complejidad de los factores que han estado en juego a la hora de definir la época árabe moderna resultaría cuando menos engañoso tratar de describir una historia inevitablemente reduccionista del modernismo en el mundo árabe, especialmente una basada en las convenciones de linealidad y causalidad. Si bien los artistas forman parte de las circunstancias sociopolíticas colectivas que les rodean, también son individuos que toman sus propias decisiones con respecto a su proceso creativo y esto lo hacen no en solitario sino en comunicación con otros artistas y movimientos artísticos geo-culturalmente vecinos, tal y como sucede en cualquier otro lugar. Por tanto, reducir la historia del modernismo en el mundo árabe a un conjunto de respuestas a factores predominantemente políticos supondría negar a los artistas y profesionales del arte que han participado en su redacción su capacidad como impulsores activos, relegándolos a un papel de demandantes pasivos.

Este breve texto, al citar algunos de los movimientos y actuaciones artísticas y culturales que han tenido lugar en Beirut desde los años cincuenta hasta el comienzo de la Guerra Civil Libanesa en 1975 pretende ofrecer al lector una mirada en uno de los ejemplos de las visiones, negociaciones y aplicaciones distintas de lo que fue el modernismo y de las posibilidades de cómo pudo manifestarse en la región. A pesar de las diferencias fundamentales en su construcción, lo que muchas de estas visiones tienen en común es una descripción del modernismo en el mundo árabe como un fenómeno monolítico, que evidencia las contradicciones, los antagonismos, los retos y los logros de las distintas expresiones del modernismo en los dos largos siglos de rigurosa negociación y creación. Aun cuando hay muchas similitudes, Alejandría no es Bagdad, al igual que Damasco no es Casablanca. Resulta importante reconocer, por ejemplo, que en algunas ciudades del mundo árabe, el tejido sociopolítico y cultural local favoreció la proliferación de una gran cantidad

de prácticas individuales y espacios artísticos que la creación de escuelas concretas acogidas a un manifiesto determinado. Beirut es uno de estos ejemplos.

En los años posteriores a la finalización del mandato francés sobre Líbano en 1942, en Beirut se vivía un despertar cultural pos-independencia al tiempo que en el panorama político de varios países de la región se producían una serie de agitados cambios. En concreto, en Egipto, Palestina, Siria e Iraq se asistía al incremento de cuidadosas medidas represivas sobre la oposición política y los profesionales de las esferas culturales más liberales. Mientras tanto, un Líbano multiconfesional y plural disfrutaba de una relativa estabilidad que tuvo como resultado una gran afluencia de intelectuales y artistas conllevando una proliferación de discursos y prácticas artísticas en el ámbito cultural de Beirut. Todo ello iba acompañado de la entrada de capital extranjero atraído por el rápido crecimiento económico del país y por la ley de secreto bancario especial del Líbano. Con el aumento de la actividad comercial aparecieron una serie de personas con poder adquisitivo y gusto por la cultura, haciendo que el mercado del arte creciera. Florecieron nuevas galerías de arte por toda la ciudad así como exposiciones y espacios artísticos no comerciales. Beirut entraba en una etapa que posteriormente se conocería como «la edad de oro». A todo esto, una generación de artistas libaneses pos-independencia alcanzaba la madurez. Shafic Abboud, Huguette Caland, Rafic Charaf, Aref El Rayess (imagen 1 y 2), Saloua Raouda Choucair (imagen 3), Paul Guiragossian (imagen 4), Etel Adnan, Khalil Zogheib, Laure Ghorayeb, Amine El Bacha y Seta Manoukian son solo algunos ejemplos. Junto a ellos, artistas de diversas nacionalidades que habían hecho de Beirut su hogar contribuyeron a generar un conjunto heterogéneo de prácticas artísticas y plataformas intelectuales firmemente comprometidas con las cuestiones tanto políticas como formales de su tiempo. Se estaba gestando una forma específica de cosmopolitismo cultural en Beirut. La capital era un hervidero, no solo de gente, sino también de ideas.

Imagen 1: Aref El Rayess. *La revue du Liban*.



El transmodernismo en una época de excesos: el ejemplo de Beirut

Imagen 2: Aref El Rayess. 5th Of June 1967. Óleo sobre lienzo (200 x 149 cm).



Fuente: Saradar Collection, en <<http://www.saradarcollection.com/saradar-collection/english/collection-details?collid=8>> [Consultado el 23 de septiembre de 2020].

Imagen 3: Póster de la exposición de Saloua Raouda Choucair en Salle de Verre, Ministerio nacional de Turismo (26 noviembre-3 diciembre de 1974).



Fuente: Cortesía de los archivos de Saloua Raouda Choucair.

Imagen 4: Paul Guiragossian en Studio 27, 1973.



Fuente: © Paul Guiragossian Foundation archives, en <<https://www.facebook.com/paulguiragossian-official/>> [Consultado el 20 de septiembre de 2020].

Durante buena parte de dos largas décadas, y hasta el estallido de la Guerra Civil Libanesa en 1975, el centro de la actividad intelectual de Beirut se concentró en la calle Hamra y sus alrededores. Esta calle debe su nombre al ya entonces decaído barrio de los prostíbulos que tuvo su punto culminante durante los años treinta y durante el periodo de la Segunda Guerra Mundial. Esta larga calle está situada, por un lado, entre la calle Bliss, que da acceso al emblemático edificio de la Universidad Americana (fundada en 1866 como Universidad Protestante de Siria), y la calle Tabbara, donde se encuentra la Universidad para Mujeres de Beirut (fundada en 1835 con el nombre de Escuela Americana para Chicas y actualmente dentro de la Universidad Americana Libanesa). Toda la zona es popularmente conocida como el centro de Beirut (Ras Beirut) y concentra desde hace mucho tiempo instituciones académicas, talleres artísticos, galerías, cines, teatros y cafés de izquierdas frecuentados por algunas de las mentes más brillantes y progresistas del momento.

Fue en este escenario culturalmente dinámico donde pudo florecer una rica topografía de espacios dedicados al arte en todas las vertientes imaginables. Algunos eran simplemente cafés que organizaban de un modo bastante informal tanto exposiciones de arte, como encuentros literarios y programas de debate. Uno de ellos era el café La Palette, quizá el prototipo de uno de los primeros «espacios dirigidos por artistas» de Beirut. Situado en la calle Hamra y en funcionamiento por lo menos desde principios de los años cincuenta, pertenecía a Jean Benedek, un pintor austríaco y traficante de diamantes, según los rumores, que vivía en Líbano por entonces. Otros espacios tenían vinculación con instituciones históricas de educación superior de la ciudad, misiones culturales extranjeras y ministerios nacionales como, por ejemplo, el West Hall y la Biblioteca Jafet pertenecientes a la Universidad Americana de Beirut, el Centre d'Études Supérieurs, el Centre Culturel Français, el Centro de Arte Alec Manougian, el centro cultural armenio Hamazkayine de la

École Palandjian, Al-Nadi Al-Thaqafi Al-Arabi, el palacio de la UNESCO y el Glass Hall del ministerio de Turismo. Fueron sin embargo las galerías de arte de Beirut, a pesar de lo increíble que pueda parecer hoy en día, las que sirvieron de catalizador para el desarrollo cultural, dispersas por una amplia zona geográfica que limitaba con la céntrica Rue de Damas por el este y llegaba hasta el Al-Manara por el oeste. Esta zona fue presumiblemente la arteria cultural que nutría a toda la ciudad.

Galerie Alecco Saab (fundada alrededor de 1958), Galerie de L'Orient (fundada alrededor de 1960), Gallery One (fundada en 1963), Galerie L'Amateur (fundada en 1964), Dar Al-Fann (fundada en 1967), Studio 27 (fundada en 1970), Centre d'Art I y II (fundada en 1970 y en 1973 respectivamente), Modulart (fundada en 1971), Contact Art Gallery (fundada en 1972), Galerie Le Point y Galerie Contemporaine (fundadas en 1974) son solo algunas de las más de 40 galerías de arte que conocemos y que funcionaron en uno u otro momento entre 1955 y 1975. Además de dar a conocer al público libanés las últimas tendencias artísticas contemporáneas internacionales, estas galerías jugaron un papel clave en la exposición, promoción y fomento de muchos artistas locales, algunos de los cuales se convertirían en figuras indispensables del panorama del arte moderno y contemporáneo del Líbano y del resto del Mundo Árabe. Pero pronto se daría un cambio en este escenario, que no fue el final del mismo.

El mes de abril de 1975 fue testigo de la intensificación de violentos enfrentamientos sectarios que llevaban tiempo gestándose y que tuvieron su punto álgido el 13 de abril, considerada durante mucho tiempo como la fecha oficial del inicio de la Guerra Civil Libanesa (1975-1990). El resto de la historia es bastante desesperanzadora. La violencia creciente llevó al éxodo de un número considerable de musulmanes y cristianos que huían hacia zonas controladas por su propio grupo religioso. Así se formaron los dos Beirut de la guerra civil, el este fundamentalmente musulmán y el oeste principalmente cristiano. Al igual que en el resto de sectores de la sociedad libanesa, todo ello tuvo también un impacto en la comunidad de artistas de la ciudad. Los barrios de Hamra y Ras Beirut estaban situados en la zona oeste de la ciudad, con una línea divisoria controlada por francotiradores y consistente en calles cortadas y barricadas laberínticas dividiendo las dos partes de la ciudad. El cierre de la mayoría de espacios culturales y galerías de arte que habían nutrido a la comunidad artística e intelectual de la ciudad durante tanto tiempo resultaba evidente o, al menos, la reducción de sus programas dada la imposibilidad, tanto para los artistas como para el público, de poder recorrer libremente la ciudad. En 1977, como muestra de los crecientes retos a los que se enfrentaba la comunidad artística del Líbano, Janine Rubeiz, fundadora del significativo Dar El Fan publicó el texto *Proposal for a cultural policy*. Afectados por la atroz guerra, este comunicado público, escrito por Rubeiz y algunos de sus compañeros, se difundió en diversos periódicos árabes y franceses. En él se solicitaba al gobierno libanés la creación de un ministerio de Cultura del que pudieran beneficiarse todos los ciudadanos libaneses. En muchos sentidos, este comunicado marcó el final de una etapa y el inicio de otra. Esta duraría probablemente hasta 1990 para dar paso a una narrativa posterior a la Guerra Civil Libanesa que, cuantas más fuentes primarias y material de archivo se analizan, más requiere de una revisión minuciosa.

Los factores culturales, políticos y económicos que conformaron la escena cultural de Beirut en el periodo que analiza este texto ilustran convenientemente uno de los múltiples contextos diferenciados en los que encontramos distintas expresiones de modernismo en el mundo árabe. No reconocer esta heterogeneidad supone rechazar estos ejemplos, a algunos de los cuales ya hemos hecho brevemente referencia al inicio de esta exposición, así como a su relevancia histórico-artística específica y la importancia sociopolítica que representan. En cambio, uno debe aproximarse a estas distintas expresiones de modernismo con una conciencia diferente y trascendiendo el binomio del orientalismo de Edward Said, que sostiene todo el trabajo de los Estudios poscoloniales, para empezar a pensar siguiendo la línea establecida por el paradigma «transmodernista».¹ Según esta concepción, estos artistas tendrían un vínculo único dentro de una cadena con un complejo entramado de nódulos internacionales en los que cada uno realiza sus contribuciones específicas y formula su particular respuesta dentro del discurso global sobre el pensamiento y la práctica modernista.

Desde que se inició la polémica sobre el orientalismo y los estudios postcoloniales, han aparecido distintas intervenciones correctivas con la intención de volver a tener en cuenta los logros de los denominados «otros» dentro de la corriente principal, a menudo considerada como escrita exclusivamente por los «occidentales». En este proceso, identificable en las iniciativas globalizadoras de los escritos histórico-artísticos recientes, en las adquisiciones institucionales y en las prácticas expositivas, se han desarrollado muchos conceptos del modernismo árabe. Algunos sostienen que el modernismo árabe viene impulsado, en general, por la necesidad de construir una identidad postcolonial única que se enraíza en la extracción de una lengua local a menudo inserta en un nuevo lenguaje contemporáneo. Sin restarle importancia, en el fondo de este planteamiento subyace un enfrentamiento de «Oriente» frente a «Occidente» dada la dificultad de percibir a ambos como un continuo. Otros, en su intento por ampliar el modelo, han estado tan ocupados con la problemática del linaje y la teleología que no han sido capaces de eludir los peligros de las comparaciones normativas, forzando la historia del arte de los considerados «marginados» a trabajar en conjunto con las visiones consideradas como el «centro» dominante.

Entonces ¿cuál es la definición e intención del «transmodernismo»,² y cómo puede servir de lente correctiva? En primer lugar, el término utiliza el «modernismo», no la «nación» (como en transnacional) ni la «cultura» (como en transcultural), como componente principal. Esto permite distanciarnos de consideraciones geográficas así como de códigos y tradiciones raciales y étnicas colectivos que inevitablemente son inherentes a cualquier definición de nación y de cultura.

1 *Ibidem.*

2 Recordar dos ejemplos anteriores que hacen uso de los términos «transmodernismo» y «transmodernidad». El primero fue propuesto por el filósofo argentino-mexicano Enrique Dussel como una forma de pensamiento de origen espiritual concebida como una crítica al postmodernismo. El segundo fue acuñado por la filósofa y feminista española Rosa María Rodríguez Magda dentro de un marco dialéctico en el que la «transmodernidad» resulta fundamental para ambos, la modernidad y la postmodernidad.

El término «trans» tiene también una gran importancia en esta definición. Se refiere a un estado intermedio, más temporal que geográfico, que sugiere que no podemos pretender que las circunstancias temporales de cada lugar funcionen a la par, ni tampoco tienen por qué ajustarse normativamente a la hegemonía de una línea temporal dominante. Estos núcleos «transmodernos», como me gustaría denominarlos, ilustran los espacios intermedios de las negociaciones conceptuales y formalistas que conforman los cambios constantes del pensamiento y la práctica modernista. Lo transitorio, en este contexto, supone también una referencia al ritmo constante al que numerosas obras modernistas han ido y venido. Pretende también ser un reconocimiento al desplazamiento, no tanto para superar las barreras políticas y geográficas, sino en lo relacionado con la mente y el espíritu. En otras palabras, el reconocimiento de nuevas formas de auto-percepción e identificación con el otro al encontrarse en una estructura artística e intelectual foránea.

La reflexión del «transmodernismo» como un paradigma que rechaza los criterios de centro y periferia permite desprendernos de hipótesis preestablecidas para poder entender mejor las múltiples manifestaciones que encontramos en el modernismo, en este caso dentro del contexto del mundo árabe. En este sentido, uno no debe cargarse con el habitual esfuerzo de incluir en un modelo ya desgastado, y a punto de reventar, con nombres y lugares nuevos sino ampliar los puntos de referencia formales e intelectuales del observador dotándolos de nuevos puntos de partida para evaluar el complejo significado del modernismo en general. «Solo cuando empezamos a reconocer las particularidades en cuanto a situación y expresión de lo que el modernismo ha significado en distintos lugares [en este caso en Beirut] [...] podemos empezar a contribuir plenamente en una visión integradora de la historia del arte donde las particularidades de lo que se considera “periférico” ya no sean vistas como algo dicotómico con la autoridad percibida de lo que denominamos “centro”».³

BIOGRAFÍA DEL AUTOR

Sam Bardaouil es comisario y fundador de *Art Reoriented*, una Plataforma curatorial multidisciplinar con sede en Munich y Nueva York creada en 2009 (junto a Till Fellrath). Autor de *Surrealism in Egypt: Modernism and the Art and Liberty Group* (2017), ha sido profesor en la American University of Beirut, Tisch School of the Arts y New York University, entre otras. Ha comisariado, el pabellón libanés en la 55 Bienal de Venecia, dedicado a Akram Zaatari (2013), las exposiciones itinerantes «Tea with Nefertiti: The Making of the Artwork by the Artist, the Museum and the Public» (SMÄK en Múnich, IVAM en Valencia, Institut du Monde Arabe en París y Mathaf-Arab Museum of Modern Art en Doha, 2012-2014) y «Art et Liberté: ruptura, guerra y surrealismo en Egipto» (1938-1948), en el Centro Georges Pompidou, París; Museo Reina Sofía, Madrid; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf; K20 Ständehaus y Tate Liverpool.

3 Sam Bardaouil (2016). *Surrealism in Egypt: Modernism and the Art and Liberty Group*. Londres: I. B. Tauris, p. 244.

TRADUCCIÓN

AEIOU – Traductores (Inglés).

RESUMEN

Este ensayo analiza algunos de los movimientos y actuaciones artísticas y culturales que han tenido lugar en Beirut desde los años cincuenta hasta el comienzo de la Guerra Civil Libanesa en 1975, adentrándose en el debate de lo que fue el modernismo de la región (determinado por factores culturales, políticos y económicos), y la concepción del paradigma «transmodernista»; una mirada esencial que trasciende de las distintas expresiones de modernismo. Una conciencia diferente que deja atrás el orientalismo y todo el trabajo de los Estudios poscoloniales, y que muestra al artista libanés en un complejo entramado de nódulos internacionales en los que cada uno realiza sus contribuciones específicas y formula su particular respuesta dentro del discurso global sobre el pensamiento y la práctica modernista.

PALABRAS CLAVE

Beirut, orientalismo, transmodernismo, discurso global.

ABSTRACT

This essay analyzes some of the artistic and cultural movements and performances which arose in Beirut from the 1950s to the beginning of the Lebanese Civil War in 1975, delving into the debate over what modernism meant in the region (as determined by cultural, political and economic factors), and the way in which the «transmodernist» paradigm was conceived there; it is an essential overview that transcends the different forms of expression in modernism. It displays a different awareness that sets aside Orientalism and all the work in Postcolonial Studies, showing Lebanese artists in a complex web of international nodes in which they all make their own specific contributions and formulate their own particular responses within the global discourse on modernist thought and practice.

KEYWORDS

Beirut, Orientalism, transmodernism, global discourse.

الملخص

يتناول هذا البحث بعض الحركات والعروض الفنية والثقافية التي نشأت في بيروت منذ الخمسينيات إلى بداية الحرب الأهلية اللبنانية عام 1975، و يخوض في معنى الحداثة في المنطقة (على النحو الذي تحدده العوامل الثقافية و السياسية و الإقتصادية)، والطريقة التي تم فهم به هناك براديجم «العابر للحداثة»؛ إنها رؤية عامة أساسية تتجاوز أشكال التعبير المختلفة في الحداثة. و يعرض أيضا وعيًا مختلفًا يضع جانبًا الاستشراق وجميع أعمال دراسات ما بعد الاستعمار، ليرز الفنانين اللبنانيين في شبكة مركبة من العقد الدولية حيث يقدمون جميعًا إسهاماتهم الخاصة و يصوغون أجوبتهم الفريدة داخل الخطاب العالمي حول الفكر و الممارسة الحداثيين.

الكلمات المفتاحية

بيروت، الاستشراق، العابر للحداثة، الخطاب العالمي.