

NEW LEFT REVIEW 113

SEGUNDA ÉPOCA

NOVIEMBRE - DICIEMBRE 2018

ARTÍCULOS

GÖRAN THERBORN	La nueva Suecia	7
DAVID KOTZ	¿Recuperación estadounidense?	31
PERRY ANDERSON	Una tarde con Althusser	61

ENTREVISTA

RICHARD STALLMAN	Hablando con el cartero	71
------------------	-------------------------	----

ARTÍCULOS

ALICE BAMFORD Y DONALD MACKENZIE	Contraformatividad	99
-------------------------------------	--------------------	----

CRÍTICA

DYLAN RILEY	Una metafísica para Occidente	127
ZÖE SUTHERLAND	La obra de arte como crítica	143
JOHN GRAHL	¿Más allá de la redistribución?	153

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

INSTITUTO
25M
DEMOCRACIA

ts
d traficantes de sueños

[SUSCRÍBETE](#)

Marcus Verhagen, *Flows and Counterflows: Globalisation in Contemporary Art*, Berlín, Sternberg, 2017, 196 pp.

ZÖE SUTHERLAND

LA OBRA DE ARTE COMO CRÍTICA

Desde la década de 1990 se ha discutido mucho sobre el impacto de la globalización sobre la producción, circulación e intercambio artístico. *Flows and Counterflows*, de Marcus Verhagen, en cierto modo invirtiendo esta línea de investigación, estudia en su lugar cómo los artistas han interactuado con estos procesos sociales a través de sus obras. El interés de Verhagen no se centra en las simples representaciones o ilustraciones de la globalización –«símbolos trillados del desplazamiento o del intercambio»–, sino, por el contrario, en las obras que han aportado nuevas formas de pensamiento sobre el tema. Si los intentos de representar estos procesos nos conducen –como han defendido Fredric Jameson y T. J. Demos– hasta los límites de nuestros sistemas de significado, entonces los artistas tendrán que reevaluar sus modos de representación. Verhagen se fija en las maneras en las que la práctica artística ha sido capaz de articular una crítica de su propia condición globalizada mediante el desarrollo de nuevos «parámetros conceptuales y afectivos», haciendo aflorar las tensiones y contradicciones que acechan en los discursos que nos son familiares y revelando las posiciones ideológicas que implican. *Flows and Counterflows* es, por lo tanto, en primer lugar y ante todo, un análisis de las operaciones político-estéticas de la obra de arte, un análisis de las formas mediante las cuales la práctica artística ha sido capaz de ofrecer perspectivas críticas sobre las condiciones globalizadas.

Nacido en Bélgica, Verhagen estudió Historia del Arte en Cambridge y defendió su tesis en Berkeley sobre la pintura francesa *fin-de-siècle* antes

de decantarse por el arte contemporáneo, materia que imparte actualmente en el Sotheby's Institute of Art de Londres. Es colaborador habitual de *Art Monthly*, donde se publicaron originalmente algunos de los ensayos de este libro. Su método es comparativo: Verhagen examina las maneras en las que cinco o seis artistas han abordado un tema determinado: el viaje y el «artista-nómada», el turismo, los controles fronterizos, la traducción, las ciudades globales, las bienales y las intervenciones artísticas para sitios específicos, a los que se añade un «interludio» sobre el arte lento.

Cada sección del libro comienza con una breve interacción con determinadas teorías críticas sobre su respectivo tema: Zygmunt Bauman sobre el viaje, Hans Magnus Enzensberger sobre el turismo, Edward P. Thompson y Sylviane Agazinski sobre el tiempo, Sarat Maharaj sobre la traducción, Étienne Balibar sobre las fronteras, Saskia Sassen sobre la ciudad global, Manuel Castells sobre las redes, etc. En este contexto, la lectura atenta que ofrece Verhagen de una amplia serie de obras de arte contemporáneas distingue tres modos generales de respuesta. La primera podría describirse como «elogiosas» celebraciones artísticas del «flujo sin fricción» de las redes globales, a la manera de la «modernidad líquida» de Bauman o de *The World Is Flat*, de Thomas Friedman. La segunda respuesta es un repliegue –romántico o escapista– hacia una proyección nostálgica de un espacio «preglobal» o «local». Frente a ambas respuestas, Verhagen valora por encima de todo una tercera: las formas críticas del arte que problematizan los procesos de globalización, haciendo visibles los obstáculos y «contraflujos» que emergen de esas mismas tendencias, sostenidas en algún tipo de tensión dialéctica.

Un ejemplo del primer modo de respuesta sería la obra de Rirkrit Tiravanija, el muy cosmopolita artista tailandés –nacido en Buenos Aires, formado en Estados Unidos y Canadá–, cuyas instalaciones y *performances* a menudo adoptan la forma de comidas compartidas y momentos de socialización. En *Untitled 1994 (from barajas to paracuellos del jarama to torrejón de ardoz to san fernando or coslada to reina sofía)*, Tiravanija montaba en bicicleta desde el aeropuerto de Madrid hasta el Museo Reina Sofía, arrastrando con la bicicleta una mesa plegable y útiles de cocina con los que cocinaba para sí mismo y para las personas con las que se cruzaba por el camino. Durante su viaje deliberadamente lento, Tiravanija supuestamente se abría a la «inmediatez, la autenticidad y el azar», navegando entre una serie de encuentros sociales azarosos. La obra de Tiravanija se discute habitualmente en el marco de la idea de «arte relacional» de Nicolas Bourriaud, que postula que el arte literalmente produce formas utópicas de sociabilidad, pero no un modelo para estas, no constreñidas por las relaciones capitalistas. Esta posición, junto con la obra de Tiravanija, ha sido agudamente criticada por Claire Bishop y Stewart Martin.

Flows and Counterflows no se alinea directamente con estos pensadores, pero sí adopta un enfoque igualmente crítico. Verhagen entiende el deseo de Tiravanija de restaurar la figura del nómada como *outsider* romántico, pero concluye que *Untitled 1994* simplemente consigue reflejar «las elecciones vitales de los nuevos profesionales» por usar la metáfora de la modernidad líquida de Bauman. Considera que la obra aspira a la imagen del peregrinaje acuñada por el antropólogo Victor Turner, un viaje de sociabilidad abierta que apunta a las formas sagradas de la *communitas*, que a su vez sana y renueva al individuo. *Untitled 1994* idealiza el viaje como actividad que genera una sociabilidad de ese tipo, provoca experiencias de inmediatez exacerbada para el individuo y opera como catalizador social transformador. Pero, al carecer de reflexión crítica, la narrativa del «tranquilo trayecto» de Tiravanija se limita a reflejar el ideal neoliberal del mercado abierto en el cual «flujos de bienes, personas, capital e información no encuentran impedimentos en las barreras comerciales o las diferencias culturales». Aunque Tiravanija ni celebra simplemente la globalización ni valoriza el localismo, Verhagen cree que su obra es esencialmente «sin fricciones» y que, en último término, es incapaz de abordar la violencia de los desequilibrios económicos de los intercambios globales, de las fronteras, de las barreras, de las transferencias masivas de población y de las muertes que son consecuencia de todo esto.

Verhagen contrasta el homenaje a los viajes del artista contemporáneo que hace Tiravanija con una lectura de *FedEd Boxes* (2007), de Walead Beshty. La obra se compone de cubos de cristal laminados y reflectantes, que entre una exposición y otra se envían en cajas de FedEx, las cuales se transforman en cada exposición en sus pedestales. Encima de las cajas están los albaranes y los formularios de aduanas, que simbolizan la «elaborada maquinaria de los modernos controles de frontera». Mediante estas formas materiales, Beshty enfatiza no solamente la cantidad de manipulaciones y envíos a la que son sometidas las obras de arte contemporáneas, sino también los golpes y daños asociados. Las superficies agrietadas del cristal revelan los procesos institucionales de su exposición: cuánto más viajan, más se dañan». Para Verhagen el cristal agrietado evoca las estructuras dañadas en los conflictos violentos y, por lo tanto, apunta a otros viajeros: cascos azules y refugiados. En un ámbito estético, Verhagen considera que esta obra rompe con los supuestos tradicionales de la obra de arte como un objeto intemporal que requiere una conservación cuidadosa. Aunque esta idea lleva siendo atacada desde hace ya casi un siglo, junto con las expresiones complejas y ambiguas del carácter «sin techo» del arte, Verhagen lee esta pieza como la articulación de la naturaleza específica del viaje contemporáneo, mostrando que el aumento del movimiento bajo las condiciones de la globalización, se asocia fuertemente con el «riesgo y la degradación».

El segundo modo, que podríamos denominar la estrategia «romántico/escapista», se examina mediante las obras de Darren Almond, Wolfgang Staehle y Kimsooja. Aquí Verhagen aporta una crítica incisiva de esas prácticas artísticas que responden a los procesos sociales de la globalización regresando a la naturaleza, al esteticismo o al localismo. En sus series *Fullmoon* (1988-actualidad), Almond ha estado tomando fotografías nocturnas con un tiempo de exposición muy prolongado en destinos turísticos remotos –la isla de Rugen, las montañas de Huangshan–, que Verhagen compara con las escenas sublimes de Caspar David Friedrich o de Turner. Almond encuadra minuciosamente las escenas para excluir toda señal reconocible del turismo: senderos, teleféricos, cabañas playeras, miradores, carreteras y los propios turistas. Para Verhagen, Almond está tratando, de una manera simplista, de recuperar determinadas experiencias privadas que el turismo ha hecho imposibles. Su obra no consigue examinar críticamente la relación histórica existente entre el turismo y el romanticismo, o reconocer que el anhelo por un viaje más «auténtico» es algo que la industria del turismo constantemente internaliza y rentabiliza de forma atractiva.

En su ensayo de 1996, «Una teoría del turismo», Enzensberger apuntaba que el turismo avanzaba al compás del capitalismo industrial, a medida que una burguesía urbana en expansión se aprovechaba de los nuevos medios de transporte para escapar de las ciudades cada vez más congestionadas. Pero como las experiencias turísticas están completamente moldeadas por las fuerzas de las que los turistas desean liberarse, su gusto radical por esas nuevas libertades se frustra inevitablemente. El turismo, por lo tanto, «siempre es superado por su refutación». Esta dialéctica es la fuerza motora del desarrollo turístico y «redobla sus esfuerzos tras cada derrota». Para Verhagen, el argumento de Enzensberger aún conserva su relevancia hoy, cuando el auge del comercio global y el desarrollo del viaje barato van de la mano desde la década de 1960, convirtiendo ambos al turismo en «un potente actor en la expansión del primero y un catalizador de otras formas de intercambio social», así como en un modo tangible de inserción en los circuitos globales. Verhagen compara la obra de Almond con el encuentro directo con el turismo de masas de *Visible World* (1986-2001), una instalación de Peter Fischli y David Weiss que expone tres mil fotos turísticas dentro de cajas de luz. Más antagónico resulta *Turista* (1994), de Francis Alÿs, que para Verhagen es un artista importante. En esta *performance*, documentada mediante fotografías, Alÿs se coloca al lado de los fontaneros, carpinteros y electricistas que ofrecen sus servicios en el Zócalo de Ciudad de México, llevando su propio cartel, en el que se lee «Turista». Como Verhagen comenta: «En la acción de Alÿs, el carácter inapropiado de su aspecto entre los buscadores de empleo ilumina su situación privilegiada y, por extensión, los desequilibrios estructurales económicos que subyacen a este».

Si Almond recurre a lo sublime, *Flows and Counterflows* interpreta *Comburg* (2001-2008) de Wolfgang Staehle, como la expresión de un anhelo quietista, un retiro a la contemplación íntima del tiempo. La obra consiste en una retransmisión en directo a través de la web desde un monasterio medieval benedictino situado sobre una colina del sur de Alemania, cuya imagen en la galería se actualiza cada cuatro segundos para registrar en detalle los cambios mínimos, como las hojas que el viento ha movido. En palabras del artista: «Quería que los espectadores pensarán en cómo experimentan el tiempo. Nos pasamos la vida corriendo de un lado a otro. Quería que la gente fuera consciente de ello». Verhagen interpreta esa obra como la adopción de un ideal de lentitud, en respuesta a lo que Edward P. Thompson y otros autores han descrito como la creciente dislocación del tiempo con respecto a la experiencia, y la consiguiente abstracción que ha convertido a este en un recurso cuantificable al servicio de la producción capitalista. Como señala Verhagen, esta tendencia hacia el «arte lento» a menudo se solapa con una valorización de lo «remoto» y lo «local», evidente en el fracaso de Staehle a la hora de conectar ese momento aislado dentro del *tempo* del intercambio global, y no menos evidente en su uso no reflexivo de una tecnología habitual en las videoconferencias para llegar hasta los lugares más remotos. Para Verhagen, *Comburg*, aunque intenta capturar de nuevo una relación perdida con el tiempo, no consigue sugerir una forma de lentitud –de tiempo no productivo o de tiempo perdido–, que pueda tener garras críticas en las condiciones contemporáneas.

De manera muy similar a la obra de Staehle, la obra en vídeo de Kimsooja *A Laundry Woman* (2000) representa para Verhagen una «perspectiva nostálgica, casi mística sobre el tiempo», que afirma un anhelo utópico escapista, a la vez que se aísla de las condiciones concretas que motivaron ese deseo. En su vídeo, Kimsooja está frente al río Yamuna –celebérrimo en la mitología hindú– dando la espalda al espectador, y su figura funciona como el punto quieto que registra el paso del tiempo a medida que varios objetos flotan y se alejan de ella en el tiempo real de la lenta corriente: ramas, hojas, ropa y aparentemente cenizas humanas. Remitiéndose a *Monje junto al mar* (1809-1810) de Caspar David Friedrich, Kimsooja encarna a la solitaria figura romántica que contempla lo sublime, dentro de un ritmo temporal que gira en torno a los ciclos de la naturaleza. La artista describe esta obra como una *performance* meditativa, en la que ella se sumerge mentalmente tanto dentro de (y a la vez en armonía con) el agua en movimiento –el paso del tiempo– como con todas las vidas señaladas por los detritos que esta transporta. Podemos también añadir que el título de la obra sugiere de manera problemática la capacidad de la artista para encarnar con empatía a la mujer lavandera mediante su acto de meditación privada.

En opinión de Verhagen, estas obras muestran que afirmar sencillamente –como «la primera línea de resistencia»– esos aspectos de la vida, que parecen ser los más inmediatamente amenazados por el alcance temporal y geográfico del mercado global, cuando a la vez se carece de un análisis definido de las modalidades de su contemporaneidad con el mismo y de cómo este los conforma, supone correr el riesgo de naturalizarlos y moralizarlos. Supone también ignorar, como apunta Verhagen, que hoy muchos comportamientos globales parasitan este ideal de lo local y se hallan, de hecho, propulsados por una preocupación «entusiasta y superficial» al respecto; todavía lo personal (lo privado) sigue siendo político. La práctica del arte crítico intentará sacar a la luz las contradicciones inherentes a los procesos de globalización, en vez de contentarse con valorizar sus aspectos positivos superficiales y enormemente individualizados, y se negará a todo intento de maniobra escapista o utópica.

¿Cómo podría ser una práctica así? La mayor parte del libro está dedicada a una amplia variedad de obras de arte que Verhagen considera que problematizan la globalización de maneras interesantes. Continuando con los temas de la circulación y el intercambio que ya abordaba *FedEd Boxes*, de Walead Beshty, *Storage Piece* (2004), de Haegue Yang, consiste en cajas, cajones y objetos envueltos en plástico de burbujas apilados en palés, junto con un inventario de su contenido: *Etiquette Bell*, «UN Matchbox». Una grabación informa a los visitantes de que la concepción de la obra surgió cuando su contenido –una colección de las obras de arte de Yang– le fue devuelto a la artista después de una exposición, pero ella no tenía dónde almacenarlo, por lo que propuso esa obra como una solución apañada para un problema práctico. Como señala la grabación, el arte «ha sido transportado de la misma manera que se envían y transportan las mercancías y los bienes corrientes alrededor del mundo», pero una vez colocadas en la galería, su circulación se suspende momentáneamente y se sustituye por la contemplación de su forma. Esta forma es a la vez estética –en su uso del minimalismo con acentos institucionales y económicos– y económico-política: en su presentación del estatus de mercancía del arte. Para Verhagen, esta obra evidencia la visión hastiada de Yang sobre el mundo del arte, presentando la circulación constante tanto del arte como del artista –necesaria para la visibilidad en el mercado global– como una serie de «interrupciones y redundancias». Pero la obra puede ir más allá de ello, no limitándose a señalar que las obras de arte circulan como mercancías, sino enfatizando la ambigüedad de la relación existente del arte con el intercambio, su «estatus de mercancía especial», como lo ha descrito Marina Vishmidt. De acuerdo con esta lectura, podríamos entender la solución práctica de Yang de convertir la obra en su espacio literal de almacenamiento como una reflexión sobre temas más profundos acerca de la larga y conflictiva relación del arte con la idea de su «utilidad».

Como bien es sabido, los artistas han sido utilizados por los promotores inmobiliarios como pioneros para la gentrificación rentable de las áreas de raigambre obrera en la construcción de las «ciudades globales». Las respuestas artísticas predominantes han sido muchas veces tratar de construir «retroenclaves» o representar la mega ciudad como un puro «espacio de flujo», a partir de las ideas de Manuel Castells. A Verhagen le interesa más la creación de los «contraflujos urbanos», de obras que primero delimitan las trayectorias urbanas y después las obstruyen o las hacen divergir. Durante ese proceso, apunta, se pueden «identificar las grandes corrientes que atraviesan y transforman hoy el espacio urbano e imaginar cómo redireccionarlas». Una obra así es *Safely Maneuvering Across Lin He Road* (1995), de Lin Yilin, un vídeo que muestra al artista construyendo lentamente un muro de bloques de hormigón y después trasladándolo, bloque a bloque, al otro lado de una autovía de Guangzhou. Verhagen entiende esta obra como un «eco absurdo del boom de la construcción en la provincia de Guangdong», que también funciona como un obstáculo temporal y como un refugio del tráfico que viene de frente. Presumiblemente al mismo tiempo sea, como otras de las obras analizadas, un comentario sobre el ritmo del desarrollo urbano. Para Verhagen, el artista apunta también al arduo (y muy peligroso) trabajo del que se encargan casi por completo las personas migrantes de las áreas rurales, que ha transformado la Zona Económica Especial en un inmenso conglomerado urbano.

La traducción se convierte en una necesidad práctica para los artistas que trabajan bajo condiciones globalizadas. *Flows and Counterflows* analiza cómo el arte puede abrirse camino entre sus problemas y las relaciones de poder. *Ö The Mutual Letter* (2011), del artista turco Meriç Algün Ringborg, consiste en una grabación de audio y un folleto que enumera minuciosamente las mil doscientas setenta palabras que el sueco y el turco tienen en común y que se deletrean igual en ambos idiomas. Muchas de estas palabras tienen un origen griego –*diaspora*, *didaktik*–, otras proceden de los «códigos internacionales tecnocientíficos» –*elektristatik*, *naftalin*–, cuyo uso Verhagen considera que es una referencia oblicua a la Ilustración, más aún en tanto que el folleto-diccionario de Ringborg claramente alude a ella. En la grabación, las palabras son primero pronunciadas por la pareja sueca de Ringborg, después por el artista, conjurando así, en opinión de Verhagen, una multitud de asimetrías ineludibles, fundamentadas en una larga historia de relaciones geopolíticas. Verhagen apunta que el folleto alude a los intentos de Atatürk de «traducir» la modernidad turca a una forma europea occidental mediante la latinización del alfabeto. La obra presenta la traducción como algo constitutivamente desigual y como una «metáfora de las dificultades de la migración». Pero, a pesar de ello, entiende el tono general de la pieza como un «acto de amor» optimista o esforzado ante estos

obstáculos tan objetivos, evitando potencialmente los peligros duales de la traducción: por una parte, los intentos de hacer transparente el lenguaje – para Sarat Maharaj, la «violación» de la diferencia– y, por otra, la insistencia en que algo es intraducible y, por lo tanto, su esencialización como exótico.

Ningún análisis del arte y de la globalización está completo sin un debate sobre las fronteras, que, como señala Verhagen, cada vez son «más permeables a las mercancías, capitales y datos y más infranqueables para los refugiados». Los últimos años han sido testigos de una militarización aún más intensiva de las fronteras, que ha sido acompañada de significativos avances en las herramientas y tecnologías de control fronterizo, todo lo cual ha contribuido a provocar decenas de miles de muertes. Aunque los artistas contemporáneos parecen empujados a crear obras sobre la violencia de las fronteras, siempre queda la posibilidad de que estas representaciones erren el tiro. Más que las obras de arte que documentan explícitamente el paso de las fronteras, a Verhagen le interesan las «metáforas recurrentes» y los «registros expresivos», así como las obras que puedan exponer el carácter «absurdo» de las mismas. En su serie *Transit*, Barthélemy Toguó trató de viajar desde Camerún hasta Francia y desde París hasta Berlín, llevando unos accesorios y trajes inusitados –un bastón cubierto de hilo de cobre, un cinturón de municiones lleno de chocolatinas, un conjunto de maletas hecho de madera maciza– y las reacciones de los guardas de seguridad formaban parte de la pieza. En cada uno de estos casos, al artista se le sometió a un intenso escrutinio a través de recursos increíblemente sofisticados, revelando así, en opinión de Verhagen, el puro absurdo del control de fronteras, destapando sus momentos de supuesto «error e inversión».

Flows and Counterflows lee este absurdo, emparejado con el utopismo, en la obra de Francis Alÿs. *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River* (2008) es una instalación de cine en dos pantallas que muestra a niños y niñas de ambos lados del Estrecho de Gibraltar –de Tarifa y de Tánger– vadeando el Mediterráneo en fila, llevando con ellos barcos de juguete hechos con sandalias. En opinión de Verhagen, esta obra es utópica en su «motivo de un puente hipotético», que captura las aspiraciones de los migrantes esperanzados en todo el mundo, así como en el empleo de niños y niñas, que simbolizan la generación para quien el viaje entre los dos continentes se supone que se ha vuelto más fácil. Pero, al mismo tiempo, tiene notas oscuras: los barcos-sandalia señalan la fragilidad de los recursos con los que viajan la mayoría de migrantes. Mientras que, como señala Verhagen, los niños y las niñas parecen contentos cuando entran en el agua, la cámara en ocasiones se hunde bajo la superficie, perdiendo el sonido y dejando al espectador a merced del agua revuelta. De hecho, la obra de Alÿs parece más lúgubre de lo que Verhagen da a entender: el vídeo recurre a menudo a esta agitación ominosa con la que comienza. Hay restos que flotan en remolino

sobre el agua, a los que, en un momento dado, se suma una sandalia-barco a la deriva, planteando la pregunta de donde está su dueño/a. A medida que la fila de niños y niñas vadea mar adentro, este los consume cada vez más, hasta que la cámara vuelve a hundirse en el agua y vemos a un nuevo grupo de niños y niñas que emprenden el camino. En ambas pantallas –en español y en árabe, con subtítulos en inglés– se plantea una pregunta: «Si una fila de niños y niñas sale de Europa hacia Marruecos y una fila de niños y niñas sale de África hacia España, ¿se juntarán ambas líneas en la quimera del horizonte?». Los puntos distintos de partida y llegada emborronan la posibilidad de ningún encuentro, mientras que la «quimera del horizonte» denota algo que se espera pero que es inalcanzable.

Mediante el análisis de una variada serie de obras de arte, Verhagen construye un argumento convincente acerca de cómo el arte debe evitar una resolución estético-política demasiado fácil de las contradicciones de la globalización. Aunque su argumento central no sea en absoluto novedoso –contiene ecos de la obra de Adorno y Horkheimer–, el detallado análisis de Verhagen de las valencias potenciales de esta idea a través de las obras de arte contemporáneas es muy peculiar. El proyecto tiene sus limitaciones. En ningún momento Verhagen nos facilita una definición precisa de «globalización» –un concepto vago e insatisfactorio, especialmente en el discurso artístico– y el sinónimo que le concede es principalmente económico: «intercambio global». Esto tiene un lado positivo y uno negativo: Verhagen se declara en desacuerdo «con los defensores de la globalización, con los que defienden la desregulación económica y el comercio sin fronteras»; al mismo tiempo, su pensamiento está influido «por un fuerte entusiasmo por otros modos de intercambio, hibridación y alianzas transnacionales». Las obras de arte que defiende especialmente no expresan una «oposición al intercambio global *per se*, sino a la globalización que conocemos», «a la extensión e intensificación de los procesos capitalistas de acumulación». Este énfasis económico, no obstante, conduce a la flagrante omisión de las obras de arte que se enfrentan con el armazón político militar de la globalización y con la extensión de la guerra, en buena parte, pero no exclusivamente, bajo el liderazgo estadounidense, que ha sido la fuerza propulsora de los «flujos» de tantos refugiados.

Lo que constituye un «contraflujo» queda también –tal vez de manera deliberada– algo impreciso. Parece indicar la capacidad para «bloquear» o «resistir» que se abre paso ante el avance de los nuevos procesos globales. Aunque su aplicación tiene una legitimidad diferente, según se aplique a determinados temas u obras, el análisis de Verhagen ofrece una serie de propuestas estético-políticas interesantes sobre las que reflexionar. En este sentido, la suspensión de una definición más precisa de globalización puede adecuarse al fin de investigar la capacidad de las obras de arte de teorizar

«lo global» mediante formas visuales. El análisis de Verhagen se inserta dentro de debates que llevan mucho tiempo presentes en el mundo del arte mediante un interrogatorio perspicaz sobre la inadecuación conceptual y política de las cartografías toscas en lo que respecta al centro y a la periferia, a lo global y lo local, revelando los problemas estético-políticos que surgen cuando se le da más valor a uno de los dos polos que al otro. La cuestión es si su análisis de las obras de arte va más allá y si es lo suficientemente dialéctico como para cuestionarse la estructura conceptual de la propia cartografía.