

Anna Maria Guasch: mapas y derivas en el estudio del arte contemporáneo

Anna Maria Guasch: maps and drifts in the study of contemporary art

MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ¹

Resumen

Este artículo examina el impacto y la contribución de Anna Maria Guasch en el desarrollo de la historiografía del arte contemporáneo en el mundo hispanohablante. Se centra en su enfoque cartográfico y su capacidad para construir mapas intelectuales que articulan diversas tradiciones y problemáticas. En primer lugar, se analizará su obra seminal *El arte último del siglo xx: del posminimalismo a lo multicultural* (2000), que representa un punto de inflexión en la sistematización de los estudios sobre arte contemporáneo al ofrecer una cartografía precisa del periodo internacional comprendido entre 1968 y 1989. Asimismo, el artículo explorará su papel como editora de la colección Akal/Arte Contemporáneo, que ha facilitado la traducción y difusión de textos fundamentales de autores como Rosalind Krauss, Hal Foster y Benjamin Buchloh, contribuyendo a la sincronización de los debates locales con los desarrollos internacionales. Finalmente, se estudiarán sus aportaciones al análisis de conceptos como la memoria y el archivo en el arte contemporáneo, destacando cómo su trabajo en *Derivas* (2021) y otros textos propone una comprensión del arte como herramienta de resistencia y transformación cultural.

Palabras clave • Anna Maria Guasch, arte contemporáneo, estudios visuales, giro archivístico, memoria

Abstract

This article examines the impact and contributions of Anna Maria Guasch to the development of contemporary art historiography in the Spanish-speaking world. It focuses on her cartographic approach and her ability to construct intellectual maps that integrate diverse traditions and issues. First, the article analyzes her seminal work, *El arte último del siglo xx: del posminimalismo a lo multicultural* (2000), which represents a turning point in the systematization of contemporary art studies by offering a precise cartography of the international period between 1968 and 1989. The article also explores her role as the editor of the Akal/Arte Contemporáneo collection, which has facilitated the translation and dissemination of fundamental texts by authors such as Rosalind Krauss, Hal Foster, and Benjamin Buchloh, contributing to the synchronization of local debates with international developments. Finally, it studies her contributions to the

¹ MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ | Profesor titular de Historia del Arte en la Universidad de Murcia y escritor • <https://orcid.org/0000-0001-5534-2006> • mahernandez@me.com

FECHA DE RECEPCIÓN: 17 de septiembre de 2024 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 26 de septiembre de 2024.

Citar este artículo como: HERNÁNDEZ, M. A. (2024). Anna Maria Guasch: mapas y derivas en el estudio del arte contemporáneo. Revista *Nodo*, 19(37), julio-diciembre, pp. 17-25. doi: 10.54104/nodo.v19n37.2052

analysis of concepts such as memory and the archive in contemporary art, highlighting how her work in *Derivas* (2021) and other texts proposes an understanding of art as a tool for resistance and cultural transformation.

Keywords • Anna Maria Guasch, contemporary art, visual studies, archival turn, memory

Introducción

Conocí a Anna Maria Guasch a través de su libro *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural* (2000). Para mí, como para muchos historiadores del arte de mi generación, ese texto se convirtió en una suerte de biblia, una guía imprescindible para adentrarse en un territorio hasta entonces inexplorado. Mi concepción del arte contemporáneo, hasta ese momento, se detenía en el arte conceptual; lo que venía después era un vasto espacio desconocido, apenas esbozado en los programas de estudio. Cuando terminé la licenciatura de Historia del Arte en la Universidad de Murcia, en junio de 1999, no había visto una sola obra artística posterior a 1950. En aquel tiempo, en una gran mayoría de universidades españolas la enseñanza de la Historia del Arte Contemporáneo solía concluir con las vanguardias históricas, y sólo unos pocos avezados se atrevían con el arte posterior a la Segunda Guerra Mundial. Esta limitación respondía a diversas razones, entre ellas, el escaso reconocimiento que tenía el arte contemporáneo en una disciplina que, en gran medida, seguía girando en torno al arte barroco. Tras el periodo franquista, los estudios sobre arte contemporáneo se fueron incorporando lentamente a la universidad, y los pocos profesores que se dedicaban a este ámbito lo hacían a menudo en el terreno de la crítica de arte, en paralelo a su trayectoria académica como historiadores “serios”. Esta situación generó un déficit de manuales o libros cartográficos que supieran ordenar lo sucedido en las últimas décadas del siglo XX (Molina, 2016). Para muchos, como más adelante polemizó Terry Smith (2012), el arte contemporáneo aún no era historizable;



estaba demasiado cerca, sin la distancia necesaria para su análisis riguroso.

Ante esta confusión, los profesores se encontraban perdidos respecto a lo que había ocurrido después de 1950. A lo sumo, contaban con algunas guías dispersas, como el único libro que hasta el momento había planteado un panorama general del arte posterior a la Segunda Guerra Mundial: el célebre estudio de Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, publicado originalmente en 1972. Edición tras edición, el estudio trataba de actualizarse con algunos epílogos sobre el arte más reciente, pero no había mucho más (Marchán, 1986).

En este contexto yermo, en el año 2000, Anna Maria Guasch publica *El arte último del siglo XX*, y me atrevo a decir que todo cambia. Este libro marcó un antes y un después en los estudios sobre arte contemporáneo en España —el ámbito que mejor conozco—, así como en todo el mundo hispanohablante. Guasch logró cartografiar de manera precisa el periodo internacional desde 1968 hasta 1989, una etapa prácticamente

inexplorada hasta ese momento en las universidades españolas. Hay libros que abren campos de estudio, y el de Anna Maria Guasch lo hizo. No sólo por la cartografía que instauraba, la sistematización y el orden que ofrecía, la identificación de movimientos, estilos, artistas y formas de pensamiento, sino también por la abundante cantidad de referencias, citas y enlaces a documentos y catálogos de exposiciones. Para los docentes de aquel momento, el libro se convirtió en la guía esperada para dar sentido a sus clases. Y para quienes decidimos dedicarnos entonces al arte contemporáneo, recorrer su índice, sus páginas y su bibliografía fue el primer paso necesario antes de adentrarnos en nuestro propio campo de investigación.

Este libro, que tuvo un impacto profundo en toda una generación de profesores, estudiantes e investigadores, representa, entre otras cosas, la cualidad esencial del trabajo de Anna Maria Guasch: su capacidad cartográfica, su habilidad para identificar, nombrar y ordenar tendencias, teorías y prácticas relevantes.

Esa mirada cartográfica que atraviesa toda su obra, tanto en libros de carácter general —como *El arte último del siglo XX* (2000) o *El arte en la era de lo global* (2016)— como en estudios más específicos —*Arte y archivo* (2011), por ejemplo— es la que me gustaría valorar en este pequeño texto, que también abordará el modo en que su pensamiento se construye a través de movimientos constantes y derivas.

Sincronizar los mapas

Esta habilidad para crear mapas y rutas es quizás también la base de una de las grandes contribuciones de Anna Maria Guasch a la Historia del Arte contemporáneo en español: su labor como editora de la colección Akal/Arte Contemporáneo. Si *El arte último del siglo XX* marcó un punto de inflexión en la sistematización del arte de las últimas tres décadas del siglo XX, la colección Akal/Arte Contemporáneo se ha consolidado como un pilar fundamental de la crítica y la historia del arte más avanzada. Gracias a la profesora Guasch se han traducido al español obras de autores

clave como Rosalind Krauss, Hal Foster, Arthur Danto, Benjamin Buchloh, Donald Kuspit o Thomas Crow. Son autores fundamentales también para el trabajo de la propia Guasch y cuyo pensamiento ha tratado de actualizar y desentrañar asimismo a través de entrevistas y conversaciones, como las recogidas en *La crítica discrepante* (2012).

Sin lugar a duda, la Historia del Arte no sólo se construye a través de los textos que uno escribe, sino también de las obras que uno edita y pone a disposición de los lectores. En este sentido, la labor de Guasch como editora ha sido crucial. Editar implica mostrar caminos y abrir espacios para transitar. Por ejemplo, la traducción de compilaciones como *Arte después de la modernidad*, de Brian Wallis, ofreció a estudiantes e investigadores uno de los referentes clásicos del arte posmoderno, que sigue siendo fundamental hoy. Personalmente, no puedo entender mi trayectoria de investigación sin esta colección. Sin libros como *Pasajes de la escultura moderna* (2002), de Rosalind Krauss; *Formalismo e historicidad* (2004), de Benjamin Buchloh, o, especialmente, *El retorno de lo real* (2001), de Hal Foster, mi aproximación al arte contemporáneo habría sido mucho más limitada y menos enriquecedora.

El trabajo de Guasch con *El arte último del siglo XX* y su dirección en la colección editorial, además de la edición de libros como *Los manifiestos del arte posmoderno* (2000b), representan un esfuerzo importante de sincronización. Durante la década del 2000, su trabajo editorial rescató textos publicados en su mayor parte en los años noventa —y algunos incluso antes—, poniendo a disposición de los lectores toda una línea de pensamiento que había trabajado exhaustivamente en sus propios libros, como si esas innumerables notas al pie se hubieran materializado en forma de libro. Esta colección sirvió para poner al día debates que en España llegaron con cierto desfase, contribuyendo a sincronizarlos con los desarrollos internacionales.

Tras este periodo de sincronización y puesta al día, la colección Akal/Arte Contemporáneo ha seguido manteniendo su centralidad en la Historia del Arte en español, en este caso ya a través de libros que toman el pulso del presente más inmediato. El propio trabajo



cartográfico de Guasch llevado a cabo en *El arte en la era de lo global: 1989-2015* (2016) parece tener un sentido temporal diferente a *El arte último del siglo XX*. La mirada de Guasch está ahí más apegada a la propia experiencia. Es una lectura personal de estos últimos años en los que ella ya ha formado parte fundamental del campo que historiza. Un conocimiento menos deudor de modelos heredados del campo de la crítica y la historiografía anglosajona y más centrado en los desarrollos “en tiempo real” del arte contemporáneo.

Así, podría decirse que tanto en la producción de mapas escritos en sus manuales como en la elección de modelos críticos en los libros de la colección Akal/Arte Contemporáneo, el trabajo de Anna Maria Guasch ha generado una sincronización del campo de estudio de la Historia del Arte en español a los modelos internacionales, con una primera etapa de *aggiornamento* y una segunda de liderazgo, tanto en visiones como en planteamientos.

Derivas y movimientos intelectuales

Anna Maria Guasch no sólo ha trazado mapas claros y exhaustivos del arte contemporáneo, sino que también ha señalado caminos y abierto rutas a través de su trabajo. Ha sabido integrar diferentes tradiciones y problemáticas, dejando siempre las puertas abiertas a nuevas interpretaciones y debates. Sus textos y su labor editorial siguen siendo un referente constante, no sólo por la cartografía que establecen, sino incluso por las múltiples cuestiones que plantean y los diálogos que generan. Son textos que invitan a regresar, a reflexionar, así como a explorar nuevas trayectorias.

Sus ensayos organizan, reconstruyen debates intelectuales, subrayan líneas maestras de pensamiento, resaltan prácticas y artistas... y en todo momento lo hacen a través de envíos hacia otros lugares. Es lo que siempre me ha llamado la atención de sus libros: el aparato bibliográfico, caracterizado invariablemente por la exhaustividad y la ingente cantidad de fuentes con las que trabaja, lo que hace que el texto funcione casi como una especie de iceberg, un festín para el historiador, que en ocasiones se ve abrumado y desbordado, consciente de la imposibilidad de volver a recorrer ese camino. Esto hace que sus textos sean valiosos por lo que cuentan, pero también por todo lo que recopilan. Uno los lee por arriba, pero también por las notas, por los libros y las referencias que suponen un envío constante. En este sentido, son textos de “referencia”, libros y ensayos a los que uno acude sin cesar, una y otra vez por la cartografía que establece, pero también por la cantidad de cuestiones que sugiere. Son textos centrípetos que animan a regresar, y centrífugos que remiten al exterior y señalan caminos. Son una deriva constante.

Esta capacidad para ordenar y, al mismo tiempo, abrir campos, se evidencia en uno de sus más recientes libros, *Derivas. Ensayos críticos sobre arte contemporáneo* (2021). Esta obra sintetiza de manera ejemplar su forma de hacer Historia del Arte, abordando algunos temas que han sido fundamentales en su trayectoria: la práctica de la crítica de arte, la apertura hacia los estudios visuales, el interés por lo global, y el trabajo con la memoria y el archivo. Leer *Derivas* es

adentrarse en un laboratorio de pensamiento y recorrer también los debates intelectuales de las últimas décadas. Tuve el privilegio de contribuir a ese libro introduciendo las secciones que más tocaban mi propia labor como investigador: la atención a los estudios visuales en el ámbito hispanohablante y las relaciones entre arte y memoria. En esas secciones se evidencia cómo el trabajo de Guasch ha ayudado a poner en hora los relojes de la historia del arte en español, sincronizando debates internacionales y locales. Me gustaría, en lo que sigue, retomar esas reflexiones.

Los estudios visuales

Mi amistad intelectual con Anna Maria Guasch se forjó precisamente durante la efervescencia de los Estudios Visuales en España. A principios de siglo surgieron proyectos ilusionantes como la revista *Estudios Visuales*, publicada por el Centro de Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac) en 2003; los congresos y seminarios sobre Estudios Visuales en el Foro de Expertos de ARCO, en Madrid; y la colección “Estudios Visuales” de Akal. Detrás de estos proyectos se encontraba José Luis Brea, un crítico cultural clave en España, y junto a él, un grupo de intelectuales, artistas y críticos que creyeron en la potencia renovadora de este campo (Brea, 2005).

Desde el inicio, la aportación de Anna Maria Guasch fue fundamental, tanto en la cartografía del estado de la cuestión como en las propuestas para incorporar los problemas, métodos y objetos de los Estudios Visuales a la Historia y la Crítica del Arte. Los textos sobre estudios visuales reunidos en *Derivas* funcionan precisamente como mapa y propuesta epistemológica. El primero de estos textos apareció en el número 1 de la revista *Estudios Visuales*, donde era crucial situar la cuestión en el contexto hispano (Guasch, 2003). El segundo, presentado en el I Congreso Internacional de Estudios Visuales, señalaba caminos y trazaba trayectorias posibles (Guasch, 2005). En ambos textos se aprecia su capacidad única para sistematizar problemas y situar tradiciones, tendencias y modos de hacer.

En “Estudios visuales. Un estado de la cuestión” (2003), Guasch identifica varias tradiciones que, en esencia, confluyen en dos tendencias: una que proviene de la Historia del Arte y de su necesidad de ser desbordada; la otra surge de los Estudios Culturales y de su atención al modo en que las imágenes y lo visual construyen lo social. Desde el origen lejano en la tradición de la Historia del Arte —aunque muchos de ellos provengan desde la literatura comparada—, autores como W. J. T. Mitchell, Keith Moxey, Norman Bryson, Mieke Bal o Michael Ann Holly cuestionarán la pureza de lo visual y, sobre todo, observarán el modo en que las imágenes —y entre ellas, las imágenes artísticas— funcionan socioculturalmente, atendiendo especialmente al papel del receptor. Por otro lado, desde la trayectoria que se inicia en los Estudios Culturales, autores como Nicholas Mirzoeff, Stuart Hall, o incluso Frederic Jameson, trabajarán con lo visual y las imágenes para mostrar lo que hay debajo: una crítica de la cultura visual atravesada en el fondo por una crítica de la ideología. En ambos casos, las preguntas son compartidas: qué quieren las imágenes, cómo nos afectan, cómo las experimentamos, cuál es su función, cómo configuran nuestros modos de pensar y sentir.

Lo que queda claro tras la lectura del texto de Anna Maria Guasch es que todas las tradiciones son porosas y acaban tocándose en espacios, objetos y métodos. En realidad, más que mapas, lo que muestra la autora son trayectorias, caminos, movimientos. Y, en este sentido, lo que resulta absolutamente útil de este estado de la cuestión es la manera de plantear alternativas y de dejar caminos abiertos que, con el tiempo, podrán ir completándose.

Hoy, por ejemplo, más de quince años después de ese texto, en la era de los “Estudios Visuales Globales” (Elkins, Mahghani y Frank, 2015), podríamos situar también en ese mapa tradiciones de estudios sobre la imagen como la germana, la francesa o especialmente aquellas otras pertenecientes a la constelación poscolonial. Pero los mapas han de ser vistos en su tiempo. Y estos textos, como todos los que aparecen en *Derivas*, dialogan con su presente. Un presente en el que, gracias a su trabajo y al de otros teóricos, se estaban

introduciendo otros momentos de reflexión. Y es que lo que hizo Guasch en este texto sobre los Estudios Visuales —pero también José Luis Brea en su actividad como editor de la revista y de la colección de Estudios Visuales, así como otros pensadores y editores— fue generar una alteración en las tradiciones establecidas. En el periodo de 2003 a 2010 se tradujeron al castellano libros de W. J.T. Mitchell, Keith Moxey, Martin Jay o Mieke Bal, que habían sido escritos con bastante anterioridad. Entonces, intervenciones como las de Guasch sirvieron para contextualizarlos y ponerlos en perspectiva. Leerlos fuera de su tiempo y contexto original les dio un nuevo significado y utilidad. De algún modo, los Estudios Visuales hispanos nacieron “desincronizados” y “descontextualizados”, pero ese desfase espacio-temporal generó una perspectiva nueva y singular que aún continúa dando sus frutos.

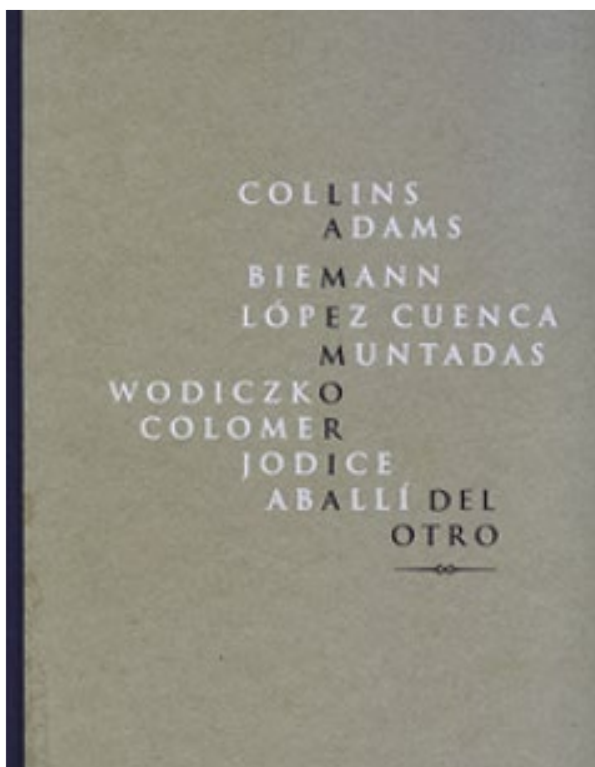
Dentro de esta cartografía preliminar del campo de los Estudios Visuales, el lugar en el que se sitúa Anna Maria Guasch —al menos, así es como lo veo— es siempre el de la Historia del Arte, una disciplina que en todo momento pretende desbordar, pero que es su punto de partida. De algún modo, esto se aprecia en “Doce reglas para una Nueva Academia”, el texto que fue la base de su conferencia en el Congreso de Estudios Visuales y que luego apareció en la compilación publicada por Akal (2005). La Historia del Arte como disciplina abierta y en continua renovación, pero siempre como punto de referencia de la autora. Una Historia del Arte contaminada, tocada, atravesada por otras disciplinas y saberes. Un pensamiento —el de Guasch— siempre expansivo, abierto a diferentes tradiciones, problemas y preocupaciones. De ahí tal vez el título de *Derivas*, que nos habla del movimiento, del trayecto, de la atención continua hacia aquello que está más allá de los límites y que cruza sin cesar los bordes entre objetos, métodos y disciplinas establecidas.

De cierta manera, en estos textos se presenta una reflexión sobre los fundamentos epistemológicos de la Historia del Arte, precisamente desbordados gracias al contacto con los Estudios Visuales. Una reflexión epistemológica que constituye la base de la práctica de Anna Maria Guasch como historiadora: sus objetos

de estudio, intereses, modos de aproximación. Podría decirse que en estas intervenciones, Guasch piensa su práctica. Y también hay en esta reflexión un espacio para pensar la institución, especialmente la universitaria. En estos años, Guasch, Brea y tantos otros confiaron en la futura presencia de los Estudios Visuales en la universidad española. Tiempo después —y a pesar de algunos másteres e iniciativas concretas— se puede decir que los Estudios Visuales siguen siendo una disciplina periférica, y que aquellos que temieron que su lugar de control de la institución universitaria —en cátedras, departamentos y facultades— se perdiera, pueden respirar tranquilos. Esta pretensión de los Estudios Visuales nunca llegó a buen puerto. Y tal vez mejor que así haya sido. La institución muchas veces estatiza la potencia. Por eso, el “fracaso” institucional de los Estudios Visuales en España ha sido quizá su mayor éxito. Porque fue un modo de mantener intacta su potencia desestabilizadora, su posibilidad de tocar, contagiar, moverse; su fuerza renovadora que produce convulsiones entre las disciplinas.

Junto a esos dos textos cartográficos, *Derivas* incluye otro texto que toca lo más contemporáneo: “El potencial del arte para reorganizar la visibilidad”, donde Guasch da un salto desde aquellos años de especulación epistemológica sobre la disciplina hasta una de las líneas más fructíferas del arte en el presente: el video-ensayo como práctica de pensamiento y producción visual de conocimiento acerca del mundo. A través del trabajo de Ursula Biemann, Hito Steyerl, Harun Farocki o Ahlan Shibli, Guasch examina cómo ciertas prácticas artísticas son capaces de pensar visualmente el presente más allá de las imágenes de los medios y de los discursos hegemónicos. En última instancia, señala una de las potencias de los Estudios Visuales: una política de lo visual, la posibilidad no sólo de estudiar y analizar el mundo, sino de intervenir en él, de transformarlo. Conocer de otro modo, contar de otro modo, actuar de otro modo, intervenir (en) el tiempo. Lo que Anna Maria Guasch nos deja claro en textos como éste es que una Historia del Arte que no haya sabido situarse en las fronteras no podrá dar verdadera cuenta del potencial de estas prácticas. Y, como ocu-

re en una gran parte de los ensayos del libro, las fronteras entre la Guasch crítica, teórica o historiadora se confunden. Porque, en última instancia, la decisión de elegir unos artistas, unas prácticas, unas ideas, unos contextos, es ya, en sí misma, una toma postura, una posición. Porque de eso de lo que se trata en el fondo: de tomar postura. De moverse hacia atrás para cartografiar, de enfocar para buscar hacia dónde acercarse, y de saber indicar el camino, las trayectorias posibles para moverse hacia delante.



Arte y memoria: la centralidad del archivo

Uno de los temas recurrentes en la obra de Anna Maria Guasch es su interés por la memoria y el archivo en el arte contemporáneo. Este enfoque se hace particularmente evidente en *Derivas*, donde dedica una sección específica al “giro archivístico” y al problema de la memoria, destacando cómo estos conceptos se han convertido en cuestiones centrales en las últimas décadas del arte contemporáneo. En sus textos, Guasch muestra cómo la idea del archivo ha ido adquiriendo

protagonismo en el discurso artístico contemporáneo, funcionando como una herramienta para recuperar, organizar y cuestionar narrativas históricas y culturales. En sus ensayos analiza la manera en que ciertos artistas utilizan estrategias de archivo para repensar la memoria colectiva e individual, generando nuevas formas de conocimiento y crítica cultural. Este interés acabará materializándose en su monografía *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades* (2011), uno de sus trabajos más sólidos y detallados, donde sistematiza y analiza con profundidad las prácticas artísticas que abordan el archivo y la memoria como eje central.

De algún modo, los ensayos sobre arte y memoria de *Derivas* funcionan casi como un laboratorio de ideas que culminaron en *Arte y archivo*. Guasch identifica y mapea uno de los problemas centrales del arte contemporáneo: cómo el archivo se convierte en un espacio de disputa para la construcción de la memoria. Su trabajo no sólo define estos problemas, sino que también los visibiliza y contribuye a su consolidación en el campo del arte. Sus textos actúan como exposiciones que muestran prácticas y modos de hacer que no siempre habían sido nombrados o articulados en conjunto.

Por alguna razón, siempre he leído los textos de Guasch sobre arte contemporáneo como posibles exposiciones. Tal vez sea por su potencial organizativo, o porque detrás de ellos late una pulsión curatorial. Paradójicamente, la autora no ha transitado demasiado por el comisariado de exposiciones —destacaría *La memoria del otro* (2009), que se pudo ver en La Habana, en Bogotá y en Santiago de Chile—. Y esto, aunque nos hayamos quedado sin disfrutar de grandes exposiciones —como el frustrado proyecto para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del que Guasch habla en la introducción de *Derivas*—, tal vez sea una suerte para los historiadores, ya que las energías de la autora se han centrado en la creación de monografías y ensayos que han permanecido en el tiempo.

No pretendo, por supuesto, que se entienda esta afirmación como una defensa de la monografía sobre la exposición; cada una tiene sus potencias. Pero está claro que la exposición obliga a pensar a través de las

contingencias —las obras que se pueden conseguir, el espacio, el momento, el presupuesto—, algo a lo que el ensayo, en principio, no está sujeto. También la circulación del libro y, por tanto, la difusión del trabajo y su capacidad para llegar y transformar al lector, es mayor que la del catálogo de exposiciones.

Es cierto que el arte contemporáneo se hace visible y se consolida en las exposiciones. La propia Anna Maria Guasch ha proporcionado esa clave de lectura en su imprescindible *El arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-2007* (2009), que analiza las muestras que han nombrado movimientos y han dado visibilidad a tendencias, prácticas y artistas de la historia del arte contemporáneo, generando una especie de canon. Pero junto a ese canon de las exposiciones, también en el terreno del arte contemporáneo, una serie de críticos e historiadores ha visibilizado y consolidado modalidades y tendencias a través de libros y ensayos más allá del catálogo de exposición. Textos inmediatos, surgidos en contacto con las prácticas, o textos de Historia del Arte Contemporáneo escritos en ese espacio excepcional entre el presente y el pasado. Sin duda, los trabajos de Anna Maria Guasch sobre el arte de archivo forman parte de esa “Historia del Arte Contemporáneo” en el sentido que la ha podido entender Terry Smith (2012): como una historia del arte de nuestros días, a medio camino entre la crítica y la historia, con el posicionamiento de la crítica, pero también con la mirada más neutra del historiador. Una distancia difícil en la que pocos se mueven con la soltura de Guasch.

Guasch ha sido capaz de entender las prácticas de archivo no sólo como una herramienta de recuperación, sino como una forma de resistencia y conmemoria. En este sentido, su enfoque se alinea con una crítica cultural más amplia que entiende el archivo como un espacio para disputar las narrativas oficiales y plantear alternativas a las formas hegemónicas de construcción del pasado. Su análisis de artistas como Hans-Peter Feldmann, Thomas Ruff, Pedro G. Romero, Daniel García Andújar o Montse Soto evidencia esta perspectiva, mostrando en que estas prácticas se sitúan en la intersección entre lo local y lo global, y entre el presente y el pasado.



En este contexto, la reflexión de Guasch sobre el arte como contramemoria adquiere un carácter profundamente político. Para ella, el arte no sólo organiza el conocimiento de manera alternativa, sino que también propone modos distintos de habitar el presente. Esta perspectiva crítica se refleja en su aproximación al giro archivístico, donde el arte se presenta como una forma de resistencia frente a las narrativas dominantes. De ahí su interés por las prácticas que cuestionan las formas establecidas de recordar y narrar el pasado, proponiendo otras maneras de entender la memoria y su relación con el presente.

Este enfoque es evidente en los textos de *Derivas* que se ocupan del archivo y la memoria. Guasch reconstruye allí los debates intelectuales alrededor de estas cuestiones desde las aportaciones filosóficas de Aby Warburg, Walter Benjamin, Michel Foucault y Jacques Derrida, hasta la identificación de categorías y tipologías ejemplificadas por artistas contemporáneos. Su análisis se mueve entre una vocación internacional y una atención al contexto español y latinoamericano, situando estas prácticas en el centro de un debate global.

Conclusión

El enfoque de Anna Maria Guasch sobre el arte contemporáneo refleja su compromiso con un pensamiento expansivo, que nunca se agota ni se cierra. Su capacidad para generar mapas intelectuales y establecer conexiones entre diferentes tradiciones, problemas y preocupaciones demuestra un enfoque que siempre está en movimiento, en una constante “deriva”. Y su libro *Derivas* ejemplifica precisamente esta cualidad, mostrando cómo su trabajo atraviesa los límites establecidos entre disciplinas, objetos de estudio y metodologías. En su reflexión sobre el arte, la memoria, la crítica, el mundo global y los estudios visuales, Guasch no sólo organiza debates intelectuales y subraya líneas maestras de pensamiento, sino que también sugiere nuevas maneras de comprender y actuar en el mundo, proponiendo una Historia del Arte que no se conforma con lo dado, sino que busca siempre expandir sus fronteras. Así, *Derivas* y el resto de su obra funcionan como un archivo inagotable, siempre abierto a nuevas interpretaciones y a nuevas trayectorias. Un archivo en movimiento, que, como la propia Anna Maria Guasch, sigue marcando rutas para el futuro del arte contemporáneo. ●

Referencias

- Brea, J. L. (ed.) (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de los estudios culturales*. Madrid: Akal.
- Buchloh, B. H. D. (2004). *Formalismo e historicidad: modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Elkins, J., Manghani, S. y Franck, G. (2015). *Farewell to Visual Studies*. Pennsylvania: Penn State University Press.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- Guasch, A. M. (ed.) (2000b). *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid: Akal.
- Guasch, A. M. (2003). Los estudios visuales. Un estado de la cuestión. *Estudios Visuales*, 1, 8-16.
- Guasch, A. M. (2005). Doce reglas para la una nueva academia. En J. L. Brea (ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de los estudios culturales*. Madrid: Akal, pp. 59-95.
- Guasch, A. M. (2009). *La memoria del otro: Ursula Biemann, Hannah Collins, Francesco Jodice, Rogelio López Cuenca, Antoni Muntadas, Krzysztof Wodiczko*. Universidad Nacional de Colombia, Dirección Nacional de Divulgación Cultural, Museo de Arte.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Guasch, A. M. (2012). *La crítica discrepante. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2011)*. Madrid: Cátedra.
- Guasch, A. M. (2015). *Derivas. Ensayos críticos sobre arte contemporáneo*. Madrid: Akal.
- Guasch, A. M. (2016). *El arte en la era de lo global, 1989-2015*. Madrid: Alianza.
- Krauss, R. E. (2002). *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal.
- Marchán Fiz, S. (1986). *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*. Madrid: Akal.
- Molina, Á. (ed.) (2016). *La Historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas*. Madrid: Polifemo.
- Smith, T. (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* México: Siglo XXI Editores.
- Wallis, B. (ed.) (2001). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.