

# La exposición *La memoria del otro en la era de lo global*: cuando la curaduría condensa un extenso trabajo de investigación

The exhibition *The memory of the other in the era of the global*: when the curatorship condenses extensive research work

PABLO SANTA OLALLA<sup>1</sup>

## Resumen

La labor curatorial de la profesora Anna María Guasch en la exposición *La memoria del otro en la era de lo global* enraiza en su trayectoria académica e investigadora. Esta muestra, que itineró por Bogotá, Santiago de Chile y La Habana entre 2009 y 2011, refleja los enfoques de esta autora con respecto a algunos de sus temas de interés, como son la interculturalidad y el impacto de la globalización en el arte contemporáneo. La propuesta se enmarca en una genealogía de “exposiciones identitarias” iniciada en 2002 con la curaduría de Okwui Enwezor para la *Documenta 11* de Kassel, que ha sido revisada por la propia comisaria en sus trabajos teóricos y publicaciones. La cuidada lista de artistas fue ampliándose en cada itinerancia. La profesora Guasch considera los proyectos seleccionados como “repositorios de memoria” y observa en ellos rasgos transversales, tales como su abordaje de los procesos de traducción y de mediación respecto a la infoesfera contemporánea. De este modo, el conjunto propone una geografía planetaria específica de lugares y momentos en los que se producen diálogos

entre lo local y lo global, generándose una comprensión más dinámica de las narrativas identitarias bajo el prisma de la interculturalidad.

**Palabras clave** • Anna María Guasch, arte contemporáneo, globalización, interculturalidad, memoria, multiculturalidad

## Abstract

The curatorial work of Professor Anna María Guasch in the exhibition *The memory of the other in the era of the global* is rooted in her academic and research career. This exhibition, which toured Bogotá, Santiago de Chile and Havana between 2009 and 2011, reflects the approaches of this author with respect to some of her topics of interest, such as interculturality and the impact of globalization on contemporary art. The proposal is framed in a genealogy of “identity exhibitions”, that begun in 2002 with the curatorship of Okwui Enwezor for *Documenta 11* in Kassel, which has been reviewed by the curator herself in her theoretical works

---

<sup>1</sup> PABLO SANTA OLALLA | Investigador independiente en Historia del Arte; doctor en Historia del Arte por la Universitat de Barcelona • <http://orcid.org/0000-0001-7888-6700> • [pablosantaolallamovil@gmail.com](mailto:pablosantaolallamovil@gmail.com)

FECHA DE RECEPCIÓN: 27 de septiembre de 2024 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 28 de octubre de 2024.

**Citar este artículo como:** SANTA OLALLA, P. (2024). La exposición *La memoria del otro en la era de lo global*: cuando la curaduría condensa un extenso trabajo de investigación. Revista *Nodo*, 19(37), julio-diciembre, pp. 26-36. doi: 10.54104/nodo.v19n37.2053

and publications. The careful list of artists was expanded with each roaming. Professor Guasch considers the selected projects as “memory repositories” and observes transversal features in them, such as their approach to translation and mediation processes with respect to the contemporary infosphere. In this way, the set proposes a specific planetary geography of places and moments in which dialogues occur between the local and the global, generating a more dynamic understanding of identity narratives under the prism of interculturality.

**Keywords** • Anna María Guasch, contemporary art, globalization, interculturality, memory, multiculturalism

## Teorizar el arte en el marco de la interculturalidad

En la extensa trayectoria de la profesora Anna María Guasch, catedrática en historia del arte contemporáneo de la Universitat de Barcelona, crítica de arte, investigadora y catalizadora de redes de académicas, encontramos un punto singular en su inmersión en la curaduría. Se trata de la exposición *La memoria del otro en la era de lo global*, que tuvo lugar en Bogotá (2009), para luego itinerar a Santiago de Chile (2010) y La Habana (2011). La profesora Guasch es sobradamente conocida por sus extensos volúmenes sobre el arte de las últimas décadas del siglo XX y primeras del XXI, que han acabado por volverse manuales de uso corriente y referencia constante para estudiantes, investigadores e investigadoras, y profesionales del campo del arte. Libros como *El arte último del siglo XX* (2000), *El arte en la era de lo global* (2016) o *The Codes of the Global in the Twenty-first Century* (2018) se encuentran habitualmente en los estantes dedicados a la teoría del arte en numerosas librerías de España y América Latina. ¿Quién no los ha consultado para comprender mejor cuestiones relacionadas con la posmodernidad, la multiculturalidad o los numerosos “giros”, como el geográfico, el etnográfico o el de la traducción, en

torno a los cuales se organiza la teoría del arte bajo la globalización?

Estas publicaciones son el fruto de décadas de investigación y docencia universitaria, con la profesora Guasch participando, organizando y dirigiendo redes internacionales, como la plataforma Art Globalization Interculturality,<sup>1</sup> que a lo largo de los años ha acogido diversos proyectos de investigación que se ajustaban a la actualidad de la teoría crítica y el arte contemporáneo. En contraste con esta sólida trayectoria sostenida mediante clases, textos y actividades académicas, el comisariado aparece como una excepción, una incursión puntual —casi de acupuntura— en el currículo de esta teórica española. Sin embargo, no hay más que explorar sus propuestas para observar cómo el interés en el formato expositivo, que opera como un condensador de discursos críticos y prácticas creativas, ha sido uno de los ejes centrales mediante los cuales la profesora Guasch ha construido su particular narrativa de los desarrollos del arte último. En los volúmenes anteriormente mencionados, el substrato teórico siempre se entretiene con casos de estudio, que pueden ser proyectos artísticos concretos, trayectorias de agentes creativos y creativas individuales y, sobre todo, exposiciones sucedidas en el ámbito internacional, como piezas clave que permiten observar al mismo tiempo el *logos*, la *praxis* y el *topos* del arte contemporáneo.

Tal interés por las exposiciones se vincula estrechamente con el papel de crítica de arte que la profesora Guasch ha desarrollado durante décadas, tanto en revistas españolas especializadas —*Lápiz* o *Exit*, entre otras— como en prensa generalista —sus aportaciones en las páginas culturales del diario *ABC*—. Asimismo, en sus trabajos más extensos siempre encontramos apartados enteros sustentados en análisis particulares, comparativos o genealógicos de exposiciones y bienales. Incluso dedicó un volumen a ello: *El arte del siglo xx en sus exposiciones. 1945-2007* (2009). El dispositivo expositivo, por tanto, no es ajeno al trabajo de la profesora Guasch, como ella misma lo demuestra en

<sup>1</sup> Véase la página web del proyecto <https://artglobalizationinterculturality.com/>.

su texto de presentación del catálogo de *La memoria del otro en la era de lo global*, donde inscribe su propia propuesta en una genealogía de “exposiciones identitarias” cuyo *turning point* sitúa en 2002, con la curaduría de Okwui Enwezor para la *Documenta 11* de Kassel (Guasch, 2009: 11-15). Tal genealogía tuvo origen en 1989, con la tan comentada muestra *Magiciens de la terre*, comisariada por Jean-Hubert Martin para el Centre Georges Pompidou de París, la cual supuso un momento seminal en el que, junto al arte contemporáneo de los centros de producción de Europa y Norteamérica, se incluyeron prácticas de otros territorios no occidentales, despertando una gran polémica internacional en torno a la (pos)colonialidad y los avatares de la ideología multicultural. Esta polémica duraría años, renovada y ampliada en la crítica artística en torno a otras exposiciones como *Cocido y crudo*, comisariada por Dan Cameron para el Museo Reina Sofía de Madrid (Guasch, 2000: 561-570; 2016: 105-160).

Conocedora al detalle de esa genealogía, la profesora Guasch concretaba la posición de su propia exposición en ese marco de las discusiones “identitarias” (2009: 12), pero específicamente a partir del punto de inflexión de la *Documenta* de Enwezor, que supuso “un importante cambio de paradigma artístico al declarar no sólo la centralidad de lo poscolonial, sino de lo local, marcando distancias con las políticas identitarias asociadas al anti-universalismo posmoderno y a su relativismo”.

El marco transnacional de la globalización ha sido la cancha de juego del trabajo de investigación de la profesora Guasch. El contexto en el que se produjo el paso de la *World Art History* a la *Global Art History* (Guasch, 2018: 18) ha sido caracterizado de múltiples maneras desde la década de los años ochenta. Ya en 1989, la teórica y cineasta Trinh T. Minh-ha nos ofrecía una cruda descripción al asegurar:

Third World has moved West (or North, depending on where the dividing line falls) and has expanded so as to include even the remote parts of the First World. What is at stake is not only the hegemony of Western cultures, but also their identities as unified cultures.

Third World dwells on diversity; so does First World. This is our strength and our misery. The West is painfully made to realize the existence of a Third World in the First World, and vice versa. The Master is bound to recognize that his Culture is not as homogeneous, as monolithic as he believed it to be. He discovers, with much reluctance, he is just another among others (Minh-ha, 1989: 98-99).

La descripción que hace Trinh T. Minh-ha de ese proceso de mezcla de mundos se relaciona con conceptos académicos posteriores, propios de las teorías de la globalización y la posmodernidad, como el término “glocalización” propuesto por Roland Robertson (1992), y entronca directamente con formulaciones desde la crítica política, sucedidas ya en el cambio de siglo, como la ofrecida a cuatro manos por el filósofo político Michael Hardt y el pensador operaísta Antonio Negri:

The transformation of the modern imperialist geography of the globe and the realization of the world market signal a passage within the capitalist mode of production. Most significant, the spatial divisions of the three Worlds (First, Second, and Third) have been scrambled so that we continually find the First World in the Third, the Third in the First, and the Second almost nowhere at all. Capital seems to be faced with a smooth world —or really, a world defined by new and complex regimes of differentiation and homogenization, deterritorialization and reterritorialization (Hardt y Negri, 2000: xiii).

Como buena conocedora de estos discursos y del hilo conductor que los unía, la profesora Guasch basaba su ejercicio curatorial en tal genealogía, que avanzaba a través de la poscolonialidad y las críticas identitarias en el marco de la multiculturalidad hacia un marco intercultural al que hoy debemos agregar las diversas posturas decoloniales. El objetivo no era otro que localizar las inscripciones de los intercambios culturales en la producción artística contemporánea, para lo cual las facultades humanas de recordar, almacenar recuerdos y crear narrativas con ellos servían de pris-

ma a través del cual observar la compleja matriz de la geo-socio-política de la globalización.

Es decir, la memoria, por su operatividad en las múltiples escalas entre lo local y lo global, ejercía de sostén para la exposición.

No obstante, los ejercicios artístico-mnemónicos recogidos en *La memoria del otro en la era de lo global* no respondían a los parámetros historiográficos tradicionales, que hilvanan eventos diacrónicamente para conformar una “Historia” única y lineal, así como tampoco pertenecían a una antropología o una etnología clásicas, que exploran la cultura humana mediante la extracción y el análisis de capas de sentido superpuestas. De modo diverso, ese “efecto memoria” que la profesora Guasch buscaba describir con su curaduría suponía el abandono de las lecturas universalistas y la asunción de un diálogo constante entre lo próximo y lo lejano, y entre la diacronía y la sincronía: “Lo sincrónico (el modo horizontal de trabajar) y lo diacrónico (el modo vertical) ya no se perciben como categorías separadas e incluso antagónicas, sino que, a partir de la zona intersticial que es la memoria y que interviene

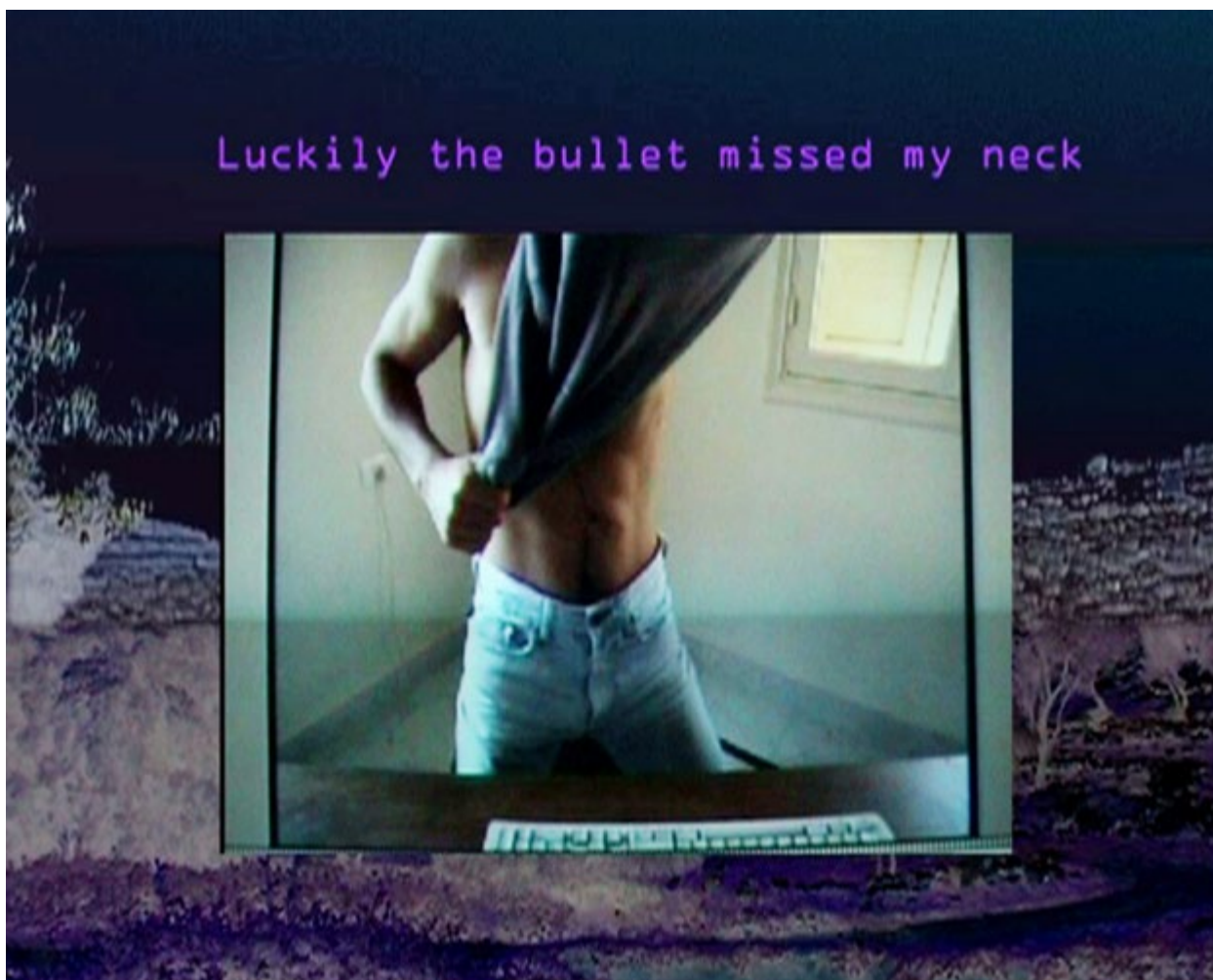
tanto en la historia como en el presente, se desarrollan en *parallax*” (Guasch, 2009: 18).

Para navegar a través de la mezcla de mundos bajo la globalización, la teoría crítica debía reajustarse. Como describiera el teórico político británico, de origen indio, Bhikhu Parekh, no debemos pensar que, en el marco de la multiculturalidad, el mero reconocimiento de que en una sociedad conviven diversas culturas conduce, por sí mismo, a un abordaje de las problemáticas que se asocian a esa mezcla. Por el contrario, muchas veces, como ha sucedido habitualmente en Occidente, aunque diversos modos de vida ocupan un mismo espacio, la norma sigue siendo monocultural, sostenida bajo el peso de la parte que encaja, por origen o por convicción, en las estructuras tradicionales de la nación y el Estado (Parekh, 2000: 20-26). Por tanto, la descripción del estadio poscolonial regido por una ideología multicultural ya no encaja por completo con el momento contemporáneo, y “se tiene que avanzar hacia lo ‘intercultural’ que supera la antigua dicotomía identidad/diferencia y hacia los diálogos entre distintos contextos nacionales a través de una



Hannah Collins, *Beshencevo, A Current History*, 2006. HD video proyección, original super 16 mm, sistema de sonido 5.1; duración: 57 min. Cortesía de la artista.





Ursula Biemann, *X-Mission*, 2008. Video proyección, sonido estéreo; duración: 35 min. Cortesía de la artista.

mayor potenciación de las subjetividades” (Guasch, 2009: 22).

El anteriormente mencionado acompasamiento del eje vertical con el horizontal podría ayudarnos a analizar nuestro presente intercultural, pues colabora en el desvelamiento de las “aplicaciones transnacionales” de las narraciones de eventos pasados para proyectarlas —si la consiguiente multiplicación del trauma lo permite— hacia nuevos futuros posibles. Es decir, entre las diversas sociedades y sus narraciones históricas e identitarias se estarían produciendo “hibridismos”, “estrategias de trama entretejida” y “de suplantación” (Huysen, 2009). Ese espacio intermedio entre lo local y lo global ya no debe verse como un territorio de límites y yuxtaposiciones, sino de flujos y transferencias

interculturales. En el ejercicio curatorial de *La memoria del otro en la era de lo global*, la profesora Guasch propone una “reapropiación crítica de lo nacional” más allá de esencialismos, folclorismos y etnicidades, y bajo un “intenso y productivo diálogo entre lo universal y lo local, entendiendo lo local más en su sentido relacional y contextual que escalar o espacial” (Guasch, 2009: 22). El filólogo germano-estadounidense Andreas Huysen, en su ensayo para el catálogo de la exposición (2009: 35), resumía estas preocupaciones en una interesante pregunta: “¿Cómo discernir la compleja textura de los flujos mnemónicos generacionales, nacionales y transnacionales que definen los panoramas de la memoria en la cultura contemporánea?”

## Movilidad, traducción y conectividad para analizar la memoria en el marco de la interculturalidad

“El miedo que tengo es al porvenir, al futuro más que al presente”, indica un hombre árabe joven. En la pantalla, su rostro en primer plano frente a un fondo oscuro; en la parte inferior se superponen dos subtítulos que traducen sus palabras al español y al inglés. “A mí... el miedo es de haber nacido doce millas al sur”, titubea un hombre español de mediana edad, y continúa: “Con los hijos que tengo... seguramente estarían los tres en una patera. Ése es el miedo”. De nuevo su rostro en la pantalla, acompañado por subtítulos: como habla en castellano, ahora las transcripciones son en árabe e inglés. Estas citas son apenas una pequeña muestra de los numerosos testimonios que recogió, en vídeo, el artista español Antoni Muntadas para su trabajo *On Translation: Miedo / Jauf* (2007). El proyecto había sido iniciado dos años antes, con una primera versión, denominada *On Translation: Fear / Miedo* (2005), en la que el artista había diseñado un modo de trabajo específico para analizar la percepción del concepto “miedo” en Tijuana y San Diego, dos ciudades unidas y al mismo tiempo separadas por la frontera entre México y Estados Unidos. Muntadas pedía a los y las habitantes de un lado y otro su opinión sobre el miedo, recogiendo las respuestas y montándolas junto a comentarios de expertos e imágenes de los *mass media* en torno a ese concepto. El resultado conforma un palimpsesto de voces cuyo visionado estremece y conmueve, pues a veces se observa un sentimiento común, el mismo para todos y todas independientemente de su localización, como un universal del ser humano, y en otras ocasiones el miedo se declina en especificidades contextuales que dependen de algo tan estrecho como esa barrera política y artificial que divide el territorio.

El dispositivo artístico ideado por Muntadas sería aplicado de nuevo, poco después, en otro ámbito geográfico distante pero sujeto a una tensión similar: el Estrecho de Gibraltar. Con la repetición de la metodología utilizada en *On Translation: Fear / Miedo*, ahora aplicada al análisis del miedo en Tarifa y Tánger, podemos ob-

servar cómo la distancia y las diferencias contextuales, lejos de desdibujar la propuesta de Muntadas, la enriquecen con nuevos sentidos en el marco de la globalización. El artista nos sitúa ante dos puntos geopolíticos en conflicto en los que se producen flujos interculturales que nos permiten observar los diferenciales de poder.

*On Translation: Miedo / Jauf* estuvo presente en el primer montaje de *La memoria del otro en la era de lo global* (2009), en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, y en ediciones posteriores se sumó la primera versión, *On Translation: Fear / Miedo*. En Bogotá, la profesora Guasch, en su papel de comisaria, convocó además de a Muntadas, a Ursula Biemann, Rogelio López Cuenca, Hannah Collins, Francesco Jodice y Krzysztof Wodiczko. Un año después, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, al elenco de artistas se añadieron Ignasi Aballí, Jordi Colomer y Dennis Adams. En la última iteración, en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam de La Habana, en 2011, se hizo una última inclusión, la de la chileno-suiza Ingrid Wildi. Para la comisaria, estos y estas artistas respondían a un perfil

interesado en el discurso social —no de clases sino de territorios—, no tanto creador de imágenes sino investigador de ellas, que reúne, crea, cuestiona, relata y expone información icónica o de otro tipo sobre temas de carácter universal, en tanto que individual o socialmente locales, en un formato que la sociedad occidental o del “nosotros” ha tipificado y ratificado como “arte” (Guasch, 2011: s.p.).

Debe decirse que, aunque el origen de estos y estas artistas sea occidental —salvo, tal vez, con la excepción de Wildi—, en el conjunto de sus proyectos artísticos se despliega una geografía global que permite el abordaje crítico —incluso punzante e ideologizado— de cuestiones urgentes como la migración, los desequilibrios de poder, la exotización, la marginalidad o la violencia. El videoensayo *X-Mission* (2008) de Biemann, por ejemplo, aborda el conflicto palestino-israelí a través de una revisión histórica y presente de la situación de los campos de refugiados. Por su parte, *Beshencevo*.

A *Current History* (2006), de Collins —una proyección a doble pantalla—, nos traslada a un pequeño pueblo en la región del Volga en el que observamos el discorrir de un día cualquiera a través del “dolor y la alegría de unos seres humanos ubicados en la periferia de un lugar perdido en medio de Rusia, a caballo entre las dificultades heredadas de un tiempo vencido y las amenazas de un incierto futuro” (Bauzà, 2009: 68). Los contenidos de la propuesta expositiva de la profesora Guasch saltan constantemente de un punto del planeta a otro, abrazando el globo para mostrarnos las problemáticas y consecuencias del proceso de empequeñecimiento del mundo bajo la globalización.

Pero no todos los proyectos analizan lugares o situaciones concretas de un modo ensayístico o narrativo. También se presentan otros modos de generar relatos, más heterogéneos y fragmentarios. *El paraíso es de los extraños* (2001) es un sistema multimedia —una proyección monocanal de vídeo, y archivos consultables mediante computadores conectados a Internet— propuesto por López Cuenca, a través del cual se revisa el imaginario mediático occidental de aquello que habitualmente se entiende por “Oriente”, tomándolo como un lugar difuso en el que se reproducen narraciones polarizadas, desequilibradas y desequilibrantes, extremas en su muestrario simultáneo de bellezas sensuales y violencias radicales. Al mismo tiempo, la colección de *Projections* de Wodiczo —*Hiroshima Projection* (1999), *The Tijuana Projection* (2001), *Warsaw Projection* (2006), entre otras— inscribe imágenes performativas sobre la superficie de monumentos y edificios significativos localizados en espacios que han sido sujeto de conflictos pasados y contemporáneos. Al crear una particular cartografía con cada iteración, Wodiczo propone relaciones simbólicas que emergen al comparar la memoria de esos lugares con el contenido artístico de gestos tan sencillos como contar una anécdota, entablar una conversación o mostrar unas fotografías.

Como hemos comentado, la interculturalidad y los procesos mnemónicos que suceden en su marco son el sustrato ineludible que vertebra la selección de proyectos de *La memoria del otro en la era de lo global*, proyectos que la propia comisaria considera como “lu-

gares” o “repositorios de memoria” (Guasch, 2011: s.p.) no sólo por su contenido directo o por aquello a lo que apuntan, sino también por los modos de hacer utilizados. De este modo, la exposición señala dos cuestiones más, como ejes de encuentro para el conjunto de obras que la componen: por un lado, una inclinación por lo que la profesora Guasch denomina “imagen móvil” y, por otra parte, una estrecha atención a los procesos de traducción, no sólo entre lenguas y medios, sino también entre culturas.

La “imagen móvil” —que no se refiere solamente al vídeo— es un recurso contemporáneo que se vincula con la infoesfera mediática hiperconectada, apoyándose en la gran variedad de fuentes audiovisuales y textuales disponibles, y en la multiplicación de las interfaces mediante las cuales tenemos acceso a la información —vallas y folletos publicitarios; pantallas de cine, televisión, ordenador o teléfono móvil; espacios y catálogos expositivos; libros y prensa; archivos analógicos o digitales, y un largo etcétera—. En la tormenta informacional contemporánea —donde el archivo de archivos de Internet juega un papel central—, los y las artistas trabajan como recolectores/as, etnógrafos/as o archiveros/as, apropiándose de aquello que les interesa para articular sus discursos. Tales imágenes en movimiento “permiten trabajar en los intersticios que se abren en los campos de la documentación y el arte”, pero —prosigue la comisaria— esa

documentación no se estanca en los procesos aparentemente objetivos del documental, sino que adopta sin complejos los formatos de la interpretación al hacer explícito el papel del artista en la selección, manipulación, síntesis y descodificación de la información hasta lograr la emergencia del autor desvinculado del sujeto autobiográfico (Guasch, 2009: 15).

Sin embargo, lo que es móvil en la producción de estos y estas artistas no es sólo la imagen, sino también sus propias personas. Sin ser sujetos migrantes, los y las artistas de *La memoria del otro en la era de lo global* trabajan en un constante movimiento internacional a través de los canales abiertos por la globalización. Sus



ON TRANSLATION: MIEDO / خوف

Miedo. (Del latín metus) m. Perturbación angustiosa del ánimo por un riesgo o daño real o imaginario.  
Diccionario de la Lengua Española, 22ª Edición  
خوف (باللاتينية: metus) اضطراب، محقق للكائن بسبب سبب مخطر أو ضرر واقعي أو خيالي.  
مفيد للغة الإسبانية: الشراء الثانية والمثرون



Quiénes controlan los medios también controlan el debate político, empobreciendo las cuestiones, los términos del debate y su visión cultural al resto del mundo.  
Sami Nair, Dilema de culturas e identidades  
المشككون في وسائل الإعلام يتمكّنون أيضًا في المناقشة السياسية، وتقلل من الأمور، ويضعون المناقشة وجهة نظر ثقافتهم على بقية العالم.  
سامي نير "عوار الثقافات والهويات"





Dennis Adams, *Make Down*, 2005. Videoproyección, sonido estéreo; duración: 22 min 15 s. Cortesía del artista.



proyectos toman cuerpo y enraizan en distintas geografías, habitualmente diversas a sus lugares de origen. Por ello, como artistas, son plenamente conscientes de los procesos de traducción que sus obras ponen en marcha. Esto se hace evidente en los trabajos de Muntadas que pertenecen a su larga serie *On Translation*, iniciada en 1995 y con más de setenta propuestas en torno a las variables del concepto de traducción, realizadas en distintos continentes. También en *Arabian Stars* (2004), de Colomer, un proyecto realizado en Yemen que, mediante acciones en el espacio público con pancartas escritas en árabe, ofrece una particular descripción de ese país a través de los intercambios entre las figuras mediáticas locales y el *Star System* occidental. O incluso en *Make Down* (2005), un video en el que Adams limpia su rostro de un maquillaje que recuerda el camuflaje militar, y lo hace frotándose con los fotogramas iniciales de la conocida película *La batalla de Argel* (1965), del cineasta italiano Gillo Pontecorvo (Italia, 1919-2006), en los que aparece una mujer árabe quitándose el velo. Si Colomer nos confronta con las problemáticas de la traducción cultural entre los *mass media* globalizados y las sociedades de territorios descentrados, Adams nos plantea que, además de las traducciones a nivel visual y textual, también se pueden producir otras que afecten a la narratividad: no hay que olvidar que el histórico film de Pontecorvo era un falso documental en torno a un conflicto colonial —la guerra de independencia de Algeria—, cuyo recuerdo sirve ahora para traer a la palestra cuestiones relacionadas con el género, la colonialidad y el antibelicismo.

Ante la variedad y heterogeneidad de los procesos de traducción, la profesora Guasch nos recuerda cómo ésta puede colaborar en la conjunción de sincronía y diacronía, de aquel eje vertical de la historia con las abscisas de la antropología, porque puede ser entendida como “un instrumento para crear espacios de un entendimiento transversal, y como un concepto paradójico en tanto procura entendimiento al tiempo que señala la potencialidad de lo no-traducible” (Guasch, 2009: 20). Es decir, en *La memoria del otro en la era de lo global*, la traducción aparece como un instrumento esencial para abordar la alteridad. El acto de traduc-

ción, como tercer elemento mediador entre un original y una versión, deshace las habituales dicotomías paralizantes y, por tanto, se hace necesario atender al propio contexto y a la especificidad de la traducción como una problemática concreta: en su terceridad representa una forma específica de entender el mundo que no es la de lo “uno” ni la de lo “otro”.

Finalmente, un último rasgo característico de la exposición *La memoria del otro en la era de lo global* es su propio funcionamiento como dispositivo múltiple, móvil, generado mediante el trabajo en equipo. Como señalábamos al inicio de este texto, uno de los aspectos de mayor importancia en la larga trayectoria académica de la profesora Guasch ha sido el fomento de redes de académicas internacionales, y esta apuesta por la conectividad y la movilidad no podía quedar fuera de su proyecto curatorial. Tal modo de trabajo, basado en el intercambio, ha quedado registrado en tres lugares principales de la muestra. El primero es la propia selección de artistas, que denota un conocimiento estrecho de la producción artística contemporánea, en especial de aquellos y aquellas artistas que, debido al interés que sus proyectos han suscitado en diversas presentaciones, son figuras relevantes y reconocidas internacionalmente. El segundo lugar donde encontramos el interés de la profesora Guasch por esta operatividad múltiple y en red es la propia movilidad del dispositivo expositivo, ya que *La memoria del otro en la era de lo global* no sólo se desplazó en su triangulación entre Colombia, Chile y Cuba, sino que evolucionó, ampliando la selección de artistas y proyectos para profundizar en las ideas que se proponían desde la curaduría. Creció el número de obras presentadas y, bajo la atenta mirada de la profesora Guasch, el dispositivo supo adaptarse y hacerse múltiple para completar la propuesta. En la tercera iteración en La Habana, por ejemplo, la exposición vino acompañada del coloquio “Las tramas que entretejen los recuerdos”, en el que se programaron una conferencia de la comisaria, algunas mesas redondas y comentarios de obras, y visitas a la exposición con la presencia de artistas.

Pero quizás donde mejor se observa el trabajo relacional en torno a esta exposición —o mejor, a esta

serie de exposiciones— es en los catálogos publicados en Bogotá y Santiago de Chile. Estos documentos son muy útiles para la investigación en el presente, pues dan buena cuenta de las bases teóricas y de los contenidos en aquel momento específico. Los catálogos abren con dos ensayos: uno de la comisaria (Guasch, 2009: 11-24) y otro de Andreas Huyssen (2009), los cuales, además de presentar la propuesta curatorial, también exponen el marco teórico de la muestra.

Como hemos señalado en la primera parte de este artículo, en los círculos de la historiografía de corte global se había producido una transformación significativa, desde un momento poscolonial y multicultural, a otro intercultural y marcado por una (auto)crítica que se tornaría decolonial poco después. De este modo, esos catálogos sirven como fuente mediante la que acceder a ese momento —reciente pero ya con cierta perspectiva temporal— que ha resultado clave para conformar nuestra contemporaneidad.

Aun así, debemos insistir todavía más en los modos por los cuales los catálogos dan cuenta del funcionamiento de *La memoria del otro en la era de lo global* como un dispositivo múltiple, generado mediante trabajo en equipo. Tras los dos ensayos iniciales, esas publicaciones presentan las obras expuestas en cada ocasión mediante una colección de textos ensayísticos escritos por investigadores e investigadoras participantes de las redes académicas dirigidas por la comisaria —concretamente, por el grupo de investigación Art Globalization Interculturality, localizado en la Universitat de Barcelona—. De este modo, la profesora Guasch amplía la multiplicidad de relaciones y voces, aportando nuevas narraciones que se superponen a las de los proyectos y la propia exposición, al sumar las interpretaciones particulares desde el prisma de cada autor y autora.

Los catálogos permiten así tener acceso a las obras de arte de un modo rico y múltiple que, junto con la inclusión de algunas imágenes de cada proyecto, facilita un nuevo acercamiento y disfrute del conjunto. La

profesora Guasch, con su idea para el catálogo, salva la especificidad temporal de la exposición y la prolonga en el presente, ofreciéndonos, incluso hoy, una de esas “experiencias mediadas” que nos “permiten ampliar nuestros horizontes aportando rutas para conectarnos con otras sociedades, otras gentes, otros pensamientos” y, en este caso, otras obras de arte (Guasch, 2009: 11). ●

## Bibliografía

- Bauzá, A. (2009). Hannah Collins. *Beshencevo. A Current History*. En: Guasch, A. M. (org.) (2009). *La memoria del otro*. Bogotá: Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, 67-82. Catálogo de exposición.
- Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo xx. Del posmodernismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- Guasch, A. M. (org.) (2009). *La memoria del otro*. Bogotá: Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia. Catálogo de exposición.
- Guasch, A. M. (org.) (2010). *La memoria del otro*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes. Catálogo de exposición.
- Guasch, A. M. (org.) (2011). *La memoria del otro*. La Habana: Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. Folleto de exposición.
- Guasch, A. M. (2016). *El arte en la era de lo global 1989 | 2015*. Madrid: Alianza.
- Guasch, A. M. (2018). *The Codes of the Global in the Twenty-first Century*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Hardt, M., Negri, A. (2000). *Empire*. Cambridge y Londres: Harvard University Press.
- Huyssen, A. (2009). Aplicaciones transnacionales del discurso sobre el holocausto y el colonialismo. En: Guasch, A. M. (org.) (2009). *La memoria del otro*. Bogotá: Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, 25-43. Catálogo de exposición.
- Minh-ha, T. T. (1989). *Woman, Native, Other. Writing Post-coloniality and Feminism*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press.
- Parekh, B. (2005). *Repensando el multiculturalismo*. Madrid: Istmo.
- Robertson, R. (1992). *Globalization: Social Theory and Global Culture*. Londres: Sage Publications.