

# Sesgos en la formación de cuadros

## Biases in cadre training

MARTÍ PERAN<sup>1</sup>

### Resumen

Desde la Universidad de Barcelona, los núcleos de investigación Art Globalization and Interculturality (AGI) y Global Art Archive (GAA) han promovido numerosos estudios del arte latinoamericano contemporáneo. En este contexto, el artículo evalúa hasta qué punto ello ha representado un ordinario ejemplo de formación de cuadros o, por el contrario, existen matices suficientes para reconocer la experiencia como un episodio de redistribución de saberes.

**Palabras clave** • arte latinoamericano, exportación de canon, formación, redistribución de saberes

### Abstract

From the University of Barcelona, the research centers Art Globalization and Interculturality (AGI) and Global Art Archive (GAA) have promoted numerous studies of contemporary Latin American art. In this context, the article evaluates to what extent this has represented an ordinary example of cadre training or, on the contrary, there are sufficient nuances to recognize the experience as an episode of redistribution of knowledge.

**Keywords** • latinoamerican art, royalty export, training, redistribution of knowledge

A partir de los años ochenta del siglo pasado, la noción de arte latinoamericano<sup>1</sup> —o arte latino cuando remite al producido por las diásporas— se modifica de manera gradual. Si hasta entonces el arte latinoamericano apenas designaba una condición regional desde una elemental perspectiva geopolítica, a partir de ese momento, la misma noción empezó a insinuarse como una categoría específica en el campo del arte, capaz de aglutinar las idiosincrasias de las distintas narrativas locales del continente. El proceso fue arduo y lento, pero ha tenido sus consecuencias en el ámbito de la curaduría, la museografía, la crítica de arte, el mercado y, por supuesto, la investigación académica.

En esta última perspectiva, las iniciativas se han multiplicado de manera exponencial a lo largo del tiempo. El resultado se ha materializado en distintas escalas. Así, junto a empresas tan monumentales como la emprendida por Mari Carmen Ramírez desde el Museo de Bellas Artes de Houston (*Documents of XX Century Latin American and Latin Art: A Digital Archive and Publications Project*), no son menos destacables

<sup>1</sup> Más allá de las diversas fuentes que pudieran citarse sobre esta cuestión, es especialmente relevante destacar en nuestro marco la investigación de Joaquín Barriendos tutelada por la doctora Anna Maria Guasch: *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales de arte. Geografías subalternas. Regionalismos críticos*. Universidad de Barcelona, 2013.

---

<sup>1</sup> MARTÍ PERAN | Profesor Titular de Teoría del Arte • Universidad de Barcelona • <http://orcid.org/0000-0001-8075-7158> • [martiperan@gmail.com](mailto:martiperan@gmail.com)

FECHA DE RECEPCIÓN: 3 de noviembre de 2024 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 9 de noviembre de 2024.

**Citar este artículo como:** PERAN, M. (2024). Sesgos en la formación de cuadros. *Revista Nodo*, 19(37), julio-diciembre, pp. 78-81. doi: 10.54104/nodo.v19n37.2060

iniciativas más modestas, menos articuladas, sometidas a un cierto azar, pero igualmente eficientes. Es en este último marco donde ha de interpretarse la labor realizada por la doctora Anna Maria Guasch como mentora de distintas tesis doctorales dedicadas al arte latinoamericano desde la Universidad de Barcelona.

Al comando de los grupos de investigación Art Globalization and Interculturality (AGI) y Global Art Archive (GAA), la doctora Guasch ha auspiciado durante muchos años la investigación en la esfera del arte contemporáneo con la mayor generosidad y, bajo este manto, han sido muy numerosas las ocasiones en las que el núcleo de pesquisa se convirtió en el contexto perfecto para las investigaciones de doctorandos latinoamericanos. Baste una sucinta relación de los trabajos más destacados para dar muestra de ello: *La diáspora artística latinoamericana* (Elisabeth Marín Hernández, 2005); *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales de arte. Geografías subalternas. Regionalismos críticos* (Joaquín Barriendos, 2013); *Crítica institucional. El caso del Museo Nacional de Bellas Artes* (Ramón Castillo, 2016); *Cartografía crítica del arte conceptual latinoamericano: 1960-1980* (Paulina Varas, 2016); *El arte de la desclasificación en Chile en la posdictadura* (Christian Gómez-Moya, 2016); *Romper el marco. Memoria y producción artística en la posdictadura uruguaya: 1985-2005* (Antonella Medici, 2019); *Artistas latinos en el espacio público de Berlín* (Teobaldo Lagos, 2020).

Cabe añadir que, en esta relación, nos ahorramos aquellas otras aportaciones que fueron resueltas como Trabajos Finales de Grado (TFG) o como Trabajos Finales de Máster (TFM) acordes a las normativas académicas de la universidad española. En otras palabras: hay suficiente “cuerpo de delito” para intentar destilar unas reflexiones de orden general sobre el rol que este conjunto de aportes representan para el análisis del arte latinoamericano. Entre las múltiples derivadas que podríamos explorar, lo que proponemos ahora es fo-

calizar la atención en lo que reconoceremos como *formación de cuadros*.

Para entender el enunciado, volviendo a los doctorandos citados y para acentuar la proyección de sus competencias en sus contextos de origen, mencionar al menos que la doctora Elisabeth Marín se desempeña en la Universidad de los Andes de Venezuela; Jo-

aquín Barriendos ha transitado por la Columbia University, la Universidad Nacional Autónoma de México y, actualmente, en el Campus Guadalajara del Instituto Tecnológico de Monterrey; Ramón Castillo ejerció durante años las funciones de director de la Escuela de Arte de la Universidad Diego Portales; Christian Gómez-Moya es el actual director de Investigación y Creación en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile y, por su parte, Paulina Varas, una de las fundadoras del

CRAC Valparaíso, ha asumido a lo largo de los últimos años distintos cargos de responsabilidad en el mencionado centro.

La investigación arropada por la doctora Guasch, a la vista de esta suerte de datos, representa en efecto un buen ejemplo en la formación de los cuadros profesionales que han asumido distintas funciones de responsabilidad en la gestión del arte contemporáneo en América Latina. Sin embargo, pudiera ser que al amparo de este ejemplo concreto pudiéramos reconsiderar la perspectiva que de ordinario ha dominado sobre esta cuestión.

Vayamos por partes. En el marco del “arte en la era de lo global”,<sup>2</sup> en el que supuestamente se disuelve la distinción entre un contexto central y unos contextos periféricos puesto que todos comportan el mismo grado de visibilidad y atención, continúa siendo pertinente abordar la cuestión de partida: ¿dónde se produce

<sup>2</sup> Parafraseamos aquí uno de los trabajos más reconocidos de la doctora Guasch: *Arte en la era de lo global. 1989-2015*. Madrid: Alianza Editorial, 2016.

**La investigación arropada por la doctora Guasch representa en efecto un buen ejemplo en la formación de los cuadros profesionales que han asumido distintas funciones de responsabilidad en la gestión del arte contemporáneo en América Latina.**

la teoría? ¿Dónde se articulan los principios de valor que ordenan la aproximación a las prácticas plurales?

La respuesta a tan incómoda pregunta oscila entre dos polos que, a pesar de su evidente intersección, apuntan en direcciones contrarias. Por una parte, el campo del arte contemporáneo celebra su giro hacia una pluralidad de voces cual evidencia de una redistribución global del poder cultural. En esta perspectiva más o menos ingenua, la teoría se produce desde muy distintas geografías que, sin embargo, constituyen un único y feliz escenario. Los más recientes ejemplos: la Documenta 15 arropada bajo el concepto *lumbung*, o la 60 Biennial de Venecia celebrando nuestra condición de *foreigners everywhere*.<sup>3</sup> Por otra parte, aún sin desmentir que el perímetro del arte contemporáneo consumó definitivamente su proceso de globalización, ello se interpreta ahora como un cristalino ejemplo del definitivo triunfo del capitalismo cultural deslocalizado, capaz de proyectar e inocular sus patrones, modelos y valores hasta las geografías más recónditas. La producción de teoría, bajo este punto de vista, se nutre todavía bajo la estela de la tradición epistemológica europea con todas las cargas que eso conlleva. El arte global, desde este prisma, no sería sino consecuencia del imperialismo del canon occidental, capaz de ofrecerse bajo pátinas tan amables como requieran el mercado y la corrección política, pero siempre fiel a los principios que desde Occidente validan al arte como tal.

Como puede adivinarse, es en esta segunda perspectiva de análisis donde se hace pertinente apelar a la formación de cuadros, es decir, a la capacitación de

agentes profesionales que tendrían por función y deber aplicar de manera eficiente una línea partidaria. La formación de cuadros parece así obedecer, de manera exclusiva, a la lógica que pretende exportar canon para garantizar su aterrizaje allá donde todavía no ha sido suficientemente implementado.

La mayor parte de las veces, la promoción del canon cultural occidental se resuelve mediante los procesos ordinarios del colonialismo más convencional: la

ocupación y el control del territorio. Puede parecer osado plantearlo en estos términos tan tajantes, pero así es la dinámica con la que operan buena parte de las numerosas bienales que se expanden por las periferias. Es bien cierto que ya sea en La Habana, en Cuenca o en la Biennial Sur, se promueve la convivencia entre la producción de artistas locales y aquellos que proceden de la órbita eurocéntrica, pero lo más significativo no es tanto el encuentro dialógico de disparidades, sino por el contrario, la uniformidad en el libro de estilo con el que se aplican los artistas de los diferentes

continentes, hasta el extremo que se exponen desde una explícita reversibilidad: los unos y los otros, aún modificando los relatos que ponen en juego, lo hacen bajo los mismos patrones formales y simbólicos. El dispositivo bienal es así una garantía para la eficaz inoculación de canon por la vía directa de la ocupación escénica; una vía tan resolutiva que no requiere de ninguna mediación sofisticada.

Pero la inoculación del canon occidental también puede ser más sibilina y resolverse mediante los procedimientos más pacientes que caracterizan lo que se reconoce como colonialismo interno.

El colonialismo interno consiste ya no en abordar el territorio de un modo invasivo sino, por el contrario, en la creación de las condiciones idóneas para que los propios actores del contexto local interioricen la norma y la propaguen entre sus semejantes. El canal para ejecutar esta interiorización local del canon, ahora sí,

**Más allá de que una  
inoculación lenta del canon  
facilita su arraigo,  
el gobierno del sector por  
parte de cuadros locales  
adscritos a la norma  
favorece que el conjunto  
de la producción local  
se aplique en la detección de  
savia nueva, materia prima  
refrescante con la que  
reparar la tonalidad agotada  
y envejecida de los relatos  
occidentales.**

<sup>3</sup> Documenta 15, comisariada por ruangrupa en 2022, condensó su *statement* en el término indonesio *lumbung* (granero de arroz) para enfatizar lo común y lo participativo. A su vez, Adriano Pedrosa acaba de dirigir la 60 Biennial de Venecia cuestionando el principio de identidad de un modo supuestamente radical.

es la formación de cuadros. En el ámbito del arte contemporáneo este proceso se traduce en una lógica muy sencilla: las viejas metrópolis acogen a los cuadros para instruirlos adecuadamente y, una vez formados, regresarlos a sus territorios de origen para que comanden la exportación del canon. Desde una perspectiva global, este proceso se reproduce en todas direcciones. Así que, por ejemplo, los curadores turcos no se forman en Estambul sino en Fráncfort; los curadores egipcios no se forman en Cairo sino en Londres; los curadores argelinos se forman en París, y los curadores latinoamericanos se forman en Los Ángeles, Nueva York o —como no— en Madrid o Barcelona. Mediante esta lógica, el canon occidental triunfa como autoimposición y garantiza para la operación una solidez a largo plazo.

Las ventajas del colonialismo interno mediado por la formación de cuadros son numerosas. Más allá de que una inoculación lenta del canon facilita su arraigo, el gobierno del sector por parte de cuadros locales adscritos a la norma favorece que el conjunto de la producción local se aplique en la detección de savia nueva, materia prima refrescante con la que reparar la tonalidad agotada y envejecida de los relatos occidentales. De alguna manera, gracias al asalto sobre nuevos territorios con sus propias especificidades —pero interpretadas, gestionadas y difundidas desde los códigos normativos— se garantiza una deslocalización de la producción para mantenerla en los niveles adecuados de eficiencia.

En la medida que lo planteado hasta aquí —aun siendo una realidad más o menos confesa— nos parece bastante inapelable, como consecuencia nos vemos obligados a formular una interrogante: ¿el abrigo que los núcleos de investigación dirigidos por la doctora Anna Maria Guasch ha ofrecido para tan diversos trabajos sobre el arte latinoamericano contemporáneo

ha de concebirse como una convencional operación de formación de cuadros? Avanzamos de inmediato que la respuesta es negativa. Existe un pequeño sesgo en el interior de la acción misma de la formación de cuadros, una brecha estrecha por la que en este mecanismo se activa un resorte por el cual los dos actores del proceso —el mentor y el receptor— se retroalimentan y, en lugar de operar una lógica de dirección única en la producción de teoría, ésta se cocina en un auténtico vaivén que redistribuye saberes al mismo tiempo que los produce.

Vamos a decirlo de un modo concluyente. No es en balde que la investigación de la doctora Guasch —después de un periodo en el que se aplicó en el estudio de los dispositivos de la exposición, de la crítica de arte y del archivo al amparo de su interlocución con jóvenes investigadores del contexto latinoamericano— se fue desplazando progresivamente hacia el “giro global”.<sup>4</sup> No hay duda de que este gesto obedece a un sinfín de circunstancias combinadas entre sí, pero el dato concreto que nos ocupa —las numerosas tesis doctorales “americanas” tuteladas por la investigadora— es de por sí una elocuencia notable. El giro global, al decir de la propia autora, consiste precisamente, no en la expansión de unos modos hegemónicos sino, por el contrario, en la emergencia de un talante procesual y nómada de los saberes. Formar cuadros bajo este talante, a fin de cuentas, abre pues una fascinante paradoja. ●

### Bibliografía

- Barriendos, Joaquín (2013). *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales de arte. Geografías subalternas. Regionalismos críticos*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Guasch, Anna Maria (2019). *The Turns of the Global*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Guasch, Anna Maria (2016). *Arte en la era de lo global. 1989-2015*. Madrid: Alianza Editorial.

<sup>4</sup> Véase, junto al trabajo citado en la nota 2, Anna M. Guasch. *The Turns of the Global*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Edicions. 2019.