

Anna Maria Guasch y su contribución al sistema de arte global

Anna Maria Guasch and her contribution to the global art system

LYNDA AVENDAÑO SANTANA¹

Resumen

Anna Maria Guasch ha sido clave en la construcción de un sistema del arte global, destacando el papel de los *otros* —artistas, culturas y prácticas tradicionalmente marginalizadas— en el desarrollo de una visión más inclusiva y diversa del arte contemporáneo. A partir de su investigación sobre los procesos de globalización en el arte, Guasch ha subrayado la importancia de ampliar las perspectivas para abarcar narrativas y estéticas de distintas geografías y contextos —incluyendo el feminismo—, cuestionando el predominio de los centros de poder tradicionales y promoviendo una visión plural del arte. Su quehacer se traza en la línea de una pléyade de historiadores del arte y curadores —una mirada desde Europa— que a partir de puntos de vista reflexivos y críticos declaman en la era de lo global la inclusión del arte de los *otros* (Levinas) en un proceso que busca integrarlos igualitariamente en los circuitos de arte. Esta mirada se consolida hoy con el comisariado de Adriano Pedrosa para la Bienal de Venecia 2024, con su exposición *Stranieri Ovunque – Foreigners Everywhere* (Biennale di Venezia).

Palabras clave • arte contemporáneo, circuitos globalizados, curadores, historiadores del arte, inclusión, sistema arte

Abstract

Anna Maria Guasch has been key in building a global art system, highlighting the role of others—traditionally marginalized artists, cultures, and practices—in developing a more inclusive and diverse vision of contemporary art. Based on her research on globalization processes in art, Guasch has highlighted the importance of broadening perspectives to encompass narratives and aesthetics from different geographies and contexts—including feminism—questioning the predominance of traditional power centers and promoting a plural vision of art. Her work is traced in the line of a plethora of art historians and curators—a view from Europe—who, from reflective and critical points of view, declaim in the era of the global the inclusion of the art of *others* (Levinas) in a process that seeks to integrate them equally into art circuits. This view is consolidated today with the curatorship of Adriano Pedrosa for the Venice Biennale 2024, with his exhibition *Stranieri Ovunque – Foreigners Everywhere* (Biennale di Venezia).

Keywords • contemporary art, globalized circuits, curators, art historians, inclusion, art system

¹ LYNDA AVENDAÑO SANTANA | Investigadora de AGI Art Globalization Interculturality de la Universitat de Barcelona UB; investigadora del Centro de Investigaciones Estéticas Latinoamericanas de la UCH • <https://orcid.org/0000-0001-8574-599X> • avesanta4@gmail.com

FECHA DE RECEPCIÓN: 3 de noviembre de 2024 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 18 de noviembre de 2024.

Citar este artículo como: AVENDAÑO SANTANA, L. (2024). Anna Maria Guasch y su aporte al sistema de arte global. *Revista Nodo*, 19(37), julio-diciembre, pp. 82-99. doi: 10.54104/nodo.v19n37.2071

Introducción. Breves notas sobre la historia de la construcción del sistema arte

La construcción del sistema arte ha pasado históricamente por varias vías, siendo las más relevantes las generadas por los artistas —articulación que realizan al interior de la ejecución de las obras de arte— y quienes reflexionan el arte, como los historiadores del arte, los filósofos, los estetas, los teóricos del arte y los especialistas en estudios visuales, cuya labor se relaciona con el análisis y la proyección de las obras de arte y de los artistas.

Significativo es que el despliegue de los artistas tendrá un punto significativo para la construcción del sistema arte durante el Renacimiento italiano, cuando el prestigio de los artistas irá de la mano del tipo de representación espacial ejecutada que, en tanto mimesis de una impresión óptica, marca una ruta de comprensión del mundo y de su reflejo. Debemos recordar que dicha mimesis consiste en la representación sobre un soporte —como una tela— de un espacio unitario que converge en un centro que demarca la línea del horizonte, instancia que conlleva el trabajo con la perspectiva como instrumento, el cual, aplicado a cabalidad, da lugar al cuadro-ventana que es en sí representación del mundo. Así, la mimesis según Jacques Rancière es:

[...] en efecto, lo que distingue el saber del saber hacer del artista del que hace el artesano o el actor de variedades. Las bellas artes son tales porque las leyes de la mimesis definen en ellas una relación reglamentada entre una forma de hacer —una *poiesis*— y una forma de hacer —una *aisthesis*— que se ve afectada por ella (2012: 50).

Cabe agregar que la imitación de la naturaleza se basó en trabajos sobre la perspectiva o de estudios de proporciones, como los efectuados por Luca Pacioli sobre la sección áurea. En *De Divina Proportione* (1509), este autor estableció el número áureo —simbolizado por la letra griega ϕ (*fi*)—, que tiene diversas propiedades, entre ellas, las de proporción y relación, que encontramos en la naturaleza y en algunas figuras geométricas.

Pacioli atribuyó un perfil estético especial a los objetos naturales que siguen la razón áurea, a los que les otorgó una importancia mística (Tatarkiewicz, 1991: 71).

Pero no sólo estriba en ello la construcción del sistema arte, sino también en los campos de las reflexiones que se han dado desde la filosofía, la estética, la historia del arte, la teoría del arte y los estudios visuales.

Es en determinados procesos en épocas específicas y de acuerdo con la mirada de diversos autores donde acaecen instancias claves para el devenir la historia del arte. Es el caso del proceso de representación mimética renacentista, donde se expresa, instaura y transcurre la autonomía del arte, que define Arnold Hauser como la expresión:

en forma objetiva desde el punto de vista de la obra. El mismo pensamiento que expresa el concepto de genio en forma subjetiva —desde el punto de vista del artista—. La autonomía intelectual es el concepto correlativo a la espontaneidad del espíritu. Pero la independencia del arte significa para el Renacimiento en todo caso sólo la independencia frente a la Iglesia y a la metafísica por la Iglesia representada, mas no significa una autonomía incondicionada y total (1969: 427).

En tal autonomía subyace, como dice Berthold Hinz en *Autonomie der Kunst*,

la fase en que se separa al productor de los medios de producción, el artista resulta ser el único al que no le afecta en nada la división social del trabajo [...]. Tras la división histórica del trabajo, la producción artesanal del artista parece ser la causa por la que su producto adquiere valor especial “autónomo” (1972: 175).

Pero dicho valor únicamente se instituye al otorgar el artista renacentista mayor importancia al concepto que trabaja como ideal que a su labor artesana, como lo hace evidente Filippo Brunelleschi en la cúpula de Santa María dei Fiori.

En este sentido, Michael Baxandall explicita en *Giotto y los oradores* (1996) que es en el siglo xv cuando se produce en la literatura —con los humanistas ita-

lianos— la defensa de la asimilación de las artes visuales al *ars poetica* y *ars rhetorica*, dejando las artes de ser únicamente una producción material para convertirse en un reflejo de los impulsos anímicos y espirituales de los artistas con el fin de ser disfrutada por el público.

En ello acaece la autonomía estética de la obra de arte al constituirse como expresión liberadora —concepto que prevalece en la actualidad—, y que se sostiene en la idea de que el arte es una producción especial. Así lo manifiestan mecenas como Lorenzo de Medici. El arte posee más aún un aura. Esta idea precisa un tipo especial de proceso inusitado de desmaterialización de la cultura y las artes en el transcurrir de la historia de la humanidad, sólo visible antes del Renacimiento, en la Grecia antigua, sobre todo en el siglo v a.C. Este fenómeno, que Walter Benjamin precisará como “una manifestación única de su lejanía, por más cerca que pueda estar” (2012: 49-85), será apartado de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica durante el siglo xx.

La creencia de que las obras de arte poseen un aura tendrá su correlato en la mantención histórica de un tipo de arte desacralizado que se desarrolla desde el Renacimiento en adelante, incluso hasta la actualidad en algunos casos. Esto está avalado por la labor artesanal de producción realizada por artistas actuales; por ejemplo, algunos artistas de los nuevos medios que trabajan unitariamente cada pieza como si fuese una escultura a modelar, como los trabajos de fines de los noventa de Olia Lialina que se podían ver en Art.Teleportacia, en contraposición a otros que dejan atrás el concepto de aura, como 0100101110101101.org (Eva & Franco Mattes) y trabajos de net.art como *Hybrids* (1998), donde copian y piratean otras webs de net-artistas que apelaban al concepto de obra única —como si una web no se pudiera clonar—.

En este contexto, el artista está vinculado a ese proceso aureático en la medida que él posee la capacidad de construir esa aura. Pero dicho proceso —como lo establece Giorgio Vasari en *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* (2002)— sólo lo pueden lograr a cabalidad los artistas-genios.

Por otra parte, se ha de decir que la consolidación de la autonomía artística sustentada en la «teoría del genio» se logra en el siglo xviii, cuando la sociedad burguesa alcanza el poder político y una notable expansión social. Ello posibilitó la línea de pensamiento filosófico dedicado específicamente a las artes: la estética, término que procede de las voces griegas ‘sensación, percepción’ (αθητική [*aisthikê*]), de ‘sensación, sensibilidad’ (αθησις [*aisthesis*]), y de ‘relativo a’ (ε-ικά [*ica*]).

El concepto de estética fue introducido por el filósofo alemán Alexander Gottlieb Baumgarten en su obra *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, de 1735, y en 1750 en su *Aesthetica*, donde se aboca a una serie de problemas referidos al valor que contiene el arte, lo que dará lugar a un modo de análisis, comprensión y proyección de la obra de arte, influenciando el quehacer de los artistas.

En *Aesthetica* (1961), Baumgarten fue el primero en delimitar la reflexión sobre lo bello y el arte, la genialidad y el gusto a través de una metodología propia de la “estética”, estableciendo así características fundamentales del arte moderno. Pero la sistematización de esta disciplina la realizará Immanuel Kant en su *Crítica del juicio* (1790), donde indagará sobre el juicio de gusto y el juicio estético —análisis donde resuenan los estudios realizados en el Renacimiento por Lorenzo Ghiberti, Marsilio Ficino, Nicolás De Cusa, Leon Battista Alberti y otros anteriores y posteriores a ellos—, señalando que:

no puede haber ninguna regla de gusto objetiva que determine por conceptos lo que sea bello, puesto que todo juicio de esta fuente es estético, es decir, que su motivo determinante es el sentimiento del sujeto y no un concepto del objeto (Kant 1961: 90).

Y agrega: “la satisfacción que determina el juicio de gusto carece de todo interés” (Kant 1961: 280), y “...el interés se define por medio de la relación con la facultad de desear” (1961: 280), siendo ésta —nos dice desde su sesgo— la subjetividad, desde la cual una sociedad sustenta su máximo beneficio.

Hay que tener claro que, para Immanuel Kant, la generalidad del juicio estético se sustenta en la aceptación de un concepto que proporciona las condiciones subjetivas efectivas, en general, para el uso de la facultad de juzgar (Kant, 1961: 380) y que se produce específicamente en la reciprocidad entre imaginación y entendimiento. En ello, el fundamento kantiano reconoce la libertad del arte, su carencia de funcionalidad, desligándolo de las presiones de la sociedad burguesa de su época y, por tanto, de la vida cotidiana. Esto implicó —como lo indica H. Kuhn— que las artes fueran

liberadas de sus ataduras a la vida cotidiana, pensadas como un todo [...]; y ese todo se opuso como dominio de la creación libre y del desinterés por el buen gusto a la vida de la sociedad, que parecía tener un futuro ordenado racionalmente hacia fines determinados (1965: 52-3).

Así, impulsado por un espíritu de época que envuelve a la Europa de ese entonces, Kant sella de manera definitiva la autonomía del arte al tiempo que la estética como disciplina termina por “perfilar” el concepto de arte moderno, que primará con fuerza en las artes visuales, la música, el teatro, la poesía y la arquitectura hasta comienzo del siglo xx y que dará preeminencia a la figura del artista en tanto autor, como eje visible de aquel proceso donde el arte, expresado en obras, conllevará como norma la firma del autor sobre dichos cuerpos y se afianzará en dicho proceso un tipo de conformación histórica de la “institución arte”.

Es interesante señalar —como lo establece Graham Hough en *The Last Romantic* (1949), que la palabra “artista” empieza a alcanzar su significado actual hacia 1853, cuando se le asocia a un proceso de inspiración, creatividad y genialidad, dejando de ser considerado un artesano, un poeta o un científico.

De este modo, el artista es concebido como un ser creativo, de sensibilidad y gusto refinado. Según Larry E. Shiner, en *The Invention of art. A cultural history*, el artista alcanza por ese entonces un aura de honda espiritualidad (2010: 197). De este modo, el arte se

constituye de forma definitiva en “un mundo aparte, sujeto a sus propias leyes” (Bourdieu, 1992: 79).

Como señala Habermas, dicha autonomía del arte se define como “la independencia de la obra de arte ante las pretensiones de aplicación externas al arte” (1972: 190), que

sólo se establece como tal cuando, con la aparición de la sociedad burguesa, los sistemas económicos y políticos se separan de lo cultural y la concepción de mundo tradicionalista, influenciada ya por la ideología de la justa reciprocidad, le quita a lo artístico su ritualidad (1972: 190).

Dicha autonomía tendrá para las artes una importancia radical por cuanto le permitirá, entre otras instancias, una independencia respecto a lo real. Por tanto, una posibilidad interpretativa de la realidad libre de referencias concretas, una independencia respecto de otras disciplinas que le posibilitará al arte ensimismarse, atendiendo a procesos formales y conceptuales propios del “sistema arte».

Cabe agregar, sin embargo, que por su sesgo emancipador, en todas aquellas posibilidades que el arte se ha dado a sí mismo, jamás ha abandonado una reflexión sobre el cuerpo social y sobre la imaginación humana. Esto ocurre desde el arte realista con Gustave Courbet hasta el de los nuevos medios.

Y, desde el siglo xviii hasta la actualidad, el artista en tanto autor se configurará mediante diversas vías como un eje importante de referencia para la comprensión de las obras mismas, del movimiento o tendencia a la que pertenece, o del proceso colaborativo en el que está inmerso.

Sin embargo, fue hasta fines del siglo xx cuando se dio una ampliación efectiva del sistema arte y, por tanto, la inclusión del arte de los *otros*, los no occidentales que no son del primer mundo en los discursos oficiales de la historia del arte —aunque hay algunos atisbos a fines del siglo xix en las obras Paul Gauguin de esos *otros*, en términos temáticos y colorísticos—. Así lo solicitaba el intelectual peruano José Carlos Mariátegui hacia 1926, cuando funda la revista *Amauta*,

donde rescató visiones como la del poeta César Vallejo, a quien consideró el prototipo de artista ejemplar. En su libro *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, de 1928, Mariátegui afirma que en Vallejo se daba un

americanismo genuino y esencial, no un americanismo descriptivo y localista. Vallejo no recurre al folklore. La palabra quechua, el giro vernáculo no se injerta artificiosamente en su lenguaje; son el producto espontáneo, célula propia, elemento orgánico. Su mensaje está en él. El sentimiento indígena obra en su arte quizás sin que él lo sepa ni lo quiera (1999).

Esto que apreció Mariátegui en Vallejo como una fuerza discursiva a ser valorada bajo la categoría de arte lo extendió a las implicaciones de las artes visuales.

Así, después de la Primera Guerra Mundial, cuando Mariátegui ya estaba de regreso en Lima, señaló que la imposibilidad de crear un “nuevo arte” en Perú y en Latinoamérica se debía a que los artistas y los escritores seguían imitando irrestrictamente los estilos europeos desde una mentalidad conservadora reacia a las transformaciones. Para Mariátegui, el arte en Europa estaba en crisis y transformación, y ya no podía ayudar a instaurar un arte original, auténtico y propio.

Para Mariátegui, los movimientos y corrientes vanguardistas europeas eran decadentes:

La decadencia de la civilización capitalista se refleja en la atomización, en la disolución de su arte. El arte, en esta crisis, ha perdido ante todo su unidad esencial. Cada uno de sus principios, cada uno de sus elementos ha reivindicado su autonomía. Secesión es su término más característico.

Será hasta fines del siglo xx y primer cuarto del XXI donde se dará la inclusión de artistas del denominado Tercer mundo —Asia, África y Latinoamérica— en los circuitos internacionales y globalizados y sus inscripciones en la historia del arte de la mano de historiadores del arte y curadores: por ejemplo, latinoamericanos como Andrea Giunta, Gerardo Mosquera, Ticio Escobar, Adriano Pedrosa, entre otros, y de historiadoras del arte europeas como la doctora Guasch

Para Mariátegui, no bastaba la sola inspiración para crear una obra de arte; tampoco ayudaba lograr la armonía, dominar las proporciones o aplicar las reglas estéticas más sofisticadas para conseguir una obra auténtica. Para el intelectual peruano no era suficiente asimilar nuevas técnicas o nuevas formas de expresión sin contenido, sin pensamiento, sin conciencia crítica y arraigada a las culturas locales y a su historia, como la procedente de los aztecas o incas. Pero tampoco negaba la importancia del arte europeo, de ahí que se puede crear un arte con vasos comunicantes con la historia del arte occidental, pero arraigado en lo local. Un arte así, con ribetes internacionales y cercano a las reflexiones del intelectual peruano, será el

de Joaquín Torres García (Uruguay) y posteriormente de artistas como Wilfredo Lam (Cuba) y Frida Kahlo (México).

Sin embargo, será hasta fines del siglo xx y primer cuarto del XXI donde se dará la inclusión de artistas del denominado Tercer mundo —Asia, África y Latinoamérica— en los circuitos internacionales y globalizados y sus inscripciones en la historia del arte de la mano de historiadores del arte y curadores: por ejemplo, latinoamericanos como Andrea Giunta, Gerardo Mosquera, Ticio Escobar, Adriano Pedrosa, entre otros, y de historiadoras del arte europeas como la doctora Guasch. Inclusión del otro, que como causa o afán, se consolida hoy con el comisariado de Adriano Pedrosa para la Bienal de Venecia 2024 con su exposición *Stranieri Ovunque – Foreigners Everywhere*.

Es interesante señalar que la historiadora del arte Anna Maria Guasch ha posibilitado a artistas y teóricos e historiadores del arte, curadores, estetas y filósofos de Latinoamérica, España y de habla española, conocer el arte más reciente de aquellos artistas procedentes de latitudes y de discursos no considerados his-

tóricamente relevantes para la historia del arte hasta hace poco, como se aprecia en su libro *El arte en la era de lo global. 1989-2015* (2016). Es importante mencionar que estos textos también han permitido conocer los circuitos del arte globalizado contemporáneo internacional del primer mundo, sobre todo en territorios de habla española como España y Latinoamérica, pero no exclusivamente.

Libros como el arriba mencionado dan cuenta de exposiciones relevantes para la historia del arte y su definición, como *Magiciens de la Terre* —comisariada por Jean-Hubert Martin— que se presentó en el Centre Georges Pompidou, la Galerie de la Tour y la Grande Halle de la Villette en 1989. Esta muestra permitió una verdadera apertura al arte contemporáneo al incluir a artistas de países no occidentalizados, que era el objetivo de la exposición misma. Anna Maria Guasch dará cuenta de ello y de la profunda falla en el mundo del arte contemporáneo, limitado hasta entonces —con escasas matizaciones o excepciones— sólo a las fronteras de Europa (occidental) y a América del Norte. Es interesante el análisis de Guasch del *remake* de *Magiciens de la Terre* que tuvo lugar en el mismo lugar, en julio de 2014, veinticinco años después, en un tiempo en que ya la mirada occidental había disminuido su hegemonía.

Para la historiadora del arte, el *remake* de la exposición fue edificante pues permitió repensar a través de epistolarios, documentos, publicaciones, fotografías y filmes la configuración conceptual de *Magiciens de la Terre*. Fueron prioritariamente estimulantes los debates llevados a cabo en la Bibliothèque Kandinsky del Pompidou sobre la genealogía de la exposición, su recepción crítica y los desplazamientos teóricos que se pusieron en escena.

Pero en *El arte en la era de lo global*, Guasch examina además los años que median entre *Magiciens de la Terre* de 1989 y su recreación documental en 2014, leyendo estos años a la luz del desarrollo de un arte cada vez más global y procedente de distintos lugares del mundo, un territorio de flujos cambiantes y categorías mezcladas, dominado por la capacidad creativa de la interacción y del diálogo entre culturas, pero marca-

do de manera progresiva por una economía en crisis que pone en entredicho el desarrollo basado en el crecimiento.

Sin duda, libros como éste van mostrando el perfil de una historiadora del arte capaz de leer entre líneas el sino del arte de su tiempo y de configurar un discurso disciplinar dislocador.

Ejes de la construcción del sistema arte por parte de los historiadores del arte. Del Renacimiento a la posmodernidad

La autonomía del arte no sólo se producirá por los parámetros impuestos por las artes visuales, sino también a partir de los ejercicios escriturales que revelan miradas y reflexiones que identifican dicho territorio. Los primeros escritos sobre historia del arte se dan en el Renacimiento, con Giorgio Vasari (2002) a la cabeza, y se destacan tratados sobre arte como el de Leon Battista Alberti (1988). Ellos serán los antecesores de una práctica que hará viable la transmisión del valor de las obras de arte como un fenómeno particular de emancipación que, hasta comienzo del siglo XX, seguirá marcado por la teoría del aura, del genio artístico y la belleza, y el predominio del arte europeo; y hasta la década de los ochenta del siglo XX, también del arte estadounidense, excluyendo mayoritariamente el arte del resto del mundo, a los *otros*. Estas instancias y conceptos complejos se desarrollarán a lo largo de la historia del arte durante la modernidad y perviven aún hoy en muchas zonas del mundo.

En lo que se refiere el momento actual, la postura historiográfica postmoderna propiciada por Arthur C. Danto, por ejemplo, da cuenta del fin del fetichismo de la belleza vinculada al aura, y visualiza la historia del arte como una disciplina progresiva, al tiempo que el arte está en un ámbito en progresión, como la ciencia. Es interesante recordar que, en el texto de Danto —*Después del fin de arte*—, donde habla sobre las “Cajas Brillo” de Warhol, el historiador del arte se pregunta qué distingue la obra de este artista de un objeto de consumo ordinario. Es decir, ¿qué hace que su obra sea



Aspecto de la exposición *Magiciens de la terre*, comisariada por Jean-Hubert Martin. Centre Georges-Pompidou y la Grande Halle de la Villette, París, 1989.

una obra de arte original? La respuesta es que la obra poseía un significado complejo y presentaba diversas problemáticas, entre ellas, la de la sociedad de consumo. Esto alejaba a las obras de Warhol del significado estándar que poseen las cajas de detergente producidas por la industria, las cuales tienen únicamente un sentido utilitario y propagandístico (Danto, 2002: 123-124). Danto se preguntaba: ¿cómo se distingue un objeto artístico de uno meramente funcional?

Su planteamiento es que la obra de arte es tal no por ninguna cualidad intrínseca, sino por enmarcarse dentro del “mundo artístico” —colectivo o comunidad artística integrada por los creadores, los críticos e historiadores del arte, los especialistas en cultura visual en los museos, los marchantes de arte, entre otros—. Si esta comunidad acepta algo como arte, entonces es arte. Es una cuestión que ya Benjamin lo había afirmado al

hablar de la institución arte (2012) que, como bien sabemos, está regulada por el principio de la autonomía del arte. En este sentido, Pierre Bourdieu dirá:

Se le da valor y sentido a un gesto como el de Duchamp (*ready-made*) a partir de la eficacia “mágica” de la lógica del propio campo que le reconoce, produciendo instancias de consagración y todo un grupo de “creyentes” (1992: 257).

Lo anterior no niega que la obra de arte es, en definitiva, la que impone retóricas y, en ese sentido, el tipo de obra instituida en el Renacimiento —de gran valor cultural— provocará que el creador-productor se acerque al receptor de la obra en términos de búsqueda de cercanía con él, y genere un tipo de recepción individual por la que cada sujeto vive de manera particular

una creación artística, para lo cual se le exige ensimismarse en el objeto de contemplación, como nos sigue ocurriendo con las “Cajas Brillo” de Warhol.

Para Walter Benjamin, esto constituye un tipo de recepción de tipo aurático que se produce a partir de las categorías de autenticidad y unicidad que, para él, niegan el poder real de transformación del arte respecto de la sociedad. Para Benjamin, este poder transformador sería verdaderamente posible si

En el instante en que el criterio de autenticidad falla en el seno de la producción artística, toda la función social del arte resulta transformada por entero. Y, en lugar de fundamentarse en el ritual, pasa a fundamentarse en otra praxis, a saber: la política (2012: 59).

Esta es una cuestión que en la posmodernidad cobrará sentido en muchas obras de los net-artistas (fines de los noventa, comienzos del 2000), quienes reclamarán un tipo de arte que elimine las fronteras entre arte y sociedad. Así se aprecia en los postulados de 0100101110101101.org, que hizo públicos Luther Blissett Project-LBP en un *e-mail* o manifiesto de 1999 (Luther Blissett, 1999), y dos acciones efectuadas ese mismo año —*Open_source_hell.com* e *Hybrids of the heroic period*—, que consistieron en hackear respectivamente las páginas de Hell.com y Art.Teleportacia, y crear dos *websites* que, desde un gesto “apropiacionista”, aludían a los *sites* hackeados pero intervenidos, incluida basura digital en el caso de *Hybrids of the heroic period*. Mediante estas obras, 0100101110101101.org solicitaba a los net.artistas vinculados a dichas páginas —como Jodi en el caso de Hell.com— que dejaran de participar de acciones clásicas que apelaban, entre otras, a la idea de una obra única y original. Al mismo tiempo, y debido al quiebre del *copyright* de las páginas mencionadas, 0100101110101101.org renegaba de las rígidas leyes de propiedad intelectual contemporáneas que impiden la libre circulación del arte y del conocimiento en general (Avendaño Santana, 2020).

A lo largo de una extensa trayectoria, 0100101110101101.org ha apelado a una forma más directa de llegar a las ciudadanía contemporáneas —sin interme-

diación— de coleccionistas particulares; por ejemplo, favoreciendo procesos técnicos de reproducción por medio de *software* libre y difusión masiva de las obras a través de internet y la *www*.

En el manifiesto de 1999 arriba mencionado, 0100101110101101.org señalaba:

No hay ningún genio aislado del mundo e inspirado por las musas. La cultura la construye la gente en su intercambio de información, en la reutilización de cosas que ya se han hecho en el pasado, y siempre ha sido así. La cultura no es sino un enorme plagio sin fin en el que nadie inventa nada, la gente sólo reutiliza lo existente y esta remezcla siempre se produce de un modo colectivo; nadie crea de la nada. Esto también ocurre en el “mundo real”. Lo que sucede es que la red lo pone en total evidencia. Ya no es necesario mutilar cuadros (Alexander Brener) o ponerles un bigote a las postales de Mona Lisa (Duchamp); ahora el arte puede ser descargado en el ordenador, modificado y subido de nuevo a la red con facilidad.

Desearíamos ver cientos de “sites” 0100101110101101.org repetidos sin fin, de tal manera que nadie pudiera adivinar cuál es el “original”; nos gustaría ver cientos de Jodi y hell.com, todos diferentes, todos iguales, sin nadie que se dedique a archivar procesos por infringingimiento de *copyright*; ya no habría más originales que preservar. ¿Será “Web Devil” el pincel de una nueva generación de artistas? (Luther Blissett, 1999).

La posición *anticopyright* 0100101110101101.org enuncia el inicio de un movimiento internacional —no sólo artístico— que verán en las nuevas tecnologías unos instrumentos para dar curso a la creatividad sin límite alguno (Avendaño Santana, 2020). Sin embargo, en este contexto no vemos aparecer los discursos de otras latitudes que no sean las de un Occidente del primer mundo.

Pero esto empezará a cambiar de manera paralela al desarrollo del arte de los nuevos medios desde la mano de curadores y teóricos del arte como Anna Maria Guasch y los antes mencionados, así como de discursos como el de Néstor García Canclini, quienes clama-

rán por la inclusión del arte hasta hace poco considerado de la otredad (Avendaño Santana, 2023).

En este sentido, quien dará mayor espesor a la comprensión de un tipo de arte internacional, global, pero con ribetes locales, será Anna Maria Guasch, que se interiorizará de un arte incipiente a fines del siglo xx, y se moverá en diversas latitudes, negándose a dejar sus raigambres locales, pero buscando trascender la esfera internacional, como es el caso de la producción artística de Rogelio López Cuenca.

Por otra parte, en libros como *Derivas. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento* (Guasch, 2021), reflexiona sobre el arte a través de sus “derivadas”, como son los movimientos que configuran el arte actual y que hacen que quepan múltiples maneras de crear. En este texto, asimismo, Guasch se adentra en las implicaciones de la disciplina de la Historia del arte, en sus límites y en la necesidad de esbozar nuevos métodos y estrategias de lectura. Contempla esta posibilidad gracias a un modo de concebir el conocimiento como intercambios de saberes de disciplinas afines o no. Guasch desarrolla “líneas de fuga” que, desde los estudios visuales, la crítica de arte, el concepto de archivo como resguardo de la memoria, y la globalización, propicien un espacio común donde se reconoce que tan relevante como el arte es la forma de narrarlo y analizarlo.

Anna María Guasch, el arte global y la difusión de su pensamiento

Paralelamente a esta trama tan vanguardista —la versión más conocida de la construcción del sistema arte— se ha dado un fenómeno muy importante para la comprensión del desarrollo del arte contemporáneo, que tiene que ver con la expansión de la información y la reflexión sobre éste por parte de grandes y/o importantes editoriales como Taschen, Akal, Serbal, Siruela, etc., quienes han publicado valiosas reflexiones de historiadores del arte como Alexandra Kolossa, Juan Antonio Ramírez Domínguez y Anna Maria Guasch. A través de algunas de estas editoriales, Guasch dio a conocer el arte más reciente sobre todo en España y La

tinoamérica, con textos como *El arte del siglo xx en sus exposiciones. 1945-1995* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997), donde realiza un análisis crítico e histórico de la creación artística contemporánea por medio del análisis de una serie de exposiciones trascendentales para comprender y tener un debate creativo sobre el arte del siglo xx —cuestión poco común incluso hoy—, mostrando cómo dichas exposiciones han sido de los instrumentos más importantes —si no el que más— de difusión, acrisolamiento y también, en varios casos, de gestación de estilos, lenguajes y posicionamientos plásticos. La selección de exposiciones referidas en el texto participa de la idea de constituirse en interrogantes sobre los lenguajes, estilos y discursos plásticos, aunque también sobre las intenciones y los posicionamientos artísticos del siglo xx de las vanguardias artísticas.

Además, Anna Maria Guasch hace en este tipo de textos un ejercicio que será una de sus señas y que cobrará importancia a nivel internacional: su capacidad de leer extensos periodos históricos a través de conceptos, así como la instalación de preguntas fundamentales, que tiene sus antecedentes en el texto que en 1993 escribió junto a Joan Sureda, *La trama de lo moderno* (Akal). Estas instancias le permitirán tanto a especialistas como a amateurs entender de manera más razonable la historia del arte contemporáneo, que porta características distintas a los periodos anteriores, pues la vanguardia abandona el concepto decimonónico de belleza para integrar la noción de concepto como un eje central de las propuestas artísticas de los siglos xx y xxi.

En el año 2000, Anna Maria Guasch publica *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural* (Alianza Forma), donde analiza el arte más cercano a su tiempo con el fin de integrar la producción artística más reciente atendiendo a la dinámica de la impronta de la historia en su devenir más contemporáneo. Esta cuestión ha sido dejada de lado por muchos historiadores del arte y teóricos del arte, quienes se centran en el análisis de las obras atendiendo mayoritariamente a las implicaciones del arte en su esencia aurática —o iconológica e iconográfica— y sus sim-



bolismos, o no trabajan temáticamente el arte más reciente. En este libro, la autora parte del emblemático 1968, instante que conjetura el fin del dogma formalista y en el que el posminimalismo se precipita en una aguda desmaterialización de la obra de arte.

A partir de ahí se adentra en lo que Jean-François Lyotard llamó postmodernidad, identificándola como una postmodernidad citacionista y cálida reivindicadora de un “yo” hedonista y apolítico, hasta visualizarla y definirla como una postmodernidad que, en un proceso de democratización pluralizante, ampara un fuerte compromiso con el feminismo, la diversidad sexual, lo étnico y, por ende con el *otro* cultural, lo que se acentuará con el desarrollo de las nuevas tecnologías y su impulso globalizador (Lyotard, 1994).

Desde una serie de obras, Guasch identifica giros de una posmodernidad fría en Europa y Estados Unidos, postapropiacionista y simulacionista, y reconoce un arte postmoderno activista y alternativo en Estados Unidos, entre otras tantas instancias, como el desarrollo de un arte multiculturalista.

En este proceso de lectura, la doctora Guasch efectúa un análisis de la historia del arte de las últimas eta-

Se ha dado un fenómeno muy importante para la comprensión del desarrollo del arte contemporáneo, que tiene que ver con la expansión de la información y la reflexión sobre éste por parte de grandes y/o importantes editoriales como Taschen, Akal, Serbal, Siruela, etc., quienes han publicado valiosas reflexiones de historiadores del arte como Alexandra Kolossa, Juan Antonio Ramírez Domínguez y Anna Maria Guasch.

pas del siglo xx en el que atiende al telón de fondo que, al decir de Marcuse, nos demarca en este caso la postmodernidad —diremos una postmodernidad incompleta, como lo señala Habermas (2008)—, que permea el arte más reciente y los discursos teóricos en torno a ella. Guasch estudia los pensamientos y conceptos que generan los distintos movimientos desde el punto de vista de un arte multicultural trabajándolo como tema, y analiza las principales obras y artistas que van configurando el perfil creativo de ese arte aún reciente.

Hacia 2004, Anna Maria Guasch da un salto radical en la producción de libros dedicados a la historia del arte en España y Latinoamérica con su texto *Arte y globalización* (Universidad Nacional de Colombia), donde construye un cuerpo escritural que combina la historia del arte con la teoría del arte y los Estudios visuales. Este texto fue uno de los primeros escritos en lengua española en el que un historiador del arte se plantea las relaciones entre arte y globalización.

Este libro parte de las tesis del sociólogo Roland Robertson, quien establece una clara dicotomía entre lo global y lo local, y que ha dado lugar a un “tercer elemento”, lo *glocal* —acrónimo bien formado a partir de global y local—, que resulta de una interpenetración de la universalización de lo particular y la particularización de lo universal.

Anna Maria Guasch trabajará la relación dialógica entre lo global y lo local (hogar, comunidad), y asumirá la noción de “glocalidad” a partir de una serie de teóricos relevantes que permitirán entender nuevos conceptos asociados a lo global, como el de desterr-

torialización propuesto por Deleuze y Guattari en *Mil mesetas* (Deleuze y Guattari, 2020); lo étnico, concepto que propone el antropólogo indio Arjun Appadurai, conocido por sus trabajos sobre modernidad y globalización, como se aprecia en su libro *La vida social y las cosas* (Appadurai, 1986); paisajes de hibridación, término acuñado por el teórico del postcolonialismo de origen indio Homi K. Bhabha, profesor en la Universidad de Harvard, en libros como *El lugar de la cultura* (Bhabha 2002). Este último concepto también será trabajado por Néstor García Canclini, como se aprecia en su libro *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (Canclini 1989). En un segundo término, Guasch llevará a cabo un proceso expandido de análisis de prácticas artísticas, como los trabajos de Francis Alÿs, Antoni Muntadas, Hannah Collins o López Cuenca. Podemos decir que Anna Maria Guasch conjuga lo que señaló Nikos Papastergiadis:

Estar en el lugar de aquí y ahora, trabajar con una práctica simultánea y concreta, contemplar el trabajo en la experiencia de la conexión, significa elevar el valor del aspecto “performativo” de la práctica y desplazar el papel reflexivo de la producción cultural (Mosquera y Papastergiadis, 2015).

Así, vemos cómo Anna Maria Guasch se acerca cada vez más a una práctica de articulación del discurso del *tiempo presente* —de la historia y la historia del arte—. Sus análisis son entonces un referente para comprender las propuestas artísticas contemporáneas, alejándose del irrestricto análisis iconográfico, iconológico y conceptual centrado sólo en la obra. Su accionar en algunos puntos nos acerca hacia los estudios visuales y los estudios culturales.

Anna Maria Guasch y la inclusión del arte de los otros

Debemos recordar que en los años setenta del siglo pasado, el arte del tercer mundo, de las mujeres y de las minorías no era incluido dentro de la historia del

arte (Avenidaño Santana, 2023). De ello darán cuenta artistas como Ana Mendieta, performista cuyo trabajo pone en evidencia un accionar feminista que, sustancialmente en la época se desarrolla en galerías, en la naturaleza y en lugares públicos, pero no en espacios de consagración del arte como museos como el MoMA. Mendieta denunciará el poco acceso que tienen las artistas mujeres no blancas como ella —y que se niegan a mantener un discurso de las mujeres blancas— para exhibir en galerías de arte relevantes y en museos importantes en Estados Unidos. Así, en su texto para la exposición *La dialéctica del aislamiento* en la galería A.I.R., Ana escribe:

¿Existimos? Cuestionar nuestras culturas es cuestionar nuestra propia existencia, nuestra realidad humana. Confrontar este hecho significa adquirir una conciencia de nosotros mismos. Esto a su vez, deviene una búsqueda, un cuestionar quiénes somos y en quiénes nos convertiremos. Durante la década de 1960, las mujeres de los Estados Unidos se politizaron y se unieron en el movimiento feminista con la intención de acabar con la dominación y la explotación de la cultura del hombre blanco, pero se olvidaron de nosotras. El feminismo americano, tal y como está, es básicamente un movimiento de clase media blanca. Como mujeres no-blancas, nuestras luchas son en dos frentes. Esta exposición no señala necesariamente la injusticia o la incapacidad de una sociedad que no ha querido incluirnos, sino que indica una voluntad personal de continuar siendo “otro” (Varios autores, 1996).

La no inclusión de un tipo de arte marcado por las inquietudes de determinados grupos como las feministas fue reflejo de una época y de una sociedad europea y estadounidense segregacionista blanca que marcaba la pauta de los museos de entonces, y que aún hoy tiene poder en las decisiones de ese tipo de instituciones. Será hasta fines de los años noventa, con investigaciones como las que sobre *performance* llevó a cabo el canadiense Richard Martel, y que se reflejan en su libro *Art Action 1958-1998* (Intervention Editions, 2001), que empieza a surgir un interés por el arte de otras la-



Aspecto de la exposición *La memoria del otro*, comisariada por Anna María Guasch. Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2009.

titudes, fuera de Estados Unidos y Europa. En este sentido aparecerán las investigaciones que la doctora Guasch presenta en su libro *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural* (Alianza Forma, 2000), con artistas hasta hace poco no considerados parte de la escena internacional del arte y de su discurso.

Las disertaciones de Anna Maria Guasch entran en sintonía con curadores, teóricos e historiadores del arte latinoamericanos como Giunta, Mosquera, Escobar, Pedrosa, Cuauhtémoc Medina y Nelly Richard, entre otros, quienes a través de una lucha sistemática por dar cuenta del arte de los *otros*, de ellos mismos que son los *otros*, han abierto efectivas posibilidades a artistas latinoamericanos —y al arte feminista entre otros— de proyectar sus obras a nivel internacional y poner en

escena una serie de propuestas cuyos sentidos no habían sido tópicos disciplinarios recurrentes en la historia del arte universal y en las exposiciones.

En este sentido vale la pena recordar las palabras de Andrea Giunta a propósito de lo que empezaba a suceder a fines de los años ochenta del siglo pasado:

Desde 1987, y en gran parte como preparativos de los grandes festejos del Quinto Centenario, se inaugura un ciclo febril de exposiciones en las que, a diferencia de la anterior ola en la que dominaron aquellas orientadas a definir la “generación emergente”, predominan los panoramas continentales de carácter temático e, incluso, las exposiciones nacionales (sobre México y Brasil las más importantes). El ciclo llegó a su apoteosis en 1991-1992, años en los que proba-

blemente se haya concentrado la mayor cantidad de muestras generales sobre arte latinoamericano realizadas hasta el presente (Giunta, 1996).

Y recuérdese lo que señalaba Gerardo Mosquera a mediados de los noventa sobre el fenómeno de internacionalización del arte latinoamericano. Él decía que dicha internacionalización se efectuaba en un sentido unilateral y jerárquico, a partir de un ilusorio diálogo multicultural, pues dicha internacionalización respondía estrictamente a los intereses de los centros de arte de países desarrollados, los cuales exponen al resto del planeta desde una monoperspectiva. En este sentido, Mosquera dirá:

La comunicación intercultural se produce, en la práctica, mediante un conglomerado de estructuras radiales alrededor de los centros que controlan el proceso en el aspecto material, pero también en la producción de sentido (Mosquera, 1994a).

También expresará:

Los países receptores curan las muestras de las culturas cuyo arte se va a exponer; casi nunca al revés, y esto parece lo más natural, para después llevar estas mismas exposiciones “enlatadas” a lo que él llama las periferias, que son, entre otros, los países latinoamericanos (Mosquera, 1994b).

Cabe señalar que el accionar de Anna Maria Guasch — como de los otros comisarios, teóricos del arte e historiadores antes nombrados— ha operado en la línea de una historia del arte más inclusiva y global, que no sólo atiende a la inserción de artistas de fuera de los ejes de poder del primer mundo, sino que se incluyan temáticas diferentes a las tratadas habitualmente. De ello

Como indica Anna Maria Guasch, este nuevo periodo aperturista hacia el arte entre otros del tercer mundo y de la mujeres debe entenderse bajo un marco de precaución, porque la globalidad no ha significado —nos dice la autora—, como lo vemos en la actualidad, una inserción natural y automática de este tipo de arte. También hay resistencia y luchas de poder en la cultura y las artes que buscan hegemonizar los territorios.

da cuenta la exposición curada por Guasch y denominada *La memoria del otro en la era de lo global* (2009), donde encontramos a artistas como Rogelio López Cuenca, Collins, Muntadas, Colomer. Esta exposición recorrió varios países y se presentó en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile y el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá, entre otros.

A pesar de que, al decir de Arjun Appadurai (1986), la globalización conlleva procesos negativos de homogeneización, la exposición acogió la idea de que también es una *tecnología o máquina* que ayuda a ampliar nuestros horizontes aportando rutas para interconectarnos con otras so-

ciedades, otras gentes, otros pensamientos, no sólo por medio de las nuevas tecnologías o los medios habituales, sino a través de lo que Appadurai llama *experiencias mediadas*: desde la migración o el viaje hasta las procedentes del diálogo, es decir, las experiencias dialógicas. En estos procesos, la globalización deja de constituirse en un proceso abstracto, externo y distante, que muta incesantemente de coordenadas, para convertirse en un instrumento —con componentes utópicos— que puede acrecentar y proyectar las expectativas locales. Pensar la globalización no a gran escala, sino a partir de la producción de la localidad de las nuevas minorías delineadas por Appadurai, permite entender esta exposición como una proposición sobre la memoria y la *otredad*, entendida ésta como *otredad identitaria* de la compleja vida cotidiana en el sentido individual y social, pero no arrinconada ni aislada, ni siquiera singular ni mucho menos exótica ni exotizada, ya que está interconectada y, a la vez, es parte y razón y consecuencia de las redes globales.

En este mismo sentido va también una de las exposiciones que ya hemos mencionado y que ha extendido definitivamente los márgenes de la historia del arte: *Stranieri Ovunque – Foreigners Everywhere*, comisaria-



Afiche del Second International Conference. Critical Cartography of Art & Visuality in the Global Age. Geoaesthetics, Politics and Labour, encuentro dirigido por Anna Maria Guasch del 29 al 30 de octubre de 2015 en Barcelona.

da por Adriano Pedrosa para la Bienal de Venecia 2024. Esta exposición no hubiera sido posible sin las reflexiones que han circulado por diversos espacios sobre los pensamientos de Guasch, Mosquera, Giunta, Escobar y Enwezor, entre otros muchos especialistas de diferentes continentes.

El despliegue de los discursos aperturistas de Anna Maria Guasch procede de las peroratas sobre la posmodernidad, y con ello de la globalización y la multiculturalidad, que se dieron fuertemente en el ámbito de la historia del arte a fines del año 2000, y que, como hemos mencionado, han sido significativos para la inclusión del arte de los *otros*. Sin embargo, como indica Anna Maria Guasch hacia el 2000, este nuevo periodo aperturista hacia el arte entre *otros* del tercer mundo y de la mujeres debe entenderse bajo un marco de precaución, porque la globalidad no ha significado —nos

dice la autora— como lo vemos en la actualidad, una inserción natural y automática de este tipo de arte. También hay resistencia y luchas de poder en la cultura y las artes que buscan hegemonizar los territorios. En este sentido resuenan las palabras de Edward Said: “[...] cultura puede ser un auténtico campo de batalla, en el que las causas se expongan a la luz del día y entren en liza unas con otras” (Said, 1996: 14).

Anna Maria Guasch dirá en torno al proceso de globalización del arte —cuestión que sigue vigente—:

A principios del siglo XXI, lo que se ha dado en llamar “el mundo del arte contemporáneo” dejó de pivotar en torno al espacio occidental en favor de adopciones, más que integraciones, de situaciones artísticas extra-occidentales. El arte coetáneo se sintió cada vez más absorbido por el marco de una nueva dinámica geopolítica y por su correspondiente mutación geoeconómica —aunque la dualidad causa-efecto se podría, desde luego, invertir—, menos occidental y más mundial, o, al mismo tiempo y con aparente paradoja, más global y más local (Guasch, 2022: 11).

Anna Maria Guasch reconoce los marcos culturales y artísticos que operan en la actualidad y que se acen-túan —diremos aún más— con el cambio de mundo desde la guerra de Ucrania, la masacre de la población palestina en Gaza, y el surgimiento de los Brics.

Anna Maria Guasch y su aporte a la difusión y análisis del arte de Estados Unidos, y de los *otros* en Latinoamérica y España

Sin duda, el papel de las grandes editoriales como las españolas Akal, Alianza Editorial, Cátedra o Siruela, y como el Fondo de Cultura Económica en México, no sólo han permitido el acceso de sus publicaciones a nivel local, sino que con sus redes han llevado pensamientos diversos a distintas latitudes, propiciando una expansión de discursos de diverso tipo —económicos, políticos, artísticos, de la historia del arte, la teo-

ría del arte, filosóficos, etc.— que de otra forma hubieran llegado parcialmente y no la manera adecuada que llegaron y llegan. Así es que las publicaciones de Anna Maria Guasch, junto con las del también historiador español Juan Antonio Ramírez, lograron posesionarse en el ámbito latinoamericano. Los trabajos de Guasch —quien habitualmente trabaja extensos periodos de la última parte del siglo XX y del siglo XXI de manera sincrónica y conceptual— son los que más repercusión han tenido por su visión, que ha permitido que en Latinoamérica se estudie a artistas de otras latitudes, feministas, que trabajan desde su etnicidad, etcétera.

Es relevante señalar que Guasch ha dispensado una historia del arte en español que ha permitido conocer múltiples expresiones artísticas y pensamientos sobre el arte más reciente por medio de sus trabajos, acortando con ello la brecha que imponen lenguas como el inglés y el francés a estudiosos de extensos territorios de Latinoamérica, el sur de Estados Unidos, parte de África, etcétera.

Asimismo, destacan textos en español como *La crítica discrepante. Entrevistas sobre arte y pensamiento*

actual (2000-2011), donde Guasch realiza una serie de entrevistas a importantes especialistas en arte de habla no española, entre ellos, a Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, John Douglas Crimp, Thomas Crow, Arthur C. Danto, James Elkins, Hal Foster, Serge Guilbaut, Rosalind Krauss, Donald Kuspit, Lucy Lippard, Griselda Pollock, acercando estos pensadores a los especialistas de habla española.

Guasch también dirige la revista *REG|AC (Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, de la Universidad de Barcelona), especializada en arte contemporáneo, la cual aborda reflexiones necesarias de ser abordadas, como se aprecia en volumen 3, número 1, de 2015: *Repensar lo público. Intersecciones entre las prácticas culturales y el escenario colectivo* (REG|AC, 2015).

Esta revista tiene licencia libre *Creative Commons*, lo que permite acercar el arte actual de forma más expedita a los interesados en el tema.

Cabe destacar que en la mayoría de las escuelas de arte y de historia del arte en España y Latinoamérica, se estudian en las asignaturas de Arte Contemporáneo de manera obligatoria los libros de Guasch.

The screenshot shows the REG|AC journal website interface. At the top, there is a navigation bar with the journal logo and links for 'Registrarse', 'Entrar', and 'RCUB'. Below this is a search bar and a menu with options like 'Actual', 'Archivo', 'Convocatoria de textos', and 'Acerca de'. The main content area displays the article title: 'Toponimias de la relación entre arte y nuevos medios como arte público en el contexto del capitalismo cognitivo (1999-2016)'. The author is identified as Lynda Eulogia Avendaño Santana, from the Universidad de Barcelona (UB). The DOI is provided as <https://doi.org/10.1344/regac2015.1.15>. There is a 'Palabras clave' section listing terms like 'arte público', 'net.art', 'art.hacktivismo', etc. A 'PDF' button is visible next to a small image of a group of people. On the right side, there is an 'Información' section with links for 'Para lectores/as', 'Para autores/as', and 'Para bibliotecarios/as', along with 'Open Journal Systems' and 'Idioma' options (Català, English, Español). The publication date is listed as 2015-12-28.

Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo REG|AC, de la Universitat de Barcelona, digitada por Anna Maria Guasch.
<https://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/article/view/regac2015.1.15>

The screenshot shows a web browser window with the URL artglobalizationinterculturality.com/es/miembros/anna-maria-guasch/. The page features a yellow header with the AGI logo and navigation menus for 'EL PROYECTO', 'ACTIVIDADES', 'REVISTA', 'CONTACTO', and 'ESPAÑOL'. Below the header, a dark grey bar contains the text 'MIEMBROS > ANNA MARIA GUASCH'. The main content area includes a portrait of Anna Maria Guasch, her name and title 'Directora del Proyecto', and a 'Research Project' section titled 'El 'Oro' Más Allá del Multiculturalismo'. A 'Key Concepts' section lists 'Tercera Vía, Multiculturalismo, Globalidad, Zonas de Contacto, Visibilidad'. A large paragraph of text follows, starting with 'Anna Maria Guasch (1953, Barcelona) es Catedrática de Historia del Arte Contemporáneo en la Universidad de Barcelona...' and detailing her academic and research work.

Web del Grupo de Investigación AGI | Art, Globalization, Interculturality-AGI, 2012-2024.

Conclusiones

La estructuración del sistema arte ha sido y sigue siendo un complejo constructo, donde operan para su articulación los artistas, los historiadores del arte, los filósofos, los estetas, los teóricos del arte, los comisarios o curadores de exposiciones, los museos y centros de arte, el público, los mecenas, el mercado del arte con casas de subastas como Sotheby's o Christie's, los compradores de arte, las empresas de gestión de derechos de propiedad intelectual, entre otros, todos bajo un telón de fondo que es la cultura marcada por las visiones de mundo, políticas, sociales y económicas, de los diferentes países y épocas.

Sin embargo, son los artistas y los especialistas en arte —historiadores y curadores— los que más han influido en la definición de un determinado arte, y en la circulación de sus discursos. Con esto presente se ha de decir que la producción de la historiadora del arte Anna Maria Guasch ha ampliado la construcción del sistema arte básicamente en tres dimensiones.

Por una parte, ha contribuido al análisis de la inclusión de artistas de valía de regiones no consideradas hasta hace poco en los circuitos de arte internacional, cuyos discursos toman como referentes sus culturas locales, pero las trabajan en una dimensión globalizante desde una línea discursiva que enfatiza el mismo valor de este tipo de obra con respecto al de aquella realizada por un artista europeo o estadounidense.

En lo que se refiere a su trabajo de análisis de obras en la escena internacional, incluidos los estudios de artistas relevantes actuales europeos y estadounidenses, ha podido llevar, de la mano de grandes editoriales, su trabajo escrito en español a grandes regiones del mundo como Latinoamérica y España, posibilitando que los especialistas se acerquen de manera informada y profunda al arte más reciente, crítico y puntero. Cabe mencionar que también ha publicado en inglés, por lo que su pensamiento se ha extendido al mundo anglosajón.

En relación con el tipo de arte al que se enfoca en su trabajo, Anna Maria Guasch ha sido capaz de centrarse en el arte más global sin perder los raigambres

estéticos y conceptuales más locales; es decir, ha sido capaz de universalizar y globalizar sus discursos. La profundidad de su trabajo la ha hecho reflexionar al punto de indicar que el arte actual es “menos occidental y más mundial, o, al mismo tiempo y con aparente paradoja, más global y más local” (Guasch, 2022: 11).

Lo anterior denota la trayectoria de una historiadora del arte capaz de entender e interpretar el arte más reciente y relevante de primer y del tercer mundo, al tiempo de discernir las necesidades de su tiempo en cuanto a hacer suyo el afán de especialistas de Latinoamérica, por ejemplo, que han requerido saber más sobre el arte actual de distintas partes del planeta.

El trabajo de Anna Maria Guasch, por otra parte, se articula en relación con otros especialistas de arte contemporáneo, como Adriano Pedrosa, quien en la Bienal de Venecia 2024 y en su calidad de curador de la muestra central, ha puesto en escena la inclusión del *otro* expresada como una necesidad del arte de fines del siglo XX y del primer cuarto del siglo XXI. Así lo ha expresado Guasch y lo ha hecho evidente en su exposición *La memoria del otro* (2009), en una dinámica en la que los artistas muestran en sus trabajos rasgos de sus culturas locales y ahondan en ellos y en las de los *otros* —que muchas veces son ellos mismo—, pero mantienen un sesgo global que les permite dialogar de una manera abierta con distintos ámbitos artísticos de diversos países.

Sin duda, hay otros matices de la obra de Anna Maria Guasch que son relevantes para la construcción del sistema arte. Pero la sola inclusión de las *otredades* a los procesos reflexivos de la historia del arte, la circulación de su pensamiento asegurado por la capacidad de distribución de grandes editoriales como Alianza, la reflexión de su pensamiento por artistas y especialistas de diversas partes de mundo, su quehacer docente en grado y posgrado en la Universitat de Barcelona, sus numerosas conferencias dentro y fuera de España, la realización de actividades a través de su grupos de investigación —por ejemplo, AGI-Art Globalization Interculturality—, la formación de especialistas en arte contemporáneo dedicados al arte global y de los otros, el estudio de sus articulaciones reflexivas en distintas

universidades y la circulación de sus escritos en la Web 2.0 han provocado una real y positiva modificación del sistema arte. ●

Bibliografía

- Alberti, Leon Battista (1988). *Antología (De Re aedificatoria)*. Barcelona: Península.
- Appadurai, Arjun (1986). *La vida social y las cosas*. México: Grijalbo, 1986.
- Avendaño Santana, Lynda (2023). Performance. Diálogos y distancias respecto de la institucionalidad museal. En Ignacio Estella y Lesmes, Daniel. *El performance en el museo. El museo como performance*. Madrid: Ediciones Asimétricas.
- Avendaño Santana, Lynda (2020). *Arte y copyright*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-CSIC.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb (1961). *Aesthetica*. Hildesheim: G. Olms.
- Baxandall, Michael (1996). *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica*. Madrid: Visor.
- Bhabha, Homi K. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Benjamin, Walter (2012). La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica. En Walter Benjamin, *Obras*, 49-85. Madrid: Abada.
- Benjamin, Walter (2004). *El autor como productor*. México: Itaca.
- Biennale di Venezia, La (8 de julio de 2024). <<https://www.labiennale.org/en/news/biennale-arte-2024-stranieri-ovunque-foreigners-everywhere>>.
- Bourdieu, Pierre (1992). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre (1972). Elementos para una teoría sociológica de la percepción artística. En Varios autores, *Sociología del arte*, pp. 58-59. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Centre Pompidou (17 de mayo de 1989). Exposition/Musée. *Magiciens de la terre*. 18 mai-14 août 1989. <<https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evnement/cTEXnL>>.
- Danto, Arthur C. (2002). *Después del fin del arte*. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2020). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- García Canclini, Néstor (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

- Giunta, Andrea (1996). América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte latinoamericano. En Varios autores, *Los estudios de arte desde América Latina*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_nlinks&ref=000139&pid=S0121-7550201100020000300011&lng=en
- Guasch, Anna Maria (2021). *Derivas. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento*. Madrid: Akal.
- Guasch, Anna Maria (2016). *El arte en la era de lo global. 1989-2015*. Madrid: Alianza Forma.
- Guasch, Anna Maria (2012). *La crítica discrepante. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2011)*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Guasch, Anna Maria (2004). *Arte y globalización*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Guasch, Anna Maria (2000). *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma.
- Guasch, Anna Maria (1997). *El arte del siglo xx en sus exposiciones. 1945-1995*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Habermas, Jürgen (2008). Modernidad: un proyecto incompleto. En Hal Foster, Jean Baudrillard et al., *La postmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- Habermas, Jürgen (1989). *El discurso filosófico de la modernidad. Doce lecciones*. Madrid-Buenos Aires: Taurus.
- Habermas, Jürgen (1972). Bewusstmachende oder Rettende Kritik. Die Aktualität Walter Benjamin. En *Zur Aktualität Walter Benjamins: Aus Anlass des 80. Geburtstags von Walter Benjamin*, de Siegfried Unseld, 190. Frankfurt: Suhrkamp.
- Hauser, Arnold (1969). *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Labor.
- Hinz, Berthold (1972). Zur Dialektik des Bürgerlichen Autonomie-Begriffs. En Michael Müller, Horst Bredekamp, Hinz et al., *Künstlerische und Materielle Produktion: zur Autonomie der Kunst in der Italienischen Renaissance*, pp. 173-198. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- Hough, Graham (1949). *The Last Romantics [1853]*. Londres: Duckworth.
- Kant, Immanuel (1961). *Crítica del juicio*. Primera parte, sección segunda. Buenos Aires: Losada.
- Kuhn, H. (1965). Aesthetik. En *Literatur*, 2/1, W. Friedrich y W. Killy (eds.), pp. 52-53. Frankfurt: Das Ficher Lexibo.
- Levinas, Emmanuel (2002). *Totalidad e infinito*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Liotard, Jean François (1994). *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- Liotard, Jean François (1987). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- Luther Blissett (2012). *lutherblissett.net*. http://www.lutherblissett.net/index_sp.html (último acceso: 26 de junio de 2012).
- Luther Blissett (1999). *0100101110101101.org-Art.hackivism*. <http://aleph-arts.org/pens/01001.html> (último acceso: 21 de noviembre de 2014).
- Luther Blissett (7 de octubre de 1994). «misc.activism.progressive.» L.B.P. <W04BOJ31%ICINECA.BITNET@MIZZOU1.missouri.edu>. <https://groups.google.com/forum/?hl=es#!topic/misc.activism.progressive/iyyLtcXcCks> (último acceso: 24 de junio de 2014).
- Mariátegui, José Carlos (1999). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Minerva.
- Mariátegui, José Carlos (1926). Arte, revolución y decadencia. Lima: *Revista Amauta* (3-4).
- Martel, Richard (2001). *Art Action 1958-1998*. Barcelona: Intervention Editions.
- Mosquera, Gerardo y Papastergiadis (2015). La geo-política del arte contemporáneo. *Errata. Geopolíticas del arte contemporáneo*, 14: 18-34.
- Mosquera, Gerardo (1994a). Poder y comisariado internacional. *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, 102: 12-17.
- Mosquera, Gerardo (1994b). Algunos problemas del comisariado transcultural. En Jean Fisher (ed.), *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts*. Londres: Kala Press/INIVA, pp. 133-139.
- REG|AC (2015). <https://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/article/view/regac2015.1.15>.
- Rancière, Jacques (2012). *El malestar en la estética*. Madrid: Clave Intelectual.
- Said, E. W. (1996). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- Shiner, L. (2010). *The Invention of Art. A Cultural History*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Sureda, Joan y Anna Maria Guasch (1993). *La trama de lo moderno*. Madrid: Akal, 1993.
- Tarabukin, Nikolai (1977). *El último cuadro: del caballete a la máquina por una teoría de la pintura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Vasari, Giorgio (2002). *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Cátedra.
- Varios autores (1996). *Ana Mendieta*. Gloria Moure (ed.). Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporáneo-Ediciones Polígrafa, 1996.