

nodo

37

Volumen 19
julio-diciembre 2024

ISSN 1909-3888
ISSN online 2346-092X

REVISTA DE INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN

Mapeando el arte global *La investigación crítica de Anna Maria Guasch*

DOSSIER DE ARTE



**Oliver
Ressler**



UAN
UNIVERSIDAD
ANTONIO NARIÑO

Facultad de Artes
Vicerrectoría de Ciencia, Tecnología
e Innovación • Fondo Editorial

nodo

REVISTA DE INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN

Rectora

LINA URIBE CORREA

Vicerrectora académica

DIANA ISABEL QUINTERO

Vicerrector de Ciencia, Tecnología e Innovación

GUILLERMO ALFONSO PARRA

Secretaria General

MARTHA CARVALHO

Decano Facultad de Artes

HUMBERTO PARGA HERRERA

Directora del Fondo Editorial

LORENA RUIZ SERNA

nodo

Volumen 19 Número 37

julio-diciembre 2024

<https://doi.org/10.54104/nodo.v19n37>

Editora

María Luisa Passarge

Corrección de estilo

La Cabra Ediciones

Diseño editorial y diagramación

María Luisa Passarge

Portada

ANNA MARIA GUASCH, fotografía © Jordi Borrás

ISSN: 1909-3888

ISSN (en línea): 2346-092X

Correspondencia

revista.nodo@uan.edu.co

Carrera 3 Este núm. 47a-15, Bloque 6

Código postal 11031, Bogotá, Colombia

Teléfono: (+57) 1 315 2980

<http://revistas.uan.edu.co/index.php/nodo>

Indexaciones

Latindex Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas en América Latina, el Caribe, España y Portugal

Dialnet Portal de difusión de la producción científica hispana, Universidad de La Rioja, España

Clase Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

Ulrich's Periodicals Directory, Estados Unidos

IBSS International Bibliography of the Social Sciences, Inglaterra

ARLA Asociación de Revistas Latinoamericanas de Arquitectura

ESCI Emerging Sources Citation Index, Thomson Reuters

Redib Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico

Comité Editorial • Editorial Committee

Argentina

JULIANA MARCÚS | Sociología
Doctora en Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires

Brasil

LILIAN AMARAL | Arte
Posdoctora en Artes
Universidad Federal de Goiás

Chile

FRANCISCO SABATINI DOWNEY | Sociología
Doctor en Planificación Urbana
Pontificia Universidad Católica de Chile

Colombia

HUMBERTO PARGA HERRERA | Diseño Industrial
Doctor en Educación y Sociedad
Universidad Antonio Nariño

LILIANA FRACASSO LAMPARIELLO | Arquitectura
Doctora en Geografía
Universidad Antonio Nariño

RITA HINOJOSA DE PARRA | Artes Plásticas
Especialista en Docencia Universitaria
Universidad Antonio Nariño

JUAN FERNANDO PARRA | Diseño Industrial
Doctor (c) en Arte y Arquitectura
Universidad Antonio Nariño

España

MANUEL DELGADO RUIZ | Historia del Arte
Doctor en Antropología
Universidad de Barcelona

MARÍA DEL PILAR SAIZ CERREDA | Literatura
Doctora en Filología
Universidad de Navarra

México

GABRIELA DE LA PEÑA ASTORGA | Ciencias de la Comunicación
Doctora en Antropología del Espacio y el Territorio
Universidad Autónoma de Coahuila

Comité Científico • Scientific Committee

Alemania

RICARDO ADRIÁN VERGARA DURÁN |
Antropología
Doctor en Geografía
Investigador independiente

Argentina

SILVIA D. MATTEUCCI | Ciencias Biológicas
Doctora en Fisiología Vegetal
Ecóloga
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

ADOLFO BELTZER | Biología
Doctor en Biología
Universidad Autónoma de Entre Ríos

Brasil

MARIO DOS SANTOS | Arquitectura
Doctor en Ingeniería de Producto
Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Chile

HUGO MONDRAGÓN LÓPEZ | Arquitectura
Doctor en Arquitectura y Estudios Urbanos
Pontificia Universidad Católica de Chile

FULVIO ROSSETTI | Arquitectura
Doctor en Arquitectura y Estudios Urbanos
Pontificia Universidad Católica de Chile

Colombia

FAVIO GONZÁLEZ GARAVITO | Biología y Química
Doctor en Biología
Universidad Nacional de Colombia

MAURICIO MUÑOZ ESCALANTE | Arquitectura
Magister en Arquitectura
Universidad Antonio Nariño

España

JOSEP CERDÀ Y FERRÉ | Arte
Doctor en Artes
Universitat de Barcelona

ANA TOMÁS MIRALLES | Arte y Gráfica
Magister en Cerámica
Doctora en Bellas Artes
Universidad Politècnica de València

Italia

LAURA FREGOLENT | Arquitectura
Doctora en Urbanismo
Istituto Universitario di Architettura di Venezia

México

JOSÉ FUENTES GÓMEZ | Ciencias antropológicas
Doctor en Ciencias Sociales
Universidad Autónoma de Yucatán

ADRIANA INÉS OLIVARES GONZÁLEZ |
Arquitectura
Doctora en Arquitectura y Urbanismo
Universidad de Guadalajara

VERÓNICA LIVIER DÍAZ NÚÑEZ | Arquitectura
Doctora en Ciudad, Territorio y Sustentabilidad
Universidad de Guadalajara

DANIEL GONZÁLEZ ROMERO | Arquitectura
Doctor en Urbanismo y Arquitectura
Universidad de Guadalajara

Reino Unido

NUBIA ZULMA NIETO FLORES | Relaciones internacionales
Doctora en Geografía
Investigadora independiente de los países mediterráneos y latinoamericanos



Todos los artículos publicados en **nodo** se encuentran disponibles en el portal de revistas especializadas de la Universidad Antonio Nariño | <http://revistas.uan.edu.co/index.php/nodo> y en Dialnet | <http://.unirioja.es/servlet/revista?codigo=14493>

Perfil editorial

La revista **nodo** es una publicación semestral editada por la Facultad de Artes y la Vicerrectoría de Ciencia, Tecnología e Innovación (VCTI) de la Universidad Antonio Nariño (UAN), en Bogotá, Colombia.

Publica artículos de investigación y creación científica y tecnológica, de reflexión y de revisión en **artes y humanidades**, con ejes transversales como **ciudad, industrias creativas y culturales, estéticas emergentes**, procesos derivados de la **investigación creación** que, desde estructuras disciplinadas y planificadas, generen nuevos conocimientos, desarrollos tecnológicos e innovaciones aplicados a temas coyunturales que impactan a las sociedades en general.

La revista **nodo** está dirigida a investigadores, docentes y estudiantes.

revista.nodo@uan.edu.co

Editorial profile

nodo Magazine is a biannual publication edited by the Faculty of Arts and the Vice-Rector's Office for Science, Technology and Innovation (VCTI) from the Antonio Nariño University (UAN), in Bogotá, Colombia.

It publishes articles documenting research and creation in science and technology, as well as reflections and revisions in the **arts and humanities**, with transversal axes such as **cities, creative and cultural industries, emerging aesthetics**, processes derived from **research creation** that, from disciplined and planned structures, generate new technological developments, knowledge and innovation applied to conjunctural issues that impact societies in general.

The **nodo** Magazine is written for researchers, teachers and students.

revista.nodo@uan.edu.co

Contenido

REVISTA **nodo** 37 | julio-diciembre 2024

Anna María Guasch

Editora invitada | **RITA HINOJOSA**, Universidad Antonio Nariño, Colombia

- 7 Presentación
Presentation
RITA HINOJOSA
- 8 La prevalencia del contexto. Una conversación con Anna Maria Guasch
The prevalence of context. A conversation with Anna Maria Guasch
MARÍA CLARA BERNAL
- 17 Anna Maria Guasch y los estudios globales del arte. Un diálogo trasatlántico y transdisciplinar de dos décadas
Anna Maria Guasch and global studies of art. A transatlantic and transdisciplinary dialogue of two decades
JOAQUÍN BARRIENDOS
- 29 Anna Maria Guasch: mapas y derivas en el estudio del arte contemporáneo
Anna Maria Guasch: maps and drifts in the study of contemporary art
MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ
- 38 *Desde aquí:* Anna Maria Guasch y los Estudios visuales
From here: Anna Maria Guasch and Visual Studies
NASHELI JIMÉNEZ DEL VAL
- 55 La exposición *La memoria del otro en la era de lo global*: cuando la curaduría condensa un extenso trabajo investigador
The exhibition The memory of the other in the era of the global: when the curatorship condenses extensive research work
PABLO SANTA OLALLA
- 78 Sesgos en la formación de cuadros
Biases in cadre training
MARTÍ PERAN

- 82** Anna Maria Guasch y su contribución al sistema de arte global
Anna Maria Guasch and her contribution to the construction of the global art system
LYNDA AVENDAÑO SANTANA
- 100** *El arte último del siglo XX y El arte en la era de lo global: dos textos claves para entender la creación artística contemporánea*
El arte último del siglo XX and El arte en la era de lo global: two key texts to understand contemporary artistic creation
CHRISTIAN ALONSO
- Dossier de arte**
- 66** Oliver Ressler
ANNA MARIA GUASCH
- 104 Índice onomástico**
- Faro de Nodo**
- 108** Análisis de la obra *Lienzos de la memoria* (colección “Activaciones Artísticas y Culturales en el Informe Final de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No repetición”) a la luz del concepto de *rostro* en Emmanuel Lévinas
Analysis of the work Canvases of memory (collection “Artistic and Cultural Activations in the Final Report of the Commission for the Clarification of Truth, Coexistence and Non-repetition”) in light of the concept of face in Emmanuel Lévinas
MARÍA YANETH ANGULO MEJÍA
- Reseñas**
- 114** *Aprender arquitectura*
ÓSCAR CHÁVEZ ACOSTA
- 117 Instructivo para autores**
- 118 Convocatorias próximos números**

Presentación

LA REVISTA **nodo** HA DEDICADO LA EDICIÓN de este número 37 al pensamiento y obra de Anna Maria Guasch para hacer un reconocimiento, desde esta orilla transatlántica, a su voz crítica de la condición postcolonial del arte global.

Su presencia en conferencias y seminarios en varias universidades en Colombia ha representado una contribución a este debate crítico en torno al giro global en los estudios del arte; así mismo, a situar en la dinámica de la concepción de lo contemporáneo en el arte, desde los inicios del siglo XXI, la convocatoria hacia la superación de las formas de exclusión y a la reivindicación de una presencia en un mundo del arte que se expande por todo el globo, con los desafíos a las fronteras geográficas y la reconfiguración de nuevas prácticas culturales constitutivas de relaciones desterritorializadoras, soportes de los discursos de la diferencia.

Su análisis del arte contemporáneo imprime a las discusiones académicas una luz en el horizonte de comprensión de las transformaciones de los contextos teóricos actuales del arte, las rupturas o grietas de la concepción disciplinar del arte, desde donde es posible dibujar nuevos caminos hacia otros campos de estudios emergentes, especialmente aquellos que provienen de los estudios culturales, la crítica cultural y los estudios visuales.

Así, dentro del marco de los objetivos de la revista, queremos también reconocer en su obra su aliento al reto de futuro para el descubrimiento del Caribe a la luz del pensamiento decolonizador.

La revista **nodo** le ha propuesto María Clara Bernal Bermúdez, historiadora del arte e investigadora, conversar con Anna Maria Guasch desde la consideración que representa el encuentro de sus miradas críticas sobre los acontecimientos y debates que han sido fecundados por el pensamiento de Anna Maria Guasch.

Desde una experiencia curatorial, María Clara Bernal ha sugerido que en el país aún existe un desconocimiento sobre los temas abordados y las reflexiones que proponen las prácticas artísticas contemporáneas. Si bien en la historia más reciente es común ver el diálogo del arte con otras áreas como la historia, la antropología, la sociología y la geografía, este tipo de incompreensión del discurso artístico se presenta, especialmente, en el área de los medios: video, instalación y artes electrónicas.

RITA HINOJOSA

Directora de la Unidad para el Desarrollo de la Ciencia, la Investigación y la Innovación

La prevalencia del contexto. Una conversación con Anna Maria Guasch

The prevalence of context. A conversation with Anna Maria Guasch

MARÍA CLARA BERNAL¹

Anna Maria Guasch ha dedicado su vida a la crítica y la historia del arte. Catedrática emérita, desde su trabajo como profesora de historia del arte global y crítica de arte en la Universidad de Barcelona, ha construido una carrera en la que alterna la interacción con sus alumnos y con los artistas y curadores de arte. Este ir y venir entre la academia y el mundo del arte ha sido campo fértil para el desarrollo de una práctica única de la historia del arte.

Su curiosidad y compromiso con la indagación exhaustiva sobre los temas que trabaja la han llevado a desplazarse fuera de Europa. Su contacto con la escuela de pensadores del arte contemporáneo en torno a las revistas *October* y *Third Text* la posicionó como un significativo puente entre la información que se gestaba en el norte global y las reflexiones que sobre este pensamiento se hacían en Latinoamérica. Cada vez que agotó un tema durante su carrera se movió con el mismo entusiasmo al siguiente. Actualmente su trabajo está concentrado en los nuevos saberes ecoambientales.

Esta conversación es testimonio de su legado en el campo de la historia y la crítica de arte, en donde ha dado un peso importante al concepto de contexto sin caer en la trampa de defender lo local. Su aporte a la disciplina hasta el día de hoy radica en una visión flexible, interdisciplinaria, dialógica y contemporánea de lo que puede ser hablar, escribir y pensar sobre el arte.

¹ **MARÍA CLARA BERNAL** | Profesora Asociada, Departamento de Historia del Arte, Universidad de los Andes • <https://orcid.org/0000-0002-1965-3920> • mc.bernal143@uniandes.edu.co

FECHA DE RECEPCIÓN: 17 de octubre de 2024 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 20 de octubre de 2024.

Citar este artículo como: BERNAL, M. C. (2024). La prevalencia del contexto. Una conversación con Anna Maria Guasch. *Revista Nodo*, 19(37), julio-diciembre, pp. 8-16. doi: 10.54104/nodo.v19n37.2051



Fotografía © Jordi Borrás

María Clara Bernal • Usted ha sido primero profesora y después catedrática de Historia del arte contemporáneo durante 45 años. Su trabajo como profesora se ha desarrollado de forma paralela a su labor como crítica e investigadora. Tomando como referente el número que la revista **nodo** le dedica, quisiera empezar hablando sobre su entrada al campo de la historia del arte.

Me interesa saber en especial cómo fue su contacto con el campo en América Latina. A raíz de una ponencia en México empieza a interesarse por el tema de lo global, pero desde una perspectiva muy abierta, en dos sentidos: por un lado, tiene una aproximación desde su condición de mujer, y creo que eso marca su mirada; y por el otro, se destaca por el desplazamiento que hace para hablar con interlocutores fuera de España. Como los peripatéticos, el caminar es parte de su proceso de pensar. ¿Cómo llegó ahí y cómo ve ahora la idea de “lo global”? Para mí es una problemática muy intensa. Al ver sus publicaciones recientes me intriga su aproximación al cosmopolitismo y a la biopolítica.

Anna Maria Guasch • Bueno, empecé a enseñar desde que tenía 26 años; son muchos años de docencia. Esa docencia la he compartido siempre entre alumnos de Bellas Artes y alumnos de Historia del Arte. Ha sido algo que no todo el mundo ha hecho. Esta situación me ha mantenido cercana al mundo del arte contemporáneo, lo que se ha traducido en mi trabajo en la crítica de arte, y que afortunadamente pude realizar a lo largo de toda mi trayectoria profesional hasta la llegada del covid. En mi libro *Derivas. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento* cuento un poco el proceso. Me dediqué a la crítica, donde hay una valía, entre otras cosas, porque se aprende en las entrevistas.

Esos años compartí la historia del arte con la crítica, lo que fue muy interesante para mí, porque la crítica me llevaba a relacionarme con la práctica de los artistas y a mantenerme informada día a día. Visité —y sigo visitando— muchas exposiciones, viajé mucho. Han sido especialmente significativas las bienales de Venecia. Por ejemplo, descubrir el arte chino contemporáneo en los años noventa gracias a la aportación

de Harald Szeemann. Desde 1982 visité las Documentas de Kassel, y creo que esta información, este *background*, ha sido muy importante para mi conocimiento del arte contemporáneo y para mi contacto con los artistas. Creo que soy la profesora que siempre da el tema más día a día, más contemporáneo. Lo soy aquí y lo sería en cualquier otra universidad española, sobre todo por esos inicios míos vinculados con los artistas, con la crítica, con las exposiciones.

Luego, al dar clases en Bellas Artes, no me interesó tanto la historia del arte, sino la teoría del arte. Yo veía que mis compañeros hacían trabajos sobre temas como arte catalán, arte español, arte italiano de los años sesenta al 72, todo muy historicista. Entonces yo trabajé como desde el principio: negar el planteamiento historicista y nacional del arte. En realidad, mi tesis doctoral —que ya tiene varias ediciones— respondió a estos planteamientos muy localizados en geografías concretas y en historias concretas, lo que se puede apreciar desde su título: *Arte e ideología en el País Vasco, 1940-1980. Un modelo de análisis sociológico de la práctica pictórica contemporánea*. Pero llegó un momento en que me empecé a interesar más por la teoría y el contacto con los teóricos y los filósofos, es decir filosofía y arte, e historia del arte. Me fui apartando de las cronologías muy precisas y de los contextos geográficos también muy completos. Así, desde el arte y la filosofía llegué a una consideración global del arte, donde mi lema principal fue: todo existe en unas localidades. Existen situaciones locales, pero estas situaciones locales no se entienden sin estar ubicadas en un contexto global.

Y este juego entre lo local y lo global fue muy importante para mí. En este sentido leí sobre todo a sociólogos como Roland Robertson y otros teóricos post-coloniales. Se trataba de pensar localmente y actuar globalmente, o al revés: pensar globalmente y actuar localmente.

Robertson inventó un tercer vocablo: *glocal local*. Algunas tesis doctorales que he dirigido aquí —han sido quince o veinte en toda mi trayectoria— están hechas por alumnos latinoamericanos. En casi todas les he dado como referencia esta macroteoría de lo local

“*Todo existe en unas localidades. Existen situaciones locales, pero estas situaciones locales no se entienden sin estar ubicadas en un contexto global.*”

Fotografía © Jordi Borrás

y lo global. Cada uno aportando la localidad, pero desde una perspectiva global, es decir sin geografías, sin fechas. Con grandes problemas, como por ejemplo lo cosmopolita, o la traducción, o lo geográfico, lo etnográfico, lo dialógico, la memoria.

Ésa ha sido mi manera de trabajar en los últimos veinte años. Y adentro mucho más en la historia del arte, pero sin renunciar a la crítica de arte.

María Clara Bernal • Este pensamiento global, ¿viene de la forma como construye usted su relación con nuestro campo, que implica estudiar y mirar el arte? Yo me formé en una escuela de arte, y luego como historiadora y teórica del arte, por lo que creo firmemente que ese contacto directo con los artistas cambia la manera en que un historiador del arte aborda su labor.

Anna Maria Guasch • Sí, seguro, seguro.

María Clara Bernal • Las preguntas no vienen desde el mundo de las ideas, sino desde el hecho de mirar el quehacer y responder a eso. ¿Cómo ve usted esa relación de conversar con los artistas del medio?

Anna Maria Guasch • Te diría que lo hago cada vez menos, pero lo hice durante mucho tiempo y eso seguro me dio el *background* que ahora me facilita hacer mi trabajo. Por ejemplo, escribo un artículo con un apartado teórico importante y luego presento casos de estudio. Cuando era más joven iba a las exposiciones, hacía la crítica de la exposición. Luego entrevistaba a los artistas, visitaba sus estudios. Aunque ya hace tiempo que no lo hago, seguro que me ha dado un respaldo importante, sobre todo para mezclar. Quizás mi manera particular de trabajar es justamente combinar la historia del arte en la cual me he formado con la crítica.

Soy historiadora del arte, pero los estudios visuales me han permitido desplazarme de la historia del arte convencional. Soy muy poco convencional como historiadora gracias a la interdisciplinariedad. Veo mi aproximación a los estudios visuales como una alternativa a la historia del arte. Mi territorio dedicado al estudio visual es el vínculo con los artistas, con la crítica de arte y mi relación con la teoría. Teoría del arte que no es estética, para entendernos; no tiene nada que ver con el concepto clásico de estética. Y aquí en la Universidad hay asignaturas de estética y hablan de



Fotografía © Jordi Borrás

Baumgarten, de Hegel, de Nietzsche. Hoy, mi relación con la teoría es sobre todo con marcos teóricos como la ciencia del olvido, por ejemplo. Y he sentido la necesidad de expandir la historia del arte hacia otros territorios u otras disciplinas, como la antropología —muy importante—, tal como queda reflejado en mi libro *Derivas. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento* (2021).

También me he interesado, aunque en menor medida por la sociología, la ciencia política, la geografía. Y esto me ha abierto muchos caminos. El antropólogo Néstor García Canclini es un referente, y para mí su trabajo es muy importante. Otros referentes en la antropología serían Arjun Appadurai, Homi Bhabha, Roland Robertson, aunque ninguno de ellos es historiador del arte ni tienen nada que ver con el arte. Es decir, me he expandido partiendo de la esfera del arte en la que me formé como historiadora, aquí en esta facultad.

Acabé la carrera en 1975, hace ya casi cincuenta años. Quizá durante los primeros años me mantuve fiel a la academia, pero luego empecé a desterritorializarme. Ésta es una palabra que me gusta mucho, viene de Gilles Deleuze. Ha habido en mi trabajo mucho de Walter Benjamin, Deleuze y Guattari, Lyotard cuando hacía posmodernidad. La mitad era la teoría y la otra la mitad era la historia del arte. Entonces éste es quizás mi sello de identidad, realmente sí hay poca gente que ha seguido esta trayectoria.

María Clara Bernal • ¿Ha sido su curiosidad la que la ha llevado a esta metodología?

Anna María Guasch • Mi propia curiosidad intelectual. No es que haya tenido un maestro que me haya indicado el camino y haya seguido sus pasos, no. Estuve bastantes años en Estados Unidos. Corresponde

a esta fase en la que durante mucho tiempo estaba muy fascinada por todo el discurso de *October* [revista académica estadounidense especializada en arte contemporáneo, crítica y teoría, publicada por MIT Press], a principios del siglo XXI. Gané una primera beca del Getty Research Institute en Los Ángeles y después una serie de becas en la Universidad para hacer estancias en el extranjero: pedí en Harvard, en Princeton, en Columbia, en Yale. Y ahí fui conociendo a los teóricos que para mí eran muy significativos, como Hal Foster, Thomas Crow, Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh.

Los entrevisté a todos y lo consigné en un libro de entrevistas que se llama *La crítica discrepante. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2011)*. Es un libro importante, aunque hoy no se valora mucho porque la gente no lo conoce, pero lo será a la larga porque ellos forman parte del mundo *October*.

Yo diría que tuve como dos mundos: el de *October* y el de *Third Text* [revista académica británica, enfocada en el arte en un contexto global]. Primero fue *October*, lo trabajé a fondo, ¿sabes? Lo hice *in situ*. Me fui allí, estuve allí, los entrevisté.

María Clara Bernal • ¿Estuvo con ellos?

Anna María Guasch • Sí, no fue un estudio en la biblioteca de mi casa. Fue un trabajo de campo. Pero después de diez años me di cuenta de que esos teóricos ya no me servían. Y todas esas teorías tan interesantes, ese estudio en profundidad de Walter Benjamin y de los estructuralistas franceses ya me los sabía y quería entrar en otros territorios. Entonces empecé con el mundo *Third Text*, la revista que aborda el mundo de la globalización, de la descolonización, del colonialismo, de Walter Mignolo o del artista y curador de origen pakistaní Rasheed Araeen. Empecé a descubrir a estos pensadores no occidentales en el mundo de lo no occidental. Y a partir de ahí comencé a interesarme por todo ese otro universo. Fue cuando me comenzaron a invitar desde Latinoamérica, empezando por México, y Colombia, Chile y Cuba.

Para mí, la interdisciplinariedad es muy importante. La historia del arte es muy disciplinar, significa tener

poder, conocimiento. Sabes muy bien esto del campo de trabajo, pero cuando sales de los presupuestos te sales de la disciplina. Cuando vas a los antropólogos, a los filósofos, a los teóricos culturales, claro, se da un diálogo realmente muy enriquecedor.

María Clara Bernal • Hace diez años yo empecé a trabajar los temas de postcolonialidad. Estudiaba en Inglaterra, en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Essex, y me tocó un poco lo que usted relata que ha pasado: no casaba muy bien porque buscaba algo diferente. Entonces me fui a estudios literarios y después me mandaron a las clases de Stuart Hall. Tuve la fortuna de ir a sus seminarios y recibir su re-orientación. Luego me fui a Nueva York a una estancia en la galería Apex Art, pero ése tampoco era mi mundo. Entonces me encontré con Édouard Glissant, que estaba viviendo allá, y pudimos tener intercambios valiosos también.

Anna María Guasch • Édouard Glissant es otro teórico fundamental.

María Clara Bernal • Esas ideas de Hall, Araeen, Glissant, alimentaron entonces y todavía hoy mi investigación y mi producción. La inquietud sobre la relación con otros ha regido no sólo mi trabajo, sino mi ética de vida. Creo que para personas como usted y como yo, que hacemos historia del arte desde la vivencia misma, es imposible pensar en la vida por un lado y el arte por el otro, no hay una división real. Todo el tiempo estamos pensando a través de lo que vemos en el arte. Es lo que me pasa a mí.

Anna María Guasch • Interesante... Ahora trabajo en un libro que se llamará *Los nuevos ismos del siglo XXI*. Habla acerca de evitar ya esa expresión clásica y antigua del *ismo* y reconvertirlo en una manera diferente de entender la historia del arte. Lo hacemos Julia Ramírez-Blanco y yo, saldrá en Alianza Forma y analizamos seis *ismos*. Yo escribo sobre cosmopolitismo, indigenismo y activismo. Y Julia sobre comunitarismo, activismo y ecologismo.

María Clara Bernal • Me interesa mucho saber cómo ve el reto que impone, a los historiadores del arte, la transformación del arte en sus sistemas y lógicas. Es evidente que nos obliga a concebir nuevos marcos teóricos y a salirnos de la disciplina como la conocemos para poder entrar en los nuevos sistemas propuestos. ¿Cómo enfrenta usted ese reto? Porque a mí se me hace muy difícil a veces señalar que algo es una obra de arte.

Anna Maria Guasch • Para mí eso es muy importante. Tuve bastante contacto con Arthur Danto; de hecho, tengo dos entrevistas con él de mi época americana. Me fui a su casa, la Universidad de Columbia en Nueva York, y bueno, eso fue muy interesante. Me dijo que lo importante no es tanto bautizar o determinar qué es arte y qué no, sino la pregunta *when*, cuándo hay arte. Eso nos lleva a un tema del contexto. Si te preguntas ontológicamente por qué esto es arte, esto que veo yo ahora mismo ontológicamente es arte, pues entonces quizá no te gusta, o quizá no lo entiendas. ¿Quizá no te lo han explicado bien, no te gustó, ¿qué dices?

Pero desde el punto de vista de *cuándo* hay arte, lo que prima es el contexto, y ese contexto es uno histórico, es un contexto teórico, personal, biográfico. Esto abre muchas puertas. Entonces tú vas a ver la Manifesta [bienal de arte contemporáneo europeo itinerante que se celebra cada vez en una ciudad diferente] y mucha gente se pregunta si esos artistas producen arte bueno, pero es que hay que contextualizarlo y es muy complicado explicar.

El arte es realmente complicadísimo, no es nada fácil. Antes sí era muy sencillo: se podía decir si algo era arte o no, y se podía determinar si era bueno o malo. En la época de [Clement] Greenberg, a quien también le dedico un tiempo, esto cambió. Hay que tener mucho conocimiento de lo social, de lo político. Hay cosas muy testimoniales, muy políticas, y entonces... Es que es complejo, ¿no?

Hay obras en Manifesta que parecen muy banales, pero yo estuve en el espacio de Las Tres Chimeneas*. Cuando lees los textos ves que realmente hay mucha profundidad; entonces ya te metes en el contexto y

puedes seguir y seguir. Es lo que he hecho siempre: trabajar los contextos. No trabajar los textos, sino los contextos. Y eso me ha hecho trabajar bastante porque he tenido que leerme teóricos que no conocía, campos de conocimiento en los que yo no era experta. Todo en inglés prácticamente. Ya llevo años en que toda mi bibliografía es en inglés. Muy poco está publicado en español, en lo que yo trabajo. Pero lo del mundo anglosajón lo hace todo muy fragmentario. No hay un libro que te cuente nada importante. Son artículos, artículos y artículos. Ahí uno debe que montarse la historia, ¿no?

Yo me monto las historias a partir de fragmentos que voy a buscar, fragmentos de historias de pequeñas historias. Me hago con una gran historia y creo que esto también es una de mis características.

María Clara Bernal • Eso me lleva a otra pregunta que traía sobre su recorrido. Recuerdo cuando usted llegaba a Bogotá, todos íbamos a verla, siempre traía cosas frescas. Nos llegaban las revistas *October*, *Third Text*, *Art Forum*, etcétera, pero no había una traducción localizada, mediada, pensada y digerida. Usted hacía ese ejercicio con y para nosotros. ¿Era usted consciente de esta necesidad desde el principio, o se fue dando cuenta con el tiempo de que tenía ese papel?

Anna Maria Guasch • No, porque creo que vivir en Europa te permite algo que es viajar. Cuando iba a Bogotá, por ejemplo, tenía acumulados muchos viajes a la Bienal de Venecia, o muchas visitas a la Documenta... Recuerdo que explicaba cosas de Kassel, de Venecia, que eran inéditas en Bogotá, y que yo ya las había visto y las había estudiado y trabajado. Entonces, claro, trataba de conservar esta visión que no es eurocéntrica. Me di cuenta de que el mundo no era eurocén-

* Las Tres Chimeneas de la antigua central térmica, un vestigio del pasado industrial de Sant Adrià, Barcelona, se han convertido en un símbolo de renovación y adaptación al medio. Estas estructuras, que antes representaban a la industria pesada, ahora son un espacio de expresión artística y comunitaria. La inauguración de Manifesta 15 en este sitio ha sido un momento histórico, abriendo las puertas al público por primera vez.

Fotografía © Jordi Borrás



trico y que tenemos que ir más allá de lo occidental, que es algo que siempre reivindican los no occidentales, ¿no? Sobre todo, un mundo con todas las diásporas que lo conforman. Entonces yo era una blanca europea metida en esta filosofía, pero desde la academia europea. También había ido al Centro Pompidou varias veces. Es decir, tenía vida. Había tenido acceso a una bibliografía. No solamente de aquí. Antes no había Internet. Tenía mucha bibliografía; yo siempre he estado muy al día con la bibliografía. La verdad es que lo reconozco y eso ha sido gracias a mi punto de partida, que no es tanto España, sino un poco todo lo que he hecho a partir de vivir en Barcelona.

He viajado también a Madrid y recuerdo especialmente una temprana exposición de 1994, en el Museo Nacional Reina Sofía, que se llamaba *Cocido y crudo*, comisariada por Dan Cameron. El Reina Sofía no ha seguido esta línea de exposiciones. Han hecho cosas in-

teresantes, pero siempre apegados al marco cronológico y geográfico, con este planteamiento historicista, de hecho, un poco teórico.

La Bienal de Venecia ha sido muy importante en mi trayectoria. Voy cada dos años a Venecia, cada cinco años a Kassel, y a París o a Londres. También he hecho estancias de estudio en Londres, lo que me ha proporcionado bibliografía a nivel de obras y de exposiciones muy al día. En esta fase, también Internet proporciona un acceso a información, pero durante la parte fuerte de mi carrera no teníamos Internet, todo era analógico, ¿sabes? Teníamos que buscar una fotocopia. Yo he tenido centenares de fotocopias, centenares, porque me iba a los lugares, veía el artículo, lo fotocopiaba, me lo traía cuando iba a América y volvía. Tenía como diez cajas de fotocopias que me llegaban por correo porque no podía facturarlas en el avión. Estuve obsesionada por las fotocopias, pero todo eso me mantenía muy al día.

Cuando fui a Colombia llegué invitada por María Belén Sáez de Ibarra, y por Carlos Arturo Fernández de Uribe, de Medellín, y allá contaba lo que aquí no me han invitado para contar. He contado muchas más cosas en Colombia, en Chile, en Cuba y en México, que en España, porque aquí no interesa tanto.

O sea, sabes, todo situado, lo situado, ¿no? Yo no pienso que todo ocurre sin tiempo ni lugar. Lo mío está situado en un lugar, sí, pero ese lugar nunca queda cerrado, sino que siempre se expande y siempre se analiza desde un punto de vista global.

María Clara Bernal • Y eso es lo que la acercó al cosmopolitismo, entre otras cosas.

Anna Maria Guasch • Me siento muy afín a las tesis sobre cosmopolitismo. Quiero saber lo que está ocurriendo en el mundo en el que vivo. Es un mundo, ¿entonces? Cuando ya sé una cosa ya no me repito, busco otra. Hoy día las exposiciones son detectores de cambios, de maneras de entender el arte. Vi dos exposiciones en Liverpool, otra la vi *online*, que era de Tel Aviv, que hablaban de la hospitalidad. A partir de ahí empecé a buscar bibliografía, fuentes. Y ahora la Bienal. Me da pena no ir a Venecia, pero bueno, la Bienal de Venecia va sobre este tema del cosmopolitismo, sí.

María Clara Bernal • Yo también fui a la Manifesta 15, en Las Tres Chimeneas, y a la antigua editorial Gili. Estuve hablando con Germán Labrador, muy interesante.

Anna Maria Guasch • Yo soy muy inquieta, la verdad, y siempre estoy detectando qué es lo que ocurre. Estoy muy bien informada y recibo boletines y *flyers* de exposiciones y bienales... Esto me mantiene viva porque claro, muchas veces no voy, pero sé lo que está ocu-

riendo en Shanghai y sus bienales. Son increíbles. Lo que está ocurriendo en Taiwán es de lo mejor hoy día. Son los curadores: José Roca sí, o Cuauhtémoc Medina sí. Adriano Pedrosa, Nicolas Bourriaud, Hans Ulrich Obrist. O sea, no todos son asiáticos. Son los que tienen más presupuesto y pueden hacer exposiciones más importantes. Las exposiciones son para mí fundamentales porque marcan un poco el discurso, están indicando, nos ayudan a los teóricos que no somos comisarios.

Yo no soy comisaria. Quiero que quede muy claro. He comisariado una sola exposición en mi vida, en Latinoamérica —*La memoria del otro*—, y la hice en tres sedes: La Habana, Bogotá y Santiago de Chile. Era videoarte, videoensayo. Recuerdo que entonces presentaba el proyecto a las sedes y ellos hacían el montaje.

María Clara Bernal • ¿Por qué sólo una exposición?

Anna Maria Guasch • En una ocasión, hablando con Arthur Danto, me dijo que no hacía exposiciones porque no tenía imaginación curatorial, y yo lo entendí muy bien porque, en realidad, yo tampoco tengo imaginación curatorial. No me gusta; manejar las obras en el montaje es un trabajo que no me interesa. Ayer viendo Manifesta 15 de Barcelona pensé qué trabajo hacer, qué poner en estos espacios tan poco canónicos, cómo llenarlos con estas formas, que imaginación curatorial... Pero no, yo soy teórica, no me gusta todo, y además, soy un poco individualista. El montaje es un trabajo colectivo. Lo mío es lo individual, como los escritores.

Yo apporto las obras, los artistas, los textos, las ideas, pero no el montaje. Tampoco me han llamado, pero nunca me ha interesado. Me interesan mucho más los proyectos teóricos. ●

Anna Maria Guasch y los estudios globales del arte. Un diálogo trasatlántico y transdisciplinar de dos décadas

Anna Maria Guasch and global studies of art. A transatlantic and transdisciplinary dialogue of two decades

JOAQUÍN BARRIENDOS¹

Conocí a Anna Maria Guasch hace más de dos décadas mientras cursaba los estudios de doctorado en Teoría del Arte en la Universidad de Barcelona. Era el año 2002. Estados Unidos intentaba despertar de los atentados a las Torres Gemelas, Argentina se hundía en una severa crisis económica derivada del “corralito”, Lula era elegido presidente de Brasil por primera vez, Pedro Carmona organizaba un golpe de Estado en Venezuela con la intención de destituir a Hugo Chávez, al tiempo que Evo Morales perdía la candidatura a la presidencia en Bolivia. Con la llegada del euro como moneda oficial, España se convertía ese año en el principal inversor en América Latina, superando por primera vez a Estados Unidos y aportando más de la mitad de la inversión extranjera directa de toda Europa a la región. Al calor de aquellos acontecimientos económicos y geopolíticos globales, en España emergía un renovado —aunque también intermitente y paternalista— interés por los desplazamientos del arte latinoamericano y caribeño hacia Europa y el resto del mundo.

A diez años del eufemísticamente denominado *Encuentro de dos mundos* y a contrapelo de la tradición

colonial, el sistema del arte de España comenzaba a hablar tímidamente de las heridas culturales de la modernidad y de las jerarquías estéticas globales que existían entre España y América Latina. Tras la experiencia de los foros de ARCO 1997 (publicados en 1999 bajo el título *Horizontes del arte latinoamericano*), de los *Foros Latinoamericanos* organizados por el MEIAC (Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo en Badajoz) y de los *Diálogos Iberoamericanos* organizados por Kevin Power y Fernando Castro Flores para el IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno), los críticos y curadores latinoamericanos comenzaron a tener más presencia en España, ofreciendo voces críticas sobre el canon europeo de la historia del arte. Para su edición 21, la Feria ARCO 2002 de Madrid comisionaba al curador canario Antonio Zaya para que organizara un simposio que tituló “Migraciones hacia y desde el Caribe”, en el que participaron invitados de la región, al tiempo que la revista *Atlántica* del Centro Atlántico de Arte Moderno de Canarias (CAAM) —de la que Zaya era editor— le dedicaba un número especial a Centroamérica, cumpliendo así su objetivo de investigar

¹ JOAQUÍN BARRIENDOS | Tecnológico de Monterrey – Escuela de Arquitectura, Arte y Diseño • <https://orcid.org/0000-0002-9034-6990> • joaquinbarriendos@tec.com

FECHA DE RECEPCIÓN: 8 de noviembre de 2024 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 18 de noviembre de 2024.

Citar este artículo como: BARRIENDOS, J. (2024). Anna Maria Guasch y los estudios globales del arte. Un diálogo trasatlántico y transdisciplinar de dos décadas. *Revista Nodo*, 19(37), julio-diciembre, pp. 17-28. doi: 10.54104/nodo.v19n37.2069

“el papel histórico jugado por el Archipiélago Canario como nexo de las relaciones entre las dos orillas del océano común”.

El iberoamericanismo paternalista comenzaba lentamente a resquebrajarse, al tiempo que aparecían nuevos relatos sobre la migración, la diáspora global y la modernidad/colonialidad del arte. También migrante, yo me afiqué en aquel mismo año en Barcelona y me matriculé junto a muchos otros latinoamericanos en los seminarios que impartía por entonces Anna Maria Guasch en el Departamento de Arte de la Universidad de Barcelona. Con mi llegada a Barcelona, mis intereses de investigación dieron un giro radical: tras haber estudiado en México el papel de las mujeres cortesanitas italianas en la instauración de una nueva sensibilidad

estética barroca, comencé a interesarme en la circulación global del arte latinoamericano, en la historia de su pensamiento crítico y en la producción de teorías estéticas sobre/desde la región. Lo que me acercó a los seminarios de Anna Maria fue sin duda la necesidad de introducir en mis investigaciones una mirada crítica a la geopolítica del arte latinoamericano en los circuitos globales. Fue así como dio inicio una larga y nutritiva conversación con Anna Maria, la cual, por fortuna, desbordó el ámbito meramente académico y curatorial. Esta conversación se mantiene hoy, a dos décadas de distancia, viva y actualizada.

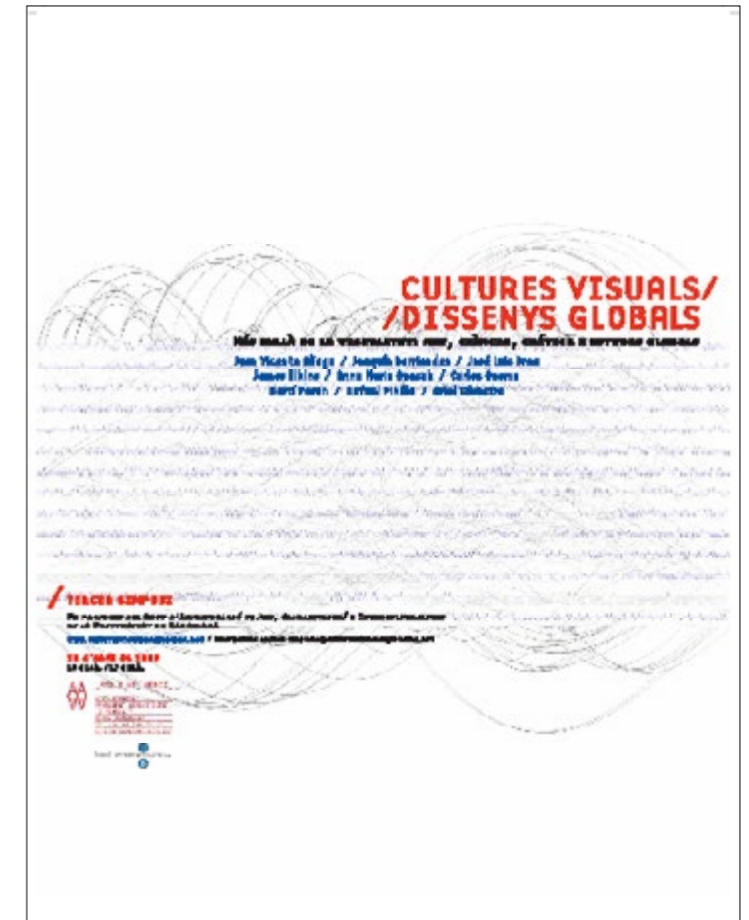
En lo que sigue contaré de manera esquemática los orígenes de nuestra relación, centrándome en los primeros años de vida de dos iniciativas que creamos e

imaginamos juntos: la plataforma Global Visual Cultures (GVC) y el Grupo de Investigación en Arte, Globalización e Interculturalidad (AGI). Como intentaré explicar, ambas fueron fundamentales para introducir los Estudios Globales del Arte en la Universidad de Barcelona.

I

A diez años de las olimpiadas, la Barcelona que me recibió en aquel ya lejano 2002 era una Barcelona empeñada en reinventar su modelo de ciudad a través del turismo cultural. Eventos como el Año Gaudí (2002), el Año del Diseño (2002) y lo que en 2004 tomó forma como el Fórum de las Culturas, se proponían como dispositivos culturales para convertir la ciudad en el epicentro de un diálogo verdaderamente global. Desde luego, aquel ímpetu globalista e interculturalista embelesaba a muchos, quienes obviaban la manera en la que el recurso de la cultura y la diversidad —por aludir a la terminología de George Yúdice— servían como combustibles para la gentrificación de Barcelona en particular y, más en general, para el estallido de la burbuja inmobiliaria del Estado español.

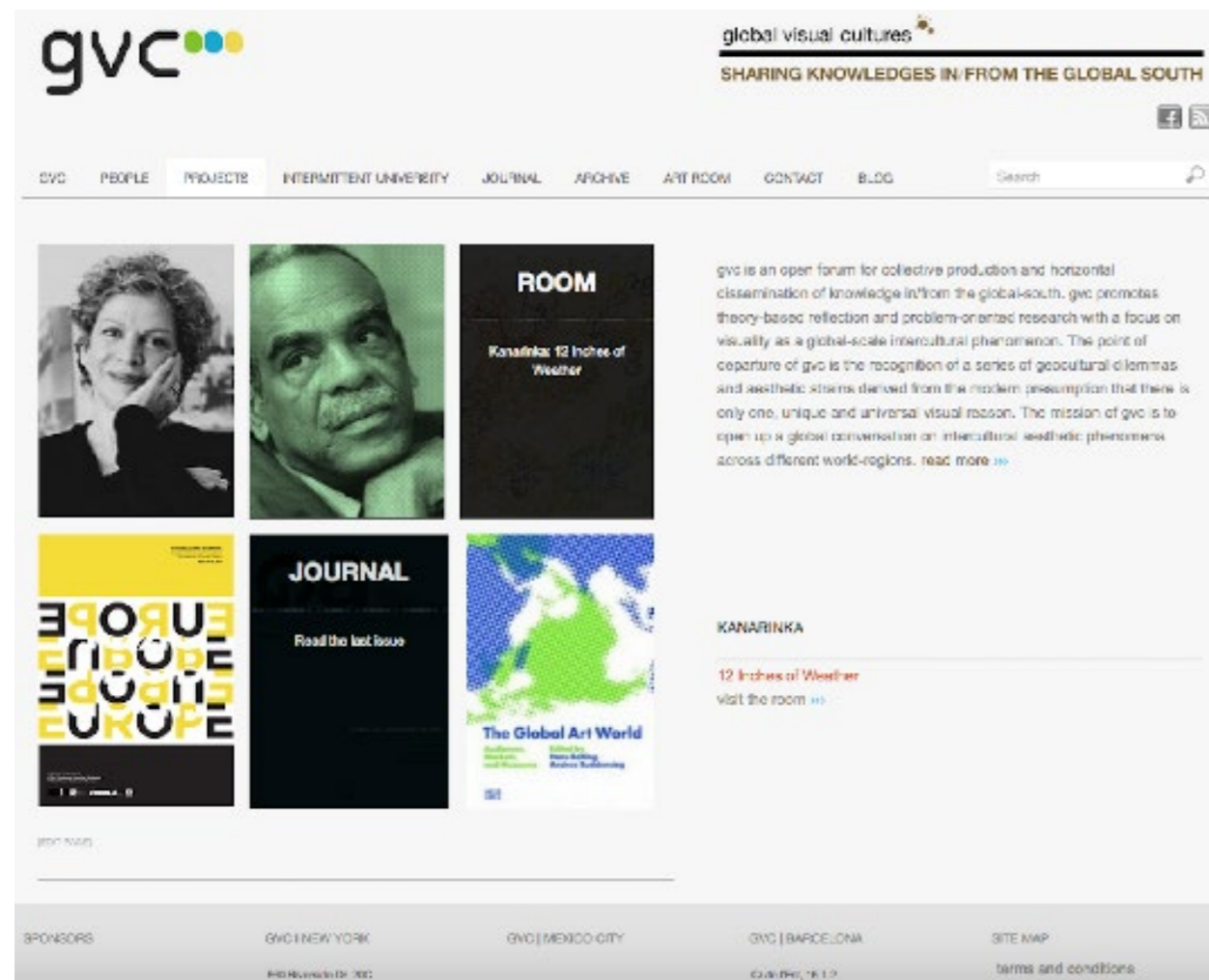
En aquel escenario, lo que conocemos hoy como los Estudios Globales del Arte (Global Art Studies) era una realidad ajena de la que poco o nada se hablaba en los departamentos de Historia del Arte de las universidades españolas. España se abría económicamente al mundo, pero se mantenía disciplinariamente cerrada ante los estudios globales, subalternos y postcoloniales del arte. Lo global se espectacularizaba, se comercializaba y se aprovechaba, pero difícilmente se estudiaba y analizaba de manera crítica e interdisciplinar en la academia. Mis primeras conversaciones con Anna Maria giraron en torno a la necesidad de estudiar la visibilidad desde una perspectiva global, a la urgencia de discutir el giro global en los estudios del arte, y a problematizar el nexo entre interculturalidad y postcolonialidad. Dado el alto número de doctorandos latinoamericanos que acudíamos a su seminario, la región aparecía como uno de los temas centrales dentro de la agenda



Culturas visuales / Diseños globales. Programa de mano del Tercer Simposio. Abril de 2009. Fuente: GVC Fondo Documental.

global de la historia y los estudios del arte pensada desde España. Y es que, a diferencia de lo que sucede hoy, en aquella época el arte de América Latina no era discutido seriamente ni formaba parte del currículum académico de las universidades del país.

Subsumidas dentro del iberoamericanismo y la diplomacia cultural de organismos estatales como la Secretaría de Cooperación Iberoamericana (SECIB), la Secretaría General Iberoamericana (SEGIB) o la Dirección General para Iberoamérica y el Caribe (DGIC), América Latina y el Caribe suscitaban interés, el cual era empañado por el desconocimiento, los prejuicios y el exotismo con el que se seguía viendo al arte de la región en pleno siglo XXI. Ciertamente, América Latina había comenzado a ser redescubierta económicamente y reapropiada estéticamente por la diplomacia cultural, las empresas españolas y los museos euro-



Global Visual Cultures. Página inicial del website (2013). Fuente: GVC Fondo Documental.



Documenting Global Art (diciembre de 2013). Programa de mano. Fuente: GVC Fondo Documental.



Visualizing Europe (abril de 2011). Programa de mano. Fuente: GVC Fondo Documental.

peos como resultado del controvertido *Encuentro de dos mundos 1492-1992*.¹ En 2001, por poner un ejemplo, en el Museo Reina Sofía recalaron cinco ambiciosas exposiciones bajo el título *Versiones del Sur*, las cuales sellaron el pasaporte español de bienvenida al arte y la curaduría pensada desde América Latina. Sin embargo, en aquellos años eran aún pocos los críticos y especialistas españoles seriamente interesados en la región, y casi nula la presencia del arte y el pensamiento crítico latinoamericanos en los programas y currículos académicos. Las reuniones de expertos ocurrían en los museos y centros de arte y no en los seminarios

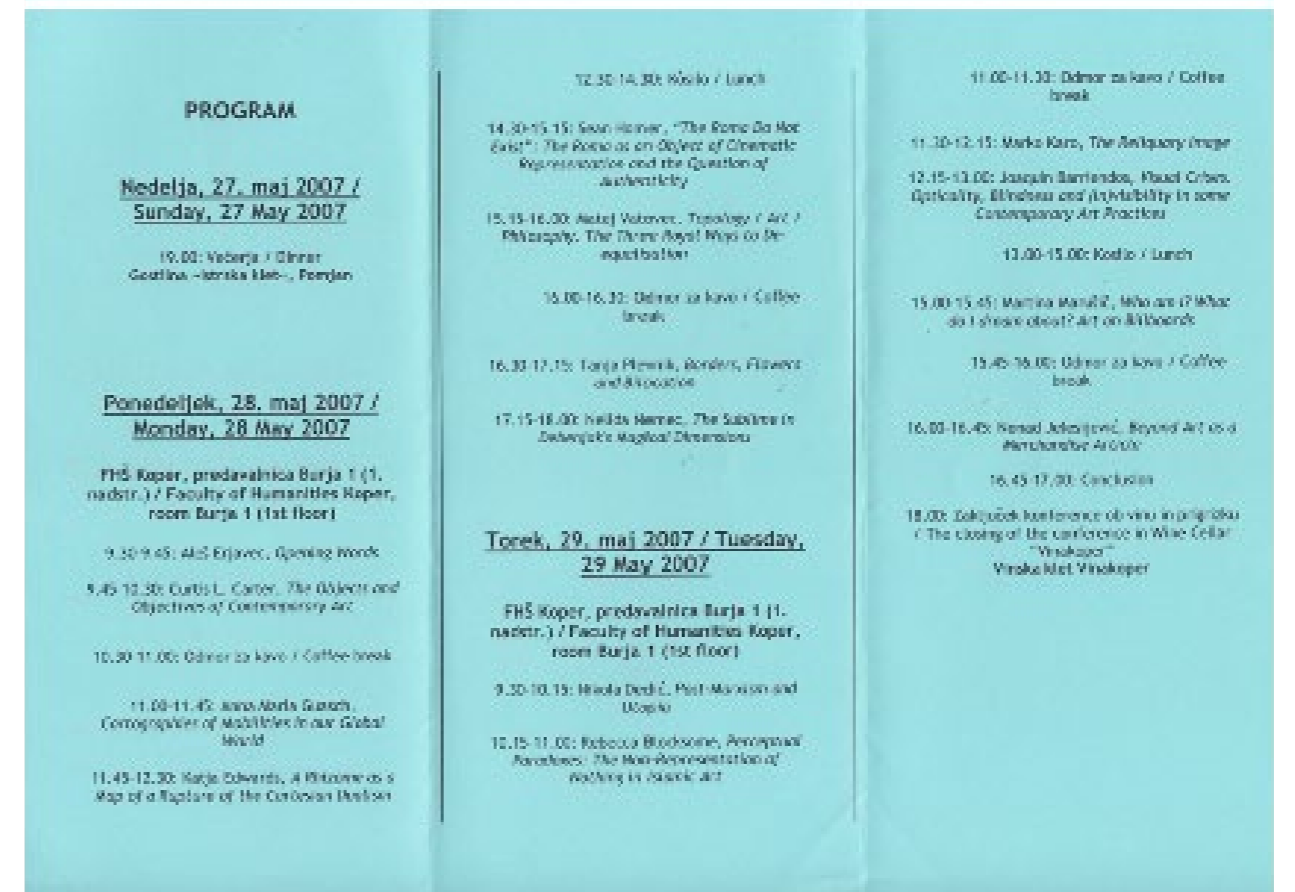
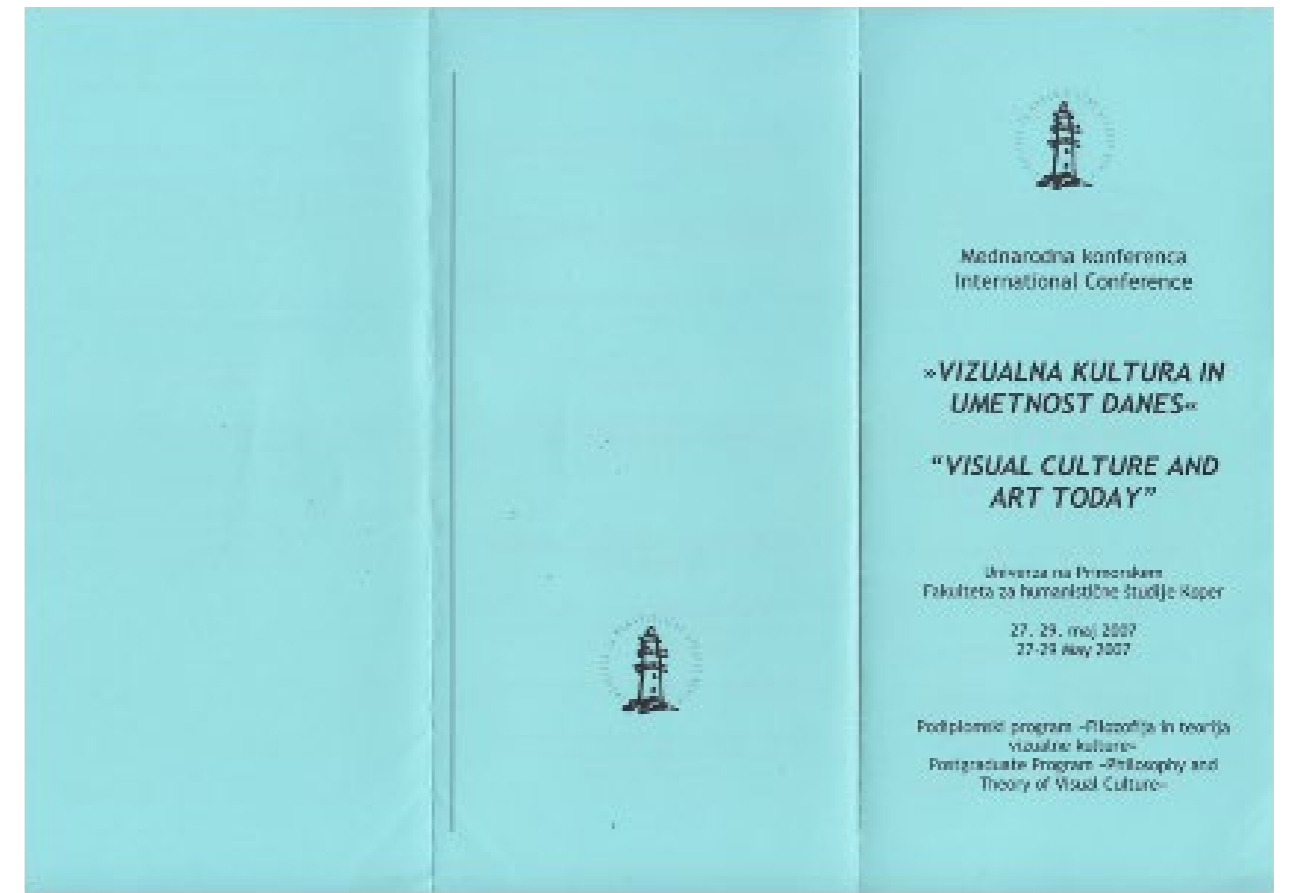
¹ Al respecto véase Barriendos, “Desconquistas (políticas) y redescubrimientos (estéticos)”, en *Revista Des-bordes* (Red Conceptualismos del Sur-Museo Universitario de Arte Contemporáneo). No. 0, 2009, s/p.; Francisco Godoy Vega, *La exposición como reconquista: exposiciones de arte latinoamericano en el Estado español (1989-2010)*. Madrid: Fundación Academia Europea e Iberoamericana de Yuste, 2018.

de tesis o los debates académicos. Lo latinoamericano estaba mucho más presente en boca de coleccionistas privados, galeristas, curadores de museos, directores de centros de arte, gerentes de fundaciones y corporativos como Telefónica o funcionarios del Estado, que entre académicos especialistas de las universidades españolas.²

Encontrar un espacio en Barcelona para investigar la contribución de la teoría latinoamericana al campo de los estudios globales del arte era, por lo tanto, una tarea difícil, sobre todo en una universidad que, paradójicamente, se replegaba cada vez más sobre sí misma: sobre la herencia clásica del arte, sobre el *noucentisme* y las vanguardias históricas europeas.³ En ese escenario,

² Véase Renata Ribero de Santos, *Arte contemporáneo latinoamericano en España. Dos décadas de exposiciones (1992-2012)*. Granada: EUG, 2019.

³ Mientras estudiaba, el doctorado de la Universidad de Barcelona cambió de nombre, en buena medida para desestimular el



Visual Culture and Art Today (Koper, Eslovenia, mayo de 2007). Programa de mano. Fotografía © Ada Sbriccoli. Fuente: GVC Fondo Documental.



Art, Globalization & Interculturality. Página inicial del Website (2024). <https://artglobalizationinterculturality.com/es/>

Anna Maria Guasch navegaba a contracorriente, inseminando en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona un aire de renovación epistémica, de apertura crítica e internacionalismo. Los estudiantes latinoamericanos que —en medio de la *marea rosa* que se extendía por el continente— nos habíamos establecido en Barcelona a inicios de siglo, construimos con ella un espacio de diálogo desde donde cuestionamos el iberoamericanismo eurocentrado, anquilosado y paternalista que nutría las venas de la academia española.

Siempre abierta, crítica y actualizada, Anna Maria Guasch impartía en aquel entonces un seminario titulado “Prácticas y discursos críticos de la postmodernidad”. En él discutimos la circulación global y la *biennialización* del mundo del arte. Diseccionamos por ejemplo los argumentos curatoriales de la Bienal de Venecia de 2001 organizada por Harald Szeemann, deteniéndonos en pabellones como *Authentic / Ex-centric*:

alto flujo de estudiantes latinoamericanos que se matriculaban. De llamarse “Historia, teoría y crítica de las artes” pasó a denominarse “Historia, teoría y crítica del arte catalán y sus conexiones con el mundo”.

África dentro y fuera de África, curado por Salah Hassan y Olu Oguibe. También analizamos la recién celebrada Documenta 11, curada por el nigeriano Okwui Enwezor a partir del concepto “constelaciones postcoloniales del arte”. Quienes veníamos del otro lado del Atlántico contrapunteábamos con noticias sobre la III Bienal de Mercosur, sobre los preparativos de la 8ª Bienal de la Habana o sobre bienales históricas de la región, como las de Coltejer en Colombia. Así, de manera espontánea, en aquel seminario fue tomando forma un nuevo relato en torno a las llamadas modernidades *otras* del arte y al posicionamiento *Beyond the Fantastic* sobre América Latina.⁴ Como mi interés en ese momento eran los nuevos Estudios Globales del Arte (Global Art Studies), resultó natural pedir a Anna Maria que me acompañara como tutora durante mi investigación doctoral, en la que analicé la historia y la distribución global del arte latinoamericano como idea y significativo geográfico de escala planetaria.

⁴ Tomamos esta expresión del libro que el cubano Gerardo Mosquera compiló en 1995 con el título *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America* (Londres: InIVA), el cual se basa en un artículo previo de la curadora puertorriqueña Mari Carmen Ramírez.



Open Talks (Milagros de la Torre, Hans Belting, Néstor García Canclini). Programas de mano. GVC Fondo Documental.

Pero, como he dicho antes, la relación profesora-doctorando no se quedó ahí. Como en el Departamento de Historia del Arte no había ningún grupo de investigación en el que se abordaran las nuevas teorías del arte global, Anna Maria Guasch me llamó para que creáramos uno. De aquellas conversaciones surgió en 2006 una iniciativa afiliada a la Universidad de Barcelona que llamamos Global Visual Cultures (GVC), la cual funcionó hasta 2013 como un grupo internacional de trabajo para el estudio intercultural de la visualidad a escala global. Con la idea de ampliar nuestras redes internacionales para la transferencia de conocimientos, creamos dos años más tarde, en 2008, el Grupo de Investigación en Arte, Globalización e Interculturalidad (AGI), el cual coordiné hasta 2012, Anna Maria Guasch dirigió hasta 2023 y sigue vigente desde 2024 bajo la dirección de Martí Peran.⁵ Por varios años, estas dos plataformas operaron de forma sinérgica, alimentando un diálogo muy nutritivo entre la universidad, el

⁵ Como Anna Maria, Martí Peran fue miembro investigador del grupo desde sus inicios, y un agente fundamental para abrir las discusiones entre Europa y América Latina a través de la curaduría.

museo, los archivos y el arte global, temas a los que dedicamos varios seminarios y conferencias.

II

Global Visual Cultures (GVC) surgió en una conversación con Anna Maria Guasch durante el II Simposio Internacional de la Crítica de Arte en un Mundo Global, celebrado en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona en 2006. Fundadora y miembro del comité científico del simposio, Anna Maria me había invitado a participar como ponente en la mesa titulada “The Effects of Biennialization in the Relations between Global and Local Art”. En la discusión nos acompañaron José Luis Brea y José Lebrero, amigo en común y director del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla, sede en ese momento de la II Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla (BIACSII), curada por Okwui Enwezor. Para preparar mi intervención en el simposio, yo había viajado a Sevilla unos días antes para entrevistar al curador nigeriano y hablar con él acerca de los fundamentos curatoriales que habían dado nombre al título de la bienal: “Lo desacoge-

dor. Escenas fantasmas en una sociedad global”. Al ser éste su primer gran proyecto en el país —en concreto en Sevilla, una ciudad conectada de manera indisoluble con la colonialidad trasatlántica—, durante la conversación con Okwui surgió el tema de las fantasmagorías postcoloniales específicas de España. Al hacer la comparación con otras regiones de Europa, coincidimos en que en España no existía aún un debate público sobre los estudios postcoloniales trasatlánticos. Regresé a Barcelona con esa idea en la cabeza y planteé durante el simposio la necesidad de discutir el futuro de los estudios postcoloniales, el Atlántico negro y el giro decolonial en las universidades y los museos españoles.

A partir de ese simposio, Anna Maria me propuso juntar a un grupo de académicos para investigar, desde la Universidad de Barcelona, las constelaciones postcoloniales del arte a las que había hecho referencia Okwui Enwezor. Convenimos, además, en posicionarnos desde los planteamientos epistémicos que habían traído consigo los Estudios Visuales, los cuales fueron introducidos en España por dos académicos a quienes Anna Maria invitó a formar parte del grupo: José Luis Brea —amigo nuestro, profesor de la Universidad Carlos III de Madrid y director de la revista *Estudios Visuales*— y Miguel Ángel Hernández, escritor y en aquel entonces director del Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac). El equipo de trabajo quedó integrado en su primer momento por siete académicos adscritos a universidades españolas (José Luis Brea, Miguel Ángel Hernández, Carles Guerra, Juan Vicente Aliaga, Martí Peran, Anna Maria Guasch y Joaquín Barriendos), así como por un comité científico internacional de reconocidos investigadores (James Elkins, Keith Moxey, Néstor García Canclini, Marquard Smith y Aleš Erjavec). Al equipo se sumaron además los estudiantes de doctorado de Anna Maria Guasch, con quienes creamos un foro de doctorandos titulado “Negociando la frontera entre la teoría crítica y las artes”, el cual coordiné hasta 2013.

Como la finalidad de GVC era debatir y cuestionar lo que llamamos los *límites visuales de la razón postcolonial*, en nuestras conferencias, publicaciones, foros y simposios analizamos las tensiones estéticas derivadas

del presupuesto moderno de que sólo existe una única racionalidad visual universal. Para conseguir ese objetivo, la primera estrategia que desarrollamos fue la creación de un seminario permanente. En febrero de 2007, Anna Maria y yo celebramos nuestro primer simposio internacional bajo el título “Culturas visuales / Diseños globales”, organizado en colaboración con la Universidad de Barcelona y el Centro de Artes Santa Mónica de Barcelona. En aquel primer simposio presentamos públicamente a GVC. El subtítulo y tema de trabajo de ese primer simposio fue “Enmarcando la visualidad transcultural dentro de la crítica postcolonial”, el cual proponía todo un manifiesto sobre la necesidad de encaminar a los Estudios Visuales hacia la crítica de la condición postcolonial del arte global. En el boletín de difusión del simposio asentamos lo siguiente:

El objetivo central de este simposio es dar luz a las interacciones entre la visualidad, los procesos globales actuales y las negociaciones transculturales. A partir de la presentación de casos de estudio y de propuestas teóricas surgidas desde diversos enfoques interdisciplinarios, este simposio ha sido concebido como un espacio de diálogo en torno a la utilidad de los estudios visuales en tanto que herramienta para cuestionar el paradigma postcolonial [...] Repensar los estudios visuales desde la óptica de los conflictos transculturales pretende desactivar la idea de que la postcolonialidad es una condición global en la que las culturas y los sujetos interactúan fuera de la red geopolítica y geopistemológica que Aníbal Quijano ha definido como la “colonialidad del poder”.

Para ese primer encuentro internacional invitamos como *key speaker* a Mathew Rampley, especialista en Estudios Visuales, profesor de la Universidad de Teesside y amigo José Luis Brea. En su conferencia, Rampley planteó una dura crítica al concepto de *diferencia cultural postcolonial*, abriendo un debate interesante sobre el marco teórico y el alcance de los Estudios Globales (Global Studies). Con ese primer simposio, GVC marcó una agenda de trabajo que ha durado ya más de quince años.

Para marzo de 2008, Anna Maria y yo organizamos el Segundo Simposio Internacional de GVC, que llevó por título “Interferencias críticas, epistemologías visuales e interculturalidad”. Como puede deducirse, el título hacía alusión directa al Año Europeo del Diálogo Intercultural, que se celebró a lo largo de 2008 con una fuerte presencia diplomática en Barcelona. Críticos ante la pretensión de pacificar estéticamente el mundo a través de una interculturalidad de consenso, nuestro segundo simposio se desmarcaba de la condición postcolonialista interculturalista como modelo europeo de superación del pasado colonial. En nuestro segundo manifiesto escribimos lo siguiente:

En este segundo simposio se debatirán los límites, la pertinencia y las consecuencias de establecer un nuevo “diálogo intercultural” entre culturas visuales con temporalidades y modernidades diferentes. Desde enfoques diversos como las políticas de género, el mediactivismo o las prácticas editoriales y curatoriales, en este simposio se abordarán aspectos relacionados con la traducción cultural, la construcción de saberes comunes y las políticas de reconocimiento de la diversidad cultural en la era global.

Además de las ponencias magistrales de Marquard Smith —profesor de la Kingstone University— y de Elvira Dyangani —actual directora del Macba en Barcelona—, GVC presentó en ese segundo evento los lineamientos para la creación del Grupo de Investigación en Cultura Visual e Interculturalidad, antecedente de lo que a finales de ese mismo año terminó por llamarse AGI-Grupo de Investigación en Arte, Globalización e Interculturalidad. En la presentación de la nueva iniciativa, Anna Maria y yo planteamos la necesidad de centrarnos más detenidamente en las teorías de la globalidad, en la historia de la globalización cultural y en los estudios globales del arte. Para avanzar ideas sobre estos temas, en el verano de 2008 Anna Maria Guasch organizó un curso de verano en el Escorial de Madrid, el cual tuve el placer de coordinar. Bajo el título “Global (Post)Memories: Museum, Monument, Deterritorialization”, en este curso discutimos algunas



Arriba | Sesión de trabajo durante el Primer Encuentro de la Red Europea de Estudios en Cultura Visual (Londres, noviembre de 2010). Marquard Smith, Ian Chambers, Anna Maria Guasch, Joaquín Barriendos, Almira Ousmanova. GVC Fondo Documental. Fotografía: autor desconocido.

Abajo | Sesión de trabajo durante el Primer Encuentro de la Red Europea de Estudios en Cultura Visual (Londres, noviembre de 2010). GVC Fondo Documental. Fotografía: autor desconocido.

de las ideas que serían cruciales para la creación de AGI con ponentes como José Luis Brea, Joseba Zulaika, Sergio Rubira, John Welchman, Patricia Mayayo, Krzysztof Wodiczko, Manuel J. Borja-Villel, José Miguel G. Cortés, Antoni Muntadas y Daniel G. Andújar.

III

La creación de AGI en 2008 derivó en buena medida de los fondos que recibimos del Ministerio de Economía y Competitividad (MINECO) de España para la consoli-

dación de Proyectos de I+D y la realización de actividades académicas. Para explorar las áreas de especialización e investigación de este grupo, AGI ha recibido apoyos del Gobierno de Cataluña, del Estado Español y de la Unión Europea desde 2008 hasta la fecha a tra-

vés de más de siete convocatorias públicas. Estos fondos le han permitido integrar a investigadores jóvenes y consolidados. También le ha permitido realizar más de diez conferencias, doce simposios, veintinueve seminarios, veinte exposiciones y múltiples publicaciones de artículos y libros académicos. Además de los ya mencionados, han sido miembros y consejeros investigadores de AGI las siguientes personas: Keith Moxey, Irit Rogoff, Mieke Bal, T. J. Demos, Zahia Rahmani, Hans Belting, Andrea Buddensieg, Néstor García Canclini, Julia Ramírez-Blanco, Rick Dolphijn, Modesta Di Paola, Christian Alonso, Alessia Gervasone, Nasheli Jiménez del Val, Bernat Lladó Mas, Diana Padrón Alonso, Rafael Pinilla Sánchez, Pablo Santa Olalla, Chiara Sgarrella y Olga Sureda, así como más de quince doctores y doctorandos afiliados.

Dada la cantidad de actividades organizadas por AGI a lo largo de más de quince años es imposible detenernos a explicar cada una de ellas. Nos interesa sin embargo describir la manera en la que temas tan diversos como los archivos, la curaduría, los feminismos, las políticas del cuerpo, las ecologías de saberes, los desafíos de la crisis medioambiental del Antropoceno, etcétera, se han visto nutridos por el enfoque crítico que introdujo AGI sobre el giro global y post-occidental en el estudio del arte. En este orden de ideas, es significativo destacar que la primera actividad que organizamos con los fondos del Ministerio de Economía y Competitividad fue el tercer simposio de 2009, en el que Anna Maria y yo planteamos como tema de trabajo el ir “Más allá de la visualidad: arte, ciencia, crítica y estudios globales”. Si en el primer simposio nos habíamos propuesto usar los Estudios Visuales para cuestionar la postcolonialidad, tocaba ahora usar los estudios globales para cuestionar a la visualidad como régimen escópico planetario. Los objetivos de aquel simposio se centraron en plantear

cuestionamientos tanto a los intentos de renovación de la Historia Universal (del Arte) como a la difusión de conceptos como Arte Mundial (World Art) o Arte Global (Global Art) [...] A partir de la constatación de que asistimos a una crisis epistemológica general que

no sólo afecta al arte y al pensamiento crítico en cuanto tales, sino también a las instituciones culturales, en este simposio pondremos a prueba la actualidad de la historia del arte (en tanto que institución occidental) y los nuevos diseños globales de la cultura (en tanto que mapas postcoloniales).

Con este objetivo en mente invitamos al investigador estadounidense James Elkins a debatir el “grado de globalidad” de la historia del arte, tema que había plasmado en su libro *Is Art History Global?*, de 2007.

Bajo el título “Narrating Difference: Visual Dilemmas on Intercultural Translation”, el cuarto simposio de 2010 se centró en la traducción cultural a escala global. ¿Qué pasa —nos preguntamos— cuando pretendemos narrar y traducir la diferencia usando los estudios globales y postcoloniales? Para dar respuesta a esta pregunta invitamos a Mieke Bal, quien desde entonces se incorporó al consejo académico de AGI, y a Encarnación Rodríguez, una especialista en trabajo reproductivo, feminismos y decolonialidad. Ese mismo año, Anna Maria Guasch, Pilar Parcerisas, Menene Grass y yo editamos el libro *Global Circuits. The Geography of Art and the New Configurations of Critical Thought*, que recoge una selección de las ponencias presentadas durante las seis primeras ediciones del Simposio Internacional de la Crítica de Arte en un Mundo Global. Publicado por la Asociación Catalana de Críticos de Arte (ACCA), esta publicación permitió ver en clave global el problema de las tensiones geopolíticas detrás de la producción de conocimiento y del ejercicio de la crítica de arte, tema al que Anna Maria ha dedicado varios libros.

En 2011, AGI organizó tres importantes eventos. Por un lado, el quinto simposio, titulado “Rewriting Art History? Difference, Globalization, and Knowledge Production”, centrado en la reescritura feminista de la historia global del arte, y contó con la griega Angela Dimitrakaki como ponente. Por el otro, AGI se encargó de organizar la Segunda Conferencia Internacional de la Visual Culture Studies in Europe Network, una red de trabajo en la que participábamos junto al británico Marquard Smith, miembro del consejo de AGI desde 2009. Celebrada en la Universidad de Barcelona ba-

jo el título “Visualizing Europe. The Geopolitical and Intercultural Boundaries of Visual Europe”, esta conferencia reunió a investigadores de más de quince centros y departamentos académicos de Estudios de la Cultura Visual para pensar el futuro de la disciplina ante la crisis global del Antropoceno.

Finalmente, ese año AGI estableció también un acuerdo de colaboración con el programa Histoire de l'art mondialisée, del Instituto Nacional de Historia del Arte de París (INHA), coordinado por Zahia Rahmani, el cual me había recibido como investigador residente entre 2008 y 2009. El objetivo del acuerdo a tres años era investigar el impacto de la documentación y los archivos del arte global. Bajo el título “Documenting Global Art: Theories, Databases and Experimental Research Tools”, AGI organizó el primero de tres coloquios para investigar la relación entre la universidad, el archivo y el museo en la construcción del discurso de la globalización del arte. Derivado de estos temas de trabajo, Anna Maria lanzó unos años después el website Global Art Archive, en el que explora estos temas junto a una red de investigadores internacionales.

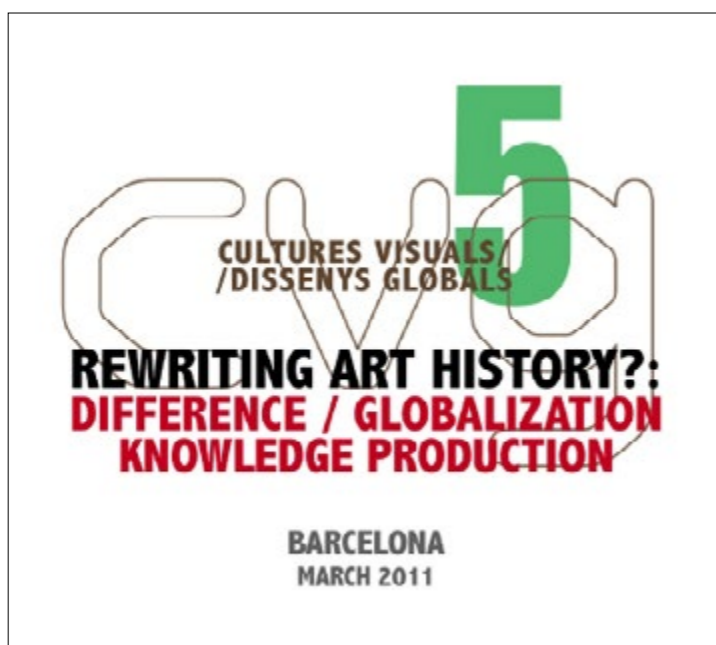
2012 fue también un año de fructíferos debates en torno a los Estudios Globales del Arte. El sexto simposio se tituló “Policies of Knowledge Art-Research and Collective Knowledge”, y tuvo como invitado especial a Tom Holert, editor de *Texte zur Kunst* y miembro fundador de la Academy of the Arts of the World, de Cologne, Alemania. Ese año, Anna Maria y yo concebimos además un nuevo proyecto: la *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, la cual ha publicado nueve números misceláneos entre 2013 y 2023. Al ser uno de los órganos de difusión de AGI, esta revista ha sido importante para expandir el debate sobre los estudios globales hacia varias disciplinas académicas.

IV

Para el año 2013 yo me había radicado en Nueva York como Latin American Cultural Studies Assistant Professor en Columbia University. Ése sería por lo tanto mi último año como coordinador académico de AGI.



Global Visual Cultures. Logotipo (2013). GVC Fondo Documental.



Culturas visuales/Diseños globales. Programa de mano del Quinto Simposio. Marzo de 2011. GVC Fondo Documental.

Ese año terminó también el periodo de vida de Global Visual Cultures. A partir de entonces, mi colaboración con AGI pasó a ser como miembro del Consejo Académico Internacional, rol que me ha permitido seguir participando hasta la fecha en la preparación de actividades académicas. En 2013, AGI llevó a cabo la conferencia “Critical Cartography of Art & Visuality in the Global Age”, coordinada por Anna Maria Guasch y Nasheli Jiménez del Val. En 2016, el grupo celebró el coloquio titulado “Desafíos del arte global. Hacia una ecología de saberes, coordinado por Anna Maria en colaboración con Paula Barreiro López, Nasheli Jiménez del Val y Christian Alonso. En 2018 se celebró otro coloquio internacional titulado “Babel Global: los vértigos del infinito”, coordinado junto a Modesta Di Paola y Julia Ramírez-Blanco. Más recientemente, en 2023, AGI organizó un congreso titulado “Transindigenismo: entre las especificidades locales y las complejidades globales”, coordinado junto a Nasheli Jiménez del Val y Chiara Sgaramella.

Muchos más han sido los simposios, seminarios, publicaciones, conferencias, debates y exposiciones que estas dos iniciativas han organizado en sus dieciocho años de existencia. Muchos miembros y temas han sido incorporados y discutidos, ampliando las premisas iniciales que Anna Maria y yo introdujimos en 2007 en torno a los giros globales del arte y la visualidad. Como escritora disciplinada y rigurosa que es, Anna Maria Guasch ha sabido, por su parte, canalizar muy bien todos estos debates, produciendo en los últimos años varios libros de referencia sobre el tema. En 2016, la editorial Akal publicó *El arte en la era de lo global (1989-2015)*, en el cual se discuten los conceptos, las categorías, las exposiciones, los códigos y las teorías que dan forma al discurso del arte global. Al año siguiente, Anna Maria tradujo parte de este libro al inglés, que apareció bajo el título *The Codes of the Global in the Twenty-first Century*, primera de un conjunto de libros editados por AGI. En 2019, Anna Maria envió a prensa otro libro, *The Turns of the Global*, en el que ofrece una cartografía de los desplazamientos discursivos en torno a lo global.

Por mi parte, como profesor que imparte cursos en inglés y en español en diferentes universidades de Estados Unidos y América Latina, he podido introducir esta bibliografía sobre el arte global en mis seminarios; desafortunadamente, aún sigue siendo nueva y desconocida en muchas latitudes. En alguna de las recientes conversaciones que tuve con Anna Maria este mismo año, me comentaba algo similar para el caso de España, en donde los estudios globales del arte siguen siendo minoritarios en los departamentos de Arte, Historia y Teoría. Al parecer, el mundo académico se resiste a incluir en sus programas y diseños curriculares la teoría producida en el ya avanzado siglo XXI. Por esta misma razón, advierto que las publicaciones antes mencionadas no serán las últimas que Anna Maria Guasch dedique al tema de la globalidad del arte.

V

Cierro este texto asintiendo que hemos sido muchos los y las investigadoras que hemos tenido el placer de participar en los proyectos e iniciativas desarrolladas por Anna Maria Guasch desde la Universidad de Barcelona, de la cual es hoy profesora emérita. A título personal, puedo decir que he tenido el privilegio de acompañarla desde muy cerca en la construcción de este debate crítico en torno al giro global en los estudios del arte y de haber participado activamente en la expansión de los horizontes geo-epistemológicos del programa en Teoría, Historia y Crítica de las Artes de la Universidad de Barcelona. A dos décadas de distancia, es fácil constatar que el diálogo con Anna Maria ha sido nutritivo y plural. Me alegra seguir teniendo la oportunidad de compartir con ella nuevas discusiones y seguir tramando nuevos proyectos. Es reconfortante saber que juntos contribuimos a sentar las bases para hablar en español del problema de los estudios en torno a la globalidad en el arte y que esta conversación aún tiene retos y expectativas de futuro. Sirvan estas palabras de agradecimiento y reconocimiento a su labor docente e investigadora. ●

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

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

MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ¹

Resumen

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

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

Abstract

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

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

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

Citar este artículo como: HERNÁNDEZ, M. A. (2024). Anna Maria Guasch: mapas y derivas en el estudio del arte contemporáneo. *Revista Nodo*, 19(37), julio-diciembre, pp. 29-37. doi: 10.54104/nodo.v19n37.2052

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

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

Introducción

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



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

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

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

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

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

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

Sincronizar los mapas

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

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

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

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

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



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

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

Derivas y movimientos intelectuales

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

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

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

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

Los estudios visuales

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

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

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

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

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

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

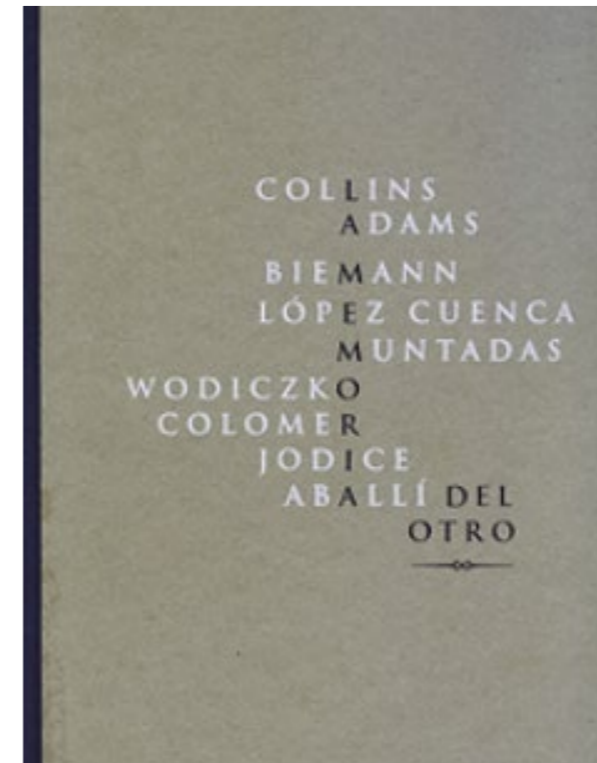
Dentro de esta cartografía preliminar del campo de los Estudios Visuales, el lugar en el que se sitúa Anna Maria Guasch —al menos, así es como lo veo— es siempre el de la Historia del Arte, una disciplina que en todo momento pretende desbordar, pero que es su punto de partida. De algún modo, esto se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

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

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

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

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



Arte y memoria: la centralidad del archivo

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

Conclusión

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

Referencias

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

Desde aquí: Anna Maria Guasch y los Estudios visuales

From here: Anna Maria Guasch and Visual Studies

NASHELI JIMÉNEZ DEL VAL¹

Resumen

Este texto parte del concepto “lugar de enunciación” para explorar los diversos sitios de enunciación desde los que Anna Maria Guasch se ha pronunciado en torno a los Estudios visuales. En primera instancia, el artículo aborda la obra de Guasch desde la traducción, brindando un recorrido de su texto “Los Estudios visuales: un estado de la cuestión” a través del prisma de un ejercicio de traducción expandida. En segundo lugar se analiza el trabajo de Guasch desde el punto de vista de una arqueo-cartografía, abordando su texto “Doce reglas para una Nueva Academia” como un ejemplo de su capacidad para producir coordenadas para navegar el discurso de los Estudios visuales. Por último, se aborda la obra de Guasch desde un sitio de enunciación marcado por la genealogía en su acepción foucaultiana. En esta sección se analizan dos textos recientes que ejemplifican el trabajo de esta autora desde una perspectiva genealógica.

Palabras clave • Anna Maria Guasch, arqueología, estudios visuales, genealogía, imagen, visualidad

Abstract

This text uses the concept of “place of enunciation” to explore the diverse sites of enunciation from which Anna Maria Guasch has discussed Visual Studies. Firstly, the article addresses Guasch’s work from the standpoint of translation, providing a discussion of her “Los Estudios Visuales: un estado de la cuestión” through the prism of an expanded translation. Secondly, Guasch’s work is analysed from an archaeo-cartographical stance, addressing her text “Doce reglas para una Nueva Academia” as an example of her capacity to produce coordinates to navigate the discourse of Visual Studies. Lastly, Guasch’s work is analysed in terms of a Foucauldian genealogy. In this closing section, two more recent texts are discussed from a genealogical perspective.

Keywords • Anna Maria Guasch, archaeology, visual studies, genealogy, image, visuality

Introducción: “Desde aquí”

El semiólogo y teórico argentino Walter Mignolo ha propuesto el concepto de *locus enuntiationis* o “lugar de enunciación” para referirse al sitio desde donde se dicen las cosas.¹ Retomando el sitio de enunciación del discurso teorizado por el francés Michel Foucault,² Mignolo reivindica el concepto para referirse a los diversos espacios epistemológicos de enunciación donde se ubica al sujeto del conocimiento, un sitio atravesado por relaciones asimétricas de poder, omisiones, negaciones, marginalizaciones, etcétera. En principio, Foucault y Mignolo teorizan esta función del discurso como un sitio atravesado por relaciones de poder, produciendo a su vez los discursos y saberes del poder.

No obstante, para el argentino, el *locus enuntiationis* también puede valerse de su capacidad productiva para “des-centrarse”, es decir, para exponer lo que Santiago Castro-Gómez denomina la “*hybris* del punto cero” o la arrogancia del punto de vista “inexistente”.³ Esto es, la *hybris* del punto cero —un mecanismo fundamental del discurso del occidentalismo a través del cual el sujeto de la enunciación niega su condición de sujeto para presentar sus enunciados (des-localizados, des-particularizados, “científicos”) como si fueran producto de una universalidad incuestionable— queda expuesta cuando se hacen visibles las particularidades y contingencias que determinan al lugar de la enunciación. Así pues, en la conceptualización de Mignolo la enunciación localizada puede ser concebida como una suerte de práctica filosófico-política disruptiva, pues al localizar y evidenciar las especificidades del sitio de enunciación, ya sea en discursos dominantes, marginados o silenciados, lleva consigo la carga conceptual y epistemológica que implica la enunciación situada.

¹ Walter Mignolo, *Local Histories / Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton University Press, 2000.

² Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*. Éditions Gallimard, 1969.

³ Santiago Castro-Gómez, *La Hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Pontificia Universidad Javeriana, 2005.

Al volverse visible y decirse, el sitio de enunciación deja de lado cualquier pretensión de objetividad epistemológica, producción de verdades o jerarquización de conocimientos pues admite que está hablando “desde aquí”.

El “desde aquí” de Anna Maria Guasch es un sitio desde el que habla una traductora, una arqueóloga, una geneóloga. Si se le preguntara, seguramente ella se reivindicaría como historiadora de arte contemporáneo, sin más; claro, siempre bajo una concepción expandida de lo que es la historia (y de lo que es el arte). Pero Anna Maria Guasch, la historiadora del arte contemporáneo, también ha sabido ejercer la traducción (cultural), la arqueología (foucaultiana) y la genealogía (del poder) para rendir cuenta del auge de las imágenes y de la visualidad en la era global. Su particular agudeza y amplia visión del campo de estudio de lo visual la han llevado a recurrir a referentes teóricos de disciplinas variopintas para poder forjar un corpus crítico auténticamente interdisciplinario, tanto en lo conceptual como en lo metodológico. Así, la Anna traductora, arqueóloga y geneóloga ha puesto en práctica, a lo largo de sus más de treinta años de ejercicio profesional, lo que ella misma define como un enfoque interdisciplinario. En este breve texto propongo hacer un recorrido de los “desde aquí” que ha practicado Anna Maria Guasch en lo que respecta a los estudios de la cultura visual, área en la cual ha destacado por sus lúcidas intervenciones y contribuciones a lo largo de las últimas dos décadas.

Traductora

El surgimiento de los primeros debates en torno a los Estudios visuales y la cultura visual a mediados de los años noventa y principios de los 2000 se dieron en el marco de una academia predominantemente anglofona, que en su mayoría recuperaba la filosofía continental de autores como Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault y Pierre Bourdieu para desarrollar una serie de nuevas metodologías y teorizaciones sobre la abundancia de imágenes que surgía al cierre del

¹ NASHELI JIMÉNEZ DEL VAL | Investigadora independiente • PhD Estudios Culturales • <https://orcid.org/0000-0003-2209-4151> • nashjv13@gmail.com

FECHA DE RECEPCIÓN: 18 de octubre de 2024 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 2 de noviembre de 2024.

Citar este artículo como: JIMÉNEZ DEL VAL, N. (2024). *Desde aquí: Anna Maria Guasch y los Estudios visuales*. Revista *Nodo*, 19(37), julio-diciembre, pp. 38-54. doi: 10.54104/nodo.v19n37.2057



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

milenio. En un primer momento, los diversos compendios y genealogías sobre el campo de estudio emergente se escribieron en inglés: desde el “Visual Culture Questionnaire” de la revista *October* (1996), pasando por los *readers* de Norman Bryson, Michael Ann Holly & Keith Moxey (1994), Nicholas Mirzoeff (1998) y Jessica Evans y Stuart Hall (1999), hasta los monográficos de Mirzoeff (1999), James Elkins (2003), Margaret Dikovitskaya (2005), entre muchos otros. La mayoría de estos autores pioneros en los Estudios visuales estaban adscritos a centros académicos anglo-parlantes, ya fueran Bryson, Holly y Moxey en las universidades de Harvard, Rochester y Columbia, respectivamente, o Mirzoeff de la Universidad de Nueva York y W.J.T. Mitchell de la Universidad de Chicago.

Podemos tener una visión más vasta de la genealogía de los Estudios visuales gracias al texto de Simón Marchán Fiz, “Las artes ante la cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra”, que brinda un recorrido de las teorizaciones europeas de la imagen y

la cultura visual bajo el mote de la “comunicación visual”.⁴ Según Marchán Fiz, esta última expresión se forjó sobre todo en la República Federal de Alemania, en un contexto en el que “las alianzas entre la Estética, la Comunicación visual y la educación estética eran vistas como una forma necesaria de praxis política”.⁵ De este contexto surgieron académicos como Gottfried Boehm, Hans Belting y Horst Bredekamp, quienes desarrollaron una *Bildwissenschaft* o ciencia de la imagen. En Francia, la emergencia de los estudios de la imagen estuvo marcada por la obra de Roland Barthes y sus análisis semiológicos de las imágenes, de tal suerte que se “desplega[ba] no solamente la experiencia artística contemporánea, sino la visual en general”.⁶ En

⁴ Simón Marchán Fiz, “Las artes ante la cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra”, *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, José Luis Brea (ed.). Akal & ARCO, 2005.

⁵ Marchán Fiz, *op. cit.*: 80.

⁶ Marchán Fiz, *idem*.

el debate italiano, la comunicación visual se extendía al diseño, el diseño industrial, la publicidad, la televisión, etcétera. Estuvo igualmente marcada por la polémica iniciada por Umberto Eco con sus apocalípticos e integrados ante la cultura de masas.

Por último, Marchán Fiz detalla la entrada de los estudios de la imagen a España gracias a la mediación de diversas traducciones francesas e italianas realizadas por editoriales argentinas o españolas, y a los esfuerzos de la editorial Gustavo Gili con su creación de una “Colección Comunicación Visual”.⁷ Igualmente, algunos críticos de arte, como Vicente Aguilera Cerni, señalaban desde los años sesenta que

[d]entro de nuestra condición histórica, es un hecho incontrovertible que los hábitos visuales no dependen de las nociones remanentes del “arte”, sino de las prácticas visivas usadas por la publicidad, la propaganda, la información [...] Nuestra “cultura artística” [...] ya no reside en el “arte”, sino en los grandes medios de difusión multitudinaria y en los canales de la industria.⁸

También cabe destacar, en este contexto, la importancia de la obra de Juan Antonio Ramírez, en particular con referencia a su libro *Medios de masas e historia del arte*,⁹ en el que aborda la polémica “apocalípticos / integrados” y propone una tercera vía de mediación frente los medios de masas.

Ante este escenario emergía una generación de historiadores del arte españoles interesados en la cultura visual cuando en 2003 se lanzó el primer número de la revista *Estudios Visuales*, bajo la dirección de José Luis

⁷ Marchán Fiz, *ibid.*: 78.

⁸ Cit. en Marchán Fiz, *idem*.

⁹ Juan Antonio Ramírez, *Medios de masas e historia del arte*. Cátedra, 1997.

La función de traducción que ejerció Anna Maria Guasch durante este periodo fue más que el paso de un idioma a otro; la suya fue una traducción expandida que pasaba por la selección concienzuda de los textos relevantes, los grandes tópicos, los debates centrales para la forja de unos Estudios visuales hispanos.

Brea y auspiciada por el Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac). El número incluía dos textos introductorios: el primero, una nota editorial de Brea; el segundo, un “Estado de la cuestión” de Anna Maria Guasch (sobre el que abundaremos más adelante). Ante todo, este número cumplía la importante tarea de traducir textos fundacionales de los Estudios visuales del inglés al castellano: “Nostalgia de lo real” de Keith Moxey, “Mostrando el ver”

de W.J.T. Mitchell, “Devolver la mirada” de Martin Jay, y el imprescindible “Cuestionario *October* sobre cultura visual”.¹⁰ Al año siguiente se celebró el I Congreso Internacional sobre Estudios Visuales en el Foro de Expertos de ARCO (Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Madrid), con la participación de Keith Moxey, Susan Buck-Morss, W.J.T. Mitchell, Nicholas Mirzoeff y Norman Bryson, entre otros. En estos años, la editorial Akal estrenaba su colección “Estudios Visuales”, en la que publicaba textos traducidos al castellano de autores como Jonathan Crary, Mitchell, Jay y Belting.¹¹ En el 2005 se publicó el compendio *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, un recopilatorio de las actas del congreso de 2003, editado por Brea y publicado por Akal (como parte de su colección “Estudios Visuales”) y ARCO, dando paso a lo que Miguel Ángel Hernández denomina un periodo de “efervescencia de los Estudios visuales en España”.¹²

¹⁰ Hasta el año 2018 era posible consultar la revista completa de manera gratuita en el URL <http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>. Desafortunadamente, parece que este dominio ha vencido y ahora sólo es posible acceder a este contenido mediante su compra por la web del Cendeac: <http://www.cendeac.net/es/editorial/catalogo/?col=9>.

¹¹ Se puede consultar la lista íntegra de esta colección en <https://www.akal.com/coleccion/estudios-visuales/>.

¹² Miguel Ángel Hernández, “Introducción. Estudios visuales: mapas y líneas de fuga”, *Derivas. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento*. Akal/Arte contemporáneo, 2023: 97.

Desde sus inicios, Guasch estuvo al centro de esta efervescencia. Amiga cercana de José Luis Brea, el principal instigador de todas estas iniciativas, ambos supieron ver la “potencia de este campo de estudios para renovar un territorio disciplinar [la historia del arte] al que le seguía costando salir de una tradición epistemológica en la que se hallaba anclado y atascado”.¹³ De tal suerte que, por un lado, Anna fue partícipe directa de la traducción de los textos fundacionales de los Estudios visuales anglófonos, ya sea por su cercanía a estos proyectos o por su constante y frecuente referencia a estos autores en sus estados de la cuestión sobre los Estudios visuales. Como sugiere Hernández, si bien los Estudios visuales llegaron a España con cierto retraso con respecto a sus homólogos estadounidenses y británicos, las intervenciones de Guasch sirvieron para contextualizarlos y ponerlos en perspectiva. A decir de Hernández, estos Estudios visuales hispanos “desincronizados” y “descontextualizados” permitieron que su afianzamiento “fuera de tiempo” creara una perspectiva singular que “aún continúa dando sus frutos”.¹⁴

Así pues, la función de traducción que ejerció Anna Maria Guasch durante este periodo fue más que el paso de un idioma a otro; la suya fue una traducción expandida que pasaba por la selección concienzuda de los textos relevantes, los grandes tópicos, los debates centrales para la forja de unos Estudios visuales hispanos. En pocas palabras, Guasch supo llevar a cabo una importante labor de traducción cultural y epistemológica que atendía las siguientes cuestiones: ¿cómo lograr transmitir la relevancia de unos Estudios visuales producidos sobre todo en países de habla inglesa? ¿Cómo configurar su trasposición para el contexto académico hispano? ¿Cómo llevar a cabo una adecuada importación y/o yuxtaposición de problemáticas planteadas en otros contextos y bajo otras condiciones sociales, políticas y culturales?

¹³ Hernández, *op. cit.*: 97.

¹⁴ Hernández, *ibid.*: 98.

[...] es imposible reducir lo visual a un modelo lingüístico; resulta fundamental buscar nuevos modelos analíticos y metodológicos para abordar las especificidades de lo visual.

Su primera aportación en este sentido fue el texto mencionado anteriormente —“Los Estudios visuales: un estado de la cuestión”—, publicado en el primer número de la revista *Estudios Visuales*.¹⁵ Como afirma Hernández, el texto se publicó en un momento en el que era necesario situar la cuestión de los Estudios visuales en el contexto hispano.¹⁶ En palabras de la propia Guasch, el texto tenía como objetivo “hacer historia del problema”.¹⁷ A través de este ejercicio ubicaba el desarrollo de los Estudios visuales a lo largo de dos ejes principales: 1) los estudios de la imagen surgidos de una vertiente de la historia del arte influenciada por la semiótica y otros postulados postestructuralistas, y 2) los estudios de la visualidad en línea con los Estudios culturales británicos. Partiendo de esta categorización, Guasch discutía los grandes temas que marcaron a esta interdisciplina.

En un primer momento aborda la problemática del modelo lingüístico y sus carencias a la hora de aportar una perspectiva analítica y crítica sobre las imágenes y la visualidad. En este sentido, retoma el decir de Hal Foster en tanto que la imagen es a los Estudios visuales lo que el texto es a la teoría crítica posestructuralista. Sigue: dado el auge de lo visual en décadas recientes, hay un aumento constatable de producción teórica y metodológica en torno a la imagen y la visualidad que busca dar respuesta a diversas cuestiones formuladas desde la Historia del arte, la estética, la teoría del cine, la literatura, la antropología o los *media studies*. De manera que los Estudios visuales surgen en buena medida contrapuestos tanto al giro lingüístico de Richard Rorty como al giro semiótico de la imagen, “viendo en estos modelos de textualidad una ‘lengua franca’ que re-

¹⁵ Anna Maria Guasch, “Los Estudios Visuales: un estado de la cuestión”, *Estudios Visuales*, 1, noviembre de 2003: 8-16.

¹⁶ Hernández, *ibid.*: 97.

¹⁷ Anna Maria Guasch, “Los Estudios Visuales: un estado de la cuestión”, *Derivas. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento*. Akal/Arte contemporáneo, 2023: 101.



Antoni Muntadas, *El aplauso*. HD videoinstalación. Fotografía © Magdalena Martínez Franco.

ducía el estudio del arte y de las formas culturales y sociales a una cuestión de ‘discurso’ y de ‘lenguaje’”.¹⁸

Si bien en un inicio varios teóricos de la imagen afines a la Historia del arte, como Bryson, Holly, Moxey y Bal, recurrieron a la semiótica como una herramienta crítica para el análisis de la imagen (siguiendo la tradición francesa estructuralista y postestructuralista), tenían claro que se proponían forjar una historia de las imágenes más que una historia del arte. Su objetivo era doble: primar el significado cultural de la imagen más allá de su “valor artístico”, reivindicando obras que habían sido excluidas del canon de las grandes obras de arte, y explicar las obras canónicas bajo criterios ajenos a su valor estético.¹⁹ Para Guasch, esta tendencia buscaba examinar el papel de la imagen en la vida de la cultura, más allá de una consideración de su valor en tanto a sus características intrínsecas e inmanentes.

¹⁸ Guasch, “Los Estudios Visuales”, *op. cit.*: 102.

¹⁹ Guasch, *ibid.*: 103.

Así pues, para este grupo de teóricos, el paso de la mimesis a la representación (en su acepción semiótica) resultaba fundamental, pues cada imagen participa como signo en un entramado de discurso semiótico que, a su vez, estructura el entorno cultural y social en el cual está inmersa. El valor de la imagen reside, entonces, “dentro del horizonte cultural de su producción como del de su recepción”.²⁰

Se está hablando, pues, del “giro de la imagen” (o *pictorial turn*,²¹ en palabras de Mitchell), que contribuye a la configuración de una “historia de las imágenes”,

²⁰ Guasch, *ibid.*: 104.

²¹ Es difícil aportar una traducción precisa y completa del término al castellano. En el idioma inglés existe una distinción fundamental entre *image* y *picture*, diferencia que Mitchell explora a profundidad en sus textos *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (University of Chicago Press, 1994) y *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (University of Chicago Press, 2005). En castellano, en cambio, ambos conceptos caen bajo la misma rúbrica “imagen”, perdiendo algunos de los matices que Mitchell recalca en su obra.



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

enfaticando el lado social de lo visual y los procesos cotidianos de mirar y ser mirado. Se trata de un momento poslingüístico y postsemiótico en el que las metodologías tradicionales para el análisis de objetos culturales (desciframiento, decodificación, interpretación) son reemplazadas por una mayor atención a la compleja interacción entre la visualidad, las instituciones, el discurso, el cuerpo y la mirada.²² Este nuevo interés por la relación entre el “sujeto que mira” y un “objeto mirado” desemboca en una teoría de la visualidad que aborda la percepción desde su dimensión cultural, arguyendo que la visión es tan importante como el lenguaje en la mediación de las relaciones sociales. Por lo mismo, es imposible reducir lo visual a un modelo lingüístico; resulta fundamental buscar nuevos modelos analíticos y metodológicos para abordar las especificidades de lo visual.

²² Guasch, “Los Estudios Visuales”, *ibid.*: 102.

En el eje de los Estudios visuales afines a los Estudios culturales, Anna Maria Guasch localiza la obra de Jessica Evans y Stuart Hall, con su compendio *Visual Culture: The Reader* (1999),²³ y los archi-citados libros de Mirzoeff.²⁴ Para Guasch, estos autores reivindican la visualidad como una disciplina táctica en el contexto de una globalización cultural que iba de la mano con la neoliberalización económica que trajo consigo la caída del socialismo soviético. Según ella, en este momento histórico la imagen jugaba un papel indispensable como portadora de significados “en un marco dominado por los discursos horizontales, las perspectivas globales, la democratización de la cultura, la fascinación por la tecnología y la ruptura de los límites alto-bajo

²³ Jessica Evans y Stuart Hall, *Visual Culture: The Reader*. Sage & Open University Press: 1999.

²⁴ Véase Nicholas Mirzoeff, *The Visual Culture Reader* (Routledge, 1998) y *An Introduction to Visual Culture* (Routledge, 1999).

más allá de jerarquizaciones del artefacto visual”.²⁵

Para Guasch, el eje de los Estudios visuales afines a los Estudios culturales ponía mayor énfasis en las dimensiones ideológicas de la cultura, adoptando una postura trans- o posdisciplinaria que “cuestionaba la indiferencia de la teoría marxista hacia la cultura visual”.²⁶ En la obra de Mirzoeff, Hall e incluso Fredric Jameson, las imágenes y lo visual exponen “lo que hay debajo”, es decir, ejercen una crítica de la cultura visual que pasa por una crítica de la ideología, valiéndose para ello de la teoría posestructuralista y marxista de la época.

En resumen, el abordaje de Anna Maria Guasch al estado de la cuestión de los Estudios visuales se basa en la diferenciación entre los ejes de la Historia del arte, que se centra en el modo que las imágenes artísticas funcionan socioculturalmente, y de los Estudios culturales, que se enfoca en la imagen y la visualidad para llevar a cabo una crítica ideológica. Pero, como bien señala Hernández en su lectura de Guasch, ambos ejes comparten una serie de preguntas: “qué quieren las imágenes, cómo nos afectan, cómo las experimentamos, cuál es su función, cómo configuran nuestros modos de pensar y sentir”.²⁷ Para Guasch, la aportación más enriquecedora de los Estudios visuales es que concibe a la visualidad, la visión, los *media* y las imágenes de la manera más inclusiva posible, “casi como un colapso, convergencia o solapamiento entre distintos medios, los tradicionales junto a los nuevos, como los digitales, un colapso a modo de táctica con la que estudiar la genealogía, definición y funciones de la vida cotidiana posmoderna dominada por la globalización

²⁵ Guasch, “Los Estudios Visuales”, *ibid.*: 105.

²⁶ Guasch, *idem*. Esta afirmación es debatible. Cabe recordar que los Estudios culturales británicos surgieron, en buena medida, como respuesta a los textos de Antonio Gramsci sobre la hegemonía cultural e ideología. Igualmente, varios teóricos de la Escuela de Birmingham discutieron a fondo la obra de Althusser, Adorno, Benjamin y otros reconocidos filósofos marxistas. Por su parte, varios teóricos marxistas han elaborado su filosofía estética y teoría del arte a partir del materialismo dialéctico; entre ellos, en mayor o menor medida: Adorno, Herbert Marcuse, Benjamin, Georg Lukács, Terry Eagleton, Fredric Jameson, Jacques Rancière, Adolfo Sánchez Vázquez, etcétera.

²⁷ Hernández, “Introducción”, *op. cit.*: 98.

de la visión”.²⁸ Este colapso táctico puede, incluso, entenderse como el paso de un pensamiento logocéntrico a uno visual, una especie mediación en la que Guasch funge como traductora.

Arqueóloga

Anna Maria Guasch también ha fungido como arqueóloga de la interdisciplina de los Estudios visuales. Desde luego que no nos estamos refiriendo a la arqueología de pico y pala (aunque se podría decir que ha sido tal la una cantidad de trabajo de archivo realizado que podríamos denominarla arqueóloga de campo honoraria). Nos referimos a la arqueología foucaultiana, entendida como una metodología historiográfica que se centra en la examinación de huellas discursivas para escribir una “historia del tiempo presente”.²⁹ Foucault evoca la metáfora del monumento para desarrollar esta concepción de la arqueología. En su *Arqueología del saber*,³⁰ hace una distinción entre documento y monumento, en donde el primero denomina un referente de algo más (los rastros de una representación), mientras que el segundo es el conjunto de enunciados, condiciones, reglas y omisiones que configuran a un discurso en sí mismo. En otras palabras, el monumento es el conjunto de condiciones de posibilidad (correlaciones, intercambios, sistemas de verticalidad y horizontalidad) para la configuración del discurso en un momento dado. Como tal, el monumento está al centro mismo de una historia general, es decir, de una historia no-totalizante ni teleológica que entiende al documento como “signo de otra cosa que conduce a la ‘verdad’ en su supuesta transparencia”.³¹ Así, la arqueología foucaultiana es aquella que aborda al discurso “en la precisa especificidad de su ocurrencia”,³² prestando espe-

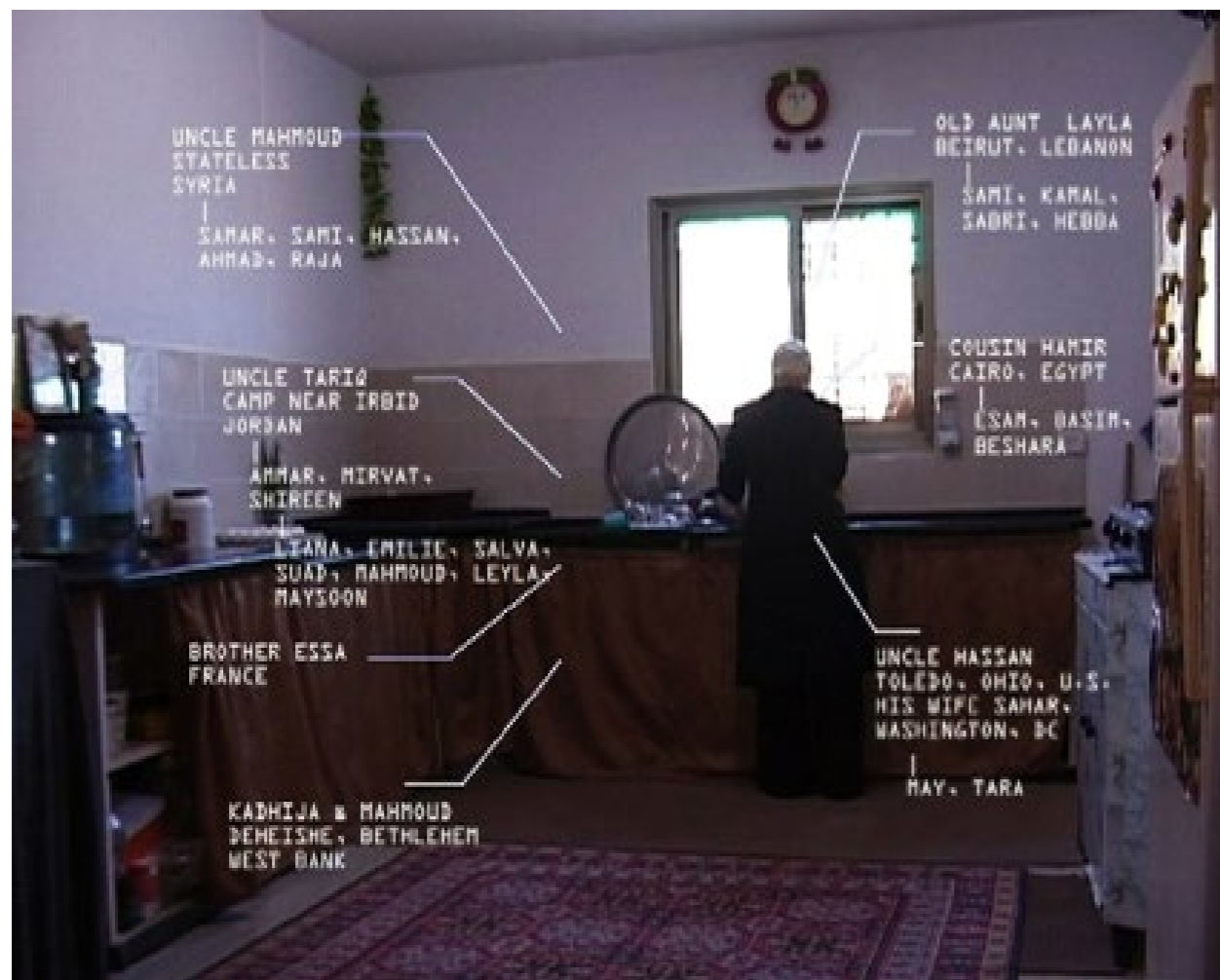
²⁸ Guasch, “Los Estudios Visuales”, *ibid.*: 106.

²⁹ Gary Gutting, Foucault. *A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2005.

³⁰ Foucault, *L'archéologie du savoir*, *op. cit.*

³¹ Foucault, *L'archéologie du savoir*, *op. cit.*: 182.

³² Foucault, *ibid.*: 28.



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

cial atención a la relación entre lo decible y lo visible mediado por el poder/saber. El arqueólogo es aquel que se dedica a desenterrar este monumento—el discurso en la especificidad de su ocurrencia—de entre sus diversos estratos discursivos.

No obstante, la arqueología de Guasch no es estáticamente monumental; se desplaza en el espacio a la vez que en el tiempo. Es decir, se desarrolla simultáneamente a lo largo de un eje vertical (el monumento, tiempo) y uno horizontal (el mapa, espacio). Como ella misma ha comentado, a todo lo largo de su ejercicio profesional ha viajado personalmente a los sitios de muestras emblemáticas del arte contemporáneo, como fueron la Documenta XI (2002) o la revisión de *Magiciens de la terre* en el Centre Pompidou en 2014: “Yo

visitaba, no es sólo que yo leyera. Me fui a Lyon, me fui a París, a Kassel...”³³ en un “estar con los ‘actores’ [...] en los ‘lugares’”.³⁴ Además, no es casualidad que algunos de sus proyectos de investigación se titulen “Cartografía crítica del arte y la visualidad en la era global” o que dedique sendas partes de sus textos al giro geográfico en el arte contemporáneo. Así pues, se puede afirmar que la suya es una arqueología cartográfica que oscila entre la historia y la geografía, entre el espacio y el tiempo.

³³ Julia Ramírez-Blanco, “Introducción: Entreviajes”, *Derivas. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento*. Akal / Arte contemporáneo, 2021: 140.

³⁴ Anna Maria Guasch, “Prólogo”, *Derivas. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento*. Akal / Arte contemporáneo, 2021: 8.

Más aún, la forma de su pensamiento tiende a ser marcadamente cartográfico. Su capacidad para trazar mapas mentales que incorporen todas las configuraciones y constelaciones de pensadores, artistas, imágenes, teóricos, exposiciones, es fruto de una agudeza mental que queda constatada en sus estados de la cuestión, sintéticos y vastos a la vez. Como comenta Hernández, Guasch tiene “una capacidad única para sistematizar problemas y situar tradiciones, tendencias y modos de hacer”.³⁵

Para Hernández, Guasch ha aportado a la “nueva” interdisciplina de los Estudios visuales un mapeo y estado de la cuestión como cartografía y propuesta epistemológica, siendo ésta una de sus mayores contribuciones a la Historia del arte contemporáneo: “la mirada del cartógrafo”.³⁶

Yo agregaría que, en su imbricación con el trabajo arqueológico, la suya es una cartografía fluida, distribuida en estratos de mapas yuxtapuestos e interconectados; a mi entender, se trata de una arqueología cartográfica del rizoma en el sentido de Gilles Deleuze y Félix Guattari.³⁷ Así pues, su labor arqueocartográfica nos ofrece coordenadas para ubicarnos en la vorágine del mundo actual de la imagen. Aún más, siguiendo las pautas foucaultianas para la producción de una “historia del tiempo presente”, la arqueocartografía de Guasch es programática: en su metodología historiográfica (no-lineal, no-jerarquizante, no-teleológica) proyecta los documentos del pasado para pensar mejor nuestro momento actual.

Un buen ejemplo de este pensamiento arqueocartográfico es su texto “Doce reglas para una Nueva Academia: La ‘nueva Historia del arte’ y los Estudios audiovisuales”, publicado en el compendio *Estudios Visuales*

³⁵ Hernández, “Introducción”, *op. cit.*: 97.

³⁶ Hernández, *idem*.

³⁷ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mille plateaux*. Les Éditions de Minuit, 1980.

Guasch, la arqueocartógrafa, ha sabido proyectar los elementos relevantes para unos Estudios visuales situados en contextos hispanoparlantes, mediando entre las preocupaciones locales, nacionales, regionales y mundiales, y abriendo la puerta para pensar mejor lo que James Elkins ha denominado “Estudios visuales globales”.

(2005). A lo largo de este ensayo, Anna Maria Guasch no rehúye a considerar a los Estudios visuales como una intervención urgente y necesaria para la renovación de la Historia del arte. Su agenda es clara y calza con las propuestas de Mitchell y Brea sobre la capacidad de esta interdisciplina para incomodar los límites disciplinarios de la Historia del arte.³⁸ En sus propias palabras, Guasch acomete los Estudios visuales como un “híbrido interdisciplinar [que busca] desafiar el carácter disciplinar de la Historia del arte”.³⁹ Para ella, existe un ala reivindicativa, políticamente

comprometida, de los Estudios visuales, en muchos casos protagonizada por historiadores del arte “ansiosos de renovar la vieja disciplina desde formas de interdisciplinariedad más allá de análisis estilísticos, iconografía e historia social”.⁴⁰ Así, Anna Maria Guasch reivindica la interdisciplinariedad que brindan los Estudios visuales como una táctica de libertad epistémica.⁴¹

Ejercicio programático rayando en lo prescriptivo, las “Doce reglas” de Guasch proponen una serie de premisas que, más que caer en un desglose de categorizaciones binarias, nos ofrecen coordenadas para navegar a través del monumento-mapa que es este estado de la cuestión de los Estudios visuales. Ella misma se sitúa en una posición más cercana a Bourdieu, en tanto que reclama una supresión de fronteras entre cultura elevada y popular, para reubicar el concepto de “valor” en un mundo dominado por la experiencia

³⁸ Véase W.J.T Mitchell, “Interdisciplinarity and Visual Culture”, *Art Bulletin*, vol. LXXVII, núm. 4, diciembre de 1995: 540-544; y José Luis Brea, “Los Estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad”, *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Akal & ARCO, 2005: 5-14.

³⁹ Anna Maria Guasch, “Doce reglas para una Nueva Academia: la ‘nueva Historia del arte’ y los Estudios audiovisuales”, *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Akal & ARCO, 2005: 59.

⁴⁰ Guasch, “Doce reglas”, *op. cit.*: 60.

⁴¹ Guasch, *idem*.

de lo cotidiano. Así, sus reglas están basadas en un sistema de hibridación, inclusión y alianza, más que en filiación o binarismos.⁴² Las oposiciones que presenta en cada regla deben entenderse, pues, como una provocación dialéctica que a su vez brinda coordenadas para la situación de los tópicos más apremiantes en los Estudios visuales.

En la primera regla, Guasch opone lo “visual” al “arte”. El desplazamiento hacia lo visual durante la posmodernidad confirma la emergencia de un nuevo estatuto de la visualidad, unida a una reactualización de la tradición ocularcentrista, en la que ya no es viable encasillar a la imagen dentro de un paradigma lingüístico.

En la segunda regla opone el “giro de la imagen” al “giro lingüístico”, abundando sobre el nuevo estatuto de lo visual discutido en la primera regla. El llamado “giro de la imagen” o “giro pictórico” brinda un modelo para la interpretación de fenómenos visuales, que cede mayor importancia a modelos de recepción y visualidad centrados en la “condición del espectador”.⁴³ Para Guasch, se trata de un momento poslingüístico y postsemiótico de la imagen, que comienza a ser abordada a partir de la compleja interrelación entre visualidad, sistemas, instituciones, discursos, cuerpos y figurabilidad.

En la tercera regla ubica lo visual entre lo cultural y lo social. Afirma que la visión es un modo de expresión cultural y una forma de comunicación, de tal suerte que los Estudios visuales no solamente se dedican a la interpretación de las imágenes, sino que abundan en la descripción del campo social de la “mirada”. Se plantea las siguientes preguntas: cómo se ve, a quién se le permite ver, qué, bajo qué condiciones...

En la cuarta regla, Guasch opone el modelo de cultura al modelo histórico. Siguiendo la noción de “giro cultural” planteada por Jameson, recalca que los Estudios visuales no priorizan una interpretación o hermenéutica de la imagen. En cambio, llevan a cabo análisis

de las complicidades entre el poder y las imágenes, “por encima de toda concepción elitista de la cultura y de los ideales estéticos”.⁴⁴ En esta regla, Foucault y Bourdieu son referencias clave en tanto que su pensamiento contribuye al “desmantelamiento de la tenaz hegemonía del historicismo: las rupturas reemplazan todo proceso de evolución, continuidad, causa-efecto, antes-después”.⁴⁵

En la quinta regla, Guasch propone el modelo antropológico como un desplazamiento disciplinar de la Historia del arte. Siguiendo a Foster, ella propone que la antropología sería el “discurso guardián” de los Estudios visuales,⁴⁶ desplazamiento en el cual la obra de Aby Warburg sería fundacional.

En la sexta regla, Guasch proyecta la disyuntiva entre interdisciplinariedad y disciplina. La interdisciplinariedad es, para ella, un lugar de convergencia y conversación mediante el encuentro entre distintas líneas disciplinarias. Va más allá de la lógica de la oposición y la jerarquía, fungiendo como una “colisión académica” que confronta a la Historia del arte con la literatura, la filosofía, la historia social, los estudios filmicos, la cultura de masas, la sociología, la antropología, etcétera. No obstante, aquí es importante recuperar a Mitchell, quien afirma que la interdisciplinariedad no implica la no-disciplina, es decir, una carencia de formas o estructura, sino que es una metodología de la disrupción.⁴⁷

La séptima regla contrasta los Estudios visuales con la estética. Cita a Moxey: “las imágenes escapan a los tradicionales métodos de análisis usados por historiadores del arte en un momento en que la cultura aparece más saturada de imágenes que nunca”,⁴⁸ de manera que en nuestra condición contemporánea la relevancia estética se encuentra en lugares en los que la Historia del arte no suele buscar. Como consecuencia, las teorías universales sobre “la Estética” ya no nos sirven para atender el universo actual de la imagen.

⁴⁴ Guasch, *ibid.*: 66.

⁴⁵ Guasch, *idem.*

⁴⁶ Guasch, *idem.*

⁴⁷ Mitchell, “Interdisciplinarity”, *op. cit.*

⁴⁸ Guasch, *ibid.*: 67.

⁴² Guasch, *ibid.*: 61.

⁴³ Guasch, *ibid.*: 65.



Krzysztof Wodiczko, *If You See Something...*, 2005. Cuatro proyecciones de video. Cortesía del artista.

En la octava regla, Guasch recalca la emergencia de una cultura visual sobre una cultura material. Propone que la cultura ha devenido completamente dominada por imágenes en su acepción inmaterial: imágenes cibernéticas, tecnológicas, electrónicas, incorpóreas, ubicadas en el ciberespacio. Esto nos permite, según ella, liberarnos del fetichismo de la antigua Historia del arte hacia las “obras” de arte, superando su mercantilización, museificación y la política de los cánones.

En la novena regla, Guasch reivindica la inclusión versus la exclusión. Para ella, la inclusión de todas las formas de expresión visual que permiten los Estudios visuales es una de sus principales aportaciones. Si bien esta vertiente “ultrademocratizadora” de los Estudios visuales ha generado cierto malestar, la posibilidad de ampliar la noción del arte hasta lograr la inclusión de productos considerados de una supuesta “baja calidad” contribuye a acabar con el concepto elitista del arte y potenciar un análisis de todas las prácticas humanas que participan de la gestación de los objetos estéticos.

La décima regla se refiere al campo epistemológico de los Estudios visuales. Para Guasch, el desarrollo del planteamiento metodológico de los Estudios visuales requiere un nuevo campo epistemológico, algo que asemeje a una nueva burbuja teórica, una constelación conceptual. Guasch propone una configuración basada en la teoría de la multiplicidad no totalizante, resultado del concepto de rizoma planteado por Deleuze y Guattari. En este sentido, Guasch reivindica una aproximación antihistórica de la visión, siguiendo el pensamiento de Foucault en tanto a su historiografía arqueológica que se centra en la triada conocimiento-lenguaje-poder.

La decimoprimer regla discute la relación entre los Estudios visuales y la academia. Guasch considera que los Estudios visuales juegan un papel indispensable dentro de las universidades como una vía fundamental para su renovación y transformación. Para ella, los Estudios visuales son una forma de desactivar las “estructuras” de poder establecidas, en un claro desa-



Antoni Abad Roses, México. Cortesía del artista.

fío a las tradicionales compartimentaciones dentro de la Historia del arte, “especialmente a su tradicional estudio cronológico”.⁴⁹

Por último, la decimosegunda regla atañe a la semiótica visual. Desde un punto de vista metodológico, sostiene Guasch, haría falta reformular el diálogo iniciado en 1991 por Bryson y Bal entre la semiótica y la Historia del arte, produciendo una nueva semiótica visual, siempre considerando la semiótica como una “teoría transdisciplinar”.⁵⁰

Más que monumentos estáticos o mapas bidimensionales, Anna Maria Guasch traza trayectorias, cami-

nos, movimientos⁵¹ en estos estados de la cuestión que proyectan los ires, venires y devenires de los Estudios visuales. Siempre atenta y sensible a los nodos del debate y a las fluctuaciones de los términos de la discusión, Guasch, la arqueocartógrafa, ha sabido proyectar los elementos relevantes para unos Estudios visuales situados en contextos hispano-parlantes, mediando entre las preocupaciones locales, nacionales, regionales y mundiales, y abriendo la puerta para pensar mejor lo que James Elkins ha denominado “Estudios visuales globales”.⁵²

⁴⁹ Hernández, *idem*.

⁵⁰ Hernández, “Introducción”, *op. cit.*: 98.

⁵¹ Hernández, *idem*.

⁵² James Elkins, *Visual Cultures, Intellect*, 2010, cit. en Hernández, *idem*.

Geneóloga

La obra de Anna Maria Guasch sobre los Estudios visuales también se ha interesado consistentemente por el poder y sus entramados en la configuración de los saberes. En este sentido, Guasch es una geneóloga en la acepción foucaultiana. Si consideramos que la genealogía es una metodología de análisis del discurso que se centra en las “relaciones mutuas entre sistemas de verdad y modalidades de poder”⁵³ y en su variabilidad a lo largo del tiempo, podemos afirmar que la tarea de Guasch ha sido localizar y hacer visibles estas relaciones de complicidad.

Cabe enfatizar que, como metodología para llevar a cabo el análisis histórico, la genealogía no busca corroborar ni reafirmar nociones de progreso ni continuidades temporales ni sucesiones históricas, evitando así caer en la trampa de los “efectos totalizantes de las ‘superhistorias’”.⁵⁴

Y aunque Guasch ha sido clara en su rechazo a estas “superhistorias”, su constante reivindicación de las resistencias políticas y los cuestionamientos del poder es menos evidente. A partir de una praxis dialógica con la obra (ya sea obra de arte contemporáneo, una imagen, videoensayo) o con el agente cultural (artista, historiador del arte, crítico), ella siempre se detiene en las relaciones de poder y las asimetrías latentes en dicha interacción, delatando una patente preocupación subyacente por lo político. Como observa Miguel Ángel Hernández, el simple hecho de elegir a unos artistas, unas prácticas, unas ideas, unos contextos, es “en sí misma, una toma de postura, una posición”.⁵⁵

Esta toma de postura es especialmente evidente en dos de sus ensayos. El primero, titulado “El potencial del arte para reorganizar el campo de la visibilidad”, explora las potencialidades del videoensayo como una práctica del pensamiento y producción visual de cono-

⁵³ Arnold Davidson, “Archaeology, Genealogy, Ethics”, D. Couzens (ed.), *Foucault: A Critical Reader*, Blackwell, 1986: 224.

⁵⁴ Bell cit. en Jean Carabine, “Unmarried Motherhood, 1830-1990: A Genealogical Analysis”, en M. Wetherell *et al.* (eds.), *Discourse as Data: A Guide for Analysis*, Sage, 2001: 276.

⁵⁵ Hernández, “Introducción”, *op. cit.*: 99.

cimiento.⁵⁶ Para Guasch, el género del videoensayo es un género híbrido que le permite pensar el presente visualmente, desafiando y re-significando las imágenes de los medios y discursos hegemónicos. Así, al seleccionar un género híbrido de la mano de cuatro artistas específicos (Ursula Biemann, Hito Steyerl, Harun Farocki y Ahlam Shibli) y desarrollar sus argumentos en torno a cuatro de sus obras puntuales, Guasch reivindica la capacidad del medio para pensar el presente visualmente, más allá de los discursos hegemónicos. Para ella, una de las potencias de los Estudios visuales reside en su capacidad de hacer una política de lo visual; la posibilidad “no sólo de estudiar y analizar el mundo, sino de intervenir en él, de transformarlo”.⁵⁷

El segundo, “De la crítica formal a la (con)textual. El paso del crítico formalista al crítico como teórico cultural”,⁵⁸ aborda el paso del crítico de arte de una postura formal a una (con)textual. Dentro de esta discusión, Guasch recupera el concepto del *pensiero debole* de Gianni Vattimo, un tipo de pensamiento liberado de los sistemas formalistas, esencialistas y taxonómicos, para adentrarse en los terrenos “de la teoría, filosofía, alegoría, pluralidad y, en general, de [todo] aquello que [va] más allá de las formas y de los lenguajes”.⁵⁹ En su paso de la crítica formalista a la textual, Guasch argumenta que se da una nueva lectura de las teorías y conceptos de Benjamin, Barthes, Foucault, Lacan, Althusser, Kristeva e Irigaray, “conceptos que ayudaron a teorizar la posmodernidad y a [apostar] por una escritura palimpsestica donde lo que contaban eran los significados y su contextualización”.⁶⁰ Y, luego, en el

⁵⁶ Anna Maria Guasch, “El potencial del arte para reorganizar el campo de la visibilidad”, *Derivas. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento*, Akal / Arte contemporáneo, 2021: 125-136.

⁵⁷ Guasch, *op. cit.*: 125.

⁵⁸ Anna Maria Guasch, “De la crítica formal a la (con)textual. El paso del crítico formalista al crítico como teórico cultural”, *Derivas. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento*, Akal / Arte contemporáneo, 2021: 87-94. Originalmente publicado en Paula Barreiro y Julián Díaz Sánchez (eds.), *Crítica(s) de arte: discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización*, Cendaeac, 2013.

⁵⁹ Guasch, “De la crítica formal”, *op. cit.*: 91.

⁶⁰ Guasch, *idem*.

paso de la condición posmoderna a lo que Guasch denomina “una nueva condición postcolonial”, se da un progresivo afianzamiento del discurso de las diferencias. En el giro de lo global, el crítico adopta el papel de teórico cultural, entrando en un terreno “fronterizo y liminar donde el gran aliado son los Estudios visuales”.⁶¹

En pocas palabras, la genealogía de Guasch sigue un modelo rizomático tal como ha sido teorizado por Deleuze y Guattari. Citando a estos autores, Guasch recalca: “[u]n rizoma no empieza ni acaba [...] siempre está en el medio. [...] el rizoma tiene como tejido la conjunción”.⁶² Quizá lo que más llama la atención de este modelo es su horizontalidad, su capacidad para fomentar el pensamiento transversal y antijerárquico.⁶³ En esta etapa más tardía de la obra de Guasch, entra de pleno en una exploración de la filosofía poshumanista, en donde la mutación digital, la globalización económica y el cambio climático han cambiado algo “en la mirada”.⁶⁴ A su modo de ver, el arte (o incluso la imagen) funcionaría como una especie de antena para “la detección de los cambios que ocurren en la esfera visible e invisible de la sensibilidad humana”.⁶⁵

Conclusión: ¿hacia dónde?

Durante esos años de la efervescencia de los Estudios visuales en España, Guasch, Brea y varios otros académicos propugnaron la instauración de esta interdisciplina en la academia española. No obstante, como señala Miguel Ángel Hernández, fuera de algunos másteres e iniciativas puntuales, al día de hoy los Estudios visuales siguen siendo una disciplina periférica. En otras partes del mundo, pareciera que prenden un segundo aire,⁶⁶ en otras más se han institucionalizado y perdi-

do su capacidad para incomodar los límites disciplinares. Pero según Hernández, el “fracaso” institucional de los Estudios visuales en España “ha sido quizá su mayor éxito”.⁶⁷ Para él, ésta ha sido una forma de mantener intacta su potencia desestabilizadora.

No obstante, se respiran aires parecidos a aquellos que dieron forma a los Estudios visuales de los años noventa y principios de los 2000. La cultural visual del momento actual es vasta, omnipresente, prolifera. Sujeta a nuevas condiciones de producción, disseminación y consumo, es innegable que hoy hace falta, más que nunca, un pensamiento que nos ayude a navegar entre este mar de imágenes y visualidades. Confrontados, además, con un planeta en crisis climática, una nueva oleada de “guerras culturales” y una creciente “simulacrización” de la imagen (¿qué escribiría Jean Baudrillard sobre las imágenes generadas por la inteligencia artificial?), quizás nos encontramos ante la emergencia de unos Estudios visuales 3.0. Por tanto, nunca han sido más apremiantes las intervenciones de figuras como Anna Maria Guasch para poner un poco de orden entre la vorágine.

Podemos dirigirnos a los intereses más recientes de Guasch para orientarnos. En los últimos años, Guasch ha entrado en diálogo con diversas tendencias del pensamiento crítico en torno a la cultura. En primera instancia, ha reafirmado la importancia del intersticio o la frontera como el sitio desde donde teorizar el momento actual. En algunos de sus textos recientes se dirige a los nuevos horizontes del pensamiento descolonial, adoptando el concepto de “pensamiento fronterizo” de Walter Dignolo y la noción de pluriversalidad de Enrique Dussel, en una franca apuesta por una

bresaliendo los ejemplos de centros de investigación como la Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, algunas líneas de investigación del Instituto de Investigaciones Estéticas (ambas de la Universidad Nacional Autónoma de México), y la maestría en Estudios visuales en la Universidad Autónoma del Estado de México, sin dejar de mencionar la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (ReVLaT). Marta Cabrera (Pontificia Universidad Javeriana) y Gabriela A. Piñero (UNICEN) brindan unos excelentes estados de la cuestión sobre la fortuna académica de los Estudios visuales en América Latina.

⁶⁷ Hernández, “Introducción”, *idem*.

⁶¹ Guasch, *ibid.*: 92.

⁶² Guasch, “El potencial del arte”, *op. cit.*: 126.

⁶³ Guasch, *ibid.*: 125.

⁶⁴ Guasch, *idem*.

⁶⁵ Guasch, *idem*.

⁶⁶ En países hispanoparlantes, la tendencia a la inclusión de programas de Estudios visuales o Cultura visual ha ido a la alza, so-



Rogelio López Cuenca, *Walls*, 2006. Cortesía del artista.

ampliación de una geopolítica del saber. Más aún, su trabajo reciente sobre las epistemologías indígenas en el arte contemporáneo es una reacción al agotamiento de los sistemas de conocimiento del occidente. Así, su texto de próxima publicación, “Indigenismo” —parte de un compendio sobre los grandes *-ismos* del siglo XXI,⁶⁸ nos aporta una traducción, arqueología y genealogía de los grandes tópicos de un arte indígena contemporáneo que trasciende las categorizaciones

⁶⁸ Julia Ramírez-Blanco y Anna Maria Guasch, *Los “ismos” del siglo XXI*, Cátedra, próxima publicación.

temporales, geográficas e identitarias y que, en cambio, se colocan al pie del cañón de una lucha por la descolonización, lucha que también puede resultar presa fácil de la institucionalización y de la “tokenización”.

Para Anna Maria Guasch, el arte indígena contemporáneo puede aportar una salida epistemológica, cultural, ideológica y simbólica que quizás nos conduzca a una era “pospolítica de la imagen”.⁶⁹ Desde esta postura, la práctica de la cultura visual desembocaría en

⁶⁹ Guasch, “El potencial del arte”, *op. cit.*: 136.

un activismo visual que, según Guasch siguiendo a Mirzoeff, implicaría a artistas, académicos y teóricos que se consideran a sí mismos activistas visuales.⁷⁰ De tal suerte que los Estudios visuales 3.0 serían una interdisciplina para “entender el cambio en un mundo demasiado grande para ser visto pero que resulta vital imaginar”.⁷¹ ●

Bibliografía

- Barreiro, Paula y Julián Díaz Sánchez (eds.) (2013). *Crítica(s) de arte: discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización*. Madrid: Cendeac.
- Carabine, Jean (2001). Unmarried Motherhood, 1830-1990: A Genealogical Analysis, en M. Wetherell et al. (eds.), *Discourse as Data: A Guide for Analysis*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Castro-Gómez, Santiago (2005). *La Hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Davidson, Arnold (1986). Archaeology, Genealogy, Ethics, D. Couzens (ed.), *Foucault: A Critical Reader*. Nueva York: Blackwell.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1980). *Mille plateaux*. París: Les Éditions de Minuit, 1980.
- Elkins, James (2010). Visual Cultures, *Intellect*, en Miguel Ángel Hernández, “Introducción. Estudios visuales: mapas y líneas de fuga”, *Derivas. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento*. Madrid: Akal/Arte contemporáneo.
- Evans, Jessica y Stuart Hall (1999). *Visual Culture: The Reader*. Londres: Sage & Open University Press.
- Foucault, Michel (1969). *L'archéologie du savoir*. París: Éditions Gallimard.
- Guasch, Anna Maria (2023). Los Estudios visuales. Un estado de la cuestión, *Derivas. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento*. Madrid: Akal/Arte Contemporáneo.
- Guasch, Anna Maria (2021). “De la crítica formal a la (con) textual. El paso del crítico formalista al crítico como teórico cultural”, *Derivas. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento*. Madrid: Akal/Arte Contemporáneo.

⁷⁰ Guasch, *idem*.

⁷¹ Mirzoeff, cit. en Guasch, *ibid.*: 126.

bre arte y pensamiento. Madrid: Akal / Arte contemporáneo.

- Guasch, Anna Maria (2021). “El potencial del arte para reorganizar el campo de la visibilidad”, *Derivas. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento*. Madrid: Akal / Arte contemporáneo.
- Guasch, Anna Maria (2005). Doce reglas para una Nueva Academia: la “nueva Historia del arte” y los Estudios audiovisuales, *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid: Akal & ARCO.
- Guasch, Anna Maria (2003). Los Estudios visuales. Un estado de la cuestión, *Estudios Visuales*, 1, noviembre.
- Gutting, Gary (2005). *Foucault. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Hernández, Miguel Ángel (2023). Introducción. Estudios visuales: mapas y líneas de fuga, en *Derivas. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento*. Madrid: Akal/Arte Contemporáneo.
- Marchán Fiz, Simón (2005). Las artes ante la cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra, en José Luis Brea (coord.), *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal y ARCO.
- Mignolo, Walter (2000). *Local Histories / Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Mirzoeff, Nicholas (1998). *The Visual Culture Reader*. Londres: Routledge.
- Mirzoeff, Nicholas (1998). *An Introduction to Visual Culture*. Nueva York: Routledge.
- Mitchell, W.J.T. (2005). *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. (1995). “Interdisciplinarity and Visual Culture”, *Art Bulletin*, vol. LXXVII, núm. 4, diciembre.
- Mitchell, W.J.T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ramírez, Juan Antonio (1997). *Medios de masas e Historia del Arte*. Madrid: Cátedra.
- Julia Ramírez-Blanco, “Introducción: Entreviajes”, *Derivas. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento*. Akal / Arte Contemporáneo.

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 OLALLA¹

Resumen

La labor curatorial de la profesora Anna Maria 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 Maria Guasch, arte contemporáneo, globalización, interculturalidad, memoria, multiculturalidad

Abstract

The curatorial work of Professor Anna Maria 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

¹ 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

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. 55-65. 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 Maria Guasch, contemporary art, globalization, interculturality, memory, multiculturalism

Teorizar el arte en el marco de la interculturalidad

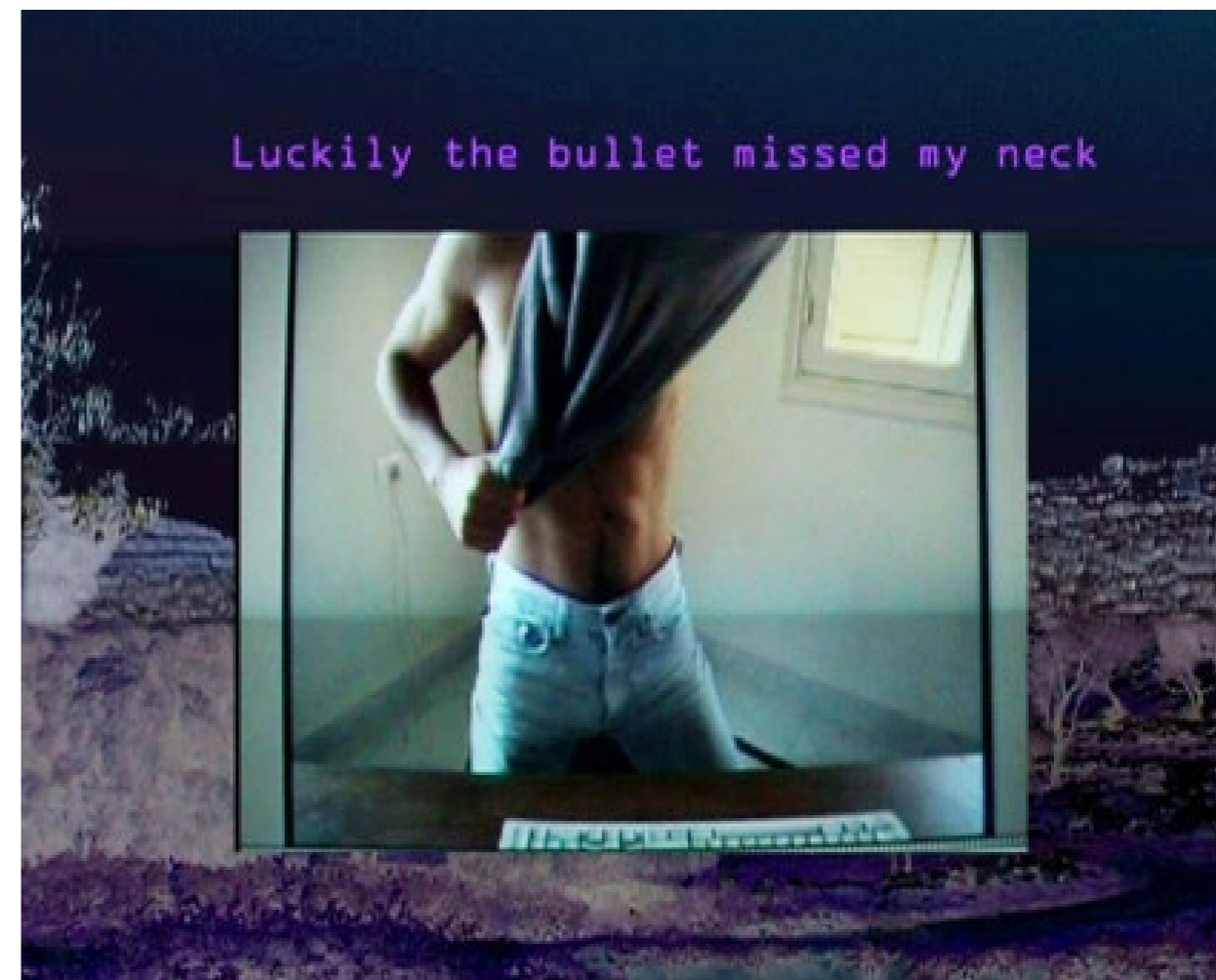
En la extensa trayectoria de la profesora Anna Maria Guasch, catedrática en historia del arte contemporáneo de la Universitat de Barcelona, crítica de arte, investigadora y catalizadora de redes de académicas, encontramos un punto singular en su inmersión en la curaduría. Se trata de la exposición *La 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,¹ 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

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



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

la profesora Guasch, como ella misma lo demuestra en 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).

Concedora 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 postcolonial, sino de lo local, marcando distancias con las políticas identitarias asociadas al anti-universalismo postmoderno 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).



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.

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

El anteriormente mencionado acompañamiento 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 Huyssen, 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.

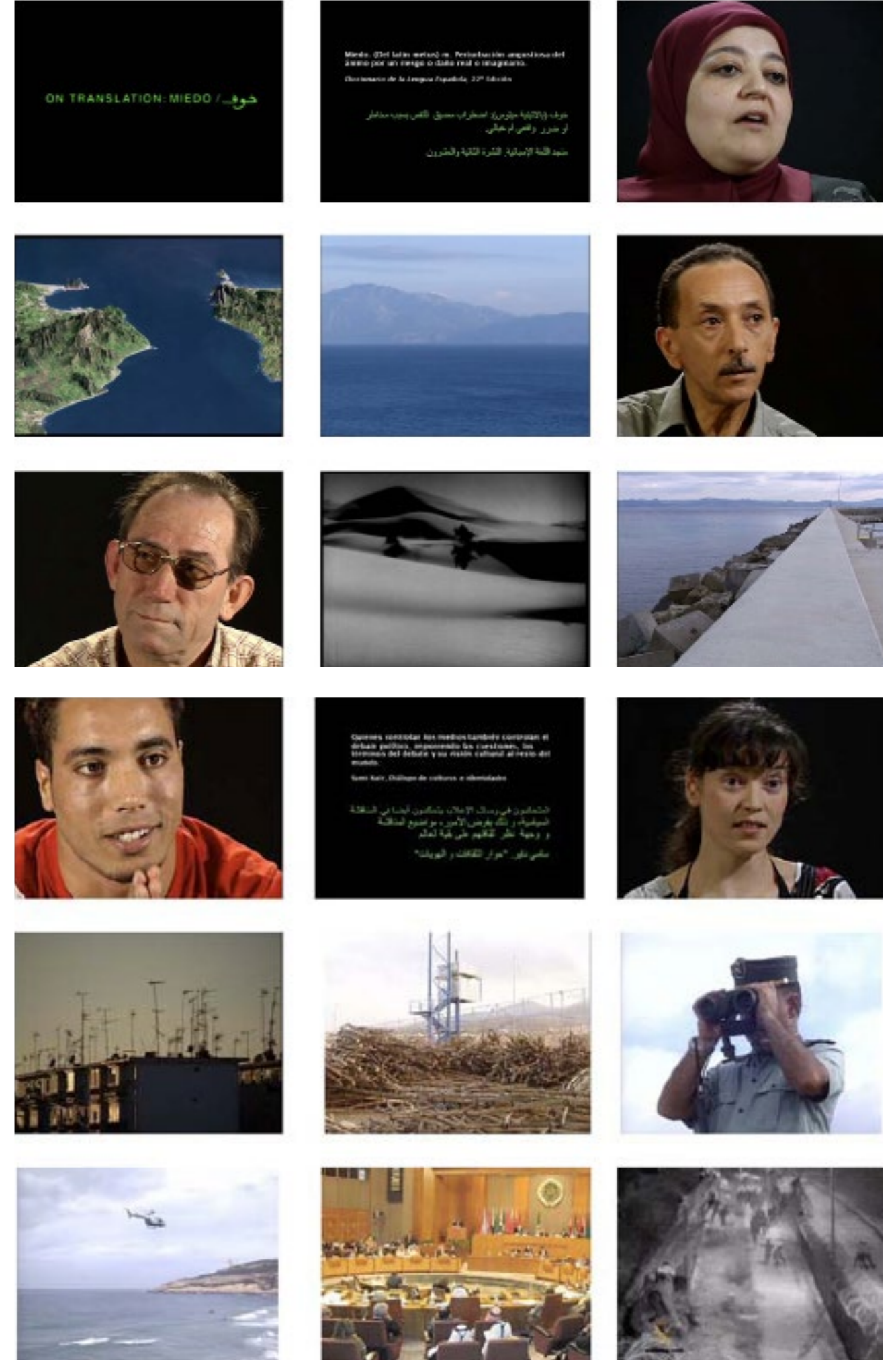
El dispositivo artístico ideado por Muntadas sería aplicado de nuevo, poco después, en otro ámbito geográfico distante pero sujeto a una tensión similar: el Estrecho de Gibraltar. Con la repetición de la metodología utilizada en *On Translation: Fear / Miedo*, ahora aplicada al análisis del miedo en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



Antoni Muntadas, *On Translation: Miedo / Jauf*, 2007. Video-proyección: audio Dolby estéreo; duración: 52 min 18 s. Cortesía del artista.

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

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” (Bauzá, 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 empujamiento 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

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 postcolonial 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 Postcoloniality 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.

Oliver Ressler

ANNA MARIA GUASCH

En los trabajos que componen este *dossier*, el artista Oliver Ressler (Austria, 1970) sustituye el concepto de “democracia participativa” —que había caracterizado obras como la emblemática *What is Democracy?* (2009)— por el de “justicia climática”, con filmes en los que el protagonista es la emergencia ante el calentamiento del planeta provocado por los gases de efecto invernadero, y quizás por la “utopía” de construir un mundo sin emisiones de CO₂ antes del año 2050.

Con estas obras, Oliver Ressler parece reivindicar la vida en un mundo plagado de incertidumbres, de catástrofes algunas naturales, pero la mayoría de las veces producidas por el ser humano y sus armas destructivas y tecnológicas. La pregunta sería: ¿puede el mundo salvarse del colapso climático? En este sentido, vemos una cercanía entre la práctica artística de Ressler y las teorías de Jussi Parikka (Finlandia, 1976),¹ que señala

¹ Jussi Parikka (2015). *A Geology of Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

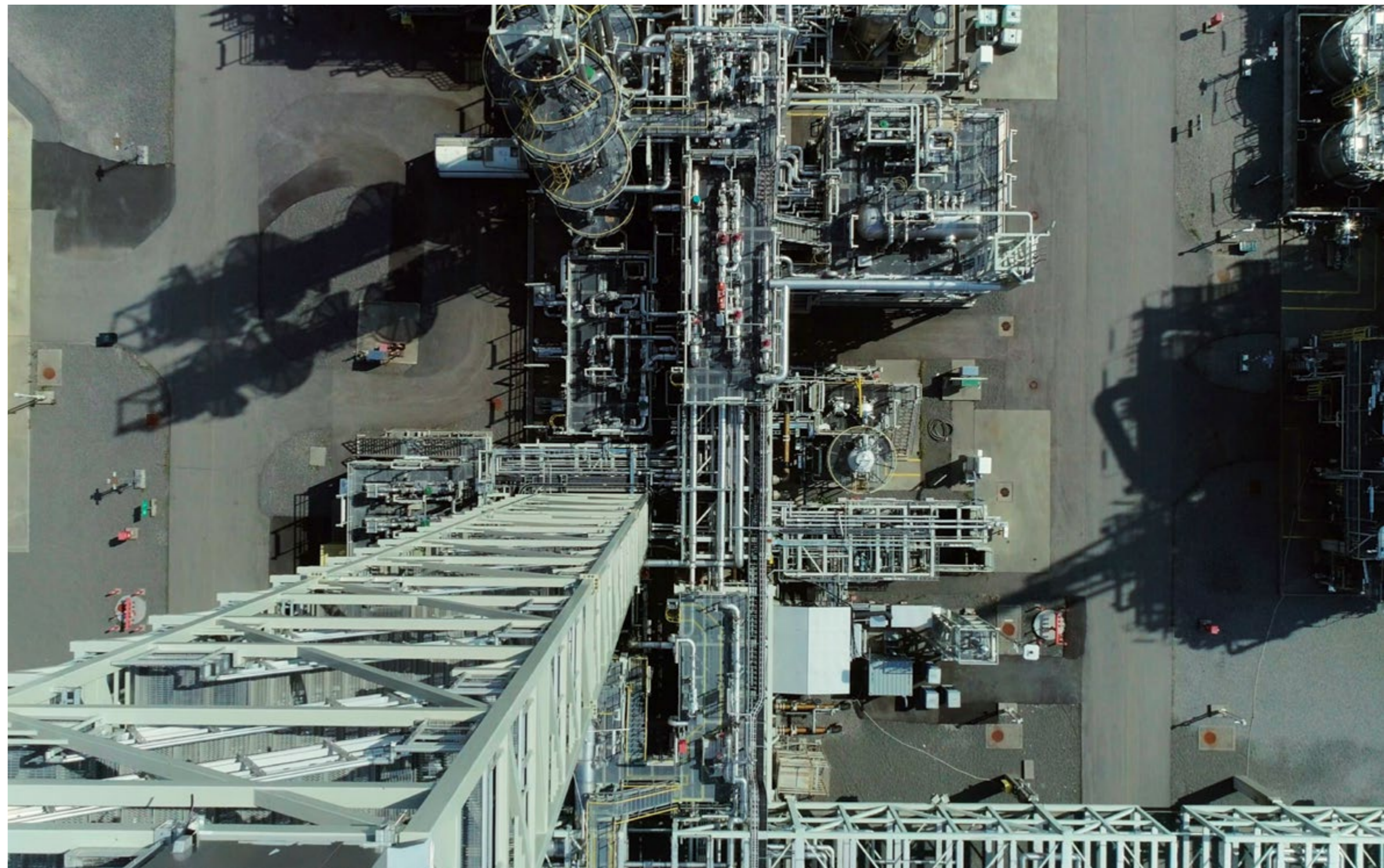


NOTA | Una versión de este artículo forma parte de la exposición *Oliver Ressler. Deadly Serious, Living Alive* —primera en México de este artista—; se presentó de febrero a mayo de 2024 en el Museo Espacio de Aguascalientes, México.

Citar este artículo como: GUASCH, A. M. (2024). Oliver Ressler. *Revista Nodo*, 19(37), julio-diciembre, pp. 66-77. doi: 10.54104/nodo.v19n37.2054.

cómo el ámbito de las humanidades y sus epistemologías moral-discursivas han dejado paso en los últimos años a nuevas disciplinas, como la ecología o la geología, en la indagación de los grandes problemas a escala planetaria en los que intervienen nuevos fenómenos como los terremotos, la extinción masiva de especies, la contaminación del planeta o los debates acerca del Antropoceno.

Oliver Ressler, *Carbon and Captivity*, video 4K, 33 min., 2020



Quizás estemos ante un nuevo giro en el que lo cultural, lo moral y lo geológico se interconectan, y en el que las sensaciones, el conocimiento idealizado, la percepción y nuestras antiguas prácticas culturales —incluso la ciencia y la ingeniería— ceden protagonismo a la geopolítica de los recursos materiales contemporáneos o lo que denominaríamos nuevas “culturas científicas”. Y ello abundando en lo que el filósofo y antro-

pólogo Bruno Latour (Francia, 1947-2022)² defiende como un vínculo indisoluble entre naturaleza y cultura, una unión de lo natural y lo geofísico que apuntaría a algo nuevo, y que señalaría como insuficiente toda manera de nombrar ambos términos: naturaleza y cultura.

² Bruno Latour (1991). *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. París: La Découverte.



Oliver Ressler, *Carbon and Captivity*, video 4K, 33 min., 2020

Como apuntaba en 1873 Antonio Stoppani (Italia, 1824-1891) en su *Corso di Geologia*,³ la capa del futuro fósil está marcada por las huellas químicas y tecnológicas del ser humano. Es decir, dejamos nuestra marca, y nuestro planeta la lleva en sí como un archivo de sucesivas capas históricas que acumulan tecnología, basura y tiempo.

Es bajo este concepto de “catástrofe ambiental”, de “archivo de la Tierra”, que Oliver Ressler concibe la mayor parte de su trabajo: como un muestreo de señales en rojo que apuntan de manera a la vez translocal y transnacional a las grandes epidemias que amenazan al medio ambiente y al planeta a nivel global. Cuando el hielo del Ártico se derrite y sube el nivel del mar (las temperaturas en el Ártico aumentan entre cinco y siete veces más rápido que la media mundial), islas y ciudades se hunden, tal como evidencia la videoinstalación sonora *Climaten Feddback Loops* (2023), en la que los sonidos del Ártico sirven de contrapartida acústica al colapso del “Planeta Tierra”. Porque como sostiene Ressler:

La ruptura climática afecta a todas las dimensiones de la vida, y los contramovimientos aplican muchas tácticas diferentes, por lo que el método de investigación también requiere un alcance amplio. Mi investigación se basa en mi experiencia en las facciones del movimiento climático que actúan al margen de la política electoral y en el marco de negociaciones climáticas de la ONU.⁴

Frente a la no narratividad de esta obra, el filme *Barriade Cultures of the Future* (2021) activa otro componente básico del trabajo de Ressler: la actividad humana a través de manifestaciones, asambleas y reuniones de trabajo de movimientos sociales relacionados con los cambios climáticos. Un grupo de cinco artistas-ac-

³ Antonio Stoppani (1873). *Corso di Geologia*. Public Domain Mark 1.0 Creative Commons License publicdomain.

⁴ Neva Lukic, *Climate breakdown affects all dimensions of life*. Oliver Ressler in conversation (7 febrero, 2022). <http://blokmagazine.com/climate-breakdown-affects-all-dimensions-of-life-oliver-ressler-in-conversation/>

tivistas discuten distintos métodos de trabajo desde la perspectiva de sus especialidades, como la artista de la performance Marta Moreno Muñoz (España, 1978), perteneciente al colectivo español Extinction Rebellion, que busca la fusión de los términos arte y activismo en una tercer vocablo: *artivismo*.

En esta misma estrategia de registrar y documentar asambleas debemos situar el trabajo *Not Sinking, Swarming* (2021), fruto de una asamblea celebrada en octubre de 2019 en Madrid, con la presencia de grupos decididos a realizar un acto de desobediencia civil con la finalidad de transformar nuestra forma de vivir y de organizar la sociedad en sus niveles más fundamentales.

Para Ressler, este régimen en bancarrota —unido a la rebelión por la justicia climática bajo una gobernanza política corrupta, una creciente desigualdad económica y una violenta injusticia social fundamentada en la explotación destructiva y la transformación de los sistemas naturales de la Tierra como el calentamiento global— es de nuevo el leitmotiv de nuevas obras, como el filme *Carbon and Captivity* (2020), en el que trabaja en dos niveles: el documental —derivado del rodaje en el Centro Tecnológico de Mongstad (Bergen, Noruega)— y el ficcional —derivado de la carga poético/política bajo una aguda densidad sonora—.

Este llevar el extractivismo a un punto de no retorno se agudiza en *Ancestral Future Rising* (2023), un filme rodado en Pacto (Ecuador), uno de los países donde las empresas mineras transnacionales obtuvieron en el pasado nuevas licencias de extracción, con absoluto desprecio por las comunidades autóctonas afectadas (yumbo, kitukara, inca). Ressler se une a los intentos de un número cada vez mayor de artistas contemporáneos de pensar la mina como uno de los espacios modernos de violencia organizada y trabajo forzado que requiere una cuidadosa consideración de la misma, así como de las fábricas, los campos y las plantaciones dentro de sus diferencias e implicaciones locales e históricas.

El clamor por el agua se materializa en una obra comisionada por la Bienal de Casablanca de 2022, *After the Barrage, the Deluge*, rodada en un entorno urbano en la ciudad de Casablanca, en la que grandes proyec-



tos de infraestructuras han provocado una enorme agitación social. La propia ciudad se convierte en lugar de extracción y motor de beneficios.

Y Ressler se pregunta: ¿soy activista en virtud de estas actividades, o más bien un observador solidario con el objeto de la investigación? Sostiene haber recibido una clara respuesta por parte de activistas al presentar y discutir su trabajo tanto dentro del contexto del mundo del arte como fuera del mismo. Ello se patentiza en el filme *The Desert Lives* (2022), que activa de nuevo colaboraciones colectivas al estructurarse en torno a tres debates a puerta cerrada en octubre y diciembre de 2021, y enero de 2022. En ellos, los participantes en la acción buscan detener la construcción de la autopista Lobau y la llamada Stadtstraße (carretera

de la ciudad), previstas en Viena, con un objetivo implícito: el arte tiene muchas opciones de participación en este proceso de responsabilidad.

Las obras de Ressler ilustran desde una cooperación disciplinar de carácter híbrido la complejidad del cambio climático y la necesidad de acciones concertadas a nivel global para abordar este desafío ambiental. Lo que cuenta es un acto de “resistencia” frente a lo que está en juego en el colapso climático. Y como sostiene el artista: no se trata de sacrificarse obedientemente como un soldado, sino de vivir con el mayor sentido posible haciendo posible que otros vivan. ●

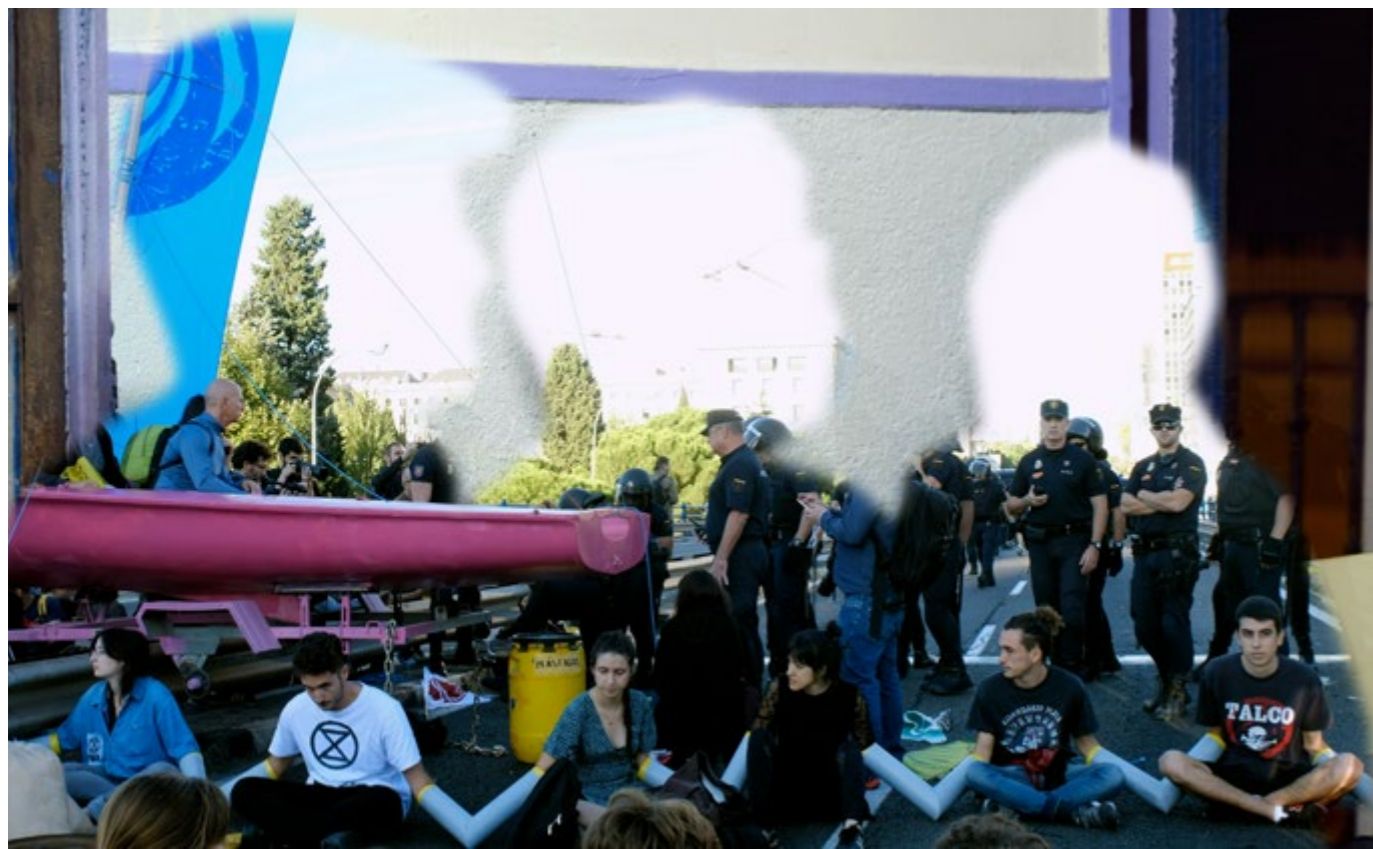
NOTA | Todas las fotografías de este *dossier* son cortesía de Oliver Ressler; Ángels, Barcelona; The Gallery Apart, Roma.

Oliver Ressler, *After the Barrage, the Deluge*, instalación con escombros y video 4K, 28 min., 2022. Vista de la exposición *Barricading the Ice Sheets: Repossess the Plant, the Planet*, LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón, 2023. Fotografía © Marcos Morilla



Oliver Ressler, *Barricade Cultures of the Future*, video 4K, 40 min., 2021





Oliver Ressler, *Not Sinking, Swarming*, video 4K, 37 min., 2021



Oliver Ressler, *The Desert Lives*, video 4K, 55 min., 2022



Oliver Ressler, *The Path is Never the Same*, video 4K, 27 min., 2022

Oliver Ressler, *Ancestral Future Rising*, video 4K, 20 min., 2023



Oliver Ressler, *Climate Feedback Loops*, videoinstalación de dos canales, videos 4K, 23 min., 2023. Vista de la exposición en Humber Street Gallery, Hull, 2023. Fotografía © Jules Lister

Sesgos en la formación de cuadros

Biases in cadre training

MARTÍ PERAN¹

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 latinoamericano¹ —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

¹ 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.

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; Joaquín 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”,² 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

² 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.

¹ MARTÍ PERAN | Profesor Titular de Teoría del Arte • Universidad de Barcelona • <http://orcid.org/0000-0001-8075-7158> • 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

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*.³ Por otra parte, aún sin desmentir que el perímetro del arte contemporáneo consumió 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,

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”.⁴ 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 nómade de los saberes. Formar cuadros bajo este talante, a fin de cuentas, abre pues una fascinante paradoja. ●

Bibliografía

- Barriandos, 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.

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

³ 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.

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

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 compresión 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 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-

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

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’ (αἰθητική [*aisthikḗ*]), de ‘sensación, sensibilidad’ (αἴσθησις [*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 “perfilarse” 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

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-

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

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 posibilitó 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 infracción 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 (Avendaño 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

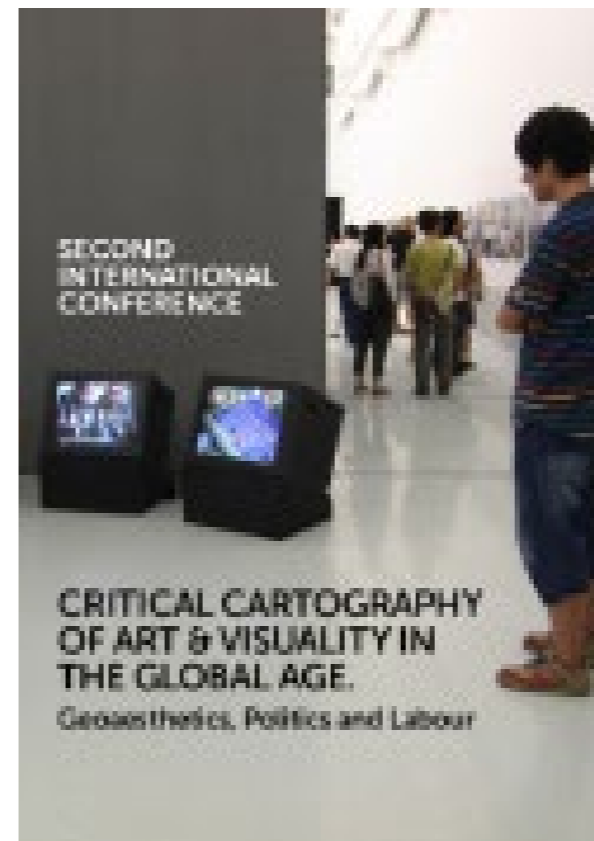
Como indica Anna Maria Guasch, este nuevo periodo aperturista hacia el arte entre otros del tercer mundo y de la mujeres debe entenderse bajo un marco de precaución, porque la globalidad no ha significado —nos dice la autora—, como lo vemos en la actualidad, una inserción natural y automática de este 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-

ciudades, 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 precedentes 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. Geoesthetics, 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 extraoccidentales. 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 acentúan —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.

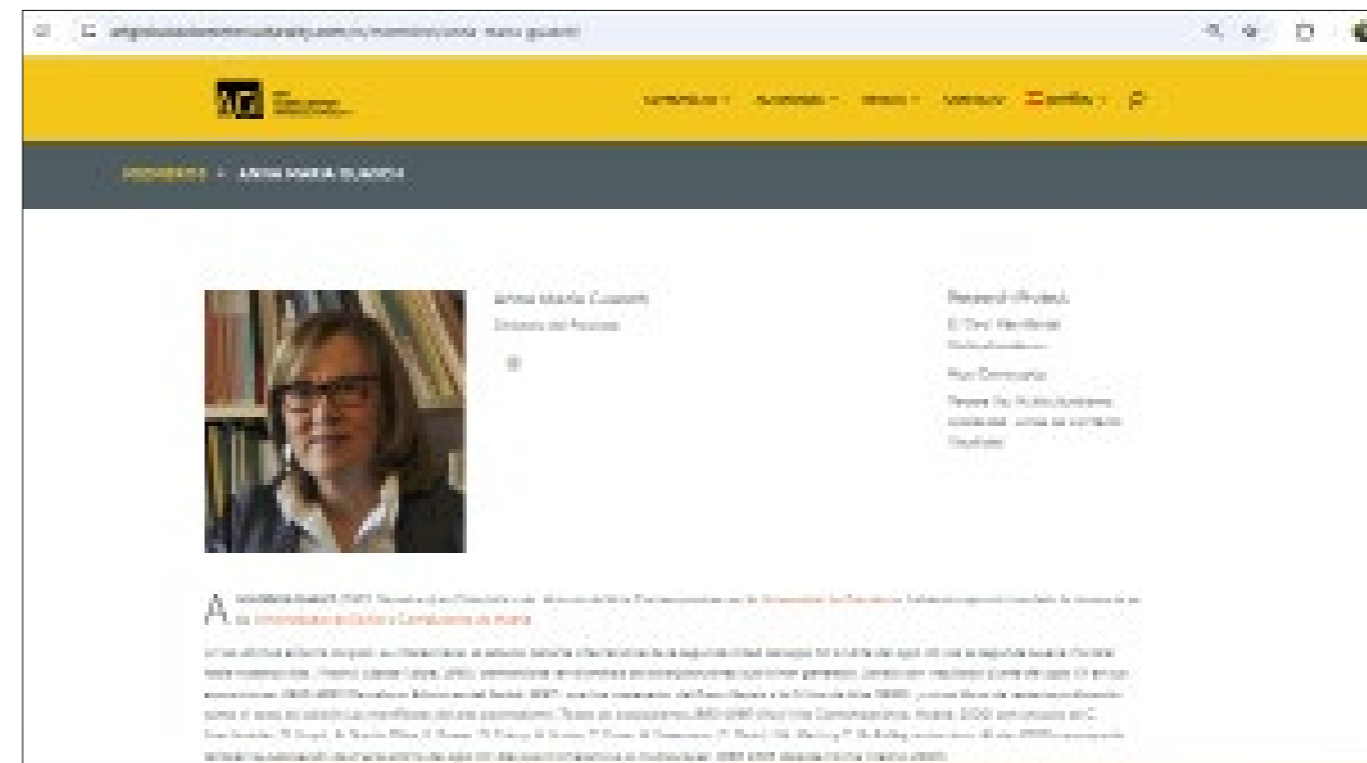
Asimismo, destacan textos en español como *La crítica discrepante. Entrevistas sobre arte y pensamiento*

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.



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



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

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 reproductibilidad 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/evenement/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.
- Lyotard, Jean François (1994). *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.

- Lyotard, 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@MIZ.ZOU1.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.

El arte último del siglo xx y El arte en la era de lo global: dos textos claves para entender la creación artística contemporánea

El arte último del siglo xx and *El arte en la era de lo global*:
two key texts to understand contemporary artistic creation

CHRISTIAN ALONSO¹

La catedrática emérita en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona, Anna Maria Guasch, publicó en 2016 su último gran estudio histórico y teórico sobre la producción artística, teórica y curatorial del arte más cercano a nuestro tiempo. Nos referimos a *El arte en la era del global, 1989-2015*, estudio que se convierte en la continuación de la cartografía inaugurada con *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural* (2000), ambos publicados por Alianza (Madrid). A pesar de la continuidad que se puede establecer entre las dos publicaciones en cuanto a la delimitación del objeto de estudio, hay una serie de elementos que permiten distinguirlos, sobre todo en lo que respecta a la cuestión metodológica y el enfoque general.

En *El arte último del siglo xx*, la autora se proponía historizar el arte europeo y estadounidense comprendido entre 1968 y 1995, un tiempo marcado por el derribo del dogma formalista, la emergencia de las formas de arte procesal y del concepto y el advenimiento de la posmodernidad neoconservadora y posestructuralista. *El arte en la era del global*, en cambio, tiene dos

fechas de referencia: por un lado, 1989, año en que se presentó en el Centro de Arte Georges Pompidou de París la exposición *Magiciens de la Terre*, considerada por la autora como la primera exposición de arte global, y veinticinco años más tarde, en 2014, cuando se llevó a cabo una recreación de esta misma exposición.

El estudio parte de la premisa de que la caída del muro de Berlín simbolizó —como argumenta Anna Maria Guasch— el acceso a una “era transnacional que no sólo ha supuesto el paso de un mundo eurocéntrico a uno multicultural y global o la emergencia de cuestiones de identidad cultural, movilidad geopolítica y desterritorialización— fueran diásporas, exilios o nomadismos—, sino [también] la aceleración social del tiempo y el eclipse virtual de la distancia”. Esta era ha conformado, según observa, un “nuevo paradigma artístico gestado y confirmado por historiadores del arte, antropólogos, activistas, teóricos culturales, curadores, artistas y creadores” (Guasch, 2016: 19). A pesar de las críticas que la exposición recibió por la mirada exótica, de centro-periferia y por las limitaciones de la visión del proceso creativo, sólo en cuanto a represen-

tatividad, aura, originalidad e inventiva en relación al contexto de partida, *Magiciens de la Terre* evidenció una brecha en el mundo del arte contemporáneo, el cual hasta el momento había dirigido la atención exclusivamente al eje Europa-Norteamérica.

El curador de la muestra, Jean-Hubert Martin, asesorado por un equipo de antropólogos y etnógrafos, quiso dar respuesta a esta carencia presentando a artistas occidentales junto a creadores de Nepal, artistas aborígenes de Yuendumu, artistas de Madagascar y México, África del Sur y Brasil. A pesar de esta voluntad de diálogo, la muestra fue vista por la crítica como un ejercicio eurocéntrico y hegemónico que no fue capaz de deshacerse de la percepción del arte no occidental como primitivo, limitándose a una confrontación estética que en todo momento presupuso la superioridad de la cultura occidental hacia la otra.

Veinticinco años más tarde, la recreación de *Magiciens de la terre*, acogida en el Pompidou, puso de manifiesto el debilitamiento de la mirada occidental colonial, proceso que, según Guasch, es puesto en marcha por el desplazamiento de los marcos teóricos y que facilitó la producción artística en las coordenadas de una globalización política, económica y cultural. *El arte en la era de lo global* examina con precisión las manifestaciones artísticas comprendidas en este lapso, un periodo caracterizado por los “flujos cambiantes y categorías mezcladas, dominado por la capacidad creativa de la interacción y del diálogo, pero también por una economía en crisis que pone en entredicho el desarrollo basado en el crecimiento o por una política de sociedades pospolíticas que generan tanto utopías de no-frontera como radicales procesos de carácter religioso y territorial” (Guasch, 2016: 20).

Apoyándose en la concepción del sociólogo Roland Robertson sobre la globalización como “la comprensión del mundo y la intensificación de la conciencia del mundo como un todo” (Guasch, 2016: 32), define la globalización como la conciencia y la extensión de la idea de modernidad occidental en todo el mundo, y la globalidad como la idea de interpenetración de civilizaciones que posibilitan la “modernidad general”; se anticipa el neologismo de “glocalización”

como concepto operativo que interrelaciona los procesos de homogenización y la heterogenización, ya que lo local no se opone a lo global de la misma forma que lo nacional no se opone a lo internacional, sino que más bien se convierten en procesos simultáneos que se influyen mutuamente.

Si podemos definir la globalización —como lo hace Saskia Sassen— como “a formación de procesos e instituciones explícitamente globales” y como y “procesos inmersos en territorios y dominios institucionales que en gran parte del mundo se consideran nacionales” (*Sociología de la globalización*, 2007: 14), el artista global es aquel que opera en sincronizado entre el contexto local, participando en diálogos transnacionales, articulando su práctica no sólo partiendo del discurso de la diferencia, sino por las diversas formas de ser en el mundo que configuran el *ethos* contemporáneo. Lejos de intentar erigirse como una nueva categoría estética, el arte global es aquel que se vincula con una imagen contemporánea del mundo post-1989, y esto exige “otras narrativas a la hora de escribir una nueva historia del arte [...] que apuesta más por la identidad cultural que por los sentimientos estéticos, y que busca enfatizar a los aspectos geopolíticos e institucionales en detrimento de las cuestiones de estilo, innovación y progreso, dando por asentada una clara complicidad entre el arte y los ámbitos sociales y culturales” (Guasch, 2016: 28).

Si podemos definir la globalización como la consolidación de la “constelación postcolonial” o de los procesos de hibridación, criollización y cosmopolitismo, como reclama Okwui Enwezor, podríamos identificar en las prácticas teóricas y visuales globales una inercia generalizada hacia “la transferencia y el movimiento de la cultura”, hacia “los cambios de un lugar a otro”, o a “la recién descubierta movilidad, la descontextualización y recontextualización en nuevos lugares y nuevos conceptos”, revelando la importancia de conceptos como “diáspora”, “cosmopolitismo”, “otredad” y “lo poscolonial” (Guasch, 2016: 29).

Sin embargo, si describimos la globalización como una oportunidad de coexistencia planetaria interespecie y de vivir compartiendo nuestras diferencias,

¹ CHRISTIAN ALONSO | Director del Centro de Arte La Panera, profesor en la Universidad de Lleida y la Universidad de Barcelona • <https://orcid.org/0000-0001-8639-9398> • cmaal@hotmail.com

FECHA DE RECEPCIÓN: 22 de noviembre de 2024 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 25 de noviembre de 2024.

Citar este artículo como: ALONSO, M. (2024). *El arte último del siglo xx y El arte en la era de lo global*: dos textos claves para entender la creación artística contemporánea. *Revista Nodo*, 19(37), julio-diciembre, pp. 100-103. doi: 10.54104/nodo.v19n37.2072

como lo definiría Terry Smith, entonces la práctica artística en la era de lo global da paso a exploraciones de tentativas de “temporalidad, lugar, afiliación y afecto” y una investigación en torno a las condiciones de vida que impone el capitalismo avanzado como sistema económico y forma de gobierno sobre todas las especies que habitan el planeta (Guasch, 2016: 29-30).

Las nuevas coordenadas de la globalización permiten a Guasch transitar desde una historia del arte contemporáneo a una del arte global enmarcada dentro de una globalización de centros múltiples, sustituyendo los discursos históricos jerarquizantes de los centros de poder hacia narrativas histórico-artísticas transnacionales, más pluralistas y horizontales. La resultante historia polifónica del arte avanza en la superación de la dicotomía centro-periferia y se enmarca en el contexto de una estructura social en el ámbito de la economía, la cultura y el arte, “caracterizada por su interdependencia global y dominada por metamorfosis capitalistas transnacionales” (p. 21).

Sin embargo, aunque se pueda hablar de múltiples globalizaciones, no debemos olvidar que ante la forma dominante de globalización —la económica global corporativa, entendida ésta como un proyecto político neoliberal—, el arte y la cultura permanecen sometidas a los procesos de privatización y mercantilización, siendo coartadas por la reproducción del capital, como muy bien lo representa la proliferación del fenómeno de las bienales internacionales de arte en los últimos años.

Es en este sentido que Frederic Jameson ve necesario enfatizar las relaciones de antagonismo y tensión, hablando de diferentes formas de globalización que afectan al hecho político, al económico y al cultural, e indicando que la transferencia y el intercambio cultural posibilitan “la preexistencia de canales económicos y comunicaciones que potencien todo tipo de inter-

cambios positivos y negativos, desafiando el viejo concepto de Estado-nación en favor de una nueva dimensión espacial y geopolítica” (Guasch, 2016: 35).

Para trazar esta historia del arte en su condición global, Anna Maria Guasch incorpora en sus elementos de análisis el estudio de prácticas artísticas, discursos teóricos y curatoriales que ponen de manifiesto la resonancia que la globalización económica, política y cultural ha tenido prácticamente todos los ámbitos de conocimiento. El análisis de fenómenos multidimensionales e interconectados insta a la autora a situarse en el cruce de diferentes formas de conocimiento, haciendo uso de diversas técnicas disciplinarias de investigación y de interpretación. El libro se estructura en cuatro grandes bloques: en primer lugar, en “Los códigos de lo global” identifica los parámetros para el estudio del papel del arte y la cultura en el marco de la globalización desde el campo de la antropología cultural y social, la sociología y la historia del arte, caracterizando el ámbito de estudio e identificando cuáles son los desafíos para

la práctica disciplinaria de la historia del arte.

En el segundo capítulo, “Teorías y discursos de lo global”, investiga los debates entre el pensamiento post-estructuralista y los discursos de la diferencia, entre postmodernidad y globalización, dedicando un apartado significativo a la consolidación teórica de la teoría postcolonial, el discurso de la diversidad cultural y las nociones de utopía y antagonismo en la globalización.

El tercer capítulo —“Las exposiciones de lo global”— ofrece un estudio crítico de los discursos curatoriales que han revestido las exposiciones de arte global, planteando un recorrido que se inaugura con *Magiciens de la terre* (1989), pasando por la III Bienal de La Habana (1989), la II Bienal de Johannesburg (1997) y la Documenta 11 de Kassel (2002), co-

mo un proceso en el que la inicial atención prestada a la multiculturalidad y a la poscolonialidad da paso a una globalidad que no mira al “otro” desde una perspectiva del reconocimiento de lo parecido, sino entendiendo la reciprocidad como propia creación. Un subapartado dedicado a estudiar el fenómeno de las bienales periféricas entendidas como “el nuevo salón global” suplementa este tercer capítulo, donde introduce los elementos que caracterizan el debate en torno al fenómeno del bienalismo.

El último gran capítulo —“Los giros de lo global”— se convierte quizá en la contribución teórica más notable de la publicación, en el que investiga cuáles han sido las derivas de la teoría cultural y las prácticas artísticas en las últimas décadas. Lejos de responder a un criterio cronológico o a la voluntad de forjar nuevas categorías estéticas que clasificarían los procesos según estilos o tendencias, Guasch lleva a cabo el estudio de los objetos teóricos y las aportaciones artísticas organizándolos a partir de la figura del “giro” —recurso trabajado en los últimos años—, que busca dar respuesta a planteamientos más de carácter contextual y circular que filológico y/o lineal, planteado no como un modelo interpretativo, sino organizado según una estructura estratigráfica que puede leerse a través de múltiples prácticas culturales.

La organización de las prácticas teóricas y artísticas según el *giro* geográfico, el ecológico, el etnográfico, el de la traducción, el dialógico, el de la memoria, el de la historia, el documental y el cosmopolita, entronca con un tiempo histórico —el “global”— “caracterizado por el pluralismo estético, por la simultaneidad de varios *modus operandi*, y por una gran multiplicidad de lenguajes que constantemente cambian de estado, aun compartiendo muchos rasgos en común” (Guasch, 2016: 159). El recurso al “giro” permite, según Guasch, la convivencia de “una gran diversidad de historias alrededor del mundo que deben ser confrontadas simultáneamente en un horizonte intelectual continuo y disyuntivo, integral a la comprensión del presente como un todo” (Guasch, 2016: 159).

Mapear el arte más reciente en nuestro tiempo es una tarea desafiante y compleja, a la par que necesaria. Lo que otorga un gran valor a *El arte en la era de lo global* es, primero, la voluntad de reconectar la práctica y el pensamiento del arte; en segundo lugar, la atención de la porosidad del arte con otras formas de conocimiento; y por último, el entendimiento de la creación como práctica arraigada en la cultura y en la sociedad. En este sentido, *El arte en la era de lo global* constituye hoy lo que fue *El arte último del siglo XX*: una referencia fundamental para pensar el arte de nuestro mundo. ●

Índice onomástico nodo #37

En los artículos que aparecen en este número de **nodo** se menciona a una gran cantidad de actores —artistas, investigadores, comisarios/curadores, críticos, pensadores, etc.— del mundo del arte, por lo que nos pareció importante hacer una sucinta mención de ellos/as a modo de índice onomástico.

A

- Abad Roses**, Antoni (España, 1956). Artista contemporáneo | **50**
- Aballí**, Ignasi (España, 1958). Artista contemporáneo | **60**
- Adams**, Dennis (Estados Unidos, 1948). Artista contemporáneo | **60, 62, 64**
- Adorno**, Theodor W. (Alemania, 1903-Suiza, 1969). Filósofo | **45**
- Aguilera Cerni**, Vicente (España, 1920-2005). Crítico de arte, ensayista y académico | **41**
- Aliaga**, Juan Vicente (España, 1959). Comisario, historiador y crítico de arte | **24**
- Alonso**, Christian (España, 1987). Investigador cultural, curador y profesor universitario | **26, 28, 100**
- Althusser**, Louis (Argelia, 1918-Francia, 1990). Filósofo | **45, 51**
- Alÿs**, Francis (Bélgica, 1959). Artista visual | **92**
- Andújar**, Daniel G. (España, 1966). Artista visual de los medios, activista y teórico del arte | **25**
- Appadurai**, Arjun (India, 1949). Antropólogo | **12, 92, 94**
- Araeen**, Rasheed (Pakistán, 1935). Artista conceptual, escultor, pintor, escritor y curador | **13**
- Avendaño Santana**, Lynda (Chile, 1971). Historiadora y teórica del arte | **82**

B

- Bal**, Mieke (Países Bajos, 1946). Teórica y crítica, representante del análisis cultural y de los Estudios visuales | **26, 27, 33, 34, 50**
- Barreiro López**, Paula (España, 1977). Investigadora y catedrática de historia del arte contemporáneo | **28**

- Barriendos**, Joaquín (México, 1973). Profesor e investigador de la teoría del arte y las culturas visuales | **17, 24, 25, 79**
- Barthes**, Roland (Francia, 1915-1980). Crítico, teórico literario, semiólogo y filósofo estructuralista | **39, 40, 51**
- Battista Alberti**, Leon (Italia, 1404-1472). Arquitecto, humanista, matemático, poeta, criptógrafo, lingüista, filósofo, músico y arqueólogo | **84, 87**
- Baudrillard**, Jean (Francia, 1929-2007). Filósofo y sociólogo | **52**
- Baxandall**, Michael (Reino Unido, 1933-2008). Historiador del arte | **83**
- Belting**, Hans (Alemania, 1935-2023). Historiador del arte | **23, 26, 40, 41**
- Benjamin**, Walter (Alemania, 1892-España, 1940). Filósofo, crítico literario, traductor y ensayista | **12, 13, 36, 45, 51, 84, 88, 89**
- Bernal**, María Clara (Colombia, 1974). Docente e investigadora | **8**
- Bhabha**, Homi K. (India, 1949). Teórico del postcolonialismo y profesor de literatura inglesa y estadounidense | **12, 92**
- Biemann**, Ursula (Suiza, 1955). Videoartista, conservadora de museos, educadora y teórica del arte | **34, 46, 51, 57, 60**
- Blissett**, Luther (1994). Nombre múltiple; seudónimo colectivo o alias multiusuario utilizado por un número indeterminado de artistas, activistas y performers de Europa y Estados Unidos | **89**
- Boehm**, Gottfried (República Checa, 1942). Historiador del arte y filósofo | **40**
- Bois**, Yve-Alain (Argelia, 1952). Profesor de Historia del arte | **96**
- Borja-Villel**, Manuel J. (España, 1957). Historiador del arte | **25**
- Bourdieu**, Pierre (Francia, 1930-2002). Sociólogo | **39, 47, 88**

- Bourriaud**, Nicolas (Francia, 1965). Comisario de exposiciones, historiador del arte y crítico de arte contemporáneo | **16**
- Brea**, José Luis (España, 1957-2010). Filósofo y crítico de arte | **23, 24, 25, 33, 34, 41, 42, 47, 52**
- Bredenkamp**, Horst (Alemania, 1947). Historiador del arte e historiador visual | **40**
- Brener**, Alexander (Kazajistán, 1961). Artista de performance | **89**
- Brunelleschi**, Filippo (Italia, 1377-1446). Arquitecto, escultor y orfebre | **83**
- Bryson**, Norman (Reino Unido, 1949). Historiador del arte y escritor | **33, 40, 41, 43, 50**
- Buchloh**, Benjamin (Alemania, 1941). Historiador del arte | **13, 29, 31, 96**
- Buck-Morss**, Susan (Estados Unidos). Pensadora interdisciplinaria, filósofa e historiadora | **41**
- Buddensieg**, Andrea. Curadora y gestora de proyectos de arte | **26**

C

- Cabrera**, Marta. Investigadora | **52**
- Cameron**, Dan (Estados Unidos, 1956). Curador de arte contemporáneo | **15, 75**
- Carmona**, Pedro (Venezuela, 1941). Político, economista y empresario | **17**
- Castillo**, Ramón (Chile, 1966). Comisario, investigador, crítico y periodista | **79**
- Castro Flores**, Fernando (España, 1964). Profesor, filósofo y crítico de arte | **17**
- Castro-Gómez**, Santiago (Colombia, 1958). Filósofo | **39**
- Collins**, Hannah (Reino Unido, 1956). Artista y cineasta | **40, 44, 58, 60, 63, 92, 94**
- Colomer**, Jordi (España, 1962). Artista contemporáneo | **60, 64, 94**
- Cortés**, José Miguel G. (España, 1955). Historiador del arte, comisario y crítico de arte | **25**

D

- Courbet**, Gustave (Francia, 1819-1877). Pintor; fundador y representante del realismo | **85**
- Crary**, Jonathan (Estados Unidos, 1951). Crítico de arte y ensayista | **41**
- Crimp**, John Douglas (Estados Unidos, 1944-2019). Historiador, crítico, curador y activista | **96**
- Crow**, Thomas (Estados Unidos, 1948). Profesor de Historia del arte | **13, 31, 96**

- Danto**, Arthur C. (Estados Unidos, 1924-2013). Filósofo y crítico de arte | **14, 16, 31, 87, 88, 96**
- De Cusa**, Nicolás (Alemania, 1401-Italia, 1464). Teólogo y filósofo | **84**
- Deleuze**, Gilles (Francia, 1925-1995). Filósofo | **12, 47, 49, 52, 92**
- De Medici**, Lorenzo (Italia, 1449-1492). Estadista, diplomático y mecenas | **84**
- Demos**, T. J. (1966). Investigadores en el ámbito de la teoría y el arte contemporáneos | **26**
- Derrida**, Jacques (Argelia, 1930-Francia, 2004). Filósofo | **36, 39**
- Dikovitskaya**, Margaret. Profesora en Historia del arte | **40**
- Dimitrakaki**, Angela (Grecia). Ensayista, novelista y profesora de Historia del arte contemporáneo | **27**
- Di Paola**, Modesta. Historiadora del arte | **26, 28**
- Dolphijn**, Rick (1974). Historiador y filósofo | **26**
- Duchamp**, Marcel (Francia, 1887-1968). Artista conceptual | **89**
- Dussel**, Enrique (Argentina, 1934-México, 2023). Filósofo, historiador y teólogo | **52**
- Dyangani**, Elvira (España, 1974). Comisaria y directora de museo | **25**

E

- Eagleton**, Terry (Reino Unido, 1943). Crítico literario y de la cultura | **45**
- Eco**, Umberto (Italia, 1932-2016). Semiólogo, filósofo y escritor | **41**
- Elkins**, James (Estados Unidos, 1955). Historiador y crítico de arte | **24, 27, 40, 50, 96**

F

- Enwezor**, Okwui (Nigeria, 1963-Alemania, 2019). Conservador, comisario artístico, crítico de arte, escritor y poeta | **22, 23, 24, 55, 57, 95, 101**
- Erjavec**, Aleš (Eslovenia, 1951). Filósofo | **24**
- Escobar**, Ticio (Paraguay, 1947). Curador, profesor, crítico de arte y promotor cultural | **86, 93, 95**
- Evans**, Jessica (Reino Unido, 1995). Artista visual | **40, 44**

- Farocki**, Harun (República Checa, 1944-Alemania, 2014). Cineasta | **34, 51**
- Feldmann**, Hans-Peter (Alemania, 1941-2023). Artista visual | **36**
- Fernández de Uribe**, Carlos Arturo (Colombia). Historiador del arte y profesor | **16**
- Ficino**, Marsilio (Italia, 1433-1499). Sacerdote, filólogo, médico y filósofo | **84**
- Foster**, Hal (Estados Unidos, 1955). Historiador y crítico de arte | **29, 31, 42, 48, 96**
- Foucault**, Michel (Francia, 1926-1984). Filósofo, historiador, sociólogo y psicólogo | **36, 39, 49, 51**

G

- García Andújar**, Daniel (España, 1966). Artista visual de los medios, activista y teórico del arte | **36**
- García Canclini**, Néstor (Argentina, 1939). Escritor, profesor, antropólogo y crítico cultural | **12, 23, 24, 26, 89, 92**
- Gauguin**, Paul (Francia, 1848-1903). Pintor | **85**
- Gervasoni**, Alessia. Gestora cultural, investigadora y curadora | **26**
- Ghiberti**, Lorenzo (Italia, 1378-1455). Escultor y orfebre | **84**
- Giunta**, Andrea (Argentina, 1960). Historiadora del arte y curadora | **86, 93, 95**
- Glissant**, Édouard (Martinica, 1928-Francia, 2011). Novelista, poeta y ensayista | **13**
- Gómez-Moya**, Cristián (Chile, 1972). Investigador, autor y curador de artes visuales | **79**

- Gottlieb Baumgarten**, Alexander (Prusia, 1714-Alemania, 1762). Filósofo y profesor | **12, 84**
- Gramsci**, Antonio (Italia, 1891-1937). Filósofo, teórico marxista, político, sociólogo y periodista | **45**
- Grass**, Menene (España, 1957). Crítica de arte e investigadora de arte contemporáneo | **27**
- Greenberg**, Clement (Estados Unidos, 1909-1994). Crítico de arte | **14**
- Guattari**, Félix (Francia, 1930-1992). Psicoanalista, filósofo, semiólogo, activista, novelista, poeta, dramaturgo y guionista | **12, 47, 49, 52, 92**
- Guerra Rojas**, Carles (España, 1965). Artista, profesor universitario, crítico de arte y curador | **24**
- Guilbaut**, Serge (Francia, 1943). Profesor de Historia del arte | **96**

H

- Habermas**, Jürgen (Alemania, 1929). Filósofo y sociólogo | **85, 91**
- Hall**, Stuart (Jamaica, 1932-Reino Unido, 2014). Teórico cultural y sociólogo | **13, 33, 40, 44, 45**
- Hardt**, Michael (Estados Unidos, 1960). Teórico literario y filósofo político | **58**
- Hassan**, Salah M. Crítico de arte, curador y editor | **22**
- Hauser**, Arnold (Rumanía, 1892-Hungría, 1978). Historiador del arte | **83**
- Hegel**, Georg Wilhelm Friedrich (Alemania, 1770-1831). Filósofo | **12**
- Hernández**, Miguel Ángel (España, 1977). Teórico e historiador del arte | **24, 29, 41, 42, 45, 47, 51, 52**
- Hinz**, Berthold (Alemania, 1941). Historiador del arte | **83**
- Holert**, Tom (1962). Historiador, escritor y curador | **27**
- Holly**, Michael Ann (Estados Unidos, 1944). Historiadora del arte | **33, 40, 43**
- Hough**, Graham (Reino Unido, 1908-1990). Crítico literario, poeta y profesor | **85**
- Huysen**, Andreas (Alemania, 1942). Filólogo | **59, 653**

I

Irigaray, Luce (Bélgica, 1930). Lingüista, filósofa y psicoanalista | **51**

J

Jameson, Fredric (Estados Unidos, 1934-2024). Crítico y teórico literario | **33, 45, 102**

Jay, Martin Evan (Estados Unidos, 1844). Historiador y crítico | **34, 41**

Jiménez del Val, Nasheli (México, 1978). Investigadora y profesora en Estudios de Cultura Visual | **26, 28**

Jodice, Francesco (Italia, 1967). Artista visual y director de cine | **60**

K

Kahlo, Frida (México, 1907-1954). Pintora | **86**

Kant, Immanuel (antes Prusia Oriental, 1724-1804). Filósofo | **84, 85**

Kolossa, Alexandra. Escritora y comisaria de arte contemporáneo | **90**

Krauss, Rosalind (Estados Unidos, 1941). Crítica de arte, profesora y teórica | **13, 29, 31, 96**

Kristeva, Julia (Bulgaria, 1941). Teórica de la literatura y el feminismo, psicoanalista y escritora | **51**

Kuspit, Donald (Estados Unidos, 1935). Crítico de arte y poeta | **31, 96**

L

Labrador, Germán (España, 1980). Profesor, investigador y comisario de arte | **16**

Lacan, Jacques (Francia, 1901-1981). Psiquiatra y psicoanalista | **51**

Lagos, Teobaldo (Chile, 1978). Curador, e investigador en historia y teoría del arte contemporáneo | **79**

Lam, Wilfredo (Cuba, 1902-Francia, 1982). Pintor | **86**

Latour, Bruno (Francia, 1947-2022). Filósofo, sociólogo y antropólogo | **67**

Lebrero, José. Comisario y escritor | **23**

Levinas, Emmanuel (Lituania, 1906-Francia, 1995). Filósofo | **82**

Lialina, Olya (Rusia, 1971). Artista y teórica de Internet, crítica y curadora de cine y video experimental | **84**

Lippard, Lucy (Estados Unidos, 1937). Escritora, crítica de arte, activista y comisaria de arte | **96**

Lladó Mas, Bernat (España, 1978). Doctor en Geografía humana | **26**

López Cuenca, Rogelio (España, 1959). Artista visual y poeta | **60, 63, 90, 92, 94**

Lukács, Georg (Hungría, 1885-1971). Historiador, filósofo y crítico literario | **45**

Lyotard, Jean-François (Francia, 1924-1998). Filósofo, sociólogo y teórico literario | **12, 91**

M

Marchán Fiz, Simón (España, 1941). Teórico del arte, comisario y profesor | **30, 40, 41**

Marcuse, Herbert (Alemania, 1898-1979). Filósofo y sociólogo | **45, 91**

Mariátegui, José Carlos (Perú, 1894-1930). Escritor, periodista, político y filósofo marxista | **85, 86**

Marín Hernández, Elisabeth. Historiadora del arte | **79**

Martel, Richard. Artista interdisciplinar, curador, poeta y editor | **92**

Martin, Jean-Hubert (Francia, 1944). Historiador del arte y curador | **87, 88, 101**

Mattes, Eva & Franco (0100101110101101.org). Pioneros del net-art | **84**

Mayayo, Patricia (España, 1967). Historiadora del arte, profesora e investigadora | **25**

Medici, Antonella. Investigadora y curadora independiente | **79**

Medina, Cuauhtémoc (México, 1965). Curador de arte contemporáneo, conservador de museo y escritor | **16, 93**

Mendieta, Ana (Cuba, 1948-Estados Unidos, 1985). Artista conceptual, escultora, pintora y videoartista | **92**

Mignolo, Walter (Argentina, 1941). Semiólogo y profesor de literatura | **13, 39, 52**

Minh-ha, Trinh T. (Vietnam, 1952). Cineasta, escritora, teórica literaria, compositora y profesora | **58**

Mirzoeff, Nicholas (Reino Unido). Teórico de la cultura visual y profesor | **33, 40, 41, 44, 45, 54**

Mitchell, W. J. T. (Estados Unidos, 1942). Profesor y editor | **33, 34, 41, 43, 47, 48**

Moreno Muñoz, Marta (España, 1978). Artista y activista | **69**

Mosquera, Gerardo (Cuba, 1945). Curador, crítico, historiador del arte y escritor | **22, 86, 93, 94, 95**

Moxey, Keith (Argentina, 1943). Profesor de Historia del arte y escritor | **24, 26, 33, 34, 40, 41, 43, 48**

Muntadas, Antoni (España, 1942). Artista multimedia | **25, 43, 60, 61, 92, 94**

N

Negri, Antonio (Italia, 1933-2023). Filósofo | **58**

Nietzsche, Friedrich (Alemania, 1844-1900). Filósofo, poeta y filólogo | **12**

O

Obrist, Hans Ulrich (Suiza, 1968). Crítico y curador de arte | **16**

Oguibe, Olu (Nigeria, 1964). Artista, curador y poeta | **22**

Ousmanova, Almira (Bielorrusia). Filósofa y teórica cultural | **25**

P

Pacioli, Luca (Italia, 1445-1514). Fraile franciscano, matemático, contador, economista y profesor | **83**

Padrón Alonso, Diana (España, 1984). Investigadora, docente y comisaria | **26**

Papastergiadis, Nikos. Consultor estratégico e investigador del arte | **92**

Parcerisas, Pilar (España, 1957). Historiadora, crítica de arte, ensayista y comisaria de exposiciones | **27**

Parekh, Bhikhu (India, 1935). Teórico político y académico | **59**

Pedrosa, Adriano (Brasil, 1965). Curador de arte contemporáneo | **16, 80, 82, 86, 93, 95, 98**

Peran, Martí (España, 1961). Crítico de arte, comisario de exposiciones y editor | **23, 24, 78, 100**

Pinilla Sánchez, Rafael. Historiador del arte e investigador | **26**

Piñero, Gabriela A. (México). Historiadora y crítica de arte contemporáneo | **52**

Pollock, Griselda (Reino Unido, 1949). Teórica en artes visuales, analista cultural e historiadora del arte | **96**

Pontecorvo, Gillo (Italia, 1919-2006). Director de cine | **64**

Power, Kevin (Reino Unido, 1944-España, 2013). Crítico de arte, poeta, traductor, editor y catedrático | **17**

R

Rahmani, Zahia (Argelia, 1962). Curadora e historiadora del arte | **26, 27**

Ramírez-Blanco, Julia (España, 1985). Doctora en Historia del arte, investigadora y profesora | **13, 26, 28**

Ramírez Domínguez, Juan Antonio (España, 1948-2009). Ensayista, crítico y catedrático | **39, 81, 90**

Ramírez, Mari Carmen (Puerto Rico, 1955). Historiadora del arte y curadora | **22, 784**

Rampley, Mathew. Crítico e investigador en Historia del arte | **24**

Ranciére, Jacques (Argelia, 1940). Filósofo, profesor de política y de estética | **45, 83**

Richard, Nelly (Francia, 1948). Teórica cultural, crítica, ensayista y académica | **93**

Robertson, Roland (Reino Unido, 1938-2022). Sociólogo y teórico de la globalización | **10, 12, 58, 91, 101**

Roca, José (Colombia, 1962). Curador de arte contemporáneo | **16**

Rodríguez, Encarnación. Investigadora en trabajo reproductivo, feminismos y decolonialidad | **27**

Rogoff, Irit (Israel, 1947). Escritora, teórica, docente y curadora | **26**

Romero, Pedro G. (España, 1964). Artista, comisario, investigador y editor | **36**

Rorty, Richard (Estados Unidos, 1931-2007). Filósofo | **42**

Rubira, Sergio (España, 1975). Crítico de arte | **25**

Ruff, Thomas (Alemania, 1958). Fotógrafo | **36**

S

Sáez de Ibarra, María Belén (Colombia). Curadora y gestora cultural | **16**

Said, Edward (Palestina, 1935-Estados Unidos, 2003). Crítico, teórico literario y musical, y activista | **95**

Sánchez Vázquez, Adolfo (España, 1915-México, 2011). Filósofo y escritor | **45**

Santa Olalla, Pablo (España, 1984). Investigador en historia del arte, gestor cultural y comisario | **26, 55**

Sgaramella, Chiara. Artista e investigadora | **26, 28**

Shibli, Ahlam (Israel, 1970). Fotógrafa | **34, 51**

Shiner, Larry E. (Estados Unidos, 1934). Filósofo del arte | **85**

Smith, Marquard. Académico, curador, editor y comisario | **24, 25, 27**

Smith, Terry. Inversor y gestor | **30, 36, 102**

Soto, Montserrat (España, 1961). Fotógrafa y artista visual | **36**

Steyerl, Hito (Alemania, 1966). Cinematógrafa, artista visual y escritora | **34, 51**

Sureda, Joan (España, 1949). Historiador del arte y museógrafo | **90**

Sureda, Olga (España, 1984). Investigadora en arte contemporáneo y curadora | **26**

Szeemann, Harald (Suiza, 1944-2005). Curador, artista e historiador del arte | **10, 22**

T

Torres García, Joaquín (Uruguay, 1874-1949). Pintor, profesor, escritor, escultor y teórico del arte | **86**

V

Vallejo, César (Perú, 1892-Francia, 1938). Poeta y escritor | **86**

Varas, Paulina. Investigadora y curadora | **79**

Vasari, Giorgio (Italia, 1511-1547). Arquitecto, pintor, escritor e historiador del arte | **84, 87**

Vattimo, Gianni (Italia, 1936-2023). Filósofo y político | **51**

W

Wallis, Brian (Reino Unido, 1953). Escritor y curador | **31**

Warburg, Aby [Moritz] (Alemania, 1866-19129). Historiador y fundador de la Biblioteca Warburg de Estudios Culturales | **36**

Warhol, Andy (Estados Unidos, 1928-1987). Artista del pop art y actor | **87, 88, 89**

Welchman, John (1958). Catedrático de Historia del arte contemporáneo | **25**

Wildi Merino, Ingrid (Chile, 1963). Artista visual, curadora y catedrática | **60**

Wodiczko, Krzysztof (Polonia, 1943). Artista y diseñador industrial | **25, 49, 60, 63**

Y

Yúdice, George. Investigador de artes, prácticas e industrias culturales y creativas, y catedrático | **19**

Z

Zaya, Antonio (España, 1954-2007). Comisario y crítico de arte | **17**

Zulaika, Joseba (España, 1948). Antropólogo y escritor | **25**

Análisis de la obra *Lienzos de la memoria* (colección “Activaciones Artísticas y Culturales en el Informe Final de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición”) a la luz del concepto de rostro en Emmanuel Lévinas

MARÍA YANETH ANGULO MEJÍA*

Todos somos culpables, por todo, ante todos, y yo más que todos.
Fiódor Dostoievski
Los hermanos Karamazov, 1949

El rostro y los Lienzos de la memoria

El proyecto artístico *Lienzos de la memoria*, liderado por la organización Casas de la Verdad con Sentido, de la Estrategia Cultural y Artística de la Comisión de la Verdad y realizado con la Fundación Grupo ProActo Teart, se encuentra en la colección de Activaciones Artísticas y Culturales en el Informe Final de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición, como espacio que relata simbólicamente el conflicto armado interno que duró más de medio siglo en Colombia y que todavía sigue vivo en algunos lugares del país.

Sobre estas activaciones, la Comisión encontró que:

la creación artística se ha revelado como una forma de pensamiento

y acción; quizás, ha sido la herramienta más poderosa para tejer puentes de diálogo y hacer crecer nuevas esperanzas, [...] una forma de resistencia, denuncia, testimonio y expresión individual y colectiva, que permite visibilizar hechos concretos o realidades complejas de nuestro país; [...] para comprender nuestra diversidad cultural, la infancia y la guerra, y la búsqueda de caminos para sanar, comprender y resignificar el dolor, [...] reconocer una voz, sentarse frente a frente, hablar de lo silenciado, entender el conflicto desde otras perspectivas, decir con el canto, con poemas y versos son acciones posibles en un país dispuesto a escuchar (Comisión de la Verdad, 2021).

En esta perspectiva, campesinos araucanos e indígenas pertenecientes a las etnias hitnü y e'ñepá realizaron retratos de víctimas del conflicto armado de sus comunidades y campesinos allegados. En los *Lienzos de la memoria*, “los retratos plasman su verdad y su memoria, así como la resistencia y la importancia

de vivir en comunidad, a pesar de los embates de la guerra”. Este proyecto sirvió para que, sin ser artistas, las víctimas expresaran en cada lienzo sus experiencias, plasmándose como se ven a sí mismos, su verdad, y con palabras simples que se exponen en placas junto a cada pieza pictórica.

Conjugando estas configuraciones desarrolladas por la Comisión de la Verdad, es pertinente hacer una lectura de éstas a la luz de las definiciones que el filósofo lituano-francés Emmanuel Lévinas (1906-1995) evoca en su filosofía y en especial en su ética de la alteridad, no sólo porque este filósofo vivió en su época varias guerras, sino porque a partir de sus vivencias desarrolló su pensamiento ético, el cual ha sido de gran aporte al pensamiento del siglo XXI. En sus obras, Lévinas piensa el gran ausente de la tradición filosófica occidental —el Otro— y trata en esencia de la relación del sujeto con los demás. En otras palabras, este autor intenta renovar el pensamiento de intersubjetividad de una manera radical. Para Lévinas, la ética es la filosofía principal.

Contra la convención occidental que centra la subjetividad humana en el poder omnicompreensivo del ego y la conciencia, Lévinas ubica el origen del sujeto en la conexión pre-ego, pre-consciente con el

Otro y el mundo. La impronta y la responsabilidad del yo hacia el Otro rompen la identidad encerrada e implican una formación del sujeto abierta, trascendental y ética, que ningún otro filósofo había planteado anteriormente (Zhao, 2016).

El rostro para Lévinas

Los cuadros elaborados por las víctimas del conflicto armado que participaron en este proyecto artístico son todos retratos. En ellos se pueden reconocer rostros, facciones, expresiones e identidad.

La aproximación que se da cuando entablamos una relación de proximidad con el Otro es mediada por el rostro. Pero ¿qué es el rostro? El concepto de rostro en Lévinas va más allá de la cuestión física corporal y no debe entenderse en el sentido literal: el rostro del ser humano

supera cualquier descripción posible (color de los ojos, forma de la nariz, etc.) y, en este caso, supera la representación —en términos estéticos— que de éste ha sido elaborado por parte de los individuos que pintaron estos *Lienzos de la memoria*. Por ello, la lectura de los textos que acompañan las representaciones pictóricas y cuya autoría también es de las víctimas, es esencial en este ejercicio de exploración, interpretación y cruce con la realidad del conflicto colombiano de algunos de los conceptos que se tratan a lo largo del ensayo *Totalidad e infinito* (2002) de Lévinas, en especial cuando se habla del rostro.

El rostro es ante todo el lugar donde reside la moral. Lévinas define la moral como un absoluto que regula la existencia con un rigor implacable y designa la relación con los demás, lo que él llama *responsabilidad por el prójimo*.

El rostro levinasiano es entonces una metáfora que se utiliza para describir varios fenómenos:

- La mirada es conocimiento, percepción. Pero el rostro puede considerarse en un modo epistemológico porque el acceso a él es inmediatamente ético.
- Para tener una relación social con los demás no es necesario objetivarla, describirla.
- El rostro está desnudo, ofrecido, expuesto, indefenso.
- El rostro es ambivalente: significa tanto invitación a matar como prohibición de matar.
- El rostro es significado, pero significado sin contexto; es significado en sí mismo.
- El rostro designa una pobreza por la que puedo hacer todo y a quien le debo todo.

Con estas definiciones podemos abordar la lectura activa y la apreciación pictórica de esta activación artística enmarcada por el fin del conflicto armado en Colombia.



Imagen 1

NOTA | Todas las pinturas se corresponden con la Estrategia A.I.R.E. (Autoreconocimiento Interrelación Relación Expresión) y se presentan como de autor desconocido. Las imágenes fueron tomadas de la página web de la Comisión de la Verdad: <https://web.comisiondelaverdad.co/especiales/verdadconsentido/t-arauca.html#experiencia>

Los Lienzos de la memoria

En este primer retrato (imagen 1) observamos a una mujer indígena con un niño en brazos. Por el texto se puede suponer que fue elaborado por el padre del niño, y que retrata a su hijo y a su esposa. En la expresión facial de la madre se puede percibir un dolor, tanto de los eventos que vivieron durante la guerra (ruido de bombas) como de la posguerra (“gente que no quiere comprar nuestras artesanías”). La descripción relata un rechazo del individuo y de la familia, una percepción de negación de la existencia de estas personas por parte de su círculo social.

Lévinas reconoce esta negación en su ensayo *Totalidad e infinito*, por ejemplo, cuando en el prefacio escribe: “La guerra no muestra la exterioridad ni lo otro en tanto que otro; destruye la identidad del Mismo” (Lévinas, 2002). La anulación de la Otredad es entonces consecuencia de la destrucción de la Mismidad y es, a su vez, una circunstancia propia a la guerra.

* **MARÍA YANETH ANGULO MEJÍA** | Maestra en Gerencia Ambiental | Programa de Artes Plásticas y Visuales, Facultad de Artes, Universidad Antonio Nariño, Bogotá, Colombia. janet.angulo@gmail.com

Citar este artículo como: ANGULO MEJÍA, M. Y. (2024). Análisis de la obra *Lienzos de la memoria* (colección “Activaciones Artísticas y Culturales en el Informe Final de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición”) a la luz del concepto de rostro en Emmanuel Lévinas. *Revista Nodo*, 19(37), julio-diciembre, pp. 108-113. doi: 10.54104/nodo.v19n37.2055

El concepto *responsabilidad por el prójimo* de Lévinas —uno de los más importantes que elabora en su ensayo— no se concreta en el conflicto armado colombiano, y el autor de esta pintura lo recalca como inexistente en su experiencia. Lévinas se refiere a la responsabilidad como la estructura primera y fundamental de la subjetividad. La subjetividad es un término puramente ético, puesto que no se puede ser objetivo cuando se observa al Otro, sólo se pueden realizar suposiciones desde la Mismidad, que estarán siempre alejadas del ser infinito que es el Otro. Responsabilidad por el Otro significaría responsabilidad por aquello que no es un hecho mío, propio; responsabilidad por algo que no me concierne, puesto que sólo se puede abordar al Otro por su rostro, a través de la simple percepción, la cual, como señala Lévinas, es subjetiva.



Imagen 2

Este rostro (imagen 2) se muestra en toda evidencia sonriente, demostrando tal vez una resiliencia frente a los hechos del conflicto. El texto hace referencia a la discapacidad, lo que enmarca de entrada a este individuo dentro del grupo de “los Otros” en la conciencia colectiva humana, especialmente en un contexto de guerra y en un país como Colombia. El autor lo subraya cuando expresa: “huir no es una decisión que logre cumplir, como los demás”. Los demás serían la Mismidad, la Normalidad. Este artista discapacitado tiene la conciencia de que en su sociedad él es el Otro y no tiene cabida ni reconocimiento alguno como ser valioso del cual todos somos responsables. Lévinas llega incluso a afirmar

que no sólo somos responsables de lo que le suceda, sino que, más aún, somos “responsables de su responsabilidad” (Lévinas, 2002). Este hombre percibe que su responsabilidad es para consigo mismo, pero adicionalmente es incapaz de cumplir su propia responsabilidad al verse imposibilitado de ejecutar el hecho de huir en caso de que fuese necesario debido a su condición física. En este caso, la metáfora que utiliza Lévinas para indicar la vulnerabilidad, la miseria y la indigencia del ser humano a partir del concepto de rostro se materializa en esta sensación que describe el autor del retrato. El cuadro es entonces es una súplica, una demanda de apoyo y ayuda.

Gracias a esta imagen somos testigos de su rostro, de su necesidad, y estamos ejerciendo un primer reconocimiento de su Otridad, sobre la cual se puede empezar a despertar un primer sentido de responsabilidad por parte del espectador.



Imagen 3

La mirada de la mujer retratada en la imagen 3 acompaña la insinuación de tristeza en los labios, que denotan una desilusión que puede provenir de vivir en otro lugar, como afirma el texto. Las palabras señalan el sentimiento de miedo de muerte: “miedo de que la guerra nos llevara”. Al respecto, Lévinas se refiere varias veces en su ensayo a la muerte, ya con la expresión *no matarás*, la máxima por excelencia que anuncia el rostro, o cuando afirma: “El miedo por mi ser, que es mi relación con la muerte, no es el miedo de la nada, sino el miedo de la violencia (y así se prolonga en el miedo del Otro,

de lo absolutamente imprevisible)” (Lévinas, 2002). Nos explica que el miedo es un sentimiento que parte de la ignorancia de lo que es el Otro, de sus intenciones y de la impredecible y potencial violencia que, en concreto para esta pareja de indígenas, se materializa en las acciones de los perpetradores de barbaries en el conflicto armado colombiano. En el prólogo a la versión castellana de su ensayo, Lévinas escribe: “el rostro en cuanto rostro es la desnudez —y el desnudamiento— del pobre, de la viuda, del huérfano, del extranjero, y su expresión indica el ‘no matarás’” (Lévinas, 2002). Este principio tiene para Lévinas una esencia femenina. En el capítulo “Más allá del rostro” nos dice:

El principio “no matarás”, la significancia misma del rostro, parece lo opuesto del misterio que profana el Eros y que se anuncia en la femineidad de lo tierno. En el rostro, el Otro expresa su eminencia, la dimensión de la altura y de la divinidad de la cual desciende. En su dulzura apunta su fuerza y su derecho. La debilidad de la femineidad invita a la piedad por eso que, en un sentido, no es aún, a la irreverencia por lo que se exhibe en el impudor, y no se descubre a pesar de la exhibición, es decir, se profana (Lévinas, 2002).

Aquí, el rostro femenino en la pintura coincide con la descripción sobre la debilidad de la femineidad, y el esposo —autor del dibujo— reconoce que ser débil ante el poder del tirano es lo que genera el miedo, y que es de esa debilidad de la que se aprovecha para profanar el rostro vulnerable.

En el retrato de la imagen 4 se percibe nuevamente una señal de resiliencia a través de una mínima sonrisa, o simplemente se quiera enfocar con ella en lo bueno, para continuar una posible normalidad de vida. El rostro como cuerpo, que muestra una piel oscura, atraviesa la idea de Otridad divisora (los negros y los blancos, los indígenas y los colonos) que posee el mundo occidental.

El texto menciona un nombre, aunque se asume que no es el nombre original de la mujer —Maritza es un nombre asignado por “los colonos”—. La sabiduría indígena en el texto cuando exige que “los colonos tienen



Imagen 4

que aprender a comprender nuestra cultura” nos recuerda que, como asevera Lévinas, la cuestión moral supera y es anterior a, es base de toda cuestión cultural. En la introducción al ensayo que nos compete, Daniel E. Guillot indica cómo, para Lévinas, “la ética absoluta no proviene así de la cultura, sino que permite juzgarla. [...] El absoluto ético es el que proviene de un sentido anterior a toda significación y es el que pone un punto de referencia inamovible al relativismo cultural” (Lévinas, 2002). Así, Lévinas invierte la moralidad de la autonomía desarrollada por Kant (cuya autonomía era el punto neurálgico): es la heteronomía del sujeto lo que hace imperiosa la moral. El esposo de “Maritza” sabe esto y lo ostenta cuando alega que él y ella han “comprendido lo que nos han hecho”, poniendo en evidencia la ignorancia moral del colono al no integrar el absoluto ético, que es inamovible en cualquier cuestión cultural.

En términos levinasianos de rostro, éste aquí retratado nos “habla”, pues exige que le respondamos, que respondamos por él. La apariencia del rostro es un mandamiento moral, una orden.

El retrato de la imagen 5 (siguiente página) se presenta de perfil; transmite la serenidad de alguien que ha atravesado por muchas situaciones difíciles y que, a pesar de ellas, ha salido airoso y más sabio.

El texto nos habla de dolor, pero también de territorio, de devenir y de dignidad. Por supuesto, Lévinas identifica en su obra estos elementos como constituti-

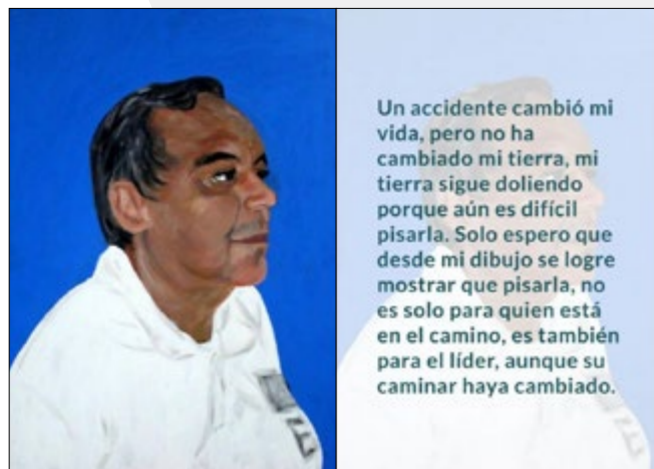


Imagen 5

vos en la definición del Yo, y dice en el primer capítulo del ensayo “El mismo y lo otro”:

Es necesario partir de la relación concreta entre un yo y un mundo. Éste, extraño y hostil, debería, en buena lógica, alterar el yo. Ahora bien, la verdadera y original relación entre ellos, y donde el Yo se revela precisamente como el Mismo por excelencia, se produce como estancia en el mundo. La modalidad del Yo contra lo “otro” del mundo consiste en morar, en identificarse existiendo allí en lo de sí. El Yo, en un mundo primeramente otro, es sin embargo autóctono. [...] cuerpo que, sobre la tierra, exterior a él, se sostiene y puede. El “en lo de sí” no es un continente, sino un lugar donde yo puedo; donde, dependiendo de una realidad que es otra, soy a pesar de esta dependencia, o gracias a ella, libre. Es suficiente caminar, hacer para apoderarse de todo, para apresar (Lévinas, 2002).

El autor del dibujo nos habla entonces de libertad. La libertad que Lévinas anota en este párrafo depende del territorio autóctono, de la morada de la cual se apodera el individuo para poder ser. Al autor de la pintura le duele pisar su tierra porque en ella no puede ser libre, no la puede morar, no se halla en lo de sí, porque otros han decidido sobre su Yo, tanto por su condición de discapacidad luego de un accidente, como por el hecho de ser un líder social. El autor reclama respeto y dignidad, enmarcado en su territorio.

En el capítulo “Interioridad y economía”, Emmanuel Lévinas afirma:

Esta tierra en la que me encuentro y a partir de la cual tomo los objetos sensibles o me dirijo a ellos, me basta. La tierra que me sostiene, me sostiene sin que yo me inquiete por saber qué es lo que sostiene a la tierra. Este final del mundo, universo de mi comportamiento cotidiano, esta ciudad o este barrio o esta calle en la que me muevo, este horizonte en el que vivo, me contento con el aspecto que me ofrecen, no los fundo en un sistema más vasto. Son ellos los que me fundan. Los recibo sin pensarlos (Lévinas, 2002).

El hecho de que haya un dolor relacionado con pisar su tierra denota una imposibilidad de ejercer la dependencia que se tiene de la tierra misma, imposibilidad de caminar, de usar los objetos sensibles que están a su disposición luego de apoderarse de ella.



Imagen 6

En el retrato de la imagen 6, la realidad utópica de una felicidad total, de “ver sólo caras felices”, de un lugar (Arauca) donde no haya nunca más muertes ni desaparecidos, se ajusta a la ética utópica levinasiana. Es utópica porque el costo para llegar a ella es alto. Sería una realidad donde tendría el ser humano que pasar por la premisa de un Yo que es totalmente responsable del Otro. Para Lévinas, la relación intersubjetiva, es decir, la relación del Yo con el Otro, es una relación asimétrica. Yo soy responsable del Otro, pero no necesariamente el Otro es responsable de mí. “Yo soy responsable del Otro, más allá de mi vida, sin esperar una relación recíproca”, afirma Lévinas. Es cierto, no habría necesidad de interrogarse por la reciprocidad cuando la res-

ponsabilidad por el Otro es asumida y es total. Soy sujeto y lo soporto todo y nunca solicitaré Lévinas al Otro que haga o deje de hacer en favor del Yo, la exigencia de la responsabilidad siempre parte exclusivamente del Yo.

Estos colores, relacionados con la familia, con los amigos y con la felicidad son posibles, aunque no tan probables (si se entendiera el costo que hay que pagar, según la premisa de responsabilidad de Lévinas) en este retrato utópico que pinta esta víctima del conflicto y que denota, en todo caso, la bondad y la esperanza de la que nos habla Lévinas en su obra.

Para el filósofo, el rostro es la expresión de los demás, lo que recuerda la total responsabilidad: debo responder por todos los demás. La subjetividad está investida de una responsabilidad total, sostiene el mundo hasta el punto de convertirlo en rehén de otros. En cierto modo, Levinas radicalizó el enfoque de Kant al encarnar la ley moral en la figura de los demás; y en comparación con Hegel, Lévinas postuló la precedencia del bien sobre el mal en la relación entre yo y los demás, lo cual, como ya se dijo, si bien puede considerarse utópico, es un camino humano posible y único pues si cada persona encarnara dicha responsabilidad, la totalidad, la suma del Yo y el Otro, sería de felicidad pura.

Conclusión

La lectura de los rostros en los retratos pintados por los campesinos e indígenas de Arauca en este proyecto que podríamos llamar de arte-terapia, toma una dimensión inmediatamente ética cuando se la lleva a cabo bajo la luz de los conceptos que Emmanuel Lévinas dejó para el mundo occidental.

Como se puede entender a partir de los textos que acompañan cada uno de los retratos, la pintura al acrílico sobre lienzo se trató simplemente como una excusa

plástica para darle identidad, dignidad y memoria a esos rostros que son desconocidos para el país. Y cuando decimos aquí rostros, lo decimos evidentemente en el sentido levinasiano, es decir, estamos hablando de la vulnerabilidad, la bondad, la santidad, la moral, el significado que tienen las personas por ser personas, sin importar su apariencia física, y que, por su mera existencia, al aproximarnos a ellas nos volvemos responsables de su vida. En estos textos somos testigos de que estas nociones de rostro son claras para estos campesinos e indígenas víctimas del conflicto, pues han entendido que el cuidado y la responsabilidad para con el Otro es lo único que puede abolir la guerra, eliminar la violencia y hacernos caminar hacia una paz duradera. Parece una utopía, pero Lévinas es consciente de ello cuando nos pone de frente a la desnudez del Otro, y en toda conciencia sabemos que es posible, porque podemos imaginarlo. El mundo occidental es un mundo centrado en su mismidad, no ha antepuesto al Otro frente al Yo y aún está lejos de hacer esta utopía posible, lo que no quiere decir que, como seres humanos, seamos sinceros con nosotros mismos y nos demos cuenta de que esta premisa moral debe ser la base de una nueva cultura occidental. ●

Bibliografía

- Comisión de la Verdad (noviembre de 2021). *Activaciones Artísticas y Culturales en el Informe Final de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición*. <https://www.comisiondelaverdad.co/>
- Josset, J. (noviembre de 2022). *La Philo*. Obtenido de Lévinas: “El rostro habla”, entre ética y ontología”, <https://la-philosophie.com/visage-levinas>
- Lévinas, E. (2002). *Totalidad e infinito*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Zhao, G. (2016). Levinas and the philosophy of education. *Educational Philosophy and Theory*, pp. 323-330.

Aprender arquitectura

CARLOS CARRERA, CARLOS MIJARES, JUAN ROMÁN, JOSEP LUÍS MATEO, ZAIDA MUXÍ MARTÍNEZ, RICARDO VLADIMIR RUBIO JAIME, EVA FRANCH I GILBERT, MARÍA BERRÍOS, LUZ MARIE RODRÍGUEZ LÓPEZ, YARA MAITE COLÓN RODRÍGUEZ, FERNANDO LUIS MARTÍNEZ NESPRAL, IÑAKI ÁBALOS, ALBERTO PÉREZ-GÓMEZ, ALEJANDRO HERNÁNDEZ GÁLVEZ, YAZMÍN M. CRESPO CLAUDIO, HENRY RUEDA, HERNÁN DÍAZ ALONSO, MIQUEL ADRIÀ

• Instituto Superior de Arquitectura y Diseño (ISAD)-Arquine, 1ª ed., México, 2022

Oscar Chávez-Acosta



La formación del arquitecto requiere de una buena dosis de ingenio y creatividad, así como de fundamentos teóricos que sustentan el quehacer de la práctica tanto arquitectónica, urbana y de sus derivados.

El Instituto Superior de Arquitectura y Diseño (ISAD) de Chihuahua, de la mano con editorial Arquine, nos presentan *Aprender arquitectura*, una compilación de capítulos escritos por reconocidos arquitectos iberoamericanos con gran trayectoria en la enseñanza de la arquitectura y el diseño.

Se podría pensar que es un libro para arquitectos y, más en específico, para docentes o responsables de instituciones de enseñanza de la arquitectura. Sin embargo, el libro presenta una valiosa oportunidad para los estudiantes de diseño y arquitectura, ya que incluye

textos imprescindibles elaborados por grandes figuras de la arquitectura como Carlos Mijares (México, 1930-2015) o Josep Lluís Mateo (España, 1949), que no sólo enseñan arquitectura con conocimiento de causa porque la practican, sino que denotan una pasión por la enseñanza que viene a redondear su condición de maestros. Y escribo en presente, porque Mijares, aunque fallecido, aún nos enseña con su obra y sus escritos.

El libro incluye textos y referencias de arquitectos a quienes admiro y que he tenido la suerte de escuchar en vivo tanto en clases de posgrado como en conferencias. De entrada, la introducción de Alejandro Hernández Gálvez hace referencia a Paul Valéry —el famoso poeta francés— en relación a sus escritos en donde señala que la educación

profunda es cuestionarse y cuestionar todo lo aprendido: deshacer la primera educación (p. 9).

José Villagrán García, en su espléndido libro de *Teoría de la arquitectura* (México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964), ya nos presentaba a Valéry y su magistral poema “Eupalinos o el arquitecto”, que bien se podría relacionar con el quehacer arquitectónico, y donde menciona, en un diálogo ficticio entre Sócrates y Fedro, que existen en las ciudades “edificios mudos, edificios que hablan”, y los más raros, “edificios que cantan”.

“Los edificios —prosigue Fedro— que no hablan ni cantan no merecen sino desdén, son cosa muerta [...]. En cuanto a los monumentos que solamente hablan, si hablan con claridad, los estimo [...] hablan con el lenguaje más claro cuando sus constructores los han realizado con la habilidad necesaria [...]” escribía Valéry (Villagrán García, 1964).

Tomando en cuenta los cambios culturales, el interés por retomar una arquitectura sostenible y las nuevas necesidades del mundo moderno de la era post covid-19, esta analogía de Valéry sigue vigente, ya que plasma lo que debería buscar una formación de profesionistas de la arquitectura: que, como mínimo, sus egresados realicen arquitectura, urbanismo o diseño que hable, y que hable correctamente.

Siguiendo con la estructura del libro, el primer capítulo inicia con una relato de la génesis y evolución del modelo educativo del Instituto Superior de Arquitectura y Diseño de Chihuahua relatada por Carlos Carrera. El ISAD, artífice de este libro, se perfila como una de las instituciones más importantes de enseñanza de la arquitectura en el norte de México con una serie de redes de colaboración entre instituciones y personajes relevantes de la escena arquitectónica y urbana. El colombiano Mauricio

Pinilla y el uruguayo Julio Gaeta han fungido como sus directores por algunos años.

Carlos Mijares Bracho: la importancia de leer

Carlos Mijares, autor del segundo capítulo —“Lenguaje y aprendizaje”—, presenta un extracto de su libro *Tránsitos y demoras* (2002), donde nos habla sobre la importancia de leer la arquitectura antes que hablarla. Es decir, tener fuertes fundamentos teóricos antes de proyectar (Mijares Bracho, 2024). El escrito es una valiosa contribución que nos recuerda que la formación en arquitectura no comienza ni termina en el aula de clases, sino que se extiende a lo largo de toda la vida.

Es interesante la analogía que detalla Mijares entre la arquitectura y el lenguaje, afirmando que “a diferencia del aprendizaje del habla, en el caso de la arquitectura conviene que se aprenda antes a leer que a hablar” (p. 30). Este “leer antes” no sólo se refiere a las letras plasmadas en el papel de algún libro o de alguna investigación, sino a leer el territorio, leer las ruinas, leer las preexistencias; escuchar y leer lo que nos rodea, oír música, viajar, oler la piedra mojada, sentir el viento de una ventilación cruzada, escuchar el agua de una fuente, sentir una textura en la pared de un edificio.

Sobre las cualidades de los estudiantes, Mijares nos recuerda que las facultades y el talento se pueden descubrir y desarrollar. Lo mismo sucede con el genio, el cual se acepta y admira. Estas tres virtudes —sostiene Mijares— no se pueden enseñar. En cambio, el oficio del arquitecto sí, pero este proceso de aprendizaje conlleva una primera etapa de escuchar y leer, y una segunda de aprender a escribir y a hablar el lenguaje de la arquitectura: “aprender a expresar

se con ella y saber cuándo conviene callar” (p. 29).

Estos argumentos nos recuerdan la transparencia histórica manejada por Carlo Scarpa (Italia, 1906-Japón, 1978) en la intervención que llevó a cabo entre 1958 y 1974 en el Museo de Castelvecchio, en Verona, donde se puede apreciar esta necesidad de poseer raíces y conocimientos históricos como parte del oficio del arquitecto (Murphy, 1991).

Estas raíces —que bien pueden entenderse como un cúmulo de información sobre la historia mundial o local— son retomadas por Juan Román en el tercer capítulo, al abordar la experiencia de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca en Chile. Román hace referencia al arquitecto catalán Josep Quetglas (España, 1946) con su frase sobre la importancia del “dónde enseñó arquitectura” (p. 34). Se enfatiza la necesidad de relacionar la práctica de la enseñanza de la arquitectura con el lugar donde ésta sucede. Así, se aprende de las personas, del territorio y de sus particularidades naturales y culturales, para poder intervenir y materializar lo construido como inicio de una pedagogía asentada en lo local, en clara sintonía con la tendencia de actuar localmente con una responsabilidad global.

Josep Lluís Mateo

Al igual que Mijares, Mateo tiene la particularidad de ser uno de los autores de este libro con una extensa obra construida de excelente calidad. Ya de entrada, sin escribir, sus edificios nos enseñan la atención al detalle, las uniones, las intersecciones y las soluciones estructurales que terminan siendo la ornamentación de los edificios.

En el cuarto capítulo, Mateo menciona que la labor del docente de arquitectura es la de enseñar a proyectar:

imaginar una nueva realidad y ser capaz de hacerla posible. Dentro de este proceso, el docente funge como aquel que plantea las preguntas, y los alumnos las respuestas a través de la arquitectura. Este proceso se da de la mejor manera si se construye un ambiente de entusiasmo e interés por el conocimiento, por descubrir cosas nuevas. “Eliminar las certezas, los lugares comunes, la grosería de lo ya conocido por el estudiante para que, solo y desnudo, esté obligado a producir algo nuevo” (p. 41).

Mateo nos recuerda la importancia de deambular entre varias escalas de actuación: ir al detalle de las cosas, pero a la vez, tener la capacidad de elevarse para obtener una visión clara de conjunto y resolver el proyecto a varios niveles.

Otras aportaciones

Fernando Luis Martínez aporta una interesante disertación sobre el aprendizaje de la historia de la arquitectura, abordándola no a través de los estilos o periodos artísticos, sino de los procesos, las continuas transformaciones o los personajes. Pone el énfasis en la complejidad y diversidad de actores y vínculos que definen la arquitectura, y no tanto en la definición de pautas o elementos reconocibles de tal o cual estilo arquitectónico.

La enseñanza sobre la historia de la arquitectura se podría dar a través del análisis interpretativo y explicativo de cierta obra construida vinculándola con un tema particular de investigación y contrastándola con una serie de obras similares pero de contextos diferentes, como podrían ser casos europeos, latinoamericanos, asiáticos, africanos, distintos a la obra analizada que sirve como eje.

Este modo de transmitir la historia permitiría despojarse de ideas precon-

Oscar Chávez-Acosta | Instituto Tecnológico de Chihuahua II • <https://orcid.org/0000-0001-7505-3033> • ochavez@ulsachihuahua.edu.mx.

Citar este artículo como: CHÁVEZ ACOSTA, O. (2024). Aprender Arquitectura. Revista *Nodo*, 19 (37), julio-diciembre, pp. 114-116. doi: 10.54104/nodo.v19n37.1984

cebidas y daría la oportunidad de abarcar regiones, conceptos y temáticas que quedarían fuera de los cánones estilísticos de las bellas artes que se enseñan en la mayoría de las escuelas con unos contenidos académicos rígidos que siguen una cronología determinada y una zona geográfica limitada.

Como parte de las demás aportaciones al libro se puede mencionar a Zaida Muxi, quien aborda la necesidad de una ruptura con la forma tradicional y masoquista de enseñar la arquitectura por una más empática que entienda y atienda a la diversidad.

Por su parte, Luz Marie Rodríguez y Yara Maite Colón tratan de articular las teorías del “oprimido” de Paulo Freire con los procesos de enseñanza-aprendizaje de la arquitectura. Quizá lo más sustancial de este apartado no sea la relación, un tanto forzada, de los textos de Freire de finales de los setenta (con un planteamiento un tanto más político como respuesta a un momento histórico específico muy alejado de la nueva

realidad post covid-19), sino la crítica a la forma de impartir los talleres de proyectos o materias de composición arquitectónica.

Rodríguez y Colón afirman que en todas las universidades de Puerto Rico (y se podría agregar que la mayoría de América Latina) se le da a las materias de proyectos un peso medular más enfocado al hacer, de práctica, pero muchas veces sin la articulación de fundamentos teóricos e históricos, ya que “se refuerza la prioridad de la práctica o la acción sobre la reflexión en lugar de entenderse como un esfuerzo integral” (p. 88).

Es decir, sin la transversalidad que implica el proceso de diseño, que nunca es lineal ni independiente de la teoría ni de la conciencia de que la historia importa y de la cual se puede echar mano como herramienta y estrategia para resolver lo contemporáneo.

Aprender arquitectura es un libro de reflexión en el que encontramos aportaciones de estudiosos de la arquitectu-

ra con formaciones, ideologías y bagajes muy diferentes que, sin duda, enriquecen el debate acerca de la forma de aprender y facilitar el conocimiento de las disciplinas relacionadas con la arquitectura y el oficio del arquitecto. Ya sea que se lea desde una perspectiva de educador o de educando, en términos de Freire, el libro nos dejará con un pensamiento crítico para reforzar lo que pensábamos sobre el proceso de aprendizaje de la arquitectura o para hacer nos reflexionar sobre prácticas que quizá no aportan mucho a nuestros procesos como docentes o administradores de Instituciones relacionadas con la Arquitectura. ●

Referencias

- Mijares Bracho, C. (2024). *Tránsitos y demoras*. Ciudad de México: Arquine.
- Murphy, R. (1991). *Carlos Scarpa & Castelvechio*. Verona: Arsenale.
- Villagrán García, J. (1964). *Teoría de la arquitectura*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Instructivo para autores

La revista **nodo** es semestral y publica **artículos de investigación y creación** científica y tecnológica, de reflexión y de revisión en **artes y humanidades**, con ejes transversales como **ciudad, industrias creativas y culturales, estéticas emergentes, arte, arquitectura, cultura visual, nuevas tecnologías**, entre otros, todos procesos derivados de la **investigación creación** que, desde estructuras disciplinadas y planificadas, exploren formas alternativas de comunicación del conocimiento, integrando enfoques performativos y multimodales, y que generen nuevos conocimientos, desarrollos tecnológicos e innovaciones aplicados a temas coyunturales que impactan a las sociedades en general.

Está dirigida a **investigadores, docentes y estudiantes**.

Requisitos para postular un artículo

- Los artículos deben ser originales, inéditos, escritos en castellano (aunque se reciben colaboraciones en inglés o portugués) y deben abordar alguno de los ejes temáticos establecidos. No pueden ser postulados de forma simultánea a otras revistas u órganos editoriales.
- Deben enviarse en formato Word, con una **extensión** entre las **3000** y las **8000 palabras**.
- Los artículos deben presentar el **título**, el **resumen** y las **palabras clave** (máximo 5) en inglés y español. Las **referencias** deben seguir las normas APA y sólo se deben citar las incluidas en el cuerpo del texto.
- Las **imágenes** deben estar en buena calidad (200 dpi, 2000 píxeles mínimo de ancho, formato jpg, tif, png) e incluir la información o descripción de la imagen, así como sus respectivos créditos.
- La **estructura** puede ser de acuerdo con las normas académicas habituales (introducción, metodología, resultados y conclusiones). Sin embargo, los autores pueden cuestionar y expandir las formas tradicionales de la escritura académica y explorar modalidades textuales, visuales, performativas o digitales. Se aceptan propuestas que integren estrategias performativas, audio (MP3), video (MP4) o interactivas, en las que el modo de presentación del conocimiento refleje los procesos creativos y de investigación. También serán bienvenidos ensayos textuales y audiovisuales que exploren el impacto de lo tecnológico en la creación y la comunicación del conocimiento en el ámbito artístico.

Proceso de evaluación

- **Primera fase:** los artículos postulados serán revisados por la dirección editorial para verificar que cumplan con los requisitos establecidos; evaluarán la originalidad, pertinencia y relación con las temáticas definidas.
- **Segunda fase:** los artículos aprobados en la fase anterior serán evaluados por dos (2) pares académicos (árbitros) externos a la institución que edita la revista **nodo** bajo la modalidad de **doble ciego**, de acuerdo con los siguientes criterios: vigencia y pertinencia del tema, coherencia argumentativa y metodológica, claridad en la exposición de las ideas, calidad científica y originalidad conceptual. La decisión final (aceptación del artículo sin modificaciones, aceptación del artículo con modificaciones o rechazo del artículo) se enviará al autor o autora en un plazo no mayor a un mes. Las personas que hacen parte del proceso de evaluación se mantendrán en riguroso anonimato.
- **Tercera fase:** los articulistas tendrán máximo dos semanas para solventar las observaciones de los árbitros dictaminadores. A partir de ese momento, el artículo entra al proceso editorial.

Cesión de derechos de autor para publicación y distribución

El autor/a (o autores/as) de un artículo aprobado deben firmar la Carta de intención de publicación con la cual autorizan a la revista **nodo** a publicar el artículo en medios físicos y electrónicos. Los artículos publicados son responsabilidad exclusiva de sus respectivos autores y no reflejan el punto de vista de la institución editora, la revista o la dirección editorial. Cada autor(a) es responsable por el material gráfico (fotografías, imágenes, gráficos) que envía a la revista para su publicación.

Recepción de artículos

Se reciben artículos de manera permanente en la página web de la revista:

<http://revistas.uan.edu.co/index.php/nodo/about/submissions>

Y en el correo electrónico revista.nodo@uan.edu.co

CONVOCATORIA PARA

INVESTIGADORES EN ARTES

CON ARTÍCULOS DE

INVESTIGACIÓN CREACIÓN

nodo

REVISTA DE INVESTIGACIÓN CREACIÓN

Nodo 38 | enero-junio 2025 | **cierre de edición: 28 de marzo de 2025**

Nodo 39 | julio-diciembre 2025 | **cierre de edición: 29 de agosto de 2025**

La revista **nodo** es una publicación semestral editada por la Facultad de Artes y la Vicerrectoría de Ciencia, Tecnología e Innovación (VCTI) de la Universidad Antonio Nariño (UAN), en Bogotá, Colombia. Publica **artículos de investigación y creación** científica y tecnológica, de reflexión y de revisión en **artes y humanidades**, con ejes transversales como **ciudad, industrias creativas y culturales, estéticas emergentes**, procesos derivados de la **investigación creación** que, desde estructuras disciplinadas y planificadas, generen nuevos conocimientos, desarrollos tecnológicos e innovaciones aplicados a temas coyunturales que impactan a las sociedades en general. Indexada en Latindex, Dialnet, Clase, IBSS, ARLA, ESCI, Redib, Ulrich's Periodicals Directory, está dirigida a investigadores, docentes y estudiantes.

Además, se reciben reseñas o notas breves (de 700 a 1250 palabras) sobre libros, arte, exposiciones, cine, música, ferias y eventos culturales, que aparecerán en las secciones "El Faro de Nodo" y "Reseñas".

CONVOCATORIA PARA

INVESTIGADORES
EN ARTES

CON
ARTÍCULOS DE

INVESTIGACIÓN
CREACIÓN

nodo

REVISTA DE INVESTIGACIÓN CREACIÓN

Nodo 38 | enero-junio 2025 | **cierre de edición: 28 de marzo de 2025**

La IA y los signos de simulación

Las tecnologías actuales nos cuestionan e imponen la duda ante la avalancha de datos y creaciones. En este contexto, los límites en las expresiones tecnológicas exploran las posibilidades expresivas y estéticas de los medios digitales, ampliando el campo del pensamiento y del arte, transformando el universo de las imágenes, generando sonidos y textos que nos confrontan. Las Inteligencias Artificiales (IA) proporcionan herramientas y métodos para la creación que permiten la generación automática de textos, la manipulación algorítmica de lenguajes y la interacción dinámica entre humanos y máquinas en los procesos creativos. En la actualidad, estas prácticas afectan nuestro modo de percibir y de relacionarnos con las ideas y las imágenes, y nos introducen en dimensiones interactivas, dinámicas, en donde el receptor no es sólo un espectador, sino un participante activo en la creación y la reinterpretación de significados, llevándonos a una conciencia crítica sobre el papel de la tecnología en la construcción de las vastas realidades culturales.

Además, se reciben reseñas o notas breves (de 700 a 1250 palabras) sobre libros, arte, exposiciones, cine, música, ferias y eventos culturales, que aparecerán en las secciones "El Faro de Nodo" y "Reseñas".



Francisco Jodice, *Secret Traces 1997-2007*,
instalación, Moll de Costa del Port de Tarragona.

