

El libro termina con un trabajo que vuelve a centrarse en la escultura figurativa en Barcelona, y por tanto podría haber precedido, por cronología y temática, al capítulo dedicado a la escultura sonora. No obstante, es una elección apropiada para cerrar la serie de estudios empezada por Macsotay, pues esta vuelve a advertir de la necesidad de cuestionar nuestros propios prejuicios cuando miramos hoy la escultura del pasado (sobre todo la estatuaría religiosa española). Jorge Egea y Bernat Puigdollers nos presentan los primeros resultados de una investigación sobre los hermanos Oslé, escultores injustamente olvidados por sus vínculos con el régimen franquista. Con sensatez y sensibilidad, los autores logran separar el mérito artístico de los asuntos políticos, y reflexionan sobre la fortuna crítica de estos escultores a la vez que aportan valiosa y nueva información extraída de los fondos de la Real Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Además, cumplen con su objetivo de reivindicar el lugar que merecen estos escultores dentro de la escultura catalana. De hecho, la importancia de los Oslé fue aún más allá, pues sus piezas de temática realista-social ganaron premios en numerosas exposiciones europeas e iberoamericanas, y fueron compradas por el Estado décadas antes de la época franquista. Era hora, por tanto, de que se dedicase un riguroso estudio monográfico a estos escultores, y esperamos la publicación del trabajo final.

L'escultura a estudi atraerá a estudiosos de la escultura moderna (sobre todo de la escultura catalana y española), quienes indudablemente apreciarán la dedicación exclusiva a esta rama de las Bellas Artes, algo que no sucede con frecuencia en las publicaciones. Aplaudimos la elección del formato digital, ya que este permite maximizar la difusión de los trabajos que contiene. Por un lado, el libro es útil para acercarse a la obra de artistas, movimientos y espacios de formación cuya importancia se está revalorizando en estos momentos. Por otro, invita al lector a redescubrir la escultura desde nuevas perspectivas.

Chloe Sharpe
University of York
chloe.m.sharpe@gmail.com



ANNA MARIA GUASCH

*El arte en la era de lo global.
De lo geográfico a lo cosmopolita. 1989-2015*

Alianza Forma, Madrid, 2016

L'any 2016 ha estat testimoni de la publicació del darrer gran estudi històric i teòric sobre l'art més recent elaborat per la catedràtica i professora del Departament d'Història de l'Art de la UB, Anna Maria Guasch. Ens referim a *El arte en la era de lo global*, un estudi que esdevé la continuació de la cartografia inaugurada amb *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural* (2000) en l'anàlisi de la producció artística, teòrica i curatorial de l'art més proper al nostre temps. Tot i la continuïtat que es pot establir entre les dues publicacions quant a la delimitació de l'objecte d'estudi, hi ha un seguit d'elements que permeten distingir-los, sobretot pel que fa a la qüestió metodo-

lògica i l'enfocament general. Si en *El arte último del siglo xx* l'autora es proposava historiar l'art fonamentalment europeu i nord-americà comprès entre el 1968 i el 1995 —marcat per l'ensorrament del dogma formalista, l'emergència de les formes d'art processual i del concepte, i l'adveniment de la postmodernitat neo-conservadora i postestructuralista—, *El arte en la era de lo global* té dues dates de referència: per una banda, el 1989, any en què es va presentar al Centre d'Art Georges Pompidou de París l'exposició «Magiciens de la terre», que l'autora considera la primera exposició d'art global, i el 2014, any en què se'n va dur a terme un *remake*, vint-i-cinc anys més tard.

L'estudi parteix de la premissa que la caiguda del mur de Berlín va simbolitzar, com argumenta Guasch, «l'accés a una era transnacional que no només va suposar el pas d'un món eurocèntric a un de multicultural i global o l'emergència de qüestions d'identitat cultural, mobilitat geopolítica i desterritorialització, fossin diàspores, exilis o nomadismes, sinó [també] l'acceleració social del temps i l'eclipsi virtual de la distància», tot conformant un «nou paradigma artístic gestat per historiadors, antropòlegs, activistes, teòrics culturals, curadors, artistes i creadors» (Guasch, 2016, p. 19). Tot i les justificades crítiques que l'exposició va rebre en relació a la mirada exòtica, de centre-perifèria i les limitacions de la visió del procés creatiu només quant a representativitat, aura, originalitat i inven-

tiva en relació amb el context de partida, és un fet que «Magiciens de la terre» evidencià una esclatxa en el món de l'art contemporani, el qual fins al moment havia dirigit l'atenció exclusivament a l'eix Europa-Amèrica del Nord. El curador de la mostra, Jean-Hubert Martin, assessorat per un equip d'antropòlegs i etnògrafs, va voler donar resposta a aquesta mancança presentant artistes occidentals juntament amb creadors del Nepal, artistes aborígens de Yuendumu, artistes de Madagascar i Mèxic, l'Àfrica del Sud i del Brasil. Tot i aquesta voluntat de diàleg, la mostra fou vista per la crítica com un exercici eurocèntric i hegemònic que no va ser capaç de desfer-se de la percepció de l'art no occidental com a primitiu, limitant-se a una confrontació estètica que en tot moment va presuposar la superioritat de la cultura occidental envers *l'altra*.

La recreació documental de «Magiciens de la terre» acollida al Pompidou l'any 2014 va fer palès vint-i-cinc anys més tard el debilitament de la mirada occidental colonial, un procés que segons Guasch és engegat pel desplaçament dels marcs teòrics que va facilitar la situació de la producció artística en les coordenades d'una globalització política, econòmica i cultural. *El arte en la era de lo global*, doncs, examina amb precisió les manifestacions artístiques compreses en aquest lapse de temps, un període caracteritzat pels «fluxos canviants i categories barrejades dominat per la capacitat creativa de la interacció i del

diàleg, però també per una economia en crisi que posa en entredit el desenvolupament basat en el creixement o per una política de societats postpolítiques que generen tant utopies de no-frontera com radicals processos de caràcter religiós i territorial» (Guasch, 2016, p. 20). Tenint en compte la concepció de Roland Robertson sobre la globalització considerada «la comprensió del món i la intensificació de la consciència del món entès com un tot», distingint entre globalització com la consciència i extensió de la idea de modernitat occidental arreu del món, i la globalitat com la idea d'interpenetració de civilitzacions que possibiliten la «modernitat general», s'anticipa el neologisme de «glocalització» com a concepte operatiu que interrelaciona els processos d'homogeneïtzació i l'heterogeneïtzació, ja que el que és local no s'oposa al que és global, de la mateixa manera que el que és nacional no s'oposa al que és internacional sinó que més aviat esdevenen processos simultanis que s'influencien mútuament.

Si podem definir la globalització com «la formació de processos i institucions explícitament globals» i alhora com el conjunt de «processos que estan immersos en territoris i dominis institucionals que en gran part del món es consideren nacionals», seguint Saskia Sassen (*Una sociología de la globalización*, Katz, Buenos Aires, 2007, p. 14), l'artista global és aquell que opera sincronitzat entre el context local i al mateix temps participa en diàlegs transnacio-

nals, articulant la seva pràctica no només partint del discurs de la diferència, sinó per les diverses maneres de *ser* en el món que configuren l'*ethos* contemporani. Lluny d'intentar erigir-se com a nova categoria estètica (com aspirava la postmodernitat), l'art global és el que es vincula amb una imatge contemporània del món post-1989 i per això mateix «requereix altres narratives a l'hora d'escriure una nova història de l'art [...] que aposta més per la identitat cultural que pels sentiments estètics, i que busca emfatitzar els aspectes geopolítics i institucionals en detriment de les qüestions d'estil, innovació i progrés donant per descomptada una clara complicitat entre l'art i els àmbits socials i culturals» (Guasch, p. 28).

Si podem definir la globalització com el cim de la «constel·lació postcolonial» o dels processos d'hibridació, criollització i cosmopolitisme, com reclama Okwui Enwezor, podríem identificar en les pràctiques teòriques i visuals en el marc de la globalització una inèrcia generalitzada cap a «la transferència i el moviment de la cultura: la mobilitat, la descontextualització i la recontextualització en nous llocs» destacant l'emergència dels conceptes que comporten aquests processos, com la «diàspora, el cosmopolitisme, la política i la poètica de "l'altre", i el llenguatge dels estudis postcoloniais». Si la descrivim com una oportunitat de coexistència planetària interespecie i de viure compartint les nostres diferències, com ho definiria Terry Smith, llavors la

pràctica artística en l'era de la globalització dona pas a exploracions de temptatives de «temporalitat, lloc, afiliació i afecte» (Guasch, p. 29-30) i una investigació al voltant de les condicions de vida que imposa el capitalisme avançat com a sistema econòmic i forma de govern sobre totes les espècies que habiten el planeta.

Les noves coordenades de la globalització permeten a l'autora transitar des d'una història de l'art contemporani a una història de l'art global, que s'emmarca dins d'una globalització de centres múltiples, tot substituint els discursos històrics jerarquitzants dels centres de poder cap a narratives historicoartístiques transnacionals, més pluralistes i horitzontals. La resultant història polifònica de l'art avança en la superació de la dicotomia centre-perifèria, i s'emmarca en el context d'una estructura social en l'àmbit de l'economia, la cultura i l'art «caracteritzada per la seva interdependència global i dominada per metamorfosis capitalistes transnacionals» (Guasch, p. 21). Tot i així, encara que es pugui parlar de múltiples globalitzacions, no hem d'oblidar que l'art i la cultura, davant la forma dominant de globalització —és a dir l'econòmica global corporativa entesa com un projecte polític neoliberal—, romanen sotmesos als processos de privatització i mercantilització, i esdevé coartada per la reproducció del capital, com molt bé ho representa la proliferació del fenomen de les biennals internacionals d'art els darrers anys. És en aquest sentit que

Fredric Jameson veu necessari emfatitzar les relacions d'antagonisme i tensió parlant de formes diferents de globalització que afecten el fet polític, econòmic i cultural i indicant que la transferència i l'intercanvi cultural possibilita «la preexistència de canals econòmics i de comunicacions que potenciïn tot tipus d'intercanvis tant positius com negatius desafiant el vell concepte d'Estat-nació en favor d'una nova dimensió espacial i geopolítica» (Guasch, p. 35).

Per traçar aquesta història de l'art en la seva condició global, doncs, Anna Maria Guasch incorpora en els seus elements d'anàlisi l'estudi de pràctiques artístiques i discursos teòrics i curatorials que fan palesa la ressonància que la globalització econòmica, política i cultural ha tingut en gairebé tots els àmbits de coneixement. L'anàlisi de fenòmens multidimensionals i interconnectats insta l'autora a situar-se en la cruïlla de formes diverses de coneixement i a fer ús de tècniques disciplinàries d'investigació i d'interpretació. El llibre s'estructura en quatre grans blocs: en primer lloc, *Los códigos de lo global*, identifica els paràmetres per a l'estudi del paper de l'art i la cultura en el marc de la globalització des del camp de l'antropologia cultural i social, la sociologia i la història de l'art, caracteritzant l'àmbit d'estudi i identificant quins són els desafiaments per a la pràctica disciplinària de la història de l'art. El segon capítol, *Teorías y discursos de lo global*, investiga els debats entre el pensament postestructuralista i els discursos de la

diferència, entre postmodernitat i globalització, i dedica un apartat significatiu a la consolidació teòrica de la teoria postcolonial, el discurs de la diversitat cultural i la noció d'utopia i antagonisme en la globalització. En tercer lloc, el capítol *Las exposiciones de lo global* ofereix un estudi crític dels discursos curatorials que han revestit les exposicions d'art global, i planteja un recorregut que s'inaugura amb «Magiciens de la terre» (1989), passant per la III Bienal de La Habana (1989), la II Biennial de Johannesburg (1997) i la Documenta 11 de Kassel (2002) com un procés en què l'atenció inicial prestada a la multiculturalitat i a la postcolonialitat dona pas a una globalitat que no mira «l'altre» des d'una perspectiva del reconeixement del que és semblant sinó entenent la reciprocitat com a pròpia creació. Un subapartat dedicat a estudiar el fenomen de les biennals perifèriques enteses com «el nou saló global» suplementa aquest tercer capítol, en què introdueix els elements que caracteritza el debat al voltant del fenomen del «biennialisme».

El darrer gran apartat, *Los giros de lo global*, esdevé potser la contribució teòrica més notable de la publicació; hi investiga quines han estat les derives de la teoria cultural i les pràctiques artístiques de les últimes dècades. Lluny de respondre a un criteri cronològic o a la voluntat de forjar noves categories estètiques que classificarien els processos segons estils o tendències, l'estudi dels objectes teòrics i les aportacions artístiques

estan organitzats a partir de la figura del «gir», un recurs treballat per l'autora els darrers anys que cerca donar resposta a plantejaments més de caràcter contextual i circular que filològic i/o lineal, plantejat no com un model interpretatiu sinó organitzat segons una estructura estratigràfica que pot ser llegida mitjançant múltiples pràctiques culturals. L'organització de les pràctiques teòriques i artístiques segons el gir geogràfic, gir ecològic, gir etno-gràfic, gir de la traducció, gir dialògic, gir de la memòria i de la història, gir documental i gir cosmopolita, entronca amb «un moment caracteritzat pel pluralisme estètic, per la simultaneïtat de diversos *modus operandi*, i per una gran multiplicitat de llenguatges que constantment canvien d'estat, tot i compartir llenguatges comuns. I a més, el *gir* permetrà que en l'espai del que és contemporani, de l'aquí i l'ara, convisquin una gran diversitat d'històries d'arreu del món que cal que siguin confrontades simultàniament en un horitzó intel·lectual continu i disjuntiu, integrant la comprensió del present com un tot» (Guasch, p. 159). Reconeguda la feina desafiant que representa la complexa però necessària tasca de cartografiar l'art més recent al nostre temps, es pot afirmar que és precisament en la voluntat de reconnectar la pràctica i el pensament de l'art i sobretot en l'atenció de la porositat amb altres formes de coneixement que pressuposa l'enteniment de l'art com a pràctica arrelada en la cultura i en la

societat allò que atorga un valor significatiu a *El arte en la era de lo global*, el qual es convertirà sens dubte en un llibre de referència per pensar l'art d'habitar un món nou.

Christian Alonso
Universitat de Barcelona
cs.alonso@ub.edu

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de reconeixement de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconguin l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de reconocimiento de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgement of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

