“Reflexiones sobre algunos aspectos de la enseñanza de la teoría del arte actual y sus referentes bibliográficos”.

@ Anna Maria Guasch, *Cuadernos de Arte* (Santiago de Chile), n° 12, noviembre 2006, pp.91-105.

A lo largo de más de veinticinco años de dedicación ininterrumpida a la docencia universitaria de la historia y la teoría del arte tanto junto a los futuros historiadores del arte como a los artistas creo haber experimentado diferentes “rites du passage” desde mi formación en el área de la historia del arte hasta mi posición actual mucho más cercana a los Estudios Visuales , pasando por un período de intensa dedicación a la teoría del arte, una teoría en ocasiones textual, otras contextual, en otras más ideológica y siempre implicada en lo que llamaría “la teoría fuerte” (la anglosajona *strong theory*). En este sentido veo mi proceso evolutivo como el de toda una generación, aquella que, gracias a la “posmodernidad” con todo lo que significó de deconstrucción de las narrativas maestras de la modernidad pudo salir de los sistemas esencialistas y taxonómicos, basados en la “autonomía “ del arte y adentrarse en el terreno de los significados (muchos de ellos altamente “codificados”), de la filosofía, de la pluralidad buscando ante todo desactivar el sistema “formalista” de la alta modernidad

que tuvo uno de sus epicentros más destacados en la figura del crítico de arte norteamericano Clement Greenberg.

La mía creo que fue la primera generación que pudo superar el “rito del paso” de pasar de una historia formal (basada en lo visual, en la percepción, la “mirada adiestrada”, en la búsqueda de filiaciones y atribuciones) a una historia textual con todo lo que ello suponía de dar tanta importancia, tal como avanzó Duchamp en un texto de 1957 *The Creative Act*, a la interpretación del crítico en un proceso contrario a lo que ocurría con un crítico de la modernidad que si no se sentía atraído por nada pensaba que se trataba de una obra inferior, llegando a afirmar incluso que la obra en cuestión no era arte. Decía Duchamp: “ El artista no es el único que consuma el acto creador pues el crítico (espectador) establece el contacto de la obra con el mundo exterior, descifrando o interpretando sus propias calificaciones para añadir su propia contribución al proceso creativo”.

Hacia una teoría textual

En realidad mi generación crecida en torno a los albores de la primera posmodernidad, la que surge a rebufo del mayo francés del 68 con textos tan liberadores y fundamentales como los discursos de las diferencias surgidos en el contexto del postcolonialismo, la “muerte del autor” , el *pensiero debole* o la deconstrucción, apenas se sintió interesada por lo que era el máximo lema de un crítico tan paradigmático

como fue Clement Greenberg : el lema basado en la axiología, en la taxonomía, en unos criterios fundadores de los juicios críticos, en la calidad, en el “ojo juez” , un lema que consistía en buscar el grado de ruptura, de novedad de un tipo de arte entendido como un proceso evolutivo.

En una entrevista que realicé a Arthur Danto en 2004 y que aparece incluida en un texto que acabo de publicar *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)* éste compara muy acertadamente el paso de la teoría moderna a la posmoderna por la transición del “disegno” (un término que Vasari usó para explicar el arte) al “significado” que Danto explica con un ejemplo muy interesante y muy pedagógico: la irrupción del pensamiento de la Reforma protestante vinculado al concepto de la “iconoclastia” o de cómo las imágenes eran prohibidas por la tendencia de los seres humanos más a adorarlas que a representarlas. En la posmodernidad ocurriría algo parecido: se sustituirían el concepto de “imagen para ser vista” por la imagen como texto, es decir, “imagen para ser leída”, con la consiguiente sustitución de una “estética de la forma” (de la estructura formal de una obra de arte) por una “estética del significado” . “Desde que la posmodernidad –sostiene Danto- cree que las obras de arte son textos –de la misma manera que cree que todo lo humano es un texto- la transición se reencarna en nuestra era de la transición de la modernidad, y sus análisis formales a la posmodernidad y los análisis textuales.

Y si bien Danto en esta entrevista no se considera “posmoderno” (“soy un absoluto defensor del pluralismo radical – nos dice- lo cual puede inducir a la idea de que soy posmoderno, pero por el contrario soy un “esencialista” y mi proyecto como filósofo del arte siempre ha consistido en concretar una definición de arte válida para todos los ejemplos posibles”) coincidimos con él en afirmar que lo que más le interesa de la actividad teórico-crítica es la búsqueda del significado o, dicho en otras palabras, tratar el arte con hipótesis interpretativas cercanas al campo de la ciencia, en el sentido de que en la ciencia se infiere la mejor explicación a partir de una recogida de datos.

Es este sentido que hay que entender la voluntad decidida de muchos teóricos “posmodernos”, entre los que me incluyo, tanto desde la escritura del arte como desde la enseñanza universitaria, de sumarse a la corriente de la pluralidad y el relativismo por la vía de primar lo textual a lo visual, el significado a la forma, la “idea” a la experiencia, los planteamientos teóricos a los puramente históricos. El pensamiento estructuralista de Roland Barthes (*Mythologies*, 1957), el del antropólogo Claude Lévi-Strauss y el de uno de los máximos representantes del Nouveau Roman francés, Alain Robbe Grillet, resultaron muy útiles no sólo para superar el reduccionismo formalista sino para distanciarse de aproximaciones de carácter subjetivo y romántico.

Por otro lado la mejor manera de entender la “posmodernidad progresista” unida a los discursos del apropiacionismo crítico y a los del simulacro es desde el pensamiento posestructuralista y , más en concreto, a algunas de sus figuras de culto: de nuevo el Barthes de la “muerte del autor” y su defensa de lo que se conoce como “giro semiótico”, de Foucault y su pensamiento relacionado con las instituciones artísticas que vinculan el lenguaje, el conocimiento y el poder, de Derrida y su teoría de la deconstrucción y de Baudrillard y su teoría del simulacro junto a su posición crítica respecto a la *commodity culture* , figuras que fueron especialmente útiles a la hora de socavar los conceptos de universalismo e idealismo presentes en la teoría moderna del arte.

De ahí la necesidad de incorporar en los programas docentes asignaturas y materias relacionadas con la teoría que incluyan como fundamentales, aparte de los ya apuntados autores posestructuralistas, otros algunos de los representantes de la Escuela de Frankfurt de preguerra para los que el discurso crítico llegó a ser más importante que el propio discurso artístico como Teodor Adorno y, en especial, Walter Benjamin, el que más ayudó a desarrollar debates entorno a la posmodernidad como el concepto del arte político y su teoría del arte en la era de la reproducibilidad.

Por todo lo dicho, pienso que es absolutamente necesaria una historia del arte en constante alianza con la teoría. La teoría sería lo único que puede salvar el arte del mercado, de la

industria cultural, del sistema de la mercancía. Así lo han entendido algunos de los más destacados historiadores del arte de distintas universidades norteamericanas, como Hal Foster (Universidad de Princeton), Rosalind Krauss (Columbia University, Nueva York), Yve-Alain Bois (Center of Advanced Studies, Princeton) y Benjamin B. Buchloh (Universidad de Harvard) que en 2005 publicaron un manual de Historia del arte del siglo XX (*Art since 1900*, en fase de traducción por parte de ediciones Akal), un proyecto de desmitologización de la modernidad y una manera de cuestionar los cánones establecidos sobre las historias del arte en el siglo XX y sobre tantas figuras canónicas que a lo largo de los últimos años habían ido imponiendo sus dogmas y sus verdades sesgadas sobre lo que era arte, o sobre cómo se debía o no escribir la historia. De este voluminoso texto con más de 107 ensayos o entradas (organizadas según una base cronológica) que se corresponden con diferentes episodios de la historia del arte occidental del siglo XX, destacaría los cuatro ensayos metodológicos que, como afirma José Luis Brea provienen de la puesta en batería de los equipamientos teóricos que constituyen la *caja de herramientas* del grupo, originada en cuatro grandes programas a modo de introducción metodológico-crítica: formalismo-estructuralismo, psicoanálisis, teoría social y posestructuralismo-deconstrucción. Estas cuatro introducciones revelan una absoluta prioridad por parte de estos cuatro historiadores: la de la teoría y la ideología como una práctica de revelar lo “irrelevante” o de decir lo “indecible”. En el ensayo titulado

“Formalism and estructuralism”, Yve-Alain Bois se ampara en Barthes, Saussure, Brecht, en los formalistas rusos, en los escritos de Jakobson, de Víctor Shkovsky y sobretodo en una semiología entendida como “ciencia de las formas” que separa el estudio de las significaciones al margen de los contenidos para proceder a la lectura de obras de Matisse, Picasso, Mondrian, Giacometti, Fontana, Manzoni o el grupo Gutai. Bois es muy claro cuando señala la existencia de dos formalismos, uno que concierne directamente a asuntos de carácter morfológico promulgado a principios de siglo por los escritores británicos Clive Bill y Roger Fry y seguido ya en la postguerra por el crítico norteamericano Clement Greenberg y el otro vinculado con aspectos de corte ideológico.

Por su parte Benjamin Buchloh en el texto “The social history of art: models and concepts” desarrollado bajo el contexto de la historia social del arte, encuentra la solución al problema de la autonomía estética” y a la “subjetividad burguesa” en las teorías de Adorno, en concreto en su Teoría Estética cuando relaciona el concepto de autonomía con el principio de la “doble negatividad”. También para Buchloh es muy importante el concepto de ideología de Lukács que le hace entender una historia social del arte en la que las prioridades se centran en estudiar la ideología más allá de la práctica estética. En el caso de Hal Foster en su “Psychoanalysis in modernism art as method” demuestra de la mano de Freud, Jung y Lacan como el psicoanálisis y el arte moderno comparten muchos intereses –como la

fascinación por los orígenes, sueños, fantasías, por lo “primitivo”, lo insano, la sexualidad y la subjetividad. También es interesante anotar como muchos términos psicoanalíticos como represión, sublimación, fetichismo o la mirada han entrado a formar parte del vocabulario básico del arte del siglo XX. Además Freud y Lacan proporcionarían desde el punto de vista del feminismo el más esclarecedor discurso en la formación del sujeto dentro del orden social y, avanzando en el tiempo, Julia Kristeva explicaría, según Foster la fascinación por el “arte abyecto” por parte de artistas de los noventa. Y así podríamos seguir con las aportaciones de Rosalind Krauss que a partir de conceptos ya puramente poestructuralistas como la problemática de la autoría en Barthes, la discusión del arte en la era de la reproducibilidad técnica de Walter Benjamin, la estructura del campo visual en Lacan profundiza en aspectos, miradas y perspectivas sobre la modernidad que hasta entonces habían sido desatendidas por los críticos e historiadores “formalistas” como Alfred Barr y Clement Greenberg.

Por lo que a mi respecta, ya en el libro *La crítica de arte, historia y praxis* (2003) me interesé sobremanera en trazar una suerte de genealogía del pensamiento que recogiera la diversidad de enfoques que ayudaran a romper con el sistema epistemológico de la modernidad basada en la idea de pureza y de autonomía del medio. Bajo esta misma orientación acometí un nuevo libro de reciente publicación *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual* (2006)

nacido fruto de la necesidad de aportar un nuevo formato a los diferentes trabajos existentes de literatura artística como fuente de estudio teórico del arte. Un formato dotado de un tono biográfico y en ocasiones autobiográfico que quisimos, por afinidades intelectuales y conceptuales, centrar en algunos críticos, teóricos e historiadores del arte con mayor incidencia en la comprensión del arte y la teoría estética contemporáneas. Nos referimos a Benjamin Buchloh, Donald Kuspit, Thomas Crow, Arthur Danto, Hal Foster, Serge Guilbaut, Rosalind Krauss, Griselda Pollock, Lucy Lippard y Douglas Crimp. El hecho de escoger la entrevista como formato de “literatura artística” respondía al auge de ésta como género literario experimental a la hora de abordar el sistema del arte contemporáneo y sus diferentes agentes (el artista, el crítico, el curador). Este particular y subjetivo recorrido por el pensamiento crítico propuesto en *La crítica dialogada* aporta un estudio comprensivo de la manera en que se van transformando las concepciones, los horizontes, los métodos y también los resultados historiográficos de los propios pensadores. En resumen, pensamos haber aportado con este texto suficientes líneas de encuentro, influencias, redes de circulación, tratando en último término de explicar, como proponía Walter Benjamin, el “clima cultural” de una época a través de la obra y del individuo autor de esta obra. Pero también a este individuo y su obra como expresiones complejas de la propia época.

El paso de la Historia del Arte a los Estudios Visuales

En mi trayectoria académica se produce otro importante “rite du passage” de una Historia del Arte disciplinar al proyecto interdisciplinar de los Estudios Visuales. Mi interés por los Estudios Visuales hay que entenderlo como una alternativa a una historia del arte demasiado exclusiva que desde mi punto de vista resultaba insuficiente a la hora de explicar y dar sentido a las prácticas artísticas contemporáneas en la era de la globalización. Debo confesar que lo primero que me sedujo de los Estudios Visuales es el que sin duda es uno de sus ejes vertebrales, la interdisciplinareidad, esta posibilidad de diálogo y encuentro entre distintas disciplinas académicas, como la Historia del Arte, la Historia, la Literatura Comparada, los Estudios de la Comunicación, los Estudios Fílmicos, la Estética, la Antropología. Era como vislumbrar la posibilidad de trabajar con unas “nuevas humanidades” donde se imponían los modelos antropológicos frente a los históricos, en los que el concepto de cultura parecía ganarle el terreno a la historia y donde el concepto amplio de imagen se equiparaba al más restrictivo de arte.

En este sentido, mi primera aproximación a los Estudios Visuales se concretó en las lecturas de autores del panorama anglosajón como T. Mitchell, Nicholas Mirzoeff, Stuart Hall y Jessica Evans. También fue muy importante la labor del teórico del arte español José Luis Brea, que se concretó, por un lado, en la creación de la revista *Estudios Visuales* y, por otro, en la organización de I Congreso de Estudios Visuales (2004) en el marco de la Feria madrileña Arco y la posterior publicación de algunas de sus ponencias y

comunicaciones en el libro *La Epistemología de la Visualidad* (Akal, 2005).

En este contexto habría también que situar algunas de mis iniciales aportaciones al campo de los Estudios Visuales como por ejemplo un estado de la cuestión o una especie de cartografía en la que apunté dos componentes que a mí me parecieron esenciales: lo que yo llamaba ala académicamente reivindicativa protagonizada por historiadores del arte ansiosos de reactivar la vieja disciplina y el ala políticamente comprometida (con sociólogos, especialistas en literatura comparada y pensadores próximos a los Estudios Culturales), componentes que nos remitían a un campo a caballo entre la Historia del Arte y los Estudios Culturales.

Un paso adelante en este intento de mapear el territorio y situar nuevas epistemologías consistió en la publicación del texto “Doce Reglas para una Nueva Academia” en el que me serví del concepto de “regla” con un sentido poco normativo, ya que en todos los casos se trataba de reglas que hablaban de procesos de inclusión, de alianzas más que de filiación, reglas que en último término tenían mucho que ver con la expansión y que suponían un claro desplazamiento del concepto de autonomía defendido por Adorno y algunas de las más claras voces críticas de los Estudios Visuales.

Había llegado un momento en que ni los protocolos de la Historia del Arte (la idea de *connoisseur*, el valor del arte, la

capacidad de interpretación) ni los de la estética (historia del arte y estética se encuentran unidas a través de una alianza basada en la mutua colaboración) cubrían por sí solas cualquiera de las cuestiones susceptibles respecto a las artes visuales, incluyendo la interpretación o hermenéutica y la percepción o experimentación. Y los Estudios Visuales ofrecían la única alternativa de regeneración, al tiempo que podían explicar las producciones culturales en un mundo que había dado por concluido la hegemonía científico cultural según el modelo occidental, un mundo dominado por las nuevas tecnologías de producción y reproducción cultural donde la comunicación es un “medio de intercambio”.

De ahí nuestra propuesta de incluir diversas materias relacionadas con los Estudios Visuales en los programas académicos dedicados a las Humanidades y a las Artes Visuales en la creencia de que en la actualidad ya no se necesitan tanto “especialistas” sino enseñanzas y conocimientos cruzados que favorezcan procesos de debate, de crítica, de reflexión y de conocimiento. Y siempre partiendo de la base de que académicamente los Estudios Visuales se inscriben en lo que en el mundo anglosajón se conoce como “Universidad de la Excelencia”, una universidad basada en los conceptos de creatividad, innovación y oportunidad. Del esquema tripartito que propone Bill Readings en su tantas veces citado texto *The University in Ruins* (1996), un esquema que contempla la Universidad de la Razón (representada por Kant y ligada al Estado), la

Universidad de la Cultura (representada por los estudios de las Humanidades y las Ciencias Sociales) y finalmente la Universidad de la Excelencia (Ciencias Sociales, Educación, Administración), los Estudios Visuales habrían nacido en un clima en el que la Universidad cree en su propia retórica sobre la excelencia y la calidad. Y mientras la Historia del Arte estaría cómodamente instalada en la Universidad de la Cultura, los Estudios Visuales se situarían en un no siempre cómodo intersticio entre la Universidad de la Cultura y la Universidad de la Excelencia, situados en relación a las Humanidades y a las Ciencias Sociales pero con una mayor profesionalización del conocimiento e incluso diríamos mercantilización del conocimiento a través de la formación profesional y la educación artística.

¿Cuál es finalmente mi relación académica y profesional con los Estudios Visuales? Me definiría a mi misma como perteneciente a una comunidad intelectual integrada por otros profesionales procedentes de distintas disciplinas académicas ansiosos (sí, hay debo reconocerlo, mucho de ansiedad en esta nueva “militancia” académica) por establecer un campo de investigación común, un tipo de comunidad que no se basa en ideas de unidad y consenso, sino en una red de obligaciones intelectuales, en la oportunidad de trabajar conjuntamente en proyectos incompletos, una red que incluye como prioritarios la búsqueda de definiciones, nombres metodologías, tropologías y ámbitos de paradigma. Diría que para mi que provengo de

la “disciplina” (con sus cánones, protocolos, con sus metodologías) de la Historia del Arte, desde un tiempo a esta parte la idea de “connoissur”, la apreciación del arte, los exámenes con diapositivas me parecen algo obsoletos. De la misma manera que cada vez siento menos interés por la capacidad de “interpretación” que es tan importante para muchos historiadores del arte . Y no pienso en ningún momento que haya perdido mis “habilidades”. Todo lo contrario. Más bien las proyecto a un campo más expandido sustituyendo la historia del arte por la historia de las imágenes .

Parto pues de la base de que ni historia del arte ni la estética cubren por ellas solas cualquiera de las cuestiones susceptibles de ser formuladas respecto a las artes visuales, Y en ningún momento he pensando, como afirman algunos de sus detractores, de que los Estudios Visuales se presentan como algo absolutamente innecesario por el hecho de limitarse a aportar un indefinido cuerpo de materias que ya se encuentran cubiertas por estructuras de conocimiento académicas ya existentes. Ni tampoco veo los Estudios Visuales como un “suplemento peligroso” (según concepto derivado de las teorías del filósofo Jacques Derrida) para las disciplinas . Todo lo contrario.

Los Estudios Visuales son los que mejor pueden ayudarnos a entender las “imágenes” generadas por nuestro mundo contemporáneo (imágenes artísticas, publicitarias, imágenes

de televisión y de los medios digitales, imágenes de arquitectura productoras de visualidad e imaginario), es decir, por el mundo de la globalización, un mundo en el que desaparece el concepto de centro, de capital (¿dónde está la capital se preguntan Hardt y Negri en su Biblia de la globalización, su texto *Imperio?*) , un mundo en el que el capital multinacional ha mermado la autoridad de los Estados-nación y camina hacia niveles de homogeneización cada vez mayores (según Jameson), pero en el que, tal como afirma Néstor García Canclini, domina también la fragmentación y la “heterogeneidad multinacional”, que re-teoriza la figura del consumidor (receptor) para que éste vuelva a adoptar un rol activo en la vida cultural.