

RESEÑAS

***CONTRA EL CANON.
EL ARTE CONTEMPORÁNEO EN UN
MUNDO SIN CENTRO
DE ANDREA GIUNTA***

Lucía Fayolle

Universidad Nacional de La Plata

Profesora en Letras

Contacto: fayollelucia@gmail.com

ORCID: [id:https://orcid.org/0000-0001-5315-4896](https://orcid.org/0000-0001-5315-4896)

Como anticipa desde el subtítulo, *Contra el canon* presenta al Arte Contemporáneo desde un mundo sin centro. Desarma la tradición de la Historia del Arte de leer y mirar y teorizar desde las grandes metrópolis, invierte el ángulo de pensamiento y piensa a las vanguardias y neovanguardias con la simultaneidad como eje y la comparación como perspectiva. Este libro se compone de textos que fueron conferencias realizadas por la autora desde 2008, además de publicaciones en revistas y catálogos. Se organiza en ocho capítulos que abordan diversos problemas, contextos y obras específicas desarrolladas desde la Caída de París y el cierre de la Bauhaus, en 1933, en adelante.

En su vasta introducción, establece las líneas a partir de las cuales deben leerse sus variados capítulos. Los dos epígrafes inaugurales preparan la lectura del libro entero: Mario Pedrosa y la decisión de que “la historia cultural del Tercer Mundo ya no será una repetición”; y Nelly Richard con la importancia de “subvertir [la] dicotomía de poder desde una teoría local”, desorbitando el orden colonial de América Latina como materia prima y los países del Norte como productores de teoría. Para que surja un pensamiento nuevo, Giunta invierte el ángulo de pensamiento. Sin abandonar los argumentos y propuestas del arte euronorteamericano, busca lo específico en las lógicas situadas. Considera insuficientes las categorías de “modernidad periférica” (Sarlo, 1988) y “culturas híbridas” (García Canclini, 1990) y elige hablar de “vanguardias simultáneas” para evitar los sentidos descalificadores o la pérdida de la especificidad. Así, se evitan los centros. Se deja de mirar y teorizar desde Euro-norteamérica, ya que “los dispositivos de las vanguardias históricas fueron retomados, profundizados en sus consecuencias, expandidos en sus potencialidades tanto en Europa como en otras ciudades del mundo” (Giunta, 2020: 24) en procesos simultáneos no idénticos. Ni anticipos ni consecuencias de los centros: simultáneos.

En el primer capítulo, “Adiós a la periferia. La multiplicación de los centros en el arte de posguerra”, desarrolla una hipótesis central: después de la Segunda Guerra Mundial, se establece una relación a la vez productiva y crítica con las vanguardias históricas, que funciona en todos los escenarios artísticos (incluso en Europa y Norteamérica). La autora explora cuatro escenarios simultáneos, evitando los centros: en Argentina, los artistas concretos durante la inmediata posguerra, alrededor de la revista *Arturo*; en

Guadalajara y Ciudad de México, la etapa inicial de Mathias Goeritz; en Brasil, el pasaje entre el Concretismo y el Neoconcretismo; y una propuesta de relectura del Concretismo. Asimismo, este capítulo expande el marco teórico desarrollado en la introducción del libro. Giunta propone suspender (y no completar) el modelo evolutivo con el que se han leído la relación entre vanguardias y neovanguardias y la relación entre centro y periferia, para leer a las vanguardias como simultáneas, en todas partes y al mismo tiempo. Retoma a Foster (2001) para cuestionar el evolucionismo residual y repensar la productividad de las neovanguardias deshaciéndose de modelos evolutivos.

El segundo capítulo, “Indigenismo abstracto. Citas prehispánicas y metáforas de enraizamiento: un archivo visual de las vanguardias y neovanguardias”, indaga las metáforas de enraizamiento planteadas no solo como desde los textos y manifiestos sino también, y sobre todo, a partir de inscripciones visuales de las obras. Se concentra en aquellas vanguardias simultáneas que vinculan repertorios precolombinos con el arte moderno y contemporáneo. Con la importancia de los viajes como modo de contacto, recorre desde Xul Solar hasta el artista argentino Pablo Suarez, que vuelve visible lo prehispánico desde la estética *queer*, en un discurso visual político y emancipatorio; pasando entre otros artistas como Alejandro Puente y su inscripción en la cultura prehispánica como vía emancipatoria y de resistencia.

El tercer capítulo, “Abstracciones simultáneas. Nasreen Mohamedi y la abstracción brasileña: lecturas modernas, decoloniales y comparativas”, recorre, desde una mirada extranjera, la obra de Nasreen Mohamedi, una paquistaní que hace un arte abstracto sin tema evidente. Mohamedi parece tan Occidental y Europea que alerta el desinterés euronorteamericano por aquellos impulsos modernistas que no provienen de Occidente. La obra de Mohamedi le sirve a Giunta para profundizar su teorización sobre la simultaneidad como perspectiva. En este capítulo, Giunta se pregunta y responde cómo mirar, percibir y experimentar la propuesta estética de Mohamedi cuando las vanguardias y neovanguardias de todo el mundo tienden a la abstracción.

El cuarto capítulo, titulado “Joan Miró y la solidaridad con Chile. Las obras que el artista donó al pueblo de Chile como un manifiesto contra la dictadura”, lee dos de sus obras como formas de resistencia: la primera, cuyo tema es un gallo en actitud de lucha, fue donada al Museo de la Solidaridad en Santiago de Chile en 1972, en apoyo del gobierno de Salvador Allende; la segunda, tras el golpe del 73, fue donada al Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende. Dos casos particulares de museos cuyas colecciones de arte provienen de gestos solidarios internacionales. Asimismo, Giunta lee en la obra de Miró una zona de contacto entre la escena cultural

española y la chilena. Traza conexiones históricas entre la Guerra civil española y la dictadura chilena en relación con la experiencia de Miró en cada uno de estos contextos. A partir de esta relación, la autora propone la hipótesis central del capítulo: Quizás Miró vio en la pintura que elaboró para el Chile socialista la posibilidad de perdurar en el tiempo con una obra política. Esto no lo había logrado con su pintura mural para el Pabellón de la República en 1937 (a diferencia del *Guernica* de Pablo Picasso).

El capítulo 5 se llama “Ramona vive su vida. Antonio Berni, Jean-Luc Godard: derechos, moral y violencia en las representaciones de la prostitución en los años sesenta”. Recorre la figura de Ramona, la prostituta creada por Berni en su simultaneidad con Naná de Godard en los años sesenta. Recupera las múltiples genealogías que se articulan, en torno a la figura de la prostituta en el arte, la poesía y el cine de Argentina y París. Alterna entre una perspectiva moralizante, una visualización de la modernidad fallida y una producción emancipatoria que reordena la selección de materiales sin las jerarquías normalizadoras. Giunta lee y mira a Berni como un artista que articula zonas de contacto, por sus residencias transoceánicas: Ramona se gesta entre Buenos Aires y París, como resultado de la simultánea puesta en escena de todos sus elementos: “Milonguita y Marilyn, la mezcla del tango con el pop” (Giunta, 2020: 140).

El sexto capítulo, “Pueblo, masa, multitud. Tres nociones en ficción en los imaginarios de la revolución” aparece como una interrupción iluminadora del modo en que estas tres nociones se configuran en el horizonte específico de los años sesenta y setenta. A través de gran cantidad de ejemplos (Siqueiros, Noé, Tucumán Arde, León Ferrari, Diana Dowek, Katz, Gutiérrez Alea), Giunta recorre estas décadas de insurrección generalizada. Muestra cómo el pueblo, la masa y la fricción profundizan el contacto y la fricción, a través de estas formas (no tan) diferentes de cuerpos en movimiento.

El capítulo 7, “La comunicación como un happening global. La imaginación predigital en el arte de los años sesenta: simultaneidades y anticipaciones entre la Guerra Fría, la revolución y las dictaduras”, se enfoca en los años setenta y el proceso de transformación en la percepción del mundo. Las Guerras en Corea, Vietnam y Argelia, la Revolución Cubana y la Invasión a Santo Domingo, por un lado, y el desarrollo tecnológico que permite la comunicación a través de correo electrónico desde 1971, por otro lado. El arte se configura como el campo privilegiado para el desarrollo del giro epistemológico hacia esta nueva imaginación comunicacional, informativa y cooperativa.

La simultaneidad se profundiza por las redes de colaboración y los proyectos de investigación global, las múltiples bienales descentralizan el foco

cultural París-Nueva York. Giunta recorre las obras preconceptuales de León Ferrari y George Brecht; Three Country Happening (el primer *Happening* transnacional y transcontinental); el Mail Art de Ruth Wolf-Rehfeld y la simultaneidad entre la creación del Centro de Arte y Comunicación en Argentina y la exposición *Information*, organizada por el MOMA, que reunió artistas de todas partes del mundo con la necesidad de transformar la imagen de manera que el arte pudiera competir con las imágenes que multiplicaban los medios. Todas estas obras, eventos e instituciones, producidos entre 1963 y 1982, facilitaban la interconexión y las redes, minando los límites de las instituciones tradicionales del arte.

El último capítulo, “Imaginario de la desestabilización. Paranoia y complot como matrices de la crítica de las instituciones del arte”, recorre el modo en que se diseñaron las intervenciones artísticas en los años sesenta, motorizadas por el imperativo ético de revelar las tramas secretas del poder. Los años sesenta y la metodología del complot (Piglia, 2007) inauguran todas las formas posteriores de trabajo con el arte: a continuación somos todos herederos, continuadores e imitadores. Pero en los años siguientes, la intensa insubordinación se convierte en un sofisticado intercambio entre el artista, el curador y la Institución: “ más que quemar o eliminar los Museos, los artistas parecen aspirar a poseerlos” (Giunta, 2020; p.216).

Puede decirse que, al analizar problemas específicos, cada uno de los capítulos anteriormente descritos puede ser leído de manera aislada. Sin embargo, están perfectamente contextualizados y amalgamados por la vasta introducción y por el modo en que el concepto de simultaneidad y la inversión del ángulo de pensamiento atraviesan todos los capítulos. Una lectura completa de *Contra el canon* desordena, desestabiliza e invierte el eje canónico con que ha mirado y teorizado históricamente la Historia del Arte.

Bibliografía

- FOSTER, HAL. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- PIGLIA, RICARDO. *Teorías del complot*. Buenos Aires: Mate, 2007.
- SARLO, BEATRIZ. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988 [ed. definitiva: Buenos Aires, Siglo XXI, 2020].