

PRÓLOGO

El conjunto de textos que aporto en esta antología se corresponde básicamente con las cuatro líneas de investigación –crítica de arte, Estudios Visuales, arte y globalización, y arte y archivo–, en las que llevo trabajando desde la publicación en el año 2000 de *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural*¹, un extenso trabajo en el que traté el discurso historiográfico generado a raíz de la posmodernidad cultural que daba por finiquitada la alta modernidad. Es decir, la narración formalista basada en una sucesión interminable de ismos y tendencias con la que se pretendió clasificar, tipificar y ordenar cronológicamente, pero también en lo relativo a contenidos, los distintos movimientos que se sucedieron en la historia del arte desde que Guillaume Apollinaire, en la primera década del siglo xx, dio por iniciado el proceso de las vanguardias.

Primera parte: la crítica

Reconozco que a finales del siglo pasado, en nuestro país, no había faros incuestionables para aquellos que nos dedicábamos a la docencia universitaria y a la investigación en el campo de la historia del arte contemporáneo. Ante tal situación, creo que se puede afirmar que, con excepciones, las publicaciones más destacadas que atendían a lo específicamente contemporáneo procedían del ámbito de las prácticas curatoriales. Las reflexiones que se daban en los catálogos de exposiciones suministraban un eficaz instrumento para participar en el debate de la creación epocal que se estaba gestando, con un cierto desorden conceptual, en el mundo del arte.

La figura del curador no sólo suplantaba a la del crítico sino a la del historiador. No creo que sea una confesión sino una constatación aseverar que mi posición ante tal dilema no era la del curador sino la del crítico-historiador. La práctica de la crítica de arte ininterrumpida-

¹ Anna Maria Guasch, *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2000.

mente desde finales de los años 70 en revistas, hoy la mayoría de ellas por no decir su totalidad desaparecidas, como *Guadalimar*, *Artes Plásticas*, *Batik*, *Exit*, *Exit-Book* y *Lápiz*, y en la sección de Cultura de distintos periódicos² me permitió observar el camino y la trama del arte desde un punto de vista hasta cierto punto privilegiado. Vivir y trabajar en el mundo del arte en distintas ciudades durante el declive de la modernidad y la génesis de lo posmoderno³, y la relación directa con sus curadores, sus artistas y los lugares del hecho creativo y expositivo me permitieron llevar a cabo una crítica catalizadora de la crónica, la exégesis, la interpretación y, en más raras ocasiones, la valoración taxonómica.

Gracias a este proceso de estar con los «actores» y los «lugares» pude ahondar en el hecho de que la crítica generaba un conocimiento de carácter híbrido potenciador de un ecosistema de las artes de naturaleza intersticial que necesariamente superaba el mero ejercicio literario, fuese efrástico o no, y se deslizaba por la potencia liberadora de la interpretación. Un discurso, el de la crítica, necesariamente comprometido con una coyuntura espacio-temporal específica, orientado a la reflexión y a la producción de conocimiento –creo que no se puede negar– y conformado por un cierto carácter performativo que vinculaba su producción de sentido a la intervención directa en el proceso creativo.

Tales consideraciones me llevaron a publicar en 2003 el primer texto que se incluye en esta antología, «Las estrategias de la crítica», que plantea, como ya en parte he apuntado, que la crítica de arte, que en algunas ocasiones se pone en la cuenta del mero ejercicio decimonónico de la sensibilidad ante la obra o de la percepción resultante del «saber mirar», traza estrategias de interpretación y, muy en particular, de situación de la creación en sus múltiples y complejas coordenadas, lo cual puede derivar, no sin un cierto peligro, en convertir la crítica en una circunstancia.

En los «entusiastas» años ochenta se inició el «rito de paso» de la taxonomía propia de la modernidad a la pluralidad y al relativismo posmodernos basados en principios básicos, y en cierta medida ya vigentes con anterioridad, pero que en su desarrollo tuvieron una importante incidencia en el hecho creativo: primar lo textual sobre lo visual, dar significado a lo formal y valorar lo conceptual ante lo experimental. En este sentido le asistía la razón a Sherrrie Levine cuando se quejaba de que nadie miraba sus obras y que sólo se utilizaban para ilustrar ideas y pensamientos. Ciertamente, las bajas dosis de impacto y de visibilidad, así como el carácter efímero de muchos trabajos posmodernos o el carácter excesivamente codificado de los mismos –la alegoría del arte posmoderno–, eran descodificados a través de una hermenéutica que implicaba un acercamiento al ámbito del pensamiento, de la teoría o de la filosofía.

El arte había dejado de evolucionar desde el terreno de las formas (de ahí tantas apropiaciones, suplantaciones, simulaciones, *remakes* o «lenguas francas») orillando lo que algunos entendieron como crisis de lo creativo. Así, consecuentemente, lo hizo la crítica –y también la historia– ya que, como sostiene Paul de Man, arte y crisis están estrechamente vinculados, hasta el punto de que podría decirse que toda crítica verdadera se da en la modalidad de crisis del arte.

² *Egin* en Bilbao, *Diario de Sevilla* en Sevilla, *Liberación* y *ABC* en Madrid, *Diari de Barcelona* y *La Vanguardia* en Barcelona.

³ Entre 1976 y 1986 en Bilbao, Sevilla y Madrid, y a partir de 1986 hasta la actualidad en Barcelona.

Para afianzar el planteamiento de que, al margen del ecosistema de las artes vinculado a la institución, la crítica reinterpretaba la estética y la historia del arte con el fin de situar la producción teórica en un lugar hegemónico en el ámbito directamente académico, para mí fue fundamental la aproximación al discurso norteamericano de principios de los años ochenta y, en particular, al de la revista *October*; discurso que redimensionó el concepto de crítica. Hasta entonces, los «modos de decir» de la crítica se sometían a una estructura narrativa abierta y coyuntural que cercaba su objeto concreto –la obra, el movimiento artístico, etc.– con el fin de manifestar sus márgenes e interferencias con otras obras u otros movimientos. *October* pasó de la exaltación poética individual del «artista en su estudio» –ejemplificada, por ejemplo, por la de Jackson Pollock en los años 50– a la consolidación del arte procesual en el marco de una lógica más teatral y performativa, al montaje minimal y a la instalación. Este proceso de teatralización del arte afectó tanto a los antiguos actores del hecho artístico –artista, crítico y público– como a los «lugares» (revistas, exposiciones, catálogos, ferias, bienales, etc.) en los que se producía, reproducía y repercutía el arte.

Este proceso es el que pone de manifiesto el texto «La situación de la crítica de arte en Norteamérica. De Clement Greenberg a Hal Foster (1948-1985)» (2003), que incide en el tránsito de la crítica formalista ejemplificada por la figura de Clement Greenberg hacia la generación de los teóricos de *October* como Craig Owens, Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Benjamin Buchloh o Annette Michelson, entre otros, que polarizaron el debate entre lo estético y lo antiestético, lo político y lo formal, y lo progresista y lo reaccionario.

De alguna manera, la crítica que practiqué en esos años –y, con matizaciones, posteriormente– redundaba en el concepto de circunstancial, como ya he comentado, o, si se quiere en el de contextual. Pretende asumir un relato basado en la especificidad del lugar, para que el público adopte un rol activo en el proceso creativo. Es una crítica comprometida con las vicisitudes del presente, con una realidad en la que el lenguaje y el estilo acaban cediendo su protagonismo en favor del ser humano en sus relaciones con el espacio, no en un plano abstracto sino específico, y con una alta reflexividad e interés por la alteralidad.

Me remito al texto «De la crítica formal a la (con)textual. El paso del crítico formalista al crítico como teórico cultural» (2013), en el que, a partir de la negación de la crítica de arte que antes –pero en ocasiones también en la actualidad– se deleitaba en la mirada subjetiva o en la fórmula baudeleriana de la pasión para aproximarse y aproximar al público de manera sin duda parcial y aparentemente apolítica a obras, artistas, eventos o todo tipo de planteamientos curatoriales, se profundiza en la ineludible exigencia de que la crítica mapee y narre, sin olvidar la metodología etnográfica, la cultura del arte y la de sus obras.

Segunda parte: los Estudios Visuales

Uno de los intereses intelectuales de la crítica que mapea y narra es su voluntad –y capacidad– de disidencia en sintonía con el carácter posmoderno y su pluralismo relativista que reconoce las diferencias más allá del discurso monolítico, jerárquico, de «ver-

dades» únicas y dogmáticas de la modernidad. Sin embargo, si los principios del proyecto *October* me llevaron a una cierta afirmación de la crítica disidente en el campo de la historia del arte, el discurso octoberiano, muy obstinado en la autonomía adorniana, no me permitía desarrollar la misma o paralela capacidad disidente en relación a lo que podemos considerar la estricta Historia del arte, apegada aún en lo disciplinar a la autonomía del medio.

Fueron autores como Nicholas Mirzoeff, W. J. T. Mitchell, Susan Buck-Morss, Keith Moxey o Mieke Bal los que profundizaron en la crisis –sempiterna por otra parte– de la Historia del arte a través de un proceso interdisciplinar, el de los Estudios Visuales, que sustituía la obra de arte por la cultura visual de la imagen como objeto de estudio, sustitución que conllevaba una democratización de los artefactos visuales más allá de los estrictamente artísticos y, en cierta medida, su globalización. Como sostenía Nicholas Mirzoeff, el mundo dejaba de ser un texto escrito para convertirse en una pantalla en la que cobraban protagonismo los procesos de representación y la figura del espectador y, con este, la mirada y las prácticas de la observación como alternativa a los procesos de desciframiento, codificación o interpretación. El arte tradicional, el de los museos por decirlo de alguna manera, y su historia quedaban anegados en una zona intersticial que vehiculaba distintas disciplinas relacionadas con la visualidad, desde la de los objetos hasta la de las tecnologías, desde la de la pintura hasta la de las redes informáticas y, por ende, sociales, desde la de la imagen plana unipresencial hasta la de la imagen digital de los programas y plataformas globales.

Se ha de reconocer en este sentido, y así lo hago, que en nuestro entorno cultural y particularmente académico, en los primeros años del siglo XXI, José Luis Brea se convirtió en el adelantado y en el principal estudioso y defensor de los Estudios Visuales. Brea fue capaz de crear una «zona de contacto» entre los más destacados estudiosos e investigadores a través de congresos y publicaciones de diversa índole, como la revista *Estudios Visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, editada por el Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac), o el fundamental volumen *Estudios Visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, publicado por Ediciones Akal en 2005.

Desde una perspectiva académica, los Estudios Visuales resultaron claves no sólo como herramienta interdisciplinar sino también como proyecto posdisciplinar o metadisciplinar en el sentido de que, aparte de los desplazamientos que suponían hacia otras disciplinas como la Literatura, la Antropología o el Psicoanálisis, permitían, por no decir obligaban, a llevar a cabo desarrollos de convergencia, de solapamiento y de colapso en los que la visualidad se superponía al poder indudable de la representación cultural.

El planteamiento de tales desarrollos está en el origen de dos de los textos aportados en esta antología, «Los Estudios Visuales. Un estado de la cuestión» (2003) y «Doce reglas para una Nueva Academia: la “nueva Historia del arte” y los Estudios Visuales» (2005). En ambos, consideramos los Estudios Visuales como el «ala visual» de los más genéricos Estudios Culturales, más dignificados por su carácter político y social, y por sus derivaciones hacia el feminismo, el género, el *queer* o las cuestiones étnicas, coloniales o poscoloniales.

Al respecto, diría, tomando a Mitchell como referencia, que la cultura visual no puede ser localizada: se trata más bien de un espacio en proceso, una condición de reinven-

ción que establece nexos entre percepción, fenomenología y conocimiento. Un espacio dominado por las metáforas visuales en el que las influencias simbióticas de la globalización y del capitalismo transnacional transforman continuamente la sociedad del conocimiento, tal como queda patente en el texto «El potencial del arte para reorganizar el campo de la visibilidad: la guerra de las imágenes. El videoensayo como lenguaje del artista global» (2017).

Tercera parte: arte y globalización

En el artículo anteriormente citado se evidencia que la simbiosis entre Historia del arte y Estudios Visuales no agota la conceptualización del arte actual, la cual está sumida, sea por voluntad, por oportunismo o por opresión, en el infinito contextual de lo global y, paradójicamente, en lo particular de lo local.

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

Esta es la cuestión que desarrolla la tercera parte del libro, aunque no de una manera cerrada en sí misma sino en relación a las dos anteriores. El primer texto, «Extensiones y desplazamientos: antropología *vs* arte, teoría cultural *vs* crítica» (2002), es fruto de una conferencia impartida en Latinoamérica en el marco del Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (SITAC) celebrado en Ciudad de México en 2002, en la que planteé que el pensar «más allá de la nación» no sólo se podía considerar un tema recurrente en los estudios de política global, sino que en su expresión dual de lo local y lo global repercutía netamente en el ámbito de la cultura visual y en el de la teoría del arte.

Si pudiera pretenderse que lo global fuese «uno», pretensión sin duda absolutamente errónea, lo local, en cualquier caso, sería múltiple. El estudio del problema de las «otras localidades», como las del arte africano contemporáneo, lo trabajé gracias al encargo recibido del Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canarias de dirigir en 2009 el proyecto *Entre Culturas. Canarias en el Eje Atlántico*, en el que la mirada al continente africano no se proyectaba como un retorno a las tradiciones vernáculas sino como un medio para crear relaciones simbióticas entre distintos grupos sociales a la búsqueda de un espacio para el diálogo y el intercambio. Un concepto de localidad basado en una idea relacional y transnacional de lo cultural en la que cada unidad cultural sólo adquiere su sentido en relación a otras culturas, haciendo evidente el ya clásico «yo sólo puedo ser yo si tú eres tú». Lo relevante –y lo que consideramos eje de análisis de las dinámicas artísticas y culturales en el marco de Canarias como archipiélago relacional– no es el hecho de pertenecer a una determinada comunidad, sino habitar un terreno rico en flujos y enlaces en el que lo global puede manifestarse como una manera de expandir el horizonte de lo local.

En este marco situamos los textos «Multiculturalidad y arte africano» (2002) y «El arte contemporáneo africano en un contexto global» (2008), que, con matizaciones, parten de las estrategias teóricas de Okwui Enwezor y Olu Oguibe, para los que el «otro» sólo existe en el liminar punto de incommensurabilidad a partir de un desplazamiento/descentramiento del centro o de la historia.

El dilema, en ocasiones diálogo, entre las tendencias a la globalización y las resistentes a la misma está tratado en «Las distintas fases de la identidad: lo intercultural entre lo global y lo local» (2004), reflexión en la que apostamos por la relación equitativa de la interculturalidad y por la potenciación de las subjetividades para superar la antigua dicotomía identidad/diferencia.

En el ámbito de la cuestión identitaria que inicié en los primeros años de este siglo y que ha sido recurrente en mi trayectoria posterior, es de justicia reconocer el valioso intercambio de opiniones que mantuve con el artista y profesor colombiano Gustavo Zalamea, especialmente en el seminario que impartí en septiembre de 2004 en la Universidad Nacional de Bogotá, colaboración que dio lugar al libro de edición no venal *Arte y globalización* (2004), en el que se estudian las prácticas artísticas de la época en relación a los distintos procesos de globalización y en el que se introduce el término de «lo global contemporáneo» para analizar los procesos de convergencia y divergencia entre la creatividad expresiva y las economías productivas. En torno a esta temática siguieron las ponencias presentadas en el Institut national d'histoire de l'art de París (2006), el III Congrès Méditerranéen d'Esthétique celebrado en Liubliana (2007) y el *Thinking Mobility. Two-Ways Migrational Aesthetics* que organizó el ya citado Cendeac de Murcia y del que se recoge el texto «El hogar como lugar. El “nuevo nomadismo” en la obra de Danica Dakic» (2007).

El trabajo sobre la otredad no quedó constreñido, sin embargo, en Latinoamérica a mi labor de teórica o historiadora académica, sino que incidió en la curaduría a través de la exposición «La memoria del otro», presentada en Bogotá (2009), Santiago de Chile (2010) y La Habana (2011)⁴. Una exposición que se podría considerar híbrida, ya que necesariamente incluía un seminario abierto en el que participaban como ponentes la curadora y los artistas presentes con sus obras en la exposición⁵, lo cual, por otra parte, conjugaba lo académico y lo curatorial en una línea de trabajo similar a la practicada por Irit Rogoff en su voluntad de vincular el giro educacional y el trabajo de curaduría. El discurso de entender la memoria como estructura que da cuerpo a nuestras vivencias en tanto que núcleo de temporalidades entrecruzadas se desplegaba visualmente en las diversas salas de la exposición, así como en el texto del catálogo «La memoria del otro en la era de lo global» (2009).

⁴ La muestra, en sus distintas sedes, fue posible gracias a la intensa colaboración de María Belén Sáez de Ibarra, directora del Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá, de Ramón Castillo, subdirector entonces del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, y de Jorge Fernández, director del Centro de Arte Wifredo Lam de La Habana. Aparte de los mencionados, en mi presencia en Latinoamérica quisiera agradecer el apoyo prestado por el profesor de la Universidad de Antioquia en Medellín, Carlos Arturo Fernández, y por Claudia Campaña, profesora de la Pontificia Universidad Católica de Santiago de Chile.

⁵ Antoni Muntadas, Ursula Biemann, Francesco Jodice, Hannah Collins, Rogelio López Cuenca, Krzysztof Wodiczko, Ignasi Aballí, Dennis Adams y Jordi Colomer.

Como se ha apuntado, los estudios de la globalidad mencionados giran fundamentalmente en torno a la identidad y la diferencia, si bien a partir de 2006 comencé a trabajar en otro tipo de contexto en la relación arte-globalización-nuevas tecnologías y, en concreto, en el net.art o arte en la red, un tipo de creación que supone un nuevo planteamiento en el binomio arte-ciencia en el marco del paso de la sociedad industrial y de consumo a la sociedad de la información y de las altas tecnologías. Fruto de este trabajo fue la ponencia «Mapas de lo virtual y la virtualización en la era de la globalización» (2009), presentada en el XVIII Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA) celebrado en la Universitat de Barcelona.

Cuarta parte: arte, memoria y archivo

El trabajo sobre la relación entre arte y memoria dio lugar a una nueva línea de investigación en la que la memoria accionaba el concepto de archivo. Una de las primeras publicaciones al respecto fue el texto «Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar» (2007), en el que se analiza el proceso a través del cual los «discursos de la memoria», a partir de las obras de arte, de los museos, de los monumentos o de los memoriales, desaceleran el tiempo y, en cierta medida, el espacio desarrollado por mediación de los *mass media* y, sobre todo, por el «tiempo real» de internet.

Cuando la memoria se conjuga con el archivo hasta el punto de que este se convierte no ya en tema sino en esencia de la creación artística, hace que aquellos artistas, teóricos y curadores que participan en el «giro del archivo» introduzcan significado en el aparentemente hermético sistema conceptual y minimalista del que erróneamente partía el concepto de archivo. El análisis y desarrollo de esta hipótesis fue aceptado como proyecto expositivo en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) para ser presentado en la primavera de 2008 gracias a la confianza del entonces director de exposiciones Juan José Lahuerta.

La exposición del proyecto, *El archivo como metáfora. Memoria y arte contemporáneo*, se generaba a través de las distintas prácticas de archivo del periodo comprendido entre los años sesenta y 2008, y se construía a través de tipologías y espacios expositivos tangenciales que permitían que las obras coexistieran en una temporalidad heterogénea favorecedora de un nuevo concepto de espacio y de tiempo, así como de pasado y de presente, y de una nueva manera de pensar la relación entre el arte del presente y el arte del pasado. Las tipologías funcionarían, pues, como unidades de conocimiento o como núcleos argumentativos, y las obras y los artistas incluidos en cada tipología serían considerados como casos de estudios que incidían en el discurso global.

El cambio de dirección que sufrió el MNCARS a principios de 2008 hizo inviable el proyecto, pero la propuesta comentada se substanció en distintos medios, entre ellos el texto «Tipologías y genealogías del archivo en el siglo xx. “Otra historia del arte del siglo xx”» (2010), que se presenta en esta antología. Mas la propuesta no sólo se substanció, sino que se amplió y, al tiempo, se matizó gracias a una Beca de Movilidad Salvador de Madariaga que me permitió una larga estancia de investigación en el Getty Research Institute de Los Ángeles, cuyo resultado se publicó en 2011 bajo el título *Arte y archivo*,

1920-2010. *Genealogías, tipologías y discontinuidades*⁶, un libro en el que se estudian las fuentes, los precedentes, el desarrollo y los principales ejemplos del binomio arte-archivo a lo largo de los siglos xx y xxi mediante la obra de los artistas visuales que registran, coleccionan, almacenan o crean imágenes que, archivadas, devienen inventarios, tesoros, atlas o álbumes. De este trabajo aportó aquí el último capítulo del libro, «Deconstrucción, relacionalidad y redes tecno-sociales en el giro del archivo del arte último, 1990-2010» (2011).

En cualquier caso, la temática del archivo en tanto que memoria documentada o construida de una realidad ya la había tratado con anterioridad al centrarla en el ser y el estar del individuo, fuese en lo personal o en lo colectivo, en el libro *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*⁷, publicado en la colección «La Biblioteca Azul. Serie Mínima», dirigida por mi buen amigo y colega Juan Antonio Ramírez, y cuyo proceso fue posible gracias a una Beca de Investigación concedida por el Getty Research Institute en 2003, institución dirigida entonces por el profesor Thomas Crow, a quien agradezco haber aceptado un proyecto que de alguna manera sobrepasaba los objetivos básicos establecidos en la convocatoria. Del libro, en esta antología se recoge el texto «La autobiografía como des-figuración del yo autobiográfico: los casos de Mary Kelly y Sol LeWitt» (2009), que obedece a las cuestiones generales que se incluían en el programa *Biography*⁸ del Getty Research Institute, que consideraba la biografía –incluida la biografía del «yo» o autobiografía– como un género emergente no sólo en el ámbito literario sino en el de la historiografía artística; un género que podía ofrecer nuevas aproximaciones tanto teóricas como contextuales a la Historia del arte.

A modo de conclusión

Como conclusión a las dos décadas de trabajo ininterrumpido que cubre esta antología sólo me cabe afirmar que, a lo largo de estos años y a través de las cuatro líneas de investigación desarrolladas, mi objetivo fundamental ha sido reflexionar sobre el concepto no tanto de arte sino de Historia del arte, una Historia del arte practicada a diario en la universidad. Una Historia del arte que es, efectivamente, una disciplina humanística como planteó Erwin Panofsky, pero de la que Aby Warburg, en una actitud adelantada a su tiempo, denunció su carácter «carcelario» y la necesidad de expandirla tal como él mismo llevó a cabo en el *Atlas Mnemosyne*.

Esta reflexión sobre la Historia del arte, sus límites y la necesidad de plantear nuevos métodos y estrategias de análisis se ha apoyado en nuestra «simpatía» –y, por defecto, desa-

⁶ Anna Maria Guasch, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal, 2011.

⁷ Anna Maria Guasch, *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*, Madrid, Siruela, 2009.

⁸ A lo largo del curso académico 2002-2003, en el programa *Biography* participaron, entre otros, Paul Barolsky, Tim Benton, Peter Burke, Eric Fernie, Nikolaos Chatziniolaou, Janet Hoskins, Griselda Pollock, Rudolf Preimesberger, Robert Rosenstone, Paul Smith, Sally Stein, Elisabeth Sussman, William Tronco y Richard Wrigley.

fección u olvido— hacia un destacado número de pensadores y teóricos y, lo debemos reconocer, aunque nos duela, escasos historiadores del arte. He procurado citar a lo largo de este prólogo a los que considero más relevantes en mi trayectoria y sin cuyas aportaciones no hubiese podido llevar a cabo mi propia concepción de la Historia del arte.

No he citado, sin embargo, hasta el momento, a la figura que ha sido sin duda clave en ese proceso de reflexión y, en buena medida, de autoafirmación de la Historia del arte o, si se quiere, de otra Historia del arte, la del arte actual: Arthur C. Danto, al que dedico uno de los textos de la presente antología, «La belleza entre lo político, lo ético y lo cultural. El retorno de la belleza según Arthur C. Danto» (2006-2007), un filósofo que me honró con su amistad y cuyo pensamiento ha sido el faro que me ha guiado en buena parte del camino. Con Danto mantuve encuentros muy enriquecedores en su apartamento de Nueva York en el Campus de la Universidad de Columbia entre 2000 y 2005, y, con posterioridad, también en Barcelona; encuentros que se tradujeron en tres entrevistas de largo alcance en las que pude descubrir al empático amigo y al generoso intelectual que anidaba detrás de sus analíticos escritos. El pensamiento contextual de Danto, su aproximación circular a los múltiples estratos que integran la obra de arte más allá de su condición de autonomía, pureza y formalismo, su defensa de los contenidos y del *sense* definen la modalidad de mi manera de entender tanto la Historia como la crítica de arte. Una modalidad en la que se diluyen múltiples molecularidades, microhistorias y micronarrativas como las que integran esta antología y que dan sentido a su título: *Derivas*.

Múltiples caminos, senderos, a veces vericuetos, desde la disciplinariedad de la Historia del arte en la que me formé en los años setenta y que dio contenido a mis investigaciones de los años ochenta y noventa, se abren, se dislocan, se bifurcan, se concatenan, se solapan, se entremezclan, se expanden... en las actuales derivas. Danto, junto a los teóricos que leo, releo y cito en esta antología, explica en parte (quedan algunas derivas que esperamos mostrar en otra antología) mi perfil intelectual y mi personalidad académica. No, sin duda, mis errores.

Finalmente quiero agradecer a mis colegas y amigos Miguel Ángel Hernández y Julia Ramírez Blanco el haberme acompañado en la trayectoria de esos mundos del arte de los que trata este libro, y su esfuerzo para, desde una perspectiva incisiva y rigurosa, reflexionar sobre sus —y mis— derivas. Nos separa una generación o más, lo cual me hace sentir muy honrada por que, tras haber trabajado en a veces coincidentes nichos disciplinares de la Historia del arte, hayamos compartido siempre la necesidad de abrir los límites de todo aquello que podía significar un ostracismo histórico o un continuismo sin progreso.

Barcelona, 24 de junio de 2021

