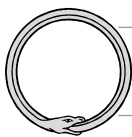


ARTÍCULOS



REVISTA DE HUMANIDADES

SOBRE EL CONCEPTO DE VANGUARDIAS SIMULTÁNEAS

EN LOS ESCRITOS DE ANDREA GIUNTA

PABLO BERRÍOS GONZÁLEZ

Universidad de Talca 

pablo.berrios@utalca.cl

ORCID: 0000-0002-0535-636X

Revista de Humanidades n.º 54: 197-222

ISSN 0717-0491, versión impresa

ISSN 2452-445X, versión digital

DOI: <https://doi.org/10.53382/issn.2452-445X.1037>

revistahumanidades.unab.cl



SOBRE EL CONCEPTO DE VANGUARDIAS SIMULTÁNEAS

EN LOS ESCRITOS DE ANDREA GIUNTA¹

**ON THE CONCEPT OF SIMULTANEOUS AVANT-GARDES
IN ANDREA GIUNTA'S TEXTS**

PABLO BERRÍOS GONZÁLEZ

Universidad de Talca
Instituto de Estudios Humanísticos Juan Ignacio Molina
Av. Lircay s/n, Talca, Chile

RESUMEN

Este artículo aborda el concepto de vanguardias simultáneas rubricado por Andrea Giunta, historiadora del arte y curadora argentina. En primer lugar, se explora su sustento teórico, delineando su evolución y formación. Luego, se proponen tres aspectos clave para definir las vanguardias simultáneas, que permiten comprender la complejidad y amplitud: la dimensión temporal, la geopolítica y el lenguaje visual. Finalmente, se presenta una crítica al concepto, considerando nociones como

¹ Este artículo es resultado del proyecto ANID-Fondecyt de Iniciación 11220378 “Vanguardias artísticas latinoamericanas en la escritura sobre artes plásticas y visuales desde América Latina: caracterizaciones, conceptualizaciones y genealogías (1960-2015)”.

vanguardia o la dinámica centro-periferia, fundamentales para comprender su enfoque.

Palabras clave: Andrea Giunta, vanguardias artísticas, vanguardias simultáneas, arte latinoamericano, vanguardia latinoamericana.

ABSTRACT

This article focuses on the concept of simultaneous avant-gardes developed by Andrea Giunta, an Argentine art historian and curator. Firstly, the theoretical foundation of this concept is explored, delineating its evolution and formation. Subsequently, three key aspects are proposed to define simultaneous avant-gardes: the temporal dimension, geopolitics, and visual language, elements that allow us to comprehend the complexity and breadth of this concept. Finally, a critique of the concept of simultaneous avant-gardes is presented, considering certain conceptualizations of the avant-garde and the center-periphery dynamics, which are fundamental to understanding its approach.

Keywords: Andrea Giunta, artistic avant-gardes, simultaneous avant-gardes, Latin American art, Latin American avant-garde.

Recibido: 02/10/2024

Aceptado: 05/05/2025

I. INTRODUCCIÓN

Desde el cambio de milenio ha acontecido una actualización de la vanguardia en el panorama latinoamericano, a partir de las escrituras sobre artes² que analizan las condiciones históricas que determinan la inserción de las artes continentales en el sistema internacional. Si bien desde su aparición a

² Utilizamos la categoría escrituras sobre arte como una denominación teórico-metodológica de las intersecciones entre discursos de la crítica, la curaduría, historia y teoría del arte desde la particularidad que revisten en el campo cultural latinoamericano desde la década de 1950.

principios del siglo XX la vanguardia ha sido objeto de diversas valoraciones y calificaciones, desde la década de 1960 ha ganado mayor densidad en tanto un campo de tensiones que define claves de comprensión para el desarrollo del arte en América Latina. Más aún, desde la década de 1980, la vanguardia ha motivado relecturas teóricas e historiográficas que aquilatan tanto el momento vanguardista original, de hace más o menos un siglo, como el de los sesenta y sus proyecciones, a partir de su comprensión en clave de modernización, política y/o elemento diferenciador de las artes latinoamericanas en el panorama internacional.

Ahora bien, esta última reformulación teórica se enmarca en la renovación conceptual e intelectual que enfrentan dichas escrituras en América Latina (Mosquera 12), en sintonía con el ciclo de mundialización capitalista y las transformaciones en la producción de conocimientos (Flores y Mariña 244). Asimismo, es resultado de la crisis epistémica que afecta al sistema artístico internacional desde la década de 1980, particularmente a la concepción modernista de la historia del arte (Belting 87-89), transformada estructuralmente a causa de nuevas correlaciones de fuerzas centro-periferia relacionadas con el “despliegue de teorías que reflexionaban de manera crítica sobre la diferencia y la otredad” (Piñero 245).

Las conceptualizaciones vanguardistas que se plantearon a fines del siglo XX se presentan como un ámbito de disputas ideológicas donde convergen y divergen distintas tendencias respecto de los elementos que constituyen histórica y geoculturalmente al fenómeno artístico latinoamericano, entre otros la colonialidad, la relación local-internacional, la perspectiva centro-periferia o la singularidad latinoamericana. A pesar de las diferencias relativas entre estas distintas posiciones, recogen críticamente el papel subordinado, derivado, periférico y/o atrasado al que la historia modernista ha relegado las vanguardias artísticas latinoamericanas en la construcción de esa propia historia.

En este sentido, el concepto vanguardias simultáneas introducido por la historiadora del arte y curadora argentina Andrea Giunta es una de las propuestas interpretativas que ha cobrado relevancia en América Latina durante la última década. A partir de un desarrollo teórico-metodológico

en que se cuestiona el modelo dominante de la historia del arte moderno, basado en el difusionismo de rasgos estilísticos metropolitanos hacia las periferias (Giunta, *Contra* 24), Giunta propone un modelo histórico-teórico que abre la vanguardia en cuanto fenómeno global a un nuevo entendimiento y que, consecuentemente, presenta desde la noción de simultaneidad. En este artículo proponemos una lectura teórica del concepto vanguardias simultáneas, relevando la trayectoria argumental, sus ejes propositivos, así como los rendimientos y limitaciones que presenta.

Para ello se despliegan tres apartados. El primero propone el posicionamiento formativo del concepto, que comprendemos como resultado de reflexiones derivadas de un proyecto historiográfico sobre el arte moderno desde América Latina, identificando sus trazas y las trayectorias mediante las que el concepto se fue formulando. En el segundo apartado se exponen los elementos conceptuales para nosotros constitutivos de las vanguardias simultáneas, organizados según lo temporal, lo geopolítico y el lenguaje visual. En la última sección se lleva a cabo una crítica al concepto identificando los puntos que consideramos necesarios de establecer y esclarecer para dimensionar los alcances que la propuesta reviste.

El artículo identifica los fundamentos teóricos del concepto vanguardias simultáneas de Andrea Giunta con el propósito de dimensionar su rendimiento para la historia del arte en Latinoamérica, a partir de su alcance y las condiciones de producción en las que se inserta. En este sentido, el artículo busca trazar las distintas dimensiones por las que el concepto transita, su historicidad y las relaciones que entabla con el pensamiento latinoamericano, en general, y las reflexiones sobre arte, en particular.

2. TRAYECTORIA Y CONFORMACIÓN DE LAS VANGUARDIAS SIMULTÁNEAS

El concepto de vanguardias simultáneas es introducido en el texto “Adiós a la periferia. Vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina” (Giunta), parte del catálogo de la exposición “La invención concreta. Colección

Patricia Phelps de Cisneros”, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2013. Este concepto ha circulado en textos posteriores, como su libro *¿Cuándo comienza el arte contemporáneo?* (Giunta 2014), el Glosario de Arte Chileno Contemporáneo de 2019 bajo la entrada “vanguardia simultánea” (2019), hasta formar la base teórica del libro *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro* (Giunta 2020).

Teniendo en cuenta esta circulación es posible indicar que en distintos momentos de la escritura de Giunta se encuentran elementos que prefiguran el concepto y que, desde esta perspectiva, es viable considerarlo a partir de una trayectoria que desemboca en su articulación de 2013. En este sentido, Giunta delinea por lo menos desde mediados de la década de 1990 algunos elementos que tomarán cuerpo en el concepto en cuestión, bajo un proyecto sobre las condiciones teórico-historiográficas del arte latinoamericano en la historia del arte moderno.

Por ello consideramos que un primer momento de esta trayectoria es la ponencia “América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte latinoamericano” (Giunta 1996), presentada en Oaxaca durante la reunión de críticos e historiadores “Una nueva historia del arte en América Latina”, organizada por Rita Eder en el marco del proyecto “Los estudios de arte desde América Latina: temas y problemas” de la UNAM. En esa reunión presentaron la experta mexicana, Aracy Amaral (Brasil), Ticio Escobar (Paraguay), Gerardo Mosquera (Cuba), Gabriel Peluffo (Uruguay), Serge Guilbaut (Francia), Ida Rodríguez Prampolini (México).

La intervención de Giunta se centra en el problema de lo que significa para la historia del arte latinoamericano la invariabilidad de los relatos que la organizan. Estos últimos se sustentan desde fines de la década de 1950 en la selección de repertorios, ordenamientos e interpretaciones, de modo tal que para la autora en las “exposiciones organizadas [...] y en los libros editados sobre arte latinoamericano, puede rastrearse un conjunto de ideas rectoras que siguen, en gran parte, pautando las historias más recientes” (Giunta, “América Latina” 2), ideas que operan desde elecciones temáticas y cronológicas que recortan zonas en común entre distintas tendencias (15) y que conforman el canon latinoamericano.

Esto tiene como resultado el predominio tanto sobre artistas como sobre obras de una perspectiva particularista, cuya aplicación a los procesos artísticos latinoamericanos tiene como consecuencia la generalización de estos y la homologación historiográfica de sus diversas tendencias. Giunta agrega que tanto la generalización como la homologación de las historias locales y/o nacionales, trasladadas a la historia del arte latinoamericano en conjunto, desvanecen los contextos en que las prácticas se desenvuelven, que en última instancia brindan su densidad histórica a las obras (15), viéndose comprometidas así tanto la lectura de las *últimas* como las tramas históricas en que se organizan.

La autora señala que un modo de afrontar el particularismo y la generalización, en tanto estrategias discursivas de elaboración historiográfica, se encuentra en el posicionamiento de las “redes que en diversos tiempos delimitaron formaciones artísticas e intelectuales ‘a distancia’” (15). Esto permite a Giunta relevar los vínculos entre productores y afrontar estas interacciones desde los lenguajes artísticos, aunque no solo desde la perspectiva centro-periferia, sino también desde las relaciones efectivamente existentes entre los artistas de América Latina (15-16).

En síntesis, Giunta posiciona en este escrito algunos elementos conceptuales fundamentales de las vanguardias simultáneas, a saber, la crítica a las narrativas historiográficas dominantes en el arte latinoamericano, que reproducen el modelo difusionista modernista; los particularismos y su extrapolación en generalizaciones; las homologaciones entre tendencias artísticas que desconocen sus contextos y; por último, las redes intelectuales centro-periferia e intraperiferias.

Un segundo momento lo encontramos en la tesis doctoral de Giunta, *Las artes visuales en la Argentina de los años sesenta. Interrelaciones entre vanguardia, internacionalismo y política* (1999), y en su reversión como libro, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* (2008). Ambos trabajos proponen una definición de vanguardia cuyos elementos contextuales específicos responden al desarrollo histórico del propio campo cultural en el que se despliega, siendo el caso aquí el arte argentino de la década de 1960.

A partir de esta respuesta histórica o contextual Giunta posiciona estratégicamente, como factores determinantes para las modulaciones que la vanguardia pueda asumir en cada caso, el reconocimiento de las condiciones y singularidades materiales de enunciación y producción, mostrando que al ser relevadas desde esa especificidad, aquellas condiciones y modulaciones buscan tensionar las conceptualizaciones vanguardistas dominantes y/o centrales.

De ello da cuenta Giunta en su rastreo de las denominaciones de uso en la Argentina de los sesenta –arte nuevo, arte de avanzada o arte de exportación, entre otras– que apuntan precisamente a un vanguardismo apegado a su propio tiempo y a las nociones de novedad que motivaban a los artistas, quienes aspiraban a “un arte sin referentes, acomodando este carácter de producto único al objetivo de generar una cultura de calidad que permitiera subvertir las desiguales relaciones de intercambio con los centros” (Giunta, *Vanguardia* 125). Esta pretensión permite a la autora pensar estas versiones vanguardistas desde dos perspectivas: por un lado, como una manifestación de la modernización artística que actualiza en sus propios términos el campo y, por otra, como una expresión o anticipación artística de las relaciones generales de producción entre centros y periferias.

Es justamente a partir de una comprensión desigual del intercambio global que Giunta tensiona las lecturas dominantes, en especial la de Bürger al conceptualizar la vanguardia como estadio autocrítico del subsistema social artístico (60-70). Si bien ella reconoce que las claves de “anticipación y el profetismo” son esenciales para la conceptualización dominante (*Las artes* 14), reconoce asimismo que el caso argentino se debe principalmente a lo institucional, donde en última instancia se estrella con la autonomía, un elemento modernista igualmente determinante (*Las Artes* 16; *Vanguardia* 29).

La lectura institucional del arte argentino de los sesenta que realiza Giunta abre precisamente el cuestionamiento de la universalidad de las conceptualizaciones vanguardistas dominantes. En efecto, elabora una perspectiva más dinámica que releva sus particularidades y contradicciones, a lo largo de su propio desarrollo y variedad de versiones globales (*Las artes* 14; *Vanguardia* 28-29). Particularidades y contradicciones que incluyen

conexiones e intercambios, siempre a la luz de cada singularidad contextual, de la que las conceptualizaciones dominantes eurocéntricas no dan cuenta, por cierto. La autora ofrece estos argumentos en una presentación de 2002 (Giunta, “Actualidad”) que retoma el antiinstitucionalismo como un eje transversal a las conceptualizaciones dominantes, identificándolo como un problema debido mayormente a la historicidad de las *últimas* que, en el caso de Bürger, se anclaría a la experiencia post-68 y su radicalidad antiinstitucional. Este anclaje para Giunta implica una “perspectiva limitada que oscurece todos aquellos matices que la vanguardia tuvo que redefinir para ser latinoamericana” (“Actualidad” 142).

De hecho, si se sigue el argumento de Giunta al observar el campo cultural latinoamericano de los veinte y sesenta, puede ser que el entramado institucional no sea lo suficientemente robusto como para que el antiinstitucionalismo sea una clave conceptual e historiográfica fundamental. En tal sentido, considerando las condiciones contextuales regionales, la autora se pregunta “¿hasta qué punto no es posible pensar que la organización de instituciones no fue, también, un gesto de vanguardia?” (143). Esta contradicción entre concepto y fenómeno propone la elaboración de unas claves interpretativas indeterminadas que tensionan aquellas totalizaciones metropolitanas retroactivas y proyectivas que, en última instancia, impiden el reconocimiento de la heterogeneidad fenoménica o casuística –paradojalmente– del concepto de vanguardia, como sucede sin ir más lejos con América Latina.

Giunta advierte posibilidades similares en algunas investigaciones (143) reñidas con el concepto eurocentrado –en el sentido que le otorga Chakrabarty de sujeto privilegiado de la historia (57)–. Este subordina las experiencias no centrales y que incumplen las expectativas dominantes, reduciéndolas con “nociones de copia, de desarrollo epigonal o de estilo derivativo” que “no dan cuenta del lugar activo que Latinoamérica tuvo en la construcción de la modernidad y [...] en el itinerario de las vanguardias históricas” (Giunta, “Migración” 14).

Con lo anterior queda en evidencia el largo proyecto historiográfico de Giunta, que en este caso habilita el concepto de vanguardias simultáneas.

Este trayecto está enmarcado en una mirada global, a través de diferentes momentos de la historia vanguardista latinoamericana, orientado precisamente a abrir el concepto eurocentrado y considerar, por ejemplo, los *múltiples registros* periféricos contra las lógicas evolucionista y difusionista (Giunta y Flaherty 126). Bajo esta perspectiva, la experiencia latinoamericana sigue otras motivaciones y ritmos al momento de la invención y de la resolución de problemas artísticos, que por haber desinteresado a las conceptualizaciones dominantes requieren nuevos tratamientos historiográficos.

3. ELEMENTOS CONCEPTUALES DE LA VANGUARDIA SIMULTÁNEA

A continuación, señalamos los elementos más relevantes del concepto de vanguardia simultánea en torno al eje temporal, geopolítico y del lenguaje visual. Estos, si bien tematizan dimensiones distintas, son abordados formando la matriz conceptual, asumiéndose previamente las dificultades que conlleva aislar las diferentes dimensiones como propuesta interpretativa.

Para el eje temporal, Giunta releva dos consideraciones: primero, una de orden cronológico, que delimita los momentos de emergencia vanguardista en su simultaneidad y particularidades; segundo, una temporalidad que contrapesa el principio de linealidad subyacente a la historia dominante. Principio, por cierto, tomado de Foster (2001) y Buchloh (2004), en especial de aquellos planteamientos sobre la vinculación de vanguardias históricas y neovanguardias, sobre la base respectivamente de la acción diferida y extensión inmediata o desarrollo lógico.

El elemento cronológico señala el límite inicial de las vanguardias simultáneas hacia el fin de la Segunda Guerra Mundial, gracias a una articulación global del sistema artístico que conllevó “la reactivación generalizada y simultánea de las estrategias de las vanguardias” y demostró “que el arte puede activar [...] el presente” (Giunta, “Adiós” 105). Con el fin de este conflicto, con una Europa “exhausta” y “destruida” (47), fueron desarrollándose globalmente ciertas condiciones materiales, históricas y de

lectura que facilitaron distintos acercamientos a la vanguardia histórica, por ejemplo, “hacia grados de productividad o consecuencias que hasta entonces habían quedado en suspenso” (105).

Giunta se centra en la rearticulación de las relaciones culturales para establecer este marco cronológico, que se retrotrae exclusivamente hacia el arte porque –tal como ella destaca– las nomenclaturas para designar el tiempo de la historia del arte no necesariamente coinciden con las nomenclaturas para el tiempo de la historia (Giunta, *¿Cuándo?* 9). Asume entonces un diferencial estratégico para situar el comienzo del arte contemporáneo como marco para la instalación de la simultaneidad. En este sentido, la contemporaneidad actúa en tanto nuevo marco receptivo y nueva concepción temporal que rompe con la evolución propugnada por el arte moderno en relación con la conquista de la autonomía del lenguaje (9).

Esto último da pie al segundo elemento de este eje, la crítica a la linealidad temporal, uno de los componentes del modelo modernista dominante según Giunta (9). Una vez conquistada la autonomía del lenguaje en la modernidad, el arte deja de evolucionar (10) y puede volver sobre sí mismo para desatar nudos problemáticos irresueltos en esa conquista. Se trata en este sentido de una relación crítica del presente con el pasado, mediante las imágenes temporales que las obras reelaboran diferidamente y que las terminan por transformar en un repositorio disponible para la interpelación. Así es posible actualizar interpretativa y críticamente el sentido de la imagen cada vez que se vuelve a ella (“Imágenes” 19), haciendo saltar distintas modulaciones que no necesariamente las imágenes guardan en su interior. Por el contrario, estas le son adheridas como extensión lógica en su propio despliegue histórico y establecimiento cultural, que propician “un campo de teorías y experiencias que actúan como elementos subversivos en un tiempo y lugar específicos” (“Adiós” 106).

Consideramos que esta comprensión de la temporalidad histórica del arte moderno a partir de las estrategias de lectura de las vanguardias y neovanguardias de Buchloh y Foster, le permite a Giunta proponer una estructura a contrapelo de sus versiones dominantes. Esto lo desarrolla

principalmente considerando que la reconstrucción de un tiempo histórico desde las imágenes, en la que los artistas que habían asumido el desafío moderno podían activar “el imaginario de un vacío que podía ser saltado en todo espacio cultural en el que se asumiese la tarea de activar un arte de vanguardia” (117).

Esta crítica a la temporalidad lineal modernista tiene como efecto una espacialización que a su vez lleva a una reconsideración de las condiciones geopolíticas del desarrollo artístico moderno y las oposiciones duales centro-periferia, original-copia o progreso-retraso que de ellas derivan. Por tanto, la crítica a dicha temporalidad va acompañada de una crítica a la difusión espacial del mismo en términos geopolíticos y geoculturales.

Giunta afirma que suspender la lectura evolutiva modernista abre paso a la simultaneidad como modelo historiográfico, cuestión que tiene repercusiones geopolíticas. Si desde la década de 1930 la narración sobre la modernidad europea fue desplegada en “libros y catálogos con complejos índices y cuadros sinópticos” que fijan “el orden, características y genealogía del arte moderno” (111) en grandes enclaves metropolitanos, esta narración simultánea se basa en un proyecto de expansión colonial y civilizatorio (111) que sitúa el eje euronorteamericano como foco moderno y vanguardista, según el “tradicional esquema que hace de Nueva York el centro hegemónico al que se traslada la vanguardia parisina durante la Segunda Guerra Mundial” (*Contra* 46).

Con el contramodelo simultáneo, y aunque producto de las propias condiciones modernistas de desarrollo, las formas vanguardistas pueden accionarse en distintos espacios, provocándose la dispersión y recomposición del lenguaje artístico en distintos puntos del planeta, que desde el fin de la Segunda Guerra Mundial permiten “la idea de un pasado artístico que podía armarse en los nuevos contextos, y también aquellos en los que habían surgido, de una manera diferente” (“Adiós” 111). Si en la dimensión temporal es eliminada la progresión evolutiva, en la dimensión espacial lo son los centros hegemónicos según el modelo difusionista del arte moderno. En este sentido, y al no estar limitadas por un solo centro hegemónico,

el desarrollo de las vanguardias “podía suceder en todos aquellos lugares en los que se hubiese asimilado de la lección de la modernidad. En todas partes y al mismo tiempo” (111).

La espacialización geopolítica vanguardista visibiliza el proceso de articulación de una red de centros no organizados jerárquica ni concéntrica, sino de manera simultánea, en los que se “retoma, repite, investiga, amplía y reconceptualiza el repertorio de las vanguardias históricas en función de una multiplicidad de presentes” (117). Esto, hacia las décadas de 1960 y 1970, establece escenas de diálogos regionales e internacionales a partir de las condiciones contextuales de cada uno de estos centros (117).

Así, la trama de dispersión simultánea no se dio exclusivamente con el éxodo desde París a Nueva York. También son relevantes en estas redes globales de vanguardia y/o neovanguardia intervenciones y procesos ubicados en São Paulo, Ciudad de México o Buenos Aires, con los que “el arte se articuló en distintas metrópolis del mundo a partir de esquemas semejantes a los que funcionaron en los centros” (Giunta, *Contra* 24).

El tercer y último eje, el del lenguaje visual, logra comprenderse a partir de las propuestas anteriormente presentadas, particularmente porque Giunta articula aquí una perspectiva específica. Ella plantea que, desde la interpretación crítica de la temporalidad lineal de la historia del arte y su dispersión espacial, se levantan elaboraciones y exploraciones heterogéneas en términos del lenguaje, pues los artistas de todas partes comprendieron la lógica intrínseca del arte moderno y, por tanto, “en cualquier territorio podía surgir la innovación, la respuesta a un problema irresuelto, incluso nunca vislumbrado por sus antecesores” (Giunta, “Adiós” 109). Esto se presupone a partir del contexto bélico en el que “el legado del arte moderno debía ser salvado y también continuado” (*Contra* 15).

Giunta destaca que las primeras experiencias simultáneas en América Latina se realizaron a partir “de formas que provenían de complejos materiales visuales y de estrategias culturales muy diversas” (46), a la vez que generaron vínculos con otras áreas de producción de conocimientos (47), lo que propende hacia una lectura contextual y particularizada de las obras dadas las tramas constitutivas que las articulan y sustentan.

Al situar contextualmente las vanguardias latinoamericanas como la extensión lógica de las vanguardias históricas europeas, Giunta propone que el asunto se desenvuelve con la generación de lenguajes visuales locales a partir de sus propios sustratos culturales, en relación crítica con sus antecesores. De este modo, se establecen diálogos tanto con el repertorio vanguardista histórico como con los escenarios locales en los que se desarrollan, los “que no se expresaron desde nociones como ‘derivativo’, ‘copia’ o ‘dependencia’, sino que se generaron desde la idea de la contribución a una preocupación compartida: cómo realizar un arte innovador, original, de vanguardia” (16).

Teniendo en cuenta estos tres elementos conceptuales básicos, las vanguardias simultáneas se centran en una interpretación para la historia del arte desde las vanguardias a escala global, desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, que desregula “el poder normativo del centro” (18). En este sentido, este concepto “permite destacar otra articulación histórica que [...] no ignora las relaciones culturales con los centros euronorteamericanos, pero al mismo tiempo destaca lo específico y situado” (19) en las que la vanguardia releva sus formas locales y que tensiona críticamente las nociones de centro y periferia.

4. CRÍTICA AL CONCEPTO VANGUARDIAS SIMULTÁNEAS

La propuesta de Giunta presenta aspectos problemáticos. En este sentido, nos apoyamos en el planteamiento de Koselleck (2012), quien subraya la importancia de la estructura repetitiva del lenguaje como precondition para la emergencia de lo nuevo y su comprensión en el discurso histórico (30), aspecto que se proyecta en el contexto de la vanguardia que aquí se expone. El análisis de estas problemáticas se lleva a cabo desde enfoques complementarios. En primer lugar, se caracterizan algunas de las conceptualizaciones previas sobre la vanguardia, resaltando los elementos con los cuales la autora establece un diálogo teórico. En segundo lugar, se presenta la perspectiva geocultural desde la que se enfatiza la importancia de la autonomía del arte como un principio fundamental para las prácticas vanguardistas y sus

interpretaciones históricas. Estos dos enfoques nos permiten identificar los movimientos realizados por Giunta para configurar su concepto: por un lado, la consideración de las conceptualizaciones previas de la vanguardia como una totalización y, por otro, el abandono del esquema centro-periferia y la eliminación de la dependencia como aspecto fundamental en esta relación.

En torno al problema de la conceptualización, cabe destacar que la vanguardia ha tenido múltiples tratamientos y acercamientos. En este sentido, es necesario esclarecer las dimensiones que el concepto perfila, que condicionan la ruptura con el pasado y la tradición artística como el elemento común a todas sus variantes. Advirtiendo esto, es posible posicionar diversos autores en núcleos conceptuales diferentes según los énfasis distintivos que les permiten el establecimiento de claves específicas para conceptualizar la vanguardia.

Entre estos consideramos una vertiente que elabora la vanguardia con énfasis en lo conceptual, destacando su caracterización histórica y sus orígenes en el campo militar, la traducción que se realiza en la arena política, desde el radicalismo revolucionario y su adopción en lo artístico, desde el cual surgen los distintos elementos conceptuales que caracterizan a la vanguardia, tal como la presentan Poggioli (1968) y Calinescu (2003).

Otra vertiente se basa en la contradicción existente entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción en la sociedad moderna, que se expresa artísticamente a partir de la crisis de su función social, donde la vanguardia representa el momento de autodisolución del arte moderno y que en él opera el riesgo constante de transformarse en regresión formal. Esta tendencia *grosso modo* subyace a las conceptualizaciones de autores como Adorno (2004 y 2008), Bürger (1997), Debord (2003), Enzensberger (2007), Foster (2001) o Jappe (2014).

Una tercera vertiente es la que conceptualiza la vanguardia retomando el eje de contradicción entre arte y sociedad, pero llevándola hacia el ámbito de las transformaciones que operan en el campo de la técnica y las operaciones ideológicas que se entablan dialécticamente entre ambas. En esta tendencia el factor técnico es decisivo para la organización conceptual del arte moderno, de la cual la vanguardia es un tipo de respuesta particular

a la transformación de la base material, como lo plantean Benjamin (2003 y 2018), Hobsbawm (1998 y 2006) y Huyssen (2006).

Una cuarta vertiente es la que conceptualiza la vanguardia desde los problemas de la cultura en la sociedad, condicionadas por la base material, particularmente la industrialización decimonónica y sus repercusiones en la concepción de la cultura y el arte como disciplinas espirituales. A pesar de sus contraposiciones, las perspectivas de Greenberg (1979) y Ortega y Gasset (2017) transitan esta vertiente.

Teniendo estas conceptualizaciones a la vista –que no son las únicas– y la amplitud de registros que abarcan ¿cuáles son para Giunta las conceptualizaciones de la vanguardia con las que dialoga la vanguardia simultánea? En este sentido, recoge parte del planteamiento de Bürger sobre la institución-arte (Giunta, “Adiós” 111), pero solo a nivel del aparato distributivo y del estatus del arte en la sociedad burguesa, sin relevar lo central de esta tesis, la contradicción entre fuerzas productivas y relaciones de producción en tal sociedad, que encuentra con las vanguardias la forma autocrítica a esa contradicción con miras a la superación (*aufheben*) de lo artístico y con ello de la sociedad burguesa en su conjunto.

En este sentido, las vanguardias simultáneas de Giunta presentan más bien un enfoque historiográfico que no resuelve el problema de la conceptualización vanguardista, ya que equipara la teorización con su modalidad histórica dominante, la que en última instancia reproduce las condiciones de colonialidad entre centros y periferias. Esto se expresa en que la autora carga su lectura hacia la conceptualización de la historia del arte moderno y su teleología de la expansión del canon, como lo expone Barr con su mapa del arte moderno (101).

Si el asunto cruza por la representación histórica y las inscripciones que en ella se realizan, ¿cómo conceptualizar la vanguardia artística latinoamericana a partir de sus propias claves contextuales y las particularidades que se desarrollan no solo desde la posguerra sino desde las primeras décadas del siglo XX? Este sería uno de los flancos que el concepto de vanguardia simultánea de Giunta deja abierto, pues requiere entablar un diálogo no solo con la historia del arte moderno, sino con la historia del arte en

Latinoamérica y sus relaciones con esa historia dominante, más acá de las representaciones derivativas, retrasadas o periféricas a las que el arte latinoamericano ha sido reducido.

En esta senda, encontramos apuestas afines anteriores, tanto en la propuesta de Gullar en *Vanguardia e subdesarrollo* (1969) como en la de Traba en *Arte latinoamericano actual* (1972), que ensayaban conceptualizaciones para el arte brasileño y latinoamericano, respectivamente, donde lo semiótico cobra protagonismo en cuanto que estrategias codigofágicas, siguiendo a Echeverría (2000). En este sentido, estas dos propuestas pueden ser leídas desde el mestizaje cultural como respuesta histórica a las condiciones de dominación colonial, en la que se elabora semióticamente el código del dominador por parte del dominado a través de su devoración, transformándolo y refundándolo según sus propios intereses y expectativas críticas para la constitución de su identidad *sui generis* (Echeverría 51-52).

Leídas desde esta óptica, las apuestas de Gullar y Traba abogan por el reconocimiento de las condiciones y relaciones en que se establece la vanguardia según los diferentes grados de dependencia latinoamericana, indefectiblemente sobredeterminada por las relaciones moderno-capitalistas y coloniales a partir de la articulación entre lo nacional, lo internacional y lo universal.

En este sentido, según la crítica a la simultaneidad que para Giunta recae en la representación histórica jerarquizada modernista, conceptualizar la vanguardia en Latinoamérica —y en las periferias, por extensión— debe incluir sus condiciones histórico-culturales como determinaciones internas y externas, destacando las condiciones de traducción —codigofágica en este caso— que se desarrollan entre los movimientos y momentos de vanguardia, en que priman condiciones diferenciadas de la modernización capitalista del siglo XX, pero que, necesariamente, componen un horizonte civilizatorio común (Echeverría 34).

Por lo anterior extraña que Giunta no profundice en la relación de capitalismo y conceptualización vanguardista, crucial para la última, incluso desde la posición que ella asume hacia la especificidad como un elemento imprescindible de la simultaneidad. En este sentido, Giunta sobrepone la

innovación del lenguaje como condición de esta última, dejando de lado la caracterización contextual que ella misma plantea, precisamente porque le da primacía al elemento artístico de las vanguardias por sobre las relaciones de producción y reproducción que las condicionan y prefiguran.

Esto da pie al segundo tópico de esta parte del artículo, el abandono estratégico por Giunta del esquema centro-periferia y la obliteración de la dependencia como elemento fundante de este binomio. Consideramos que la autora rearticula la matización culturalista o literaria de este concepto central en la teoría latinoamericana, pues, por un lado, toma el planteamiento de Sarlo (2020), en el que se destaca la modulación o apropiación local o periférica de la modernidad en los comienzos del siglo XX, y, por otro, expande la propuesta de Richard (1998) en torno a la rearticulación de la relación centro-periferia dada la “proliferación de márgenes” que genera “discontinuidades en la superficie de representación del poder cultural” y que conlleva una fragmentación “del trazado de autoridad metropolitano” (247).

Para Richard este descentramiento del centro modifica la estructura de jerarquía y subordinación que “bajo la ideología contestataria de las teorías del subdesarrollo, oponían centro y periferia como localizaciones fijas y polaridades contrarias, rígidamente enfrentadas entre sí por antagonismos lineales” (247). Así da paso a “un modo más fluido y transversal debido a la nueva condición segmentada y diseminada del poder (translocal) de los medios y de las mediaciones” (247), posicionando el debate centro-periferia hacia la representación cultural, su escenificación y la producción de conocimiento, en tanto relaciones antagónicas entre centros y periferias.

Esta caracterización de las teorías del subdesarrollo como ideologías contestatarias de Richard, que sirve de base a Giunta, responde a un enfoque en que la determinación material es reemplazada por la determinación cultural que se juega en el terreno de la representación. En este sentido, las teorías del subdesarrollo, en sus diferentes postulados y perspectivas, como plantea Katz a partir del “enfoque de la dependencia” (12), presentaban una articulación sistémica que condicionaba la existencia de centros y periferias a partir de una totalidad histórica –por ejemplo, en la perspectiva de Prebisch

(2012), en la estructura metrópoli-satélite de Gunder Frank (1970) o en el subimperialismo de Marini (1977)— articulada como sistema mundial que producía intercambios desiguales o dependencias.

Este giro hacia lo cultural y representacional es más bien el resultado en la crítica de artes latinoamericana que, desde los años ochenta, deslegitima las lecturas sistémicas que se establecieron en los sesenta y setenta, producto de los fracasos de los experimentos revolucionarios, la instalación de las dictaduras y el ascenso del neoliberalismo en la región (Mosquera 11-13). En este aspecto podemos afirmar con Allende (2022) que la posición de Giunta sobre el binomio centro-periferia se desligaría de la posición activa que tiene en el planteamiento de la modernidad periférica de Sarlo, para relevar y determinar las relaciones de subordinación como el resultado de “una falta de ‘sofisticación, excepcionalidad y complejidad’ que le aduce el centro que denomina la ‘periferia’” (Allende 13). En ese sentido, la vanguardia simultánea plantea un problema de enfoque cultural pero desligado de su relación histórica, que en última instancia se decide en el asunto de la representación y del poder de enunciación; a la vez que le permite obliterar y no desarrollar vínculos con la dependencia, capitalismo, imperialismo o el colonialismo, este último tratado de manera superficial, sin ir más lejos.

Demostración de esto es cuando Giunta propone que “si el arte latinoamericano es periférico respecto del europeo, el europeo lo sería respecto del africano” (Giunta, *Contra* 23), evitando la discusión sobre el colonialismo y la expansión capitalista como factores determinantes en esta relación interpretativa (Allende 13), porque se resuelve en los lenguajes artísticos y no en las relaciones geopolíticas y geoculturales en que los primeros tienen lugar, particularmente destacada en la posición contextualista que Giunta plantea como base de las vanguardias simultáneas.

Por último, la conceptualización de la vanguardia simultánea propuesta como modelo teórico para interpretar la historia del arte a nivel global desde la Segunda Guerra Mundial, surge desde dos ámbitos: primero, desde la autonomía del arte, ya que es en la producción de imágenes donde se desarrolla la simultaneidad, pero, paradójicamente, elimina de su propuesta las condiciones materiales de producción y las relaciones sociales

de reproducción. Segundo, es un problema de representación historiográfica que se soluciona con este modelo a contrapelo, particularmente desde una articulación de la contemporaneidad en la que la iluminación del pasado lo corregiría al incluir simultáneamente los fenómenos vanguardistas a nivel global, tal como Giunta indica para relevar las especificidades y las relaciones que entre ellas se establecen.

5. CONCLUSIONES

El concepto de vanguardias simultáneas rubricado por Andrea Giunta hace parte de las propuestas que obedecen a la reconsideración global del fenómeno vanguardista y sobre las condiciones epistemológicas de la historia del arte desde América Latina. A partir de las perspectivas desarrolladas en este artículo, sin embargo, resulta necesario el aquilatamiento de los postulados que a través de su concepto se despliegan, precisamente para reconocer su procedencia y los alcances que reviste en el escenario latinoamericano de producción de conocimientos sobre artes y su inserción en el sistema internacional.

Por lo anterior, someter a crítica un concepto implica reconocer tanto sus fortalezas como las debilidades de su formulación, principalmente para dimensionar las características y las vectorizaciones que de él se desprenden, en el sentido de reconstituir las tramas por las cuales se organiza. Asimismo, reconocer el andamiaje teórico en el que se sustenta nos permite, por un lado, develar las intencionalidades que en el concepto se juegan como insumo teórico-metodológico y, por otro, insertarlo en las redes intelectuales con las que dialoga, las que se tensionan con las nuevas propuestas de interpretación sobre debates que tienen una larga duración en el panorama artístico —en este caso latinoamericano— y que se abren a nuevas consideraciones en la pregunta sobre la particularidad del arte en América Latina y sus relaciones con el sistema internacional.

Esto no sería exclusivamente un problema de la historia del arte moderno, de las vanguardias o del arte latinoamericano en general. Es más

bien una perspectiva que hunde sus raíces en la concepción histórica sobre la condición inferior que se otorga de América en el sistema-mundo moderno, que Gerbi (1960) ha propuesto como una constante sistemáticamente desarrollada desde Buffon a mediados del siglo XVIII, y que sirve de base para el eurocentrismo, que en última instancia condiciona a la historia del arte moderno y sus vanguardias.

Centrarse en las condiciones de representación desigual que se dan en la historia del arte moderno y que se traspasan a la de la vanguardia, tiene como limitante considerar que su resolución cruza precisamente por una representación más equitativa. Esto acarrea, como problema, retrotraerse al discurso eurocentrado que, en lo artístico, categorías como novedad, originalidad o autonomía cobran nuevamente valor, pero desde una lógica inversa, que termina por interceptar de nuevos modos las relaciones desiguales del sistema-mundo moderno.

Por ello, la conceptualización de las vanguardias a nivel global requiere de otras determinaciones, que apunten a la sombra de lo artístico y que las sitúen como fenómenos histórico-culturales acumulativos de experiencias críticas, a partir de sus propios contextos, que no se agotan en los lenguajes artísticos. Estos, al contrario, participan activamente en las propias condiciones de producción cultural que los exceden. Una lectura semiótica de la traducción cultural, en cuanto mestizaje de las formas como la que plantea Echeverría con la codigofagia, reconoce las variadas formas en que el dominio en la modernidad capitalista actúa, que a un tiempo destaca las múltiples vías de resistencia que generan agencias con dicho dominio y que, dado lo aquí presentado, permitiría una lectura tanto de la historia del arte moderno y su vanguardia que integre las relaciones de colonialidad y dependencia que se establecen en el sistema artístico internacional, que operan de manera heterogénea a partir de distintos grados de organización y de inserción de sus actores, el que no se agota a partir de una representación equitativa y que va más allá de lo artístico y lo cultural.

El concepto de vanguardias simultáneas, de este modo, ofrece cierto potencial para una posible reinterpretación tanto de los fenómenos artísticos de vanguardia como de la historia del arte que los intercepta y dota de

otras significaciones, precisamente al otorgarle una densidad teórica que es necesaria evaluar como planteamiento de una historia del arte a contrapelo de las lecturas dominantes sobre este problema, el que exige, necesariamente, repensarlos a partir de las conceptualizaciones que las historias del arte requieren para superar sus propias contradicciones teóricas e historiográficas.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, THEODOR. *Crítica de la cultura y sociedad I. Primas. Sin imagen directriz*. Madrid: Akal, 2008.
- . *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004.
- ALLENDE, MATÍAS. “Un debate sobre la idea de contemporaneidad en las artes visuales latinoamericanas. Desde dónde y desde cuándo”. *Panambí*, n.º 14, 2022, pp. 9-18.
- BARR, ALFRED H. *La definición del arte moderno*. Madrid: Alianza, 1989.
- BELTING, HANS. *La historia del arte después de la modernidad*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2010.
- BENJAMIN, WALTER. “El autor como productor”. *Iluminaciones*. Madrid: Taurus, 2018, pp. 101-118.
- . *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Itaca, 2003.
- BUCHLOH, BENJAMIN H. “El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones”. *Formalismo e historicidad. Métodos y modelos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004. 167-99.
- BÜRGER, PETER. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1997.
- CALINESCU, MATEI. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Madrid: Tecnos, 2003.
- CHAKRABARTY, DIPESH. *Al margen de Europa. ¿Estamos ante el final del predominio cultural europeo?* Barcelona: Tusquets, 2008.
- DEBORD, GUY. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2003.
- ECHEVERRÍA, BOLÍVAR. *La modernidad de lo barroco*. Ciudad de México: Era, 2000.
- ENZENSBERGER, HANS M. “Aporías de la vanguardia”. *Revisiones*, n.º 3, 2007, pp. 113-130.
- FLORES, VÍCTOR, Y ABELARDO MARIÑA. *Crítica de la globalidad. Dominación y liberación en nuestro tiempo*. Ciudad de México: FCE, 2001.
- FOSTER, HAL. “¿Quién teme a la neovanguardia?”. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001. 3-36.
- GERBI, ANTONELLO. *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica 1750-1900*. Ciudad de México: FCE, 1960.

- GIUNTA, ANDREA. “América Latina en disputa. Apuntes para una historiografía del arte Latinoamericano”. *International Seminar Art Studies from Latin America*, 1996, UNAM y Fundación Rockefeller, Oaxaca. www.esteticas.unam.mx
- . *Las artes visuales en la Argentina de los años sesenta. Interrelaciones entre vanguardia, internacionalismo y política*. Tesis doctoral, UBA, 1999.
- . “Migración de las imágenes”. *Candido Portinari y el sentido social del arte*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. 13-18.
- . *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- . “Actualidad y posibilidad de la vanguardia”. *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009. 141-149.
- . “Imágenes, en los bordes de la historia”. *Radical shift. Politische und soziale Umbrüche in der Kunst Argentiniens seit den 60er Jahren*. Leverkusen: Museum Morsbroich, 2011. 19-23.
- . “Adiós a la periferia. Vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina”. *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Turner, 2013. 105-117.
- . *¿Cuándo comienza el arte contemporáneo? / When does contemporary art begin?* Buenos Aires: Fundación Arteba, 2014.
- . *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2020.
- . *Vanguardias simultáneas*. Centro Nacional de Arte, 2019. <https://web.archive.org/web/20211103130155/http://centronacionaldearte.cl/glosario/vanguardias-simultaneas/>
- GIUNTA, ANDREA Y GEORGE F. FLAHERTY. “Latin American Art history: an historiography turn”. *Art in translation*, vol. 9, n.º 1, 2017, pp. 121-142.
- GREENBERG, CLEMENT. *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Barcelona: Gustavo Gill, 1979.
- GULLAR, FERREIRA. *Vanguardia e subdesenvolvimento. Ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1969.
- GUNDER FRANK, ANDRÉ. *Capitalismo y subdesarrollo en América Latina*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales del Instituto del Libro, 1970.

- HOBBSAWN, ERIC. *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 2006.
- . *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica, 1998.
- HUYSEN, ANDREAS. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Andrea Hidalgo, 2006.
- JAPPE, ANSELM. “Sic transir Gloria artis. El ‘fin del arte’ según Theodor Adorno y Guy Debord. *El absurdo mercado de los hombres sin cualidades. Ensayos sobre el fetichismo de la mercancía*. Logroño: Pepitas de Calabaza, 2009. 95-149.
- KATZ, CLAUDIO. *Teoría de la dependencia cincuenta años después*. Caracas: Monte Ávila, 2019.
- KOSELLECK, REINHART. *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*. Madrid: Trotta, 2012.
- MARINI, RUY MAURO. *La acumulación capitalista mundial y el subimperialismo*. Ciudad de México: Centro de Estudios Latinoamericanos UNAM, 1977.
- MOSQUERA, GERARDO. “Introduction”. *Beyond the fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*. Londres: Institute of International Visual Arts, 1995. 10-17.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Barcelona: Espasa, 2017.
- PIÑERO, GABRIELA A. “La impugnación del canon: los estudios visuales y las nuevas historias (del arte) producidas desde América Latina”. *Americania*, n.º 5, 2017, pp. 243-268.
- POGGIOLI, RENATO. *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge: The Harvard University Press, 1968.
- PREBISCH, RAÚL. *El desarrollo económico de la América Latina y algunos de sus principales problemas*. Santiago: CEPAL, 2012.
- RICHARD, NELLY. “Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural”. *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. Editado por Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta. Ciudad de México: Porrúa, 1998. 245-270.
- SARLO, BEATRIZ. *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2020.
- TRABA, MARTA. *Arte latinoamericano actual*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1972.