

Barreiro López, Paula. *Atlántico Frío. Historias transnacionales del arte y la política en los tiempos del telón de acero.*
Madrid: Brumaria, 2019, 560 p.

David Moriente Díaz¹
Universidad Autónoma de Madrid- España

 <https://doi.org/10.19053/20275137.n20.2020.10216>



¹ David Moriente (Madrid, 1971) es profesor ayudante doctor en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid. Ha sido beneficiario del programa Red Leonardo de la Fundación BBVA para Investigadores y Creadores culturales; investigador posdoctoral en el Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains (París IV-Sorbonne) y en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, donde también ha ejercido labor docente; asimismo ha sido profesor en la Universitat Internacional de Catalunya y en la Escola Massana d'Art i Disseny, también ha impartido docencia de especialización en las universidades de Zaragoza, Ciudad Real, Salamanca y Barcelona. Es autor de numerosos artículos en revistas académicas, de los libros *España, ¿me reciben?: Astronáutica y cultura popular (1957-1989)* (UC / UCLM, 2019) y *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo* (Cátedra, 2010) y coautor en obras colectivas dedicadas a cuestiones sobre cultura visual contemporánea, entre las que destacan *Autoportraits del Estado I y II* (UC / UCLM, 2013, 2015) y *Diseccionando a Adán* (Síntesis, 2015).  david.moriente@uam.es,  <http://orcid.org/0000-0002-6746-3662>.

Desde que en el año 2003 se fundara la editorial Brumaria a partir de una puesta en común de los intereses intelectuales de Darío Corbeira (su actual director) y Marcelo Expósito, artistas ambos, y del profesor de Comunicación Audiovisual de la Universidad del País Vasco, Gabriel Villota, dicho sello no ha hecho más que crecer paulatina y progresivamente. De tal modo lo demuestran los abundantes textos publicados al amparo de sus cinco colecciones: «Uno», «Logaritmo amarillo», «Mastín», «La cabeza de la meseta» y «Hors de hors». Asimismo Brumaria, más allá de la producción editorial, plantea un proyecto que –situado en posturas ideológicas enmarcadas en lo que se puede denominar como izquierda militante, revolucionaria y antifascista– funciona como plataforma desde donde se proyecta y se dan cabida a los abundantes debates teóricos, históricos e historiográficos centrados, sobre todo, en la evolución desde el sistema dictatorial hacia la democracia parlamentaria en España, aproximadamente entre los años 1975 y 1982, en el arco cronológico que ocupa desde la muerte del dictador Francisco Franco hasta la victoria, por mayoría absoluta, del Partido Socialista Obrero Español. Dicho período denominado como «la Transición», se está revisando de manera crítica –puesto que ya no funciona tan nítidamente como el mito fundacional de la Constitución de 1978– por las nuevas generaciones de historiadores españoles, entre los que se encuentran los trabajos de Paula Barreiro López, investigadora y catedrática de historia del arte contemporáneo de la Université Grenoble-Alpes (Francia).

La profesora Barreiro ha coordinado este extenso volumen –cuenta con más de quinientas páginas elegantemente editadas– bautizado con ese poético y evocador *Atlántico Frío*; a esta denominación le sucede la especificidad del subtítulo: *Historias transnacionales del arte y la política en los tiempos del Telón de Acero*. El desarrollo del trabajo colectivo ofrece una visión desfragmentada de uno de los mitos fundacionales del capitalismo clásico y la sociedad de consumo: la pugna (aparentemente) bipolar entre las potencias (la extinta Unión Soviética y los Estados Unidos) que se disputaban sus respectivas hegemonías en el inmenso teatro de operaciones que se había convertido el mundo, tras la Segunda Guerra

Mundial con el fondo del Iron curtain acuñado en la expresión de Winston Churchill; un período de conflictos de baja o media intensidad (en el sentido que le otorga Antonio Negri) que proliferaron desde 1945 hasta 1989, la denominada como Guerra Fría, aunque con numerosos puntos calientes. Como bien es sabido, el período estuvo caracterizado por una tensión variable y puntos de confrontación de los dos bloques: no hay más que recordar años en que las confrontaciones entre naciones anciliares –digamos– de la órbita de una y otra potencia pudieron desencadenar un recrudecimiento aún mayor entre capitalismo y anticomunismo. Todo ello, además, en medio de una tupida red de vínculos geopolíticos marcada por los procesos de descolonización, revoluciones armadas, dictaduras virulentas e incipientes globalizaciones neoliberalizadoras. Varios de estos jalones de alta temperatura fueron la Guerra de Corea (1950-1953), la Guerra de Argelia (1954-1962), la Crisis de los misiles de Cuba (1962), las dictaduras del Cono Sur (Chile, 1973-1990; Argentina, 1976-1983) o la ocupación soviética de Afganistán (1979-1989).

En todo este entramado de fluctuaciones de poder entre imperialismo y revolución durante la Guerra Fría, el papel desempeñado por la situación estratégica de España como *puente de hispanolatinidad* (si se me permite la expresión) entre el Mediterráneo y el Atlántico fue, sin duda, relevante, tal y como proyectan algunas de las líneas de investigación del libro; aunque las tesis de la complicidad de España como corriente de comunicación (*liquid continent*, en la terminología de los trabajos de Nicholas Purcell y Peregrine Horden de 2003) quedan algo diluidas. No obstante, las historias del arte y/o la política en clave de tránsito moldeado a través de los territorios funcionan a la perfección en el entramado conceptual que plantea la editora. En este sentido, la formación de una definición no restringida de lo que se piensa (o se ha comprendido) tradicionalmente en términos generales como arte, y de lo que con posterioridad se ha enunciado en tanto que la extensión hacia el concepto de práctica artística y/o cultural influyen decisivamente en la configuración de los nuevos patrones interpretativos de la identidad de las *otras culturas* que no son la *modernidad occidentalizante* del

capitalismo fagocitador: enunciado en los términos de Paula Barreiro, son «las modernidades descentralizadas en (y desde) los vértices del triángulo Europa-América-África».

A nuestro juicio, uno de los aciertos fundamentales de la aportación colectiva queda señalado ya desde su misma introducción, tal y como se encarga de exponer con precisión quirúrgica la propia editora. La novedad estriba en la propuesta de enfocar el fenómeno de la Guerra Fría no como un contexto cultural (entre otros de los muchos con que se ha adjetivado, en tanto que condición de emergencia de la posmodernidad, por ejemplo), sino como un *sistema epistemológico* que no solamente articulaba, sino que, también, producía discurso y conocimiento. La convergencia de todos los textos recogidos en el libro estudia, por tanto, las «formas de mediación, disidencia y resistencia al cisma ideológico y estético [...] y atienden a las aportaciones de la disciplina de la historia del arte en la articulación de relatos» (pág. 18). El voluminoso compendio que despliega esta hipótesis de partida (y, en consecuencia, de toma de posición ideológica) está planteado a partir de módulos transversales, que poseen la función de vertebrar la estructura ordenadora (que no narrativa ni cronológica, entiéndase bien) de los relatos que conformarán las «historias transnacionales del arte» a las que se refiere el título. En estas cuatro secciones, la profesora Paula Barreiro ha conseguido el difícil objetivo de dotar de cohesión a los catorce capítulos que componen el libro, en complicidad con los investigadores solventes y experimentados, la mayoría de ellos procedentes del ámbito universitario. Antes de continuar, los enunciaremos para, posteriormente, estudiarlos uno por uno con más detenimiento: abre el libro el bloque primero, «Legados coloniales: control, cuerpo y visualidad», seguido del segundo, «El desafío tricontinental»; el tercero, «Imaginarios, narraciones culturales y discursos en el espacio institucional»; y, finalmente, el cuarto, «(Geo)Políticas transnacionales y orden global».

Aunque resulta una obviedad indicarlo, en los volúmenes colectivos no es infrecuente encontrarse con componentes que rompen la armonía y que, difícilmente, se hallan encordados

entre sí; nada más lejos de la coordinación de Barreiro. Y eso, en nuestra opinión, teniendo en cuenta ciertas aportaciones –mínimas, pero creemos discutible su intervención a pesar de la excelente calidad de las mismas, como anotaremos– con muy difícil encaje dentro de la propia estructura del libro. El primer bloque centrado en el estudio de los «Legados coloniales» (pp. 31-113) es el más armónico de todos a nuestro juicio; en él se traza una modulación de interpretaciones que atienden al cuerpo colonizado, pero también maltratado, torturado, humillado y, sobre todo, construido por las culturas dominantes, en tanto que suerte de objeto cicatrizado por las marcas de la razón instrumental sobre los sujetos subalternos. Los impecables textos de Juan Albarrán «Tortura y representación en tiempos de la contrarrevolución mundial», (pp. 31-52), María Ruído con el texto «El ojo imperativo. Contestaciones a los imaginarios coloniales hispano-magrebíes durante la Guerra Fría», (pp. 55-88) e Inés Plasencia «Ciudadanías interrumpidas», (pp. 91-113) dialogan entre sí a través de la ética de la representación y el patrimonio icónico que, como imaginario colectivo impuesto, permea numerosas identidades y nacionalidades en el traumático proceso descolonizador.

El segundo bloque, «El desafío tricontinental» (pp. 117-252), es como su propio nombre indica, un reto. Mientras que los capítulos escritos por la editora Paula Barreiro, «Un Vietnam en el campo de la cultura», (pp. 117-153), Jaime Vindel, «Entre Cuba y España: la estética como campo de batalla del marxismo (post)estalinista», (pp. 193-222) y Fabiana Serviddio, «Descolonizar la historia del arte», (pp. 225-252) entablan una relación metadiscursiva que los aproxima en la problemática delineada, por el contrario, encontramos muy tenue conexión con el texto firmado a seis manos entre Juan Albarrán, Lorena Amorós y María Ayllón. Y eso que «Euskadi como Argelia como Jamaica» (pp. 155-191) es un formidable relato sobre las asimilaciones e hibridaciones culturales que se hallan en la configuración de lo que se denominó en la España de los años ochenta, como *rock radikal vasco*, y que funciona como brillante correlato del empoderamiento político de las subculturas juveniles en el convulso período de los polos terrorismo-lucha armada vigentes en el País Vasco.

Por su parte, el tercer bloque dedicado a los «Imaginarios, narraciones culturales y discursos en el espacio institucional» (pp. 257-374) discurre y reflexiona, precisamente, sobre determinadas formas de disponer los documentos, de efectuar movimientos de traslación de los hechos y de construir las mecánicas (imperiales, si se desea también) de los archivos: lo que Michel Foucault denominaba como los *efectos de verdad*. La articulación literaria de la historia –pueden rememorarse en este sentido las tesis de Hayden White en *Metahistory* (1973)– también afecta al relato de la ubicación de su patrimonio y la legitimación de los objetos culturales que se manufacuran (*se producen*) bajo determinadas circunstancias económicas, ideológicas, políticas o geográficas lo que, en última instancia, condiciona su disposición (su ordenación y, en consecuencia, su narrativa) a efectos curatoriales. Este bloque, por tanto, versa sobre cómo se han relatado ciertas historias de (o sobre) determinados objetos a partir de una geolocalización institucionalizada, ya sea de categoría pública o privada, bajo el amparo de la sobreexposición de los mismos y su posible mercantilización en un sistema-mundo de relaciones globales: el sumamente revelador capítulo de Olga Fernández, «Exposiciones, arte en el espacio público e imaginarios cívicos en la Europa de posguerra», (pp. 257-291), Miriam Basilio, «Recuperando a Elaine L. Johnson, comisaria entre campos enfrentados en The Museum of Modern Art durante la Guerra Fría», (pp. 293-317), María Íñigo, «1969-2016: Lo popular en disputa para el relato de la Guerra Fría en Brasil», (pp. 319-343) y Julián Díaz Sánchez, «Construir(se) un discurso», (pp. 345-374) trazan un itinerario con numerosos saltos espaciotemporales que confieren desigual resultado en conjunto. En este sentido, de igual manera que ocurría en el bloque I, en esta parte del libro observamos un difícil encaje a la propuesta de Díaz Sánchez. Partiendo de la base de que es un capítulo impecable tanto en su estructura, argumentación y desarrollo, tal y como ha demostrado en otras de sus numerosas monografías sobre este asunto y sus aledaños (*La idea de arte abstracto en la España de Franco*, 2013; *Políticas, poéticas y prácticas artísticas*, 2009) y escasa interacción contextual y sincrónica con el resto de los capítulos de la sección: a nuestro entender, no apreciamos conexión alguna entre el asunto que

vertebra el volumen en lo que concierne al efecto global dentro de las historias transnacionales del arte, y al más específico del módulo sobre las narrativas culturales con la restitución de un cierto tipo de modernidad –en el sentido de sofisticación y renovación– en un país semiperiférico como España durante el proceso de la transición democrática; modernización (tanto en el territorio nacional como en la disciplina humanística y en las prácticas artísticas) que fue desigual, atropellada y, en algunos casos, decepcionante y mimética.

El libro se cierra con un enlazamiento entre las descripciones de ciertas dinámicas de transferencia cultural con una aproximación a la economía política del territorio, en una suerte de *temporización del espacio*, parafraseando a Fredric Jameson. El último módulo se titula precisamente «(Geo)Políticas culturales transnacionales y orden global» (pp. 377-473). Más allá de lo correcto o no del etiquetado –quizá algo desmesurado atendiendo a la superespecificidad de sus capítulos, a excepción quizá del texto de Juliane Debeusscher– de dicha sección, esta trata de responder a las diferentes problemáticas de cómo se fueron reubicando y transformando paulatinamente los nodos y los ciclos de producción, canalización, distribución y recepción en las múltiples casuísticas que modelan el citado sistema epistemológico de la Guerra Fría. En esta dirección discurren los capítulos escritos por Fabiola Martínez, «Haciendo frente a la abstracción», (pp. 379-408), Juliane Debeusscher, «Debates en torno al Disenso», (pp. 411-443) y Jonathan Harris, «De la modernidad de la Guerra Fría a la contemporaneidad poscolonial», (pp. 445-473). Tres catas de sondeo en muy diferentes estratos de terreno –Méjico, Unión Soviética y Corea del Norte– y tiempos pasados como «países extraños», en el discernir del homónimo volumen de David Lowenthal. En efecto, el tiempo y el lugar del que, por ejemplo, nos habla Debeusscher (el contexto de la «Biennale del Disenso» del año 1977, bajo la dirección de Carlo Ripa di Meana en aquel momento, y la fuerte oposición del régimen soviético a su contenido) nos resultan ya tan insólitos como la vida cotidiana de la antigua Grecia. Así, el contexto convulso en el que terminó por disolverse la Unión de Repúblicas Socialistas

Soviéticas –de igual modo que otros países como Yugoslavia– se aproxima ya más a la leyenda que se refiere a los tesoros de un yacimiento arqueológico que al conocimiento de la historia reciente; en efecto, la Guerra Fría –y creo que es aquí donde reside el acierto de todo el volumen– funcionó no solamente en tanto que sistema epistemológico (o, incluso nos atreveríamos a decir supersistema) sino también como un mito fundacional que ha otorgado legitimidad a la desigualdad, la vaporización de la clase media como amortiguador de los conflictos de clase y, en respectivas acuñaciones de Paul Virilio y Zygmunt Bauman, la implementación de las «políticas de lo peor» (1997) y la instauración global de la «modernidad líquida» (1999). Si hubiera que destacar un trabajo del último bloque, debería ser el excelente texto de Jonathan Harris que estudia en detalle el trabajo del artista chino Wang Guofeng (1967) interpretando sus mecanismos de representación visual y el modo en que se construye –de modo propagandista– la imagen de la realidad en el régimen comunista de Corea del Norte dentro del área de influencia geoestratégica de la República Popular China.

Atlántico Frío constituye en su conjunto un políptico, por lo articulado de su eje lineal –que no es ni única ni obligatoriamente cronológico– y un palimpsesto, por la conexión de interpretaciones que se disponen solapadas, en múltiples estratos hermenéuticos que se complementan e instan de modo continuo e indefinido. La singularidad del volumen coordinado por Paula Barreiro se sitúa, asimismo, en el intersticio que hace cooperar a esas dos formas dimensionales antes citadas en los ejes lineal y transversal con el fin de instalar los dispositivos de observación y el instrumental de análisis con el fin de comprender –a la manera nietzscheana de «no hay hechos, solo interpretaciones»– el fenómeno sistema de la Guerra Fría. A pesar de las dificultades inherentes a la edición de un volumen de estas características, de los diversos acercamientos en las voces de los autores y de sus dimensiones, el libro se lee con agilidad; y pese a los diferentes coros polifónicos formados en cada uno de sus bloques, la sensación general es de armonía, pero con ciertos toques disonantes.

La historia cultural de los últimos cincuenta o sesenta años se ha enfocado en múltiples y complejas problemáticas en términos de asimilación, aculturación o hibridación; sin duda alguna, una de las incógnitas presentes en esa tremenda ecuación que implica el discernimiento de los diferentes patrones de comportamiento de esa entelequia denominada como *cultura* es esa Guerra Fría como condicionante de la multipolaridad conflictiva en el mundo contemporáneo. *Atlántico Frío* responde a numerosas preguntas, pero también plantea cuantiosas reflexiones propiciadas por la óptima proyección hacia al futuro de la investigación y la apertura de las regiones inexploradas. De manera aleatoria y sin ningún orden específico, nos asaltan las siguientes; como ejemplo, ¿por qué un peso mayor de Cuba, México y Brasil, y no Perú o Chile dentro del ámbito de América Latina?; ¿qué ocurre con la emergencia de las denominadas por convención como «bienales periféricas», como las de, por ejemplo, Estambul o Cuenca (Ecuador) y cuál es el papel que desempeñan en el tejido geopolítico de los canales de transferencia cultural y el sistema del arte?; ¿cuál es el comportamiento de las dinámicas culturales (globalizadas) tras los procesos de descolonización en países del sudeste asiático como Birmania, Camboya, Filipinas o Singapur?; ¿cómo se reconstruyó y se rediseñó la cultura y la tradición de Japón durante el período del protectorado, en plena Guerra Fría? O, para concluir, por lo que atañe a España, ¿en qué medida se implantan las transformaciones político-culturales y económicas en la visualidad (o, si se prefiere, también, en los regímenes escópicos) moderna que se efectuó a marchas forzadas entre 1982 y 1992? Esperemos que la editora Paula Barreiro decida proseguir con el sendero abierto por *Atlántico Frío* y proponga una continuación en un próximo segundo volumen para contestar y trabajar muchas de las líneas de fuga dispuestas entre el pasado y el futuro.

Textos: **Paula Barreiro**, «Introducción». Bloque I: **Juan Albarrán**, «Tortura y representación en tiempos de la contrarrevolución mundial»; **María Ruido**, «El ojo imperativo. Contestaciones a los imaginarios coloniales hispano-magrebíes durante la Guerra Fría»; **Inés Plasencia**, «Ciudadanías interrumpidas. Legados coloniales e imaginación política

tras las independencias africanas en prácticas artísticas contemporáneas». Bloque II: **Paula Barreiro**, «Un Vietnam en el campo de la cultura: objetos promiscuos en el arsenal de la guerrilla»; **Juan Albarrán, María Lorena Amorós y María Ayllón**, «Euskadi como Argelia como Jamaica: colonialidad, violencia política y el Rock Radikal Vasco»; **Jaime Vindel**, «Entre Cuba y España: la estética como campo de batalla del marxismo (post)estalinista»; **Fabiana Serviddio**, «Descolonizar la historia del arte: contribuciones de Juan Acha y Marta Traba en la transición a la contemporaneidad». Bloque III: **Olga Fernández**, «Exposiciones, arte en el espacio público e imaginarios cívicos en la Europa de posguerra: de la nueva monumentalidad al campo de acción»; **Miriam Basilio**, «Recuperando a Elaine L. Johnson, comisaría entre campos enfrentados en The Museum of Modern Art durante la Guerra Fría»; **María Íñigo**, «1969-2016: lo popular en disputa para el relato de la Guerra Fría en Brasil»; **Julián Díaz Sánchez**, «Construir(se) un discurso. Neofigurativos y abstractos en los inicios de la transición democrática española». Bloque IV: **Fabiola Martínez Rodríguez**, «Haciendo frente a la abstracción: las políticas transnacionales de la escuela mexicana en los cincuenta»; **Juliane Debeusscher**, «Debates en torno al Disenso: el arte del bloque soviético en la Bienal de Venecia de 1977»; **Jonathan Harris**, «De la modernidad de la Guerra Fría a la contemporaneidad poscolonial: arte utópico global y el fotográfico “teatro congelado” de Wang Guofeng en Corea del Norte».