

## archivo

nº1 / 2

Memoria del arte /  
memoria de los medios

nº3

El arte y lo cómico

nº4

Las muertes de las  
vanguardias

nº5

Las tapas de  
semanarios del siglo

XX

nº6

Estéticas de la vida  
cotidiana

nº7

Objetos de la crítica

nº8

Centros y fronteras. El  
cine en su tercer siglo

nº9

Dispositivos  
mediáticos: los casos  
de las tapas de revistas  
en papel y en soporte  
digital

nº10

Sobre historia y teoría  
de la crítica I

## búsqueda

ir

## Contacto

## Comentarios

## Suscripción

## Sobre historia y teoría de la crítica I

nº 10  
sep.2012  
semestral

Secciones y artículos [3. Metacrítica: autores, lectores e instituciones de la crítica]

# La AICA, apuestas y límites de acción crítica en el campo artístico y cultural

Ramon Tió Bellido



abstract  
texto integral  
notas al pie  
autor  
bibliografía  
comentarios

### Abstract

En este texto se intenta el análisis de los cambios artísticos y críticos registrados desde la segunda guerra mundial, a partir del recorrido de una "historia" de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA). Esta asociación, fundada en 1948 bajo el apoyo de la UNESCO, muestra la complejidad y la riqueza que abarca la evolución de la crítica acompañando la creación artística. Preocupándose por la dimensión profesional de sus acciones -gracias a sus congresos anuales y a la decisión de publicar unas revistas dedicadas a su campo de intervenciones- así como de empezar un trabajo de archivismo totalmente inédito, la AICA no ha parado de investigar sobre los estados del arte y sus mutaciones, siguiendo primero un eje *histórico-cronológico*, y desde hace unos treinta años, un eje *geográfico*.

### Palabras clave

AICA - crítica - UNESCO - secciones internacionales - dimensión social

### Abstract en inglés

In this text on intents to analyze the artistical and critical changes registred since the end of World War 2, by giving path to an history of AICA. This association that has been funded in 1948 with the help of UNESCO reflects the complexity and richness that involves the evolution of art criticism when closely binded to artistic creation. Even if very much involved with the professional dimension of its actions, AICA, thanks to its annual congresses and to its decision of publishing various magazines dedicated to its field of intervention, as well as to start a work totally new of archivism, has not stopped to check the states of art and its mutations, from, on first range, a *historical-chronological* axis, and, since three decades, from a *geographical* one.

## Palabras clave

AICA - art criticism - UNESCO - international division - social dimensión



## Texto integral

**Este texto está dedicado a la memoria de René Berger**

- 1 La Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) fue creada en los años posteriores al final de la segunda guerra mundial. En esos años tuvo lugar una considerable redistribución geopolítica del mundo, dictada principalmente por una ideología progresista y distribuidora a nivel planetario y por la presencia, cada día más considerable, de una verdadera revolución tecnológica que vio el pasaje de una economía, en muchos aspectos aún *neolítica*, a otra casi *posmoderna*, tal como empezó a manifestarse desde la década del setenta.
- 2 No es nuestra intención rehacer la historia precisa de estos últimos sesenta años, todos sabemos cuánto cambió el estado del mundo y hasta qué punto la situación de mundialización que vivimos hoy es inédita, confusa y... ¡crítica! Se trata, sobre todo, de revisar el estado de la crítica y de su transmisión como actividad que articula informaciones y disciplinas diversas entre las que se destacan la historia, la estética, pero también la sociología y las ciencias humanas en general. Una asociación como la AICA intenta -y a veces logra- orientar este tipo de interrogantes, y los resultados que concretamente los acompañan, hacia lo que calificamos como *políticasculturales*, para llegar a delimitar y a poner en una relación temporal bien *contemporánea* las modulaciones, los cambios de orientación, las reconstrucciones y redistribuciones territoriales de los centros de producción, con las consecuencias artísticas pero, sobre todo, económicas y sociales que eso supone.
- 3 Sin querer hacer una apología beata, postulamos que en la AICA se expresan y manifiestan explícitamente y de manera sintomática los cuestionamientos que agitaron, y agitan aún, el pensamiento crítico y su acción frente a los cambios incesantes que sufrió el arte en las últimas cinco décadas. Calificamos esta actividad voluntariamente de *sintomática*, ya que una de las riquezas paradójicas de la AICA sigue siendo, en efecto, su posición deliberadamente democrática en el seno de la cual son aceptadas -a priori- todas las formas de expresión y posición crítica, incluso contradictorias; esta pluridisciplinariedad constitutiva tropieza a menudo con la imposibilidad de una voz única, produciendo, por el contrario, discusiones que sin ser dialécticas tienen al menos la ventaja y el mérito de ser representativas de una comunidad activa.
- 4 La crítica debe ser percibida como una *función* y no como una profesión. Se entiende por ello que su transversalidad intrínseca es la base que la autoriza a emitir y proponer puntos de vista que no son otra cosa que *juicios*. Todos sabemos cómo la noción de juicio se emparenta con la necesidad recurrente de establecer criterios que puedan tanto avalarla como justificarla; y cómo esos famosos criterios que acompañaron la creación artística desde la época moderna -sino desde mucho antes- se volvieron obsoletos e inoperantes, invalidados en cierto sentido, debido al corte epistemológico del posmodernismo. Hoy no sabemos muy bien de qué hablamos cuando utilizamos las palabras *arte* y *artista*; aunque consideremos con satisfacción que el alcance de ambos términos realmente se ha democratizado y ampliado, será necesario, seguramente, redefinirlos a corto plazo. Mientras nos enfrentamos a esta dificultad, a esta confusión extrema -y no podemos escapar a esto en el seno de la AICA- es posible ayudarse con los análisis que producen varios pensadores de la contemporaneidad, y entre ellos, en primer lugar, los filósofos. Jean-Luc Nancy, por ejemplo, concedió una entrevista al suplemento especial *Livres* del diario francés

*Libération*[1] y su lectura resulta importante para servir de base a lo que la AICA, entre otras cuestiones, puede ofrecer en tanto plataforma de discusión. Allí Nancy declara que el sentido de la historia representado como liberación de la humanidad se terminó, fue suspendido, que la creencia en una historia que progresaba hacia, entre otras cosas, una mayor justicia social, más igualitaria, se ha disuelto. Nancy convoca a Foucault para recordar que hemos pasado bruscamente de una "era de la historia a una era del espacio", y constata -y desgraciadamente no podemos más que estar de acuerdo con él- que lo que ya no existe es la noción de Progreso, que califica de "espina dorsal" del humanismo. Más adelante, y comprobando el descrédito de la metafísica, se pregunta por lo que llamamos comúnmente "déficit de sentido", y sobre la capacidad que otorgamos al sentido de ser una presencia que debería completar toda distancia. Porque el "sentido no es sólo el sentido en el que se avanza" - lo que correspondería a la religión o a la ideología militante- sino que es también, señala Nancy subrayando la riqueza del término, "la sensación, el sentimiento, la sensualidad, el buen sentido, el sentido crítico." Resumiendo, y sin concluir, Nancy deja ver que para él la noción de progreso pudo haberse fundado sobre un malentendido, o sobre un formidable equívoco: el de haber disimulado detrás de una opacidad supuestamente liberadora, emancipadora (es decir, a grandes rasgos, las ideologías progresistas), la realidad del hombre común que se suponía que ellas debían contribuir a realizar. A esta situación no le ve otra alternativa que la de ir más allá de lo *político*, cuyas consignas se proyectan, por esencia, hacia un futuro más o menos radiante, para privilegiar en cambio un presente que exprese realmente lo que el hombre siente y resiente y en el que el arte, sin mucha sorpresa, ocupa un lugar de privilegio.

- 5 El filósofo no volverá a ser invocado aquí y mucho menos en lo que concierne al arte, porque sus *gustos*, como el de muchos de sus pares, no parecen ser de los más perspicaces en términos de evaluación y de pertinencia, como demostramos hace veinte años junto a Didier Semin y Elisabeth Lebovici en el coloquio *Laplace dugoût dans la production philosophique des concepts et leur destin critique*[2]. Recordando esto señalamos al menos los límites de una enseñanza de o sobre la crítica de arte y sus relaciones con las disciplinas más *académicas* como la historia, la estética y otras.
- 6 Como se afirmó antes, las actividades de la AICA son representativas de la evolución de los cambios que ha sufrido el arte desde la creación de esa organización. La diversidad notoria de sus miembros es una de las razones por las que esas actividades siempre estuvieron dirigidas desde y hacia una concepción planetaria y una percepción y comprensión amplia del arte. A esto se suma otra razón, evidente también en su realidad, que es la relación más o menos constante y capital, al menos y durante largo tiempo sobre el plano económico, que la AICA mantiene con la UNESCO. Así, el primer congreso de la asociación, realizado en París entre el 21 y el 28 de junio de 1948 y que tenía oficialmente como objetivo establecer contactos permanentes entre críticos de todos los países, crear una asociación internacional de críticos de arte que se reuniera todos los años en un país diferente y un *Bureau international* con sede permanente en París, siguió las consignas administrativas dictadas por la organización. Si, por otro lado, examinamos las direcciones y los contenidos de este primer encuentro, constatamos que los participantes extendieron tanto como les fue posible el campo de su competencia y que numerosas intervenciones tuvieron por objeto otras instancias más allá de la crítica de arte. Se abordaron la acción pedagógica en los museos, el desarrollo de los museos provinciales, la arqueología, los oficios artísticos, la enseñanza artística en las Escuelas de Bellas Artes o en el secundario, las asociaciones de artistas y sociedades de expertos, la circulación de falsificaciones y los fraudes artísticos, la restitución de obras de arte a sus países de origen, el urbanismo y la reconstrucción -una urgencia en Europa luego de la destrucción de la guerra- e, incluso, la protección de espacios naturales y paisajes. Los críticos de arte se consideraban interpelados por cualquier problema que incluyera, más o menos, una dimensión artística, estética y, sobre todo, social. Todo se combinaba en una visión singularmente global: lo histórico, lo sociológico, lo político, lo institucional, lo corporativo y lo profesional, lo educativo, lo estético e incluso la noción de servicio público.
- 7 La crítica tomaba conciencia de la similitud de condiciones en las que se ejercía, fuese cual fuese el país implicado y, por primera vez, se posicionaba como profesión de pleno derecho, presentando un frente unificado a nivel internacional. Se buscó definir el trabajo no en función de principios o de contenidos, sino a través de una práctica, reunidos todos los actores en la necesidad común de herramientas jurídicas y técnicas.
- 8 Los problemas parecen haber sido planteados, entonces, en términos de ética y no de sociología o política. Detectores de la novedad, los críticos asumieron el deber de ser también los mediadores de sus descubrimientos. Su misión era la de ser pedagogo frente al gran público, en los catálogos y a través de la prensa, lo que se acomodaba

bien a la perspectiva de la UNESCO, orientada hacia la educación. Esta dimensión social permitió al crítico de arte reivindicar su legitimidad y su reconocimiento, y contar con los medios financieros adecuados, cercanos a la noción de *partenariat* que tanto se evoca en la actualidad. Así, y de manera explícita, la internacionalización de la AICA explica la apertura -o la ampliación- hacia acciones concertadas tanto en las esferas públicas como en las privadas.

- 9 No se trata de presentar una letanía cronológica de los títulos de los congresos organizados por la asociación, pero en términos de representatividad sintomática es interesante evocar algunos de los interrogantes que se sucedieron durante esos años. Los primeros congresos tradujeron la urgencia de plantear las definiciones y las competencias de la actividad crítica, consideradas ante todo a partir de la ampliación propia del campo de las expresiones artísticas. A la interrogación sobre las "Relaciones entre el arte y las ciencias" (Dublín, 1953), responde la siguiente sobre "El arte moderno como fenómeno internacional" (Varsovia, 1959), que desencadena en una reconsideración del "Método y la terminología de la crítica de arte" (Nápoles, 1957) y de, nada menos, que "La esencia y la función de la crítica de arte" (Praga, 1966).
- 10 Sin demasiadas sorpresas, los congresos de los años setenta abordarán temas más politizados, menos disciplinares, en los que se discutirán, sobre todo, los posicionamientos que debe asumir la crítica frente a las herramientas de comunicación de masas y a la sociedad. El congreso de Burdeos de 1968, consagrado a "Arte y televisión", constituye una especie de genérico que será seguido por los análisis sobre "El arte y la ciudad" (Oslo, 1969), "Arte y percepción" (Toronto, 1970) en el que intervendrán como invitados nada menos que Rudolf Arnheim, Abraham Moles, Harold Rosenberg, Marshall McLuhan y Lawrence Alloway. Finalmente, en el congreso que se realizará en Berlín y Dresde en 1974, consagrado a la "Función del arte en los movimientos sociales contemporáneos y en la sociedad de hoy", se evocará el rol de los medios de masas y la situación de Chile, víctima del golpe de Estado del General Pinochet.
- 11 La redefinición de los modelos occidentales y el inicio de una redistribución mundial de los centros de decisión poscolonialistas es ilustrada por la temática elegida para el congreso de Lisboa de 1976, "El arte moderno y negro-africano", así como para el congreso de Liubliana de 1979, consagrado al análisis de la "Descentralización de la cultura y la cultura de los países en vías de desarrollo". El contexto *posmoderno* de los años ochenta estuvo acompañado por una sucesión de propuestas más heterogéneas, siendo los congresistas llamados a reflexionar sobre el "Devenir de la crítica de arte en la era de los medios audiovisuales" (Valbonne, 1982), "La crítica de arte en evolución en una sociedad en transformación" (Bruselas, 1985) o, aún, sobre el "Cruce de culturas y los dilemas de la modernidad" (Lisboa, 1986). Final, y lógicamente, los últimos congresos organizados a lo largo de los años noventa y dos mil dieron cuenta de la situación de la creación contemporánea a la hora de una redefinición mundial golpeada por los fenómenos de la globalización y por el fin de la oposición de los bloques ideológicos. Iniciada en 1991 en Los Ángeles con "Arte, política y multiculturalismo", esta reflexión continuó el año siguiente en Viena con "Centros y periferias".
- 12 Las problemáticas de estos congresos se vieron alteradas de manera regular por proposiciones más centradas en la especificidad cultural y geográfica de los países organizadores. En 1963 el congreso de Tel-Aviv se interrogó sobre "El pensamiento judío". Lo mismo sucedió en la mayoría de los congresos organizados en América Latina, en Caracas en 1987 y en Puerto Rico en 1993, donde primaron las observaciones sobre las influencias interculturales entre ese continente y Occidente. Esto también sucedió en el único congreso africano organizado hasta el presente por la AICA en Kinshasa (1973), en el de Tiflis (1989), en el de Macao (1995), en el de Tokio (1998) y en el de Taipei (2004), durante los que fueron extensamente evocadas cuestiones relativas a la identidad o a las correspondencias frente a la globalización indiscutible de nuestro mundo actual. Un estudio más profundo sobre los temas y los resultados de estos encuentros merecería ser encarado en un marco universitario, considerando que muchas de estas reuniones fueron objeto de publicación de actas disponibles en los fondos de la AICA conservados en los Archives de la critique d'art en Rennes, Francia.
- 13 Los proyectos que llevó adelante la asociación por fuera de la organización de esos congresos fueron numerosos y la mayoría se realizó gracias a las consecuentes subvenciones de la UNESCO o a colaboraciones más puntuales, como fue el caso, por ejemplo, de la Fundación *Manifesta* en los últimos años. Los interesados en una historia más completa de las actividades de la asociación pueden consultar los libros

*Histoires de 50 ans de l'Association internationale des critiques d'art, AICA*[3] o *AICA in the age of Globalisation*[4].

- 14 Otro de los proyectos desarrollados por la AICA fue el puesto en marcha en 1961 en ocasión de la creación de un *Centre International de Documentation sur les Archives de l'Art Contemporain*, seguido por la edición del Boletín *Archives de l'art contemporain* y por la revista AICARC. Ese año se tomó la iniciativa de crear un centro de archivos en París, bajo la voluntad común de la UNESCO y de la AICA. Esto se discutía desde la creación de la Asociación pero debió esperar a que el profesor Julius Starzynski, presidente de la AICA Polonia y recientemente nombrado al frente de la Comisión de los Archivos, se hiciera cargo concretamente de la idea y elaborara un proyecto más articulado que presentó a la UNESCO, que aceptó el tenor y los contenidos, y decidió financiarlo mediante una subvención contractual firmada por ambas partes. Este proyecto se dividió en varias fases; la primera, lógicamente, consistió en la creación de un Centre International de Documentation sur les Archives de l'Art Contemporain, cuya sede es la misma que la de la AICA, en el Pabellón Marsan del Palais du Louvre. Las actividades de este centro tenían como objetivo principal "elaborar el principio fundamental del intercambio de informaciones y fomentar los trabajos científicos que tengan por objeto los inicios del arte moderno en los diferentes países." [5]
- 15 Siguiendo al pie de la letra las líneas de trabajo indicadas por la Comisión, el punto concerniente a los *intercambios de información* debía provenir de los resultados de las "Investigaciones internacionales" que serían objeto de una publicación "acompañada de un *Bulletin International des Archives de l'Art Contemporain*". Una segunda investigación se ocuparía de "precisar la noción de arte moderno y de determinar sus inicios en los diferentes países". Además, esta investigación sería completada "con la bibliografía fundamental relativa al tema, así como con la información sobre los trabajos proyectados." La comisión estableció un reglamento y decidió, a continuación, constituir un Comité de redacción para ese boletín, que podría darse cita una vez reunidos los envíos y previamente instruidos por el secretario documentalista.
- 16 Del programa establecido, bastante largo y más bien exhaustivo en sus generalidades, se desprenden dos puntos fuertes, ligados de manera bastante transparente a dos personalidades nombradas como responsables. El primero de ellos, bajo la autoridad de Pierre Francastel, debía abocarse a la confección "de una bibliografía de revistas de arte del período 1884-1914, que hayan tenido una importancia especial para los inicios del arte moderno en el país". El segundo punto, supervisado por José Augusto Franca, debía reunir la "documentación sobre las exposiciones extranjeras e internacionales que tuvieron lugar en los diferentes países [y estudiar] la influencia ejercida sobre el arte nacional por el intercambio de estas exposiciones como instrumentos de la formación del arte moderno." *L'Enquêten°1* se ocuparía de "los archivos de las secciones nacionales o de los centros nacionales que trabajan en relación con la AICA". *L'Enquêten°2* abarcaría un dominio mucho más grande, porque se trataba de inventariar "los centros de documentación sobre arte contemporáneo, públicos o privados, que existen en los países de las secciones nacionales". Los resultados fueron concluyentes y la AICA pudo enorgullecerse de recibir una treintena de respuestas, bastante exhaustivas, que serán objeto de los contenidos de la publicación del primer *Bulletin International des Archives de l'Art Contemporain* publicado, como se había convenido, antes de fines de 1962, seguido luego por otras ediciones en 1965 y 1967.
- 17 Hubo, sin embargo, algunas quejas, ya que se reprochará al centro de documentación el consagrarse demasiado al arte moderno y no lo suficiente, o demasiado poco, "a la actualidad y al contemporáneo". Éstas fueron las recriminaciones que se expresaron durante el Congreso de la AICA en Venecia en 1970, que desembocaron en la demanda expresa, hecha a Sven Sandström, de redactar un informe a partir de una nueva encuesta realizada a los miembros, en la que se tuvieron en cuenta, principalmente, las necesidades formuladas. Esta "Documentation de l'art contemporain: enquête préliminaire" se revela como un copioso opúsculo que da prioridad a elementos técnicos y precisos, que habían sido largamente desatendidos en la encuesta previa, en la que las intenciones, si bien loables, eran demasiado generalistas e imprecisas. Rápidamente va a presentarse el problema de la implantación de un sistema de clasificación que permita definir "los temas de investigación posibles en el vasto dominio del examen de las noticias sobre el arte y la vida artística en los periódicos, revistas y documentos" cuyo fichado monográfico habitual en las bibliotecas "comunes" no parece conforme a la naturaleza de las nuevas fuentes. Esta investigación, que fue elaborada a partir de los cuestionarios enviados a los "centros de arte, escuelas de arte, centros de investigación y de enseñanza de la historia del arte, etc.", parte de la comprobación de que "la abundancia de información científica sobre el arte moderno está muy poco

desarrollada, de lo que se desprende que ésta se funda sobre datos insuficientemente verificados." Para remediar esto hay que establecer entonces los "medios para salvar esos documentos; las informaciones sobre los datos existentes; las posibilidades de utilización de las fuentes de información". Preconiza la necesidad de una "bibliografía sistemática y periódica", pone el acento sobre los medios requeridos e insiste sobre la necesidad -hecho completamente inédito en esa época- de trabajar a partir de un "sistema de clasificación razonado según el contenido de cada fuente, [que será luego] grabado sobre una cinta magnética e ingresado en una computadora". A éste le seguirán otros encuentros que señalarán sin embargo las dificultades de intentar reunir estudios demasiado "museográficos" con la realidad contemporánea de la crítica de arte. Por este motivo nacerá el proyecto de la AICARC, de características menos ambiciosas, pero más adecuado a la realidad y a las posibilidades instrumentales de la asociación.

- 18 Fue durante la 24a Asamblea General de la AICA, realizada en París en 1972, que se decidió cambiar el nombre de "Documentation sur l'art moderne" por el de "AICARC/AICA-ARCHIVES". Durante esa asamblea fue anunciado el siguiente coloquio sobre "Les Archives de l'Art Contemporain" en la UNESCO, previsto para noviembre de 1973. Ese encuentro contribuyó concretamente a dar una mejor información sobre las herramientas utilizadas en algunos centros notables y prestigiosos cuyas grabaciones de datos y de particularidades serán objeto del primer sumario de la revista AICARC. Se podría decir que los rodeos y retrasos de una larga década de especulaciones sobre las orientaciones pero, esencialmente, sobre los medios de una actividad a la vez crítica, contemporánea y de archivo, parecen haber encontrado su modo de funcionamiento con la publicación regular del *Bulletin AICARC*. Esa actividad se desarrollará durante dos largas décadas y conocerá dos períodos: el primero bajo la responsabilidad, y la dirección, de Sven Sandström desde su Centro de Documentación para el Arte Moderno Sueco de Lund; la segunda bajo la responsabilidad, y la autoridad, de Hans-Jörg Heusser desde el Institut Suisse de Recherche sur l'Art Contemporain de Zurich. Es quizás porque esta herramienta funciona, porque es leída, difundida y comentada, que las fuentes relativas a la actividad de la AICA a título de archivos se rarifican en este período. Dicho de otra manera, ese boletín es el soporte adecuado para albergar y difundir, a medida que se elaboran, las reflexiones sobre los problemas que competen tanto a la modernización tecnológica de este tipo de institución como al arte mismo, su evolución y sus proposiciones en el momento de pasaje de lo moderno a lo posmoderno. Para la AICA, ese momento implicó una reorientación más tangible hacia otros contextos geográficos además del occidental que, sin embargo, no puede calificarse aún de desafío mundialista. En 1992 la publicación de esta revista es abandonada en beneficio de un *Newsletter*, que durará hasta la puesta en marcha, en 1998, de un sitio de internet propio.
- 19 Con el material de que dispone el Centre International de Documentation sur les Archives de l'Art Contemporain y los boletines AICARC, alcanzamos uno de los límites conceptuales de la crítica de arte. Es decir, nos aproximamos a la historia de la crítica, que se elabora concretamente con herramientas universitarias de investigación y se apoya de manera explícita en la historia del arte.
- 20 Existe ciertamente una lógica que hay que buscar, como señalamos antes, en la diversidad del reclutamiento de los miembros de la asociación. Acompañada por mutaciones profesionales, la AICA se vio confrontada a una indispensable redefinición de sus identidades, de sus competencias. ¿Dónde se detiene el ejercicio de la crítica de arte? ¿Con respecto a qué objeto preciso se ejerce? La crítica como tal no es reconocida como categoría socio-profesional en ningún lado pero comienza, sin embargo, a ser percibida como una función de vocación mediática y analítica, independiente de otras inscripciones categoriales como el periodismo, la enseñanza o la conservaduría. Este *lugar aparte*, irreductible en sus aplicaciones, se encuentra así ampliado y hasta cierto punto confirmado, en la figura reciente del *curador*, participante independiente por excelencia cuyo oficio consiste principalmente en ofrecer comentarios críticos por la vía de la *escritura de exposiciones*, una actividad ciertamente impensada durante mucho tiempo, surgida y luego normalizada, de la que la AICA no pudo más que dar cuenta.
- 21 AICA da cuenta de situaciones cambiantes tanto en el mundo como en las consideraciones que se hacen hoy, legítimamente, de la contribución de las mujeres artistas y de las llamadas "minorías". Más que planteadas, estas cuestiones han sido practicadas desde hace veinte años por la AICA, esencialmente mediante la organización de coloquios y seminarios, de los que una reciente e importante serie se realizó en África, en Dakar, Adís Abeba y en Ciudad del Cabo. Estos encuentros tuvieron el mérito de instalar las condiciones de un ejercicio crítico en países culturalmente diversos pero incapacitados, desgraciadamente, por situaciones económicas endémicas, frente a las que, sin embargo, la necesidad de revisión estética



aparece como indispensable.

- 22 Para finalizar, dos anécdotas ilustran perfectamente esta relativa *marginalización* de la AICA y plantean muy bien sus innegables cualidades de activismo cultural que quizás no fueron suficientemente subrayadas en este trabajo. En 1999 fui miembro del jurado de AICA/UNESCO en la Bienal de El Cairo junto a Kim Levin, presidente en ese momento, y a Yacouba Konaté, futuro presidente de la asociación. El premio fue atribuido a Bernie Searle, artista sudafricana casi desconocida en ese momento, que había sido presentada por Emma Bedford. Durante la entrega oficial de premios, el director de la Bienal se me acercó y me pidió que por favor anunciara nuestro veredicto. Le respondí que nuestra presidente estaba presente y que era a ella a quien le correspondía tal honor. Comprendimos que invitar a una mujer, para peor americana, a presentarse en el estrado, no era de gusto de las autoridades locales. Nos mantuvimos firmes y la ceremonia se desarrolló con algunas malas caras. El premio se repitió el año siguiente en Venecia, pero esa vez era Pierre Restany quien lo presidía. El jurado premió el trabajo de Ghada Amer y Restany aceptó el reconocimiento, incluso si esa obra no era necesariamente de su gusto. Con su descaro empedernido, el crítico hizo algo mejor, se instaló en el estrado al lado de Harald Szeemann, que solo estaba sorprendido a medias, y tomó el micrófono para dar cuenta del premio AICA/UNESCO entre numerosos leones de oro y fuentes de plata, lo que provocó algunos movimientos entre el público. Era, a su manera, un modo de expresar su deuda con la AICA públicamente, en el seno de una comunidad más bien distraída o desinformada. No son más que micro detalles, pero que expresan bien cuánto la AICA puede o debe al menos mostrar su compromiso crítico en todas las circunstancias públicas y mundiales posibles. Con respecto a las modalidades, las apuestas, las consecuencias, son lógicamente otras historias que se constituyen gracias a la diversidad incesante que es el fermento representativo de esta asociación.

Traducción del francés: Berenice Gustavino



## Notas al pie

- [1] "Le sens de l'histoire a été suspendu", *Libération, Suplemento Livres*, 4/06/09. Entrevista de Éric Aeschmann. <http://www.liberation.fr/livres/0101571243-le-sens-de-l-histoire-a-ete-suspendu>
- [2] Coloquio celebrado en la Université Rennes 2, 1990, Actas publicadas en el volumen *La Placedu goût dans la production philosophique des concepts et leur destin critique*, Châteaugiron: Archives de la critique d'art, 1992.
- [3] Volumen dirigido por Tió Bellido, R., París: AICA Press, 2002.
- [4] Volumen dirigido por Meyric Hughes, H. y Tió Bellido, R, París: AICA Press, 2010.
- [5] Reproducido en Meyric Hughes, H. y Tió Bellido, R. (2010) Op.cit. Originales conservados en los Archives de la critique d'art, Rennes, Francia. Idem para todas las citas textuales subsiguientes.



## Bibliografía



## Autor/es

**Ramon Tió Bellido** es Doctor en historia del arte contemporáneo, crítico de arte y curador independiente. Presidió la AICA sección francesa (1989-1996) y fue Secretario General de la AICA/Internacional (1997-2009). Es miembro fundador de los Archives de la critique d'art y dirigió la galería Art et Essai de la Université Rennes 2-Haute Bretagne. Comisarió las exposiciones "Arte español actual" (1984-85), "Pierre Restany e Italia" (1999), "Paillettes, Prothèses, Poubelles" (2011). Publicó como autor, co-autor y director (2005) *L'art et les expositions en Espagne pendant le franquisme*, París: Isthme éditions; (2009) *L'artatoujours20ans*, París: Méditerranée

Éditions, AICA; (2010) *AICA in the Age of Globalisation*, París: AICA Press, entre otros libros.

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

**Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes**

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



## Realizar comentario

Comentario

---

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

**Enviar**