

APORTES PARA UNA HISTORIA DEL ARTE ARGENTINO DESCENTRADA

**EL CASO DE LA REVISTA DEL INSTITUTO DE
INVESTIGACIONES ESTÉTICAS DE LA FACULTAD
DE ARTES DE LA UNT¹**

Rocío Sosa / rocio.sosa.5@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

¹ El presente escrito forma parte de los inicios de una investigación doctoral en el marco del proyecto de investigación PID 11/345, titulado Modernidad Artística y Giro Decolonial perteneciente al Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA) de la Facultad de Artes (FDA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP).

Si establecemos un corte sincrónico en la década de 1990, en torno al quinto centenario de la conquista americana, es posible avizorar la emergencia del debate intelectual latinoamericano sobre el lado colonial de la modernidad (sus desarrollos históricos y sus implicancias actuales). Los estudios genealógicos realizados evidenciaron que la matriz colonial se desplegó, tal como señala Walter Mignolo (2010), en tres grandes dimensiones de control: el poder (económico y político), el conocimiento y el ser (género, sexualidad, subjetividad). En la dimensión colonial del conocer, teóricos descoloniales observaron el predominio de modelos epistémicos europeos y un notable componente eurocéntrico al interior de las disciplinas humanas y de las ciencias sociales. El uso de lentes foráneos para interpretar lo local, indudablemente sostuvo la hegemonía de la teoría y las prácticas culturales de los países centrales; pero también forzó a que las producciones regionales se adaptaran a los esquemas dominantes.

A su vez, el clima internacional de cambios y crisis vinculado al pasaje de la etapa moderna a la posmoderna puso freno a las ideas de progreso indefinido, de razón universal y de historia unilineal, y a las monoidentidades nacionales. En el terreno del arte, el impacto de la crisis de las vanguardias artísticas se profundizó en el contexto de cumplimiento de los cinco siglos desde la conquista americana (1492) y puso en cuestión toda la tradición del sistema del arte moderno occidental y de la macrohistoria unívoca del arte (Flores Ballesteros, 2003). Desde ahí, teóricos latinoamericanos reaccionaron en contra de la modernidad occidental replicada en el período de modernización continental, la cual obturó otras formas culturales y concepciones de mundo particulares. En este sentido, autores como Juan Acha, Ticio Escobar y Adolfo Colombres trazan otros derroteros históricos, *modernidades paralelas* (Escobar, 1998), al iluminar las producciones visuales de regiones postergadas, ubicadas en los márgenes de los centros. Este procedimiento histórico de volver sobre lo excluido o neutralizado por las identidades culturales dominantes y las historias nacionales fue planteado como un primer paso para la construcción de un relato y un pensamiento teórico-visual de carácter local e independiente.

En definitiva, en el escenario latinoamericano de los noventa, investigaciones vislumbraron las operaciones de colonización de las alteridades desarrolladas en los procesos de conformación de los Estados nación con el fin de construir una identidad nacional dentro de las propias fronteras. A imagen y semejanza de las historias nacionales se desarrolló la disciplina Historia del Arte Argentino *con mayúsculas* que, desde la región porteña y los intereses de sus agentes, tuvo como fin *representar, legitimar y hablar por* la totalidad del territorio. A la luz de los debates intelectuales finiseculares y los ensayos metodológicos brevemente mencionados, analizaré la *Revista del Instituto de Investigación Estéticas* (RIIE) (1990-2006) de la Facultad de Artes (FA) de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT) como dispositivo que interrumpe el relato canónico permitiendo la emergencia de lo local en tanto lo excluido.

Metahistoria descolonial: una revisión disciplinal de la Historia del Arte Argentino

A fines del siglo XX, los estudios subalternos, poscoloniales y descoloniales problematizaron el lado colonial de la modernidad occidental, al enfocar sus análisis particularmente en las formas de sujeción que esta proyectó sobre ciertos territorios y comunidades. Estos

enfoques complejizaron la conocida relación centro-periferias, planteada en la teoría de la dependencia, observando que los lugares de poder-sometimiento exceden los límites claros y las dicotomías económicas-geográficas. De ahí que los teóricos descoloniales *clasifiquen* la estructura colonial² en dimensiones o esferas de acción separadas (el poder, el conocer y el ser) que comprenden relaciones de fuerza específicas entre colonizadores y colonizados delimitadas en tiempo y espacio. Es por ello que las herramientas de expansión colonial son variadas pero demarcadas por una lógica: *opresión y negación*.

En este sentido, para desandar el problema de la colonialidad en los modelos de conocimiento, la propuesta metodológica descolonial propone un análisis metateórico. Es decir, implica indagar por fuera de las disciplinas sobre su propia constitución, en las luchas de los modelos y paradigmas por la hegemonía discursiva, y en las voces neutralizadas en su tradición. De este modo, se precisa la elaboración de genealogías teóricas que permitan evidenciar dentro de los campos disciplinares ciertas disidencias, resistencias y alteridades en relación con los cánones. A partir de dicho marco, ensayaré un breve análisis sobre la conformación del canon de la Historia del Arte Argentino, *historia con mayúsculas*, sus implicancias en otros desarrollos conceptuales en el interior del país, *historia con minúsculas*, y una puesta en diálogo de estas producciones en la década de los noventa (Rabossi, 2008).

En el siglo XVIII se constituyó en Europa el sistema de las artes cultas, cuya base fue la teoría estética filosófica que lo fundamenta, lo esclarece y lo legitima (Flores Ballesteros, 2003). Tiempo después, se fundaron la estética y la historia del arte como disciplinas autónomas. Para ese entonces, el concepto de *aisthesis* había sido resemantizado, ya que pasó de su concepción griega de *sensación* al término estética, el cual se limitó a la *sensación de lo bello*. Esto marcó el rumbo de la estética y el arte, porque desde entonces la primera se ocupó de la esfera teórica y el segundo de la esfera práctica (Mignolo, 2014). El problema que generó este desplazamiento conceptual, sostiene Mignolo (2014), es que la experiencia singular occidental europea (siglos XVII y XVIII) autoproclamó su hegemonía teórica-cultural al adjudicarse el descubrimiento de la *verdad* sobre la *aisthesis*. Por lo que a fines del siglo XIX, en el proceso de expansión del capitalismo, el viejo continente universalizó sus teorías e ideas estéticas como modo legítimo de ver y de interpretar las artes. De este modo, en palabras de Mignolo (2014), se devaluó «toda experiencia aisthesica que no hubiera sido conceptualizada en los términos en los que Europa conceptualizó su propia y regional experiencia sensorial» (p. 33). Además, el paradigma moderno activó en los emergentes Estados nacionales categorías como civilización y barbarie, que señalaron cuáles prácticas culturales eran legítimas y cuáles no. Más aún, en la construcción de los países modernos, el par polar civilización y barbarie funcionó como un mecanismo de opresión y negación de las formas culturales locales.

En consonancia, la operación más clara del colonialismo desarrollado por las clases dirigentes en el contexto latinoamericano fue la desetnización y erradicación de la pluralidad (indios, negros, mulatos, entre otras comunidades) en favor de la constitución de una identidad que expresara la modernización continental. Asimismo, el campo artístico originado en el siglo XIX, el sistema de las bellas artes y la historia del arte, colaboraron en la consolidación de las historias nacionales ya que tomó como modelo a seguir las formas europeas ya legitimadas.

2 Para ahondar en la estructura de la matriz colonial, recomiendo consultar el texto de Walter Mignolo titulado *Desprendimiento epistemológico, emancipación, liberación, descolonización* (2010).

Este *forjar patria*, hacia el primer centenario de emancipación latinoamericana, devino en búsquedas nacionales interesadas en crear una identidad nacional homogénea y moderna. El momento culmine de dicha búsqueda se produjo en los modernismos ideológicos y estéticos de 1920 y 1930, los cuales tematizaron la necesidad de poner en imágenes la *peruanidad*, la *mexicanidad*, la *argentinidad*... En efecto, desde los Estados se construyeron monoidentidades *armónicas* a la luz de un modelo de *mestizaje integrador* (Mailhe, 2019) que tuvo como fin suturar la diversidad cultural, apostando a una «cierta “universalidad” dentro de las propias fronteras» (Flores Ballesteros, 2003, p. 33). No obstante, este proceso de integración selectivo implicó la homogeneización cultural a partir de la incorporación de ciertos componentes nativos y la desarticulación de otros.

En el caso argentino, el centralismo rioplatense cooptó el debate nacional anteponiendo los intereses de sus intelectuales y de las clases dirigentes, pero excluyendo o desactivando las voces de las alteridades étnicas, sociales, económicas, culturales, religiosas y lingüísticas en pos de un *tipo nacional* (Flores Ballesteros, 2003). De este modo, desde el puerto se gestionó la diversidad nacional y se construyó un relato moderno occidental que tuvo por objetivo *representar, legitimar y hablar por* la totalidad del territorio. Aun en figuras promotoras del nativismo como Ricardo Rojas, la cual alentó la incorporación de los motivos indígenas del noroeste argentino (NOA), su interés se encontró ligado a una absorción del *otro* como una marca distintiva en la estética nacionalista³ dentro del mundo occidental más que a una interacción cultural. Para ello, Rojas buscó sensibilizar a las capas medias argentinas sobre las producciones indígenas para así generar un consumo local de sus diseños. Sin embargo, siguiendo la mirada de Alejandra Mailhe (2019):

[...] [el] indigenismo espiritualista de Rojas [...] tiende a invisibilizar a los indígenas como sujetos sociales activos en el presente enunciativo, y a apagar la conflictividad implicada en las relaciones de dominación material y simbólica en el pasado y en el presente (p. 408).

A su vez, las novedades irradiadas sobre la cultura popular y el nativismo por las vanguardias de 1920 a 1940 se encontraron más en diálogo con los escenarios globales que con los provinciales. De manera que la Historia del Arte Argentino quedó anquilosada en el campo artístico porteño y sus necesidades, ocupándose de este modo sobre sus artistas, obras, crítica e instituciones. Desde allí, durante todo el siglo XX, se emitieron hacia el resto del país los cánones artísticos y sus variaciones temporales, se difundieron los valores estéticos enaltecidos por la crítica y se seleccionó y legitimó el panteón de obras que conformaron el archivo nacional.

No obstante, a partir de la década de 1930, intelectuales provenientes de la antropología y la sociología, como Gilberto Freyre (Brasil), Fernando Ortiz (Cuba) y Rodolfo Kusch (Argentina), propusieron otro modelo de mestizaje sin síntesis armónica, a través del cual se sostiene la conflictividad cultural en una dialéctica *abierta* que nunca sutura. Estos autores «piensan el contacto intercultural como fricción, en el marco de una noción de convivencialidad que implica conflicto y asimetría» (Mailhe, 2019, p. 422). Desde este enfoque, es posible

³ Presentes en dos producciones del autor: *Eurindia* (1924) y el *Silabario de la decoración americana* (1930).

observar otras operaciones opuestas a las de *opresión* y *negación*, como lo son las prácticas antropofágicas, fagocitarias y de transculturación. Esto produjo un desplazamiento de Occidente a Oriente, en donde los intelectuales desarticulaban sus propios conceptos para pensar al otro. Así, el mestizaje pensado desde la corporalidad y lo local hace que la identidad sea algo inestable y dinámico.

La dicotomía como forma de preservación del mundo originario se puede observar en el escrito *Anotaciones para una estética de lo americano* [1955] (1995), de Rodolfo Kusch, en el que el autor antepone a la estética occidental la *estética del espanto* americano. A diferencia de la estética occidental como *sensación de lo bello*, vinculada a la forma y el contenido, la estética del espanto en las comunidades del NOA expresa la experiencia vital del indio. En esa clave, el arte americano expone la relación del indio con la naturaleza y el temor que dicho sujeto experimenta al pensar el espacio inhumano, es decir, la muerte. El indio entiende el arte como medio, ritual y mágico, para sobrevivir el enfrentamiento con el espacio natural indomitable. A la luz de esos análisis, los estudios mencionados fracturaron la idea de una historia y teoría del arte homogénea y universal, y se centraron en las prácticas culturales fuera del canon.

En la segunda mitad del siglo XX, historiadores del arte como Marta Traba plantearon lo identitario en términos continentales indagando sobre el sustrato regional del arte. En la década de los setenta, particularmente, se abrió el debate sobre *lo legítimamente latinoamericano* en el arte, en este convergieron intelectuales de diversas tradiciones como la crítica de arte, la sociología del arte y la antropología cultural (Flores Ballesteros, 2003). En dicho momento, se buscó sistematizar una teoría del arte latinoamericano a través de distintos enfoques que problematizaran los estereotipos occidentales, esencialistas y románticos, de lo local.

En la década de los ochenta, lo latinoamericano *activo* en lo artístico aparece como la dialéctica antitética entre lo plural-local en conflicto con la monocultura dominante-mundial. La puesta en crisis del paradigma moderno propuso una relectura de los procesos culturales latinoamericanos, y cuestionó la posibilidad de trasponer periodizaciones y categorías europeas sobre los desarrollos indígenas y populares. Por lo tanto, teóricos como Acha, Escobar y Colombres (2004) evidenciaron la necesidad de producir un sistema de pensamiento latinoamericano que permita comprender la complejidad estética y artística de las culturas subalternas. Esto demandó un cambio en la historia y la teoría del arte, adjudicándoles a los teóricos la tarea de pensar nuevos sistemas estéticos de abordaje que incorporen las prácticas artísticas *otras* al acervo nacional sin reducirlas a las concepciones dominantes. Según los autores, eso permitiría a los artistas contemporáneos un diálogo con el pasado y presente *periféricos* negados por las políticas de exclusión de los Estados nacionales. En el próximo apartado, a través de esta perspectiva, se observará la emergencia de una historia del arte tucumana *con minúsculas* en la década de los noventa que, desde un proyecto paralelo y opuesto, va a convivir con la Historia del Arte Argentino *con mayúsculas*.

La historia del arte con minúsculas: la emergencia de lo ancestral y lo popular

El escenario de los noventa latinoamericano, como se mencionó anteriormente, estuvo conmocionado por el aniversario del quinto centenario de la colonización española y las nuevas

lógicas internacionales establecidas por el fenómeno de la globalización. De este modo, ante el avance del capitalismo sin fronteras, la imagen pregnante de la colonización y el temor a una nueva dominación cultural causaron miradas antiglobales en favor de la conservación de lo local, es decir, lo próximo, lo cotidiano, lo familiar y lo diverso. En este contexto se produjo una zona de contacto entre las teorías orientales poscoloniales y subalternas, las cuales dieron voz a las minorías avasalladas, y los estudios latinoamericanos y descoloniales que reivindicaban las experiencias indígenas y populares, excluidas en la cultura nacional.

En consonancia, Elsa Flores Ballesteros (2003) menciona que «muchos artistas siguen apelando a la "identidad nacional" o "regional", pero las instituciones que giran en torno al arte se orientan hacia las estéticas metropolitanas» (p. 37). Además, sostiene que la producción periférica es marginada ya que es «dejada fuera del sistema o directamente apropiada, en tanto se la considere sede de valores estético-históricos "universales" o, por el contrario de "signos folklóricos"» (Flores Ballesteros, 2003, p. 37). En el campo artístico rioplatense, más allá del evento «La Conquista» realizado en el Centro Cultural Recoleta (1992), no hubo una apertura hacia temáticas y prácticas artísticas por fuera de las legitimadas por el centro. Además, instituciones y organismos nacionales e internacionales apoyaron al centralismo artístico porteño mediante la apertura de nuevos espacios de exhibición de carácter internacional como lo son las salas inauguradas por la Fundación Banco Patricios, el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), el Espacio Giesso, Casal de Catalunya. Sumado a esto, el Centro Cultural Recoleta dejó de ser un escenario artístico contracultural para convertirse en una sede artística internacional. Desde ahí, la crítica avaló y promovió tendencias artísticas globales como el arte neoconceptual, neopop, neogeo y videoarte.

En la capital de Tucumán, si bien el fenómeno impactó sobre los artistas jóvenes, hubo una deglución local de dichas tendencias. En la década de los noventa, figuras como Celia Aiziczon y Norma Gómez Viera, docentes de la recientemente fundada FA (1985), se propusieron crear las condiciones adecuadas para hacer emerger *lo tucumano*, como aquello no considerado dentro del arte nacional. Con tales fines, el primer objetivo que se propusieron fue legitimar el campo artístico provincial a partir de la producción textual de una historia del arte local forjada en la tradición plástica tucumana. Esto se llevó a cabo a través de la creación de la *Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas* de la Facultad, cuyo dispositivo les permitió, a su vez, la circulación de otro escenario artístico a nivel nacional. Además, en 1991 realizaron las Primeras Jornadas de Reflexión sobre el Arte abriéndose a la interacción teórica, la creación de redes intelectuales y la promoción de su editorial. Resulta interesante resaltar que en ese momento de profesionalización del campo artístico se integraron dos figuras claves: Elsa Flores Ballesteros y Graciela Dragoski, especialistas en arte americano, sociología y antropología del arte. Ambas autoras fueron consideradas como cita de autoridad, las cuales con el tiempo conformaron el referato de la revista y dictaron cursos en la maestría.

A raíz de esto, el enfoque americano, en cuanto lo ancestral y lo popular, se volvió un vector de posibilidad para la existencia de un arte tucumano. Las categorías ahí barbechadas fueron funcionales para comprender tanto el arte del pasado como las producciones contemporáneas. Desde dicha matriz, académicos de la FA escribieron artículos en la RIIE como «Carlos Aitor Castillo: un largo camino por la pintura americana» (Terán, 1991), «La naturaleza Americana, una presencia en la obra de los artistas: Alonso Crespo y Salvatierra. Un músico y un pintor»

(Gómez Viera, 1991), «La presencia del mito en la obra de Carlos Alcalde» (Agüero, 1996) y «Lo mágico y lo cotidiano en la obra de Daniel Duchén» (Santarone, 2002). Esta línea interpretativa se mantuvo presente a lo largo de toda la vida de la RIIE (1990-2006). Además, se produjo una interacción entre esta matriz teórica y la producción artística del período, la cual fue permeable a prácticas culturales originarias y populares.

En el caso de Blanca Machuca, por ejemplo, la artista desplazó en sus obras la función netamente estética del arte a partir de la producción de objetos que evocan una práctica religiosa-ritual. Este pasaje lo inició con la elaboración de exvotos y luego exploró sobre altares, protectores de alma y otros elementos que formaron parte de creencias populares y tradiciones campesinas heredadas de sus padres (Van Gelderen & Santarone, 1997). En todas sus obras los materiales y procedimientos varían y la técnica siempre es mixta. De este modo, tiene obras en madera, en papel, en tejidos, entre otras, pero su soporte suele ser la pared [Figura 1].



Figura 1. Blanca Machuca, *Altar de los deseos* (2013). Extraída de la página del Museo de Bellas Artes de Salta: www.mbas.culturasalta.gov.ar

Esto también puede observarse en la escultura de Guillermo Rodríguez, que presenta un carácter originario que alude a una estética vinculada al juguete. El artista produce en madera de cardón distintos personajes, como el *Guardián del silencio* (2000) [Figura 2] y la *Llamadora de almas* (2001), que por sus rasgos y el uso de motivos geométricos remiten al mundo ancestral. Dos aspectos son llamativos de su obra, por un lado, la técnica de ensamblado de las partes y, por el otro, el uso de una paleta amplia entre colores quebrados y vibrantes.



Figura 2. Guillermo Rodríguez, *Guardián del Silencio* (2000). Extraída de la página de la Galería Isabel Anchorena: <http://www.galeriaisabelanchorena.com/>

Asimismo, la activación del sustrato cultural popular en el arte funcionó como resistencia al olvido y como soporte de utopías contemporáneas. En este sentido, podemos observar la obra en randa de Carlota Beltrame, específicamente la serie *Balas* (1997) y *La Utopía* (2014-2018). La artista personifica la técnica y la internaliza desde su dimensión histórica-identitaria. De ese modo, la voz de la randa le permite a la artista volver sobre escenarios represivos provinciales de una manera crítica. Ahora bien, ¿qué relato contiene dicho tejido que lo habilita como herramienta de resistencia? La randa nace en los Países Bajos, «los cuales, durante la ocupación española del s. xvi, se lo transmitieron a los invasores y estos la adoptaron trayéndolo a las colonias» (Beltrame, s. f., s. p.). En sus comienzos, la randa se colocaba en los bordes de las prendas adornándolas. En el contexto del noroeste argentino, particularmente en Tucumán, las señoras del patriciado utilizaron el tejido para la realización de sus ajuares y ornamentos de la iglesia, con fines netamente decorativos.

Según Beltrame (s. f.), el abandono progresivo de dicho encaje radicó en la popularización de su uso. De este modo, la randa migró de la ciudad a zonas rurales, puntualmente a un poblado tucumano llamado *El Cercado*. En este lugar, las randeras se apropiaron de la técnica e imprimieron a través de ella su universo, cuyo sello describe a otros sujetos y cotidianidades, poniendo de relieve cuerpos y espacios periféricos. La transformación de clase que experimenta dicha práctica cultural y la cristalización de su sentido popular, se registra nítidamente en la poesía costumbrista «La randerera tucumana» (1981) de Amalia Prebisch de Piossek, escrita a principios del siglo XX.

Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XX, el imaginario local y cultural contenido en la randa se irrumpe en el marco de la última dictadura militar. «En aquellos años se enseñaba como “manualidad” en las escuelas públicas pero por una razón incomprensible [...] fue eliminada de la currícula y así la “randa” tucumana cayó al borde de la extinción pues nadie

reconocía su valor [...]» (Beltrame, s. f., s. p.). Además, el gobierno de facto cerró la feria de artesanías, espacio que las randeras consideraron en ese momento como el más propicio para comercializar directamente sus piezas. Esto produjo que las artesanas vuelvan a un estado de precariedad y de ahí en más, según Noemí Ciollaro (2011), «nunca su actividad fue incorporada al mercado formal de trabajo, nunca tuvieron aportes ni alcanzaron una jubilación» (p. 2).

La coyuntura de los noventa en Tucumán no solo estuvo atravesada por las nuevas diagramaciones globales y nacionales sino, especialmente, por la elección como gobernador (1995) del exrepresor Antonio Domingo Bussi. Por lo tanto, además de jugarse las formas locales en las artes nacionales, se encontraba la amenaza o al menos el fantasma de la represión y violencia de la última dictadura militar. De modo que, Beltrame rescata el textil artesanal junto con la áspera historia provincial como operación de memoria que enuncia un *continuamos vivos*. La artista se apropió del textil y en 1997 produjo una serie de balas en randa bordadas sobre organza de hilo [Figura 3] y en 1998 realizó una pistola en randa a la que se refirió técnicamente como escultura blanda. Asimismo, en la primera década del 2000, la artista tomó el mapa de la provincia, de manera sintética, y lo trasladó a diferentes dispositivos como ser baldosas, luminaria, randa, entre otras, para caracterizar desde los materiales a la provincia. La randa, en cuanto a su materialidad, sin dudas colaboró en la caracterización visual de Tucumán en torno a su condición de territorio escindido, dividido y frágil.



Figura 3. Carlota Beltrame, *Ha estallado la paz* (1997). Extraída de la página de la artista: www.carlotabeltrame.com

En el año 2018, la artista desplazó el sentido memorable o visibilizador de la randa a un sentido utópico y militante sobre la realidad nacional. Las gestiones que el Estado hizo y hace de la diversidad, como lo vimos anteriormente, buscaron ayer y hoy disolver las diferencias promoviendo un sentido unívoco de cultura como *homogeneidad* y *criterio de pertenencia* (Rufer, 2016). En este sentido, Rita Segato (2007) sostiene que existe una continuidad entre la conquista, el ordenamiento colonial del mundo y la formación poscolonial republicana que se prolonga hasta nuestros días. Es por ello que actualmente el espectro de la neutralización sociocultural abarca, a grandes rasgos, lo popular, lo étnico-racial y la diversidad sexual. En

la serie *La Utopía*, la artista recoge y reproduce en randa materiales –panfletos, pintadas, logos, frases y fragmentos de cartas– [Figura 4] a través de los cuales las minorías sociales irrumpen en la escena política exigiendo ser reconocidas como parte de la nación y, con ello, reclamando su derecho a ser gobernadas. En esta serie puede observarse una analogía con aquellas comunidades originarias que se resistieron, a fines del siglo XIX, a ser integradas a la nación desde un mestizaje pasivo.



Figura 4. Carlota Beltrame. *Lo personal es político*. Serie *La Utopía* (2018).
Extraída de la página de la artista: www.carlotabeltrame.com

De este modo, la producción teórica y artística tucumana de los años noventa construyó a partir de los sustratos culturales ancestrales y populares una alternativa dialéctica al circuito artístico hegemónico nacional. Esto les permitió a los intelectuales producir un relato sobre el arte descentrado, *con minúsculas*, que presentó a su tradición artística desconocida a nivel nacional por no adherir a las estéticas legitimadas en la metrópoli. Además, la introyección de teorías como la *Introducción de la teoría de los diseños* (1988), de Acha, les permitió analizar otros sistemas culturales estéticos de producción. Por último, este sustrato permitió a los artistas discutir las formas estéticas occidentales y evidenciar las operaciones neocoloniales de opresión y negación de las diferencias.

Consideraciones finales

A finales del siglo XX, como se observó, surgió el debate intelectual latinoamericano sobre el lado colonial de la modernidad, sus desarrollos históricos y sus implicancias actuales. Los intelectuales evidenciaron el predominio de modelos epistémicos europeos y un notable componente eurocéntrico al interior de las disciplinas humanas y las ciencias sociales. El paradigma moderno instalado en el siglo XIX en los Estados nacionales emergentes, bajo las

categorías civilización y barbarie, propició la permanencia de prácticas culturales *legítimas* y la erradicación de otras no occidentales. De este modo, la matriz moderna funcionó como un mecanismo de opresión y negación de las alteridades culturales.

Tal es así que, en la conformación de los Estados nacionales latinoamericanos, las clases dirigentes promovieron la desetnización y erradicación de la pluralidad (indios, negros, mulatos, entre otras comunidades) en favor de constituir una identidad que exprese la modernización continental. Asimismo, el campo artístico originado en el siglo XIX, el sistema de las bellas artes y la historia del arte, colaboraron en la consolidación de las historias nacionales tomando como modelo a seguir las formas europeas ya legitimadas. En la primera mitad del siglo XX, se presentaron dos proyectos de mestizaje cultural en la constitución de identidades nacionales. El primero refiere a una dialéctica cerrada que integra *armónicamente* la diversidad en la que se desactiva al otro cultural como sujeto social activo. El segundo supone una dialéctica abierta que mantiene el conflicto del momento antitético, por lo que la diversidad cultural nunca sutura, solo convive.

El primer proyecto marcó el curso de las instituciones artísticas y con ello la estética, la crítica, la historia y la teoría del arte. En el caso argentino, como lo pregona Ricardo Rojas (1930), el interés sobre lo indígena se encontró más ligado a su absorción como una marca distintiva en la estética nacionalista que a una interacción cultural. El segundo proyecto, trazado desde la antropología y la sociología, postula la permanencia de la diversidad indígena y popular, y la deglución de las formas culturales dominantes. De modo que, este mestizaje deja de concentrarse en la experiencia dominante para observar los procesos de apropiación locales. En la década de los noventa, académicos de la FA de Tucumán promovieron la activación de un mestizaje dialéctico desde un enfoque americanista para resistir los nuevos procesos de homogeneización globales. Por lo tanto, tuvieron como horizonte la construcción de un campo de producción teórica (RIIE) y artística descentrado. En este sentido, la recuperación de las prácticas ancestrales y populares en el arte disputó la hegemonía del canon moderno y puso en jaque su retórica de lo *esperable* y lo que el arte argentino *debería ser*. Las prácticas artísticas americanistas contemporáneas trazaron un vínculo empático con alteridades actuales (sexuales, raciales, entre otras) en la lucha contra la cultura dominante y sus ansias de neutralizar lo *ilegítimo*.

Referencias

- Acha, J. (1998). *Introducción a la teoría de los diseños*. Ciudad de México, México: Trillas.
- Acha, J., Colombres, A. y Escobar, T. (2004). *Hacia una teoría americana del arte*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Del Sol.
- Agüero, S. L. (1996). La presencia del mito en la obra de Carlos Alcalde. *Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 6(6), 41-50.
- Carlota Beltrame. (s. f.). *La randa*. Recuperado de <http://carlotabeltrame.com/#textiles-randa>
- Ciollaro, N. (2 de septiembre de 2011). Entre Puntillas y Dignidades. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-6721-2011-09-02.html>
- Escobar, T. (1998). *Las otras modernidades. Notas sobre la modernidad artística en el cono Sur: el caso paraguayo*. Recuperado de <http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Queretaro/complets/TicioEscobar>

- Flores Ballesteros, E. (2003). Lo nacional, lo local, lo regional en el arte latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización. *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño*, (3), 31-44. Recuperado de <https://bdigital.uncu.edu.ar/167>
- Gómez Viera, N. (1991). La naturaleza americana, una presencia en la obra de los artistas: Alonso Crespo y Salvatierra. Un músico y un pintor. *Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 2(2), 116-120.
- Kusch, R. [1955](1995). Anotaciones para una estética de lo americano. *Boletín de Arte*, 5(5), 96-121.
- Mailhe, A. (2019). El mestizaje en América Latina durante la primera mitad del siglo XX. *Antíteses*, 12(24), 403-427. <http://dx.doi.org/10.5433/1984-3356.2019v12n24p402>
- Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Signo.
- Mignolo, W. (2010). Desprendimiento epistemológico, emancipación, liberación, descolonización. En *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad* (pp. 9-17). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Signo.
- Mignolo, W. (2014). Aisthesis descolonial. En P. P. Gómez (Ed.), *Arte y estética en la encrucijada descolonial II* (pp. 31-54). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Del Signo.
- Prebisch de Piossek, A. (1981). *La randera tucumana y otros poemas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Publinter.
- Rabossi, E. (2008). *En el comienzo Dios creó el canon: Biblia berolinensis*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Celtia-Gedisa.
- Rojas, R. (1930). *Silabario de la decoración americana*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: La Facultad.
- Rufer, M. (2016). Nación y condición poscolonial: sobre memoria y exclusión en los usos del pasado. En K. A. Bidaseca (Coord.), *Genealogías críticas de la colonialidad en América Latina, África, Oriente* (pp. 275-296). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: IDAES.
- Santarone, E. (2002). Lo mágico y lo cotidiano en la obra de Daniel Duchén. *Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 12-13(12-13), 83-88.
- Segato, R. L. (2007). Apuntes sobre la colonialidad de la justicia en un continente en desconstrucción. *Nueva Sociedad*, 208(208), 142-161. Recuperado de <https://nuso.org/articulo/apuntes-sobre-la-colonialidad-de-la-justicia-en-un-continente-en-desconstruccion/>
- Terán, C. (1991). Carlos Aitor Castillo: un largo camino por la pintura americana. *Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 2(2), 87-89.
- Van Gelderen, R. y Santarone, E. (1997). Machuca, un emergente artístico de la década del 90. En C. Aiziczon de Franco (Dir.), *Emergentes Artísticos de Tucumán (1950-1995)* (pp. 55-67). San Miguel de Tucumán, Argentina: Magna.