

LA EXPERIENCIA DE LA MODERNIDAD

Autoras: Mariela Alonso y Rocío Sosa

Resumen

Este texto propone reflexionar acerca de la periodización eurocéntrica del arte y también respecto de los conceptos de *arte moderno*, *modernidad* y *modernidades* de acuerdo con lo expresado por distintos autores.

La modernidad y su influencia en el sistema de las artes

La historia es una ciencia que se consolida en el marco de la modernidad del siglo XIX y que se caracteriza por utilizar el método científico, fundado en el análisis de documentos y testimonios en base a los cuales se articula un *relato* que se vuelve objeto de estudio y, a la vez, herramienta de legitimación de determinados actores y procesos.

Por consiguiente, en tanto *relato*, la historia es una construcción discursiva y simbólica sustentada en hechos, testimonios, pruebas materiales y documentos, pero también construida con el fin de dar sentido al presente y proyectarse hacia el futuro. Por eso, al escribir la historia estamos eligiendo un recorrido por el pasado que vuelve trascendentes ciertos hechos y los encadena en una relación de causas y consecuencias que se vuelven relevantes por el propio recorte, basado en la selección de determinados acontecimientos, objetos y fuentes. De este modo, toda historia está compuesta por textos literarios, históricos, por obras de arte y de arquitectura, instituciones políticas y sociales, producciones estéticas, mitos y leyendas que despiertan todavía en nosotros interrogantes que se manifiestan en y a través de ellos y nos ayudan a definirnos. Entonces, somos nosotros quienes elegimos nuestro pasado al decidir qué nos marca y qué determina de dónde venimos y, al actualizarlo, lo hacemos presente en nuestro discurso.

En este sentido, este texto propone una lectura crítica de la historia del arte desde la Argentina contemporánea, cuya identidad artística coloca sus bases en la historia del arte europeo y norteamericano, en particular la Grecia Clásica y la Roma Imperial, la Iglesia Católica y el Romanticismo francés, las vanguardias europeas y el arte conceptual de finales del siglo XX.

El período comprendido desde 1780 hasta 1950 aborda la segunda fase de la modernidad (Dussel, 1995), referenciada por la revolución industrial del siglo XVIII y de la Ilustración, las revoluciones francesas de los siglos XVIII y XIX, el surgimiento del Imperialismo en torno a 1870 y las revoluciones independentistas protagonizadas por los países latinoamericanos, marcadas por el despertar de la *conciencia política* (Acha, 1994). En este proceso, “la Europa moderna, que desde el siglo XV se propone como centro de la historia mundial, constituye por primera vez en la historia a todas las otras culturas como su periferia” (Dussel, 1995, p. 28).

En ese marco resulta relevante considerar críticamente la experiencia de la modernidad y su influencia en la conformación del sistema de las artes en América Latina en general y en el Río de

la Plata en particular, a partir de las indagaciones sobre los procesos de modernización artística que se establecen entre América Latina y Europa, sus cruces y *paralelismos* (Escobar, 1998) con profundas transformaciones de temas, motivos, procedimientos y materiales en sincronía con los cambios sociales y tecnológicos del periodo. El camino hacia las vanguardias históricas se ve atravesado por factores políticos, económicos y socioculturales que afectan el arte europeo y también el latinoamericano y argentino. Por lo tanto, abordar las vanguardias y las posibles respuestas a las relaciones de poder, entre las culturas centrales y las periféricas, es algo necesario. Es por ello que se busca tematizar estos problemas a partir de la puesta en común de nociones y herramientas para analizar las artes visuales en relación con otras prácticas culturales en el marco de la modernidad.

La propuesta es además indagar en la construcción del canon artístico argentino tradicional, ejerciendo una mirada crítica sobre la historia eurocéntrica del arte y las relaciones entre arte, nación, memoria e imaginarios sociales, que se proyectan desde el sistema moderno colonial e impulsan su persistencia en el sistema de las artes de los países latinoamericanos en general y de la Argentina en particular. En el nacimiento de los estados nacionales en el siglo XIX, las artes visuales desempeñan un papel fundamental, en tanto que las identidades nacionales vigentes hasta hoy se consolidan puntualmente a través del uso público de las imágenes, base de la historia escolarizada, a la vez que expresan poética y políticamente su posición en el campo universal, en un proceso que en el siglo XIX tiene como base la historia y las ideas del arte europeo. Al decir de Elsa Flores Ballesteros:

en el nacimiento y afianzamiento del estado nación las artes desempeñan un papel fundamental, no sólo documental en cuanto registro irremplazable de eventos y personajes históricos, sino también porque presentan determinadas interpretaciones de los mismos -colaborando de ese modo con los fundamentos de las historias nacionales- y sobre todo porque con la selección de las poéticas las nuevas sociedades expresan qué lugar quieren ocupar en el campo 'universal', así como con la sucesión de las obras intentan iniciar un nuevo capítulo de la Historia del Arte moderno-occidental (Flores Ballesteros, 2003, p. 33).

El estado nación, siguiendo a Mario Rufer (2016), está marcado por el concepto de la cultura como herramienta de homogeneización social, la naturalización del racismo estructural, la heteronormatividad de género, el modelo patriarcal de organización social y el liberalismo económico y también por la fundación de las primeras instituciones que ordenan material y simbólicamente el campo artístico y la enseñanza de las artes (Alonso, 2015) mediante una episteme obediente y dependiente de los modelos y centros de legitimación europeos. Es por esto que resulta fundamental construir una historia que recupere lo local y que derive en memoria activa, reterritorializando el espacio y recuperando el valor de la diversidad (Rivera Cusicanqui, 2015). Así, el territorio abandona las dicotomías entre centro y periferia y se vuelve diverso, político y comunitario.

Por lo tanto, el desafío es encontrar un enfoque que permita revisar críticamente las persistencias coloniales sin caer en el maniqueísmo de considerarlas ajenas a la propia identidad. Por el contrario, es el reconocimiento de la continuidad colonial y no su negación el que contribuye a desarticular las persistencias coloniales, con el fin de construir desde la resistencia y la

autoafirmación un saber/pensar propio que no sea un anexo del pensamiento racionalista europeo (Kusch, 1953).

Con el fin de recuperar una visión crítica de la idea de historia y de arte desde un enfoque descolonial y con una visión interseccional que incorpore producciones y referentes invisibilizados, es necesario cuestionar y desnaturalizar las nociones de *tiempo* y *espacio* homogéneos heredados de la visión eurocéntrica, naturalizada en la tradición científica de nuestra región (Dussel, 1995). Esta tradición responde a lo que Aníbal Quijano (1991) denomina la *colonialidad del poder*, es decir, la colonización del imaginario de los dominados que reprime los modos de conocer, de producir conocimientos, de producir perspectivas, imágenes y sistemas de imágenes, símbolos y modos de significación, impuesta mediante una imagen mistificada de los propios patrones de producción de conocimientos y significaciones coloniales.

En el siglo XXI, resulta necesaria una lectura crítica de las relaciones entre arte e identidad nacional, procurando exponer los alcances de estas influencias e incorporar artistas hasta ahora invisibilizados, no por incurrir en la incorporación pasiva de referentes y subjetividades como un complemento de la historia del arte tradicional que podemos coser sin problema a los relatos establecidos, sino para profundizar en la construcción tradicional del arte (Gluzman, 2021).

En este sentido, los fenómenos estéticos y poéticos, la diversidad de las manifestaciones y la sensibilidad artística, son terreno crucial en la conformación de estas identidades y subjetividades, en tanto ofrecen espacios privilegiados para la observación e intervención sobre el mundo contemporáneo.

Periodizaciones

En la actualidad, hay un consenso respecto de los distintos periodos de la historia occidental eurocéntrica que tiene su origen en los términos acuñados por Cristóbal Cellarius (1638-1707), historiador alemán y profesor de retórica e historia en la Universidad de Halle. Esta periodización aparece en su obra *Historia Antigua*, editada en 1685. Aunque el término *Edad Media* no surge de esta obra sino durante el Renacimiento (en el que se la considera un *periodo de oscuridad* entre el mundo clásico romano y el renacimiento de la cultura clásica en la península itálica durante el siglo XV), la periodización de Cellarius destaca el mundo clásico grecorromano y el renacimiento. De este modo, este historiador utiliza los nombres de *Edad Antigua*, que se extiende hasta 323, año de la unificación del Imperio Romano bajo el gobierno de Constantino, *Edad Media* y *Edad Moderna*, que se inicia con la caída de Constantinopla en 1453 y persiste en su época.

En el siglo XVIII, otro historiador alemán, Johann Christoph Gatterer, adopta esa división tripartita en su periodización pero con una serie de modificaciones: sitúa el final de la Edad Antigua en el 476, año de la caída del Imperio Romano de Occidente, y el inicio de la Edad Moderna entre 1492, marcado por la llegada de los europeos a América y 1517, cuando se inicia la reforma luterana.

A partir de entonces, esta división de la historia en tres periodos se generaliza y sustituye la historia hasta entonces definida por la Iglesia Católica.

Sin embargo, esta periodización recibe numerosas críticas.

Por un lado, se cuestiona la aparente naturalidad cronológica de la división temporal, la cual crea la sensación de que el devenir histórico se desarrolla con líneas de ruptura, lo que en general contradice el proceso histórico: a pesar de que ciertos acontecimientos se consideran relevantes, durante su desarrollo en general no se producen grandes rupturas del orden social que puedan marcar el inicio de una *nueva* época histórica. Además, existen historiadores que proponen fechas diferentes, como la invención de la imprenta en 1450 o el nacimiento del Islam en 622. Además, el nombre de *Edad Media*, que prevalece hasta la actualidad, es una denominación despectiva y prejuiciosa de un período de más de mil años. Del mismo modo, no existe unidad en torno al concepto de *contemporaneidad*, cuyo inicio puede variar desde 1789, fecha de la primera Revolución Francesa, a 1918, cuando finaliza la Primera Guerra Mundial, por ejemplo, de acuerdo con distintos historiadores y países.

Por otro lado, el carácter eurocéntrico de esta periodización deja de lado los procesos propios de otras regiones del mundo, que se vuelven *periferia* y quedan desfasadas porque no pueden hacer coincidir sus procesos locales con estas fechas que les son ajenas, por lo que su propia historia queda relegada a un lugar secundario frente a la fuerza del relato moderno occidental.

No obstante, y a pesar de estas críticas, la necesidad de ordenar y clasificar procesos históricos en sociedades concretas sostiene el consenso, lo que no implica olvidar que la realidad histórica es muy compleja y que su estudio siempre conlleva una simplificación que no debe ser naturalizada sino revisada críticamente.

La periodización de la historia del arte

Respecto de la historia del arte eurocéntrico, Giorgio Vasari es considerado por muchos autores el fundador de la historia del arte y el humanista que crea a mediados del siglo XVI en los prólogos teóricos a sus relatos de las vidas de los artistas italianos la primera versión completa de la categoría historiográfico cultural del renacimiento.

Emilio Burucúa (1999) es un historiador argentino que destaca la labor de Vasari en tanto a partir de ella se establece una periodización del desarrollo de Occidente que hoy todavía perdura, a pesar de las polémicas que este ordenamiento cronológico suscita y de las críticas que buscan superarlo. Aún en nuestros días, plantea Burucúa, los estudios de la historia europea y americana siguen organizados en los tradicionales bloques de la Antigüedad, la Edad Media y la Edad Moderna, siendo el Renacimiento la época en la cual la civilización cristiana alcanza una madurez inédita, incomparable tal vez con las etapas equivalentes de otras civilizaciones, por estar asentada en la atención paradójica de saberse heredera de la tradición clásica antigua. En este sentido, el despliegue de las destrezas y sensibilidades estéticas en la Italia de las ciudades mercantiles, revela el significado latente de una antigüedad lejana para acceder a un grado superior de las realizaciones humanas a una altura nunca antes alcanzada en el pasado, con lo cual, la obra historiográfica de Vasari inaugura también la idea progresiva de la evolución cultural de los hombres y la era de una conciencia desconocida de entusiasmo ante la superioridad garantizada y siempre en aumento del mundo moderno (Burucúa, 1999, p. 12 y 13).

Por otro lado, es interesante la periodización que propone Arthur Danto (1997), un historiador norteamericano que suma a la división clásica en periodos un reconocimiento acerca de las características del arte en términos disciplinares.

Danto plantea que, en realidad, lo que conocemos como *obra de arte* es aquella firmada por un autor y realizada en el marco de un sistema de las artes autónomo de otros sistemas y procesos. Este sistema de las artes nace en el Renacimiento y está para él referenciado en la obra de Giorgio Vasari *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, publicada en Florencia en 1550, en la cual se considera la trayectoria de cada artista particular como un respaldo de su mérito artístico. En el Renacimiento, además de un arte de autor, nace un arte *mimético y referencial*, articulado a partir de la perspectiva como sistema privilegiado de representación del espacio, que busca crear una *ilusión*, alimentada por la idea de que un cuadro es, en realidad, una *ventana* al mundo. El arte *naturalista* se va a mantener vigente hasta fines del siglo XIX, cuando la idea de *mímesis* se rompa y dé lugar a nuevos procesos, iniciados por el postimpresionismo y consolidados con el desarrollo de las vanguardias históricas.

Todo el arte anterior al Renacimiento es para Danto *arte anterior a la era del arte*, porque las expresiones de las artes hasta fines de la Edad Media están al servicio de otras disciplinas y no existe un sistema de las artes autónomo. De este modo, lo que nace con Vasari es la *era del arte*, una forma de entender el arte y de que el arte relate al mundo. En ese sentido, dice Danto, nace una narrativa, la *narrativa premoderna* porque, a pesar de estar dentro de lo que la historia en general considera *Edad Moderna* (marcada por la consolidación de las monarquías centralizadas que son la base de los futuros estados nacionales, la colonización de América con la consecuente expoliación de sus recursos y la esclavitud y genocidio de su población originaria, el desarrollo del sistema mercantil, la creación de nuevas rutas comerciales, la reforma luterana, la primera revolución industrial, entre otras características), no hay *modernidad* propiamente dicha en el arte hasta que se rompe con los principios de *imitación* y de *belleza*.

Así, para Danto la *modernidad* en el arte aparece con el postimpresionismo a partir de la figura de Gauguin, van Gogh y Cézanne y se desarrolla con las vanguardias históricas, que se ubican en Europa entre 1907 y 1948 y que promulgan un arte *autorreferencial*. La *narrativa moderna* abarca tanto las vanguardias como las neovanguardias, en las que distintos grupos de artistas mantienen su producción en los lineamientos de las vanguardias históricas. La diferencia está dada porque, hacia 1948, el eje del mercado y de la legitimación en el mundo del arte cambia y se traslada de París, ciudad *luz* y *faro* del siglo XIX y comienzos del XX, a Nueva York, capital del nuevo mercado del arte.

Esa nueva *narrativa*, según Danto se sostiene en la idea de un arte que no tiene obligaciones respecto de otras esferas de la práctica cultural y que, de a poco, se desprende también de la materialidad de la obra. En tanto las vanguardias históricas reformulan la relación entre artista, obra y público, a medida que avanza el siglo XX la *obra* como objeto también es cuestionada, lo que da lugar a obras asociadas más a un proceso que a un producto u objeto. Esto toma un cariz definitivo con el desarrollo de las distintas formas de arte conceptual propias de la década de 1960 y se consolida hacia 1975, con las obras de los artistas del grupo de arte conceptual *Fluxus*.

Es entonces cuando, para Danto, *muere* el arte: nacido en el Renacimiento, muere el arte de autor, el arte que necesita de una obra objeto para existir y también mueren los relatos acerca del arte. Ya no hay más *narrativas*.

En realidad, a fines de la década de 1970 hay una crisis a nivel global que plantea la caducidad de los relatos totalizantes propios de la mirada positivista que domina el mundo desde el siglo XIX y que considera que hay una sola forma de ciencia, una sola forma de historia. La propuesta de una ciencia que *evoluciona* es reemplazada por la de una ciencia que *revoluciona*. Al decir de Thomas Kuhn (1962), la ciencia *cambia* cuando se producen episodios de desarrollo no acumulativo en los que un *paradigma* es reemplazado, completamente o en parte, por otro nuevo e incompatible.

A fines de los años setenta, por lo tanto, *muere el arte* y también *muere la historia*.

Danto afirma que a fines del siglo XX comienza la *posthistoria*, cuya forma ya no es la de un relato *único* sino que está marcada por la convivencia de múltiples visiones. En tanto en la *posthistoria* persisten algunos de los lenguajes y proyectos de la vanguardia, en la década de 1980 se desarrolla una *posvanguardia* que reformula propuestas del futurismo, dadaísmo y surrealismo, procurando reescribir aspectos del pasado y presente cultural que construyen otras formas de arte. Hacia 1990 se inicia lo que este autor considera el período del *arte contemporáneo*, marcado por la incidencia de un estilo cosmopolita, globalizado y despolitizado, propio de ferias y bienales, que intenta desconectar la obra de su productor y su hacer local.

Visiones críticas de la modernidad

Otros autores trabajan el concepto de modernidad desde otras posturas.

Nicolás Casullo (1999) es un filósofo argentino que plantea que la *modernidad* es una condición de la historia que comienza a darse de manera consciente entre los pensadores en Europa en los siglos XVII y XVIII. De este modo, la *modernidad* en su significado más amplio y más abstracto es una particular condición de la historia.

Desde el siglo V, la palabra *historia* define un tiempo diferente de lo inmediato. Pero es a fines del siglo XVIII donde adquiere una particular relevancia y polemiza entre lo antiguo y lo moderno. En ese momento, las sociedades asisten a descubrimientos científicos, avances tecnológicos y revoluciones industriales que las hacen conscientes de una progresiva modernización de la historia y del mundo, lo cual es visto como algo positivo en tanto promueve el llamado *desarrollo* de los estados europeos. En ese contexto, la subjetividad pensante descifra que la modernización no sólo aparece en el campo de los avances sociales, industriales, técnicos, económicos y financieros, sino que aparece también como necesidad de una nueva comprensión del mundo.

Casullo plantea que el mundo no existe de por sí sino mediante el esfuerzo de representación con que lo ordenamos, lo entrelazamos axiológicamente, lo definimos, lo pronunciamos y lo llevamos adelante. Si se le quitan las ideas ordenadoras con las que podemos hablar de él, el mundo es un caos de circunstancias: ésta es la base del nuevo pensamiento moderno, que hace consciente la

modernización del mundo y que propone que el mundo es la representación que nos hacemos de él. El control de esa representación es el eje de la historia. Por eso, la modernidad también involucra como elemento esencial un proceso de nueva comprensión de lo real del sujeto y la naturaleza y de las formas de conocer esa naturaleza y ese sujeto.

La principal consecuencia de la modernización cultural acelerada de la historia es, para Casullo, la certificación del agotamiento de una vieja representación del mundo regida básicamente por la teología. Desde la visión judeocristiana, religión e historia se amalgaman, se funden en una única narración de los orígenes y sentidos utópicos. En cambio, los tiempos modernos extinguen el mundo sagrado, lo que se ve reforzado por teorías como la de Nietzsche quien, a fines del siglo XIX, propone la muerte de Dios.

Por su parte, Ticio Escobar (1998) es un crítico paraguayo que aborda el *arte moderno* producido en el Cono Sur Latinoamericano a partir de ciertos aspectos de la historia del arte del Paraguay, porque considera que sus circunstancias, cuestiones y respuestas pueden ser equiparadas a las de la producción artística regional y también porque la cultura paraguaya, a la que adjetiva como *secularmente aislada y doblemente periférica*, presenta algunos problemas básicos en forma concentrada, lo que facilita su análisis.

Escobar plantea que el tema de la *modernidad* es nudo central, obsesión y fantasma de los discursos sobre el arte occidental de por lo menos los últimos cien años, y que la llamada *modernidad periférica* es un punto inevitable en el debate sobre el arte latinoamericano desde sus inicios, por lo que propone estos conceptos como uno de los puntos de partida de diferentes lecturas sobre la historia del arte producido en América Latina.

De cara a las figuras propuestas o impuestas por la modernidad central se ocupan posiciones distintas. Por otra parte, el conflicto entre el arte y lo real constituye una cuestión antigua en el curso de aquella teoría. Y, también, un asunto pendiente siempre.

Puesto que toda producción artística es considerada en el ámbito de la teoría de la representación, es importante considerar hasta qué punto pueden dar cuenta de sus propias historias formas colonizadas por otros sistemas de representación, formas dependientes de modelos hegemónicos, escamoteadas por la historia oficial y sofocadas por la dictadura.

Escobar no indaga en los mundos indígenas precolombinos, no porque carezcan de conflictos sino porque se resisten a ser asentados en las categorías de la historia occidental del arte.

Defina entonces tres etapas en el *arte paraguayo*. El *arte colonial* logra definir formas expresivas particulares. En tanto la colonia es para Escobar un proceso de desmantelamiento de las culturas autóctonas y de imposición violenta de los lenguajes imperiales, el llamado *arte hispano-guaraní* guarda en su origen la memoria de feroces procesos de etnocidio y de rencor, de vaciamiento y persecución. Pero sus formas no traducen fielmente estos conflictos, y no los resuelven, por cierto, ni real ni simbólicamente. El *arte moderno* coincide en su desarrollo con el tiempo de la dictadura de Stroessner (1954 a 1989). Eso no significa que sea la consecuencia de ésta, pero tampoco que constituya, necesariamente, su contracara. El *arte desmodernizado* coincide con el

desencanto de la transición a la democracia concebida en formato de mercado, con la expansión banalizante de las industrias culturales, con experiencias de integración regional cuyos alcances *se nos escapan*, con la emergencia de nuevos escenarios de corrupción, violencia y miseria y, aun, con esperanzas tercas que avanzan a contramano.

Escobar postula que las *modernidades paralelas* expresan respuestas propias de distintos sectores populares a los desafíos de la modernidad; respuestas que, en muchos casos, terminan coincidiendo, de hecho, con ciertas objeciones contemporáneas, como los cuestionamientos de la autonomía formal, la originalidad, el buen gusto, la vigencia estilística, etc.. Pero, en verdad, todas las posturas *periféricas* asumidas en torno a la modernidad implican diversos grados de *traducción* y de *traición* del ideario moderno, y la *distorsión*, el *destiempo*, la *infidelidad* y el *desacople* abren posibilidades para lo propio: al ser sus figuras y sus discursos *diferidos* o *reapropiados*. Así, la modernidad *sufre* tergiversaciones importantes, que llegan a comprometer las notas esenciales de su concepto y estorban, a veces, la posibilidad de hablar de la *modernidad* de ciertas formas de arte.

A la luz de estas ideas, y considerando la condición *doblemente periférica* que ocupa el desarrollo del arte paraguayo en el contexto regional, Escobar plantea que lo que se produce entre mediados del siglo XIX y mediados del XX en Paraguay es un *arte premoderno*. Dicha categoría da cuenta de *otro* ritmo, *más lento* al decir del autor, respecto de aquél con el que se desarrolla la modernidad artística continental. En otras palabras, otro ritmo domina el periodo en el que artistas de las capitales latinoamericanas entran en contacto y se apropian de los modelos y lenguajes artísticos centrales correspondientes a las vanguardias europeas. En Paraguay esos modelos se reciben de manera mediada, ya que los artistas paraguayos reciben los modelos filtrados por las *submetrópolis* regionales: Buenos Aires y, después, São Paulo. Es por eso que el arte paraguayo recapitula a su manera el trayecto del *arte euronorteamericano* a través de las mediaciones de los modelos rioplatenses y brasileiros. Para Escobar, los artistas locales destacados por sus desarrollos plásticos en el proceso de transición hacia la modernidad de las décadas de 1930 y 1940 son: Jaime Bestard, Wolf Bandurek y Andrés Guevara.

Para Escobar resulta fundamental estudiar estos fenómenos desde lo que él denomina una *visión prismática*, que permita abordar el arte latinoamericano desde diferentes perspectivas, métodos, posturas pluridisciplinarias y miradas epistemológicas diversas. Más que inaugurar métodos nuevos sobre la *descalificación* de todos los anteriores (tentación moderna presente siempre), el autor busca *obligar* a los viejos temas a soltar cuestiones nuevas.

Finalmente, Elsa Flores Ballesteros (2003) es una docente e investigadora universitaria argentina que analiza las relaciones entre lo nacional, lo local y lo regional en el arte latinoamericano vinculado a los procesos de *modernidad*, *globalización* y *antiglobalización*. Para ello, parte de la formación conjunta del llamado *sistema de las artes cultas* y del *estado nación* que se da en el marco de la modernidad occidental, y analiza también los cambios que registra el arte en tiempos de globalización y antiglobalización.

La autora destaca que la *modernidad* tiende a hacer coincidir lo *estético* con lo *artístico* y, a su vez, lo *artístico* con lo *artístico culto*, expulsando o marginando otras categorías: sólo el desarrollo

de la teoría estética y las prácticas consiguientes permiten considerar otros sistemas estéticos u otras categorías de lo artístico, habilitando también, por lo tanto, la distinción entre lo estético y lo artístico. La difusión de este modelo, dice Flores Ballesteros, es posible gracias a la expansión de la *cultura occidental* que, generalmente, se presenta a sí misma como *universal*. De este modo, impone disciplinas como la estética, la historia del arte, la crítica de arte y organiza museos de arte acumulando objetos apropiados por numerosas empresas coloniales. En la primera mitad del siglo XX, se aplican a dichos objetos las ciencias sociales, lo que extiende el concepto de *arte* a procesos y agentes que lo producen, distribuyen o consumen, así como al estudio de las relaciones entre los productos y los procesos estético-artísticos y los fenómenos sociales, económicos, políticos, históricos, culturales, reconociendo además, el rol de la educación en la inculcación de esta mirada. En la segunda mitad del siglo XX, el enfoque moderno intenta *ampliar* sus fronteras por lo que empieza a considerar al *arte popular*, interpretado según los aspectos ideológicos, políticos, sociales o estéticos puestos en juego y, con el advenimiento de los mass media, también el arte masivo.

Al enfoque moderno occidental se debe, entonces, no sólo la elaboración del concepto de arte y sus relativas y sucesivas transformaciones, sino también la acumulación y clasificación de las obras, su encuadre en el marco de los *estilos* primero y de las *vanguardias* después, una exploración acabada de la visualidad y de las técnicas artísticas y la sistematización de las numerosas disciplinas que giran en torno al fenómeno artístico.

La investigadora afirma que el *sistema de las artes cultas* y el *estado nación* se conforman progresivamente en las primeras etapas de la modernidad. Por un lado, si bien el sistema de las artes cultas se va constituyendo con una estructura *transnacional*, se advierte que el campo artístico, en sus instituciones y en sus relaciones con el campo del poder, respeta las fronteras nacionales. Por otro lado, el paradigma estado nación, conformado en Europa y adoptado en América Latina, requiere un territorio específico y aplica criterios de unificación y de homogeneización que procuran neutralizar las diferencias regionales o locales, étnicas, sociales, culturales, lingüísticas, históricas, geográficas, en aras de la construcción de un *tipo* nacional. Estos procesos están determinados por una cierta necesidad de universalización en el marco de las fronteras nacionales, lo que no implica sólo nivelar las diferencias sino también seleccionar hechos o situaciones que se aíslan y se imponen como representativos de la identidad nacional, en desmedro de otros acontecimientos. Este modelo de estado nación pone en su centro, como actor social homogéneo, al ciudadano, que asume la herencia republicana básica, la de la igualdad de los derechos y deberes, lo cual implica cubrir las diferencias.

Asimismo, la autora analiza los procesos relativos a las luchas independentistas, al término de los cuales emergen los nuevos estados nacionales. Cada país latinoamericano tiene entonces una *prehistoria*, constituida por dos etapas: la *precolombina* y la *colonial*, porque considera que su historia comienza con su *independencia* y su emergencia como estado nación políticamente autónomo. Lo mismo sucede con el arte; por esa razón los artistas de los primeros tiempos independientes no salen de los talleres coloniales sino de las academias europeas, a las que son enviados algunos jóvenes becarios, porque es en Europa donde se piensa que se *hace*, se enseña, se aprende y se exhibe el arte. A su regreso, se les encarga a esos artistas noveles que registren y *legitimen* en imágenes los hechos y rostros relacionados con la fundación de la nueva

nacionalidad. De este modo, en el nacimiento y afianzamiento del estado nación las artes desempeñan un papel fundamental, no sólo documental en cuanto registro irremplazable de eventos y personajes históricos, sino también porque presentan determinadas interpretaciones de los mismos y porque, con la selección de las poéticas, las nuevas sociedades expresan qué lugar quieren ocupar en el campo *universal*.

Flores Ballesteros plantea que la relación de las artes plásticas latinoamericanas con las identidades nacionales alcanza su punto álgido en la segunda década del siglo XX, cuando comienza lo que Marta Traba llama *la tradición de lo nacional* (Traba, 1994), período marcado por las *monoidentidades*, concebidas como homogéneas, sin tener en cuenta las particularidades locales o las diversidades culturales, apostando a una cierta homogeneidad y a una cierta *universalidad* dentro de las propias fronteras, lo que condiciona, incluso, las políticas culturales. En el mismo sentido, surge lo que Néstor García Canclini (1994) denomina el *latinoamericanismo*, una forma ampliada de nacionalismo, que parte del reconocimiento de la existencia de una *nación latinoamericana* basada en la generalización y la homogeneización de los rasgos distintivos de la identidad cultural regional.

A fines del siglo XX, ante la proclamada *muerte* de conceptos y categorías que sustentan la modernidad occidental, como las utopías, el progreso indefinido, la razón totalizante, la historia unilineal, el sistema, la estructura y las monoidentidades, la unicidad cultural moderna es reemplazada por la *multiculturalidad*, y la homogeneidad nacional por las *heterogeneidades* locales. Flores Ballesteros analiza las teorías poscoloniales que surgen entonces, como la del crítico palestino Edward Said, que sacuden la base misma de la concepción moderna de arte al cuestionar su autonomía, su desinterés y su autosuficiencia estética y desenmascarar su estrecha relación con determinadas actitudes políticas y económicas imperialistas y colonialistas. Walter D. Mignolo (1997) define la *razón poscolonial* como aquellas prácticas teóricas que se manifiestan a raíz de las herencias coloniales, en la intersección de la historia moderna europea y las historias *contramodernas* coloniales. Alfonso de Toro prefiere hablar de *poscolonialidad*, a la que explica como una *reescritura* del discurso del centro y de su inclusión en un nuevo contexto y paradigma histórico. En suma, lo *poscolonial*, como lo *posmoderno*, se caracteriza por ser deconstruccionista, intertextual, e intercultural, recodificador de la historia en relación con el descentramiento, híbrido, heterogéneo y de una radical particularidad y diversidad.

Respecto del fenómeno de la *globalización*, la autora propone dos interpretaciones. Por un lado, considerando la preexistencia de naciones autónomas que se vinculan entre sí y constituyen la sociedad global; se supone que hay un *centro expansivo*, y se distingue entre *centro* y *periferia*, *adentro* y *afuera* con respecto a dicho centro. Por otro lado, se postula la existencia de una *megasociedad*, una sociedad global dotada de lógica y estructura propias que detenta una cultura *mundializada* que se edifica sobre una *desterritorialización*. Así, los jóvenes *globalizados* se identifican entre sí merced a nuevos referentes identitarios. Los *públicos mundializados* consumen los mismos objetos y están marcados por el mercado internacional, los medios masivos, las empresas transnacionalizadas e imaginarios transnacionales. De todos modos, dice la autora, son *globalizaciones imaginadas* (término de García Canclini), no sólo porque hay distintas maneras de entender lo global, sino también porque el discurso globalizador oculta la desigualdad real y la recubre de lo que sucede entre pocas naciones. En sus palabras, un desvergonzado

mercadocentrismo confunde valores estéticos y económicos, desnudando de funciones simbólicas a la mayor parte de la producción artística y marginando la producción periférica.

Entonces, la autora adhiere a la propuesta de recuperación de las instancias nacionales, pero rechaza la concepción de lo nacional como homogéneo, unificado y *esencializado*, en aras de un ser nacional concebido como fijo o anclado en un momento histórico generalmente pretérito: lo nacional es heterogéneo y está en constante construcción, en relación imprescindible con la diversidad cultural y la pluralidad local. De este modo, *lo local* y *lo nacional* se implican recíprocamente. En nuestro país, esto significa fortalecer el conocimiento de *lo local* sin quedarse definitivamente en su entorno, ya que remite necesariamente a *lo nacional*. Por otra parte, el anclaje de *lo nacional* en la diversidad y pluralidad local tiende a desconocer el prejuicio imperante en Argentina aún en nuestros días, según el cual, y de hecho, se considera *arte argentino* el que se produce, distribuye y/o consume en la Ciudad de Buenos Aires, relegando el resto del país a la *ignota* categoría de *arte del interior*. Este prejuicio, siempre vigente, tensiona la mayor parte de las historias del arte argentino

En definitiva, Flores Ballesteros propone recuperar lo nacional heterogéneo, en relación imprescindible con la diversidad cultural y la pluralidad local, y con una incidencia directa en la antiglobalización pensada, al decir de Mignolo (1995), desde una razón postcolonial.

Conclusión

Este texto procura reflexionar acerca de la periodización eurocéntrica del arte y también promover la reflexión sobre la producción artística, contribuyendo a la vez a la ampliación del campo epistemológico de las artes y la historia del arte, a partir del análisis de las posturas de distintos autores, del cuestionamiento de categorías tradicionales y de su problematización desde nuevos enfoques, con el objetivo de elaborar una historia del arte construida desde una mirada crítica de la modernidad/colonialidad.

Referencias bibliográficas

Acha, J. (1994). *Las culturas estéticas en América Latina* (Reflexiones). Recuperado de: <https://academicaenpeg.files.wordpress.com/2017/03/acha-las-culturas-esteticas-de-am-completo.pdf>

Alonso, M. (2018) ¿Un arte latinoamericano? En De Rueda, M. A. y Pérez Balbi, Magdalena I. (Coord.) *Figuraciones de una modernidad descentrada. Derivas sobre algunos temas de las artes visuales en América Latina y Europa (1850-1950)* (pp. 147-150). La Plata, EDULP. Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/152320>

Burucúa, Emilio (Director) (1999) Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política. Buenos Aires, Sudamericana, disponible en: <https://blogs.ead.unlp.edu.ar/visuales3/files/2023/12/Burucua-Nueva-Historia-del-arte-Argentino.pdf>

Casullo, N. (1999) La modernidad como autorreflexión. En *Itinerarios de la modernidad* (pp. 9-22). Buenos Aires, EUDEBA, Recuperado de: https://drive.google.com/file/d/1hHtMKsndpMarO3QrOKBWea3ryqVltNGm/view?usp=share_link

Danto, A. (1997). Introducción: moderno, posmoderno, contemporáneo. En *Después del fin del arte* (pp. 25-41). Barcelona, Paidós, disponible en:
https://drive.google.com/file/d/1lqRS7phk11Y5nrw81LtauG4ohANtTKtv/view?usp=share_link

de Rueda, M. (2015). Introducción. En de Rueda, M. (Coord.) *Itinerarios del Arte moderno entre América Latina y Europa 1830-1945: revoluciones, apropiaciones y críticas a la modernidad*. La Plata, EDULP. Recuperado de:
http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/49067/Documento_completo.pdf?sequence=1

Dussel, E. (1995). Europa, modernidad y eurocentrismo. *Revista Ciclos en la Historia, la Economía y la Sociedad*, Clacso, disponible en:
http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100708040738/4_dussel.pdf

Escobar, Ticio. (1998). Las otras modernidades. Notas sobre la modernidad artística en el cono Sur: el caso paraguayo. Páginas 1 a 16. Recuperado de:
<http://servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Queretaro/complets/TicioEscobar.PDF>

Flores Ballesteros, E. (2003). Lo nacional, lo local, lo regional en el Arte Latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización. *Revista Huellas*, 3(3), 31-44. Recuperado de:
https://drive.google.com/file/d/160CCVYcolVVMsrcoJ2yxurS6yUe7IHki/view?usp=share_link

García Canclini, N. (1994). Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Selección pp. 13-25. Buenos Aires. Grijalbo. Recuperado de:
https://drive.google.com/file/d/1Qwlz8SQaa0uYWpn-SE-sYb6MvrSPKYmA/view?usp=share_link

Gluzman, G. (2021). Nuevas historias del arte: El canon accidental. Mujeres artistas en Argentina (1890-1950) o la construcción de una memoria más inclusiva. Recuperado de:
https://media.bellasartes.gov.ar/h/Publicaciones/cat_canon_web.pdf

Kuhn, T. (1962). *La estructura de las revoluciones científicas*. México, FCE, 1971, Recuperado de:
<http://epistemologiadelascienciassociales.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/114/2014/10/Kuhn - La Estructura de las revoluciones Cientificas.pdf>

Kusch, R. (1953). La seducción de la barbarie. Recuperado de:
https://enriquedussel.com/txt/Textos_200_Obras/Filosofos_Argentina/Obras_completas_1-Rodolfo_Kusch.pdf

Mignolo, W. D. (1995). La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales. *Revista Chilena de Literatura*, (47). Recuperado de:
<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/39564/41158>

Quijano, A. (1991). Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, 13 (29), pp. 11-20. Recuperado de: https://www.margen.org/cursos/67-1/unid01/complem07_01.pdf

Traba, M. (1994). *Arte de América Latina 1900-1980*. Selección pp. 1-81. Washington, Ed. del Banco Interamericano de Desarrollo. Recuperado de:
https://drive.google.com/file/d/19O5XqclNzGz0uuWGeO_wi1DPzjMWpWCc/view?usp=share_link