

## Lo nacional, lo local, lo regional en el Arte Latinoamericano:

de la modernidad a la globalización y la antiglobalización

ELSA FLORES BALLESTEROS

(Santa Fe, Argentina).

Docente de la Maestría de Arte Latinoamericano de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo. Especialista en Historia Social, Sociología y Antropología del Arte. Se ha desempeñado como docente universitaria en nuestro país y en Venezuela, donde también fue crítica de arte. Ha dirigido proyectos de investigación y de doctorado y recibido numerosos premios, entre ellos el Premio de Honor de la UNESCO. Entre sus publicaciones se encuentra *Convergencias* (1983), *Etedguy: Arte - Información para la comunidad* (1983). También ha escrito en revistas especializadas.

Para comprender los cambios que registra el arte en tiempos de globalización y antiglobalización, es quizá conveniente partir de la conformación conjunta del llamado "sistema de las artes cultas" y del Estado-nación en la modernidad occidental.

### Arte y modernidad

La concepción occidental del arte tuvo su punto de partida en el mundo de las ideas de Platón -donde la idea de Belleza era la única "sensible"- y se constituyó a través de las estéticas aristotélica, neoplatónica, tomista y otras, hasta culminar en la kantiana, expuesta básicamente en la "Crítica del Juicio". Es sabido que con Kant lo estético se desplaza desde la obra al Juicio -desde el objeto al sujeto-, que en tanto estético se diferencia del lógico -pues atañe al sentimiento y no al conocimiento-, pero está dotado como éste de universalidad, necesidad y apodicticidad.

Es interesante observar que el sistema de las artes cultas se desarrolla paralelamente a la teoría -por entonces sólo filosófica, o de estética filosófica- que lo fundamenta, lo esclarece y lo legitima. Cuando aquél ya está constituido, en el siglo XVIII, se fundan la Estética y la Historia del Arte como disciplinas autónomas, y se consagra la Crítica de Arte.

El arte concebido en estos términos será dotado de ciertos atributos: autonomía y autosuficiencia estéticas, universalidad, unicidad, "desinterés". Su apreciación requerirá de un juicio proveniente del Gusto o, más tarde, de una "percepción estética pura", que apuntará precisamente a la forma.

Por otra parte, se tendió a hacer coincidir lo estético con lo artístico, o con lo artístico culto, expulsando o marginando otras categorías. Sólo el desarrollo de la teoría estética y las prácticas consiguientes llevaron a considerar otros sistemas estéticos u otras categorías de lo artístico, permitiendo también, por lo tanto, la distinción entre lo estético y lo artístico, como lo ha hecho Juan Acha y gran parte de la estética contemporánea.

La difusión de este modelo fue posible gracias a la expansión de la cultura occidental, que generalmente se presentó a sí misma como "universal". De este modo impuso disciplinas como la Estética, la Historia del Arte, la Crítica de Arte y organizó museos de arte, acumulando objetos que muchas veces no habían nacido bajo el signo del arte, o que eran el resultado de la apropiación llevada a cabo por las numerosas empresas coloniales.

En la primera mitad del siglo XX se aplicaron a dichos objetos las Ciencias Sociales -especialmente la Antropología, la Sociología, la Semiología-, lo que permitió la incorporación de nuevos marcos teóricos y la revisión de muchos conceptos aceptados acríticamente. Esto hizo po-

sible asimismo la extensión del concepto de Arte a los procesos y agentes que lo producen, distribuyen o consumen, así como el cuestionamiento de algunos supuestos gracias al estudio de las relaciones entre los productos y los procesos estético-artísticos y los fenómenos sociales, económicos, políticos, históricos, culturales. Hubo que reconocer, además, el rol de la educación en “la inculcación de lo arbitrario”, de que habla Bourdieu.

Al enfoque moderno-occidental se debió, 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 encuadramiento en el marco de los estilos primero y de las vanguardias después, una exploración acabada de la visualidad y de las técnicas artísticas, la sistematización de las numerosas disciplinas que giraron en torno del fenómeno artístico, etc.

Junto al arte culto se relevó el arte popular (diferentemente interpretado según los aspectos ideológicos, políticos, sociales o estéticos puestos en juego), y más tarde, con el advenimiento de los mass media, el arte masivo. El enfoque moderno se caracterizó por tratar de deslindar con cierto rigor sus fronteras.

Si, una vez instituida la concepción moderna del arte, se sometió a obras premodernas a una compleja tarea de desfuncionalización para apuntar solamente a su forma y de ese modo reconocerles o asignarles una categoría artística, más tarde se admitió la existencia de otros dos sistemas estéticos, no artísticos, en que las funciones de diverso tipo conviven con los aspectos estéticos: el sistema artesanal y el de los diseños.

### **Nación y modernidad**

Aunque atinentes a dominios claramente diferenciados, el sistema de las artes cultas y el Estado-nación se van conformando progresivamente en las primeras etapas de la modernidad. Si bien el primero 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.

El paradigma Estado-nación, conformado en Europa y adoptado en América Latina -que recibe el modelo ya constituido, sin pasar por su larga génesis- requiere un territorio específico y aplica criterios de unificación y de homogeneización que procuran neutralizar las diferencias regionales o locales de diverso tipo -étnicas, so-

ciales, culturales, lingüísticas, históricas, geográficas, etc.-, en aras de un “tipo nacional”. Estos procesos están determinados por una cierta necesidad de “universalización”, aunque “universalizar”, en el marco de las fronteras nacionales, no implica sólo nivelar en principio las diferencias, sino también seleccionar hechos o situaciones que se aíslan y se imponen como representativos de la “identidad nacional”, en desmedro de otros.

Dice a este respecto Néstor García Canclini:

*“La identidad es una construcción que se relata. Se establecen acontecimientos fundadores, casi siempre referidos a la apropiación de un territorio por un pueblo o a la independencia lograda enfrentando a los extraños. Se van sumando las hazañas en las que los habitantes defienden ese territorio, ordenan sus conflictos y fijan los modos legítimos de vivir en él para diferenciarse de los otros. Los libros escolares y los museos, los rituales cívicos y los discursos políticos, fueron durante mucho tiempo los dispositivos con los que se formuló la Identidad (así, con mayúscula) de cada nación y se consagró su retórica narrativa.”<sup>1</sup>*

Algunos autores han observado que este modelo de Estado-nación pone en su centro, como homogéneo actor social, al “ciudadano”, que asume la herencia republicana básica, la de la “igualdad” de los derechos y deberes, lo cual implica olvidar -o por lo menos cubrir- las diferencias sociales, étnicas, económicas, religiosas, culturales, etc. En principio, todos los ciudadanos de tal Estado-nación comparten un mismo territorio, aceptan los mismos símbolos nacionales, hablan la lengua oficial -aunque existan otras lenguas o dialectos-, se someten a una educación común por lo menos en los primeros ciclos de aprendizaje, asumen la misma historia nacional, etc.

### **Lo nacional en el arte latinoamericano**

En América Latina estos procesos -los relativos a la conformación paralela de las artes y del Estado-nación-, recibirán un fuerte impulso a partir de los movimientos y luchas independentistas, al término de los cuales emergerán los nuevos Estados-naciones.

Cada país latinoamericano tiene una prehistoria constituida por dos etapas: la precolombina y la colonial, pero 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 ar-

tistas de los primeros tiempos independientes no salen de los talleres coloniales (salvo muy contadas excepciones, en que son considerados "artistas populares"), 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 encargará a esos artistas noveles que registren y legitimen en imágenes los hechos y rostros relacionados con la fundación de la nueva nacionalidad: la firma de las actas de la independencia, las batallas decisivas, las efigies de los Libertadores, los retratos de los próceres y de la burguesía naciente.

En el nacimiento y afianzamiento del Estado-nación las artes desempeñan así 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.

La relación de las artes plásticas latinoamericanas con las identidades nacionales alcanza probablemente su punto álgido en la segunda década del siglo XX, cuando comienza lo que Marta Traba ha llamado "la tradición de lo nacional". Aparece así la necesidad de plasmar en imágenes la "mexicanidad", la "peruanidad", la "argentinidad"<sup>2</sup>. Muchas veces los artistas coinciden con literatos e ideólogos en el compromiso de fijar los rasgos constitutivos de la identidad nacional respectiva, como sucede en México con el impulso dado por Vasconcelos a los muralistas, en Perú con los escritos de Mariátegui y su apoyo al indigenismo pictórico, en Brasil con la alianza de Oswald y Mario de Andrade con los pintores de la "antropofagia", etc. Unos y otros recurren a distintos momentos de la memoria histórica, o a aspectos étnicos, o sociológicos, siempre dentro de los límites nacionales.

Para algunos autores la irrupción de las masas en los años '30 - '60 es absorbida por las políticas populistas. Los medios masivos procuran dar a las manifestaciones populares un sello "nacional" a través del radioteatro, la tele-novela, el cine.<sup>3</sup>

Todo este período está 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. Dentro de éstas actúan asimismo las políticas culturales.

### **Lo regional en el arte latinoamericano**

Aclaremos que cuando hablamos de "lo regional" nos referimos, en este caso, a la macro-región Latinoamérica. Para García Canclini el "latinoamericanismo" sería otra forma, ampliada, de nacionalismo, que parte del reconocimiento de la existencia de una "nación latinoamericana". La postulación de la unidad de ésta se afianza en el siglo XIX, con las acciones libertadoras, pero responde históricamente a distintas denominaciones: Hispanoamérica, Iberoamérica, Latinoamérica.

Esta vasta región, macro-región que coincide con un subcontinente<sup>4</sup>, ocupa el mismo lugar en el "proceso civilizatorio", comparte una misma formación socioeconómica, ha sido sometida al mismo tipo de conquista en el mismo período. En un primer momento abarcó sólo los pueblos de lengua española, luego incluyó a Brasil<sup>5</sup>, y más tarde se le agregó el Caribe (incluso islas de lengua francesa, holandesa o inglesa). En general, y a pesar de las diferencias, se ha procedido a una generalización y a una homogeneización, tal como ha sucedido con el Estado-nación, aunque se han intentado varias clasificaciones. En todo caso se han relevado las diferencias (en términos de contraste la mayor parte de las veces) con la América de cultura anglosajona.

En cuanto a los rasgos distintivos de la identidad cultural latinoamericana, los mismos han variado, en sus atribuciones, histórica e ideológicamente: desde el arielismo, la adjudicación del "pensamiento salvaje", la inserción en el realismo mágico, la herencia indígena, el mestizaje como base étnico-cultural, una hibridez constitutiva, el sometimiento a la dialéctica dominación-dependencia, hasta las propuestas de premodernidad persistente o de posmodernidad "avant la lettre".

Por otra parte, en esa pregunta por la identidad latinoamericana -como en la análoga por la identidad nacional- en una primera etapa se dieron respuestas sustancialistas o esencialistas y luego se apeló a la "construcción" histórica. En el primer caso se apeló a componentes ontológicos, basados en una primera esencia perdurable, fundamento de determinados atributos. En el segundo caso se recurrió a procesos, construcciones témporo-espaciales, la dinámica histórica.

Marta Traba y José Gómez Sicre (éste desde la ex Unión Panamericana) fueron los primeros en emplear, recurrentemente, la expresión "arte latinoamericano", ya desde los años '50. La misma se difundió notablemente en los años '70, gracias a la celebración de encuentros internacionales donde artistas, críticos, museólogos y algunos investigadores debatieron esa problemática, a la proliferación de revistas especializadas, a la abundancia de exposiciones, a la apertura de museos de arte latinoamericano y quizá, sobre todo, al surgimiento de una serie de teóricos (algunos de los cuales procedían de la crítica de arte o de la historia del arte, otros de la sociología del arte o de la antropología cultural, pero todos trataban de sistematizar, con distintos enfoques, una teoría del arte latinoamericano). Entre esos teóricos, cuyas investigaciones y publicaciones abundaron a partir de los años '70, hay que citar, además de la precursora Marta Traba, a Néstor García Canclini, Juan Acha, Mirko Lauer, Ticio Escobar, Damián Bayón, Aracy Amaral, Federico Morais, Jorge Manrique, Rita Eder y varios otros. En esos años se debatió intensamente acerca de "lo legítimamente latinoamericano" en arte, utilizándose diversos argumentos. A la pregunta pertinente respondía Juan Acha:

*"(...) si consideramos que nuestra identidad constituye un proceso al calor de la realidad local y mundial, en cuanto somos y queremos ser otros, y si pensamos que somos plurales, en tanto nacemos y crecemos rodeados de las diferencias más opuestas, nos nutren varios mestizajes y podemos adoptar indistintamente varias maneras de ser (...) entonces, no todo lo latinoamericano es típicamente latino ni nadie puede señalar con probidad lo que es y no es legítimamente latinoamericano en arte; menos aún imponérselo a los artistas."*<sup>6</sup>

La exigencia acerca de la fidelidad artística a "lo legítimamente latinoamericano" tuvo dos direcciones, una externa y otra interna. Se basó frecuentemente en estereotipos, "congelando" la identidad colectiva a partir de algunos rasgos erróneamente generalizados, y requiriendo de los artistas que los expresara. A este respecto concluía García Canclini:

*"(...) me parece que la operación que ha logrado más verosimilitud es el fundamentalismo macondista: congela lo "latinoamericano" como santuario de la naturaleza premoderna y sublima a este continente como el lugar en que la violencia social es hechizada por los afectos."*<sup>7</sup>

## **De la modernidad a la posmodernidad y a la poscolonialidad**

La autocrítica de la modernidad occidental ha sido probablemente el motor más poderoso de la posmodernidad. No intentaremos tomar posición en el intenso debate sobre el que se sustenta la plural teoría posmoderna. Tampoco queremos optar entre la vía "posmoderna" y la "neomoderna" (siguiendo las críticas a una "modernidad incumplida" o "inacabada"). Queremos sólo aludir a los considerables cambios advertibles en este supuesto paso de la modernidad a la posmodernidad, y a sus consecuencias en el campo artístico, también en América Latina.

Ante la supuesta conclusión -aun imperfecta- de la modernidad, se ha hablado de la "muerte" o por lo menos la "crisis" de muchos conceptos y categorías que sustentaron -y muchas veces tensionaron- la modernidad occidental: la de las utopías, del "progreso indefinido" (de raigambre iluminista) de la Razón o la razón totalizante, de la "historia unilineal", el Sistema, la Estructura, las "monoidentidades". La unicidad cultural moderna es reemplazada por la multiculturalidad, y la homogeneidad nacional por las heterogeneidades locales.

En el campo del arte acaece lo que se ha llamado "la crisis de las vanguardias", lo cual trae varias consecuencias: la suspensión de la macrohistoria única y lineal del arte, tradicionalmente organizada en torno a la sucesión de los estilos primero y de las vanguardias después; la atención prestada a producciones artísticas no representadas por las vanguardias, o por la avanzada de éstas, o elaboradas en ciudades no consideradas como centros vanguardísticos; el cambio de actitud frente a la exigencia de originalidad e innovaciones en la producción artística.

En América Latina el debate con respecto a la modernidad y a la posmodernidad se ha diversificado: se ha hablado de "modernidad periférica" (y, por extensión, de "posmodernidad periférica"), de radicación en la premodernidad, de posmodernidad "avant la lettre", de coexistencia de tiempos diferentes.

Matizando para este subcontinente el rechazo de las utopías, Ticio Escobar dice:

*"De hecho, diariamente, ciertos pueblos oscuros y olvidados de América Latina construyen versiones poéticas de sus realidades postergadas capaces a veces de conjurar la muerte y asegurar siempre de reafirmar el deseo. Son las utopías distintas: tal vez no señalen el porvenir, como lo hacen las utopías modernas, y sueñen con*

*orígenes concurrentes, con pasados por venir o futuros ya sidos. Son utopías que, más movidas por resortes míticos que hechizadas por los cantos de sirena de la modernidad, a veces inaudibles, no están obligadas a cargar con las consecuencias de los errores de ésta.”*<sup>8</sup>

Ticio Escobar condena asimismo la visión eurocéntrica que releva la “forma pura”, supuestamente autónoma, y excluye otro tipo de producción:

*“(…) el arte de los pueblos indígenas y el correspondiente a inmensas zonas rurales de América Latina, involucrado en distintos plurales, no puede aislar el momento estético-formal ni garantizar la genialidad individual del artista y se convierte en mera artesanía, inofensivo producto de destreza manual.”*<sup>9</sup>

En esta línea, Ticio Escobar ha sistematizado las investigaciones efectuadas entre los indígenas paraguayos en *La belleza de los otros*. Allí exige la calificación de “arte indígena” para la producción de tribus recolectoras y agrícolas, encontrando en la misma algunas notas características: 1) Las manifestaciones expresivas se articulan en torno a un núcleo mítico-ritual que fundamenta las identidades individuales y colectivas y encuentran su soporte privilegiado en el cuerpo humano, base de la ornamentación plumaria, los tatuajes y las pinturas corporales; la fiesta ritual reúne todas las expresiones y constituye una obra de arte total. 2) La creación estética se asocia también a la producción de objetos aliados a la subsistencia, como la cestería guaraní y los textiles chaqueños. Así:

*“Es imposible desconocer el gran número de utensilios domésticos y rituales, así como de representaciones ceremoniales, que están diseñados y realizados de forma tal que implican trabajos ornamentales y soluciones formales no requeridos por las meras funciones domésticas o las exigencias del culto; en esa franja excedente trabaja la forma. De hecho, el indígena (...) sabe que, a través de los recursos de la forma puede recalcar y manifestar aspectos profundos de la identidad social o momentos íntimos de su propia subjetividad que no pueden ser alcanzados de otra manera.”*<sup>10</sup>

La teoría poscolonial ha agregado otros enfoques. En “Cultura e imperialismo”, el palestino-norteamericano Edward Said ha sacudido la base misma de la concepción moderna del Arte, al cuestionar su “autonomía”, su “desinterés”, su autosuficiencia estética, y desenmascarar su estrecha relación con determinadas actitudes políticas y económicas (imperialistas, colonialistas).

Algunos autores han encontrado profundas relaciones entre la teoría posmoderna y la poscolonial. Walter Mignolo afirma:

*“(…) nos encontramos con dos maneras fundamentales para criticar la modernidad: una, la poscolonial, desde las historias y herencias coloniales; la otra, la posmoderna, desde los límites de la narrativa hegemónica de la historia occidental”*<sup>11</sup>

El mismo autor define a la razón poscolonial como

*“(…) un grupo diverso de prácticas teóricas que se manifiestan a raíz de las herencias coloniales, en la intersección de la historia moderna europea y las historias contramodernas coloniales.”*<sup>12</sup>

Alfonso de Toro prefiere hablar de poscolonialidad, a la que explica del siguiente modo:

*“(…) como categoría epistemológica se puede entender como una re-escritura del discurso del centro, de un “contra-discurso”, como un discurso subversivo de descentramiento, en un sentido semiótico-epistemológico (y no ideológico-militante comprometido) y no de la reconstrucción de una identidad sustancial (esencia), sino de una apropiación de los discursos del centro y de su inclusión en un nuevo contexto y paradigma histórico”.*

*“(…) como palimpsesto en su sentido epistemológico. Así, el discurso de los colonizadores y de los colonizados, de la periferia y del centro, tiene como base el palimpsesto el cual supera esta oposición tradicional”.*

*“(…) como categoría cultural incluye, naturalmente, dentro de una teoría de la cultura, lo sociológico, lo político, lo económico y lo científico, sin caer en clasificaciones dogmáticas.”*<sup>13</sup>

Lo poscolonial, como lo posmoderno, se caracteriza por ser deconstruccionista, intertextual, e intercultural; recodificador de la historia, en relación con el descentramiento; híbrido, heterogéneo, de una radical particularidad y diversidad.

Si sólo se tiene en cuenta la descolonización posterior a 1945 -observa Walter Mignolo- se presta atención -desde la teoría poscolonial- a excolonias de Gran Bretaña, Alemania y Francia básicamente, pero no a las que habían caído bajo el dominio de España y Portugal, como es el caso de los países latinoamericanos, a los que no siempre, o no totalmente, se incluye en el Tercer Mundo. Esta es una de las razones por las que el concepto de poscolonialidad se ha ignorado en los últimos (y sólo recientemente se haya introducido en algunos círculos latinoamericanos de los Estados Unidos), mientras que el

de posmodernidad es difundido, sobre todo en Brasil y el Cono Sur (con mayor población de origen europeo). Sin embargo, Alfonso de Toro considera que a partir de los años '80 se habla de posmodernidad en los Estudios Culturales sobre América Latina, y en los años '90, de poscolonialidad.

Creemos que la convergencia de la teoría posmoderna y la poscolonial ha conmovido profundamente los distintos niveles del campo artístico latinoamericano, aunque los cambios en los enfoques no sean siempre inmediatamente perceptibles. La conmoción no se ha dado sólo en la producción de las obras, sino también en las aproximaciones teóricas, en los encuadramientos metodológicos, en las asociaciones interdisciplinarias, en los reordenamientos institucionales.

### **Globalización**

Para algunos autores la posmodernidad y la poscolonialidad se inscriben ya en la globalización. Para otros ésta es un hecho nuevo, diferente.

Renato Ortiz entiende la globalización como continuidad y como especificidad. En el primer caso tiene sus antecedentes modernos en la expansión capitalista de los siglos XV a XVIII y la de las sociedades industriales. En el segundo -acepción dominante en nuestros días- se trata de una nueva configuración que a finales del siglo XX alcanza la sociedad, que supera los límites nacionales.<sup>14</sup>

El fenómeno de la globalización puede ser interpretado de dos maneras: 1) Como relacionado con los procesos internacionales o intercivilizatorios: en esta interpretación hay una 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). Al postular como modelo de esta sociedad el colonialismo y el imperialismo, se encuentra una analogía entre la expansión norteamericana y la romana imperial. Aunque se preserva la independencia de los núcleos civilizatorios, se piensa que en la actual globalización lo que se expande es la civilización occidental. 2) En la segunda interpretación se postula la existencia de una "megasociedad", una "sociedad global" dotada de una lógica y una estructura propias, que no surge de la suma de las partes ni de las interrelaciones entre las mismas, que detenta una "cultura mundializada" y se edifica sobre

una "desterritorialización". La globalización así entendida contradice conceptos establecidos por las Ciencias Sociales desde fines del siglo XIX, como los de "Estado-nación", "clase social", "territorio", "identidad", "cultura", y exige la aplicación de nuevos instrumentos teóricos y metodológicos.

Renato Ortiz distingue asimismo entre "globalización" -que atañe sobre todo a la economía y a la técnica- y "mundialización" -que comprende los universos culturales-. Considera que la "modernidad-mundo" es la sede de la cultura mundializada.

Entre lo local, lo nacional y lo global se establecen distintas relaciones: lo local se asocia a lo próximo, cotidiano, familiar, "auténtico" y frente a lo nacional, está marcado por la diversidad. A ésta se opone la unicidad de lo nacional, espacio ampliado, que sin embargo se diversifica frente a lo global, ya que las naciones difieren en su especificidad.

Se puede interpretar a estos niveles espaciales como unidades autónomas, dotadas de una cierta lógica y una identidad propias, circunscriptas a un territorio y sometidas a relaciones externas. En otra interpretación los niveles espaciales son concebidos como círculos concéntricos, de modo que lo global incluye lo nacional, y éste lo local. Ortiz rechaza estas opciones y prefiere hablar de "líneas de fuerza", que configuran las tres dimensiones. Esto permite hablar de "transversalidad", que a la vez explica la "localización" de lo local y la "desterritorialización" del espacio global, como sucede en el "espacio mediático", el "espacio publicitario", el "ciberespacio".

La globalización, en relación con la "modernidad-mundo", modifica el juego de referentes a los que apelaban las identidades locales y nacionales. Así, los jóvenes "globalizados" se identifican entre sí merced a nuevos referentes identitarios, que se constituyen en nuevos signos. Los públicos mundializados consumen los mismos objetos y están marcados por el mercado internacional, los medios masivos, las empresas transnacionalizadas<sup>15</sup>.

Por otra parte, García Canclini habla de "globalizaciones imaginadas", no sólo porque hay distintas maneras de entender lo global (por ejemplo, entre los diversos países), sino también porque

*"(...) el discurso globalizador recubre fusiones que en verdad suceden... entre pocas naciones. Lo que se anuncia como globalización está generando, en la mayoría de los casos, interrelaciones regionales, alianzas de empresarios,*

*circuitos comunicacionales y consumidores de los países europeos o los de América del Norte o los de una zona asiática. No de todos con todos.*"<sup>16</sup>

Desde el punto de vista de los imaginarios, éstos se liberarían de las adherencias nacionales y pasarían a formar parte de una especie de imaginario transnacional, lo que facilitaría el intercambio de culturas. Por esta razón García Canclini aproxima globalización a interculturalidad, concibiendo sus relaciones como las que existen entre épica y melodrama, y extendiendo el paralelo a las distintas disciplinas:

*"Las escisiones que hoy separan a las ciencias sociales ocurren, en gran medida, entre quienes buscan armar relatos épicos con los logros de la globalización (la economía, cierta parte de la sociología y la comunicación) y los que construyen narraciones melodramáticas con las fisuras, las violencias y los dolores de la interculturalidad (la antropología, el psicoanálisis, la estética)."*<sup>17</sup>

El autor encuentra diferencias entre "internacionalización", "transnacionalización" y "globalización". Se refiere a dos interpretaciones básicas de ésta: a) La que la identifica como neoliberalismo, con su escuela de economía de mercado, libre circulación de capitales, inversiones extranjeras, etc. b) La que permite la coexistencia de "narrativas múltiples". Prefiere pensarla como:

*"Un conjunto de procesos de homogeneización y, a la vez, de fraccionamiento articulado del mundo, que reordena las diferencias y las desigualdades sin suprimirlas."*<sup>18</sup>

En esta posición el rol de la interculturalidad en la globalización es imprescindible, ya que ésta sin aquélla es un "Ocni" (objeto cultural no identificado). Se señala también el requerimiento recíproco de lo local y lo global, lo global y lo local (o nacional).

Se advierte que la globalización no es considerada del mismo modo en el arte, la literatura, el cine, la televisión, la música, y por lo tanto por artistas plásticos, galeristas, museólogos, escritores, editores, músicos, etc. En cuanto a las artes plásticas, es posible detenerse en dos procesos:

*"(...) el reordenamiento de los mercados e imaginarios nacionales bajo la lógica globalizadora, y el pasaje del liderazgo de las vanguardias cosmopolitas a instituciones y empresarios globalizados."*<sup>19</sup>

Otras observaciones que se pueden hacer son las siguientes:

a) Las políticas culturales siguen teniendo una proyección nacional, en tanto que las empresas editoriales, audiovisuales e informáticas

no dependen generalmente de patrimonios nacionales sino de otras empresas, transnacionales, privadas que se concentran en Estados Unidos, Europa y Japón.

b) La diferencia no se da ya entre actividad estatal y privada, sino entre políticas públicas de alcance nacional, por una parte, y políticas empresariales de escala transnacional, por otra.

c) En América Latina 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.

d) Las artes visuales se acercan cada vez más a los procesos de industrialización y a las industrias comunicacionales, tanto en su producción como en su distribución y comercialización.

e) La globalización se hace más notoria en la producción audiovisual y en los circuitos informacionales.

f) En la distribución la vigencia de una "voluntad ecuménica", que favorecería la omniparticipación, se revela ilusoria, ya que persisten los criterios eurocéntricos y un poder exacerbado, que proviene del Centro y regula la circulación, legitimación e investigación de las obras.

g) Un desvergonzado mercadocentrismo -generalmente localizado en dicho Centro y/o dirigido y controlado por él- confunde valores estéticos y económicos, desnudando de funciones simbólicas la mayor parte de la producción artística.

h) La producción periférica, y del Tercer Mundo es marginada, 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".

i) El centro realiza lo que Gerardo Mosquera ha llamado "curadoría invertida", que consiste en seleccionar muestras de arte periférico y luego exhibir "las periferias en las periferias".

j) El mismo Gerardo Mosquera señala que la imposición de una "visión eurocéntrica ecumenizada" por parte del Centro aporta, entre otras consecuencias, *"(...) una posible respuesta del arte de las culturas comisariadas a adaptarse para satisfacer las preferencias de las culturas comisarias, deformando internamente su producción (...). La adecuación anterior se ha notado en la plástica latinoamericana donde algunos artistas y procesos han desarrollado cierta capacidad del arte de América Latina para ofrecer alteridad sin salirse de lo occidental, emanada de su propia etnogénesis híbrida. Es la alteridad del mestizo: a la vez consanguíneo y diferente, occidental y no occidental."*<sup>20</sup>

k) El análisis del supuesto ecumenismo globalizador permite descubrir la continuación, transformada, del "colonialismo cultural", que intenta alcanzar no sólo a las obras, sino también a los marcos teóricos empleados para su interpretación y evaluación.

### **¿De la globalización a la antiglobalización?**

Si los años '90 parecen haber dirigido una mirada en algunos aspectos positiva a la naciente globalización, nos preguntamos si el ingreso en el "Tercer Milenio" no implica asimismo el deslizamiento hacia las más fuertes críticas, cada vez más generalizadas, y si las mismas no pueden conducir, progresivamente, no sólo a una postura, sino también a una etapa "antiglobalización". A las puertas del 2000, escribía Ignacio Ramonet:

*"Llegados al umbral del 2000, fecha mítica, durante mucho tiempo sinónimo de futuro que de ahora en más será nuestro presente, ¿cómo no interrogarse sobre el estado actual del mundo? El fenómeno central es que todos los Estados se ven envueltos en la dinámica de la globalización. Se trata de una segunda revolución capitalista. La mundialización alcanza los últimos rincones del planeta, ignorando tanto la independencia de los pueblos como la diversidad de los regímenes políticos. La Tierra pasa por una nueva era de conquista, como en la época de los descubrimientos y de las colonizaciones. Pero mientras que los principales actores de las principales expansiones conquistadoras precedentes fueron los Estados, los que ahora se proponen dominar el mundo son empresas y conglomerados, grupos industriales y financieros privados. Nunca los dueños de la tierra fueron tan pocos, ni tan poderosos. Estos grupos están situados en la Tríada Estados Unidos-Europa-Japón, un fenómeno fundamentalmente estadounidense. Esta concentración del capital y del poder se aceleró de manera formidable en el curso de los últimos veinte años, impulsada por las revoluciones de las tecnologías de la información (...)"<sup>21</sup>*

Por su parte, Eduardo Galeano agradecía a los zapatistas y a otros movimientos la lucha por la reivindicación de la "democracia", la "justicia", la "dignidad", supuestamente abatidas por la globalización:

*(...) Democracia, justicia, dignidad: millones de personas, en todos los países, agradecemos a los zapatistas y a otros movimientos de los que mueven al mundo la resurrección de esas banderas en este mundo regido por la contabilidad,*

*la humillación y la obediencia. Hay cada vez más injusticia en la distribución de los panes y los peces. Y la dignidad está cada vez más aplastada por la prepotencia que ha sido capaz de sentarse en la mesa de su anfitrión para ofrecerle el postre envenenado de un bombardeo a Bagdad. Nada de lo que en Chiapas ocurre, nada de lo que ocurre en México nos es ajeno. En la patria de la solidaridad, no hay extranjeros. Somos millones de ciudadanos del mundo que abí estamos sin estar estando."<sup>22</sup>*

Hacia el año 2000 fueron haciéndose cada vez más visibles los aspectos negativos asociados a la globalización: crisis de los Estados-naciones, crisis de las instituciones, crisis de la democracia representativa o parlamentaria, crisis del Trabajo, crisis del Arte y de la Ciencia, saqueo o dominación de las zonas periféricas, acabada la militarización del Centro, expansión unilateral del capitalismo neoliberal (y no, por ejemplo, del regulado), deterioro ecológico, conflictos regionales y étnicos, luchas religiosas, etc. La situación se agravó con el derrumbe de las Torres Gemelas de Nueva York, el "reconocimiento" norteamericano de un "Eje del Mal", los preparativos de la guerra a Irak y la ocupación de éste después de Afganistán.

En los últimos tiempos ha habido una escalada de movimientos "antiglobalización", aún en las capitales del Primer Mundo. En dichos movimientos -generalmente reprimidos- han participado ecologistas, estudiantes, intelectuales, trabajadores subocupados o desocupados, representantes de Organismos No Gubernamentales de los más diversos tipos, pacifistas, artistas, etc.

Asimismo se han realizado debates en distintos foros internacionales. Uno de los más relevantes por su "Declaración de Principios" es el Foro Mundial de las Alternativas, entre cuyos fundadores se puede nombrar al egipcio Samir Amín y al mexicano Pablo González Casanova, los cuales señalaban:

*"Mientras el Foro de Davos moviliza a los millonarios del mundo y acreedores en torno a programas de mundialización desbocada, que se inspiran en una supuesta ideología liberal extrema, nuestro Foro se propone contribuir a impulsar alternativas humanistas en pro de la vida de los pueblos y de la democracia liberadora."<sup>23</sup>*

La fundación del Foro fue acompañada de un Manifiesto, precedido de una Declaración de Principios subtitulada *Es tiempo de revertir el curso de la historia*. Las frases que encabezan los sucesivos párrafos indican la dirección de las críticas y propuestas:

*"Es tiempo de revertir el curso de la historia"; "... de poner la economía al servicio de los pueblos"; "...de derribar el muro entre el Norte y el Sur"; "...de encarar la crisis de civilización"; "...de rechazar el poder del dinero"; "...de transformar el cinismo en dignidad y la dignidad en poder"; "...de reconstruir y democratizar el Estado"; "...de ser verdaderos ciudadanos"; "...de volver a nuclear los valores colectivos; "...de despertar la esperanza de los pueblos". "Ha llegado el tiempo de las convergencias"; "el tiempo de la acción ya ha comenzado". "Hoy, es menester crear una red de personas comprometidas, de organizaciones populares, de movimientos sociales, de centros de estudio. Ha llegado el momento de constituir un foro de los foros dispersos en el mundo."*<sup>24</sup>

El Manifiesto del Foro Mundial de las Alternativas inscribe a éste, detalladamente, en lo que podríamos llamar una "antiglobalización constructiva", que abarca todos los aspectos del fenómeno globalizador que domina el mundo actual, asignando un lugar destacado al respecto por la diversidad cultural. Así, uno de los objetivos del Foro es el siguiente:

*"Promover todas las culturas, con base en la consideración de que las diferencias culturales y religiosas, las diferencias de opinión y de visiones forman parte del patrimonio de la Humanidad y constituyen contribuciones potenciales a la mejora de la vida de la gente, aunque sin dejar de oponerse a las tendencias reduccionistas que descansan en un nacionalismo estrecho, en etnicismos o en fundamentalismos religiosos."*<sup>25</sup>

Por otra parte, el mismo Samir Amín se ha encargado de aclarar que las diferencias culturales no deben ser consideradas a partir de un enfoque ontológico (que las "esencialice" e inmovilice), sino reconociendo su posibilidad de cambio, su dinamismo, es decir, su historicidad <sup>26</sup>.

En consonancia con este Manifiesto, el Foro Social Mundial realizado en Porto Alegre a comienzos del año 2003 tuvo una gigantesca convocatoria. Las innumerables ponencias presentadas fueron distribuidas teniendo en cuenta el siguiente temario:

1. Desarrollo Democrático y Sustentable.
2. Principios y Valores. Derechos Humanos. Diversidad e Igualdad.
3. Medios, cultura y alternativas a la Mercantilización y Homogeneización.
4. Poder Político, sociedad Civil y Democracia.
5. Orden Mundial Democrático, Lucha contra la Militarización y Promoción de la Paz.<sup>27</sup>

Antes y después de la guerra a Irak, una copiosísima bibliografía trató de analizar distintos aspectos de la realidad internacional contemporánea. En algunos casos se intentó comprender y evaluar la actitud norteamericana, con los más variados matices en las interpretaciones. Edward Said comenzaba así su exposición:

*"Quisiera proponer un bosquejo del extraordinario panorama que presenta Estados Unidos, tal como lo ve un estadounidense como yo, pero que (a causa de mis orígenes palestinos) conserva la perspectiva de un extranjero. Quiero sugerir diversas formas de entender a Estados Unidos, para actuar más eficazmente, y si la situación mundial lo permite, resistir a este país que no es tan monolítico como se puede creer."*<sup>28</sup>

Noam Chomsky, por su parte, comenzaba de una manera mucho más crítica uno de sus numerosos textos:

*"El mes de septiembre de 2002 estuvo marcado por importantes acontecimientos íntimamente relacionados entre sí. Estados Unidos, el Estado más poderoso de la historia de la humanidad, implementó una nueva estrategia de seguridad nacional, anunciando que mantendría en forma permanente su hegemonía mundial y que respondería a cualquier desafío por la fuerza, campo en el que no tiene ningún rival. En el preciso momento en que esa política se daba a conocer, empezaban a redoblar los tambores de guerra, preparando al mundo para la invasión a Irak."*<sup>29</sup>

Algunos escritos tomaron la forma de alegatos contra la guerra. Uno de ellos, posiblemente el último, es el manifiesto titulado *Ellos y nosotros*, del Premio Nóbel José Saramago:

*"Nos manifestamos contra la ley de la selva que Estados Unidos y sus acólitos antiguos y modernos quieren imponer al mundo (...) Nos manifestamos en contra del concubinato de los Estados Unidos con los super poderes económicos de todo tipo que gobiernan el mundo. La tierra pertenece a los pueblos que la habitan (...) Si los seres humanos hemos sido capaces de crear, a lo largo de la historia, bellezas y maravillas que a todos nos dignifican y engrandecen, entonces es tiempo de meter mano a la más maravillosa y hermosa de todas las tareas: la incesante construcción de la paz. Pero que esa paz sea la paz de la dignidad y el respeto humano (...) Un nuevo grito de 'No pasarán', con las palabras 'No a la guerra', recorre el mundo (...) la opinión pública mundial contra la guerra se ha convertido en una potencia con la cual el poder tiene que contar. Nos enfrentamos deliberadamente a los que quieren la guerra, les decimos No."*<sup>30</sup>

Arturo Andrés Roig ha enfocado esta problemática “desde el Sur”<sup>31</sup>. En *Necesidad de una segunda independencia* propone, para América Latina, el rescate de categorías y símbolos nacionales y latinoamericanos, y el rechazo de una “humillante situación de dependencia”, comenzando con el “desmontaje de un discurso inconsistente”. Este texto paradigmático, que apunta a un “rearme categorial” indispensable, termina con un ejemplar “Manifiesto a la juventud latinoamericana”:

*(...) cunde entre la juventud, desde el río Bravo hasta el Estrecho de Magallanes, una crispación de solidaridad, traducida en la fórmula que lanzamos en 1912: “la América Latina para los latinoamericanos”. Es indispensable que la juventud intervenga en el gobierno de nuestras repúblicas (...). El fracaso de la mayoría de los dirigentes anuncia la bancarrota del sistema. Y es contra todo un orden de cosas que debemos levantarnos. Contra la plutocracia que, en nuestra propia casa, facilita los planes del imperialismo. Nuestras patrias se desangran por todos los poros en beneficio de capitalistas extranjeros o de algunos privilegiados del terruño, sin dejar a la inmensa mayoría más que el sacrificio y la incertidumbre. La salvación exige energías nuevas y será obra sobre todo de las generaciones recientes, del pueblo, de las masas anónimas eternamente sacrificadas. (...) hay que proceder sin demora a una renovación dentro de cada república, a un acercamiento entre todas ellas. Entramos en una época francamente revolucionaria por las ideas. Hay que realizar la segunda independencia, renovando el continente (...). Remontémonos hasta el origen de la común historia. Volvamos a encender los ideales de Bolívar, de San Martín, de Hidalgo, de Morazán...”*<sup>32</sup>

### **Algunas conclusiones**

Teniendo en cuenta el intenso debate que se viene efectuando en las últimas décadas entre los teóricos de la modernidad, la posmodernidad, la poscolonialidad, la globalización o la mundialización y recordando asimismo los variados argumentos de los “antiglobalizadores”, nos preguntamos si no sería conveniente promover una reflexión colectiva acerca de qué lugar deberían ocupar “lo nacional”, “lo local”, “lo regional”, “lo global” en nuestro arte, en las actuales (y tal vez también en las futuras) circunstancias.

Por nuestra parte, nos permitimos esbozar algunas propuestas, parciales y provisionales:

**I.** Adherimos plenamente a la propuesta de recuperación de las instancias nacionales, pero rechazamos 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. Pensamos en lo nacional heterogéneo y en constante construcción, en relación imprescindible con la diversidad cultural y la pluralidad local.

En esta posición, “lo local” y “lo nacional” se implican recíprocamente. En nuestro país, esto significa fortalecer el conocimiento de “lo local” comenzando por él, pero sin quedarse definitivamente en su entorno, ya que remite necesariamente a “lo nacional”.

Esta revalorización de “lo local” no tiene nada que ver con la actitud “provincialista” denostada por Marta Traba y otros críticos e historiadores del arte, ya que aquélla designaba en ese momento un -supuesto- retraso de la producción artística de los países dependientes con respecto a los avances de las vanguardias metropolitanas y de sus poéticas. Retiene asimismo sólo algunos aspectos de la relación que encontraba Juan Acha entre la producción de las provincias y de la capital de un país dependiente, paralela a la existente entre esta última y las metrópolis del Centro. Dichas caracterizaciones no alteran nuestra reivindicación de “lo local”, ya que éste, repetimos, implica necesariamente “lo nacional”, al que en su pluralidad y diversidad constituye.

El anclaje de “lo nacional” en la diversidad y pluralidad local tiende, por otra parte, 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 Capital Federal o la Ciudad de Buenos Aires -con algunas esporádicas extensiones-, relegando el resto del país a la -ignota- categoría de “arte del interior”. Este prejuicio ha tensionado la mayor parte de las “historias del arte argentino”.

Los instrumentos aconsejables para el conocimiento de “lo local” serían, a nuestro juicio: 1) para su constitución, ampliación, sistematización, etc., la investigación específica; 2) para su difusión -para nosotros indispensable en una formación democrática que tenga en cuenta los factores identitarios básicos, aunque encarados con un enfoque no ontológico sino “constructivista”, dinámico, plural- la educación común, ya desde el nivel primario, y más acabadamente en el secundario, como sucede en otros países, aun latinoamericanos.

II. Una revalorización semejante debería hacerse de “lo nacional”, acosado desde la “crisis de la modernidad” por los planteos posmodernos y luego globalizantes, que pusieron en el centro de la escena la “crisis del Estado-nación” y sus instituciones, sus fundamentos, sus aspectos identitarios y hasta la legitimidad de sus fronteras, lo cual estuvo asociado a la preeminencia de las empresas transnacionales, la universalización del mercado, la imposición de lo privado sobre lo público, la revolución tecnológica que traspasó los límites nacionales gracias a las tecnologías informacionales, etc.

A este respecto, adherimos al manifiesto que fundamentó el Foro Mundial de las alternativas, cuando dice:

*“Es tiempo de reconstruir y democratizar el Estado. El desmantelamiento del Estado, el engorgamiento de sus funciones, las privatizaciones a ultranza desembocan en la desmoralización del servicio público, en el debilitamiento de los sectores educativos y de salud, y a fin de cuentas en su tutelaje por los intereses económicos privados. La mundialización neoliberal tiende a alejar al Estado de la población, y a fomentar la corrupción. Nace del Estado un instrumento represivo al servicio de sus propios objetivos. Es tiempo de ser verdaderos ciudadanos (...). Pero la democracia no consiste en las solas elecciones. Es la participación en todos y cada uno de los niveles de la vida económica, política y cultural.”<sup>33</sup>*

De un modo análogo, Arturo Andrés Roig reivindica la idea de “patria”:

*“Como surge de las palabras de Simón Bolívar, la patria tiene que ver con nuestros padres, es la “madre patria” tal como ellos la llamaron desde la que también soñaron con una patria mejor. Es, pues, en cuanto ámbito construido y reconstruido y por eso mismo, un ethos que se juega, en cuanto tal, entre el ser y el deber ser. Es el referente identitario lejano, añorado, en relación con el cual se elabora la dolorosa experiencia del exilio, es el conjunto heterogéneo de paisajes que gozamos como riqueza compartida y propia; es la ciudad, el campo, la montaña, nuestra ciudad, nuestro campo, nuestra montaña; es, en fin, el punto de apoyo de nuestra resistencia y de nuestra protesta; es, volvamos a lo dicho, un ser transido de deber ser, construido desde nuestra interna diversidad humana, tan colorido de paisajes como de historia, transido de miserias y surcado de cicatrices. Hay pues, una patria que juega como ideal y que es a la vez sentimiento y, muchas veces, sentimiento de dolor y*

*profundo y cuya categoría básica es la de inclusión en una humanidad y en una tierra, aun cuando la patria real haya sido construida de marginaciones y exclusiones.”<sup>34</sup>*

Aunque Arturo A. Roig distingue entre la patria “real” y la “ideal” y propone, en nombre de ésta (que desempeñaría el rol de un “deber ser”), una especie de refundación de aquélla a partir de una “nueva independencia”, se advierte que el objetivo de esta propuesta es el fortalecimiento del Estado-nación latinoamericano, y por consiguiente de “lo nacional”.

Si bien la historia del arte latinoamericano está unida, en las primeras décadas del siglo XX (sobre todo en los años ‘20 y ‘30) a la “tradición de lo nacional”<sup>35</sup>, sabemos que ésta, en los últimos tiempos, ha sido cuestionada y alterada o negada por motivos de diversa índole, internos y externos, entre éstos, la avalancha globalizadora. Sin embargo, la nueva reivindicación de “lo nacional” no debería implicar un regreso o una “restauración”, sino una nueva “inclusión en una humanidad y una tierra”, como dice Roig. En el terreno estético-artístico esto debería favorecer, en cuanto a la producción, el respeto a factores identitarios plurales, diversos y móviles; en cuanto a la distribución, la articulación por parte del Estado-nación de políticas culturales y educativas idóneas, democráticamente dirigidas a “todos” los ciudadanos; con respecto al consumo, la formación de públicos (y/o agentes de la recepción) participativos, creativos y comprometidos con los valores colectivos.

III. Entre lo local y lo nacional por una parte, y el mundo por otra, está para nosotros la gran región latinoamericana, la “patria grande” de Bolívar y San Martín, “nuestra América” según José Martí. Por eso favoreceremos la integración latinoamericana, intentada muy tempranamente y a lo largo de nuestra historia común<sup>36</sup>, pero igualmente acosada por ideologías o intereses en pugna, o por la fragmentación propiciada por las sucesivas dependencias y/o por los tutelajes disociadores del Norte.

Como “lo nacional”, “lo latinoamericano” es plural, dinámico y diverso, lo que nos une es quizá, como apuntaba Juan Acha, la similitud de los procesos, que han contribuido a perfilar históricamente nuestros aspectos identitarios. Las distintas interpretaciones de éstos han permitido diversificar las historias culturales latinoamericanas, que según Enrique Dussel han estado marcadas por cinco límites que contribuyeron a distorsionar el pasado cultural latinoamericano: 1) el de

los que niegan una parte de la historia total (rechazando determinados períodos); 2) el de los que redescubren la etapa preliberal (cayendo, por ejemplo, en el Revisionismo histórico); 3) el de los que efectúan una reinterpretación cultural liberal (negando el período colonial o la cultural popular); 4) el de los indigenistas (que en su forma extrema no aceptan la historia cultural mestiza); 5) el de los que proponen una "nueva síntesis cultural" (poniendo en el centro de la escena al "pueblo oprimido" o a la "cultura popular revolucionaria").

Por su parte, Enrique Dussel distingue cuatro períodos fundamentales: 1) El amerindio; 2) el de la Cristiandad colonial (siglos XVI y XVII); 3) el de la dependencia del capitalismo industrial (siglo XVIII a XX); 4) el de la cultura poscapitalista, que correspondería a una liberación de lo popular (desde 1959), cuestionado o matizado por otros autores<sup>37</sup>.

Una vinculación estrecha con la historia cultural se encuentra en la sucesión de "culturas estéticas de América Latina" propuesta por Juan Acha, quien reconoce las siguientes etapas: 1) El período paleoamericano (en que distingue las estéticas mesoamericanas de las centroandinas); 2) el período colonial (caracterizado por los "mestizajes estéticos bajo la Iglesia y la Corona); 3) "La independencia y la consolidación" (1810-1920) (se separa la primera -de 1810 a 1850- de la segunda -de 1850 a 1920); 4) El despertar latinoamericanista" (1920-1950) (en que se estudian los indigenismos, las "actualizaciones eurocéntricas" y las "síntesis o mestizajes estéticos"); 5) La "invasión tecnológica" (1950-1970, en que se incluye la "norteamericanización" y el desarrollismo); 6) "De la modernización a la posmodernidad" (1970-1990)<sup>38</sup>

Las distintas maneras de entender la historia cultural de América Latina se relacionan con los modos de comprender su identidad cultural, y esto a su vez repercute en las políticas culturales, la mediación teórica y práctica del arte, los mismos procesos artísticos.

**IV.** Para el estudio de "lo local", "lo nacional" y "lo latinoamericano" creemos conveniente aplicar el concepto ampliado de "cultura estética" de Juan Acha, comprendiendo de ese modo las categorías estéticas dominantes, los sistemas estéticos históricamente vigentes, la conformación del campo artístico, la coexistencia o sucesión de las poéticas, las prácticas populares, la relación histórica con los procesos políticos, económicos, sociales y culturales (especialmen-

te con el campo de las ideas). Deberíamos asimismo extender la atención a las instituciones artísticas o paraartísticas (museos, galerías de arte, centros culturales) y a la mediación teórica (crítica, historia del arte, estudios sociológicos o antropológicos centrados en esta temática).

**V.** Uno de los aspectos que queremos señalar aquí en relación con esta problemática, de nuestro punto de vista con respecto a la (supuesta) inexistencia de una teoría latinoamericana del arte. En efecto, autores tan prestigiosos como Juan Acha, Ticio Escobar y Adolfo Colombres han denunciado dicha inexistencia y han reclamado la urgencia de formular una teoría del arte que parta de nuestra producción artística y de nuestros propios contextos. Así, Adolfo Colombres afirma:

*"(...) abundan aquí obras que no vacilamos en incluir entre lo más representativo de nuestro ser en el mundo, pero falta un pensamiento capaz de contextualizarlas debidamente, con toda la autonomía conceptual que demanda su especificidad, porque para destacar su valor se posee de hecho más parámetros que los proporcionados por los países centrales, al parecer los únicos indicados para teorizar la respecto."*<sup>39</sup>

Juan Acha ha dicho:

*"El problema más importante que actualmente enfrentan las artes visuales de nuestra América, es la falta de un pensamiento visual autónomo que las nutra y las renueve. Porque esta autonomía tiene que ser el obligado primer paso de nuestros esfuerzos de independencia artística y de la consiguiente autodeterminación estética."*<sup>40</sup>

Ticio Escobar comienza de este modo su abordaje del "mito del arte" y el "mito del pueblo":

*"A la hora de acercarnos al hecho de la creación popular latinoamericana, nos encontramos enseguida ante el escollo de una carencia: la falta de conceptos para nombrar ciertas prácticas propias y el escaso desarrollo de un pensamiento crítico capaz de integrar las diferentes producciones culturales en una comprensión orgánica."*<sup>41</sup>

Sin embargo, creemos que ese "pensamiento crítico", con ingredientes estéticos pero también políticos, antropológicos, sociológicos, históricos, según los casos, ha existido por lo menos desde las primeras décadas del siglo XX. Por lo tanto es imprescindible reconocer, en América Latina, la sucesión paralela de las formas artísticas y de las ideas que las sustentaron, aunque éstas asumieran, en su formulación, modalidades específicas<sup>42</sup>.

**VI.** Pensamos que el fortalecimiento de “lo local”, “lo nacional”, “lo latinoamericano” (aún a partir de la jurisdicción de bloques regionales) puede jugar dialécticamente con la globalización e incidir en la antiglobalización. Sin embargo, los espacios locales, nacionales y regionales son atravesados transversalmente por “lo global”, sobre todo si se acepta que la globalización o mundialización cultural reside en un espacio “desterritorializado”, pero activado por los nuevos signos masivos y las tecnologías de la información, que a su vez influyen en la producción, la distribución y el consumo artísticos, así como en la actual “cultura estética”.

## Notas

- 1 García Canclini, Néstor, *Consumidores y ciudadanos*, México, Grijalbo, 1995, p. 95.
- 2 Ver Flores Ballesteros, Elsa, “Arte, identidad y globalización”, en Bayardo, Rubén y Lacarrieu, Mónica (comp.): *Globalización e identidad cultural*, Buenos Aires, Ed. Ciccus, 1997
- 3 Ver Martín Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones*, México, Ed. Gustavo Gili, 1987, P. I y II.
- 4 Ver Flores Ballesteros, Elsa, “De la ‘tradición’ de lo nacional a la tradición de lo latinoamericano”, en Ravera, Rosa María (comp.), *Estética y crítica. Los signos del arte*. Buenos aires, Eudeba, 1998.
- 5 Ver Pizarro, Ana (comp.), *La literatura latinoamericana como proceso*, Buenos Aires, C. E. A. L., 1985. “Introducción”.
- 6 Ver Acha, Juan, “¿Existe el arte latinoamericano como una expresión distinta? Si existe ¿en qué términos?”, en Acha, Juan, *Ensayos y Ponencias Latinoamericanistas*, Caracas, G. N. N., 1984, p. 156.
- 7 García Canclini, Néstor: Op. Cit., p. 94.
- 8 Escobar, Ticio, “Precapitalismo/posmodernismo. La encrucijada dependiente”, en Colombres, Adolfo (coord.), *América Latina: el desafío del Tercer Milenio*, Buenos aires, Ediciones del Sol, 1993, p 268-269.
- 9 *Ibíd*em, p 269.
- 10 Escobar, Ticio, *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*, Asunción, R P Ediciones, Centro de Artes Visuales, Museo del Barro, 1993, p. 20.
- 11 Mignolo, Walter, “La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales”, en De Toro, Alfonso (ed.): *Posmodernidad y Postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Madrid, Vervuert, 1997, p. 52.
- 12 *Ibíd*em.
- 13 De Toro, Alfonso, “Fundamentos Epistemológicos de la condición contemporánea: Posmodernidad, Postcolonialidad en diálogo con Latinoamérica”, en De Toro, Alfonso (ed.): Op. Cit, p. 28-29.
- 14 Ver Ortiz, Renato, *Otro territorio*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1996.
- 15 *Ibíd*em.
- 16 García Canclini, Néstor, *La globalización imaginada*, Buenos Aires, Paidós, 1999, p.32.
- 17 *Ibíd*em, p. 54.
- 18 *Ibíd*em, p. 49.
- 19 *Ibíd*em, p. 145-146.
- 20 Mosquera, Gerardo, “Arte global. Cambiar para que todo siga igual”, en Revista “Lápiz” N° 11, Madrid, abril de 1995, p. 17.
- 21 Ramonet, Ignacio, “El año 2000”, en “Le Monde Diplomatique” N° 6, París, diciembre de 1999 (en edición Cono Sur de Buenos Aires en 2001). También en *Historia de América Latina* N° 60, Página /12, Buenos Aires, julio de 2003, p. 947.
- 22 Galeano, Eduardo, “Una marcha universal”, en Página/12, Buenos Aires, 11 de marzo de 2001. También en *Historia de América Latina* N° 60, Página/12, Buenos Aires, julio de 2003, p. 947
- 23 Amín, Samir, *El Capitalismo Senil. Foro Mundial de las Alternativas*, Rosario, Asociación Gremial de Docentes e Investigadores de la U.N.R. y C.O.A.D., 2003, cita en p. 19.
- 24 *Ibíd*em. p. 19-22.
- 25 *Ibíd*em, p. 24.
- 26 Ver texto de la conferencia de Amín, Samir: “Alternativas posibles de los Pueblos del Tercer Mundo: Transformaciones Culturales”, Rosario, Centro Cultural Parque de España, agosto de 2003.
- 27 Ver Forum Social Mundial 2003. World Social Forum, Programação 2, Porto Alegre (Brasil), enero de 2003, p.2 y sigs.

- 28 Said, Edward, "Otra manera de ver a Estados Unidos", en "Le Monde Diplomatique", Año IV, N° 45, Buenos Aires, marzo de 2003, p. 20-22.
- 29 Chomsky, Noam, "El mejor de los mundos, según Washington", en "Le Monde Diplomatique", Año IV, N° 50, Buenos Aires, agosto de 2003, p. 16-17.
- 30 Saramago, José, "Ellos y nosotros", manifiesto contra la guerra, leído en Madrid el 2 de agosto de 2003. Difundido simultáneamente por Internet.
- 31 Roig, Arturo Andrés, "Pensar la mundialización desde el sur", en Revista "Huellas...", Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, noviembre de 2002, p. 15-20.
- 32 Roig, Arturo Andrés, *Necesidad de una segunda independencia*, Mendoza, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, 2003, p. 36-38.
- 33 Amín, Samir, Op. Cit., p. 20-21.
- 34 Roig, Arturo Andrés, *Necesidad de una segunda independencia*, Op. Cit., p. 7-8.
- 35 Ver Flores Ballesteros, Elsa, "De la 'tradición de lo nacional' a la tradición de lo latinoamericano", Op. Cit.
- 36 Ver Roig, Arturo Andrés, "La idea latinoamericana de América", en "Alternativa Latinoamericana" N° 10, Mendoza, 1990, p. 35-40.
- 37 Ver Dussel, Enrique, "Para pensar la historia y la cultura", en "Alternativa Latinoamericana" N° 10, Mendoza, 1990, p. 35-40.
- 38 Ver Acha, Juan, *Las culturas estéticas de América Latina*, México, U. N. A. M. 1993.
- 39 Colombres, Adolfo, "Prólogo", en Acha, Juan, Colombres, Adolfo, Escobar, Ticio, *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1991, p. 9.
- 40 Acha, Juan, "La necesidad latinoamericana de un pensamiento visual independiente", en *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*, Op. Cit., p. 57.
- 41 Escobar, Ticio, *El mito del arte y el mito del pueblo*, Asunción, Museo del Barro, R P Ediciones, 1981, p. 9.
- 42 A este propósito responden las investigaciones de nuestro proyecto colectivo "Teoría social del arte en América Latina", radicado en U. B. A. C. Y. T. de próxima publicación.