

LA HISTORIA DEL ARTE ARGENTINO A LA LUZ DE LOS ESTUDIOS DECOLONIALES*

THE HISTORY OF ARGENTINE ART IN LIGHT OF DECOLONIAL STUDIES

Rocío Irene Sosa

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

rocio.sosa.5@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3482-4043>

Resumen

A finales del siglo pasado, los estudios coloniales, postcoloniales y decoloniales pusieron en marcha un «desprendimiento» de los modos de conocer dominantes en las Ciencias Sociales y Humanidades. En la década de 1990, intelectuales latinoamericanos debatieron el lado colonial de la modernidad y la hegemonía cultural, teórica y práctica que conservaban los países centrales. En el terreno del arte, esto se tradujo en la problematización de los cánones eurocéntricos presentes en el sistema artístico y la falta de un pensamiento teórico y visual independiente. A la luz de estos problemas, este artículo indaga sobre uno de los rasgos de la colonialidad vigente en las Historias de las Artes Visuales «con mayúsculas» en Latinoamérica y particularmente en Argentina: la neutralización de la diversidad en la construcción de un arte nacional. Para ello, se utiliza la perspectiva metodológica cualitativa transdisciplinaria, que articula distintas áreas de conocimiento (historia, antropología, filosofía, sociología, historia del arte) desde un enfoque interpretativo decolonial. En el análisis teórico y la reflexión historiográfica, se observa un descentramiento en la historia del arte nacional promovido por el Instituto de Investigaciones Estéticas (Facultad de Artes, Universidad Nacional de Tucumán), que interrumpe el canon disciplinal favoreciendo la emergencia de lo americano, en tanto lo folclórico y lo ancestral.

Palabras claves: Instituto de Investigaciones Estéticas; Historia del Arte; estudios decoloniales; meta-teoría; Tucumán

Abstract

At the end of the last century, colonial, postcolonial and decolonial studies set in motion a “detachment” from the dominant modes of knowledge acquisition in the social sciences and humanities. In the 1990s, Latin American intellectuals debated the colonial side of modernity and the cultural, theoretical and practical hegemony that the central countries maintained. In the field of art, this resulted in the problematization of the Eurocentric canons present in the artistic system and the lack of independent theoretical and visual thinking. In light of these problems, this article investigates one of the features of coloniality in force in the Histories of the Visual Arts “with capital letters” in Latin America and particularly in Argentina; that is, the neutralization of diversity in the construction of a national art. To this end, we have used the transdisciplinary qualitative methodology, which articulates different areas of knowledge (history, anthropology, philosophy, sociology, art history) from a decolonial interpretive perspective. In the theoretical analysis and historiographical reflection, a decentration is observed in the history of national art promoted by the Institute of Aesthetic Research (Faculty of Arts, National University of Tucumán), which interrupts the disciplinary canon favoring the emergence of the American, in both the folkloric and the ancestral.

Keywords: Aesthetic Research Institute; Art History; decolonial studies; meta-theory; Tucumán

* El desarrollo de este artículo parte de una ponencia previa denominada Aportes para una Historia del Arte Argentino descentrada. El caso de la Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Artes de la UNT presentada en el Congreso internacional: La constitución de las disciplinas artísticas. Formaciones e instituciones.

Cómo citar este artículo/citation: Sosa, Rocío Irene (2021). La Historia del Arte Argentino a la luz de los estudios decoloniales. ANDULI (20) 2021 pp.201-217. <http://10.12795/anduli.2021.i20.11>

1. Introducción

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

A su vez, el clima internacional de cambios y crisis vinculados al pasaje de la etapa moderna a la posmoderna puso freno a las ideas de progreso indefinido, razón universal, historia unilineal y las monoidentidades nacionales. En el terreno del arte, el impacto de la crisis de las vanguardias artísticas se profundiza en el contexto del cumplimiento de los quinientos años de la conquista americana (1492) poniendo en cuestión toda la tradición del sistema del arte moderno occidental y la macro-historia unívoca del arte (Flores Ballesteros, 2003). Desde ahí, teóricos latinoamericanos reaccionaron en contra de la modernidad occidental replicada en el período de modernización continental, la cual obturó otras formas culturales y concepciones del mundo particulares. En este sentido, autores como Juan Acha, Ticio Escobar y Adolfo Colombres ([1991] 2004) trazan otros derroteros históricos, *modernidades paralelas* (Escobar, 1998), iluminando las producciones visuales de regiones postergadas, ubicadas en los márgenes de los centros. Este procedimiento histórico de volver sobre lo excluido o neutralizado por las identidades culturales dominantes y las historias nacionales fue planteado como un primer paso para la construcción de un relato y un pensamiento teórico-visual de carácter local e independiente.

En definitiva, en el escenario latinoamericano de los noventa, investigaciones expusieron las operaciones de colonización de las alteridades desarrolladas en los procesos de conformación los Estados Nación, las cuales tuvieron como fin construir una identidad nacional dentro de las propias fronteras. A imagen y semejanza de las historias nacionales se desarrolló la Historia del Arte Argentino «con mayúsculas» que, desde la región rioplatense y los intereses de sus agentes, se propuso «representar, legitimar y hablar por» la totalidad del territorio. A la luz de los debates intelectuales finiseculares y el pensamiento crítico colonial, se analizarán las operaciones realizadas por el Instituto de Investigación Estéticas (1990-2006) de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán (FA, UNT) partiendo de la hipótesis de que esta institución interrumpe el relato canónico nacional favoreciendo la emergencia de lo americano, en tanto lo folclórico y lo ancestral. Para ello, se utilizará la perspectiva metodológica cualitativa transdisciplinaria, que articula distintas áreas de conocimiento (historia, antropología, filosofía, sociología, historia del arte) desde un enfoque interpretativo decolonial. Cabe explicitar que la articulación o punto de contacto de la hipótesis con la decolonialidad reside en, por una lado, la simultaneidad temporal entre el debate reflexivo sobre los cánones heredados de la cultura europea dentro del arte argentino y la emergencia de la teoría decolonial. Por el otro, en su relación con el proceso de recuperación de la memoria del otro cultural no-occidental

que Dussel denominó *des-encubrimiento de América*¹. Finalmente a partir del análisis de caso, este artículo busca contribuir a una demanda que numerosos investigadores efectúan al decolonialismo: el reforzamiento de su anclaje en los fenómenos, historias e imaginarios locales.

2. Paralelismos y cruces: la construcción del canon disciplinal occidental, sus resquebrajamiento y la crítica colonial

En el siglo XVIII se constituye en Europa el sistema de las artes cultas cuya base fue la teoría estética filosófica que lo fundamenta, lo esclarece y lo legitima (Flores Ballesteros, 2003). Tiempo después, se funda la disciplina Estética y la Historia del Arte como disciplinas autónomas. Para ese entonces, el significado de *aisthesis*² había sido reinterpretado, en tanto pasa de su concepción griega de «sensación» al término estética, el cual se restringe a la «sensación de lo bello» (Mignolo, 2009, 2014). En este sentido, el arte asociado con lo bello se distingue de otros objetos por estar dotado de ciertos atributos como el de autonomía, autosuficiencia estética, universalidad, unicidad y desinterés. Asimismo, se define la figura del artista como genio en tanto posee la capacidad de crear la belleza artística, es decir, una «bella representación de las cosas» (Kant, 1790, p. 137). De este modo la Estética consolidada con la *Crítica del Juicio* de Immanuel Kant (1790), aborda las obras de arte desde un juicio del Gusto o de los juicios estéticos puros, limitados al análisis de la forma. Además, se construyó un glosario con categorías modernas que les permitieron aprehender y distinguir lo artístico culto.

La Historia del Arte, por su parte, se institucionalizó en el siglo XIX principalmente en Alemania, Suiza, Francia y Austria en torno a las primeras cátedras universitarias³ y nuevos espacios institucionales decimonónicos como los museos públicos y los archivos nacionales. Dicha disciplina se encargó de construir modelos de análisis de obra atendiendo a sus contextos históricos y sus rasgos estilísticos. En sintonía con el escenario teórico de época, la Historia del Arte se concibió desde un enfoque cientificista en el que la noción de verdad y la observación directa, como metodología de investigación, son aspectos fundamentales (Revenga Domínguez, 2005). En este sentido, sus estudios incorporaron progresivamente diversas fuentes y materiales (calcos, libros ilustrados, grabados, entre otros) que habilitaron formas inéditas de pensar el pasado.

Por lo mencionado, la Historia del Arte canónica erigida en y desde Europa, al igual que la estética y el arte, presenta un modelo moderno de comprensión del arte occidental acotado a obras, es decir, producciones artísticas realizadas en el contexto particular europeo. A pesar de ello, los intelectuales europeos propusieron a su modelo teórico particular como universal a través del cual detentaron la hegemonía teórica y cultural global. De hecho a fines del siglo XIX, en el proceso de expansión del capitalismo, el viejo continente difundió sus teorías e ideas estéticas a las cuales consideró como modo legítimo de ver e interpretar las artes. De este modo, en

1 La categoría des-encubrimiento planteada por Dussel en la ponencia *Del descubrimiento al des-encubrimiento. Hacia un desagravio histórico* (1984) refiere a la emergencia del colonizado, su mundo e historia, encubiertos dentro del relato del “descubrimiento” e “invención” de América. En este caso remite, a su vez, al proceso de (re)conquista decimonónica del “desierto” argentino.

2 Terminó generalmente traducido del griego como *aisthesis* y *aesthesis*.

3 Para profundizar en el desarrollo de la constitución del campo disciplinal sugiero consultar el libro: *Historiografías del arte. Debates y perspectivas teóricas* (Hitz et al., 2019).

palabras de Mignolo, se desprestigió «toda experiencia aiesthesica que no hubiera sido conceptualizada en los términos en los que Europa conceptualizó su propia y regional experiencia sensorial» (2014, p. 33).

Durante el siglo XX, el avance de las Ciencias Sociales sobre el terreno del arte brindó nuevos paradigmas, metodologías y marcos teóricos, y con ello la revisión de conceptos y categorías. Esto amplió la mirada disciplinal de la Historia del Arte moderna, la cual incorporó varios factores en la comprensión de la obra vinculados a sus productores (artistas), los contextos históricos (sus espacios de producción y circulación), sus rasgos estilísticos (medios y modos de producción), su recepción (espectadores) y la crítica de arte. De este modo, los métodos de análisis fueron cambiando y añadiendo nuevas variables a estudiar. Esto posibilitó distintas corrientes como el formalismo (Heinrich Wölfflin, 1915), la iconología (Aby Warburg, 1932), la sociología del arte (Arnold Hauser, 1982), el estructuralismo (Claude Lévi-Strauss, 1994), entre otros. Sin embargo, los debates disciplinares continuaron efectuándose en países del centro y sus resultados, como los nuevos modelos de análisis, puestos en funcionamiento en las periferias. Si bien el enfoque moderno-occidental se enriqueció con la interacción interdisciplinaria, su impronta generalizadora siguió descartando o adaptando experiencias por fuera del canon.

A mediados de siglo, en el marco de los procesos de descolonización de África, se produjeron nuevas lecturas sobre los fenómenos culturales las cuales visibilizaron prácticas imperiales a partir de la construcción de una matriz crítica. Para ello fue fundamental el aporte de Frantz Fanon y los fundadores de los Estudios culturales, William Hoggart, Raymond Williams, Edward P. Thompson y Stuart Hall, los cuales iluminaron prácticas específicas de lucha de clases, manifestaciones históricas de dominación y de resistencia sociales. Estos cuestionamientos indudablemente activaron una conciencia de época promoviendo el resquebrajamiento de cierto orden disciplinal a partir de la pregunta por aquellos agentes no considerados en el campo del arte, como lo son los inmigrantes y las mujeres.

Por un lado, en los Estados Unidos durante las décadas de 1960 y 1970 alzaron sus voces artistas latinos para denunciar tanto conflictos sociopolíticos como el carácter discriminatorio-racista del mundo del arte, sus políticas de representación y participación (Piñero, 2014). En el ámbito teórico, sus portavoces fueron Shifra Goldman y Tomas Ybarra-Frausto quienes, observando la situación de exclusión experimentada por las comunidades de inmigrantes, encausaron sus estudios sobre las producciones artísticas de estos colectivos como el Movimiento de Arte Chicano (Goldman & Ybarra-Frausto, 1985).

Por otro lado, la historiadora del arte Linda Nochlin publica en 1971 un ensayo titulado *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*, escrito que abre un cuestionamiento meta-teórico sobre la historia de la historia del arte señalando la existencia de márgenes discursivos de género. El problema que arroja la mirada feminista de Nochlin se dirige a las bases de la disciplina, poniendo en cuestión la selección arbitraria de las obras efectuada por la Institución arte, en la que se expresa la jerarquía de género como sustrato cultural occidental. Una década más tarde, este problema también se expresó desde la práctica artística con la intervención del colectivo artístico feminista Guerrilla Girls, el cual nació en 1985 en reacción a la exposición *An International Survey of Recent Painting and Sculpture* (1984) realizada en el Museum of Modern Art (MoMA) que incluía solo un ocho por ciento de obras de artistas mujeres. Este hecho fue la gota que desencadenó el accionar del colectivo, que a partir de

ahí se ocupó de denunciar visualmente⁴ el sesgo de género y étnico imperante en el interior de la Institución arte (museos, galerías, centros de arte, entre otros).

En este sentido, las experiencias mencionadas expusieron y problematizaron las naturalizadas operaciones de exclusión, sustentadas por jerarquías raciales/étnicas y de género/sexualidad, al interior del campo artístico dominante. De ese modo pusieron en relieve un tiempo de crisis y agotamiento del relato dominante y totalizador. Por consiguiente, estos sucesos pueden considerarse parte de un proceso de desplazamiento y desprendimiento epistemológico, puesto en marcha desde las Ciencias Sociales y Humanidades, en el que intelectuales repensaron el orden geopolítico moderno, norte-sur (centro-periferia), de conocimiento.

En esta dirección, pensadores originarios de colonias francesas e inglesas conformaron los Estudios subalternos del sudeste asiático y los Estudios poscoloniales, los cuales elaboraron críticas sobre los modelos teóricos dominantes. Dichos cuestionamientos buscaron restituir a los grupos subalternos su memoria, obturada por las narrativas imperiales, y su condición de sujetos protagónicos de sus propias historias (Fernández Nadal, 2003). Junto a estos grupos, los estudios críticos coloniales y decoloniales propiciaron «(re)construir y sostener epistemologías desde la diferencia colonial a través de la creación, la recuperación y la habilitación de espacios para voces, relatos y conocimientos subalternos tanto del presente como del pasado» (Cattelli, 2012, p. 90). Desde esta mirada crítica, se evidenció que el uso de lentes foráneos para interpretar lo local sostuvo la hegemonía de la teoría y las prácticas culturales por parte de los países centrales como así también se forzó a que las producciones regionales se adaptaran a los esquemas imperantes. A partir de estas revisiones se trazó una conciencia crítica renovada sobre los cánones eurocéntricos disciplinares en favor de un pensamiento local y situado.

A su vez, en el plano teórico, estos estudios cuestionaron el carácter colonial persistente en las investigaciones legitimadas por tradiciones intelectuales conservadoras. En este sentido, a modo de ejemplo, en los departamentos de lengua y literatura de las universidades de Estados Unidos se produjeron las *Canon Wars* «en las que diversos grupos minoritarios y mujeres lucharon por conseguir representatividad en los cánones literarios» (Cresci, 2017, p. 46). Al mismo tiempo, dentro de los Estudios coloniales se originó una colisión entre las nuevas propuestas de renovación crítica y la tradición. A esta última se la acusó de romantizar la colonización bajo categorías como mestizaje en tanto neutralización del otro cultural que, además, borraba la violencia existente en las bases coloniales (Verdesio, 2018). Desde la nueva agenda de los Estudios coloniales, Mignolo sostuvo que para entender una situación colonial es preciso ampliar el corpus de textos producidos en y por ella «a fin de trascender los límites que impone la investigación de unos pocos textos canónicos» (Mignolo en Verdesio, 2018, p. 89). La mirada expandida del fenómeno esbozada por Mignolo permitió ahondar en lo que el autor denominó «semiosis colonial» (Mignolo, 1989), concepto que refiere a mensajes e intercambios simbólicos que se producen en situaciones coloniales y que exceden los límites discursivos. En efecto, los objetos de estudio se expandieron al igual que los corpus que dieron cuenta de sistemas de signos no discursivos.

En concordancia con los procesos citados, en torno al quinto centenario de la conquista americana, emergió en Latinoamérica el debate intelectual sobre el aspecto

4 Durante los años 1985 y 1986, detrás de máscaras de gorilas, las activistas envolvieron la ciudad de Nueva York con afiches que denunciaban socialmente la desigualdad de oportunidades que vivían las artistas mujeres.

colonial de la modernidad, sus desarrollos históricos y sus implicancias actuales. Partiendo de la premisa de que los lugares de poder-sometimiento exceden los límites claros y las dicotomías económicas-geográficas, los teóricos decoloniales «clasificaron» la estructura colonial⁵ en dimensiones o esferas de acción separadas (el poder, el conocer y el ser) que comprenden relaciones de fuerza específicas entre colonizadores y colonizados delimitadas en tiempo y espacio. Si bien las herramientas de expansión colonial son diversas poseen un vector de acción común: la lógica *opresión y negación*.

En este sentido, para desandar el problema de la colonialidad en los cánones disciplinares de conocimiento, la propuesta decolonial funciona como un enfoque crítico meta-teórico. Es decir, permite indagar desde afuera los fundamentos disciplinares, las luchas de los modelos y paradigmas por la hegemonía discursiva y las voces neutralizadas en su tradición. En cuanto a lo metodológico, promueve la elaboración de genealogías teóricas que permiten evidenciar dentro de los campos disciplinares disidencias, resistencias y alteridades en relación con los cánones. A partir de dicho marco, realizaré un breve análisis sobre la conformación del canon de la Historia del Arte Argentino, «historia con mayúscula», sus implicancias en otros desarrollos conceptuales en el interior del país, «historia con minúsculas», y una puesta en diálogo de estas producciones en la década del noventa (Rabossi, 2008).

3. Nación y colonización: la conformación de la Historia del Arte Argentino «con mayúsculas»

Revisiones historiográficas contemporáneas sostienen que la independencia territorial latinoamericana no implicó una autonomía cognoscitiva y cultural. De hecho, la referencia a los centros se sostuvo a través del accionar de regímenes oligárquicos que, luego de décadas de confrontación entre los proyectos resistentes y autonomistas populares, se aliaron con los intereses de Inglaterra o Estados Unidos (Argumedo, [1992] 2009). Además, con el fortalecimiento del poder de las clases criollas dominantes, consecuencia de asociaciones neocoloniales, se cristalizó el proyecto modernizante y europeísta de 1880. En dicho proyecto se imprimió la idea de *progreso* aludiendo no sólo a lo económico sino también a lo social, simbólico y estético.

Sobre el tema, autores como Rita Segato (2007) y Mario Rufer (2016) reconocen la existencia de una continuidad entre la conquista, el ordenamiento colonial del mundo y la formación poscolonial republicana que se prolonga hasta nuestros días (Segato, 2007). En este tipo de Estado se habla de un concepto de «nación» restringido (Europa siglo XIX), compuesto por ciudadanos, élites criollas, y un sentido unívoco de cultura como *homogeneidad* y *criterio de pertenencia* (2016). Rufer señala que bajo el discurso nacional se escondió un proceso de *homogeneización ciudadana* que fue posible a través de diferentes *formas de racialización excluyente*⁶ (2016). En este sentido, la operación más clara del colonialismo desarrollada en el contexto latinoamericano fue la desetnización y erradicación de la pluralidad (indios, negros, mulatos, entre otras comunidades) en favor de constituir una identidad que exprese la modernización continental.

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

6 En este caso el concepto *racialización excluyente* expresa la existencia de razas e identifica "exclusiones históricas y lógicas institucionales presentes, hace visibles modelos de injusticia social que dificultan el logro de una ciudadanía incluyente y equitativa" (Campos-García, 2012, p. 184).

En efecto, las modernidades nacionales se construyeron sobre el telón de fondo de la colonia, en la que permaneció la violencia como rasgo constitutivo de los países latinoamericanos. Esto puede verse con claridad en lo que fue la (re)conquista del desierto en la Argentina, que finalizó la consolidación del Estado nacional mediante la expropiación de las tierras indígenas y el exterminio de comunidades en el noroeste, noreste y sur del país. De este modo, las voces de los indígenas, como así también las de quienes pensaron un continente y un país distinto, fueron silenciadas y domesticadas en la historia oficial (Rufer, 2016).

En el campo artístico originado en el siglo XIX, el Sistema de las Bellas Artes y la Historia del Arte colaboraron en la consolidación de las historias nacionales tomando como modelo a seguir las formas europeas ya legitimadas. Este «forjar patria», hacia el primer centenario de emancipación latinoamericana, devino en búsquedas nacionales interesadas en crear una identidad nacional homogénea y moderna. El punto cúlmine se produjo en los modernismos ideológicos y estéticos de 1920 y 1930, los cuales expresaron la necesidad de poner en imágenes la «peruanidad», la «mexicanidad», la «argentinidad»... Por lo tanto, desde los Estados se construyeron monoidentidades «armónicas» a la luz de un modelo de *mestizaje integrador* (Mailhe, 2019) que tuvo como fin suturar la diversidad cultural, apostando a una «cierta “universalidad” dentro de las propias fronteras» (Flores Ballesteros, p. 33, 2003). No obstante, este proceso de integración selectivo implicó la homogeneización cultural a partir de la incorporación de ciertos componentes nativos y la desarticulación de otros.

En el caso argentino, el centralismo rioplatense cooptó el debate nacional anteponiendo los intereses de sus intelectuales y las clases dirigentes excluyendo o desactivando las voces de las alteridades étnicas, sociales, económicas, culturales, religiosas y lingüísticas en pos de un «tipo nacional» (Flores Ballesteros, 2003). De este modo, desde el puerto se gestionó la diversidad nacional y se construyó un relato moderno occidental que tuvo por objetivo «representar, legitimar y hablar por» la totalidad del territorio. Aún en figuras promotoras del nativismo como Ricardo Rojas, la cual alentó la incorporación de los motivos indígenas del NOA, su interés se encontró más ligado a una absorción del «otro» como una marca distintiva en la estética nacionalista dentro del mundo occidental que a una interacción cultural. Desde esa perspectiva, Rojas procuró sensibilizar a las capas medias argentinas sobre las producciones indígenas para así generar un consumo local de diseños originarios. Sin embargo, siguiendo la mirada de Alejandra Mailhe, el «indigenismo espiritualista de Rojas (...) tiende a invisibilizar a los indígenas como sujetos sociales activos en el presente enunciativo, y a apagar la conflictividad implicada en las relaciones de dominación material y simbólica en el pasado y en el presente» (2019, p. 408).

En cuanto a las novedades irradiadas por las vanguardias estéticas sobre la cultura popular y el nativismo, desde 1920 a 1940, se hallaron más en diálogo con los escenarios globales que con los provinciales. De manera que la Historia del Arte Argentino quedó anquilosada en el campo artístico porteño y sus necesidades, ocupándose de este modo de sus artistas, obras, crítica e instituciones. Desde allí, durante todo el siglo XX, se emitieron hacia el resto del país los cánones artísticos con sus variaciones temporales, se difundieron los valores estéticos enaltecidos por la crítica y se seleccionó y legitimó el panteón de obras que conformaron el archivo nacional⁷.

7 Resulta interesante mencionar que la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina está compuesta en gran medida por donaciones efectuadas por coleccionistas locales que expresaron, hasta 1930, un marcado favoritismo por el arte francés (Balasarre, 2006).

No obstante, a partir de la década de 1930, intelectuales provenientes de la antropología y la sociología como Gilberto Freyre (Brasil), Fernando Ortiz (Cuba) y Rodolfo Kusch (Argentina), siguiendo a Mailhe, propusieron otro modelo de mestizaje sin síntesis armónica, a través del cual se sostiene la conflictividad cultural en una dialéctica «abierta» en el marco de una identidad que nunca sutura, siempre está en proceso. Estos autores «piensan el contacto intercultural como fricción, en el marco de una noción de convivencialidad que implica conflicto y asimetría» (Mailhe, 2019, p. 422). Desde este enfoque, es posible observar otras operaciones que complejizan la relación lineal de colonización basadas en la opresión y negación, como lo son las prácticas antropofágicas, fagocitarias y de transculturación. A partir de ahí, la semiosis colonial adquiere otra espesura en tanto se evidencia una relación contradictoria de coerción y cohesión, violencia y amorosidad, con ese otro cultural⁸. Esta clave interpretativa produce un desplazamiento de occidente a oriente, en donde los intelectuales desararticulan sus propios conceptos para pensar al otro. Así, el mestizaje pensado desde la corporalidad y lo local hace que la identidad sea algo inacabo, dinámico e inestable.

La dicotomía como forma de preservación del mundo originario se puede observar en el escrito *Estética de lo Americano* de Rodolfo Kusch ([1955] 1995) en el cual el autor antepone a la estética occidental la «estética del espanto» americano. A diferencia de la estética occidental como «sensación de lo bello», vinculada a la forma y el contenido, la estética del espanto en las comunidades del NOA expresa la experiencia vital del indio. En ese sentido, el arte americano expone la relación del indio con la naturaleza y el temor que dicho sujeto vivencia al pensar el espacio inhumano, es decir, la muerte. El indio comprende el arte como medio, ritual y mágico, para sobrevivir al espacio natural indomitable. La experiencia estética del indio rescatada por Kusch desestabiliza la idea de una Historia y Teoría del Arte homogénea y universal atendiendo a las prácticas culturales fuera del canon.

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

Una década más tarde, lo latinoamericano «activo» en lo artístico aparece como la dialéctica antitética entre lo plural-local en conflicto con la monocultura dominante-mundial. Asimismo, la puesta en crisis del paradigma moderno trajo consigo la relectura de los procesos culturales latinoamericanos, cuestionando la posibilidad de trasponer periodizaciones y categorías europeas sobre los desarrollos indígenas y populares. Por lo tanto, teóricos como Juan Acha, Ticio Escobar y Adolfo Colombres vislumbraron la necesidad de producir un sistema de pensamiento latinoamericano que permita comprender la complejidad estética y artística de las culturas subalternas. La apreciación de los autores demandó un cambio en la Historia y la Teoría del Arte, adjudicándoles a los intelectuales la tarea de pensar y construir nuevos sistemas estéticos de abordaje que incorporen las prácticas artísticas «otras» al acervo nacional sin reducirlas a las concepciones dominantes. Desde ahí, los artistas contemporáneos podrían entablar

8 Esto fue trabajado en la contemporaneidad por la antropóloga Rita Segato (2013) que, a partir del análisis de caso brasileño, estudió lo que denominó el *Edipo negro* en el que indagó sobre la compleja relación entre niños blancos y sus niñeras (babás) afro-brasileras.

diálogos con el pasado y presente «periféricos» negados por las políticas culturales de exclusión de los Estados nacionales. En el próximo apartado, a través de esta perspectiva, se observará la emergencia de una historia del arte tucumana «con minúsculas» en la década del noventa que, desde un proyecto paralelo y opuesto, va a convivir con la Historia del Arte Argentino «con mayúsculas».

4. La Historia del Arte con minúscula: la emergencia de lo ancestral y lo popular

El escenario latinoamericano de los años noventa, como se mencionó anteriormente, estuvo conmocionado por el aniversario del quinto centenario de la colonización española y las nuevas lógicas internacionales establecidas por el fenómeno de la globalización. De este modo, ante el avance del capitalismo sin fronteras y la imagen pregnante de la colonización, emergieron miradas anti-globales en favor de la conservación de lo local, es decir, lo próximo, lo cotidiano, lo familiar y lo diverso.

En este sentido, Elsa Flores Ballesteros menciona que «muchos artistas siguen apelando a la “identidad nacional” o “regional”, pero las instituciones que giran en torno al arte se orientan hacia las estéticas metropolitanas» (2003, p. 37). Además, la autora sostiene que la producción periférica es marginada ya que es «dejada fuera del sistema o directamente apropiada, en tanto se la considere sede de valores estético-históricos “universales” o, por el contrario de “signos folklóricos”» (2003, p. 37). En el campo artístico rioplatense, más allá del evento *La Conquista* realizado en el Centro Cultural Recoleta (1991), no hubo una apertura hacia temáticas y prácticas artísticas por fuera de las legitimadas por el centro. Además, instituciones y organismos nacionales e internacionales apoyaron el centralismo artístico porteño mediante la apertura de nuevos espacios de exhibición de carácter global como lo son: las salas inauguradas por la Fundación Banco Patricios, el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), el Espacio Giesso y Casal de Catalunya. Sumado a esto, el Centro Cultural Recoleta dejó de ser un escenario artístico contracultural para convertirse en sede artística internacional. En concordancia, la crítica avaló y promovió tendencias artísticas globales como el arte neoconceptual, neopop, neo geo y video arte.

Por otro lado, en la capital de Tucumán, si bien el fenómeno impactó sobre artistas jóvenes, hubo una deglución local de dichas tendencias. En la década de los años noventa, figuras como Celia Aiziczon y Norma Gómez Viera, docentes de la recientemente fundada Facultad de Artes (1985), se propusieron crear las condiciones adecuadas para hacer emerger a la superficie «lo tucumano», es decir, aquello que no fue considerado dentro del arte nacional. Con tales fines, el primer objetivo que se propusieron fue legitimar el campo artístico provincial a partir de la producción textual de una Historia del Arte local forjada en la tradición plástica tucumana. Para ello, crearon la Revista académica del Instituto de Investigaciones Estéticas (RIIE) de la facultad, cuyo dispositivo les permitió, también, mostrar a nivel nacional otro escenario artístico. A su vez, en 1991 realizaron las Primeras Jornadas de Reflexión sobre el Arte, abriéndose a la interacción teórica, la creación de redes intelectuales y la promoción de su editorial. Resulta interesante resaltar que en ese momento de profesionalización del campo artístico se integraron dos figuras claves: Elsa Flores Ballesteros y Graciela Dragoski, especialistas en Arte Americano, Sociología y Antropología del Arte. Ambas autoras fueron consideradas cita de autoridad, las cuales con el tiempo conformaron el referato de la revista y dictaron cursos en la Maestría en Historia del Arte, establecida en la misma década.

A raíz de esto, el enfoque americano en tanto lo ancestral y lo folclórico-popular, se volvió un vector de posibilidad para la existencia de un arte tucumano. Las categorías ahí barbechadas fueron funcionales para comprender tanto el arte del pasado como las producciones contemporáneas. A través de esta mirada, académicos de la Facultad de Artes escribieron artículos en la RIIE como *Carlos Aitor Castillo: un largo camino por la pintura americana* (Terán, 1991), *La naturaleza Americana, una presencia en la obra de los artistas: Alonso Crespo y Salvatierra. Un músico y un pintor* (Gómez Viera, 1991), *La presencia del mito en la obra de Carlos Alcalde* (Agüero, 1996), *Lo mágico y lo cotidiano en la obra de Daniel Duchén* (Santarone, 2002). Esta línea interpretativa se mantuvo presente a lo largo de toda la vida de la RIIE (1990-2006). Al mismo tiempo, se produjo una interacción entre esta matriz teórica y la producción artística del período, cuyos artistas sacaron a la luz el inconsciente originario y folclórico regional.

En el caso de Blanca Machuca, por ejemplo, la artista desplazó en sus obras la función netamente estética del arte a partir de la producción de objetos que evocan una práctica religiosa-ritual. Este pasaje lo inició con la elaboración de Exvotos y luego exploró sobre Altares, Protectores de Almas y otros elementos que formaron parte de las creencias populares y tradiciones campesinas heredadas de sus padres (van Gelderen y Santarone, 1997). En todas sus obras los materiales y procedimientos varían y la técnica siempre es mixta. De este modo, tiene obras en madera, papel y tejidos pero su soporte generalmente es la pared.

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



Esto también puede observarse en la escultura de Guillermo Rodríguez, que presenta un carácter originario y alude a una estética vinculada al juguete. El artista produce en madera de cardón distintos personajes, como el Guardián del silencio y la Llamadora de almas, que por sus rasgos y el uso de motivos geométricos remiten al mundo ancestral. En relación con esto, dos aspectos plásticos de su obra son llamativos: por un lado, la técnica de ensamblado de las partes y, por otro lado, el uso de una paleta amplia entre colores quebrados y vibrantes.

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



Asimismo, la activación del sustrato cultural popular en el arte funcionó como resistencia al olvido y como soporte de utopías contemporáneas. En este sentido, podemos comprender la obra en randa de Carlota Beltrame. La artista personifica la técnica y la internaliza desde su dimensión histórica-identitaria. De ese modo, la voz de la randa le permite a la artista volver sobre escenarios represivos provinciales de una manera crítica. Ahora bien, ¿qué relato contiene dicho tejido que lo habilita como herramienta de resistencia? La randa⁹ nace en los Países Bajos «los cuales, durante la ocupación española del siglo XVI, se lo transmitieron a los invasores y estos la adoptaron trayéndolo a las colonias» (Beltrame, s.f., p. 1). En sus comienzos, la randa se colocaba en los

9 Para profundizar sobre la técnica se recomienda leer *Encajes* de Delia H. Etcheverry, capítulo 5 del catálogo *La Argentina Textil* (2018) publicado por el Fondo Nacional de las Artes.

bordes de las prendas adornándolas. En el contexto del noroeste argentino, particularmente en Tucumán, las señoras del patriciado utilizaron el tejido para la realización de sus ajueres y ornamentos de la iglesia, con fines netamente decorativos.

Según Beltrame, el abandono progresivo de dicho encaje en las áreas urbanas radicó en la popularización de su uso. A partir de ahí, la randa migró de la capital a zonas rurales, puntualmente a un poblado tucumano llamado El Cercado. En ese lugar, las randeras se apropiaron de la técnica e imprimieron a través de ella su universo, cuyo sello describe a otros sujetos y cotidianidades, poniendo en relieve cuerpos y espacios periféricos. La transformación de clase que experimentó dicha práctica cultural y la cristalización de su sentido folclórico se registran nitidamente en la poesía costumbrista *La Randerá Tucumana* de Amalia Prebisch de Piossek, escrita a principios del siglo XX.

Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XX, el imaginario local y cultural contenido en la randa se interrumpe en el marco de la última dictadura militar (1976-1983). La randa «en aquellos años se enseñaba como “manualidad” en las escuelas públicas pero por una razón incomprensible [...] fue eliminada de la currícula y así la “randa” tucumana cayó al borde de la extinción pues nadie reconocía su valor [...]» (Beltrame, s.f., p. 1). Más aún, el gobierno de facto cerró la feria de artesanías, espacio que las randeras consideraron en ese momento como el más propicio para comercializar directamente sus piezas. Esto produjo que las artesanas vuelvan a un estado de precariedad y de ahí en más, según Noemí Ciollaro, «nunca su actividad fue incorporada al mercado formal de trabajo, nunca tuvieron aportes ni alcanzaron una jubilación» (2011, p. 2).

La coyuntura de los noventa en Tucumán no sólo estuvo atravesada por las nuevas diagramaciones globales y nacionales sino, especialmente, por la elección del Ex represor Antonio Domingo Bussi como gobernador provincial (1995). Por lo tanto, además de peligrar las formas locales en las artes nacionales, se encontraba la amenaza o al menos el fantasma de la represión y la violencia vivida durante la última dictadura militar. De modo que Beltrame rescata el textil artesanal junto a la áspera historia provincial como operación de memoria que enuncia a las randeras desde un «continuamos vivas».

En el año 2000, su obra *El jardín de la República* fue tapa de la RIIIE N°10-11, imprimiendo en la revista un imaginario provincial. El título, metáfora histórica que refiere a la provincia de Tucumán, alude a una imagen relativa al género paisaje. Por el contrario, lejos de trazar una correspondencia lineal con la obra, su composición presenta cuatro pequeños elementos tejidos en color negro en el centro de un vasto fondo blanco que, ante la falta de transparencia signíca, genera un efecto de extrañamiento. En ese primer acercamiento, la estrategia formal de supresión del todo (mapa provincial) por el fragmento complejiza la trama en tanto se corre de la *elipsis*, tradicional figura retórica, donde la parte ya no construye un sentido global. El único anclaje textual se ubica al pie de la portada que dice en letra minúscula *Alberdi/ Simoca/ Trancas/ Leales*, nombres de departamentos de la provincia de Tucumán que clasifican las piezas compositivas. Estos procedimientos materializan una doble operación de sustitución del concepto «Tucumán»: a nivel conceptual, el título y a nivel formal, la descomposición del mapa en tejidos aislados, cuyos nombres sólo pueden ser decodificados por espectadores locales. De ahí que, a modo de caja china, la obra como metáfora de metáfora se repliega sobre sí misma.

[Figura 3. Carlota Beltrame, *El Jardín de la República* (1999).
Portada de la Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas]



A su vez, las particularidades materiales del tejido le permiten que las cuatro piecitas se distingan a través de su bordado. La escala pequeña y la separación de las piezas provocan una imagen opaca, en la que el vacío y la fragilidad se hacen visibles. Sostiene la artista: «Las piecitas [...] se exhiben por separado, porque el puzzle hay que armarlo como a nuestra historia, bastante desgraciada, dolorosa y contradictoria» (citado en Lebenglik, 2000, p. 2).

En *El Jardín de la República* Beltrame desarrolla un procedimiento por la memoria: recuperar lo devastado por un régimen autoritario a partir de recoger los pedazos que quedaron. La randa, como huella del pasado, irrumpe exponiendo tiempos obturados, voces silenciadas y cotidianidades disipadas en la historia oficial. El fragmento y la ausencia de unidad, tanto en el tema como en la trama, se condensan en la imagen presentando un Tucumán estallado. A través de la descomposición del mapa la artista muestra el estado contextual de la provincia a finales de los años noventa, señalando subjetivamente que la herida sigue presente. En la imagen, son dos las fracturas históricas: por un lado, el desuso de la randa en torno a una diferenciación de clase que da como resultado el desplazamiento de la randa de una «cultura alta» (patricia) a otra «baja» (popular) y, por otro lado, la prohibición dictatorial de la randa, entre lo que se puede y no se puede hacer.

De este modo, la producción teórica y artística tucumana de los años noventa construyó a partir de los sustratos culturales ancestrales y populares una alternativa dialéctica al circuito artístico hegemónico nacional. Esto les permitió a los teóricos locales producir una historia del arte descentrada, «con minúsculas», que presentó a su tradición artística desconocida a nivel nacional por no adherir a las estéticas legitimadas en la metrópoli. Además, la incorporación de teorías como la *Introducción de la teoría de los diseños* (1988) de Juan Acha, les permitió analizar otros sistemas estéticos-culturales de producción reconociendo otras prácticas, a través de su ingreso a la Facultad de Artes, como artes. Por último, este sustrato ayudó a los artistas a discutir con las formas estéticas occidentales y a desvelar las operaciones neocoloniales de neutralización de las alteridades.

5. Consideraciones finales

A lo largo de este escrito, a la luz del debate intelectual latinoamericano finisecular, el acento estuvo en desandar la colonialidad vigente en la historia del arte nacional para así iluminar memorias negadas al interior del territorio argentino a través del análisis del caso del Instituto de Investigación Estéticas (Facultad de Artes, Universidad Nacional de Tucumán). En este estudio se observó que las raíces coloniales disciplinares se remontan a la conformación y modernización de los Estados nacionales.

Desde entonces, la matriz moderna funcionó como un mecanismo de opresión y negación del otro cultural. Asimismo, el campo artístico originado en el siglo XIX, el Sistema de las Bellas Artes y la Historia del Arte colaboraron en la consolidación de las historias nacionales tomando como modelo a seguir las formas europeas ya legitimadas.

En las primeras décadas del siglo XX, ante la decadencia occidental reflejada en la crisis de la Primera Guerra Mundial, intelectuales locales produjeron proyectos que los situaran dentro de los nuevos ciclos culturales. No obstante, el forjar patria de aquel entonces propició un mestizaje «armónico» desentranzante, es decir, neutralizador de las alteridades, defendiendo un pasado precolombino idealizado, sin conflictos. En la década del treinta en adelante, se complejizó dicha matriz proponiendo una dialéctica abierta capaz de mantener el conflicto del momento antitético. A partir de ahí la diversidad cultural nunca sutura ni se integra, solo convive de manera yuxtapuesta.

El primer proyecto intelectual sobre lo nacional marcó el curso de las instituciones artísticas y con ello la Estética, la Crítica, Historia y Teoría del Arte. En el caso argentino, como lo pregona Ricardo Rojas, el interés sobre lo indígena se encontró más ligado a su absorción como una marca distintiva en la estética nacionalista que a una interacción cultural. El segundo proyecto, diseñado desde la antropología y la sociología, postula la permanencia de la diversidad indígena y popular, y la deglución de las formas culturales dominantes. De modo que, dicho mestizaje deja de concentrarse en la experiencia dominante para mirar los procesos de apropiación locales. En relación con esta tradición, académicos de la Facultad de Artes de Tucumán promovieron la activación de un mestizaje dialéctico desde un enfoque americanista para resistir los nuevos procesos de homogeneización globales. De ese proyecto surgió un campo de producción teórica (RIIE) y artística descentrado. En este sentido, la activación del inconsciente ancestral y folclórico en el arte cuestionó la hegemonía del canon moderno poniendo en jaque su retórica de lo «esperable» y lo que el arte argentino «debería ser». Las prácticas artistas americanistas contemporáneas trazaron un vínculo empático con las alteridades actuales en la lucha con la cultura dominante y sus ansias de neutralizar lo «ilegítimo».

Por último, este artículo evidenció que las relecturas disciplinares y el estudio de casos, a la luz de los enfoques críticos, posibilitan desarticular los modos imperantes de ver e interpretar. Asimismo, permiten descentralizar las miradas hegemónicas y, a su vez, dar lugar a problemas y objetos de estudio aún vacantes.

Referencias bibliográficas

- Acha, J. (2009 [1988]). *Introducción a la teoría de los diseños*. México: Trillas.
- Acha, J. Colombres, A. y Escobar, T. ([1991] 2004). *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires, Argentina: Del Sol.
- Argumedo, A. (2004 [1992]). ¿Desde que “nosotros” pensar la modernidad? En *Los silencios y las voces en América Latina* (pp. 15-66). Buenos Aires, Argentina: Ediciones del pensamiento nacional.
- Baldasarre, M. I. (2006). Sobre los inicios del coleccionismo y los museos de arte en la Argentina. *An. mus. paul.* [Online]., vol.14, n.1, pp.293-321. ISSN 1982-0267. <https://doi.org/10.1590/S0101-47142006000100010>.

- Campos-García, A. (2012). Racialización, Racialismo y Racismo. Un discernimiento necesario. Universidad de La Habana, 273 (273), 184-198. Recuperado de https://www.academia.edu/6283861/Racializaci%C3%B3n_Racialismo_y_Racismo._Un_discernimiento_necesario
- Carlota Beltrame (s/f). Carlota Beltrame artista. Recuperado de <http://carlotabeltrame.com/>
- Catelli, L. I. (2012). Los estudios coloniales, el pensamiento decolonial: un diálogo pendiente. En L. I. Catelli y M. E. Lucero (Ed.) *Términos claves de la teoría poscolonial latinoamericana: despliegues, matices, definiciones*. Rosario, Argentina: UNR Editora.
- Ciollaro, N. (2011). Entre Puntillas y Dignidades. Página 12. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-6721-2011-09-02.html>
- Cresci, K. (2017). La invención del canon literario latino en Estados Unidos (Tesis de doctorado). Recuperado de <https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/6739/CRESCI%2C%20Karen.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Dussel, E. (1984) Del descubrimiento al desencubrimiento. El camino hacia un desagravio histórico. Semanario El Día. México. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.org.ar/clacso/otros/20120422101553/6cap5.pdf>
- Escobar, T. (1998). Las otras modernidades. Notas sobre la modernidad artística en el cono Sur: el caso paraguayo. Recuperado de <http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Queretaro/complets/TicioEscobar>
- Etcheverry, D. H. (2018). Encajes. En catálogo *La Argentina Textil*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Fernández Nadal, E. (2003). Los estudios poscoloniales y la agenda de la filosofía latinoamericana actual. *Revista Herramienta* 24 (24). Recuperado de <http://www.herramienta.com.ar/articulo.php?id=217>
- Flores Ballesteros, E. (2003). Lo nacional, lo local, lo regional en el Arte Latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización. *Huellas*, 3 (3), 31-44. Recuperado de https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/167/floresballHuellas3.pdf
- Goldman, S. y Ybarra-Fraustro, T. (1985) In *Arte Chicano: A Comprehensive Annotated Bibliography of Chicano Art, 1965- 1981*. Berkeley, CA: Chicano Studies Library Publications Unit, University of California Berkeley.
- Hauser, A. (1982) *Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*. Barcelona: Labor.
- Hitz, R. A., Ruvituro, F. L., y Pedroni, J. C. (Coord.) (2019) *Historiografías del arte. Debates y perspectivas teóricas*. Recuperado de <https://libros.unlp.edu.ar/index.php/unlp/catalog/view/1277/1260/4140-1>
- Kant, I. (1968 [1790]). De la relación del genio con el gusto. En I. Kant, *la Crítica del juicio* (pp. 137-139). Buenos Aires: Losada.
- Kusch, R. (1995[1955]). Anotaciones para una estética de lo americano. *Boletín de Arte*, 5 (5), 96-121.
- Lebenglik, F. (2000). Dos tucumanas sobre el límite. Página 12. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/2000/00-09/00-09-26/pag29.htm>
- Levi Strauss, C. (1994) *Mirar, escuchar, leer*. Buenos Aires: Ariel.

- Mailhe, A. (2019). El mestizaje en América Latina durante la primera mitad del siglo XX. *Antíteses* 12, (24), 403-427. DOI 10.5433/1984-3356.2019v12n24p402
- Mignolo, W. (1989). Literacy and Colonization: The New World experience. En R. Jara y N. Spadaccini (Eds.) *Hispanic Issues* 4: 52-96.
- Mignolo, W. (2009) Prefacio. En Palermo, Z. (Comp.), *Arte y estética en la encrucijada descolonial* (pp.7-15). Buenos Aires, Argentina: Del Signo.
- Mignolo, W. (2010). Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Mignolo, W. (2014). Aesthesis descolonial. En P. P. Gómez (Ed.), *Arte y estética en la encrucijada descolonial II* (pp.31-54). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo.
- Nochlin, L. (1971) ¿Por qué ha habido grandes mujeres artistas? ART News.
- Piñero, G. A. (2014) Políticas de representación/políticas de inclusión. La reactualización del debate de lo latinoamericano en el arte durante la primera etapa de la globalización (1980-1990). *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. 36, (104). Recuperado de <http://www.scielo.org.mx/pdf/aiie/v36n104/v36n104a6.pdf>
- Prebisch de Piossek, A. (1981 [1915]). La ramera tucumana. En *La ramera tucumana y otros poemas* (s/d). Buenos Aires: Publinter.
- Rabossi, E. (2008). La Historia Oficial. En E. Rabossi, *En el comienzo Dios creó el canon: Biblia berlinensis* (pp.149-191). Buenos Aires: Celtia-Gedisa.
- Revenga Domínguez, P. (2005) sobre la historia de la historiografía artística. Saberes, *Revista de estudios jurídicos, económicos y sociales* pp1-23. Recuperado de: https://revistas.uax.es/archivos/SABSOC05_007.pdf
- Rufer, M. (2016). Nación y condición poscolonial: sobre memoria y exclusión en los usos del pasado. En K. A. Bidaseca (coord.), *Genealogías críticas de la colonialidad en América Latina, África, Oriente* (pp. 275-296). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: IDAES.
- Santarone, E. (2002). Lo mágico y lo cotidiano en la obra de Daniel Duchén. En *Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas* 12-13, (12-13), pp.83-88. Tucumán, Argentina: Facultad de Artes, Universidad Nacional de Tucumán.
- Segato, R. (2007). El color de la cárcel en América Latina: apuntes sobre la colonialidad de la justicia en un continente en desconstrucción. *Nueva Sociedad*, 208 (208), 142-161. Recuperado de <https://nuso.org/articulo/apuntes-sobre-la-colonialidad-de-la-justicia-en-un-continente-en-desconstruccion/>
- Segato, R. (2013). El Edipo Negro: colonialidad y forclusión de género y raza. En R. Segato, *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda* (pp. 179-211). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Prometeo.
- Terán, C. (1991). Carlos Aitor Castillo: un largo camino por la pintura americana. En *Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas* 2, (2), pp. 52-59. Tucumán, Argentina: Facultad de Artes, Universidad Nacional de Tucumán.
- Van Gelderen, R., Santarone, E. (1997). Machuca, un emergente artístico de la década del 90. En *Emergentes Artísticos de Tucumán (1950-1995)* del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Artes de la UNT. San miguel de Tucumán, Tucumán: Magna.

Verdesio, G. (2018). Colonialidad, colonialismo y estudios coloniales: un enfoque comparativo de inflexión subalternista. *Tabula Rasa*, (29), 85-106. Doi: <https://doi.org/10.25058/20112742.n29.05>

Warburg, A. ([1932] 2005) *El renacimiento del paganismo*. Madrid: Alianza Editorial.

Wölfflin, H. ([1915] 1961) *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa-Calpe.



© 2021 por el autor. Licencia a ANDULI, Editorial Universidad de Sevilla. Este artículo es un artículo publicado en acceso abierto bajo los términos y condiciones de la licencia Creative Commons Attribution (CC BY) (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>).

