

Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano

Carmen Hernández *

“El arte, igual que Dios es más fácil de describir por lo que no es”

Luis Camnitzer

A lo largo de las últimas décadas del siglo XX, especialmente desde los años 80, desde la escena internacional se visibilizó un notable interés por las artes plásticas latinoamericanas —como objetos de exhibición, de mercado y de estudio— lo cual permite revitalizar la tensión gestada entre los años 50 y 60 con nuevas interrogantes sobre los mecanismos que han contribuido a este *redescubrimiento* de los valores culturales de esta geografía simbólica. No sin cierta suspicacia, cabe preguntarse: ¿Será que se ha reactivado la perspectiva de exotización que ha recado tradicionalmente sobre la producción simbólica latinoamericana o se ha articulado una nueva mirada de orden sociologista derivada de los supuestos alcances del *muticulturalismo* ¹?

A estas consideraciones apuntan las reflexiones de algunos intelectuales latinoamericanos que, más allá de su lugar de origen y de ejercicio de su práctica, se interesan por estudiar problemas locales desde una mirada contextualmente referida. Entre los muchos nombres que podemos citar², destaca la labor de quienes han insistido de manera sistemática en visibilizar las diferentes tensiones a las cuales se ven expuestas las producciones artísticas relativas a América Latina, como Luis Camnitzer, Gerardo Mosquera, Mari Carmen Ramírez, Nelly Richard y Beatriz Sarlo. En mayor o menor medida, todos ellos han problematizado la esfera del arte como segmento cultural profundamente institucionalizado y de manera especial han hecho énfasis en la necesidad de redimensionar la labor intelectual latinoamericana a partir de una perspectiva consciente de su condición de “campo minado”³ expuesto a fuertes tensiones políticas. Sus planteamientos se aproximan al campo denominado estudios culturales y que parece más adecuado suscribirlos como *estudios y otras prácticas latinoamericanas en cultura y poder*⁴.

Estos autores manifiestan coincidencias en sus perspectivas transdisciplinarias y orientadas contextualmente a reconocer las producciones artísticas latinoamericanas como respuestas sociohistóricas específicas que requieren de un entramado crítico y teórico más apegado a sus propios estatutos de producción y circulación, superando la aplicación de modelos hegemónicos acuñados y promocionados desde la *esfera internacional del arte*⁵ que debilitan su análisis.

Gerardo Mosquera, en Cuba, Nelly Richard, en Chile, Luis Camnitzer, en Nueva York y Mari Carmen Ramírez, en Houston, han actuado críticamente en sus respectivos contextos socioculturales, promoviendo una producción artística alternativa que, en los años 80, se propuso reflexionar sobre lo político a partir de una desconstrucción de sus propios códigos. Sus trayectorias están marcadas por una actividad contestataria hacia la cultura oficial y que ha intentado ejercer una acción intervencionista, pero se distancian cuando Richard va mostrando mayor preocupación por la producción teórica relativa a la crítica cultural y a la teoría feminista, Mosquera se va ocupando más de la difusión y conocimiento del arte latinoamericano relacionado con las raíces afrocaribeñas. Camnitzer se preocupa más por los problemas relativos a la enseñanza y Ramírez demuestra interés por revisar los parámetros tradicionales de valoración desde un punto de vista de la historia del arte. Beatriz Sarlo, argentina, ha estado más vinculada a la crítica literaria, pero desde una perspectiva que sobrepasa lo estrictamente textual para

abordar fenómenos diversos relativos a la construcción de la cultura nacional y por ello, ha reconocido la importancia que ha ejercido la visión multiculturalista en esta ampliación disciplinaria (Sarlo,1997:35).

Cada uno de estos autores reconoce, en mayor o menor medida, la importancia que ha ejercido la perspectiva multiculturalista en América Latina, sin embargo, hay diferentes preocupaciones que emergen de sus propias prácticas intelectuales. Nelly Richard reclama a la producción artística e intelectual mayor conciencia de las políticas del lenguaje, y en especial, promueve la crítica cultural como una dimensión capaz de ampliar el ejercicio cognoscitivo académico. Camnitzer, por su doble condición de artista político y teórico, solicita estimular las características antidisciplinarias del arte. Beatriz Sarlo se interesa más por los problemas relativos a la valoración estética desde una perspectiva multicultural. Gerardo Mosquera, en cambio, se preocupa por el sistema de circulación de las obras de arte latinoamericano en la esfera internacional y plantea la necesidad de teorizar sus diferencias contextualmente, y Mari Carmen Ramírez, por su experiencia curatorial inscrita en instituciones norteamericanas, aboga por una revisión crítica de la historia del arte latinoamericano.

A partir de las reflexiones de estos autores se desprende que existen relaciones direccionales poco satisfactorias entre la producción artística —visual y literaria— y los estudios y otras prácticas latinoamericanas en cultura y poder. Por su tendencia a representar un sector elitescos de la cultura, con sus propios códigos y estatutos, la esfera artística —asociada a la alta cultura— se despacha demasiado rápido como un problema de poco interés y se privilegia el estudio de otro tipo de producciones más próximas al consumo masivo o popular. Parece evidente que el arte, y específicamente las artes visuales más relacionadas con la noción de monumento —o de objeto a ser apreciado como fetiche— han ido perdiendo espectadores, convirtiéndose en un campo de poco alcance social. Se podría reclamar que se han promovido valores estéticos asociados a un consumo hedonista o sustentado en estrategias discursivas que favorecen la apreciación visual en superficie, como describe Néstor García Canclini, cuando planeta que la estética dominante privilegia:

[...] el predominio de la acción espectacular sobre formas más reflexivas e íntimas de narración, la fascinación por un presente sin memoria y la reducción de las diferencias entre sociedades a una multiculturalidad estandarizada donde los conflictos, cuando son admitidos, se *resuelven* con maneras demasiado occidentales y pragmáticas (1995:35).

Aunque el distanciamiento de lo social sea una evidencia avasallante, las producciones artísticas no pueden tratarse como un gran conjunto homogéneo que atiende a los mismos problemas y es posible observar que dentro del propio campo se gestan tensiones discursivas muy poderosas que luchan por reorientar las líneas de producción, los modos de circulación y la recepción de las obras⁶. Porque el arte como disciplina goza de buena salud con sus mecanismos de mercado —entendidos aquí más como modalidades de reconocimiento, asociadas o no a su valoración en lo económico— se puede afirmar que es un excelente instrumento de construcción y afirmación de representaciones sociales —de clase según Camnitzer (1994:55) o de propaganda según Giunta (2000:59) — y por ello, su estudio debería formar parte de una agenda orientada a redimensionar sus posibilidades desde una perspectiva contextualizada en beneficio de una acción social más amplia.

Lo universal o lo internacional como un canon fallido

En los trabajos de Camnitzer, Mosquera, Ramírez, Richard y Sarlo constantemente se reconoce que uno de los mayores problemas que afecta a la producción artística latinoamericana radica en la aplicación de un sistema valorativo que no se ajusta a su propia realidad y que más bien, el propio contexto sostiene una *dependencia* ideológica de una autoridad reconocida como eurocéntrica.

Aunque en las últimas décadas del siglo XX las obras de artes visuales han ido incorporando otras textualidades en contraposición con los parámetros estrictamente perceptuales de las primeras vanguardias, tratando de superar su distanciamiento con el tejido social y poder así aproximar el arte a la vida; la valoración de las obras sigue sujeta al canon modernista sustentado en el culto a la personalidad del artista y en el supuesto carácter universal de su lenguaje. Los esfuerzos realizados por muchos

creadores han terminado institucionalizándose, fortaleciendo aún más la autonomía del campo y ampliando la brecha con lo social. Esta particular contradicción que trama la esfera de las artes visuales comprometidas con los cambios de su tiempo, responde a que las propuestas deben circular dentro unos mecanismos de mercado eurocéntricos cada vez más poderosos.

Gerardo Mosquera, en su constante actuación como curador invitado a importantes bienales internacionales, advierte que el sistema valorativo tiene que ver con el proceso de legitimación establecido en los más importantes centros del circuito artístico, como Nueva York, donde se continúa defendiendo la condición *universal* o *internacional* de las obras visuales, lo cual es una suerte de pasaporte de identidad de excelencia que, como categoría, se sigue reproduciendo localmente: “En el terreno artístico contemporáneo, la *importancia* se suele homologar con la corriente de opinión dominante, o asociar a un amplio reconocimiento internacional que, a su vez, depende de los circuitos establecidos” (1998b:62). Aunque el sistema ha expandido su radio, cada vez se muestra más cerrado en sí mismo porque se ha ido atomizando en núcleos diversificados según tendencias o fuerzas que crean cortes como *arte de mujeres*, *arte gay*, *arte étnico* o *arte político*, entre otros, pero siempre bajo el impulso de privilegiar una mirada dominante que adjetiviza las experiencias para diferenciar lo *universal* de lo *local*. Esta tendencia que, supuestamente se sustenta en una perspectiva *pluralista* derivada del pensamiento postmoderno, termina por marcar el lugar que ocupan las minorías respecto a la posición del ARTE con mayúsculas.

Luis Camnitzer también observa flujos desiguales en el reconocimiento de las diversas prácticas artísticas, sobre todo en las bienales internacionales, que a pesar de proponerse ampliar los márgenes de diálogo por su posible condición de plataformas de visibilidad —como la última edición de la *Bienal de Venecia* realizada en 2001— terminan por sostener visiones de subalterización. Este artista y pensador reconoce que incluso en los modelos locales, como la *Bienal de La Habana*, comienzan a ser aplicados criterios excluyentes que siguen favoreciendo una visión restringida del arte⁷. Esto está asociado a que la noción de talento o de *buen arte* todavía vigente, “se ha convertido en una atribución del mercado” (1994a:56).

Mosquera constantemente advierte que las propuestas artísticas producidas en América Latina se ven afectadas por los mecanismos de valoración de la esfera internacional porque de alguna manera son apreciadas a partir de mecanismos referenciales que definen su mayor o menor aproximación a unos estatutos previamente fijados:

Cuando se discute en términos muy generales acerca de las artes plásticas suelen usarse las denominaciones «lenguaje artístico internacional» o «lenguaje artístico contemporáneo» como construcciones abstractas que refieren a una especie de inglés del arte en el cual se hablan los discursos «internacionales» de hoy (Mosquera,1998a:65).

Esta mayor o menor internacionalización se define a partir de los estatutos derivados de la *mainstream* que se atribuye a sí misma el derecho de ejercer un valor universal sin tomar conciencia de su propio carácter local. Para mucho artistas latinoamericanos, exhibir en Nueva York representa la vía para una acelerada internacionalización.

Mari Carmen Ramírez también advierte la existencia de una *lingua franca* del mundo del arte internacional que en los últimos años se ha identificado con el conceptualismo, extendiendo su apreciación hacia el arte latinoamericano, según pudo observar en la Feria ARCO, realizada en 1999, en Madrid. Pero, aunque ella diferencia al conceptualismo local como una readaptación de códigos orientados a visibilizar problemas contextuales de orden sociopolítico, considera que esta tendencia no representa una visión hegemónica en el continente. La valoración *estilística* del conceptualismo puede convertirse entonces en mecanismo para estimular nuevas miradas estereotipadas de lo latinoamericano (1999a:73).

Entre los estatutos de valoración modernistas todavía vigentes se encuentra el carácter de universalidad discursiva de las obras visuales —en sus temas y códigos— que las define como autosuficientes, contribuyendo a sostener la autonomía del campo en la medida en que se ignora su

alcance o capacidad receptiva por grandes sectores de la sociedad. Esta concepción, que parece favorecer una receptividad contemplativa, lleva a pensar que la obra visual sigue siendo analizada desde parámetros que se centran en la individualidad artística y en el lenguaje como dimensión cerrada sobre sí misma. Mosquera ha reconocido esta contradicción como elitesca: “Lo «universal» deviene más un adjetivo sumado a la construcción del aura de las obras que la viabilidad de recepción por grandes sectores. Se trata, en realidad, de un lenguaje de iniciados, que permite una comunicación internacional entre los miembros de una secta” (1998a:65). Además, este supuesto lenguaje *internacional* oculta su centralismo porque ve con sospecha al arte producido por actores que representan periferias étnicas o geográficas, ya sea porque se muestra muy apegado o muy alejado de los códigos hegemónicos. El carácter universal opera entonces como un estatuto diferenciador porque a la producción artística latinoamericana se le reclama la experiencia propia de los procesos del arte sin atender que las entradas y salidas a los estatutos de la modernidad obedecen a hibridaciones derivadas de diferentes niveles de asimilación. La supuesta universalidad queda totalmente inhabilitada cuando se la desenmascara desde definiciones globalizantes de la modernidad y a pesar de que actualmente se ha expandido el análisis hacia una mayor inclusión de territorialidad, lo universal suele ser aplicado a las obras producidas en Europa o Estados Unidos.

Beatriz Sarlo también ha advertido esta desigualdad valorativa en su experiencia personal en eventos internacionales y apunta que la mirada de los europeos sobre el arte latinoamericano tiende a favorecer su posible carácter sociológico y en cambio, cuando se analizan obras europeas, se hace mayor énfasis en privilegiar su carácter *artístico*. Podría pensarse que el campo cultural europeo se adjudica a sí mismo el dominio de lo estético y que lo latinoamericano queda ante sus ojos destinado a expresar problemas sociales como ejemplos de una *otredad* que permite seguir sosteniendo esas diferencias. Pero Sarlo va aún más allá cuando reconoce que esta perspectiva excluyente también es responsabilidad del campo intelectual latinoamericano: “Nos corresponde a nosotros reclamar el derecho a la *teoría del arte*, a sus métodos de análisis” (1997:38).

Los autores aquí estudiados reconocen que hoy en día, con el advenimiento de lo que se conoce como *orientaciones postmodernas* se plantean nuevos problemas, como la necesidad de atender críticamente la teorización descentrada y sus posibles alcances en el contexto latinoamericano. Por ejemplo, Nelly Richard advierte:

Preguntemonos qué ocurre cuando hasta la metáfora del *descentramiento* es administrada y *rentabilizada* por un discurso que sigue dotado de la prerrogativa de decidir las claves que le darán renombre y distintividad a esta nueva crisis de títulos y dominios (1989:58).

Mosquera más bien instiga a subvertir el canon desde los bordes:

La cuestión sería *hacer* la contemporaneidad desde una pluralidad de experiencias, que actuarían transformando la cultura global. No me refiero sólo a procesos de hibridación, resignificación y sincretismo, sino a orientaciones e invenciones de la metacultura global desde posiciones subalternas. El punto clave reside en quién ejerce la decisión cultural, y en beneficio de quién es tomada —no sólo en el plano etnocultural, sino también en cuanto al género y a las clases y grupos sociales—. Una agenda utópica sería pensar en una metacultura reconstruida desde la más vasta pluralidad de perspectivas. La estructura postcolonial vigente dificulta esto en extremo, debido a la distribución del poder y a las limitadas posibilidades de acción que poseen hoy vastos sectores (1999:60).

Este autor da por hecho que la esfera artística ocupa un lugar importante en la metacultura⁸ de nuestros tiempos y por ello, se preocupa por desenmascarar las falsas ilusiones de democratización que se ocultan tras los procesos de globalización y plantea la necesidad de rediseñar la actividad intelectual latinoamericana.

Como complemento, Nelly Richard sugiere que América Latina debe liberarse de la estigmatización que le ha atribuido su condición de cultura secundaria adscrita a la copia y asumir sin complejos la apertura del repertorio postmodernista:

[...] para prescindir definitivamente del culto aurático a los modelos, y jugar ilusionistamente con el reflejo de los dobles paródicos, ya que desde siempre se educaron en la tradición de lo falso y de lo postizo: en la renuncia obligada a la sacralidad de los originales y en las costumbre burlesca del pastiche cultural (1989:56).

Esta autora invita a reflexionar sobre las particularidades del contexto latinoamericano, sobre todo el caso particular de la *Escena de avanzada* chilena, cuya actuación durante el período de la dictadura ha sido acusada de elitista por parte importante del campo cultural local, en la medida en que sus soluciones formales no respondían a los tradicionales modelos del arte político y más bien se *asemejaban* a ciertas propuestas de la esfera internacional del arte. Ella coincide con Ramírez (1999b) en asumir que la diferencia se visibiliza en la función de abordar problemas históricos específicos, según experimentó este grupo⁹ que trabajó fuera de los marcos institucionales y con una clara conciencia del lenguaje como herramienta desestabilizadora del poder autoritario que arrasó con el pasado y la memoria chilena. Desde esta perspectiva, la *Escena de avanzada* ejerció un *combate antidogma*, según sus propias palabras, pues se encargó de desactivar las narrativas tradicionales inscritas en una representación cerrada y homogénea para poner al descubierto las estrategias del poder de silenciamiento de las voces reprimidas.

Beatriz Sarlo coincide con la mirada revisionista de Ramírez cuando plantea que, frente al relativismo derivado de la perspectiva transcultural promovida por los llamados estudios culturales, se deberían estimular alianzas interdisciplinarias capaces de abordar problemas específicos, como el canon literario o artístico en los países latinoamericanos:

Lo que está en juego, me parece, no es la continuidad de una actividad especializada que opera con textos literarios, sino nuestros derechos, y los derechos de otros sectores de la sociedad donde figuran los sectores populares y las minorías de todo tipo, sobre el conjunto de la herencia cultural, que implica nuevas conexiones con los textos del pasado en un rico proceso migración, en la medida en que los textos se mueven de sus épocas originales: viejos textos ocupan nuevos paisajes simbólicos (1997:37).

Esta autora contribuye a comprender que esa construcción de *lo universal*, más allá de ser comprendida como una jerarquización ideológicamente injusta, ha ejercido una labor que debería ser expuesta a revisiones críticas en cada contexto particular.

El descentramiento ¿una figura retórica?

Los autores estudiados coinciden en analizar el rol que juegan las artes visuales latinoamericanas en los actuales tiempos de globalización como ejemplo visible de una posible democratización del espacio cultural. Todos ellos reconocen que los nuevos procesos de intercambio han estimulado una visión más pluralista, pero también se ha producido una falsa ilusión de conexiones transterritoriales más transversales.

Por ejemplo, Mosquera considera que se sostienen relaciones de desigualdad, sobre todo en las organizaciones de las exposiciones de artes plásticas, determinadas por una perspectiva centralizada y adscrita a complejas políticas de mercado: “Estos circuitos tienen el dinero y lo invierten en la construcción de *valor universal* desde sus puntos de vista y los del mercado” (Mosquera,1995:14). Para él, el sistema de las artes plásticas se ha vuelto mercado-céntrico en la medida en que representa múltiples posibilidades de inversión, incluyendo el lavado de dinero. Este hecho ha contribuido a que el alcance de la producción artística mengüe muchos de sus objetivos. Para Mosquera: “hay demasiados y muy fuertes intereses dificultando una mayor funcionalidad cultural y social de la plástica” (1995:14) y en este sentido, el mercado juega un rol importante, y contradictorio porque especula con la obra a partir de un *aura cultural* que rivaliza con el hecho de negociar económicamente con ella.

Desde las más importantes instituciones que constituyen la esfera internacional se ha ido fomentando el interés por la producción artística del Tercer Mundo y se ha acentuado el relativismo multicultural, sin embargo Mosquera advierte que el esquema centro-periferia se sigue sosteniendo y cree que lo más

grave es propiciar esta desventaja desde el propio contexto cultural latinoamericano. El rediseño de las hegemonías descentralizadas y multiculturales son los más peligrosos en la medida en que son los centros occidentales los que “están comenzando a hacerle al Tercer Mundo la circulación intercultural del arte, desde sus propias visiones e intereses” (Mosquera,1995:16). Esto se debe a que la mayoría de las exposiciones destinadas a reflexionar sobre las discursividades de los países periféricos, están condicionadas por financiamiento y criterios museológicos de organismos adscritos a la esfera internacional puesto que son ellos lo que tienen el poder para hacer este tipo de eventos. De manera similar, Richard pregunta: “¿Cuáles son las energías críticas que aportan al debate intelectual de hoy, y mediante qué intersecciones y confrontaciones teórico-culturales puede servirnos su discurso —un discurso internacionalizado por la red norteamericana de traspasos académicos— para repensar *críticamente* «lo latinoamericano»?” (1996:2).

Gerardo Mosquera solicita una posición mucho más crítica y dinámica de las políticas culturales diseñadas dentro del continente para evitar que el canon derivado de la esfera internacional continúe realizando la escogencia de las propuestas artísticas que se imponen por medio de los circuitos ya establecidos, espacios a los cuales las culturas periféricas o *comisariadas*¹⁰, según Mosquera, muchas veces se readecuan para formar parte del sistema, lo cual implica una readaptación de sus ideologías para poder ser aceptados. Este autor rechaza la complicidad de lo latinoamericano de ofrecer al centro lo que se espera de él.

Acerca de este problema Nelly Richard advierte sobre la necesidad de atender las especificidades de la producción local y solicita:

Reescribir Latinoamérica como figura crítica en la discusión sobre centralizaciones y descentramientos pasa por poner en cuestión la economía del poder intelectual que reparte definiciones y aplicaciones de lo latinoamericano en nombre de la instancia unitaria de una teoría generalmente deslocalizada. Pasa por *relocalizar* el significado contingente de las prácticas culturales en función de sus transcurso productivos de *signos-en-uso* que articulan su trama operatoria dentro de un contexto específico y microdiferenciado que desafía las reglas de intercambiabilidad transadas por la función-centro de la teoría metropolitana (1996:21-22).

Richard también cuestiona la postura generalizada que caracteriza a gran parte de la promoción del arte latinoamericano dentro del continente y se opone a su actual comprensión como objetos exportables y transportables, ya que su materialidad física no encierra todo su sentido. Para ella, los productos culturales —incluyendo las obras visuales— deben ser comprendidos en toda su extensión física y simbólica, tomando en cuenta el lugar en el cual tuvieron origen —como sucede con las obras efímeras constituidas por acciones limitadas en el tiempo y realizadas en lugares específicos¹¹ lo cual las convierte en experiencias irrepetibles.

Entre los autores estudiados, Richard insiste sistemáticamente en cuestionar esa mirada estereotipada de la esfera internacional que se ha posado sobre América Latina con la finalidad de encontrar en sus imágenes la dimensión *primitivista* con la cual se la ha signado y que parece seguir reforzándose, según observó en algunos eventos expositivos animados por la celebración de los 500 años del descubrimiento de América¹². Por otra parte, rechaza la condescendencia aparentemente *solidaria* que anula las condiciones contestatarias de muchas obras:

Ni siquiera el giro postmodernista que inflexiona la escena internacional logra caducar los remanentes de esta sensibilidad viciada, ya que su reivindicación de lo *descentrado* suele amanerarse en mero tic retórico y que el nuevo brillo de la *otredad* (o diferencia) le sirve más bien de cosmética para disfrazar su centrismo (1989:25).

Mari Carmen Ramírez también reflexiona sobre los niveles de intercambio y denomina *contextura* a la oscilación que experimentan los productores artísticos del continente cuando se afilian a contextos transnacionales (más abstractos) o se inclinan a contextos locales (más concretamente referenciales), lo cual se deriva de: “la necesidad de legitimación que moviliza a nuestro arte frente a los centros de poder hegemónico” (1999a:80), y aunque no favorece esta tendencia a lograr reconocimiento internacional, tampoco la cuestiona. Sin embargo, defiende el valor de *lo local* y cuestiona los estereotipos recurrentes

con los cuales se representa a América Latina en las exposiciones organizadas por los centros de poder, especialmente Estados Unidos. Esta investigadora observa que lo local puede ser asumido como un signo de resistencia —en la tradición de Traba¹³— frente al impulso homogeneizador que requiere de una comprensión accesible de los códigos que no se inscriben en su contexto. En este sentido, lo local se reviste de una connotación política que no puede ser traducida ni neutralizada fácilmente:

[...] *lo local* escapa al uso o desgaste explícito de imágenes, motivos o referentes estilísticos, sean éstos asociados tanto con una noción particular de identidad como con una localidad geográfica específica. Más aún, los parámetros de «la diferencia» promovida como valor de mercado por los centros hegemónicos; se refiere a las propias estructuras de poder económico y social en que se encuentran inscritas las prácticas artísticas del tipo de sociedades no-hegemónicas representadas por América Latina —y “agrega”— Al someterse a un análisis riguroso, el aparente descentramiento de las prácticas artísticas latinoamericanas, con respecto a sus respectivos contextos locales, es sólo una ingenua ilusión más creada por la tendencia homogeneizadora central” (Ramírez,1999a: 80).

Las reflexiones de Mosquera, Richard y Ramírez revelan que en el campo del arte se hace más evidente el descentramiento como un recurso o figura retórica que en la práctica continúa sosteniendo relaciones de desigualdad pues se conservan los esquemas valorativos tradicionales atribuidos al arte: la originalidad y la trascendencia que privilegian de manera particular a los productores (artistas) y el sistema de circulación (curadores, investigadores, galeristas).

Para contrarrestar el descentramiento como recurso, Mosquera y Richard coinciden en reconocer la apropiación como dispositivo discursivo y aunque esta actividad ha sido ampliamente utilizada a lo largo de la historia, hoy en día parece oportuno asumirla con una mayor conciencia política de resignificación: “pues lo que interesa es la productividad del elemento tomado para los fines de quien lo apropia, no la reproducción de su uso en el medio de origen” (Mosquera,1999:62). Reciclar lo ajeno puede llegar a ser una *estrategia transgresora* si su operación está orientada a confiscar para uso propio mientras cuestiona los cánones y la autoridad de los paradigmas hegemónicos. Frente a la constante situación de transculturación que implica el recibir y dar, Mosquera aclara que debe considerarse que: “el flujo no puede quedar siempre en la misma dirección Norte-Sur, según impulsan la estructura de poder, sus circuitos de difusión y el acomodamiento a ellos” (1999:65). Para él, *invertir la corriente* implica no sólo invertir el esquema de dominación por medio de una réplica sino intervenir en la acción y “contribuir a pluralizar para enriquecer la circulación en un sentido verdaderamente global” (1999:65).

Ambos autores reconocen que actualmente el campo cultural se ha convertido en un espacio de lucha de poderes entre fuerzas hegemónicas y otras subalternas que atañen tanto a lo simbólico como a lo social. La lucha está marcada por los deseos de rearticular las hegemonías, afirmar las diferencias, criticar el poder y apropiarse o resemantizar hacia todos lados. Mosquera aclara que si bien presenciamos una tendencia amplia hacia el pluralismo, no se deja de ejercer el deseo de controlar la diversidad. Aunque los grupos subalternos han adquirido una mayor fuerza, con una acción más participativa, este autor advierte que se debe tener cuidado con las categorías que actualmente se emplean pues se puede tender a “mellar el filo crítico de la cultura” (1999:67) en la medida en que se aplanan las contradicciones con posibles relatos de armonización de la diversidad.

Nelly Richard atiende más a la sintaxis del lenguaje como estrategia desestabilizadora de la autoridad y favorece la ambigüedad y la polisemia que se produce con la fluctuación del significante en contra de la univocidad del sentido. Según ella, el plurisentido ejercido por las artes visuales y la literatura de la *Escena de avanzada*, proponía un *des-orden* frente al orden del poder autoritario que se sostiene sobre unidades fijas y bipolares y que caracterizó al período de la dictadura chilena, porque es el: “simbolismo mítico-político que inspira a los discursos fundacionales” (1990:6) como ocurría en esos momentos en los cuales se pretendía refundar la nación. Estos recursos fueron significativos porque:

[...] la brecha abierta entre significante y significado por el descalce poético o el subterfugio ficcional ayudó a problematizar la representación (el nexo entre lo dado y lo creado) como montaje discursivo, mientras la

gramática del poder buscaba naturalizarla como evidencia (desmentirla como hipótesis) postulando así su verdad inamovible" (1990:7).

Esta misma estrategia de descentramiento, empleada en un momento político muy particular, podría formar parte de la postura de apropiación señalada por Mosquera frente al poder hegemónico de las discursividades centrales que influyen en el desenvolvimiento de las artes plásticas latinoamericanas.

Redimensionar lo estético o lo artístico latinoamericano

Nelly Richard —desde el campo que ella define como crítica cultural— y Beatriz Sarlo —desde la crítica literaria— coinciden en atender la dimensión artística dentro de una perspectiva multiculturalista¹⁴. Sarlo reconoce que actualmente no se cuenta con parámetros valorativos que permitan reconocer al arte como una esfera especializada de la cultura y reclama el desinterés por esta problemática:

Así, una vez más, el punto que nos preocupa es si podemos capturar la dimensión específica del arte como rasgo que tiende a ser pasado por alto desde la perspectiva culturalista que impulsa a los estudios culturales, que hasta hoy han sido ultrarrelativistas en lo que concierne a la densidad formal y semántica. La paradoja que enfrentamos también podría ser pensada como una situación en la que los estudios culturales están perfectamente equipados para examinar casi todo en la dimensión simbólica del mundo social, *excepto el arte*. Sé que esta afirmación puede sonar exagerada. Sin embargo, todos sabemos que nos sentimos incómodos cuando nuestro objeto es el arte (Sarlo,1997:38).

En su libro *Escenas de la vida posmoderna*, Beatriz Sarlo rechaza la definición instrumental del arte que lo ha reducido a la búsqueda de legitimidad y prestigio, derivada por la fuerte ascendencia del mercado en su sistema de valores. Aunque reconoce que uno de los méritos del proceso de desacralización del arte ha sido la relativización estética, también la considera como una de sus "consecuencias más perturbadoras" (1994:157), porque se ha fomentado un vaciamiento de *valores* en complicidad con el mercado y sus subterfugios: "El mercado, experto en equivalentes abstractos, recibe a este pluralismo estético como la ideología más afín a sus necesidades" (1994:158).

Sarlo advierte la desconfianza que despierta la actual configuración del campo de las artes visuales entre los estudiosos de la cultura en general, puesto que el rol del arte como dispositivo de cambio social ha sido sustituido por relatos ficcionales. Sin embargo, ella lo rescata como valor cultural y responsabiliza al mercado del *relativismo tolerante* marcado por la incidencia del pensamiento postmoderno con sus estrategias desenmascaradoras de la modernidad.

Para esta autora, el cuestionamiento del poder del mercado tiene que ver con una puesta en escena desigual de los consumidores y productores. La distancia social pasa por una trama de mediaciones que se hace más visible en las industrias audiovisuales. Es así como el gusto o la valoración de las obras artísticas se forma en la alianza entre factores en tensión como son los criterios de legitimación derivados de privilegios, rechazos y reinserciones de los productos culturales, constituyendo una *cartografía cambiante*. Sarlo no es optimista y por ello, cree que es necesario retomar este debate:

El hecho de que hoy esa discusión haya sido extirpada de la agenda (que se la considere, a veces, pasada de moda y otras veces se le impute una vocación de absoluto típica de la modernidad que se quiere dejar atrás) puede ser un signo de la democracia de los tiempos. Como sea, también habría que considerarla un resultado de la expansión nunca conocida como hoy del mercado capitalista en la esfera artística. Y, se sabe, el mercado es, como la imagen mítica de la justicia, ciego ante las diferencias (Sarlo,1994:170).

Beatriz Sarlo considera que sobre la problemática de lo artístico —aunque alude específicamente a lo literario— ha recaído una perspectiva demasiado sociologizante que lo ha reducido a una discursividad determinada por su institucionalización y propone rescatar su especificidad a partir de la inserción de la labor de la crítica literaria en el campo amplio del multiculturalismo que la ha absorbido. Este reclamo

termina por plantear la necesidad de establecer un sistema de valores y argumenta que la diferencia entre los textos literarios con respecto a otros textos culturales se basa en que: “resisten una interpretación sociocultural ilimitada” (1997:36). Su diferencia estaría dada por un *plus* o excedente que se resistiría a una mera funcionalidad social: “La literatura es socialmente significativa porque algo¹⁵, que captamos con dificultad, se queda en los textos y puede volver a activarse una vez que éstos han agotado otras funciones sociales” (1997:36). Esta cualidad de rebasamiento también podría ser atribuida al lenguaje de las artes visuales como capacidad de condensar muchos significados —semejante a la polifonía que Bajtín reconoce en Dostoievski— y que Sarlo explica como una afección especial “por su densidad formal y semántica” (1997:36). La defensa de Sarlo responde a una sensibilidad más ajustada a los valores relativos a la modernidad porque ese *plus* se aproxima a la noción romántica del *arte por el arte*. Sin embargo, sus argumentos sustentados en el poderoso alcance del mercado, contribuyen a revisar el campo restringido del arte porque todavía ejerce su poder como esfera de alta cultura y continúa modelando subjetividades a partir de su desenvolvimiento privilegiado por una élite que, en el caso de América Latina, además de asociarse al sistema de mercado, muchas veces está estrechamente ligada al diseño de políticas culturales.

Aunque Luis Camnitzer no se adhiere explícitamente a la óptica aquí planteada, es posible incorporarlo porque aspira reconfigurar la división del trabajo planteada por las disciplinas que han delimitado una definición restringida del arte. Esta tradición ha estimulado el desarrollo del mercado capitalista del arte y la estética nacional-socialista que definen a priori un modelo de comportamiento y lo convierten en herramienta al servicio de un grupo social determinado. Este pensador afirma que: “El artista se convirtió en un instrumento tecnocrático que cumple órdenes” (1994a:57) y para contrarrestar esta profunda contradicción del campo, propone que el arte se convierta en un conocimiento integrado, a partir de una conceptualización transdisciplinaria dirigida a superar la parcialización de los saberes, comenzando por la educación como postura ética. Esta perspectiva podría posibilitar: “la re-evaluación y apropiación de los mecanismos de decisión” (1994a:57). Lo artístico debería ser entendido como condición latente en todos los demás campos de estudio y en este sentido, Camnitzer aclara que: “Más allá de escribir, leer y calcular, el arte ofrece meta-formas de codificación y de de-codificación. Como tal, ayuda al entendimiento, no solamente del contenido, sino también de la configuración y la estructura de las ideas” (1994a:59). Finalmente, lo artístico estaría orientado a una construcción positiva de poder y podría ser entendido como un comportamiento de orden ético: “Su administración dentro de las consecuencias de todo acto, fija los parámetros dentro de los cuales el perfecto equilibrio entre la libertad individual y el bien común puede darse sin conflicto” (1994a:59).

También Nelly Richard se preocupa por los problemas estéticos pero más orientados hacia el orden del lenguaje cuando plantea la necesidad de considerar la teoría como escritura. Manifiesta su interés por la *forma* —donde se desplaza el sentido antihegemónico— que ha sido desatendida por los estudios y otras prácticas latinoamericanas en cultura y poder más preocupados del carácter instrumental, visible en el privilegio del dato. Esta autora considera que se ha establecido una nueva tradición ensayística que: “sacrifica la espesura retórica y figurativa del lenguaje en el sentido (fuerte) de lo que Barthes llamaba *la teoría como escritura*” (1998:148). Coincide con Beatriz Sarlo cuando comenta que la ampliación de la textualidad:

[...]ha subordinado la pregunta por el valor de lo artístico y de lo literario *al punto de vista relativista de la sociología de la cultura*: un punto de vista que admite comentarios sobre los efectos institucionales de producción-circulación-recepción de las obras, pero que no permite dejarnos sorprender por la voluntad de forma y estilo que define las tomas de partido ideológico-críticas con la que cada obra elige oponerse a otras apostando a determinados valores de significación (1998:150-151).

También destaca la necesidad de rescatar ese valor estético que podría contraponerse al relativismo que promueve la indiferencia y ha facilitado el poder decisivo del mercado y de las industrias culturales.

Para Richard, el excedente de la lengua —similar al *plus* de Sarlo— introduce una rebeldía discursiva ejemplificada en los planteamientos artísticos de la *Escena de avanzada* chilena. Pero se distancia de Sarlo porque le otorga a la poética del lenguaje un carácter político más definido como *autorreflexividad* y

plurivocidad. Para Richard, lo estético-literario es “dimensión figurativa de un signo estallado (difractado y plural) capaz de criticar la homogeneidad de las hablas meramente notificantes que forman la masa comunicológica” (1998:152), característica que también alcanza a la crítica literaria que se ve amenazada por el dominio de un lenguaje instrumental “que censura los pliegues autorreflexivos de la escritura en cuya reserva se trama la relación entre sujeto, lengua y malestar crítico” (1998:152).

La perspectiva crítica que describe Richard podría contribuir a superar la tendencia a instrumentalizar el lenguaje en el saber académico, debido a que la democratización del conocimiento exige que la heterogeneidad de *lo otro* circule a modo descriptivo, sin ingresarlo como elemento subversivo capaz de alterar significativamente el propio campo de producción de saberes, sobre todo en “el interior de la lengua misma” (1998:157). A partir de estas consideraciones de Richard, se podría pensar en propiciar constantemente un gesto doble, capaz de materializar el cambio y de vigilar la posibilidad de convertirse en acción ilustrativa o descriptiva.

En general, Luis Camnitzer, Gerardo Mosquera, Mari Carmen Ramírez, Nelly Richard y Beatriz Sarlo coinciden en analizar la esfera del arte —visual o literario— desde una perspectiva que no cuestiona su estatuto más allá de las contradicciones que atraviesa y valoran sobre todo su posible actuación como actividad crítica contextualizada. Sus reflexiones contribuyen a plantear que los estudios y otras prácticas latinoamericanas en cultura y poder no deberían seguir descuidando el estudio de esta esfera que, a pesar de representar un segmento elitescos de la cultura, todavía se muestra significativa en el juego representacional de lo latinoamericano con respecto al campo de lo transnacional. Cada uno de estos autores exige una mayor conciencia de las desigualdades que se producen en los intercambios de los saberes y llegan a reclamar para América Latina la capacidad de intervenir en la configuración de nuevos sistemas valorativos de orden estético. Es posible sostener entonces que además de atender la circulación de lo simbólico, se debe estudiar su producción como el lugar donde se afianza la defensa de la supuesta autonomía del campo artístico para continuar ejerciendo su poder hegemónico.

Además de sus reflexiones sobre la producción de pensamiento latinoamericano, estos autores se insertan en el debate del campo hegemónico de la teoría del arte cuando dejan en evidencia las contradicciones que presenta un sistema valorativo irreflexivo sobre sus propias posibilidades de existencia. Frente a la autoridad que todavía representa este segmento atado a la noción de artista y de lenguaje —con una supuesta identidad única y original— Camnitzer, Mosquera, Ramírez, Richard y Sarlo valoran lo artístico como lugar de intercambios y apropiaciones, marcado por una orientación desenmascaradora y transgresora de todo gesto dominante del poder.

Referencias bibliográficas

Camnitzer, Luis (1994a) “La definición restringida del arte” *Art Nexus*, Nº 13: 54-59, julio-septiembre. (Bogotá).

_____ (1994b) “La V Bienal de La Habana”, *Art Nexus*, Nº 14: 48-55, octubre-diciembre. (Bogotá).

_____ (2001) “49 Bienal de Venecia. Prisioneros del tiempo”, *Art Nexus*, Nº 42, Vol. 4:50-56. (Bogotá).

Follari, Roberto A. (2000) “Estudios sobre posmodernidad y estudios culturales: ¿sinónimos?”. *Revista Latinoamericana de Estudios Avanzados RELEA*, Nº 10: 79-101, enero-abril. (Ediciones CIPOST, Caracas).

García Canclini, Néstor (1995) *Consumidores y ciudadanos*. México: Editorial Grijalbo.

Giunta, Andrea (2000) “Estados Unidos - América Latina: relaciones artísticas en la postguerra fría”. *Encuentro de teoría y crítica*, VII Bienal de La Habana. pp: 58-59.

Llanes, Lillian (1989) “Presentación”, *Tercera Bienal de La Habana '89*, La Habana: Centro Wifredo Lam. pp:13-18.

Mato, Daniel (2000) *Towards a Transnational Dialogue and Context Specific Forms of Transnational Collaboration: Recent Studies on Culture and Power in Latin America and What our English Speaking Colleagues*

call *Cultural Studies*, Plenary Speaker at the 3rd. International Crossroads in Cultural Studies Conference, Birmingham, June 21-25.

Mosquera, Gerardo (1995) "Cambiar para que todo siga igual". *Lápiz*, N° 111:14-19, abril, (Madrid).

_____ (1998a) "Islas infinitas. Sobre arte, globalización y culturas (I parte)", *Art Nexus*, N° 29: 64-67, julio-septiembre.(Bogotá).

_____ (1998b) "Importante y exportante". *Atlántica Revista de las Artes*, N° 19: 61-73. (Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de la Gran Canaria).

_____ (1999) "Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural".En: José Jiménez y Fernando Castro (eds.): *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid: Editorial Tecnos. pp: 57-67.

Ramírez, Mari Carmen (1999a) "Contexturas: Lo global a partir de lo local". En: José Jiménez y Fernando Castro (eds): *Horizontes del arte latinoamericano*. Madrid: Editorial Tecnos. pp: 69-81

Ramírez, Mari Carmen (1999b) "Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualismo in Latin America, 1960-1980", *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, Nueva York: Queens Museum. pp: 53-71.

Richard, Nelly (1989) *La estratificación de los márgenes*, Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor.

_____ (1990) "Estéticas de la oblicuidad". *Revista de crítica cultural*, N°1: 6-8, mayo. (Santiago de Chile).

_____ (1996) "Signos culturales y mediaciones académicas" En: Beatriz González (comp.): *Cultura y tercer Mundo. I. Cambios en el saber académico*, Caracas: Editorial Nueva Sociedad. pp: 1-22.

_____ (1998) Antidisciplina, transdisciplina y redisciplinamientos del saber. *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio. pp: 141-160.

Sarlo, Beatriz (1994) "El lugar del arte", *Escenas de la vida posmoderna*, Buenos Aires: Ariel. pp. 133-171.

_____ (1997) "Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa". *Crítica cultural*, N° 15: 32-38, noviembre. (Santiago de Chile).

Traba, Marta (1972a) *Arte latinoamericano actual*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.

_____ (1972b) "Juicio a las bienales". *Revista Imagen*, Año 1, N° 50, junio.(Caracas).

Yúdice, George (2000) "La globalización y el expediente de la cultura". *Revista Latinoamericana de estudios Avanzados RELEA*, N° 10: 15-43, enero-abril.(Ediciones CIPOST, Caracas).

¹Notas

* Carmen Hernández, Universidad Central de Venezuela. Correo electrónico:mardones@telcel.net.ve

Hernández, Carmen (2002) "Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano". En: Daniel Mato (coord.): *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela. pp: ¿??-¿??

Como *multiculturalismo* se quiere hacer referencia a las posturas *políticamente correctas* que se han apropiado de los términos de una perspectiva intelectual de orden multicultural, contextualizada sobre todo en Estados Unidos, a partir de la articulación de diferentes prácticas discursivas gestadas desde los años 60 (incluyendo el activismo político, el Movimiento de Derechos Civiles, el Black Power y el feminismo).

² Además de los autores seleccionados en este artículo, deben ser mencionados: Ticio Escobar, Andrea Giunta, Coco Fusco, Shifra M. Goldman, Frederico Morais y George Yúdice, como parte de un amplio grupo de intelectuales que asume una mirada contextualmente referida.

³ Este término, que ha sido casi un lugar común para algunos estudiosos del campo, fue muy empleado por Marta Traba durante los años 70 del siglo XX. Y aunque las reflexiones de esta investigadora del arte y escritora argentina estaban muy marcadas por la tesis de la *teoría de la dependencia*, hoy en día resultaría oportuno revisar retrospectivamente su contribución en el campo reflexivo sobre las relaciones entre cultura y poder. (cfr. Traba,1972a).

⁴ Coincido con Daniel Mato cuando se resiste a hablar de *estudios culturales latinoamericanos* porque este término contribuye a imaginar que se efectúa una traducción de la experiencia de los *Cultural Studies* de Birmingham, cuando en América Latina existe ya una tradición de este tipo de prácticas y que podría remontarse hasta los tiempos de José Martí. Estas prácticas, que Daniel Mato prefiere reconocer como *estudios y otras prácticas latinoamericanas en cultura y poder*, tienen en común la conciencia de considerar lo cultural como un campo de lucha por el sentido, a través de una actividad transdisciplinaria capaz de intervenir en lo social, atendiendo a lo coyuntural y con la activación de una autocrítica contextualizada. (cfr. Mato, 2000) y en el texto introductorio de este volumen.

⁵ En este artículo, al decir *esfera internacional*, hago referencia a una suerte de red institucional que actúa como eje articulador de un pensamiento hegemónico, de índole eurocéntrico, que sostiene la autonomía del campo artístico por medio de una serie de mecanismos académicos, museológicos, editoriales y de mercado, que se extienden desde instituciones ubicadas en las más importantes ciudades europeas y norteamericanas.

⁶ Desde los años 70, en el ámbito latinoamericano existen muchos ejemplos que se han ido mostrando abiertamente políticos en un amplio sentido. Entre ellos, deben mencionarse por lo menos al argentino Víctor Grippo, los brasileños Hélio Oiticica, Cildo Meireles y Artur Barrio, los cubanos Juan Francisco Elso, José Bedia y Flavio Garcandía, los chilenos Eugenio Dittborn, Gonzalo Díaz, Juan Dávila, y el uruguayo Luis Camnitzer, entre otros.

⁷ Por ejemplo, ha observado que la *Bienal de La Habana*, concebida inicialmente como "un laboratorio de imágenes que retroalimentan la periferia" (Camnitzer,1994b:50), se ha ido transformando en un evento turístico asociado a los principios mercantilistas del *mainstream*. Camnitzer comenta que para la V edición de este evento, en 1994, se impuso de manera extensiva la presentación de los artistas según la tradición de la *tarjeta de visita* lo cual se vio reflejado en transacciones efectivas: "El equipo cubano de artistas como Los Carpinteros vendió todas las obras expuestas. Kcho, otro artista cubano en la Bienal, vendió por adelantado un año de sus dibujos".

⁸ A la generalización de la cultura occidental, Mosquera la llama "metacultura operativa del mundo actual" (1999:58) y la considera un medio paradójico para afirmar las diferencias: "La metacultura occidental con sus posibilidades de acción global- ha devenido un medio paradójico para la afirmación de la diferencia, y para la rearticulación de los intereses del campo subalterno en la época postcolonial" (1999:58).

⁹ Para Mari Carmen Ramírez, los artistas que asumen de manera deliberada la conciencia de aislamiento, como el chileno Gonzalo Díaz, quien formó parte de la *Escena de avanzada*: "la periferia no es una máscara" (1999a:79).

¹⁰ Como comisario o curador se designa convencionalmente al agente responsable de seleccionar a los artistas que conforman un evento expositivo.

¹¹ Ella alude especialmente a las acciones corporales —más conocidas en el campo artístico como *performances*— realizadas por Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit en espacios urbanos de Santiago de Chile, entre 1979 y 1985. Por ejemplo, Rosenfeld trazaba líneas blancas —tipo cruces— sobre las franjas blancas del pavimento, frente a edificios públicos como la Cárcel de Santiago o la Casa Blanca, en Washington. Diamela Eltit lavaba las aceras de los prostíbulos más pobres de Santiago. En este tipo de trabajos, la especificidad del lugar, seleccionado como *espacio político*, y la vivencia personal de las artistas que determina una especificidad de tiempo, contribuyen a que la obra visual se convierta en experiencia irrepetible y su registro documental (en video) exhibido en exposiciones internacionales, no posibilita su total comprensión.

¹² Nelly Richard dedica especial atención a la representación de Chile en *Expo Sevilla* como una construcción imaginaria que aspira mostrarse democrática, tecnológica y naturalmente “mágica”: “En plena hiperrealidad, el iceberg presentado por Chile en Sevilla debía ofrecer reminiscencias premodernas del momento en que *el corazón se hincha de temor y de júbilo al contacto del misterio*. Y debía también sorprender al público internacional con su mezcla postmoderna de residuos míticos y alta tecnología, de realismo mágico e hiperconceptualismo, de naturaleza virgen y efectos especiales” (1998:174-175).

¹³ “Esta línea de resistencia no está determinada por un programa previo, ni por una imposición política, ni se puede expresar sólo a través de una determinada estructura formal, sino que radica en un comportamiento de defensa contra la colonización cultural; en una utilización y reelaboración propia de los lenguajes propuestos en Estados Unidos y en Europa; y en una constante voluntad de no perder de vista el significado del arte, es decir, en no convertirse en mero juego formal” (Traba, 1972b). Esta actitud se aproxima a la noción de antropofagia, acuñada por el brasileño Oswald de Andrade y que es ampliamente estudiada por María Cándida Ferreira en este mismo volumen.

¹⁴ Y que, según ya se comentó anteriormente, hemos preferido enunciar como *estudios y otras prácticas latinoamericanas en cultura y poder* por el sentido abarcador y específico contextualmente de esta expresión, aunque estas autoras hagan referencia constante a los estudios culturales, la crítica cultural o literaria.

¹⁵ El *plus* descrito por Sarlo es reconocido por George Yúdice como una complejidad formal y semántica que, aunque escapa a la lógica de la mercancía, no asegura su rol como valor crítico de la especificidad del arte. También Roberto A. Follari ha cuestionado esta postura nostálgica de Sarlo y advierte que los valores transgresores del arte moderno fueron motivados por relaciones de desigualdades ideológicas.(cfr. Yúdice 2000:23; Follari,2000:94-95).