

Libros de **Cátedra**

Cultura, arte y sociedad

Argentina y Brasil: siglos XX y XXI

Ana Bugnone y Verónica Capasso (coordinadoras)

FACULTAD DE
HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

S
sociales

**Eduulp**
EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

CULTURA, ARTE Y SOCIEDAD
ARGENTINA Y BRASIL: SIGLOS XX Y XXI

Ana Bugnone
Verónica Capasso
(coordinadoras)

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA


EDITORIAL DE LA UNLP

Nota sobre lenguaje inclusivo

Este libro de cátedra se produjo en un contexto en que se están cuestionando fuertemente las relaciones de género. Somos parte de una sociedad estructuralmente patriarcal, donde las mujeres y otras disidencias sexuales han sido históricamente invisibilizadas bajo el modelo hegemónico masculino. El lenguaje es un elemento constitutivo de nuestra cultura y forma de pensar, configura sentidos y orienta relatos e imaginarios respecto de estas relaciones. Así es que consideramos a los discursos como herramientas de disputa y lucha en la construcción de una sociedad más igualitaria. Es fundamental tener en cuenta que estos cambios nos atraviesan tanto en nuestra vida cotidiana como en las profesiones y actividades académicas que realizamos. Por ello, a la hora de producir textos, decidimos incorporar el lenguaje inclusivo que propone dar cuenta de todos los géneros. En este libro, cada unx de lxs autorxs decidió, de manera personal, cómo incorporar este lenguaje en su capítulo.

Índice

Introducción _____	5
<i>Ana Bugnone y Verónica Capasso</i>	
Capítulo 1	
La ciudad y sus otros, los primeros filmes de Pereira dos Santos y Birri _____	9
<i>Marcelo Scotti</i>	
Capítulo 2	
Poesía experimental de los años 60': Argentina y Brasil en la Novísima Poesía _____	26
<i>Julia Cisneros</i>	
Capítulo 3	
Reconocimiento artístico desde el feminismo: L. Clark e I. M. Juárez _____	43
<i>Maria Paula Pino Villar</i>	
Capítulo 4	
Festa Junina, tradição representativa da cultura popular no Brasil _____	64
<i>Rosanne María Nascimento de Souza y María de Fátima Nunes de Franca</i>	
Capítulo 5	
Arte contra el racismo: Moisés Patrício y Mirta Toledo _____	79
<i>Ana Bugnone</i>	
Capítulo 6	
Recursos visuales y protesta: los casos de Maldonado y Marielle _____	100
<i>Verónica Capasso</i>	
Las autoras y los autores _____	116

Introducción

En este libro se analizan una serie de producciones culturales de Argentina y Brasil en los siglos XX y XXI, específicamente prácticas artísticas, cinematográficas y festivas, desde un abordaje material que implica tomar para el análisis objetos anclados en dichas prácticas y, además, tener en consideración el contexto socio-histórico de cada caso para comprender cómo se dan allí las relaciones entre cultura, arte y sociedad. Esta mirada permite trabajar en estudios comparados entre producciones culturales de ambos países o enfocarse en las de cada uno de ellos. Así, el libro abarca áreas de conocimiento vinculadas a la Sociología, los Estudios culturales, los Estudios sociales del arte, la Historia argentina y brasileña.

El abordaje de este libro parte de la relación entre cultura y sociedad no como una relación de exterioridad, sino en la dialéctica que implica pensar la cultura en el contexto social y político del que forma parte. Es decir, la cultura -las producciones culturales que veremos a través del arte, el cine y las fiestas populares- no será concebida como un producto externo o superestructural respecto de la sociedad, sino desde una mirada que la comprenda en íntima relación con los procesos sociales, históricos y políticos en el marco de los cuales se produce y reproduce. En este sentido, seguimos a Williams (2008) en su afirmación de que las sociedades tienen sus formas, finalidades, significados y orientaciones comunes, expresados en general en las artes, instituciones y saberes. Según este autor, estos significados y orientaciones no son inmutables, ya que se encuentran bajo la presión de la experiencia y los descubrimientos que se inscriben en un territorio. Así como asumimos un concepto de cultura que incluye tanto lo heredado como la innovación, en el patrimonio cultural inmaterial también observamos aspectos de la cultura viva y de la tradición. Esto resulta central, ya que vemos en este libro procesos de cambios de diversa índole que muestran cómo los objetos de la cultura producen y expresan mudanzas y cortes en ciertas dimensiones de la experiencia social.

Consideramos que las producciones culturales forman parte del proceso social, tal como sostiene Williams (2003), por lo que debemos comprenderlas dentro de la organización general y no de forma aislada. Al mismo tiempo, es interesante señalar que el arte no es un puro efecto de dicho proceso, sino que también produce sentidos que pueden disentir con él. Del mismo modo, y siguiendo a Mouffe (2014), este tipo de prácticas presenta particularidades, ya que pueden mantener o desafiar un orden social, tener un papel importante en la construcción de subjetividades y permiten hacernos acceder a las cosas de otro modo.

Este tipo de análisis implica dos cuestiones: evitar estudiar las formas artísticas sin referencia a la sociedad específica en que se desarrollan, y, al mismo tiempo, no suponer que la expli-

cación social es determinante de las obras (Williams, 2003). Procuramos, entonces, en este libro, evitar caer en la dicotomía entre análisis internista y análisis sociologista de las propuestas artísticas y/o visuales. De esta manera, las investigaciones que aquí se publican trabajan desde la idea de que hay intersecciones, confluencias e incluso disensos entre aspectos externos e internos de las obras.

Por otro lado, este libro sostiene una perspectiva intercultural y transdisciplinaria sobre temas y problemáticas ligadas con el arte, la cultura y los procesos socio-históricos con que se relacionan, en Argentina y en Brasil, pudiendo a su vez tejer puentes entre ambos países. Si bien entre ellos hay semejanzas históricas, es interesante destacar las diferencias que los constituyen como sociedades y culturas distintas. En el mismo sentido, desde una perspectiva decolonial (Quijano, 2000; Maldonado-Torres, 2008), se evita una visión eurocentrada que someta las producciones culturales locales al modelo hegemónico de Europa y Estados Unidos. Sin desconocer la enorme influencia que tanto las teorías como las producciones culturales de estos países ejercen sobre América Latina, nos concentramos en observar las particularidades de los objetos analizados, en sintonía con sus contextos histórico-sociales más que en una comparación de matriz colonial. Por otro lado, hay escasez de textos que aborden las problemáticas en torno a los objetos culturales que aquí se proponen, especialmente en lo que respecta a la relación entre Argentina y Brasil, por lo que este libro se propone como un avance en el conocimiento de la región.

En el Capítulo 1, Marcelo Scotti indaga en los sentidos históricos de la emergencia de nuevas corrientes cinematográficas en Argentina y en Brasil entre mediados de la década de los cincuenta y principios de los sesenta. Más allá de las clasificaciones conocidas en torno del *Cinema novo* en Brasil y de un nuevo cine social en Argentina, desarrolla el análisis de ciertas obras del cine que planteaban en sus respectivos contextos rupturas con los modos de representación establecidos y proponían perspectivas novedosas para producir imágenes sobre sujetos y espacios de ambas sociedades. El autor sondea, a partir del análisis de películas de Nelson Pereira dos Santos y de Fernando Birri, en un cierto registro innovador en relación con las experiencias de determinados sujetos en las grandes ciudades, contextualizándolas y poniéndolas en diálogo con los procesos sociales y políticos.

Julia Cisneros, en el Capítulo 2, investiga la relación que el artista argentino Edgardo Antonio Vigo mantuvo con la poesía de vanguardia brasileña, especialmente a partir de la Exposición Internacional de Novísima Poesía, que tuvo lugar en el instituto Di Tella de la ciudad de Buenos Aires en 1969. Cisneros describe las principales características de dicha exposición para centrar el análisis específico en las obras enviadas por los participantes de la Poesía Concreta y el Poema Proceso, ambos grupos de origen brasileño. Para ello, la autora trabajó con los materiales del Archivo Centro de Arte Experimental Edgardo Antonio Vigo (CAEV) con el fin de realizar una reconstrucción de dicha muestra, estableciendo una articulación entre estas fuentes y las prácticas culturales disruptivas que se expresan en la misma.

En el Capítulo 3, María Paula Pino Villar rastrea el reconocimiento artístico de artistas mujeres latinoamericanas desde una perspectiva feminista, enfocándose en los casos de la bra-

sileña Lygia Clark y la argentina mendocina Iris Mabel Juárez, teniendo en cuenta que, como sostiene Garb (1998), el concepto de grandeza es determinado por una ideología sexista, que oprime a la mujer entendiéndola naturalmente inferior respecto del hombre. La autora parte de que los juicios calificativos y los términos que se emplean para definirlos nunca son objetivos, se encuentran relacionados a las diferentes características propias de los hombres y de las mujeres y necesitan ser entendidos en estos contextos. Es por esto que se marca la importancia de recabar las maneras en que fueron representadas estas artistas vanguardistas latinoamericanas, considerando los contextos históricos y sociales en los que las mujeres participaban como creadoras.

Rosanne María Nascimento de Souza y María de Fátima Nunes de França, en el Capítulo 4, analizan las fiestas juninas en Brasil, que, como el Carnaval, son llevadas a cabo en todo el país con una fuerte impronta popular. En la perspectiva aquí considerada, las fiestas populares en Brasil, además de ser un potente vehículo de manutención y preservación de la cultura popular rural y urbana, son una matriz constructora de identidad y promotora de ciudadanía en la cual se mezclan sus raíces históricas y diversas manifestaciones culturales. Las autoras analizan las características de las Fiestas Juninas, sus orígenes, características tradicionales y las transformaciones que han sufrido en los últimos años, aspectos que permiten reflexionar sobre algunos estereotipos y prejuicios presentes en este acontecimiento popular.

En relación con el Capítulo 5, Ana Bugnone parte de la pregunta “¿qué puede hacer el arte contra al racismo?” para, desde allí, indagar en un conjunto de obras y acciones del artista brasileño Moisés Patrício y la argentina Mirta Toledo. Desde una visión decolonial, la autora analiza las prácticas de los artistas en interrelación con los contextos sociohistóricos de Brasil y Argentina para comprender cómo trabajan, a partir de una posición antirracista, con lo visible y lo decible. Bugnone examina las obras que apelan a una crítica hacia la norma eurocentrista y el ideal de la blanquitud -las que adquieren formas distintas en cada país- demostrando que aquellas exponen o hacen visibles otros modos de habitar los espacios, de organizar los roles y de mostrar la diferencia étnica. Según la autora, se trata de posiciones políticas que discuten o producen un disturbio en la organización social racial hegemónica de ambos países.

Por último, en el Capítulo 6, Verónica Capasso, aborda el vínculo entre visualidad y protesta social a partir de dos casos específicos: la desaparición seguida de muerte de Santiago Maldonado en Argentina en 2017 y el crimen de Marielle Franco en Brasil en 2018. Ambas “muertes violentas” tuvieron inmediata repercusión social. La autora parte de la idea de que las imágenes creadas en esos contextos de protesta, construyeron enemigos responsables de la desaparición forzada y muerte de Maldonado y del asesinato de Marielle. Por otro, destaca un rol importante de las redes sociales, tanto para dar visibilidad al tema como para circular noticias, convocar a la movilización, etc., analizando los vínculos que se tejen entre lo *offline* y lo *online*. Por último, en ambos casos, se analiza cómo la visualidad no solo fue un modo de manifestación del conflicto sino también un vehículo de memoria.

En suma, *Cultura, arte y sociedad. Argentina y Brasil: siglos XX y XXI* es, por un lado, la posibilidad de sistematizar parte del trabajo de investigación realizado en el Proyecto Promocional

de Investigación y Desarrollo PPID/H061 “Cultura y sociedad en Argentina y Brasil: siglos XX y XXI” (2019-2021), dirigido por la Dra. Ana Bugnone en el Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata y el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Por otro, surge de la necesidad de producir material accesible y gratuito, destinado especialmente a estudiantes de grado. De este modo, implica también la posibilidad de generar textos para el trabajo en las aulas, acercando la investigación a la docencia. Finalmente, queremos transmitir nuestro agradecimiento a Edulp, por propiciar esta publicación, al Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, y, por último, a la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Ana Bugnone y Verónica Capasso

Referencias

- Maldonado-Torres, N. (2008). La descolonización y el giro des-colonial. *Tabula rasa*, (9), 61-72.
- Mouffe, C. (2014). *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Buenos Aires: FCE.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Lander, E. (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.
- Williams, R. (2003). *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Williams, R. (2008). La cultura es algo ordinario. En García Ruiz, A. (ed.). *Historia y cultura común. Antología. Raymond Williams*. Madrid: Los Libros de la Catarata.

CAPÍTULO 1

La ciudad y sus otros, los primeros filmes de Pereira dos Santos y Birri

Marcelo Scotti

Introducción

*A voz do morro rasgou a tela do cinema,
e começaram assim configurar visões
das coisas grandes e pequenas...*

CAETANO VELOSO Y GILBERTO GIL, *Cinema Novo*

Promediando la década de 1950, las dos cinematografías nacionales de Sudamérica que habían experimentado un cierto grado de desarrollo industrial, las de Argentina y Brasil, comenzaron a dar muestras, en principio dispersas o discontinuas, de ciertas transformaciones visibles en determinadas obras que suponían innovaciones, cuestionamientos o rupturas parciales en relación con sus respectivas tradiciones representativas¹. En parte, estas innovaciones estaban vinculadas con o inspiradas en otras producidas desde los tiempos finales de la segunda guerra mundial en las cinematografías europeas²; asimismo, como nos proponemos indagar, registraban procesos de cambio social y cultural que afectaban las relaciones históricas entre las generaciones en el marco más amplio de la posguerra; y además, estas nuevas inquietudes visibles en las obras de ciertos cineastas, expresaban tensiones y problemáticas políticas que atravesaban las propias sociedades nacionales.

En este artículo nos interesa señalar, analizar y cotejar las primeras obras de dos jóvenes directores de Argentina y de Brasil que, en el corto período que va de 1955 a 1961, acusaron el impacto de estas transformaciones, compusieron por medio de sus filmes nuevas miradas sobre sus sociedades e inscribieron, de ese modo, perspectivas propias, novedosas y rupturistas que implicaron en sus presentes la narración de la emergencia de nuevas cuestiones sociales y

¹ “En América Latina hubo dos grandes industrias entre la década del treinta y la del cincuenta, la mexicana y la argentina. y una tercera de carácter más intermitente, la brasileña” (Frías, 2016, p. 42).

² Fundamentalmente, el neorrealismo italiano, que se considera el movimiento más importante y el de mayor influencia en los años de posguerra y, luego, la *nouvelle vague*, con centro en Francia sobre finales de los años '50 y ampliamente difundida en lo sucesivo como “nuevas olas” en diversas cinematografías de Europa occidental e incluso de Europa del este.

la preocupación por ampliar los horizontes de representación del cine clásico e incluir en sus obras temas y sujetos tradicionalmente relegados en los relatos hegemónicos, en los que resultaban diluidos o limitados dentro de los géneros característicos del cine industrial. En esta exploración, tomaremos en consideración las primeras obras de Nelson Pereira dos Santos y de Fernando Birri, pioneros en sus respectivos países de un tipo de cine social que se leyó en sus contextos como expresión local del neorrealismo³, para indagar en ellas estos elementos innovadores, pensarlos en relación con sus tradiciones y contextos y avanzar en una posible comparación entre las obras y sus autores en relación con las sociedades de las que eran parte y cuyas formas y tensiones históricas expresaban.

No solo maravillosa

*Lá não tem brisa, não tem verde azuis, não tem
frescura nem atrevimento lá, não figura no mapa*

CHICO BUARQUE, Subúrbio

Los dos primeros largometrajes del director paulista Nelson Pereira dos Santos se sitúan en Río de Janeiro y son parte de una trilogía inconclusa con la que el director se proponía elaborar una mirada diversa sobre la gran ciudad, sus dinámicas sociales, sus historias y conflictos cotidianos y sus diferentes sujetos. La primera película, *Río, 40 grados* (1955) narra un largo día del verano carioca recorriendo los más tradicionales espacios urbanos y derivando, en el inicio y el final, a la vida en el morro de Cabuçu. Entretanto, los diferentes personajes transitan la jornada entre el Pan de azúcar, el Corcovado, el estadio Maracanã, las playas de Copacabana y la *escola de samba* de Portela, una de las más tradicionales y populares de Río. Las diferentes historias se entrelazan o se cruzan en el espacio urbano, pero las situaciones y los conflictos se desenvuelven con relativa independencia unos de otros, articulados en un entorno urbano fuertemente diferenciado en el aspecto social, pero en el que es también visible una cierta convivencia entre las distintas clases, bastante fluida y extendida más allá de las evidentes jerarquías y desigualdades. Aquí y allá, la presencia de algunos turistas europeos o norteamericanos refuerza la intención del director de componer un fresco urbano en el que no falte nin-

³ Sobre el final de la segunda guerra mundial, el neorrealismo sacó la cámara a la calle para registrar y narrar la caída de los fascismos y relatar las experiencias humanas de quienes procuraban resistir o simplemente sobrevivir en medio de la devastación, la pérdida y las miserias del mundo. Sin proponérselo explícitamente, ciertos directores de la Italia de la guerra y la posguerra estaban dando un paso fundamental en la historia del cine, ampliando los horizontes de la mirada convencional, inscribiendo las experiencias de los sujetos comunes en sus medios sociales cotidianos y rompiendo con los moldes de los géneros y sus tópicos convencionales dentro de los que se había desarrollado la mayor parte de la producción cinematográfica hasta entonces. En palabras de Isaac León Frías: “La segunda mitad de los años cincuenta es el marco en el cual empiezan a florecer diversos movimientos renovadores en el interior de cinematografías consolidadas o en sus áreas periféricas (...). El neorrealismo italiano había propiciado después de 1945 una manera distinta de acercarse a la realidad exterior y había convertido el testimonio social en una aspiración privilegiada” (Frías, 2016, p. 57).

guno de los sujetos característicos y de avanzar, desde allí, a una crónica discreta del lugar de cada uno en una estructura social de clara verticalidad. La ciudad es aquí la referencia fundamental de una puesta en escena mínima, que prescinde casi completamente de espacios cerrados⁴ y es, a la vez, elemento fundante de la trama, articuladora del relato y geografía de una narración diversa pero integrada que se aparta de las linealidades corrientes. Abre un amplio abanico de experiencias cotidianas que, sumadas o intersectadas, conforman una versión compleja de la vida urbana en su movimiento diario y en sus múltiples interrelaciones, conflictos, violencias, deseos, proyectos, alegrías y desgracias. La secuencia de títulos, abierta con las vistas aéreas de las postales cariocas más tradicionales, se inicia con la leyenda “La ciudad São Sebastião de Río de Janeiro en...” otorgándole el protagonismo principal de la historia, y se cierra agradeciéndole a su población por formar parte de la obra.

La segunda parte de la trilogía, *Río zona norte* (1957)⁵, vuelve a poner a la ciudad en foco, pero ahora desde el punto de vista de un humilde habitante de la favela, Espírito da Luz, un músico popular que espera por la posibilidad de grabar sus canciones y salir de pobre haciendo lo que le gusta y para lo que todo el mundo alrededor le reconoce un enorme talento: componer y cantar samba. Dado que el film se atiene al punto de vista de su protagonista, el trabajo sobre la geografía urbana es claramente diferente al de la película previa: aquí se trata de una Río de Janeiro desconocida, inusual, que se recoge y se abisma sobre los bordes de la postal y de las imágenes superficiales de ese territorio inmenso apenas entrevisto en los viajes del protagonista por sus alrededores y suburbios, y despojada del encanto tradicional asociado a sus atractivos turísticos y a su belleza natural. Se trata de las espaldas de una metrópoli inaccesible para las gentes que, como Espírito da Luz, intentan una y otra vez asirse de un mundo que, al mismo tiempo que los felicita y les sonrío, los rechaza y los expulsa⁶. Pierre Sorlin, uno de los primeros pensadores sistemáticos de la ciudad en el cine, señala uno de los rasgos distintivos de ciertos cines englobados dentro de las categorías del neorrealismo: “Algunos cineastas, principalmente aquellos que catalogamos como ‘neorrealistas’, tomaron conciencia del florecimiento de las zonas urbanas e intentaron expresar, cinematográficamente, las complejas relaciones que existían entre los viejos centros y la nuevas periferias.” (Sorlin, 1996, p. 131-132). He aquí una inquietud de época, visible en los cuatro filmes que nos ocupan.

La historia que narra *Río, zona norte* se desarrolla entre un viaje inicial en tren en el que Espírito da Luz sufre un accidente y la resolución del hecho mientras el protagonista repasa

⁴ Una de las marcas más visibles en el film de las influencias del neorrealismo: la primacía de la calle como espacio de la representación y la apelación general a escenarios reales que no han sido dispuestos especialmente para el rodaje, lo que confiere a la obra una cierta apariencia documental que refuerza su intención realista y su diálogo con el neorrealismo.

⁵ Por problemas de financiamiento, el director no pudo realizar *Río, zona sur*, que planeaba como cierre de la trilogía, en este caso desde la perspectiva de ciertos sujetos habitantes de la zona más rica de la ciudad. En *El justiciero* (*El justicero*, 1967) retomó en parte algunas de las ideas de aquella obra trunca.

⁶ Podemos trazar aquí otra relación cercana con algunos grandes clásicos del neorrealismo italiano, como *Roma, ciudad abierta* o *Ladrones de bicicletas*: en ambas, las vivencias de los personajes narradas ampliamente en los espacios de la calle servían también a una representación de la ciudad que intervenía de manera significativa en los relatos. Se trata, en todos los casos, de filmes en los que la ciudad, -Roma o Río de Janeiro- recorrida y habitada de ciertas maneras disruptivas, es parte inescindible de la trama, de los conflictos y del desarrollo de las narraciones.

mentalmente durante su internación los momentos fundamentales de su vida. Poco o nada queda aquí de la resplandeciente ciudad maravillosa que se dejaba ver, incluso en esa imagen desigual y violenta, en *Río, 40 grados* y las relaciones entre las clases sociales, que se presentan como parte de las experiencias del protagonista, no se dan ya en el marco de casuales encuentros urbanos o de tratos más o menos circunstanciales, afectan personalmente al protagonista y condicionan su existencia cotidiana y sus posibilidades de ganarse la vida como músico y resultan, desde la perspectiva del relato, una parte inescindible de sus padecimientos. A pesar de esto, el texto crítico o de denuncia de la obra nunca resulta plano ni directo, y el acercamiento al personaje principal, más próximo y personal que en la coral película precedente, expresa una singular capacidad del director, visible en el anudamiento sensible de su perspectiva crítica sobre el mundo que narra y en la articulación con una experiencia subjetiva que trasciende cualquier sentido premeditado de denuncia.

La crítica, por otra parte, no puede sino leerse como reflexiva, en el sentido de que opera también sobre las gentes que aprecian el arte del músico popular. Capaces de adentrarse en el morro para escucharlo cantar en los tugurios del barrio, disfrutaban ciertas marcas singulares de su forma de componer y entrevén en sus sambas una expresión irremplazable del sentimiento de la ciudad, de sus alegrías y de sus tristezas diarias: burgueses aburridos que se identifican con la emoción de una música popular que, por ser tan impropia de sus experiencias sociales, les resulta a la vez fascinante síntesis de sus ideales de comunión con la gente humilde. Pero tanto los jóvenes aficionados a la música de Espirito da Luz, como los agentes y empresarios discográficos que se apropian de sus creaciones pagándolas miserablemente, son incapaces, de diferentes maneras, de ofrecerle al protagonista alguna posibilidad real de salir del círculo de la miseria y la violencia en el que vive; así, por simpatía o por codicia, celebrándolo o explotándolo, confirman su posición subalterna. Después de todo, esa es la realidad que lo lleva a componer esas bellas y desgarradoras canciones que tanto complacen a las gentes de superior condición social. Atentos y amables con el músico, esos jóvenes de la burguesía carioca que lo invitan incluso a beber en sus departamentos, jamás le hacen una pregunta sobre su vida o sus problemas, jamás imaginan las penurias por las que pasa mientras les canta en bares y locales nocturnos. He aquí un abismo social que el film traza con sobria precisión y que se conoce por medio de la cultura musical que lo expresa y de las posiciones de los diferentes sujetos en esa escena puntual del samba.

Sin embargo, el film no carga las tintas sobre esos personajes secundarios de la obra que están también presentes en el momento más crítico de la historia: tampoco son ellos realmente el objeto de su crítica, sino, más ampliamente, un sistema de producción y de circulación de la cultura que se vale en parte de las grandes diferencias sociales para reproducirlas, incluso nutriéndose de esas diferencias como tema y como inspiración crítica. Más de seis décadas después, se percibe en la mirada de Pereira dos Santos una íntima decepción, que alude a las gentes de su misma condición sociocultural, sobre cómo se recibía en ciertas esferas de la ciudad culta un arte popular que nacía de una desigualdad mayúscula y que volvía sobre ella

una y otra vez, en parte como fuente de ideales superadores, pero también como ese triste y bello lamento de los otros, más conmovedor aún cuanto más grandes son sus desgracias.

Lo antedicho se corresponde con una mirada diferente de la ciudad que, si bien vuelve a ser aquí escenario clave y elemento narrativo fundamental, no lo es ya como espacio de tránsito de diferentes sujetos o de socialización y convivencia ampliada, sino, sobre todo, como territorio fragmentado, como borde social y material y como frontera; una serie de opciones de planificación y de montaje que refuerza la perspectiva crítica de los realizadores en la representación de otra Río de Janeiro, extraña para sus imágenes estandarizadas en la cultura, incluso por la del cine. El paso entre ambos filmes de una mirada de conjunto y en movimiento del espacio urbano a otra que organiza su perspectiva desde el punto de vista de un habitante de la favela y que toma nota de ciertas invariables estructurales de la vida social, hace de Río de Janeiro una ciudad distinta de la del primer film; si en *Río, 40 grados* la tristeza y la violencia de la vida de los más pobres era solo una parte –aunque la más importante– de una narración de conjunto sobre la ciudad, en *Río, zona norte*, no hay otra ciudad que esa que le muestra una y otra vez sus espaldas al sambista y que se yergue para él tan majestuosa como impenetrable, mientras le canta hermosamente desde la otra orilla, la de su existencia y la de sus sueños. Apelamos nuevamente a Sorlin, quien arroja luz sobre esta perspectiva que, con los matices que procuramos señalar, se despliega en ambos filmes aquí considerados; en el capítulo que dedica a “La borrosa imagen de las ciudades”, el autor se pregunta:

¿Qué es más realista, la síntesis visual de una ciudad creada a través de un montaje inteligente o una toma a lo largo de una calle cualquiera? Una pregunta que no tiene respuesta. (...) En realidad, a partir de finales de los cincuenta hubo una crisis del estilo narrativo clásico. (Sorlin, 1996, p. 133)

Si bien Sorlin dedica su estudio al cine europeo, su interrogación nos resulta pertinente para poner de relieve que el nuevo realismo que representaban los filmes de Pereira dos Santos en su contexto no era simplemente producto de una presunta captación más directa de la realidad o de una franca apertura a espacios antes ocultos por el cine hecho en los estudios; era, sobre todo, efecto de una construcción cinematográfica novedosa para el cine brasileño en su presente, que situaba sus temas en un espacio urbano que estaba antes codificado por las formas de la puesta en escena características de la realización industrial y que se abría ahora a otras formas de representación. Si las otras ciudades de la ciudad entraban ahora en el campo de la representación del cine, esto no solo respondía a sus transformaciones históricas y sociales sino también a las rupturas asociadas con los modos de ver y de narrar de los cineastas⁷. La Río de Janeiro de los dos filmes iniciales de Pereira dos Santos es también una ciudad imaginada –puesta en imágenes– por el director, trazada por el guion, por la cámara y por el mon-

⁷ “Esos filmes, tributarios del neorealismo (...) produjeron una cierta conmoción entre los espectadores jóvenes habituados a un espectáculo más apegado al exotismo o al carácter pintoresco de ciudades, lugares y personajes” (Frías, 2016 p. 54).

taje; en todo caso, este nuevo realismo no procede, entonces, tanto de su tema, sino, sobre todo, de la exploración de otras formas de acercarse a la ciudad como experiencia de los sujetos y de la voluntad evidente de liberarse o de trascender el formato de los géneros para concebir y componer los filmes.

En *Río, zona norte*, la favela ocupa gran parte del relato y las experiencias de Espírito da Luz son más violentas y sombrías que las de la gente del morro de Cabuçú, lo que se extiende también a la mirada sobre niños, niñas y adolescentes que ambas películas proponen. En *Río 40 grados*, los chicos, sobre todo los varones, andan sueltos buscándose la vida, incluso tratando de colaborar con las modestas economías familiares vendiendo maníes o pidiendo limosna en el estadio, la playa, el Pan de azúcar o el Cristo redentor; encuentran entretanto sus pequeñas alegrías y sus espacios de juego también en la calle, pero allí también tratan a diario con peligros superiores a sus fuerzas o azares que los asaltan siempre en desventaja. En *Río, zona norte*, en cambio, el hijo adolescente del protagonista está ya sumido en el delito y en el uso de armas y su aparición entre las memorias de su padre presenta el pasaje más violento de la película, cerrada además sobre esa historia singular que no hace lugar, como en la precedente, a posibles destinos diferentes de niñas y niños.

Pereira dos Santos construyó el núcleo fundamental de la historia de Espírito da Luz a partir de ciertas experiencias de Zé Ketti, un notable músico de samba que aparece en el film en un papel secundario y que es el compositor de las canciones que se presentan en la obra⁸. Este dato, que en otros filmes podría resultar marginal o anecdótico, es revelador de una cierta proximidad sensible del director con sus materiales, no solo porque su punto de partida no es abstracto, sino por la delicadeza y el respeto con los que compone y observa a su protagonista y por su capacidad para desplegar su punto de vista sobre ciertas relaciones sociales sin apropiarse de su lugar ni reducirlo a la ideología o al mensaje de la obra, de modo que lo que en el film se presenta como contenido crítico sobre el mundo, se construye, sobre todo, a partir de las experiencias de su sujeto y no de un discurso predeterminado de sus realizadores. Como en *Río, 40 grados*, Pereira dos Santos procede, sobre todo, como un observador que narra atentamente a sus sujetos, pero que conserva ante ellos una cierta distancia visible que dota de mayor espesor a sus obras, dado que sus personajes y sus historias no se presentan como ni se reducen a simples excusas argumentales. Los guiones, entonces, que parecen trazados para narrar a los personajes antes que para exponer un argumento convencional en el marco de un género determinado, se pueden pensar como bocetos o series de situaciones organizadas en torno de las experiencias subjetivas y/o sociales que ambos filmes desarrollan. Como señalamos en relación con la mirada diferente sobre la ciudad que suponen los filmes, la ruptura con los formatos convencionales de géne-

⁸ El músico ya había aparecido brevemente en la secuencia final de *Río, 40 grados*. Emblemática del film y de su repercusión popular es su pieza “A voz do morro”, que se canta en la reunión de las escuelas de Portela y de Cabuçú. En 2003, Pereira dos Santos dedicó un cortometraje musical a la memoria de quien había sido su estrecho amigo Zé Ketti, fallecido en 1997. El film se llama *Meu compadre, Zé Ketti* y se aluden en él algunas de las instancias de la vida del músico que se habían narrado elusivamente en *Río, zona norte*.

ro es evidente en ambas obras también en relación al sistema de personajes, no solo y no tanto por el mundo social o los sujetos a los que se dirigen los filmes sino, más profundamente, por sus formas de aproximarse, concebirlos y representarlos.

Los filmes, entonces, no se reducen a sus posibles sentidos críticos en el sesgo más convencional asociado a la crítica social, en este caso de su Brasil contemporáneo. El trabajo del director resulta singular en ambas películas por los medios que elabora para dar a ver y a sentir esas experiencias de los sujetos que componen sus películas sin apropiarse de una impresión reduccionista ni concluyente sobre sus existencias, más allá de establecer jerarquías de interés y de atención en su relato. Pereira dos Santos no cierra ni anula el espacio entre el mundo, sus personajes y su propia mirada, lo que deja pasar aún una serie de impresiones sensibles y complejas sobre el tiempo y los sujetos. Esta cualidad de su cine estaba en su contexto muy por delante de la realización brasileña contemporánea, sus tópicos y sus estándares hollywoodenses y, más allá de que sus dos primeras películas evidencian una apropiación personal de determinadas claves fundamentales de la corriente neorrealista, que hemos intentado poner de relieve, hay en ellas ciertos elementos que expresan una mirada personal en la que se apoya lo más singular de los filmes: un conocimiento fluido de la ciudad desde una perspectiva excéntrica, que se puede asociar a su propia vivencia:

Yo vivía en la punta del morro, cerca de la favela. Algunos trabajadores del estudio vivían allí y yo visitaba sus casas en fiestas, aniversarios, asuetos dominicales. Y entonces pensé hacer un filme con esa gente de la favela. Descubrí que esa gente, los 'favelados', no eran muy diferentes de la clase media carioca: la misma formación familiar, el mismo proyecto de vida, la misma visión. Pero sufrían el mismo preconceito: que el 'favelado' es un bandido, un marginado, un vagabundo, un ladrón. Entonces conté la historia de una familia de esa favela y, por extensión, la de los niños y su relación con la ciudad de clase media, la ciudad turística. *Río, 40 grados* nació de ese ocio, ese abandono en que yo vivía en Río. (Pereira dos Santos en Mahieu, 1997)

El director organizaba, entonces, su mirada desde las marcas exteriores más evidentes del entorno urbano para presentar desde allí su movimiento, sus bordes y pliegues internos; pero, a falta de argumento vertebrador, lo más notable del relato radica en el ritmo de su composición, evidentemente asociado al oído preciso con el que percibe y utiliza en el film la música popular, sus medios y modos de circulación, sus rituales asociados y sus usos sociales, por medio de la cual se dirimen los pasajes más profundos de ambas obras. Sobre la música de Portela al final del día, en torno de la cual parece recogerse y reordenarse para bien y para mal el conjunto de la vida urbana, *Río, 40 grados* se envuelve en la comunión popular y se dirige, en el mismo plano, con un lento movimiento ascendente de la cámara, hacia la situación que anuda el film en la cima del morro. Ese mismo plano con el que la película concluye sobre la imagen nocturna de la bahía de Guanabara, sin silenciar ni subrayar su propio murmullo sobre el orden del mundo, se construye y se proyecta sobre la emoción intraducible de un samba

transido de la alegría y de la tristeza de ese día que es uno y es todos los días de Río de Janeiro. En el mismo sentido, el comienzo y el final de *Río, zona norte* serían impensables sin la música de Zé Ketti que Espírito da Luz canta en el estribo de ese tren de su alegría y en la que desborda su propia emoción porque su admirada Ángela María ha cantado con él una de sus canciones y le ha prometido grabarla, cumpliendo de ese modo su sueño máspreciado. La secuencia toda es notable por cómo se articulan en ella –y con ella la intriga que subtiende el relato– el simple y bello samba que entona el protagonista y su propia mirada de la gran ciudad desde el arrabal en el que su vida toda ha sido y su música se ha hecho posible.

Mientras tanto, unos kilómetros al sur...

La ciudad vuelve a ser tema central en la primera y más famosa película de Fernando Birri, *Tire dié*. Se trata de Santa Fe capital, registrada en una larga panorámica aérea en el prólogo del mediodiámetro que recogió, entre 1956 y 1958, lo que sus realizadores denominaron una ‘encuesta social filmada’ a cargo de un numeroso colectivo de más de un centenar de docentes y estudiantes del Instituto de Sociología de la Universidad de Litoral, en lo que supuso, también, el hito fundacional de la primera escuela de cine de Latinoamérica. Mientras se muestra la ciudad a la distancia, la voz de un locutor desgrana un conjunto de estadísticas oficiales sobre sus instituciones y actividades cotidianas y sobre el funcionamiento de su economía, como expresión de su supuesta pujanza y de la marcha de su progreso. Este prólogo, que se presenta de modo similar a los de los informes característicos de los noticieros televisivos de la época, se enuncia sin embargo discretamente distorsionado, en orden y tono: la presentación de los datos se altera intencionalmente para introducir una primera nota suspicaz respecto de la propia información y sus vínculos con la realidad que será luego el núcleo fundamental de la obra, sobre el final de una enumeración ya deshilachada, anuncia el locutor: “con cincuenta teatrillos de títeres, dos molinos harineros, cuatro mil setecientos sesenta y siete focos de alumbrado...” (*Tire dié*, 3’04”). Vista a la distancia, esta ciudad puede parecerse a cualquier otra de su escala y, además, no se percibe en la panorámica inicial ni en la estadística genérica a ninguna persona en particular. Cuando el prólogo concluye, la cámara baja a tierra y se adentra en el puente, una de las tantas barriadas marginales en las que malviven, fuera de cualquier estadística oficial, miles de personas que no habitan la imagen aérea del comienzo.

El cuerpo principal del relato se compone de los testimonios de los habitantes del barrio, adultos, jóvenes, niñas y niños, mientras la cámara recorre el asentamiento, las condiciones miserables y precarias de sus existencias cotidianas, el abandono completo de parte de las instituciones públicas y una cierta marginalidad en sentido fuerte, que parece más desconexión que suburbio en términos de una posible cartografía urbana. Sin embargo, el film no se reduce a las razones de la denuncia que lo sustentan y abre los ojos y la escucha a sus sujetos, los registra y los comunica con respeto, atención y sensibilidad y compone en sus relatos subjetivos, sus dolores y sus esperanzas, la dignidad y la igualdad que el mundo alrededor les niega

violentamente⁹. No hay, sin embargo, en el film linealidad alguna en su texto de denuncia, dado que la crítica que se puede desprender de la obra no proviene de la puesta en palabra de sus realizadores o de algún texto sobrepuesto que concluya sobre sus sentidos, antes bien, se deriva de la oposición entre imágenes y versiones de la realidad urbana que el film articula, pone en relación y ordena: “Nosotros que construimos los más grandes edificios de la ciudad, no podemos siquiera levantar un rancho”, dice Juan Esquivel, vecino del barrio El puente, “de oficio carpintero y cementista” (*Tire dié*, 10’06”).

Fernando Birri, que dirigió y coordinó el proyecto *Tire dié*, reconoció desde el comienzo de su obra la influencia de las películas de Nelson Pereira dos Santos en sus formas de entender y de concebir el cine (Birri, 2007, p. 17). La operación inicial de *Tire dié*, el registro panorámico de la ciudad a la distancia, despliega el mismo concepto de *Río, 40 grados*: una toma inicial en la que la cámara panea sobre la ciudad desde las alturas y captura sus recintos emblemáticos que la hacen famosa en el mundo en un caso, o presentan sus características edificaciones y emplazamientos, en el otro y, al final, la cámara adentrándose en los barrios populares para registrar fragmentos de la vida de la gente común que no se incluye en la imagen inicial. Donde Pereira dos Santos establece una relación de separación social y, a la vez, de contigüidad narrativa para construir el territorio amplio de su ficción múltiple, Birri y equipo deciden quedarse en el barrio a registrar su realidad como un documental y rastrear su mínima conexión con el mundo desarrollado que se describía en el prólogo, apelando luego, en el momento crucial del relato, a ciertos procedimientos formales más propios del cine de ficción. En ambos filmes, se percibe la intención de romper las imágenes corrientes respecto de la ciudad, descomponer su pretendida homogeneidad en relación con las experiencias de diferentes sujetos y conducir sus relatos hacia la narración de ciertas prácticas cotidianas en las que se producen y reproducen las diferencias.

Pero lo heterodoxo de la visión crítica de *Tire dié* se puede apreciar en el hecho de que el segmento más provocador y disruptivo del film no se encuentra en el pasaje entre el prólogo y la bajada al barrio -es decir, en el punto de partida del proyecto-, sino que es bastante posterior en su relato y deviene de una serie de operaciones formales que, sobre el final del medimetro, narra en paralelo la carrera de los chicos del barrio al costado del tren a su paso por el puente y en su detención en la estación, y las miradas y expresiones de los pasajeros y los trabajadores ferroviarios sobre esos chicos y sus familias. Los realizadores se alejan de los testimonios orales del barrio y se dirigen finalmente al escenario concreto del “tire dié”¹⁰ para observar y componer en ese ritual cotidiano la unidad y la división del mundo social que el film presenta y despliega desde el comienzo.

Lo notable aquí es que los procedimientos formales de los que se valen para exponer este pasaje de lo real ante la cámara son los que habitualmente se utilizan en el cine de ficción:

⁹ El recurso a una cámara que se planta a la altura de los ojos del interlocutor, incluso cuando este es un niño o una niña, comunica una forma de presencia atenta a la semejanza con los sujetos e interviene decisivamente sobre los modos en los que los conocemos y escuchamos (Aimaretti, Bordigoni y Campo, 2009).

¹⁰ “Tire dié” es una forma corta de la frase “tire diez centavos” que los niños y niñas dicen a los pasajeros del tren.

montaje paralelo entre espacios diferenciados, aceleración del ritmo del relato a medida que se acerca la resolución de la escena y un manejo heterodoxo de los tiempos y los ángulos de cámara que rompe con las convenciones características del cine documental -ligado tradicionalmente a la cámara fija y a la captura del testimonio directo desde una posición supuestamente objetiva- y presenta la misma situación cotidiana desde perspectivas radicalmente opuestas. Aquello que el film viene anunciando de modo más o menos intrigante desde la llegada al barrio¹¹, la práctica del “tíre dié”, sus modos de realización y su valor para los chicos y sus familias, se expone en el desenlace como una experiencia de significados múltiples para sus sujetos y también para los espectadores: allí donde los documentales convencionales suelen explicar el mundo por medios retóricos previamente autorizados o codificados, o comprobar un saber ya sabido sobre esa porción del mundo que se proponen presentar o ilustrar, *Tíre dié* lo resuelve en una apelación a recursos poéticos que no pretende explicar sino revelar –exponer bajo otros velos- aquello que, por ser tan evidente, no somos capaces de percibir o que solo percibimos de un modo preestablecido.

Dada su propia exposición del escenario social, de los sujetos y de sus prácticas, es evidente que esta revelación es también el producto de la experiencia de sus realizadores antes que la comprobación de ciertas nociones previas. En conexión con ciertos trazos que exploraremos también en *Los inundados*, creemos que lo que se desprende del film no es producto de una intención didáctica sobre la realidad que expone, sino que es una forma de re-conocimiento del mundo del orden del aprendizaje. Solo estando allí durante meses, compartiendo con los sujetos su espacio, sus representaciones y sus prácticas, procede para sus realizadores algo de la interrupción de lo sabido y que, para aprenderse o tornarse revelación, reclama ser percibido y mostrado de otras maneras.

El guion de esta película fue un resultado *a posteriori* de la filmación, o sea que la película se creó en el momento que se hacía, después de casi un año largo de investigación de campo, con los alumnos-autores divididos en varios equipos (...) (Birri, 2007, p. 31)

En el contexto de *Tíre dié*, dos filmes temáticamente comparables se realizaban en la Argentina: *Buenos Aires*, un cortometraje que marcó el debut de David José Kohon como director, y el largometraje *Detrás de un largo muro*, del ya veterano Lucas Demare. El tema de ambos filmes es similar: la extensión en su contexto de *villas miseria* cada vez más pobladas en los alrededores de Buenos Aires. El primero guarda notable parecido con *Tíre dié*, pero sus similitudes no son tanto del orden formal sino, sobre todo, de su voluntad de dar a conocer las experiencias de los habitantes de las villas como semejantes, como habitantes corrientes de la ciu-

¹¹ Destacan, en este sentido, los varios momentos del relato en el que se registra a ciertos niñas y niños del barrio a la espera de algo que otean en el horizonte, o el comienzo de sus carreas hacia el terraplén de las vías, cuando aún el espectador no sabe qué es el “tíre dié” y qué hacen quienes acuden a esa práctica que mencionan los adultos. Este procedimiento, que empieza a elaborarse pronto en el film un tipo de intriga más propio del cine de ficción, conecta directamente con ese desenlace en el que priman recursos formales ajenos a las ortodoxias del documental.

dad que, sobre el final, reconocen su residencia en la villa como una forma de pertenencia y, en el mismo acto, de exposición de la dignidad propia y de la desigualdad social. En la película de Demare, que se desarrolla en gran parte en el entorno real de un asentamiento de las afueras de la gran ciudad, el espacio social del barrio y su vida cotidiana quedan encerrados en la mirada exterior de un personaje ajeno que llega allí empujada por las desgracias de su vida previa. El melodrama posterior, muy apoyado en una visión moral convencional de los personajes, se vierte sobre el espacio del barrio y lo tiñe de los usos y costumbres del cine de género: lo que empieza como una denuncia de la desigualdad se diluye en una violenta historia de amor y muerte de la que, por suerte para la lógica del film, la protagonista puede escapar a tiempo. Y si había en sus realizadores una intención previa de dar a conocer un conjunto de experiencias de los otros por medio de una ficción que sensibilizara a los espectadores ajenos a esa realidad, lo que el film compone, por el contrario, es una suma de los prejuicios corrientes sobre ese espacio marginal y marginado que no hace sino reproducir los sentidos comunes y las razones de la marginación¹². Las comparaciones son procedentes, nos permiten encontrar en los filmes de Birri y Kohon, jóvenes, extraños a la lógica industrial y, en el caso de Birri y colaboradores, lejos de Buenos Aires, una vocación de interrupción de los modos de representación establecidos y, a la vez, una apertura hacia la búsqueda de nuevas maneras –y no de nuevas fórmulas- de interrogarse sobre cómo el cine podía no solo observar la realidad de otras maneras, sino también, a la vez, proponer otros posibles realismos.

Poco menos de dos años más tarde del estreno de *Tire dié*¹³, parte de su equipo de realizadores, nuevamente con Birri a la cabeza, emprendió una experiencia cinematográfica con un punto de partida similar al film anterior: otro film-escuela que continuaba la experiencia de la obra precedente. Esta vez, la investigación social se dirigió a las orillas del Río Salado para registrar allí la catástrofe social recurrente y la desgracia de cientos de familias inundadas, habitantes de la zona más baja y dependientes de la economía ribereña para su subsistencia. La llegada de la crecida periódica obliga a su evacuación y, desde allí, se despliega la historia que se narra en *Los inundados* (1961)¹⁴, insólita tragicomedia crítica, completamente inusual para la tradición cinematográfica argentina, que parte de una situación real de la crónica social

¹² Vale también la comparación con *Suburbio* (León Klimovsky, 1951), un melodrama con tintes sociales realizado en el período clásico del cine argentino. Si bien los escenarios y los personajes son los de un barrio del arrabal de la gran ciudad, y sus problemas y conflictos son los característicos de las clases trabajadoras o desocupadas, la película apela a los estereotipos más comunes en el sistema de personajes, construye decorados artificiales y se narra en el formato más convencional de género que termina aplanando las problemáticas sociales que parecían ser su punto de partida. El suburbio no es aquí un universo propio con sujetos a conocer, sino una excusa para llevar a su territorio las premisas narrativas y representacionales del cine industrial. Insistimos, entonces: las novedades que introducían en sus contextos las películas analizadas en este capítulo no se trataban tanto del dónde o el quiénes, sino, sobre todo, del cómo.

¹³ La primera versión de la película, que duraba originalmente 59 minutos, fue exhibida para los habitantes del barrio, es decir, sus protagonistas, en una histórica función que tuvo lugar en la sede de la Universidad del Litoral, en septiembre de 1958. Reeditado el film, con ciertas mejoras técnicas, sobre todo de sonido, y reducido a su extensión definitiva de 33 minutos, fue apenas exhibido en Buenos Aires, fuera del circuito comercial, lo que, entre otras cosas, confirmaba su condición de película atípica, excéntrica para la industria porteño-céntrica y su cultura asociada. Sin embargo, el film conquistó pronto a un público propio al margen de las salas comerciales y consolidó su prestigio en festivales internacionales (España, 2004).

¹⁴ Inspirada parcialmente en un cuento del escritor santafesino Mateo Booz.

para desenvolverse luego como una curiosa historia de enredos y errores que desborda los marcos genéricos y los tópicos de los filmes de denuncia social.

Los Gaitán, esposos y cuatro hijos, viven a la orilla del río a la espera de que la próxima inundación los obligue a ser otra vez circunstancialmente evacuados. La nueva crecida acontece días antes de las elecciones municipales en Santa Fe, por lo que, de pronto, los vecinos de la ribera llevados de emergencia a un predio de la estación del ferrocarril en el centro de la ciudad, devienen también en potenciales clientes de los partidos en pugna. La primera parte de la obra discurre entre la evacuación, el asentamiento precario junto a la estación y a la espera de esa “solución definitiva” que les prometen los candidatos, que los visitan con bolsas de alimentos, frazadas y toda clase de promesas de ocasión. Ni el film ni la gente se toman nada muy en serio en ese primer segmento en el que se exponen los rituales de una campaña más, con nombres genéricos de partidos y consignas vacías, mientras los medios de comunicación cosechan la indignante noticia de la hora y los vecinos pudientes reclaman que saquen a “esa pobre gente” de la estación, no tanto para resolver sus problemas de vivienda sino, sobre todo, para terminar con la lamentable imagen que le imprimen al centro de la ciudad.

Entre tanta repetición costumbrista, la única nota distintiva que se presenta en relación con la política de la hora es una modesta multitud que marcha al canto de “Colón, Colón, ¡qué grande sos!”, sobre la música de la marcha peronista, en alusión al club de fútbol Colón de Santa Fe -cuyo estadio se muestra a la par de la marcha popular- y en irónica referencia a la prohibición de la participación electoral del peronismo en el contexto de su proscripción política y censura pública que se extendió desde el golpe de estado de 1955. Luego, el candidato prometedor gana las elecciones y, como es de esperar, se olvida inmediatamente de sus promesas, de modo que los inundados son desalojados del predio ferroviario para ser conducidos, con muebles y todo, a una comisaría local; salvo los Gaitán, claro, que resisten estoicamente en un vagón, a la espera de que les cumplan las promesas. Hasta aquí el film desgrana, en gracioso tono menor, no exento de picaresca local, una crónica de la vida de esos vecinos que, como aquellos otros de *Tire dié*, no habitan la ciudad oficial y, si llegan a habitarla, es solo por accidente y como intrusos, nunca como ciudadanos. El paso hacia la ruptura, que interroga a su vez el conjunto de la obra, se da de manera imprevista y repentina cuando, en plena madrugada, el vagón en el que duermen los Gaitán se pone en marcha enganchado en un tren de carga con destino incierto hacia el interior de la provincia. La circularidad se rompe y los Gaitán, a upa de un efecto poético de la burocracia ferroviaria, salen a conocer un mundo ancho y ajeno que el cine les obsequia como un momento extraordinario de sus existencias.

Si bien *Los inundados* ha sido leída como una “sátira política arañada por la violencia” (España, 2004, p. 127), nos interesa aquí adentrarnos en una lectura más amplia de la película en relación con las innovaciones narrativas y formales que introducía en su contexto de realización, algunas de ellas visibles ya en *Tire dié*. Por otra parte, la mirada que el film despliega sobre la política se puede pensar también desde ángulos diversos, desde una crítica coyuntural que alude discreta y lateralmente a la proscripción del peronismo en su presente, hasta otra mirada más estructural que, valiéndose del folklore electoral y del costumbrismo de campaña,

apunta a una cierta circularidad que contribuye a la de la obra en su conjunto. “A través de la película late una constante tensión irónica que se ríe de la propia situación trágica que denuncia” (Aimaretti, Bordigoni y Campo, (2009). Suscribimos esta impresión de los autores, sin embargo, desde nuestro punto de vista, lo que *Los inundados* traía como novedad y porta aún de disrupción sensible sobre su mundo y sus sujetos radica más en su forma que en su tono y adviene, sobre todo, de la ruptura con toda linealidad narrativa en el momento en el que, como ese vagón mal enganchado, la ficción realista se suelta de su territorio y se lanza hacia un mundo desconocido y extraño a las desgracias comunes de sus protagonistas: cuando la denuncia pintoresca parece devenir en circular comprobación de lo largamente sabido, *Los inundados* se desengancha de la narrativa clásica y se proyecta provincia adentro a una aventura tan insólita como lúcida.

En ese pasaje entre un primer segmento que recoge las experiencias cotidianas de sus sujetos para exponer a través de ellas la veterana sabiduría popular de quienes comprenden, a uno y otro lado de las promesas y los discursos, que todo seguirá siendo una y otra vez igual que ayer y que mañana, y una escapada de la realidad que lleva a la familia a una impensada vacación en distintas localidades de la línea del ferrocarril Mitre, *Los inundados* despliega el filo más cortante de su mirada sobre su presente: su crítica a la realidad del mundo deviene en cuestionamiento y revisión de su propio realismo, la circularidad del film se tensa y se quiebra finalmente en ese viaje en que los protagonistas salen, aunque más no sea circunstancialmente, del circuito de sus penurias y se vuelven viajeros celebrados en los diversos parajes y famosa curiosidad del momento, al punto de que, por un rato, Óptima se puede olvidar de su alienación de ama de casa: “¡Parece mentira! A estas horas, y yo con las manos cruzadas” (*Los inundados*, 67’20”), mientras se mece al sol del mediodía en uno de los tantos pueblos en los que se detiene el tren de sus andanzas.

El pasaje final del film vuelve a trazar aquella circularidad quebrada, pero toma nota de que algo se ha roto en la conciencia de sus protagonistas; a la luz de la extraña huida de su mundo, los Gaitán vuelven a la orilla, a armar el rancho, a esperar la próxima crecida, pero el cine les ha dedicado, además de una crónica amable de sus tristezas cotidianas, una lúdica fantasía transformadora que insinúa que las invariantes sociales y políticas reclaman nuevas miradas, otros acercamientos, otras narrativas, incluso para hacer sobre ellas una crítica que no se limite a la denuncia reiterada y que permita imaginar, es decir, producir otras imágenes de mundos posibles u otras imágenes posibles del mundo.

Como en *Tire dié*, no solo la realidad sino el propio realismo deviene límite y problema. ¿No radica aquí la verdadera modernidad de los filmes en su contexto? No solo suponían la necesidad de otras formas de representar la realidad social de su tiempo, sino que también se interrogaban en su curso sobre los propios límites de sus procedimientos pretendidamente realistas. Una reflexión de Jacques Rancière nos permite reelaborar esta cuestión: “La imagen nunca es una realidad sencilla. Las imágenes de cine son, primero que nada, operaciones, relaciones entre lo decible y lo visible, maneras de jugar con el antes y el después, la causa y el efecto” (Rancière, 2011, p. 27). Tal vez podamos rastrear aquí no solo las continuidades más eviden-

tes de nuestros filmes y autores con la tradición del neorrealismo, sino también ciertas distancias con sus rasgos ya relativamente estandarizados.

Tomemos como ejemplo dos momentos claves de las obras: los planos con los que concluyen *Río, 40 grados* y *Tire dié*; en ambos casos, planos largos no interrumpidos por cortes de montaje; es decir, una aparente herencia directa del neorrealismo tal cual como lo ha concebido su principal teorizador, André Bazin, en los años cincuenta (Ripalda, 2005). El extenso plano sobre la mirada intraducible de un niño en un caso, aparentemente lineal, relativamente quieto y a la altura de sus ojos, se construye sin embargo de manera compleja montado sobre otros elementos que no implican corte pero sí composición sobre el plano: la voz de su madre, la cámara que se mueve de forma casi imperceptible, no aferrada al piso, y un tango cantado por Gardel que monta secuencia sonora con las imágenes precedentes. Tenemos, entonces, una imagen sumamente compleja de lo real, que no opera sus medios de revelación buscando comprobar una supuesta unidad natural sino por medio de la mixtura de elementos heterogéneos que se montan en el plano, no en procura de reproducir la realidad sino más bien de componerla. En este mismo sentido, el sofisticado plano secuencia final de *Río, 40 grados*, que describimos y analizamos más arriba, integra una variedad de situaciones, circunstancias y sentidos cuya unidad solo puede expresarse poéticamente, como lo hace el film apelando a una serie de montajes en el plano que interrogan a fondo las categorías bazinianas del realismo. Parece más apropiado considerar, de este modo, que para nuestros autores la herencia neorrealista era más un punto de partida que un modelo.

Por último, no es un dato menor que tres de las cuatro películas que aquí analizamos hayan tenido diferentes problemas con la censura oficial y limitaciones importantes para su exhibición y circulación en sus contextos. Pereira dos Santos vio bloqueado por el jefe de la policía carioca el estreno de *Río, 40 grados* con una serie de argumentos inconsistentes que eludían su motivo real: la mirada sobre el hacendado / diputado mineiro y la crítica mordaz –ciertamente menor en el conjunto de la obra- de la política brasileña contemporánea que de ella se desprendía (Mahieu-Pereira dos Santos, 1997). Para Birri y equipo fue prácticamente imposible difundir sus obras en el circuito habitual de la cartelera argentina, esto se derivaba de la perspectiva crítica que en ellas se exponía sobre la política contemporánea, pero también del desprecio de ciertos cineastas y funcionarios del instituto de cine nacional que se negaron a autorizar a *Los inundados* para que representara oficialmente al cine argentino en determinados festivales europeos (Birri, 2007). Esta doble censura de los poderes expresaba claramente el alcance de las rupturas que las películas portaban no solo en relación con las imágenes de lo social en el cine en un sentido general, y las incomodidades que provocaban, no solo a los gobiernos de turno.

Sin embargo, en las obras que nos ocupan había otro elemento fuertemente contrastante con los sentidos comunes de la hora que no resultaba, tal vez, tan evidente en su momento pero que gana hoy un espesor histórico renovado, atendiendo a los presentes de cada nación y del continente en general: en tiempos en los que la región se integraba a las políticas que proponía e imponía el desarrollismo de inspiración norteamericana como bandera y horizonte de

las políticas liberales de todos los gobiernos, civiles o militares, en ambos países, estas películas se apartaban del consenso sobre el presunto desarrollo / desarrollismo, exponían y analizaban la desigualdad que era en parte su producto y desmentían las evidencias estadísticas generalizadoras, oponiéndoles las imágenes de unas realidades extendidas que no formaban parte del cuadro de la supuesta prosperidad actual ni de la hipotética por venir.

Los problemas de legibilidad y de circulación que debieron enfrentar daban cuenta de la inconveniencia múltiple de los filmes en relación con sus contextos cinematográficos, culturales y políticos, y reafirman, en la distancia de las décadas, su condición de obras de ruptura y a la vez de apertura, que debieron pagar en parte su condición de pioneras de un campo aún por construir.

Esbozo de una conclusión: sobre la modernidad de los filmes

En *La fábula cinematográfica*, Jacques Rancière se acerca a la obra de Roberto Rossellini, fundante del neorrealismo italiano, a partir del sugestivo título “Si hay una modernidad cinematográfica”. El condicional nos resulta procedente de formas múltiples, dada la modernidad que se le ha reconocido al cine desde sus orígenes y a las múltiples modernidades que se le han atribuido a lo largo de sucesivas etapas de su historia. Si bien hay un consenso amplio con relación a señalar en las varias rupturas de la post segunda guerra mundial el paso hacia la modernidad en la historia del cine, en relación con un período anterior considerado universalmente como “clásico”, resulta más difícil afirmar en el tiempo sucesivo un territorio claro o preciso en el que considerar la existencia de un cine moderno con rasgos suficientemente definidos o constantes. Si entre el neorrealismo surgido en Italia y la emergencia de la *nouvelle vague* francesa se puede apreciar una cisura clara con el pasado, provocada por las heridas históricas de la guerra y por la mirada de las nuevas generaciones respectivamente, con visibles influencias en los cines de Europa y en las cinematografías entonces consideradas periféricas, la modernidad resultante de esta cisura es, sin embargo, múltiple, se despliega a ritmos muy diferentes, se relaciona muy estrechamente con las respectivas tradiciones nacionales y, en los casos de Argentina y de Brasil que nos ocupan, toman caminos comparables pero no similares, divergentes en ciertos sentidos e incluso diversos al interior de cada cinematografía. En todo caso, los rastros de esta(s) modernidad(es) hay que buscarlos en una doble interpelación: una, de carácter más general, que acusaba el agotamiento gradual de los géneros clásicos consolidados por la hegemonía del cine de Hollywood, y otra, muy conectada con la contracultura en gestación, dirigida por las nuevas generaciones contra el “cine de los padres” (Frias, 2016), que era, en cada escenario nacional, algo diferente.

En relación con nuestros autores y las obras que nos ocuparon, ambos sentidos son localizables en sus intenciones y en ciertas opciones estéticas que hemos procurado indagar; sin embargo, las rupturas formales no son aún tan visibles o radicales como lo serían

unos pocos años más tarde. Así lo expresa Ismail Xavier (2013) al considerar a las primeras películas de Pereira dos Santos como parte del “proto-Cinema Novo”; del mismo modo, para el caso argentino, tanto Bernini (2000) como Oubiña (2016) no terminan de situar a las obras de Birri que aquí consideramos como parte del “nuevo cine” de los años sesenta, más allá de reconocer su importancia precursora e incluso su condición de antecedente de una tendencia posterior, por otra parte, no uniforme. Podemos considerar, entonces, que estamos ante películas que se sitúan en una cierta transición entre un cine clásico codificado de ciertas maneras y realizado bajo los parámetros y condiciones de los estudios y otro “moderno”, pero de una modernidad inestable que será aún materia de definición y de discusión para los realizadores de los años sesenta, entre quienes se trazarán las líneas características de los nuevos cines de cada país y luego, hacia finales de la década, se saludará la emergencia de un “nuevo cine latinoamericano”.

Nos hemos ocupado de cuatro filmes que tomaban distancias de sus tradiciones representativas y de ciertos consensos estéticos y políticos de la hora, y que proponían a sus espectadores acercamientos novedosos y sensibles a los universos urbanos y sus diferentes sujetos en tiempos en que ambas sociedades se conducían hacia una pretendida nueva modernidad detrás de los predicamentos del “desarrollismo”.

En las imágenes de sus mundos y de sus seres viven aún las inquietudes de los realizadores sobre aquellas zonas de lo social que, desde sus perspectivas, reclamaban nuevos modos de visibilidad y de narración; si estos cineastas y estas obras son aún, a través de las décadas que de ellos nos separan, agentes de una cierta provocación hacia nuestros saberes, creemos que esto sucede, sobre todo, porque siguen expresando los problemas de realidades sociales aún vigentes y de estéticas reflexivas que se interrogaban por su capacidad para representarlas.

Referencias

- Aimaretti, M., Bordigoni, L. y Campo J. (2009). La escuela documental de Santa Fe, un ciempiés que camina. En Lusnich A.L. y Piedras P. (eds.) *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)* (pp. 359-394). Buenos Aires: Nueva librería.
- Bernini, E. (2000). Ciertas tendencias del cine argentino. Notas sobre el nuevo cine argentino (1956-1966). *Kilómetro*, 111(1), 71-88.
- Birri, F. (2007). *Soñar con los ojos abiertos, las treinta lecciones de Stanford*. Buenos Aires: Aguilar.
- España, C. (2005). Transformaciones. En España C. (Dir.) *Cine argentino, modernidad y vanguardias (1957-1983)* (pp. 20-207). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Frías, I.L. (2016) *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta, entre el mito político y la modernidad fílmica*. Lima: Universidad de Lima Fondo editorial.

- Mahieu, José Agustín (1997), Un cine latinoamericano que tenga verdad y sea amado por el público. Entrevista con Nelson Pereira dos Santos. Recuperado de programaibermedia.com: <https://www.programaibermedia.com/un-cine-latinoamericano-que-tenga-verdad-y-sea-amado-por-el-publico-nelson-pereira-dos-santos/>
- Oubiña, D. (2016) El profano llamado del mundo. En Mestman, M. (coord.) *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (pp.65-123). Buenos Aires: Akal.
- Rancière, J. (2005) *La fábula cinematográfica, reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Rancière, J. (2011) *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.
- Ripalda Ruiz, M. (2005) El neorrealismo en el cine italiano. De Visconti a Fellini. Madrid: Ediciones internacionales universitarias.
- Sorlin, P. (1996) *Cines europeos, sociedades europeas (1939-1990)*. Barcelona: Paidós.
- Xavier, I. (2013) *Cine brasileño contemporáneo*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

Filmografía

Filmes analizados en el artículo

- Río, 40 grados (*Río, 40 graus*), Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1955.
- Río, zona norte*, Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1957.
- Tire dié* (Fernando Birri y otros), Argentina, 1959.
- Los inundados* (Fernando Birri y otros) Argentina, 1961.

Otros filmes mencionados

- Roma, ciudad abierta (*Roma, città aperta*), Roberto Rossellini, Italia, 1945.
- Ladrones de bicicletas (*Ladri di biciclette*), Vittorio De Sica, Italia, 1948.
- Suburbio*, León Klimovsky, Argentina, 1951.
- Buenos Aires*, David José Kohon, Argentina, 1958.
- Detrás de un largo muro*, Lucas Demare, Argentina, 1958.
- El justiciero (*El justicero*), Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1967.
- Mi compadre Zé Ketti (*Meu compadre Zé Ketti*), Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 2003.

CAPÍTULO 2

Poesía experimental de los '60: Argentina y Brasil en la Novísima Poesía¹⁵

Julia Cisneros

En este capítulo nos proponemos indagar en los cruces entre la poesía vanguardista de la década de los sesenta argentina y brasileña a partir de un trabajo de relevamiento archivístico centrado en la revista *Diagonal Cero* (1962-1969), los textos teóricos del artista vanguardista argentino E. A. Vigo y lo que fuera la *Expo/ Internacional de Novísima Poesía/69*, realizada en 1969, a partir del material documental existente en el Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo.

Entendemos que las prácticas poéticas experimentales brasileñas inciden en la concepción y la producción de los artistas argentinos, en este caso, del platense E. A. Vigo. La difusión y la proyección de las propuestas de los brasileños queda de manifiesto en la revista *Diagonal Cero* y en las decisiones como gestor de la Exposición, ya que incorpora en la muestra una fuerte presencia de artistas brasileños.

Trabajaremos con el relevamiento del material de archivo presente en el Centro de Arte Experimental Vigo. Analizamos los libros de la hemeroteca referida a poesía experimental, las publicaciones de E. A. Vigo (revistas y ensayos) y los materiales, fotografías y artículos periodísticos conservados en las cajas denominadas "Biopsia" sobre la *Exposición Internacional de Novísima Poesía/ 69*.

Introducción

La poesía experimental indaga en los cruces disciplinares, priman en ella manifestaciones vinculadas a la música, el diseño, las artes plásticas, la performance, el video arte y el interés, en muchos casos, por la participación del espectador en la configuración de la obra. Los artistas que han desarrollado propuestas en torno a este tipo de bordes se preguntan por el lenguaje y la comunicación, pero también por el cuerpo, los signos, los estereotipos y la cultura.

¹⁵ Este capítulo forma parte de una investigación más amplia plasmada en la Tesis de Maestría en Estética y Teoría del Arte (Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata) titulada "Apropiación y repertorio en las re-escrituras de E. A. Vigo y Elena Comas", dirigida por la Dra. Ana L. Bugnone y defendida el 30/6/2020.

En torno al carácter experimental de la poesía, Jorge Santiago Perednik, se pregunta:

¿Qué es lo experimental en el arte? En el caso de la poesía, ciertas obras ponen en crisis su relación con el dominio al que pertenecían o con la tradición de ese dominio avanzando hacia otro arte - desde la poesía hacia la música en el caso de la poesía sonora, hacia la plástica en el caso de la poesía visual, etc.- cada nueva obra de este movimiento expansivo propone a la teoría repensar el tema de los límites: para empezar la invita a considerarlos de otro modo: no como una línea sino más bien como una banda ancha y difusa, además cambiante, una zona de encuentros y desencuentros. También invita a preguntarse dónde termina la práctica de un arte y dónde empieza un arte distinto (Perednik, 2016, p. 98)

Según algunos teóricos, esta “zona de encuentros”, como la denomina Perednik, comienza a fines del siglo XIX con la poesía de Stéphane Mallarmé (1842-1898); otros consideran que son las vanguardias históricas, particularmente el futurismo, el movimiento dada y los poemas fonéticos de Kurt Schwitters (1887- 1948) los que dan inicio a la poesía experimental. En el libro *El Punto Ciego* (Perednik, Doctorovich y Estévez, 2016) – antología que recopila artículos sobre poesía visual argentina y latinoamericana- entiende que desde Simias de Rodas (300 a. C) existe la poesía visual en forma de *carmina figurata*, es decir, composiciones donde la palabra sigue la forma del objeto sobre el que versa el poema.

Sin ánimos de exponer el largo derrotero de esta (in) disciplina, que, como vimos, tiene múltiples voces, nos detendremos en el caso del artista platense E. A. Vigo (1928-1997)¹⁶, quien elaboró un acercamiento histórico a la poesía visual y experimental en diversas charlas y ensayos¹⁷ que escribió desde La Plata. En estos trabajos de investigación, Vigo estudiaba experiencias poéticas de los bordes analizando tanto las vanguardias históricas europeas como los desarrollos en Brasil (poetas concretos y la Poesía/ Proceso), Uruguay, Chile y sus contemporáneos de Europa.

También indaga materialmente en la poesía experimental a partir de las experiencias plásticas que propicia en sus obras, como sus poemas matemáticos o sus juegos tipográficos, por ejemplo. Es un referente ineludible para reflexionar sobre la poesía experimental en la Argentina desde una doble vertiente: artística y teórica.

En 1962, Vigo comienza a editar la revista *Diagonal Cero* dedicada a exponer obras de artistas pertenecientes al ámbito de la poesía y las artes plásticas. Podríamos considerar que el ciclo de difusión de la poesía experimental en la trayectoria de Vigo tiene su ápice en la *Exposición Internacional de Novísima Poesía/69* que el artista gestiona y organiza primero en el Instituto Torcuato Di Tella y posteriormente en el Museo Provincial de La Plata durante el año 1969. Es la exposición más importante de poesía experimental en Argentina,

¹⁶ El Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV) de La Plata posee la custodia del archivo y obra.

¹⁷ Por ejemplo, en *Panorama de la poesía experimental* (1968), *Continuidad de lo discontinuo* (1969) y *De la Poesía proceso a la poesía para y/o realizar* (1969).

tuvo repercusión en numerosos artículos periodísticos nacionales e internacionales. Con diversas reacciones, los periodistas culturales que retrataron la muestra se hicieron eco de la exposición con alabanzas y críticas, tal como queda en evidencia en los archivos Biopsia del Centro de Arte Experimental Vigo.

La publicación *Diagonal Cero* tuvo, en palabras de Vigo, dos momentos o etapas bien definidas. En la primera, se difundieron poetas y movimientos plásticos principalmente latinoamericanos, también se expusieron en sus páginas xilografías de artistas platenses. La segunda etapa comienza a partir del n° 19 de la publicación. Aquí comienza el viraje hacia la poesía experimental dentro de la publicación y Vigo indica al respecto que:

Con la Exposición Internacional de Novísima Poesía que me tocó curar para el Instituto Di Tella de Buenos Aires a comienzos de 1969, la revista a mi entender, cumplió su ciclo y su sentido. En el número 28 sería el último completando así una pretensión de información y una adhesión y modesta ayuda a la renovación de las artes en la argentina. (E. A. Vigo, 1996, mimeo CAEV)

En 1969, Vigo también publica un ensayo titulado *De la Poesía Proceso a la Poesía para y/o realizar*, donde investiga los antecedentes de la poesía experimental¹⁸, proponiendo una mirada personal sobre este movimiento. En este trabajo, el artista, devenido teórico, menciona especialmente a los poetas brasileños a partir de la corriente de Poesía Concreta y los Poema/Proceso, destaca los trabajos de Haroldo y Augusto de Campos, Moacyr Cirne, Álvaro de Sá, Neide de Sá, Decio Pignatari, entre otros. Vigo muestra estos cruces en las obras y los ensayos que elige reproducir en su propuesta editorial y en el montaje de la *Exposición Internacional de Novísima Poesía/69*. Vigo llega a estos poetas gracias al envío de publicaciones y libros, como así también mantiene un contacto epistolar con ellos, donde intercambian y participan mutuamente en diversos proyectos.

Gonzalo Aguilar en el libro *Poesía Concreta* (2003) estudia, en extenso, las características principales del movimiento. Entre ellas destaca cuatro elementos para reflexionar sobre el concretismo en función de la particular apropiación que realiza de las vanguardias históricas. En primer lugar, explica que la “no conciliación” de las obras de vanguardia propone un *shock* en los hábitos perceptivos del receptor, es decir, busca la “no conciliación con los hábitos del público, la tradición, las formas recibidas, las instituciones, el mercado, los museos o los otros artistas” (Aguilar, 2003, p. 34). En segundo lugar, y estrechamente vinculado con lo anterior, se refiere al “acto dislocatorio” como condición constitutiva de los movimientos de vanguardia. En el concretismo, esta operación se manifiesta no solo en la pregunta por la materialidad de la palabra sino también en los repertorios de

¹⁸ Este ensayo se vincula con otro trabajo teórico escrito por Vigo perteneciente a la misma época pero publicado en la década de 1990, se trata del ensayo “Continuidad de lo Discontinuo” compuesto de 44 páginas mecanografiadas con imágenes, citas y análisis de obra. Por otro lado, también encontramos en el Archivo CAEV documentos que dan cuenta de charlas impartidas por Vigo sobre poesía experimental. Estos materiales visibilizan el interés de Vigo por difundir su propia genealogía en torno a la poesía experimental.

lecturas (o modos de intervención sobre el archivo) que el movimiento selecciona. Los concretos consideran que elegir nuevos criterios para mirar el pasado implica la modificación en las referencias artísticas. En este sentido, citamos en extenso el repertorio que Haroldo De Campos señala para la Poesía Concreta, puesto que se corresponde con los artistas que Vigo retoma, en su genealogía personal, como “precursores” de la poesía experimental:

El marco inicial (y genial) está representado por el poema-constelación de Mallarmé (“Un coup de dés”, 1897), que Valéry llamó con toda propiedad “espectáculo ideográfico”, Mallarmé, es para el Grupo NOIGRANDES, el Dante de la Edad Industrial (...). Se levanta a partir de allí un conjunto básico de ideas que abarcan: a) el método ideográfico de composición de los Cantares de Ezra Pound, inspirados en las lecciones del sinólogo Fenollosa, b) la teoría de los caligramas de Apollinaire; c) las palabras-montajes de Joyce, d) en las atomizaciones visuales E.E. Cummings; e) las contribuciones de los futuristas y los dadaístas. (Haroldo De Campos, 1967, s.p.)

En tercer lugar, los concretos van a apelar a la “extensión del campo artístico”, es decir que, en la construcción de la novedad para tensionar los hábitos perceptivos del receptor, apelan, por ejemplo, a los vínculos entre la poesía y las artes visuales, el diseño, el periodismo, entre otros. Proponen, principalmente, asumir una actitud nueva y radical con el lenguaje que implica revisar las consideraciones anteriores en torno a la poesía en su totalidad.

Por su parte, el movimiento Poesía/ Proceso, además de situarse en un contexto político y cultural signado por la dictadura militar brasileña, mantiene otras preocupaciones en torno a los desarrollos poéticos. En términos generales, podemos decir que la Poesía/ Proceso centró su concepción en tres pilares: en primer lugar, la noción de *experiencia*, entienden que el poema se lee en tanto se percibe y es tocado por el espectador, de esta manera, resulta fundamental para el movimiento la incorporación del *otro* como activo partícipe de la obra. En segundo lugar, se nutren del material de los medios masivos de comunicación. Como indican Neide de Sá y Alvaro de Sá, el Poema/Proceso: “es la toma de conciencia frente a nuevos lenguajes, creándolos o manipulándolos dinámicamente.” (1970, p. 14). La incorporación de la publicidad, recortes de revistas, titulares, elementos de las tiras cómicas, da lugar, en la experiencia con las materialidades, a nuevas posibilidades para esos desechos de la cultura de masas. En tercer lugar, los Poema/ Proceso reflexionan en la propia obra en torno al lugar que ocupa el espectador, invitando en muchas obras a participar (armando, cortando, completando) las propuestas poéticas.

Si bien a partir de la década de 1970 Vigo continúa utilizando recursos de la poesía experimental, entendemos que priman búsquedas artísticas orientadas a otro tipo de compromisos artísticos, poéticos y políticos que no serán abordados en este trabajo¹⁹.

A continuación, desarrollaremos brevemente el relevamiento archivístico realizado para la *Exposición Internacional de Novísima Poesía/69*, centrándonos en las propuestas de los poetas

¹⁹ Ver Bugnone, Ana (2017).

brasileños que participan del repertorio de Vigo así como también su lectura sobre la poesía experimental en el ensayo *De la Poesía Proceso a la Poesía para y/o realizar* (1969)

Exposición Internacional de Novísima Poesía/69

Desde el año 2017 comenzamos el proceso de ordenamiento, revisión y puesta en valor de lo que fuera la *Expo/Novísima Poesía/69*²⁰ en el archivo del CAEV. En lo que respecta a la documentación, se procedió a organizar el material presente en esta institución en función de las tres secciones en las que Vigo dividió la muestra:

- 1) a- Poesía visual en soporte bidimensional (contempla afiches y obra impresa)
b- Poesía Visual en soporte tridimensional (con reconstrucción mediante fotografías de los objetos)
- 2) Sección bibliográfica (catálogos, libros, ediciones)
- 3) Poesía fónica.

Además, en lo que respecta a la reconstrucción del material previo a la exposición, se relevaron y organizaron: envíos fotográficos, diseño del catálogo, re-escrituras y traducciones a cargo de Elena Comas, traductora y artista, esposa de E. A. Vigo. A partir de este trabajo de archivo fue posible, en primer lugar, una revisión de la envergadura que tuvo este proyecto en la trayectoria del propio Vigo como artista y gestor. El análisis también amplió los límites de 1969, posibilitando el rastreo de huellas en la producción, lecturas y correspondencias de Vigo directamente vinculadas con la exposición. Estos materiales, previos y posteriores, van desde 1967 aproximadamente, cuando comienzan las traducciones y el interés sostenido por la poesía experimental hasta las exposiciones y audiciones de poesía fónica que Vigo organiza en la década de 1970 con material que había sido presentado en la Exposición Internacional de Novísima Poesía/69. En este sentido, en lo que respecta a los momentos previos a la muestra y la modificación en su repertorio de lecturas, podemos decir que, gracias al vínculo con artistas latinoamericanos (principalmente brasileños, uruguayos y chilenos) y franceses, el interés de Vigo por las prácticas artísticas que trabajan con la condición liminal, o de umbral, se convirtió en el foco de sus reflexiones y su producción. Pudimos indagar también en las derivas de esta muestra hasta por lo menos 1973, cuando se produce el golpe cívico-militar en Chile²¹.

En segundo lugar, gracias al trabajo de archivo, revisión y organización, nos aproximamos a otras trayectorias artísticas a partir, por ejemplo, de las obras y libros de mujeres que participaron en la muestra tales como Celina Haydee Uralde, Mirella Bentivoglio, Ana María Gatti, Neide

²⁰ Gracias a la Beca Creación del FNA pudimos culminar este proceso de ordenamiento y puesta en valor del material con la intención de realizar una exposición del material en 2021.

²¹ Sobre las derivas sonoras de la exposición ver Courtis, Alan, Cisneros, Julia, Lamilla, Julio (2020). *Edgardo Antonio Vigo y el arte (in) sonoro* (en prensa).

de Sá y la propia Elena Comas, traductora de todos los textos teóricos presentes en el catálogo de la exposición.

A partir de dicho trabajo, pudimos elaborar esta tabla donde figuran los artistas brasileños que formaron parte de la *Exposición Internacional de Novísima Poesía* en las dos secciones en las que participaron, nos referimos a bibliografía y poesía visual en afiches y objetos:

Tabla 1: Participación de los poetas brasileños en la *Exposición Internacional de Novísima Poesía/69*

Primera sección: Bibliográfica	Antologías y Libros teóricos	<i>Poesía concreta</i> : Embajada del Brasil en Portugal, 1962. <i>Grupo Noigrandes. Antología - Noigrandes 5</i> , San Pablo, 1962. <i>Grupo Noigrandes. Teoría de la Poesía Concreta</i> , San Pablo, 1965.
	Libros - Textos expuestos	<i>10 poemas</i> , E. E. Cummings <i>12 x 9</i> , Álvaro De Sá. <i>Palavra - Dual</i> , Armando Freitas Filho <i>Carthila</i> , Camargo Meyer Gráficos, Hugo Mund Jr. Anatomías, José Paulo Paes. Life, Decio Pignatari.
	Revistas expuestas	<i>Invenção</i> : 2, 3, 6. <i>Ponto</i> : 1, 2. <i>Revista de Cultura Brasileira</i> : 15, 18, 19.
Segunda Sección: Poesía Visual. (participantes)	Márcio Almeida Ronaldo Azeredo Edgard Braga Joaquim Branco Moacy Cirne José Claudia Augusto de Campos Haroldo de Campos Mei Leandro de Castro Alvaro de Sá Wladimir Dias-Pino Anchieta Fernandes Jobson Figueiredo Lara Lemos Frederico Marcos Hugo Mund Jr. Decio Pignatari Neide Sá Anselmo Santos José Luiz Serafini Falves Silva Marcos Silva Fernando Teixeira Dailor Varela Pedro Xisto	

Tabla 1. Elaboración propia con material extraído del Catálogo de la Expo/ Novísima Poesía/ 69. Edgardo Vigo, 1969. Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo.

Los artistas brasileños participantes de la *Expo/ Novísima Poesía/ 69* pertenecen a los dos momentos más relevantes de la poesía experimental de ese país: Concretismo y Poema/ Proceso. Analizamos a continuación las principales características de estos movimientos.

Poetas concretos

Los poetas concretos ingresan a la revista *Diagonal Cero* a partir del n° 22 (1967), donde Vigo traduce y publica el ensayo “Poesía Concreta Brasileira” de Haroldo de Campos e incorpora el poema de Augusto de Campos “Sem un numero” en la tapa del ejemplar²². En el mismo número se publica de Mike Weaber “Poesía Cinética” (Traducción de Diez de Fortuni), y el “Folio *Diagonal Cero* de Poesía” compuesto por obras de artistas platenses como Carlos Raúl Ginzburg (con las obras: “Poesía Atómica” y “Signo Convencional Desintegración Total/Signo Convencional Desintegración Parcial”).

De Campos comienza relatando en el ensayo “Poesía Concreta Brasileira” los inicios del concretismo en 1952 por el grupo *Noigrandes* (cuyo libro- revista formará parte de la bibliografía presente en la *Novísima*). Queda en evidencia en esta escritura la trayectoria como ensayista de Haroldo de Campos, quien, como ha señalado Rodolfo Mata, documenta con gran detalle aludiendo con fidelidad sus fuentes (2000, p. 14) para crear un panorama preciso de la poesía concreta.

Haroldo De Campos será un personaje fundamental para la *Expo/ Internacional de Novísima Poesía/69*, puesto que es quien sugiere en 1967 a Jorge Romero Brest que la coordinación de la muestra estuviese a cargo de Vigo. En la epístola²³, De Campos señala:

En Argentina, el coordinador de la muestra podría ser Edgardo Antonio Vigo, coordinador de *Diagonal Cero* que está ya en contacto con los poetas visuales de todo el mundo y empieza a introducir el movimiento en la Argentina (Archivo Di Tella, 1967. Carta de Haroldo De Campos a Romero Brest).

En la *Expo/ Internacional* los concretos participan con publicaciones y afiches (Figuras 1, 2, 3). Es el caso de los libros *Poesía concreta* (1962), *Grupo Noigrandes* (1962) y *Grupo Noigrandes. Teoría de la Poesía Concreta* (1965).

²² En *Diagonal Cero* N° 26 (1968) encontramos de Decio Pignatari, “Hombre” y el poema de Alvaro de Sá “Poema de 12x9”.

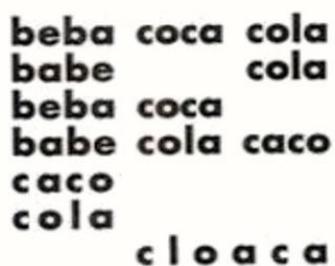
²³ Se agradece el material facilitado por la Biblioteca Di Tella.

VVVVVVVVVVV
VVVVVVVVVE
VVVVVVVVEL
VVVVVVVELO
VVVVVVELO
VVVVVELOCI
VVVVELOCID
VVVELOCIDA
VVELOCIDAD
VELOCIDADE

Figura 1. *Velocidade*. Ronaldo Azeredo, 1969. Archivo CAEV.

sem um numero
um numero
numero
zero
um
o
nu
mero
numero
um numero
um sem numero

Figura 2. *Sem um numero*. Haroldo de Campos, 1969. Archivo CAEV.



beba coca cola
babe cola
beba coca
babe cola caco
caco
cola
cloaca

Figura 3. *Beba coca cola*. Decio Pignatari, 1969. Archivo CAEV.

Poema/ Proceso

Además de leer y contactar a los poetas concretos, Vigo se nutre de las experiencias de la Poesía/ Proceso, movimiento, como ya señalamos, posterior al concretismo. Encontramos en la hemeroteca del Centro de Arte Experimental Vigo las publicaciones *Proyecto* y *Proceso* que este movimiento publicó durante la década de 1960, así como fotografías de las obras (Figuras 4 y 5) y libros pertenecientes a los autores del grupo.

En cuanto a las diferencias estructurales de los Poema/Proceso con el movimiento concretista, Moacy Cirne, activo participante del movimiento como artista y teórico, indica que:

La poesía concreta siempre fue planificada, rigurosa, programática, muchas veces limitando el campo de acción de sus autores. La poesía de proceso, en cuanto a eso, solamente le interesa la creación de nuevos procesos, no exhibiendo ninguna tabla de prohibiciones que reglamente la práctica poética. El resultado es simple: los poetas concretos, últimamente, tienen creados dos o tres poemas; ya ALVARO DE SÁ en estos últimos dos años elaboró cerca de cien poemas, todos bajo el signo de la experimentación. Los poetas concretos alegan que lo importante es la calidad, por eso cuando tenemos calidad más cantidad se abre una perspectiva más sólida para la afirmación de la vanguardia. (Cirne, 1970, p. 12)

El Poema/Proceso tensiona no solo con los autores del repertorio concretista -alejándose de los referentes de la periodización de los concretos- sino que también establece otras preocupaciones en el horizonte poético-político. Estas preocupaciones están signadas por el contexto social: una crítica al consumo, una apuesta por la participación activa del espectador, la utilización de los medios masivos y sus procedimientos compositivos para establecer otros sentidos con materiales pre-existentes.

El concretismo, a diferencia del grupo Poema/Proceso, había desarrollado sus actividades en un contexto de creciente industrialización y urbanización, con la importancia que revistió la construcción de Brasilia, en un contexto de holganza económica para Brasil bajo la presidencia de Juscelino Kubitschek y, posteriormente, João Goulart²⁴. El movimiento de Poema/Proceso se inicia en el contexto de la profundización de la dictadura militar que, a partir de 1964, comienza a cercenar las actividades artísticas y culturales en Brasil. Señala Marília Ribeiro (1998), en el artículo "Arte e Política no Brasil: a atuação das neovanguardas nos anos 60", que en la primera mitad de la década de 1960, las propuestas artísticas se integran a los proyectos estatales a través de acciones del movimiento concretista; otros se desarrollan en los Centros Populares de Cultura (CPC) que proponían un arte popular revolucionario impulsado por los movimientos sociales durante el gobierno de Goulart. Ya en la segunda mitad, con la dictadura de 1964, se tensionan los vínculos entre las propuestas de la neovanguardia y las políticas del estado, resultando una cultura artística de la resistencia al autoritarismo de la dictadura (Ribeiro, 1998). Los medios masivos de comunicación tienen un papel fundamental en las poéticas de la década

²⁴ Señala Aguilar en el apartado "Poesía en tiempos de agitación" que: "El comienzo de los sesenta en Brasil estuvo marcado por dos acontecimientos. Uno tuvo una gran carga simbólica y fue el otorgamiento de la orden del Cruzeiro do Sur al 'Che' Guevara en 1961. (...) El segundo hecho fue más significativo y tuvo su inicio durante la presidencia de Goulart: la necesidad de seguir con las reformas modernizadoras pero, a diferencia de lo que se había hecho en el período Kubitschek, buscando consenso y participación popular a partir de lo que se denominó 'reformas de base' (2003, p. 93).

de 1960. Su incorporación o rechazo oscila, en las producciones artísticas de la época, entre la apropiación y la mirada crítica de los mismos²⁵.

En el libro *BOM!* (1970), Moacy Cirne realiza un punteo de las propuestas centrales del movimiento Poema/Proceso:

- inaugurar processos informacionais novos
- fundar probabilidades criativas
- lançar projetos que possibilitem versões do consumidor
- criar consciência crítica para o contra-estilo
- lutar por uma lógica de consumo (1970, p. 55)

El artista Alvaro de Sá, por ejemplo, utiliza uno de los elementos propios del cómic para ampliar las posibilidades y sentidos de las convenciones en torno al elemento “burbuja” (Figura 6) en el libro *Poemics* (1967).

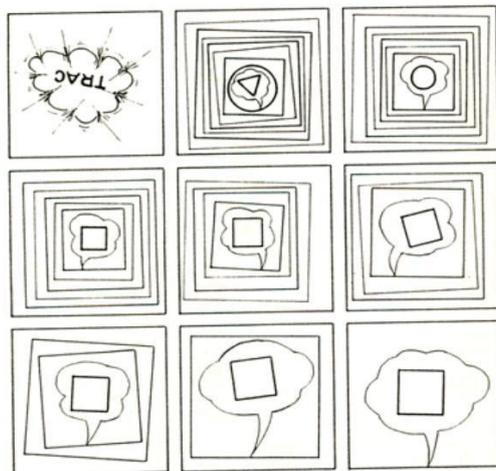


Figura 6. *Poemics* 12x9. Álvaro de Sá, 1967. Archivo CAEV.

²⁵ Recordemos, en el caso argentino, el anti-happening o *Happening para un jabalí difunto*, que buscó poner en evidencia el engranaje del sistema de comunicación, a partir de la circulación en los medios de un suceso que nunca ocurrió. Puede consultarse el desarrollo en la prensa en <http://www.archivosenuso.org/>.

En la obra “Poema cordel” (1968) de Neide de Sá (expuesta también en la *Novísima*), la artista proponía a los participantes colgar de una soga distintos recortes de periódicos generando la participación del espectador. Notemos que, desde el título y la materialidad, Neide de Sá se apropia en esta pieza de una de las tradiciones más populares de la literatura brasileña, la literatura de cordel, para elaborar su propuesta artística.

Simultáneamente, generó una mesa participativa (Figura 7) donde convivían distintos elementos para manipular y armar poemas con objetos -había, según los registros fotográficos y artículos periodísticos, soldaditos de plomo, cables, cubos transparentes, entre otras materialidades-.



Figura 7. *Expo/ Internacional de Novísima Poesía/ 69*. 1969. Archivo CAEV.

El afiche de Moacy Cirne presentado en la *Expo/ Internacional de Novísima Poesía* (Figura 8) consistía en una serie de planos (en color rojo, amarillo y negro) con troqueles susceptibles a ser manipulados por los espectadores y modificar sus formas. Los planos resultantes en la elección del recorte pueden vincularse con el procedimiento de sustracción propio de la técnica del grabado. El afiche puede ser abordado entonces como taco de xilografía – o matriz- dialogando y experimentando así con una de las técnicas más extendidas y populares en lo que respecta a la facilidad de reproducción.

Es un poema procesual porque permite la manipulación del espectador en la elección de lo que permanece visible en el plano, con la posibilidad de que quien recorte, elija troquelar todos los fragmentos, resultando un despliegue de triángulos y formas geométricas negras, rojas y amarillas sobre el espacio. La elección de los colores planos en el afiche puede también vincularse con una apropiación del movimiento concretista y su búsqueda de abstracción.

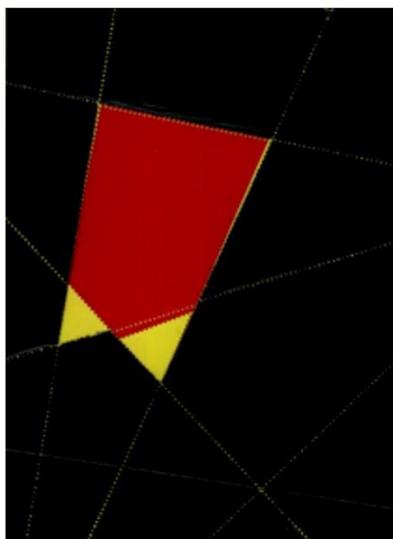


Figura 8. *Poema Proceso*, Moacyr Cirne. 1968, Archivo CAEV.

Luego de este breve repaso por los principales postulados del concretismo y la poesía proceso, así como su participación específica en la *Novísima*, analizamos a continuación la proposición de Vigo en torno a la *Poesía para y/o realizar* que tiene su antecedente, entre otras lecturas y re-escrituras, en las experiencias brasileñas.

Poesía para y/o realizar

De la Poesía Proceso a la poesía para y/o realizar (1969) es una edición artesanal de Diagonal Cero que consta de material teórico producido por Vigo, plasmado en hojas sueltas y ensambladas en un sobre contenedor. Este documento comienza explicitando la voluntad de registrar las últimas tendencias dentro de la poesía experimental:

Dentro del vasto, complejo y contradictorio campo de la "NOVISIMA POESIA" hemos elegido el desarrollo de algunas tendencias que posibilitan su activación. Los antecedentes históricos nos llevarían a re-buscar lo frondoso de los mismos hasta terminar posiblemente en un trabajo de corte "enciclopédico". Presentaremos las últimas variantes que son, por supuesto, el resultado de un cambio de estructuras (cuya quiebra comienza a principios de nuestro siglo) del arte en general y en cada una de sus ramas en particular. Definiríamos a la "POESÍA/PROCESO" como el punto de partida teórico-práctico que

permite la iniciación de una "POESÍA PARA ARMAR" que a su vez posibilita una "POESÍA PARA y/ o A REALIZAR" (Vigo, 1969, p.1)

Vigo parte de los postulados de la Poesía/Proceso para elaborar y teorizar sobre las posibilidades de la participación del espectador dentro de la poesía. Indica sobre este movimiento que:

Es en el poema/proceso, uno de los movimientos más activistas y revulsivos de la poesía, donde nos encontramos con una toma de conciencia ante este fenómeno, desencadenando "imágenes poéticas " por intermedio de "claves " (palabras, imágenes visuales, objetos) que permiten el agregado de otros elementos heterogéneos o el quite de algunas de las mismas por un participante-activo que pasa de recreador (interpretación de la cosa) a creador (modificante de la imagen) (Vigo, 1969, p. 3).

Posteriormente, Vigo releva el trabajo de otros artistas a partir de sus búsquedas por articular la poesía con las dimensiones visual y constructiva de las palabras como las piezas de artistas, tal como sucede con las obras de Denis Williams, Julien Blaine, Jochen Gerz, Andy Sknasky, el grupo ZAJ, entre otros. Sin embargo, el artista retoma en su argumentación la referencia al Brasil, en tanto considera las poéticas experimentales como "centro-motor" desde los poetas concretos a Poema/Proceso:

Los poeta/ procesos desbordan a los concretos y praxistas y ubican sus objetos-poéticos en la tesitura de apertura que permitirá posteriormente el desarrollo de la poesía para armar y posteriormente la poesía para realizar aquí postulada. Ubicamos, entonces, al poema/ proceso con sus objetos-poéticos dentro de una previa etapa de una poesía para armar (Vigo, 1969, p. 5).



Figura 9. Fragmento del ensayo *De la Poesía Proceso a la poesía para y/o realizar*. E. A. Vigo, 1969. Archivo CAEV.

La poesía para armar, en palabras de Vigo, opera mediante una activación a la creación del receptor, en tanto “La posibilidad del arte no está ya solo en la participación del observador sino en su ACTIVACIÓN-constructiva, un ARTE A REALIZAR” (1969, p. 8). La propuesta de Vigo encuentra sus raíces en la experiencia brasileña y sería entonces, en sus palabras, una continuación de aquel movimiento.

Conclusiones

A partir del relevamiento realizado en el Centro de Arte Experimental Vigo en torno a los materiales referentes a la poesía experimental, consideramos que la presencia de los artistas brasileños resulta una arista importante para acceder a las propuestas poéticas de vanguardia en argentina, particularmente en la obra de Vigo.

En la poética de Vigo, como hemos visto en sus publicaciones, sus ensayos y en la gestión para la muestra, los artistas brasileños cumplen un rol fundamental en tanto proporcionan experiencias teóricas y artísticas que funciona de andamiaje en sus desarrollos poéticos hacia fines de la década de 1960. Participan de sus reflexiones teóricas y tienen un lugar importante en lo que respecta a la *Exposición Internacional de Novísima Poesía/ 69*.

Tanto los poetas concretos, con sus innovaciones en torno a la noción de repertorio, el vínculo de la palabra con la imagen, y el estudio histórico de referentes que indagaron en otras concepciones poéticas, como el movimiento Poesía-Proceso con la incorporación del espectador, como activo participe de la obra, son fundamentales para la propuesta de Vigo.

La relevancia que Vigo le otorga a sus lecturas y la proyección que hace de estas puede analizarse al estudiar sus publicaciones y las decisiones en torno a la gestión de las obras para la Exposición, donde, como vimos, la participación de los poetas brasileños, tanto de la corriente concretista como procesual es importante respecto a la cantidad de material expuesto. Se muestran tanto libros teóricos, publicaciones, afiches y tienen lugar en la muestra propuestas participativas.

Como hemos dicho, la poesía experimental de la década del 1960 tensiona con las formas canónicas de concebir el poema y la poesía. Los grupos que indagaron en los cruces disciplinares, sus bordes, sus umbrales, como el Concretismo, la Poesía/Proceso y el grupo Diagonal Cero en La Plata intentaron expandir los límites del género, ensayando acercamientos otros a la poesía. Estos cruces se manifestaron en las proposiciones artístico-poéticas que requerían una participación activa del espectador, también en lecturas que sustentaran estos acercamientos y finalmente en los cruces que se proponen entre literatura dibujada, poesía, sonido, diseño gráfico y participación, ampliando, así, el universo de lo poético y ensayando, desde el hacer, otras maneras de acceder al poema como acontecimiento.

Referencias

- Aguilar, G. (2003). *Poesía concreta brasileña*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Barisone, O. (2017). *Experimentos Poéticos Opacos*. Buenos Aires: Corregidor.
- Bugnone A. (2017). *Vigo: Arte política y vanguardia*. La Plata: Malisia.
- Cirne, M. (1970). *Bum! A explosão criativa dos quadrinhos*. Rio de Janeiro: Brasil Vozes.
- Cirne, M. (1971). *A linguagem dos Quadrinhos*. Rio de Janeiro: Brasil Vozes.
- Cirne, M. (1972). *Para ler os quadrinhos* Rio de Janeiro: Brasil Vozes.
- Cirne, M. (1975). *Vanguarda, um projeto semiológico*. Rio de Janeiro: Brasil Vozes.
- De Campos, H. (2000). *De la razón antropofágica*. México DF/Madrid: Siglo XXI.
- De Campos, H. (2004). *Brasil transamericano*. Buenos Aires: Cuenco de plata.
- De Sá, A. (1967). *Poemícs 12x9*. Río de Janeiro: Edición de Autor.
- De Sá, A. (1975). *Vanguarda produto de comunicação*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Perednik, J. S., Doctorovich, F., & Estévez, C. (2016). *El Punto ciego: antología de la poesía visual Argentina de 7000 aC al tercer milenio*. San Diego: San Diego State University Press.
- Pérez, Balbi M. (2010). Poesía experimental desde la plata. Crónica del movimiento Diagonal Cero (1966-1969). *Boletín De Arte*, 11 (12). Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/18593>.
- Revista *Diagonal Cero*. (28 números), 1 al 28, 1962 – 1968.
- Ribeiro, M. (1998). Arte e política no Brasil: a atuação das neovanguardas nos anos 60.
- En Fabris, A. (Org.). *Arte & Política—Algumas Possibilidades De Leitura* (pp. 402-413). Belo Horizonte: C/Arte.
- Vigo, E. (1968). *Panorama de la poesía experimental*. Mimeo, Archivo Centro de Arte Experimental Vigo.
- Vigo, E. (1969). *Continuidad de lo discontinuo*. Mimeo, Archivo Centro de Arte Experimental Vigo.
- Vigo, E. (1970). *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar*. La Plata: Diagonal Cero.

CAPÍTULO 3

Reconocimiento artístico desde el feminismo:

L. Clark e I. M. Juárez

María Paula Pino Villar

En este capítulo nos proponemos analizar el reconocimiento artístico en Mendoza y Brasil de las artistas mujeres, haciendo foco en la brasilera Lygia Clark (1920, Belo Horizonte – 1988, Río de Janeiro) y la argentina Iris Mabel Juárez (1943, Mendoza). Pese a las diferencias entre sus trayectorias, dado que Clark y Juárez tuvieron actuación en distintos escenarios del arte latinoamericano, ambas fueron reconocidas en las formaciones vanguardistas de sus respectivos territorios y campos de acción artística. Por ello, nos interesa poner a revisar sus trayectorias profesionales y su actividad artística, en relación con los supuestos sobre el arte realizado por mujeres, hacia fines de los años 60 y principios de los 70. Contrastaremos estos aspectos con sus propios pronunciamientos y afirmaciones sobre los mismos temas: su producción, sus ideas sobre el arte y su actuación profesional. Partimos de la hipótesis de que el sexismo presente en la sociedad establece reglas e impone condiciones que se evidencian en la comparación de estos casos.

El trabajo que nos proponemos, se plantea desde un enfoque interdisciplinar que abarca la historia del arte, la sociología y los estudios de la crítica del arte. Por esto, atenderemos a los procesos de reconocimiento artístico, la situación del arte en las escenas en que ambas artistas tuvieron actividad y los procesos sociales que inciden en sus trayectorias.

El estudio comparativo de dos artistas reconocidas en sus coordenadas espacio-temporales específicas, avanza en la posibilidad de conocer y apreciar las particularidades, tanto como los puntos de contacto en sus estrategias de inserción en el campo artístico. Partimos del hecho de que, históricamente, la distribución desigual de capitales tiende a favorecer la visibilidad de artistas activos en las metrópolis, dadas la concentración de capital económico, cultural y simbólico que en ellas se produce. Por lo tanto, no es de extrañar que la obra de otras artistas argentinas activas en los años 70 vinculadas al *pop art*, sea conocida por mayor cantidad de personas que la de Iris Mabel Juárez, mendocina activa durante el mismo período y con una obra de similares características. La escena porteña ha sido estudiada como representativa del

arte argentino, cuando muchas discusiones, poéticas y estrategias de circulación artística no tuvieron las mismas características en el resto de las provincias del país²⁶.

Partiendo de sus contextos específicos de enunciación, los análisis comparativos de las distintas escenas latinoamericanas debieran servir para considerar horizontes que establecen rasgos comunes, en tanto que las comparaciones también permiten observar y poner de relieve las especificidades de cada caso. El trabajo de Ana Bugnone (2019) sobre Lygia Pape, Edgardo Antonio Vigo y Hélio Oiticica avanza en este sentido y es un antecedente para el trabajo que aquí proponemos.

Inicialmente, se propuso trabajar con el material disponible en archivos y acervos documentales, pero debido a las restricciones que impuso la pandemia generada por el Covid19, han sido necesarias algunas adaptaciones en función de la factibilidad. La pesquisa debió acotarse exclusivamente a fuentes disponibles para su consulta digital. Dado el enfoque propuesto, nos serviremos de los aportes de la historia del arte, la sociología y los estudios de la crítica del arte, y el material privilegiado para nuestro análisis son los catálogos de exposiciones realizadas desde una perspectiva cercana a los estudios feministas del arte.

A partir de todo lo mencionado, los objetivos que aquí nos proponemos son desnaturalizar los supuestos que implican una apreciación sexista del arte, y comprender qué determinaciones culturales extra-artísticas actúan en la construcción del prestigio de una artista.

Para ello, necesariamente, la producción y la figura de cada una de las artistas será contextualizada desde una perspectiva de género. Dado que Lygia Clark es una artista consagrada internacionalmente y ha sido objeto de muchas exposiciones que reivindican el rol de las mujeres en el arte²⁷, para su estudio hemos partido de trabajos recientes en el marco de la historiografía del arte, como son los de María de Fátima Morethy Couto (2016) y Marina Mazza Cerchiaro, Ana Paula Cavalcanti Simioni y Talita Trizoli (2019). Estas autoras trabajan desde una perspectiva de los estudios feministas del arte latinoamericano, específicamente el campo artístico de Brasil. A ellas sumamos los trabajos sobre artistas mujeres latinoamericanas y arte y feminismo en Latinoamérica, realizados por Andrea Giunta (2008, 2018).

En el caso de Iris Mabel Juárez, además de los trabajos publicados sobre su aporte al campo artístico mendocino de los años 70 (Pino Villar, 2020, 2018), se consultaron el archivo personal de la artista, la prensa del período y los fondos documentales del Museo de Arte Moderno de Mendoza, el Museo Carlos Alonso- Mansión Stoppel, y la Colección de Bienes Artísticos y Culturales de la Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo (BACFAD).

²⁶ Para profundizar sobre este aspecto en el caso particular de Mendoza, consultar: Pino Villar, M.P. (2013). *Arte mendocino de los setenta en perspectiva social. Alternativas de circulación, debates y trayectorias artísticas 1969 – 1979*. (tesis de maestría inédita), Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo. Actualmente, la autora continúa investigando el tema en la tesis del Doctorado en Historia, FaHCE, UNLP.

²⁷ La primera exposición monográfica sobre Clark fue realizada en 1997 por la Fundación Antoni Tàpies, comisariada por Manuel J. Borja-Villel, Nuria Enguita y Luciano Figueredo. Inició en la sede de la fundación, en Barcelona y luego viajó por Marsella, Porto y Bruselas. En 2005, Suely Rolnik fue la curadora de *Clark: A retrospective* que tuvo lugar en Nantes, y en 2012 se presentó en el Itaú Cultural, en São Paulo. Con más de 300 obras, *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948 -1988* realizada por el MoMA de Nueva York, en 2014 es hasta el momento la muestra retrospectiva más grande sobre esta artista.

Dada la escasez de investigaciones sobre esta artista, esta investigación también se propone dar mayor visibilidad y revalorizar su obra.

Estudios Feministas del Arte latinoamericano

A principios de los 70, el *Feminist Art Program*, radicado en el *California Institute of Art*, coordinado por las artistas y profesoras Judy Chicago y Miriam Schapiro, fue una de las iniciativas más importantes que se dieron como respuesta a la ausencia femenina y feminista en la producción académica y teórica sobre las artes (Trizoli, 2012). Una de las artistas feministas latinoamericanas que participó del *Feminist Art Program* fue la mexicana Mónica Mayer. Los trabajos recientes sobre crítica del arte feminista, coinciden en distinguir al menos tres líneas. Una de las más antiguas es la enunciada por Linda Nochlin en *Why Have There Been No Great Women Artists?* (1971), que concluye en la necesidad de dar visibilidad al arte realizado por mujeres artistas; por otro lado, la de Griselda Pollock, que parte del trabajo de Nochlin y se interesa por contextualizar las formas históricas de las obras de artistas mujeres, para que no sean simplemente absorbidas por un sistema artístico masculino y eurocéntrico. Y por último, una tercera línea que recoge aportes de los estudios psicoanalíticos, entre los que destaca el trabajo de Julia Kristeva, que se pregunta por las prácticas discursivas de construcción de subjetividades (Trizoli, 2012) y a la que podemos sumar el trabajo de Tamar Garb (1998). Todas persisten en demostrar la preponderancia de la mirada sexista y estereotipada sobre la mujer y su rol culturalmente determinado, a expensas del varón blanco, heterosexual y dominante.

En su trabajo sobre feminismo y arte latinoamericano, Giunta (2018) realiza consideraciones iniciales que son de importancia para contextualizar la discusión feminista en América Latina. La autora se pregunta ¿por qué no ha habido un feminismo artístico en América Latina?, a lo que responde que, a excepción del temprano caso de México²⁸, las escasas iniciativas feministas del Cono Sur se vieron interrumpidas por las formaciones de izquierda, que entendían que la militancia feminista debilitaba el frente común al que aspiraba la revolución, y por las dictaduras militares que impidieron la actividad política en gran parte de los países de la región (Giunta, 2018). Algunas mujeres que participaron de la militancia radicalizada de los años 60 y 70 se refieren más bien a una postergación de las causas feministas. Es decir, lo primero era subvertir las causas de opresión vinculadas a la pobreza y la dominación económica, así lo vivió Dora Barrancos, que

Como sucedió a muchas mujeres de su generación comprometidas activamente con la coyuntura política radicalizada de los años '60 y '70, había

²⁸ En 1975 se realizó en México la Primera Conferencia Mundial sobre la mujer. El Museo de Arte Moderno de México publicó las ponencias en el número 9 de su revista *Artes Visuales*, editada por Carla Stellweg en marzo de 1976. Para profundizar al respecto: Giunta (2018). 4. Feminismos artísticos en México. En *Feminismo y arte latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI. 137-180

sido esquivas a las reivindicaciones de su género, era la diferencia de clase la que mayormente las conmovía, la exclusión de los más pobres y las injusticias de un sistema político que reproducía ese orden. (Barrancos, Martín, Valobra, 2019, p.17)

Esto resulta importante para pensar por qué son relativamente recientes los trabajos sobre arte latinoamericano planteados desde una perspectiva feminista. Otro punto que resulta importante para situar conceptualmente nuestro abordaje, es la clasificación que propone Giunta para pensar las distintas posiciones que las mujeres artistas asumen como tales en el arte. Nos referimos a que no basta con que una obra sea realizada por una artista mujer para considerarla feminista. En tal sentido, Giunta resume en cuatro alternativas las posiciones asumidas por mujeres artistas. La autora no plantea una visión reduccionista a cuatro opciones, sino que piensa en esas alternativas para agrupar la producción visual de artistas mujeres desde criterios que se fundamentan en los posicionamientos asumidos por estas respecto a su inserción en el campo artístico.

En primer lugar, tenemos aquella posición con la que se identifican quienes se sitúan dentro del feminismo y realizan un arte feminista, es el caso de la mexicana Mónica Mayer o la porteña María Luisa Bemberg. La segunda vertiente sería la de aquellas artistas que se diferencian del feminismo artístico, pero se autorepresentan como artistas mujeres, que investigan las propuestas de un arte femenino, e indagan en iconografías asociadas a la mujer. Incorporan elementos propios de la maternidad, la parafernalia del mundo de la mujer, y presentan el cuerpo femenino sexualmente activo. Giunta cita en este grupo el caso del artista mexicana Magali Lara²⁹ de los años 70. En tercer lugar, tenemos las artistas mujeres cuya obra presenta una iconografía transgresora de los parámetros existentes, con representaciones en que la mujer ocupa un espacio inédito, que rechazan la palabra “mujer” en la caracterización de su obra, y no admiten ser identificadas como feministas ni como mujeres: sólo como artistas. Es el caso de la argentina Raquel Forner (Buenos Aires, 1902 – 1988). Esta es una posición que, aunque no se lo declara abiertamente, se resistía a la inequidad del mundo del arte y buscaba competir en pie de igualdad.

La cuarta tendencia que propone Giunta, es la intervención abstracta, representada en figuras como la de Lidy Prati³⁰, quien se sobrepuso al modelo de una estética predominantemente patriarcal. Compañera de Tomás Maldonado y participante, desde el comienzo, en las formaciones abstractas de posguerra, se integró al espacio político de la vanguardia. Prati quería situarse entre los individuos creadores como artista, no como mujer, liberada por medio del lenguaje abstracto de los rasgos que se aplican al arte de las mujeres.

²⁹ Magali Lara (Margarita Rosa Lara Zavala, Ciudad de México 1956) es una artista visual, ha trabajado desde los años setenta con obra relacionada al cuerpo y las emociones a manera de ensayos visuales a través de temas como la identidad, lo femenino, la otredad y la conexión entre el adentro y el afuera.

³⁰ Lidia "Lidy" Elena Prati (Resistencia, Chaco 1921– Buenos Aires, 2008)

Las dos artistas que hemos escogido estudiar en este capítulo se hallan próximas a este último planteo. Si bien el período neoconcretista y la serie *Bichos* de Clark podría ser emparentado con el lenguaje abstracto de Prati, otras obras posteriores, como la instalación *La Casa Cuerpo*, de 1968, exploran desde una corporalidad sexuada y femenina. Podemos inferirlo por los títulos de cada compartimento transitable por los espectadores, a los que Clark denominó “penetración”, “ovulación”, germinación” y “expulsión”.

Por su parte, la obra de los años 60 y 70 de Iris Mabel Juárez es figurativa y, en su caso, las mujeres representadas asumen roles sociales significativos, heroicos y memorables. Pese a que la estética *Pop* que la caracteriza y su iconografía se inspiran en las publicidades y figuras mediáticas, Juárez no representó actrices de Hollywood o *vedettes* argentinas. De su período *Pop* solo tenemos dos representaciones femeninas: un retrato de Eva Perón (1972) y un retrato homenaje a su amiga Beatriz Santaella (1975).

Formación universitaria y autonomía profesional de las mujeres artistas en los 70

Existe un punto a destacar en la trayectoria de ambas artistas, y es el hecho de que, para los valores sociales del momento, completar una carrera universitaria y desarrollar una actividad profesional fuera del núcleo familiar, sin vinculación con las tareas domésticas o de crianza, era una apuesta arriesgada. Al abordar la trayectoria de Dora Barrancos, una de las pensadoras más influyentes del campo social latinoamericano de los últimos tiempos, Ana Laura Martín y Adriana Valobra (2019) destacan el mismo aspecto: el ingreso a la universidad a inicios de los años 60 como un desafío al orden doméstico y de género, al tiempo que una conquista de la autonomía femenina:

Ingresar a la universidad podía tener varias lecturas, incluso de orden moral; y pocas certezas respecto del futuro de las jóvenes, era un gesto de desafío al orden doméstico y de género. La autonomía femenina que podía otorgar la profesión tenía la capacidad potencial de alterar el orden familiar de la joven, de quien se daba por descartado que tarde o temprano establecería matrimonio y llamada por la vocación trabajaría fuera del hogar más tiempo del razonable para una mujer de clase media. (Martín y Valobra, 2019, p.18)

Tanto Iris Mabel Juárez como Lygia Clark, no sólo tuvieron una formación universitaria en el período que caracterizan Martín y Valobra, sino que también se destacaron como docentes universitarias. Ambas artistas conquistaron la autonomía profesional y se destacaron como docentes de formación superior. Además de lo que implica desempeñarse en un ámbito profesional académico como mujer en los años 70, se evidencia un compromiso pedagógico eman-

cipador en ambas, por fuera de las fronteras institucionalmente asignadas al arte en sus coordenadas preestablecidas.

En el caso de Clark, entre 1960 y 1964 aproximadamente, trabajó en el Instituto Nacional de Educação de Surdos³¹ (sordos), en Río de Janeiro. A partir de este momento, se abre la fase sensorial de la obra de Clark. Noemí Martínez Diez (2000) encuentra dos etapas en esta fase de la producción de Clark. La llamada *nostalgia del cuerpo*, y una posterior *Huevo-mortaja*. En la primera, las personas encontraban su propio cuerpo por medio de elementos que servían al proceso de sensibilización. En la segunda, los objetos son pretextos para la interacción grupal.

Durante su residencia en París, son conocidas las experiencias que Clark llevó adelante en la Universidad de la Sorbona entre 1970 y 1975. En sus clases invitaba al alumnado a participar de dinámicas horizontalistas, activadoras de la subjetividad corporal. Sus propuestas de sensibilización persiguen la expresión gestual de los contenidos reprimidos, la liberación de la imaginación creadora, y avanzan así un paso desde la fase sensorial de su obra. Se realizaban ejercicios grupales en donde el principal soporte era el cuerpo, al que se le daba una dimensión social, a partir de la interacción de las personas que participaban con sus cuerpos, entre sí y con objetos dispuestos para el ejercicio. Estos *objetos relacionados* buscaban recuperar la memoria del cuerpo, revivir sensaciones, fantasías, dramas olvidados (Martínez Diez, 2000).

Por su parte, Iris Mabel Juárez egresó de la Escuela Superior de Artes de la Universidad Nacional de Cuyo como Profesora de Bellas Artes en el año 1966. Para 1975 se desempeñaba como profesora titular de Historia del Arte, en la Universidad Nacional de San Juan. El golpe de 1976 y el posterior gobierno militar la apartaron de este cargo docente. En 1985, tras el retorno democrático, se incorpora como profesora adjunta de la cátedra de Pintura en la Universidad Nacional de Cuyo. Asimismo, en paralelo a su desempeño como docente de formación superior, durante los años previos a la dictadura militar, Juárez también formó parte del grupo de artistas mendocinos preocupados por generar nuevos espacios de circulación del arte, más cercanos al pueblo. En este contexto, en 1973 participó de experiencias de pintura mural en barrios vulnerados de la provincia de San Luis (Pino Villar, 2020). Otra de las actividades que se destacan en la temprana experiencia pedagógica de Juárez, son las conferencias sobre cinetismo, *Op art* y otras tendencias de vanguardia de las que participó en los 70. La artista estaba preocupada por la renovación del campo artístico mendocino del período, al que percibía reticente a las tendencias de vanguardia.

Otro punto importante a destacar en la trayectoria de ambas artistas, que seguramente influyó en sus posibilidades de apreciación de las tendencias modernas, son los viajes a Europa.

³¹ Actualmente Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES). Fue creado en 1857, y tiene como objetivos promover el ejercicio de ciudadanía de las personas sordas; asesoramiento técnico en el área de la sordera; reconocer y promover el uso de lenguaje de señas; formar profesionales bilingües con competencia científica, social, política y técnica; producir y difundir conocimiento científico y tecnológico en el área de la sordera en Brasil, además de subsidiar la Política Nacional para la Educación de las Personas Sordas.

En el caso de Clark, la artista tuvo varios viajes a Europa, en febrero de 1964 tuvo oportunidad de exponer en Stuttgart y en la *Technische Hochschule*, de Max Bense. Poco tiempo más tarde, entre mayo y junio de 1965 expuso en la galería *Signals* de Londres (Morethy Couto, 2016). La agenda de esta galería inglesa estaba volcada a los artistas cinéticos y constructivos y contaba con una publicación bimestral, *Signals Newsbulletin*, que en 1965 publicó un *dossier* sobre la artista para acompañar su exposición. Para estos años, la obra de Clark iniciaba su fase sensorial, y aunque todavía se la asociaba al cinetismo, lo que resultó beneficioso para su inserción internacional, en tanto que, a mediados de los 60, era una tendencia sólida que se consagraba en la Bienal de Venecia y la Bienal Americana de Arte de Córdoba³². Los contactos que Clark estableció en sus viajes a Europa fueron de vital importancia para preparar la recepción de su obra.

Por su parte, Iris Mabel Juárez también ha sido destacada en el medio mendocino por sus viajes a Europa. Es llamativo que este aspecto fue mencionado en uno de los diarios locales de mayor tirada en la provincia de Mendoza, el Diario Los Andes, que el 9 de octubre de 1975 le dedica una reseña titulada “Hacia Europa se ausenta hoy Mabel Juárez”³³. La misma introduce la figura de Juárez refiriéndose del siguiente modo: “Iris Mabel Juárez es una pintora que, no obstante su juventud, ha hecho ya un largo camino que la acredita en la consideración del medio artístico de un modo sólido”. A continuación recuerda las doce exposiciones individuales de las que había participado Juárez en Mendoza y Buenos Aires, destaca su formación como profesora de Bellas Artes y su actuación docente como titular de Historia del Arte en la Universidad Nacional de San Juan. Ya hacia el final de la reseña, se hace referencia a que “Hoy se ausentará de Mendoza, rumbo a Europa, a donde viajará en compañía de su señora madre, doña Juana Musso de Juárez”. No puede no resultar llamativo el hecho de que se haga mención a que la artista viaja con su madre, lo cual podría ser una garantía moral de que su viaje no incursione en otras novedades más allá de lo estrictamente profesional. Para no desestimar la voz de la propia artista, la nota cierra recuperando las palabras de la protagonista: “La señorita Juárez nos dijo que su itinerario estará formado principalmente por los museos de Francia, España, Italia e Inglaterra, y que le interesa observar el *pop* inglés.” (Los Andes, 9 de octubre de 1975, s/p).

Más allá de estos comentarios, Juárez también expuso en Europa. Participó con sus obras de dos exposiciones colectivas en Alemania y España. En 1969, participa junto a artistas de Alemania, Italia, Francia, Yugoslavia, Gran Bretaña, Países Bajos, Canadá y Argentina, de la exposición *Fantasmagie International Kunstamt Berlin-Wilmersdorf* realizada en la ciudad de Berlín. Tiempo después, en 1970 expuso sus pinturas en la Exposición Internacional de Ibiza.

³² Ejemplos de esto son el premio otorgado a Julio Le Parc en la Bienal de Venecia de 1966 y a Carlos Cruz Diez en la III Bienal Americana de Arte, realizada en la ciudad de Córdoba el mismo año.

³³ Hasta ser detenido por las fuerzas de seguridad durante el golpe militar de marzo de 1976, el subdirector del Diario *Los Andes* fue Antonio Di Benedetto, una de las figuras más célebres de la narrativa mendocina. Iris Mabel Juárez asegura que esta reseña es autoría del propio Di Benedetto. Ver: Reales, L. (10 de octubre de 2019). Antonio Di Benedetto, una fuerza viva, *Los Andes*. En línea: <https://www.losandes.com.ar/antonio-di-benedetto-una-fuerza-viva-por-liliana-reales/>

Las artes visuales y sus realizadoras

Es indiscutible que la participación de las mujeres en el campo artístico ha sido cercenada de distintas maneras, impidiéndoles acceder a una formación académica de idénticas características que la de sus pares varones, no permitiendo su participación en los salones, inclusive rebajándolas como de calidad inferior, y circunscribiéndolas a una acotada cantidad de asuntos considerados menores. La recepción de las obras de arte realizadas por mujeres ha sido considerada durante la mayor cantidad de la historia occidental del arte, un pasatiempo doméstico útil para amansar el temperamento de las jóvenes de la alta sociedad (Garb, 1998). Sin embargo, en el caso del arte latinoamericano y más propiamente del arte moderno, estas situaciones presentan ciertos matices.

Aunque sería más apropiado comparar las cifras tomadas sobre la misma categoría y el mismo período de tiempo, en términos generales puede decirse que las mujeres tuvieron mayor participación en el arte moderno que en el arte académico tradicional. Por cierto que esta situación debe ser contextualizada y es producto de las luchas por los derechos de las mujeres que el movimiento feminista fue disputando en sucesivas “olas”: desde la lucha por los derechos civiles como el sufragio femenino y la participación política, el acceso a mayor cantidad, diversidad y calidad de posibilidades de formación académica y profesional, que permitieron una creciente autonomía y libertad de accionar sobre el propio cuerpo; hasta llegar, en la actualidad a un nuevo momento de expansión del feminismo, que visibiliza y denuncia las desigualdades persistentes, y promueve un horizonte libre de violencias (física, verbal y simbólica) hacia las identidades que comparten la experiencia de la exclusión.

En el caso de Brasil, la Academia Imperial de Bellas Artes, creada en 1826, no permitió el ingreso a las artistas mujeres hasta 1892. Sin embargo, sí se les permitió participar de la exhibición anual que realizaba esta Academia: los salones, regularizados a partir de 1844 e instaurados como la instancia de mayor visibilidad y consagración artística del país, al menos hasta la llegada del arte moderno en 1922³⁴. Aun así, la participación de mujeres en los Salones de la Academia entre 1884 y 1922, fue muy escasa, oscilando entre el 5 y el 20%. Asimismo, algunas de ellas fueron premiadas, con medallas y becas de formación en el extranjero (Cerchiaro, Cavalcanti Simioni, Trizoli, 2019). En Brasil, a principios del siglo XX, se realizaron exposiciones de arte exclusivamente de mujeres sin demasiada repercusión en el campo de las artes. En 1931 la Sociedad de Bellas Artes y la Academia Nacional de Bellas Artes de Rio de Janeiro (antigua Academia Imperial) realizaron el *I Salão Feminino de Arte*, que tuvo una nueva edición

³⁴ Nos referimos a la *Semana de arte moderna*, celebrada en Sao Paulo en 1922, que reunió expresiones de la música, la literatura, poesía y la plástica que confrontaron con las convenciones del lenguaje plástico académico y promovieron un nacionalismo cultural en clave moderna, que repuso en clave local la experiencia de formación europea en los movimientos posimpresionistas, expresionistas y cubistas. Las figuras más sobresalientes del mismo fueron Anita Malfati y Tarsila Do Amaral, aunque dentro del grupo la participación completa incluye a Emiliano Di Cavalcanti, Vicente Do Rego Monteiro y el poeta y crítico Oswald de Andrade. Sobre el concepto de modernismo en Brasil, recomendamos consultar el artículo de la edición anterior de esta misma colección: Capasso, V. (2019). São Paulo como metrópoli cultural. Arte y ciudad a mediados del s. XX, en A.L. Bugnone, coord. *Cultura, sociedad y política: nuevas miradas sobre Brasil* (44-62). La Plata: Edulp.

en 1939, y una tercera edición ahora organizada por la Asociación de Artistas Brasileños en 1949. A esta última Asociación, se sumó el Club Militar, ambos comenzaron a realizar anualmente salones femeninos en la década del 50, aunque para comprender las tensiones propias del campo artístico moderno de la segunda mitad del siglo XX resulta más significativo observar la participación de las mujeres en las Bienales de São Paulo.

A finales de los años 40 y comienzos de los 50, se produce en Brasil una explosión modernista, que podemos seguir en la fundación de nuevos museos de arte moderno en São Paulo (Museo de Arte de São Paulo, 1947; Museo de Arte Moderno de São Paulo, 1948), la creación de la Bienal Internacional de São Paulo (1951) y la construcción de la ciudad de Brasilia como nueva capital del país. Para comprender la escena modernista brasilera, Verónica Capasso (2019) sugiere atender a la creación de la Bienal Internacional de Arte de São Paulo (1951), conjunto a la fundación de los dos museos de arte moderno de Brasil, el de São Paulo y el de Rio de Janeiro (1948). Todas estas iniciativas fueron promovidas tanto por la burguesía industrial como por el Estado nacional, ambos identificados con la arquitectura y el arte moderno.

El análisis realizado sobre los galardones otorgados en las primeras ocho ediciones de la Bienal Internacional de Arte de São Paulo (desde 1951 a 1965) demuestra que las mujeres brasileras fueron significativamente reconocidas por esta institución. Del total de 51 artistas brasileros/as premiados/as en estas ocho ediciones, 18 son mujeres. Esta cifra es llamativa comparada la cantidad de mujeres premiadas en relación a los/as artistas extranjeros/as de la misma Bienal: sobre 108 artistas reconocido/as, sólo nueve son mujeres (Cerchiaro, Cavalcanti, Trizoli, 2019). Además, es pertinente recordar que la Bienal tenía dos modalidades de participación: los premios (nacional e internacional) y los premios-adquisición, estos últimos pasaban a formar parte de la colección de los museos de arte moderno del país, principalmente el de São Paulo y el de Río de Janeiro. Entre las 18 artistas brasileras premiadas, Lygia Clark fue premiada en las dos modalidades de la Bienal Internacional de Arte de São Paulo, en 1957 y 1961.

Existen, además, dos situaciones de reconocimiento artístico en la escena modernista brasilera de los años 60, que son llamativas respecto de la valoración crítica de las obras de mujeres. Nos referimos a la exposición *Contribuição da mulher às artes plásticas no país*, realizada en 1961 en el Museo de Arte Moderno de São Paulo, y al envío brasilero a la II Bienal Interamericana de Córdoba (1964).

La recepción crítica de la exposición *Contribuição da mulher às artes plásticas no país*, inicialmente concebida por Paulo Mendes de Almeida y finalmente concretada por Mario Pedrosa, ha sido trabajada por Cerchiaro, Cavalcanti Simioni y Trizoli (2019). La misma contó con la participación de 65 artistas invitadas, mujeres brasileñas o extranjeras radicadas en Brasil³⁵, y

³⁵ Mona Gorowitz, Clara Hateny, Ernestina Karman, Judith Lauand, Renée Lefèvre, Maria Leontina, Elisa Martins da Silveira, Amelia Amorim Toledo, Lisette Emma Troula, Rosina Becker Do Valle, Tarsila Do Amaral, Anita Malfatti, Zina Aita, Georgina de Albuquerque, Cidinha Pereira, Marianne Overbeck, Edelweiss de Almeida Dias, Tereza d'Amico, Rosina Becker do Valle, Lygia Clark, Vera Mindlin, Lygia Pape, Marianne Peretti, Felícia Leirner, Liuba Wolf,

se incluyeron un total de 260 obras, distribuidas por categoría, entre pinturas, grabados, esculturas, dibujos y las llamadas "artes aplicadas". Del total de las 65 artistas, 53 de ellas habían participado anteriormente en las bienales de São Paulo. Como destacan Cerchiaro, Cavalcanti y Trizoli, esta fue la primera exposición colectiva de mujeres con un alcance significativo, ya que hasta ese momento en Brasil solo se habían organizados los salones femeninos a los que aludimos más arriba. A diferencia de ellos, *Contribuição da mulher às artes plásticas no país* fue realizada en el Museo de Arte Moderno de São Paulo, una institución de central importancia en la construcción de las narrativas modernistas latinoamericanas, y organizada por uno de los críticos más destacados del periodo: Mario Pedrosa.

Sin embargo, su repercusión en la prensa del período fue casi inexistente. Cerchiaro, Cavalcanti y Trizoli (2019) rescatan dos reseñas sobre la exposición, ambas publicadas en *Correio da Manhã*. En su artículo "Mulheres no Ibirapuera: 275 obras", Jayme Maurício Rodrigues Siqueira, se refiere a las artistas como "señoritas" y "damas", apartándolas de su condición de autoras, creadoras y realizadoras de las piezas de esta exposición de arte, y ocupando un vocabulario que Cerchiaro, Cavalcanti y Trizoli identifican como misógino. Maurício se refiere a la exposición diciendo que "Si bien la contribución de las mujeres a las artes visuales contemporáneas es verdaderamente notable, me parece que, en rigor, todavía están muy lejos de sus pares hombres, o de tener la misma fuerza, como las expositoras pretenden"³⁶ (Cerchiaro, Cavalcanti y Trizoli, 2019, p. 220).

La otra reseña publicada sobre *Contribuição da mulher às artes plásticas no país* fue escrita por el primer director del Museo de Arte Moderno de São Paulo, Lourival Gomes Machado, quien hace público su desacuerdo con los criterios extra-artísticos sobre los que se fundamentó la exposición. Lourival desearía que la selección se basara en criterios formales, puesto que: "Ni siquiera en la naturaleza encantadora de la mujer, ni en la esencia misteriosa del arte, encuentro un motivo, por frágil que sea, para que vayamos a comprobar cuál fue su aportación creativa." Y se opone a las palabras de Mario Pedrosa que en el prefacio del catálogo afirmaba que: "Ya no distinguimos, entre los grandes creadores, los que pertenecen a uno u otro sexo". Lourival con vehemencia insiste en que "Este efectivamente habría sido el mejor motivo para no iniciar esta exposición, porque, como era de esperar, se convirtió en una oportunidad para muchas personas que nunca contribuyeron al arte de colgarse de verdaderas artistas, solo por ser mujeres." (Lourival Gomes Machado, (14 de enero de 1961). O sexo dos Anjos, en Cerchiaro, Cavalcanti y Trizoli, 2019, p. 220).

Esta objeción es recurrente hasta la actualidad, incluso Giunta (2018) retoma este asunto y explica que la resistencia a que se incluyan solo artistas mujeres sosteniendo que se las coloca en un gueto que las aparta de discusiones propias de lo artístico, olvida que, por ejemplo, los

Pola Rezende. Para consultar la nómina completa de artistas, obras y categorías, recomendamos ver: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento84354/contribuicao-da-mulher-as-artes-plasticas-no-pais>

³⁶ Traducción de la autora: "While the contribution of women to contemporary visual arts is truly remarkable, it seems to me that, strictly speaking, they are still very far from standing side by side with men, or having the same strength, as wished the presenters." Jayme Maurício, *Mulheres no Ibirapuera: 275 obras*, *Correio da manha*, 27 de enero de 1961, en: Cerchiaro, Cavalcanti y Trizoli (2019, p. 220).

criterios de nacionalidad son también otras maneras de construir guetos. La autora prosigue en su razonamiento haciendo un llamado a la reflexión sobre qué determina la condición de artista, cómo se gesta, quiénes la identifican y la promueven.

Reconocimiento y filtros culturales de valoración artística

Dentro de los Estudios sociales del arte, existe una línea de investigación dedicada a explicar cómo se construye socialmente el reconocimiento artístico. Desde esta perspectiva, Vicenc Furió (2012) estudia “la consideración, socialmente construida, del prestigio, excelencia o estima que se tiene por algo o alguien, son las formas de apreciación del arte y los artistas” (Furió, 2012, p. 13).

El autor explica que tanto la reputación de los artistas como la apreciación de sus obras varían históricamente, conforme ocurre con los valores de la sociedad en su conjunto. Con ello se refiere a artistas reconocidos en un momento determinado que luego son olvidados, o por el contrario, artistas que fueron escasamente valorados mientras estuvieron activos, son recuperados posteriormente por la crítica o la historia del arte.

Otro aspecto que observa es que el reconocimiento de artistas y obras está determinado por los filtros personales y culturales de quienes emiten los juicios en cada momento y lugar, esto entronca su planteo de manera evidente con el llamado a la reflexión de Giunta sobre la naturalización de un canon que segrega a las mujeres del campo artístico

En cuanto a los indicadores que Furió (2012) enumera para el estudio del reconocimiento artístico, sugiere atender a: la literatura artística (catálogos, críticas y textos de artistas), la demanda artística (el mercado y los encargos); las obras de referencia tales como diccionarios e historias generales; los medios de comunicación, prensa, revistas, televisión e internet y, por último, la fortuna visual, que son las reproducciones de obras y los retratos del/la artista. Se refiere a que

los valores estéticos contemporáneos, el estado de la investigación erudita, la opinión de un artista o de un entendido influyente, la publicidad, un descubrimiento inesperado, la utilización del arte como propaganda política, los efectos del público y de las colecciones privadas, las estrategias de un marchante... son algunos de los factores que pueden contribuir a un redescubrimiento o favorecer un cambio de gusto. (Furió, 2012, p.27)

Ya sea que intentemos estudiar el reconocimiento en forma de premios, galardones, menciones en salones, o también como participación en exposiciones y colecciones de arte, siempre el porcentaje de mujeres artistas está por debajo del de hombres premiados. Esto lo describimos en el caso de Brasil, pero es idéntico en Argentina y más puntualmente, de la provincia de Mendoza, donde tuvo actuación Iris Mabel Juárez.

En el caso de los premios más importantes del Salón Nacional, institución consagratoria de mayor historia en Argentina, otorgados desde su creación en 1911 hasta 2017³⁷, la inequidad es evidente. De la totalidad de veces que se entregaron los premios, en el caso de la categoría de pintura: 92 hombres fueron premiados contra un total de 5 mujeres, en la categoría de escultura: 86 hombres contra 10 mujeres, en dibujo: 45 hombres contra 6 mujeres. Cuando se observan categorías como la de grabado, que ha sido otorgado entre 1951 y 2017, observamos que la brecha se reduce: 37 hombres premiados sobre 26 mujeres.

En Mendoza, la situación de invisibilización de las artistas mujeres es análoga a los porcentajes del Salón Nacional. De un total de 74 salones de arte provinciales y municipales realizados entre 1945 y 2011, a partir de los cuales las obras premiadas conforman la colección más importante de la provincia, apenas el 12% son obras de arte realizadas por mujeres (Museo Carlos Alonso - Mansión Stoppel, 2018).

Del mismo modo que ocurre en el caso del Brasil, en las categorías tradicionales de las Bellas Artes y durante los períodos que incluyen mayor cantidad de premios otorgados antes de los años 60, la predominancia de varones por sobre la de mujeres artistas premiadas se hace más notoria.

Esto confirma lo señalado por Furió sobre las fluctuaciones en la valoración de obras, estilos y artista entre un momento y otro. Es convenientes tomar nota de la transformación que se percibe en los porcentajes de reconocimiento del arte realizado por mujeres en el período 1960 y 1985.

Como ya lo advertía Andrea Giunta (2008), en los años ochenta el arte de mujeres encuentra una oportunidad de revaloración. La crítica feminista aprovecha las fisuras provocadas por el debate posmodernista, y se suma a los cuestionamientos de la autoridad y las cegueras del modernismo. En este sentido, el correlato feminismo-posmodernidad dará lugar a bibliografía abarcadora sobre artistas mujeres en y de Latinoamérica. Incluso las primeras exposiciones monográficas sobre la obra de Lygia Clark se dan en este contexto de revalorización del arte producido por mujeres. La primera de ellas fue realizada por la Fundación Antoni Tàpies, comisariada por Manuel J. Borja-Villel, Nuria Enguita y Luciano Figueredo, y tuvo lugar entre septiembre y diciembre de 1997. Si bien inició en la sede de la fundación Tàpies en Barcelona, su itinerario europeo la condujo también por Marsella, Porto y Burselas.

En este contexto de los debates del arte contemporáneo, en el año 2008 se edita el número 9 de la revista española EXIT Book³⁸, dedicado “al arte feminista y las prácticas de género, dos temas que en los últimos años han cobrado una nueva vigencia entre especialistas de todo el mundo”. Para dar un panorama de la discusión crítica en el escenario lati-

³⁷ Todas las cifras son tomadas del trabajo de Andrea Giunta (2018) en “Porcentajes, exclusiones y lugares comunes en la escena artística argentina”, pp. 47-55.

³⁸ Entre quienes colaboran en esta edición se encuentran: Rocío de la Villa, Estrella de Diego, Fernando Castro Flórez, María José Belbel Bullejos, José Luis Pérez Pont, Miguel Á. Hernández Navarro, Patricia Mayayo, Chus Tudelilla, Laura Bravo, Patxi Lanceros, Susana Blas, Amelia Jones, Cabello/Carceller, Bianca Visser, Beatriz Colomina y Andrea Giunta. Las autoras reseñadas son: Linda Nochlin, Hélène Cixou, Laura Cottingham, Luce Irigaray, Lea Vergine, Rozsika Parker, Griselda Pollock, Eve Kosofski, Judith Butler, Angela McRobbie, Joan Copjec, Pierre Bourdieu y Judy Wajcman; entre otras.

noamericano fue convocada Andrea Giunta, quien entonces publica el artículo “Género y Feminismo. Perspectivas desde América latina” a raíz del cual será convocada por Cecilia Fajardo-Hill³⁹ en 2010, para acompañarla en la curaduría de la exposición *Radical Women. Latin American Art, 1960 -1985*, para el Hammer Museum, de la Universidad de California. Esta exposición se realizó con apoyo de la Getty Foundation, contó con el asesoramiento de un Comité de mujeres especialistas, y se presentó entre septiembre y diciembre de 2017 en el Hammer Museum. Es la primera exposición retrospectiva de arte experimental de mujeres artistas de Latinoamérica, entre 1960 y 1985, un “periodo clave en la historia de América Latina y en el desarrollo del arte contemporáneo”, que incluye quince países, representados por 120 mujeres artistas y colectivos, entre las que se encuentran Lygia Clark, Ana Mendieta y Marta Minujín, entre otras emblemáticas y redescubrimientos (Hammer Museum, 2017). Esta exposición, tuvo una proyección internacional, se presentó en el Museo de Brooklyn en Nueva York, entre abril y julio de 2018 y en la Pinacoteca de São Paulo el mismo año. Pero lo más importante, es que consigue apuntalar la crítica feminista del arte latinoamericano, o bien, los abordajes del arte con perspectiva de género, e impulsó una agenda de exposiciones de arte realizado por mujeres en numerosas ciudades y países, que al menos contrarresta la histórica invisibilización que desarrollamos más arriba. Entre las tantas, recuperaremos las que tuvieron lugar en la provincia de Mendoza para pensar la fortuna crítica de Iris Mabel Juárez, al tiempo que revisamos las exposiciones de arte como parte de los indicadores de reconocimiento artístico descriptos por Furió.

Pese a la situación de periferia que caracteriza a Mendoza respecto de la ciudad de Buenos Aires, que condiciona el magro presupuesto que dispone para gestionar exposiciones, y determina la escasez de estudios que pongan en valor la obra de artistas mendocinas, en los últimos años contamos con tres exposiciones que sientan precedentes en este sentido. Nos referimos a *Cien años después... mujeres*⁴⁰, la realizada en 2010 en el CICUNC de la Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo); *Miradas al margen. Mujeres artistas y el canon androcéntrico de la historia del arte mendocino*, inaugurada en noviembre de 2018 en el Museo Carlos Alonso-Mansión Stoppel de Mendoza; *Archivo abierto/F: una selección de obras de artistas mujeres que integran la Colección de arte de Fundación del Interior*, presentada en el Anexo Museo de Arte Moderno de Mendoza (MMAMM) en marzo de 2019.

³⁹ Cecilia Fajardo-Hill historiadora y curadora de arte contemporáneo de origen venezolano-británico. Curadora en Jefe y Vice Presidente de Asuntos Curatoriales del Museum of Latin American Art (MOLAA) en Long Beach, California, Estados Unidos. Entre 2005 y 2008 se desempeñó como Directora y Curadora en Jefe de la Fundación Cisneros Fontanals (CIFO) –una organización sin fines de lucro dedicada a la promoción del arte contemporáneo de América Latina–, y de la Colección Ella Fontanals-Cisneros –una colección internacional de arte contemporáneo en Miami, USA– (arteBA, edición 20, 19 al 23 de mayo 2011. Recuperado de <http://www.arteba.org/web/?p=3853>)

⁴⁰ Esta muestra se realizó en el marco del IV Congreso Nacional de Extensión Universitaria, dentro de los festejos del Bicentenario y coincidente con los 100 años del I Congreso Femenino Internacional de Buenos Aires. En esta se expusieron obras de las artistas Cecilia Andressen, Susana Avila, Cristina Bañeros, Nicky Bevilacqua, Leticia Burgos, Amalia Burlando, Olga Campassi, Nora Dobarro, Susana Dragotta, María Forcada, Marcela Furlani, Iris Mabel Juárez, Estela Labiano, Vivian Magis, Clara Marquet, Gabriela Menéndez, Marta Mom, Patricia Mom, Ana María Panacciulli, Claudia Peralta, Inti Pujol, María Angélica Pérez, María del Carmen Ramírez, Lelia Rocco, María Inés Rotella y María Inés Zaragoza.

En todas las exposiciones que, siguiendo los indicadores de reconocimiento sugeridos por Furió, repasamos para pensar el reconocimiento de artistas mendocinas, ha sido presentada la obra de Iris Mabel Juárez. Esto confirma los motivos por los cuales consideramos el caso de Juárez como representativo para pensar el reconocimiento artístico situado en las coordenadas del arte mendocino. Pese a que las tres exposiciones rescatan las producciones de artistas mendocinas, sus recortes son convergentes y complementarios, dado que en el caso de *Cien años después... mujeres*, curada por el Museo Universitario de Arte de la UNCuyo, las elegidas estarían entre las reconocidas por su trayectoria profesional dentro de esta Universidad. Por su parte, la propuesta de Fundación del Interior en el Anexo MMAMM es representativa del coleccionismo privado en la provincia de Mendoza, mientras que la realizada en el Museo Alonso trabaja sobre la narrativa oficial de las Bellas Artes en Mendoza, dado que el *corpus* desde el cual parte incluyó las 74 ediciones de los salones provinciales y de la Ciudad de Mendoza, realizadas entre 1945 y 2011 (Museo Carlos Alonso-Mansión Stoppel, 2018).

Otro de los indicadores sugeridos por Furió son las obras de referencia, tales como diccionarios e historias generales del arte. Existen dos obras de referencia para el estudio del arte mendocino contemporáneo. Una, es el *Diccionario de las Artes Plásticas en Mendoza* (Benchimol, Quesada, Santángelo, 2015) y la otra es *C/Temp: Arte contemporáneo mendocino* (Quiroga, 2008). Al igual que ocurre con las exposiciones que mencionamos, también estas obras destacan la labor de Iris Mabel Juárez en el arte mendocino. Las dos obras subrayan la producción de Juárez en los años 70, como quien introduce la estética del *Pop art* en la provincia. Este aspecto es importante por cuanto el reconocimiento de Juárez se halla vinculado a dos cuestiones clave para pensar el arte de los años 60 y 70: el *Pop art* y la radicalización política.

En cuanto a Lygia Clark, en la actualidad una de las publicaciones de referencia para el estudio del arte contemporáneo es *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad y Posmodernidad*, obra conjuntamente realizada por Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin H.D. Buchloh (2006). Allí se distingue al movimiento neoconcretista del Brasil, como una reinterpretación desde un punto de vista periférico de una tendencia canónica de la modernidad: el arte abstracto geométrico (Foster, Krauss, Bois, Buchloh, 2006:376). Esa publicación rescata la obra de Clark conjuntamente con la de Hélio Oiticica como las figuras más importantes del movimiento neoconcretista, y dentro de la producción de Clark, destaca como las más famosas obras de la serie *Bichos* (1960-1964). Estas piezas eran estructuras, placas metálicas unidas por bisagras que se pueden manipular para darle a la escultura diversas formas. En estas primeras obras participativas, Clark traslada al volumen real las investigaciones topológicas sobre el ir y venir perceptivo que ya había iniciado en sus pinturas, e incorpora la participación del espectador como un estímulo al bicho⁴¹, un organismo que reacciona con sus propias leyes a los movimientos de quien lo manipula para modificar su configuración.

⁴¹ En la traducción al español de Francisco López Martín, que es la publicada en 2006 por Akal, la traducción que se da del título *Bichos*, original del portugués, es *Animales*. Hemos preferido conservarla en idioma original por la cercanía semántica de esta palabra al uso coloquial castellano, que lo define como "Animal pequeño, especialmente un insecto." Ver en: Diccionario de la Real Academia Española, en línea: <https://dle.rae.es/bicho>

Retomando los indicadores para el estudio del reconocimiento, Furió apunta a la fortuna visual, es decir las imágenes con mayor circulación sobre la persona o sus obras. El período de las estructuras móviles que Clark tituló *Bichos*, es uno de los más conocidos y las fotografías de estas obras son las que se asocian de inmediato a su nombre en las búsquedas de internet. En este sentido, el libro de Foster, Krauss, Bois y Buchloh *Arte desde 1900. Modernidad, Anti-modernidad y Posmodernidad*, ilustra el apartado que aborda el neoconcretismo con tres fotografías de obras de Lygia Clark. La primera de ellas es un registro de la presentación del Pabellón de Brasil en la Bienal de Venecia de 1968, donde sólo se ven obras de la artista, cuadros de sus pinturas neoconcretas y sus esculturas, algunas directamente sobre el suelo y otras dispuestas sobre pedestales. Con lo cual, se evidencian las mediaciones críticas que actúan en el reconocimiento internacional de Clark: su participación en la Bienal de Venecia de 1968 como representante de Brasil, el neoconcretismo brasilero como reinterpretación del arte abstracto geométrico, y la serie *Bichos* como ícono de este proceso.

Que Iris Mabel Juárez sea la representante del *Pop art* en Mendoza (Pino Villar, 2018), como que Lygia Clark sea una de las figuras más trascendentes del neoconcretismo y el conceptualismo en América Latina (Pini, 2003) son aspectos que contribuyen especialmente a la construcción de las reputaciones artísticas. Al caracterizar las tipologías de acceso al éxito, Nuria Peist (2012) sostiene que la cercanía temporal y espacial de una/a artista a fenómenos consagrados como movimientos o estilos, es un factor de central importancia en la construcción del reconocimiento.

La crítica y el arte de mujeres

Desde una perspectiva de los estudios feministas del arte, de inmediato podríamos distinguir algunos criterios sexistas que rigen el campo artístico, que condicionaron la circulación y recepción de la producción de las artistas mujeres y que se evidencian en las reseñas críticas del período. Ya avanzamos en este punto al retomar las críticas que en 1961 escriben Lourival Gomes Machado y Jayme Maurício sobre la exposición *Contribuição da mulher às artes plásticas no país*.

Algunos años más tarde, en 1964, nuevamente se publican reseñas críticas en el periódico *Correio Da Manhã* que, esta vez, comentaban sobre el envío brasilero a la II Bienal Interamericana de Córdoba. Una vez más, el blanco de los ataques es Mario Pedrosa, quien escogió únicamente artistas mujeres para representar a Brasil, criterio que fue calificado como “divertido y promocional”. La subestimación apunta a una supuesta estrategia comercial, de promover y visibilizar artistas que podrían encontrar por medio de esta instancia oportunidades de venta de sus obras, o premiaciones que apuntalarían su carrera. Muy por el contrario, varias de las pintoras convocadas por Mario Pedrosa para integrar la delegación brasilera, habían sido premiadas anteriormente en las Bienales de São Paulo, lo cual desmiente que esta instancia pudiera

ser una estrategia promocional. En “Mulheres para Córdoba”, su autor describe con estas palabras la situación del envío a la Bienal

En la Bienal de Córdoba cada país de América del Sur presentará 12 artistas con 3 pinturas cada uno. El jurado del premio estará integrado por representantes de cada país participante, bajo la presidencia del italiano Umbro Apollonio, como podemos ver, esta es una Bienal promocional, sin criterio lógico, ni siquiera en el jurado que en esta ocasión mostró una casi armoniosa respuesta, porque seleccionar pinturas brasileñas en base a la feminidad es también un criterio muy divertido y algo promocional. Y todavía dicen que los críticos brasileños no tienen espíritu ni caballerosidad.⁴² (Mulheres para Córdoba en Cerchiaro, Cavalcanti, Trizoli, 2019, p. 221)

Al referirse a las condiciones sociales de la circulación internacional de ideas, Pierre Bourdieu (2007) también advierte sobre los prejuicios, estereotipos e ideas adquiridas por parte de los intelectuales que funcionan como *gate-keepers* o “introdutores” de autores, títulos o teorías. Es importante no perder de vista la figura de Mario Pedrosa, como un mediador clave en la escena del modernismo latinoamericano. Crítico vinculado al movimiento de arte concreto, fue director de la Bienal de San Pablo, miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, y tuvo un rol muy importante en la conformación de la colección del Museo de la Solidaridad Salvador Allende⁴³. Desde el exilio en Chile, Pedrosa gestionó las donaciones de las obras de artistas brasileños a la colección del Museo de la Solidaridad, entre quienes se encuentra Lygia Clark, que donó uno de sus *Bichos*.

Por último, quisiera recuperar la posición crítica de las propias artistas respecto de su producción y las posibilidades de inserción en el campo artístico en que cada una de ellas tuvo actuación durante los años 70. Tanto en el caso de Iris Mabel Juárez como en el de Lygia Clark, se percibe un interés por participar de la construcción narrativa del arte moderno. Ambas artistas produjeron discursos críticos sobre la práctica artística durante los años 70.

En el caso de Clark, una de las líneas de interpretación de su producción es aquella que promueve el abandono de jerarquías entre el arte y la vida cotidiana, como así también la erradicación de la figura del artista-genio. Clark repudia la enajenación de los artistas, producto del prestigio social que les otorga la valoración de su obra. En 1968, la artista escribe un pequeño ensayo que titula *Somos domésticos?* Allí se refiere a la domesticación del medio artístico co-

⁴² Traducción de la autora: At the Córdoba Biennial, each South American country will attend with 12 artists and 3 paintings each. The award jury will be composed of representatives of each participating country, under the chairmanship of the Italian Umbro Apollonio. As we can see, this is a promotional Biennial, with no logical criterion, not even in the jury that this time showed an almost harmonious answer, for to select Brazilian paintings in the basis of womanhood is also a very funny criterion and somewhat promotional one. And they still say that Brazilian critics do not have spirit nor chivalry.

⁴³ Para ampliar sobre la contribución de Mario Pedrosa, recomendamos la lectura de: Cofré Cubillos, C.; González Castro, F. y Quezada Yáñez, L. (2019). *Mário Pedrosa y el CISAC. Configuraciones afectivas, artísticas y políticas*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

mo metáfora para describir la pérdida del potencial revulsivo vanguardista, y explica su incomodidad como artista consagrada. Clark, que en su juventud fue parte de las formaciones vanguardistas, en el contexto de la dictadura militar brasilera (1964-1985) se cuestiona su posición de artista consagrada. Ha sido desplazada del rol de precursores, incendiarios, que entonces es ocupado por los jóvenes radicalizados en el campo político, que ella encuentra “más esencial”, y respecto del cual le molesta sentirse “domesticada”.

Si fuera más joven, haría política. Me siento incómoda, muy integrada. Antes, los artistas estaban marginados. Ahora, nosotros, los proponentes, estamos muy bien ubicados en el mundo. Venimos a vivir proponiendo todo. Hay un lugar para nosotros en la sociedad. Hay otro tipo de personas que preparan lo que sucederá, son otros precursores. La sociedad sigue marginándolos. En Brasil, cuando hay un motín con la policía y veo asesinar a un joven de 17 años (puse su foto en la pared de mi estudio), soy consciente de que su cuerpo cavó un lugar para las generaciones venideras. Estos jóvenes tienen la misma actitud existencial que nosotros, lanzan procesos que no conocen el final, abren un camino donde se desconoce la salida. Pero la sociedad es más fuerte y los mata. Es entonces cuando trabajan más duro. Lo que intentan forzar es quizás más esencial. Estos son los incendiarios. Ellos son los que empujan al mundo. A veces me pregunto si no estamos un poco domesticados. Me molesta ... (Clark, L., 1980 [1968], s/p)

Es interesante pensar la incomodidad que describe Lygia Clark por sentir que su posición como artista consagrada ya no resulta incendiaria. Sobre todo, pensarla en contraposición a la caracterización que realiza Aracy Amaral (2006) de un arte específicamente femenino, al cual describe como ligado a la delicadeza:

En 1977, la crítica Sheila Leirner realizó una encuesta sobre si existe un arte específicamente femenino. En mis respuestas he dicho que, de hecho, lo que me parece que existe es una suma de características de lo femenino en el arte. Algunas artistas muestran este carácter femenino, otras no. Este "femenino", para mí, está ligado a la delicadeza de la sensibilidad de la mujer, en su condición de promotora de la vida y, por eso mismo, ligada a la naturaleza más que a su compañero masculino, la delicadeza está implícita en su trato con la fragilidad de la vida recién nacida de su cuerpo, y a quien protegerá de por vida. (Amaral en Trizoli, 2012, p. 419)

Amaral deduce que un arte realizado por sujetos de sexo femenino implica la fragilidad, por cuanto las mujeres se hayan determinadas naturalmente a proteger la nueva vida recién parida. La maternidad se vuelve el fundamento de lo femenino para Amaral, que elabora una representación del arte de mujeres construida desde una mirada masculina. Talita Trizoli (2012) advierte sobre los argumentos esencialistas y de extrema resistencia al posicionamiento de género que sostiene esta crítica sobre el arte realizado por mujeres.

También ha sido un punto destacado por Tamar Garb (1998) quien rechaza la manera en que determinadas cualidades – como fuerza o delicadeza- que la crítica del arte ocupa para describir las obras, evidencia connotaciones que culturalmente se imponen a la división sexo-genérica. Garb explica el modo en que la “grandeza” o la “calidad” de las obras son asociadas a ideas como inspiración, genio, talento, virilidad o potencia. A su vez, estas ideas funcionan como tautologías que ocultan y malinterpreta los contextos de producción de las obras. Siguiendo este razonamiento crítico, el fundamento de la grandeza del arte radica en “una inexplicable creatividad propia de la energía masculina que separa a los verdaderos artistas de los hombres ordinarios y de todo el género femenino en su conjunto” (Garb, 1998, p. 238).

En el caso de Juárez, su aporte a la crítica del arte de Mendoza no ha sido suficientemente destacado en la historia del arte mendocino. La autora tuvo un rol activo en la construcción narrativa de su generación, en el arte de mendocino de los años 70. En las revistas culturales se dieron los debates sobre lo novedoso en las artes visuales, entre las cuales, Iris Mabel Juárez publicó en la Revista *Enfoques un Panorama de la Plástica mendocina* (1970). Allí nos presenta un escenario en conflicto entre expresiones de vanguardia, como el *Pop* y el cinetismo, que tensionan con el apático convencionalismo de los jurados de salones de la provincia (Pino Villar, 2018). Además de las conferencias que Juárez dictó en el Museo de Arte Moderno de Mendoza sobre la obra de Julio Le Parc, en el marco de un ciclo organizado por la Escuela Superior de Artes sobre arte moderno, también publicó en el Diario *Los Andes* un artículo sobre *Le Parc y el arte de nuestro tiempo*. En esta reseña, Juárez recupera las ideas expuestas por el artista en el manifiesto “A propósito de arte-espectáculo, espectador-activo, inestabilidad y programación en el arte visual” (1962), donde Le Parc explicita su concepción sobre el rol del espectador en el arte cinético. Iris Mabel Juárez, enfatiza la participación de ejecutantes como parte de la construcción final de las obras cinéticas.

Consideraciones finales

Al inicio de este capítulo nos propusimos como objetivos desnaturalizar los supuestos que implican una apreciación sexista del arte, y comprender qué determinaciones culturales extra-artísticas actúan en la construcción del prestigio de una mujer. Para esto realizamos un análisis comparativo de los casos de Iris Mabel Juárez (Mendoza) y Lygia Clark (Brasil), revisamos su actuación profesional en relación a los indicadores de reconocimiento artístico, como premios, participación en exposiciones y reseñas críticas.

Para ello, contextualizamos la discusión de los Estudios Feministas en América Latina, e hicimos un repaso parcial por los trabajos más recientes que describen la invisibilización histórica de las mujeres artistas, como también clasifican algunos perfiles que resultan representativos para pensar la inserción de las mujeres en el campo de las artes visuales. Hasta llegar, en los últimos años, a la realización de exposiciones que rescatan la producción visual desde una perspectiva de género, y que destacan la actividad de Iris Mabel Juárez y Lygia Clark.

También dimos cuenta de cómo se construye el reconocimiento artístico y revisamos algunos filtros culturales, evidentemente sesgados por razones externas a lo específicamente plástico. Vimos cómo el porcentaje de mujeres artistas premiadas es siempre inferior al de hombres premiados, tanto en el caso de Brasil, de Argentina como en la provincia de Mendoza. Sin embargo, percibimos una transformación favorable en los porcentajes de artistas premiadas a partir de los años 60.

Además, analizamos aspectos en común en las trayectorias de Iris Mabel Juárez y Lygia Clark en el marco de los procesos sociales, que brindaron autonomía profesional a las mujeres en los años 60. En este sentido, destacamos la formación y actividad docente universitaria de ambas artistas, como también los viajes y exposiciones en Europa.

De manera transversal a todo lo anterior, nos propusimos pensar la recepción en la crítica del arte que tuvieron estas artistas. Este punto entra en diálogo con uno de los indicadores de reconocimiento artísticos sugeridos por Furió: la presencia en obras de referencia. Vimos que ambas son destacadas en las publicaciones de referencia correspondientes a cada caso específico. En este sentido, Iris Mabel Juárez es abordada como la representante del *Pop art* en Mendoza, en tanto que Lygia Clark es presentada como una de las figuras más trascendentes del neoconcretismo y el conceptualismo en América Latina. Contextualizadas en las escenas en que cada artista tuvo actuación, y en la construcción narrativa sobre el arte de los años 70, las tendencias a las que se las asocia contribuyen especialmente en su reconocimiento.

Por último, nos preguntamos acerca de qué se dice de las mujeres-artistas, en contraste con sus propios pronunciamientos y afirmaciones sobre el arte: sus obras, ideas y su actividad profesional, hacia fines de los años 60 y principios de los 70. Recorriendo las reseñas críticas sobre el arte del período, encontramos que se cuestionan sus aportes y se describe su producción como carente de fuerza y de inferior calidad que la de sus pares hombres. Pese a ello, la preocupación de Lygia Clark porque su arte pierda el potencial incendiario que moviliza transformaciones sociales, se aleja de la fragilidad y delicadeza que se imponen como propias del arte femenino. De manera análoga, la producción crítica de Iris Mabel Juárez, tanto sobre el panorama del arte en Mendoza, como su defensa del arte cinético como alternativa progresista a la plástica local, contradicen las representaciones de las mujeres como sujetos pasivos, y subvierten las posiciones tradicionalmente asignadas por la sociedad de los años 70.

Referencias

- Anexo Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza (marzo, 2019). Archivo abierto/F: una selección de obras de artistas mujeres que integran la Colección de arte de Fundación del Interior. Anexo MMAMM, Ciudad de Mendoza, Argentina.
- Barrancos, D., Martín, A.L, y Valobra, A.M. comp. (2019). *Dora Barrancos: Devenir feminista. Una trayectoria político-intelectual*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.

- Benchimol, S., Quesada, L., Santánqelo, M. (2015). *Diccionario de las artes plásticas de Mendoza: 1900-1995*. Mendoza: Zeta.
- Bois, Y., Buchloh, B., Foster, H., y Krauss, R. (2006). *Arte desde 1900. Modernismo. Antimodernismo. Postmodernismo*. Madrid: Akal.
- Bourdieu, P. (2007). *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.
- Bugnone, A. (2019) Oiticica, Pape y Vigo: participación, creatividad y política, en A.L. Bugnone, coord. *Cultura, sociedad y política: nuevas miradas sobre Brasil* (63-96). La Plata: Edulp.
- Capasso, V. (2019). São Paulo como metrópoli cultural. Arte y ciudad a mediados del s. XX, en A.L. Bugnone, coord. *Cultura, sociedad y política: nuevas miradas sobre Brasil* (44-62). La Plata: Edulp.
- Cerchiaro, M. M, Cavalcanti Simioni, A.P., Trizoli, T. (2019). The exhibition “Contribuição da mulher às artes plásticas no país” and the silence of Brazilian art criticism." *Artl@s Bulletin*, 8 (1), 209-224
- Clark, L. (1980) [1968]. Somos domésticos?. En: Gullar, F. Pedrosa, M., Clark, L. *Lygia Clark*. Rio De Janeiro: Edição FUNARTE. s/p
- EXIT BOOK (2008). *Feminismo y Arte de género* (9). Madrid: Olivares & Asociados.
- Furió, V. (2012). *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Garb, T. (1998). Género y representación, en Francis, Francina et. alt. *La modernidad y lo moderno. Pintura francesa en el s. XIX* (223-294). Madrid: Akal.
- Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giunta, A. (2011). Artistas mujeres, en A. Giunta *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano* (21-85). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giunta, A. (2008). Género y Feminismo. Perspectivas desde América latina. *EXIT BOOK*, (9), Madrid: Olivares & Asociados. 90-94.
- Hammer Museum (septiembre – diciembre, 2017). *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985*. Hammer Museum, Los Angeles, Estados Unidos. En línea: <https://hammer.ucla.edu/radical-women>
- Martínez Diez, N. (2000). Lygia Clark. *Arte, Individuo y Sociedad*, (12). 321-328
- Morethy Couto, M. (Septiembre, 2016). Cuando la crítica hace historia. La recepción de la obra de Lygia Clark en la Europa de la década de 1960. En R. Abella; A. Brandão y F. Guzmán, (eds.) *La historia del arte en diálogo con otras disciplinas* (164-173). Santiago de Chile: Museo Histórico Nacional.
- Museo Carlos Alonso - Mansión Stoppel (noviembre, 2018). *Miradas al margen. Mujeres artistas y el canon androcéntrico de la historia del arte mendocino*. Museo Carlos Alonso - Mansión Stoppel, Ciudad de Mendoza, Argentina.
- Pini, I. (2003). Anotaciones sobre los inicios del conceptualismo en América latina. *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, (8), 9-25.
- Pino Villar, M. P. (agosto, 2018). Lo novedoso en las artes visuales argentinas de los años 70. El caso de Mendoza. *Caderno de Letras. Revista do Centro de Letras e Comunicação*, (31), 27-58.

- Pino Villar, M.P. (2020). Experiencias del arte en los barrios, en P. Chaves, Patricia; L. Rodríguez Agüero; A. Paredes, comps. *Memorias sumergidas. Redes barriales en la Mendoza de los setenta (157-170)* Guaymallén: Qellqasqa.
- Quiroga, G., coord. (2008). *C/Temp: Arte contemporáneo mendocino*. Argentina: Fundación del Interior.
- Trizoli, T. (2014). Arte y feminismo en la dictadura militar de Brasil. II Seminario Internacional: Historia del Arte y Feminismo. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos - Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile. Octub. 15-16 de 2013, 161-174.
- Trizoli, T. (2012). Crítica de arte e feminismo no Brasil dos anos 60 e 70. R. H. Monteiro; C. Rocha. (Orgs.). *Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual*. Goiânia-GO: UFG, FAV.

Bases de datos y acervos documentales consultados

Archivo personal Iris Mabel Juárez, Mendoza.

Arquivo Bienal de São Paulo, Brasil. En línea: <http://www.bienal.org.br/arquivo>

Anexo Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza, Mendoza.

Colección de Bienes Artísticos y Culturales, Facultad de Artes y Diseño (BACFAD), Mendoza.

Hammer Museum, University of California, Los Angeles (UCLA), Estados Unidos. En línea: <https://hammer.ucla.edu/radical-women>

International Center for the Arts of the Americas (ICAA), Museum of Fine Arts, Houston.

Museo Carlos Alonso - Mansión Stoppel, Ciudad de Mendoza, Argentina.

CAPÍTULO 4

Festa Junina, tradição representativa da cultura popular no Brasil

*Maria de Fátima Nunes de França
y Rosanne Maria Nascimento de Souza*

Fagulhas, pontas de agulhas, brilham estrelas de São João...

MORAES MOREIRA E ABEL SILVA, Festa do Interior

As festas populares são comemorações ou eventos festivos cuja principal característica é a participação ativa da comunidade, promovendo e contribuindo com a preservação de sua cultura por meio das tradições regionais que envolvem muitos elementos, tais como religiosidade, comidas, músicas, danças, vestimentas, etc. (Câmera Cascudo, 1946; Duvignaud, 1983; Amaral 1998, 2000). É nas festas e por meio delas que modos de viver e de ver o mundo são construídos e reconstruídos permanentemente. Nesse sentido, falarmos das comemorações, rituais e tradições de uma sociedade específica, no nosso caso a brasileira, é tentar visibilizar e também reconhecer o valor da cultura popular como uma representação das diversas formas que cada povo tem de estar e experienciar o mundo. Vale ressaltar que quando mencionamos o termo cultura, nos referenciamos no conceito de Raymond Williams (1958), segundo o qual a cultura é de todos, considerando que toda sociedade humana possui uma maneira própria de estar no mundo, com propósitos e significados próprios. Desta forma, partimos da concepção de cultura como algo comum que está presente em toda sociedade e em toda e qualquer mentalidade, e da postura deste autor quando afirma que a busca do conhecimento sobre a cultura parte do desejo positivo que o ser humano tem não só de conhecer o melhor, mas também de conceber o acesso ao conhecimento como uma tarefa simples, agradável e atraente.

Segundo Santos (1987), a cultura está associada a um conhecimento que por sua vez funciona como fator de mudança, pois o ato de conhecer implica, além da descrição e da compreensão de uma realidade, a possibilidade de contribuir com a sua modificação. Portanto, discutir sobre cultura nos leva a vê-la como um processo social concreto já que crenças, festas ou tradições são fenômenos só ganham sentido quando referenciados em uma cultura inscrita dentro de uma realidade social, como parte de uma sociedade. Para isso, agrega este autor, a cultura é um processo que longe está de poder ser concebido como algo estático, imutável. Ou

seja que, por mais que os eventos culturais, festas e tradições se repitam no tempo, não se dão sem que sejam incorporadas as mudanças que ocorrem em uma sociedade.

Sabemos que as festividades funcionam no Brasil como um poderoso veículo de integração social e como uma matriz cultural que tende a reforçar certa ideia preconcebida das pessoas sobre a sociedade brasileira como sendo alegre e festiva. Uma idiossincrasia caracteristicamente marcada por suas raízes históricas e que contribuiu para a construção de uma identidade cultural fortemente miscigenada. Segundo Abreu, "existe [...] uma forte tendência a considerar as festas, no Brasil, como um local de encontro, mistura e comunhão entre todos os grupos étnicos e classes sociais" (Abreu, 1999, p. 40). Afirmação que se complementa com o dito por Lima e Ferreira (1999) ao comentarem que é por meio da linguagem das canções, das danças e da culinária que o brasileiro fala sobre a sociedade em que vive, os seus valores e suas crenças.

Nesse sentido partimos de um tema tão abrangente quanto as festas populares no Brasil para dirigir um interesse em particular na comemoração das Festas Juninas. Objetivamos com isso, por um lado, dar visibilidade e gerar um maior conhecimento em nossos alunos acerca da importância que estas festas adquirem no imaginário cultural dos brasileiros, analisando também que fatores estariam contribuindo para sua preservação e permanência no tempo.

Neste ponto, é inevitável não tentarmos entender o que faz com que as Festas Juninas adquiram cada vez maior protagonismo, ganhando terreno como festividade e assemelhando-se a outra grande festa brasileira, o Carnaval, já que ambas não apenas convocam milhares de cidadãos todos os anos, mas também atraem a participação ativa de pessoas de várias faixas etárias e classes sociais. Como verdadeiros eventos populares já institucionalizados, estas festas estão incluídas no calendário oficial como feriados e são comemoradas nas escolas, nos clubes, no trabalho e nas ruas como lugar por excelência de reunião comunitária.

Focalizamos nosso interesse no ciclo junino por observarmos que, além de este se manter vivo no imaginário da sociedade brasileira, vem crescendo a nível nacional⁴⁴ –estendendo-se para além da região Nordeste, onde ele é mais característico–, e ultrapassando as fronteiras nacionais. Como exemplo disto, basta observarmos o aumento na quantidade de cartazes de divulgação que circulam no mês de junho na Argentina, sobretudo nas cidades de Buenos Aires e La Plata, promovidos por diversos grupos que se dedicam a organizar a sua Festa Junina e também o aumento de adeptos ao forró com ritmo típico destas festas.

Salientamos, neste momento, que a motivação que nos levou a dar visibilidade à realização das Festas Juninas como uma mostra cultural da sociedade brasileira ocorreu como parte de um projeto específico⁴⁵ que busca tecer pontes para aumentar o conhecimento dos vínculos entre a Argentina e o Brasil.

⁴⁴ Ver projeto de lei na câmara dos deputados ([PROJETO DE LEI N° 943, DE 2019](#)) que reconhece as Festas Juninas como manifestação da cultura nacional.

⁴⁵ Este trabalho faz parte da iniciativa de se estudar produções culturais da Argentina e Brasil nos séculos XX e XXI, Diretora Dra. Ana Bugnone, IdiHCS-FaHCE, UNLP-CONICET.

Segundo García Canclini (1989), a festa sintetiza a vida de cada comunidade, suas estruturas culturais, suas relações políticas e projetos de mudanças. São movimentos de unificação comunitária para celebrar acontecimentos ou crenças surgidas da experiência cotidiana, como um modo de elaboração simbólica e até como prática de apropriação de uma identidade algumas vezes negada quando há uma sociedade injusta com diferenças sociais marcantes como a brasileira. Neste ponto, e tomando como base esta afirmação de García Canclini, gostaríamos de compartilhar alguns dos pontos de discussão que surgiram durante as reuniões e bate-papos com os colegas integrantes do nosso grupo de pesquisa sobre as festas populares no Brasil. Que motivações estão presentes nas pessoas que decidem participar nessas festas? Em que circunstâncias essas festas, Carnaval e São João as colocam? Isto é, a que estes espaços nos convocam? Algumas destas perguntas ainda ficarão sem resposta neste capítulo, mas consideramos que vale a pena deixá-las aqui como pontos de reflexão para um futuro estudo.

Nos focalizaremos, portanto, a realizar aqui uma análise mais descritiva sobre as festas juninas, suas origens, vendo suas principais características e as transformações que sofreram nos últimos anos. Salientamos que temos o intuito de complementar este estudo em uma segunda etapa que nos leve a realizarmos entrevistas e coletar depoimentos para acedermos à voz de sujeitos concretos com base na sua experiência vivida quanto a esta festividade.

Ao tomarmos como objeto de estudo uma festa popular, nos referenciamos em Boaventura de Souza Santos para partilhar da sua perspectiva crítica quanto à validação do saber científico no meio acadêmico em defesa de outras formas de produção do conhecimento. Para Santos, a produção de conhecimento no âmbito acadêmico tende a se dar como uma espécie de *monocultura do saber e do rigor científico*, segundo a qual o conhecimento legítimo validado é aquele que segue a rigorosidade científica, mensurável invalidando ou deixando de fora as práticas sociais. Permitimo-nos promover a *ecologia dos saberes* (de Sousa Santos, 2006), segundo o qual é possível fazer com que o saber científico dialogue com outros saberes, como o saber popular. O termo *ecologia* visa a afirmar que, de acordo com Santos, o importante não é ver como o conhecimento representa o real, mas conhecer o que um determinado conhecimento produz na realidade. E, acrescentamos, na realidade de sujeitos que, por meio de suas práticas culturais existentes e disponíveis, criam e recriam o seu presente.

O carnaval e as Festas Juninas: duas grandes festas populares no Brasil

As festas populares constituem uma importante manifestação cultural cuja origem pode estar em um evento sagrado, social, econômico ou até mesmo um acontecimento político passado. O Brasil é tido como um grande caldeirão cultural, uma cultura miscigenada que se deu a partir da incorporação de diversos elementos de diferentes culturas que se fizeram presentes durante a sua formação histórica. Como um país formado a partir de diversas matrizes étnicas,

algumas festividades do Brasil passaram a ser realizadas em todo o território nacional, ultrapassando as fronteiras regionais. É desta forma que, hoje, as Festas Juninas –assim como o Carnaval– ocorrem, com uma forte participação popular, sendo realizada não só nas ruas dos bairros como também em espaços institucionais de caráter público e privado, como o local de trabalho, escolas, clubes, entre outros.

Um outro aspecto característico da cultura brasileira é a junção de elementos sagrados e profanos. Um caráter profano que a cultura popular, partindo de uma origem sagrada, cria ou reinventa rituais e os redesenha no espaço urbano. Durkheim (1968) analisa o aspecto recreativo da religião e afirma que a cerimônia religiosa é, em grande parte, um espetáculo. Segundo ele, o caráter misto, surgido da dicotomia entre sagrado e profano, pode ser tomado como um elemento fundamental na definição de festa. Desta forma, toda festa que esteja referenciada em um objeto sagrado, ou sacralizado, possui, necessariamente, comportamentos profanos.

Destacamos, como mencionamos anteriormente, duas grandes festas populares massivas no Brasil. A primeira delas, já internacionalmente reconhecida, é o Carnaval que acontece quarenta dias antes da quaresma e cai geralmente nos meses de fevereiro ou março. A segunda, as Festas Juninas, que se realizam no mês de junho e homenageiam três santos do catolicismo. Podemos constatar que em ambas comemorações pode ser vista uma combinação de elementos sagrados e profanos. Sagrados por terem uma ligação com o cristianismo, e profano por promoverem, entre outros elementos, a dança, o consumo de bebidas e a até mesmo a liberação do corpo.

Retomando aqui a questão da motivação das pessoas para participarem dessas duas festas e o motivo pelos quais elas se sentem convocadas a estar nelas, consideramos que há algumas diferenças significativas. Se observarmos o Carnaval, é notório como as pessoas, através do ato de se fantasiar, salvaguardando em grande parte o anonimato, sentem-se estimuladas a romper com o cotidiano e com os papéis tradicionais. Nesse sentido, chamamos a atenção para o fato de que, ao usar uma fantasia “para pular o carnaval”, os indivíduos são motivados, de forma direta ou indireta, a quebrar regras e normas, driblar os padrões e papéis sociais. Assim, “brincando”, os foliões agem rompendo com o cotidiano. Já se nos detivermos a observar a participação das pessoas nas Festas Juninas, acreditamos que o elemento presente no ato de partilhar é o de comemorar em família, com amigos e vizinhos, imperando um espírito comunitário a fim de rememorar o estilo de vida do campo ou do interior. Nesse sentido, podemos concluir que uma diferença crucial a remarcar é que enquanto na folia carnavalesca parece se dar um rompimento com um cotidiano de costumes e padrões, no ciclo junino haveria uma celebração do cotidiano da cultura do campo que é bem diferente do ritmo de vida urbano em que se tende à vivência de um modo de comportamento mais individualizado.

Outra diferença que nos parece plausível de ser mencionada, seguindo nossa linha de pensamento, é a de que, enquanto espaço de comemoração, o Carnaval tende a fomentar majoritariamente a participação de sujeitos individuais, enquanto que, a nosso ver, as Festas Juninas promovem e convocam os participantes a realizar uma ação de teor mais coletivo. Desta forma, pensamos que a organização comunitária desta última conta com presença e

participação ativa de toda uma rede familiar ou tecido comunitário, gerando um envolvimento global e unido que requer desenvolver ações prévias como ensaiar a quadrilha, enfeitar o local em que ela ocorrerá, cozinhar comidas e bebidas típicas e organizar gincanas. Ato que acaba sendo promovido por qualquer instituição que integre grupos de pertença: da Igreja ao clube, da escola ao trabalho.

Uma outra comparação, ainda em relação ao mesmo quesito motivação das pessoas para participar ativamente nesses eventos, pode ser situada no fato de que o “brincar” carnaval envolve e exige uma certa predisposição física para “aguentar o pique” e acompanhar os blocos carnavalescos - até mesmo quando se trata de assistir em palcos ou na avenida na posição de mero espectador. Aliás, a expressão “pular carnaval” em si mesma já reflete a necessidade de o participante precisar contar com esta predisposição física. E este é um contraponto importante com as Festas Juninas, já que estas são festas essencialmente familiares, isto é, convoca a participação de toda a família –de avós a netos– e não exige “estar em forma” para delas participar. Por outro lado, se no carnaval o consumo de bebidas alcoólicas é intenso, no ciclo junino este consumo é menor, se restringe mais ao típico quentão (bebida feita de vinho quente) que é consumido em menores doses, e as pessoas estão além da dança, focalizadas na possibilidade de comer as iguarias típicas desta festa e dançar forró, uma dança compartilhada a dois.

Segundo as pesquisas de alguns folcloristas brasileiros, como Rossini Tavares de Lima (1962) e Luís da Câmara Cascudo (1954), as Festas Juninas do passado, até meados do século XX, eram eventos familiares ou do entorno imediato das unidades residenciais. Afirmam eles que foi a partir da metade do século XX –principalmente depois da década de 1970–, quando se intensificou o processo de urbanização no Brasil, que essa modalidade festiva se ampliou espacialmente e passou a acontecer em áreas públicas (ruas, praças) concentrando multidões em algumas cidades.

Retomamos aqui mais uma vez a voz de Williams (1958) segundo o qual a cultura é algo de todos, supondo e pressupondo um conjunto de significados comuns e o trabalho de um povo inteiro, fruto de toda a experiência pessoal e social comprometida de cada ser humano. As Festas Juninas, neste ponto, representam um elemento importante de identidade e memória das comunidades do campo com suas características próprias. Consideramos que, como festas, elas contribuem para que a comunidade se empodere da sua identidade social, da sua cultura própria, preservando, desta forma, as tradições culturais.

Elementos característicos e simbólicos das Festas Juninas

Os Santos e as simpatias

Santo Antônio, São João e São Pedro são os santos comemorados no mês de junho e venerados pelo catolicismo oficial, a partir de ritos litúrgicos formais, como missas, novenas e procissões, e também festejados pelo catolicismo popular através de práticas criadas e rein-

ventadas pelo povo ao longo do tempo. Em torno dos festejos religiosos e populares das Festas Juninas existe uma infinidade de lendas, superstições, misticismo e simpatias em que práticas ligadas ao sagrado, ao profano e ao mítico se mesclam em uma atmosfera sincrética. Motivo pelo qual consideramos que vale a pena agora nos referirmos a essas práticas de forma mais detalhada.

No dia 13 de junho, celebra-se o dia de Santo Antônio, identificado na tradição popular como o “Santo Casamenteiro”. São várias as origens apontadas para que Santo Antônio de Pádua seja considerado o padroeiro de quem deseja arrumar um casamento. A devoção a este santo teria começado no século XII graças à generosidade de um frei que presenteava às moças pobres valores, como joias, dinheiro, etc. para que elas pudessem ter um dote na hora de arranjar um matrimônio. Outra versão conta que o título de santo casamenteiro se deve a uma graça que uma criança teria recebido deste santo. Essa criança havia feito uma promessa para que os seus pais superassem a intensa desarmonia conjugal que existia entre o casal. Tendo ela alcançado a graça, a fama de Santo Antônio, como santo casamenteiro, espalhou-se.

No entanto, pesquisamos que há, também, uma versão genuinamente brasileira segundo a qual uma moça de Minas Gerais, cansada de não ter êxito nas preces para arranjar um marido, arremessou pela janela a imagem de Santo Antônio, acertando na cabeça de um homem que passava pela rua. Assim, eles se conhecerem por conta deste incidente e acabaram se casando.

Entre as inúmeras simpatias feitas em prol de se conseguir um marido, a mais difundida é a que indica que se deve comprar uma pequena imagem do santo e, para agilizar a conquista do pedido, fazer dois procedimentos. O primeiro é tirar o Menino Jesus do colo do religioso, dizendo que só o devolverá quando aparecer um namorado, e o segundo é virar o Santo Antônio de cabeça para baixo, de preferência dentro de um copo d’água. A nosso ver, trata-se de uma forma simbólica bastante particular de se obter uma benção infringindo ao santo um castigo.

Quanto a São Pedro, este santo é considerado o padroeiro dos pescadores, o protetor das viúvas e o chaveiro do céu por ter como tarefa fazer a triagem avaliativa que possibilita a entrada ou não de uma pessoa no reino do céu após a morte. Também é considerado como um santo que soluciona causas difíceis. Seu dia é 29 de junho e é nesta data que os devotos devem aproveitar para conversar com ele e fazer alguma simpatia. Uma delas diz que se deve colocar a chave da porta de entrada de casa dentro de um copo com água e dizer: “São Pedro, proteja minha casa, assim como protege de intrusos o céu. Afaste todo e qualquer mal da minha casa e com a ajuda do anjo guardião, não deixe entrar nenhum ladrão”.

Entre as datas de Santo Antônio e São Pedro, está o dia principal de comemoração das Festas Juninas, 24 de junho, data dedicada a São João Batista: considerado o patrono da festa e santo festeiro protetor dos casados e dos enfermos. Talvez todas estas características façam com que o seu dia seja o escolhido para o feriado em alguns lugares do Brasil. É no dia de São João que a comemoração ganha forma e convoca as comunidades a festejarem todos juntos no Arraial. Mencionamos, aqui, o porquê da comemoração principal ser a do dia 24 de junho. Sua origem está ligada ao solstício de verão, ocorrido em 21 e 22 de junho.

Este evento era comemorado pelos povos antigos (civilizações gregas, egípcias e celtas) com festas regadas de muita bebida e sempre ao calor do fogo, e nelas celebrava-se a fertilidade e se rogava aos deuses em prol da fartura nas colheitas. A partir da evangelização da Europa na Idade Média, estas passaram a seguir o calendário litúrgico da Igreja Católica que substituiu os rituais dedicados aos deuses médio-orientais, gregos, romanos e nórdicos por festas dedicadas aos santos do catolicismo. Desta forma, do culto grego a Adônis, cujo dia específico era 24 de junho, surgiu o culto a São João Batista, aquele que anunciou a “boanova” da vinda do Cristo. Como simpatia, destacamos o pedido de proteção e alegria segundo o qual se deve colocar cravos, alecrim e manjerição em uma bacia com água e deixar esta mistura descansar. Esta água, no dia 24, deve ser jogada no corpo, do pescoço para baixo, como forma de invocarmos a proteção do santo.

O “Arraiá” junino, espaço de confraternização

A palavra arraial, que pode ser encontrada na denominação de alguns lugares turísticos e conhecidos no Brasil como, por exemplo, Arraial do Cabo (RJ) e Arraial d’ Ajuda (BA), faz alusão a uma pequena povoação menor que uma vila. No ciclo das Festas Juninas, o Arraial, chamado popularmente de “arraiaí”, refere-se ao local em que as festas populares são realizadas, contando com uma decoração e cenário próprios que imitam as antigas vilas do interior. Este lugar, enfeitado de balões e de palha, é palco para os músicos e dançarinos da festa. Porém, o que mais o caracteriza são as bandeirolas de várias cores –conhecidas como “bandeirinhas”– que surgiram para prestar homenagem aos três santos “padroeiros” deste festejo. Nelas, as imagens dos santos eram pregadas e imersas em água em um rito denominado de lavagem dos santos, já que a água, de acordo com a crença popular, é o elemento da natureza que purifica. Apesar de as bandeirinhas originais terem diminuído de tamanho, mantiveram a sua simbologia como purificadoras do ambiente da festa. O arraial é, portanto, o centro das festividades juninas e das comidas tradicionais da época.

No arraial também não podem faltar as barraquinhas que levam os participantes a se deliciarem com as comidas típicas juninas, em sua grande maioria feitas à base de milho, fato que se explica em função de razões históricas. Os colonizadores portugueses em suas comemorações usavam o trigo nas suas comidas, coisa que não foi possível acontecer no Brasil porque este ingrediente não fazia parte da agricultura brasileira. Por isso, o milho –como produto local–, junto com a farinha de mandioca e a farinha de goma, passaram a ser os elementos incorporados e usados na culinária do Brasil e, conseqüentemente, nas festas. A estes ingredientes nativos, somaram-se as especiarias trazidas pelos europeus, como a canela, o cravo da Índia e a erva doce que ainda hoje estão presentes em muitos dos pratos típicos. Desta maneira é que toda festa junina tem no quesito gastronomia um dos seus pontos fortes e a criatividade popular impera na denominação dos pratos e bebidas preparadas, com nomes como canjica, pamonha, pé de moleque, paçoca, quentão, etc.

O Fogo e a dança

Um dos símbolos mais importantes nas Festas Juninas é a fogueira, e mencionamos duas versões para nos referirmos a sua existência. Uma delas, presente nos relatos bíblicos, conta que Isabel, mãe de João Batista, disse a sua prima Maria (a que seria mãe de Jesus Cristo) que acenderia uma fogueira para comunicar o nascimento de seu filho, e assim o fez. Esta, portanto, é a versão que há ligada à sacralidade e que explicaria a prática de se acender uma fogueira na noite de 23 para 24 de junho. Uma segunda versão, defendida por alguns pesquisadores, atribui o ato de se acender fogueiras às práticas europeias pagãs, já que alguns povos viam no fogo um elemento mágico para espantar as pragas da lavoura.

Como maneira de reafirmar como os elementos simbólicos guardam em si formas e significados próprios dados pela cultura daqueles que a praticam –e também, por que não, a título de curiosidade–, vale mencionarmos que, segundo a tradição, a fogueira deve ser feita uma configuração diferente dos troncos em função do santo junino. Assim, segundo a tradição, a fogueira armada para Santo Antônio deve ser quadrada, já a de São João possui uma disposição circular e a de São Pedro deve ser feita com forma triangular. Nos parece interessante mencionar, por outro lado, dois rituais tradicionais que são realizados em torno da fogueira acesa e que mostram a confraternização entre as famílias no interior. O primeiro, contempla um ritual de batismo em que, diferentemente do batismo feito na igreja, padrinhos e afilhados se escolhem entre si, em um ato de escolha espontâneo e de total autonomia. Um segundo ritual se dá quando, ao pular a fogueira, mulheres e homens se fazem “comadres” e “compadres” como sinônimo de consagrarem alianças mais fortes de amizade e companheirismo.

Ao lado da fogueira, desenvolve-se outro evento característico no dia de São João que é a quadrilha, uma dança coletiva entre vários casais. De acordo com a maioria dos estudos levantados, a origem desta dança é anglo-saxã. Dava-se no momento em que a população camponesa retornava de seus trabalhos na lavoura, principalmente no período de inverno, e dançava uma coreografia herdada dos celtas. Considera-se que esta sequência ritmada de passos e movimentos foi alterada e modificada a partir da guerra entre a França e a Inglaterra. Desta forma, passou a estar presente no imaginário de franceses, ingleses e também portugueses. Segundo Gonçalves e Almeida, a palavra quadrilha é proveniente do francês *quadrille* e:

(...) surgiu em Paris, no século XVIII, denominada como dança de salão; era composta por cavalheiros e damas que formando quatro casais interagiam por meio da dança, e seu nome, traduzido para o português, significa “quadrado”, era prática habitual da elite europeia (2019, p. 2).

Chegando ao Brasil, durante o período Regencial, por volta de 1830, esta dança se instalou no ambiente aristocrático. De acordo com Douglas Amaral, coordenador da Quadrilha Gonzaga, do Rio de Janeiro (RJ) em entrevista ao Programa Brincando no *Arraiá da TV Brasil* (2015), foi o povo brasileiro que, apropriando-se desta dança aristocrática, colocou elementos de uma realidade denominada “caipira”. Isto explicaria o motivo pelo qual os passos comanda-

dos pela figura do marcador de quadrilha foram adaptados do idioma francês para o português e adquiriram uma pronúncia brasileira. Por isso, tanto vamos encontrar nomes de passos derivados do francês, como Anarriê, Balancê e Retornê –em francês *en arrière* (para trás), *balancier* (balançar-se) e *retourner* (dar a volta, girar)–, quanto outros passos com nomes bem brasileiros, como o "olha a chuva!", "passeio na roça", "é mentira", entre outros.

O casamento matuto ou caipira. Teatro popular

Sendo a quadrilha a dança típica junina, é necessário resgatarmos o seu significado. Esta é ensaiada e dançada em comemoração a um casamento que sempre se teatraliza no momento prévio ao baile. Trata-se de uma representação em que os personagens geralmente são o padre ou vigário, os noivos, os pais da noiva e o delegado. O roteiro da cena representada pode sofrer variações em função da criatividade daqueles que o escrevem e da possibilidade de poder retratar algum aspecto do contexto social do momento. Como se pode ver, o casamento matuto ou caipira surgiu como uma paródia dos casamentos clássicos, fugindo, assim, dos "padrões tradicionais". Porém, ao mesmo tempo, a cena pode ser vista como uma representação do contexto histórico, sócio-cultural característico de um ambiente que, segundo Fortunato (2000), nos remete a época dos coronéis⁴⁶ no nordeste do Brasil, um contexto social muito próximo aos valores e relações sociais que remontam ao século XIX.

Sem levarmos em consideração as variações que podem ocorrer no enredo, de acordo com critérios locais ou regionais, a cena conta a história de um jovem, que havendo engravidado uma "moça de família" não quer se casar com ela, e de uma moça que, por ter "perdido a honra", precisa se casar. Ocorre, assim, um casamento forçado, já que o pai da moça obriga-os a se casarem com o intuito de preservar os valores morais da família tradicional e de manter a reputação da filha e da família. Para isso, pede a ajuda do delegado –representante da lei e da ordem– para fazer cumprir a lei local indo buscá-lo para se casar e também para evitar a sua fuga durante a cerimônia de casamento. Gostaríamos de ressaltar, aqui, que, embora essa cena faça parte da tradição, ela é vista, atualmente, sob a óptica da crítica feminista contemporânea, como uma encenação que tende a ser abolida ou modificada para adaptar-se a formas e concepções sociais modernas sobre o casamento. Destacamos este fato como um claro exemplo de como a cultura não é, como mencionamos anteriormente, algo estático nem imutável (Santos, 1987).

Quanto à representação mais popular desta cena, as falas do diálogo e os nomes dos personagens são criados por cada quadrilha havendo um cuidado de representar carregando no sotaque caipira e usando uma linguagem engraçada e de duplo sentido. A teatralização acaba quando os noivos se casam e a família da noiva convida os presentes para comemorem o evento numa grande festa, comendo e dançando a quadrilha.

⁴⁶ Os coronéis são semelhantes ao que na Argentina se conhece como "terratenientes".

Dois modelos de convivência atuais: quadrilha tradicional x quadrilha estilizada

A festa de São João oriunda do nordeste do Brasil tem uma origem rural associada ao ciclo das colheitas agrícolas, ao calendário religioso cristão e a determinadas características familiares nas quais os costumes tradicionais e regionais reinam. No entanto, com a sua evolução histórica e um crescente processo de migração do campo para as cidades por causa da industrialização, as Festas Juninas modificaram-se substancialmente, chegando ao ponto de se converterem em um evento turístico que favorece a economia regional. Hoje são duas as cidades que concorrem pela melhor e maior organização da festa, as cidades de Caruaru (PE) e Campina Grande (PB) no nordeste do Brasil. Observa-se que a festa, que antes possuía uma marca comunitária e familiar, aos poucos, no espaço urbano, foi adquirindo uma faceta comercial, adotando outras características e se adaptando para se transformar em um grande espetáculo para as massas. Incorporando ao mesmo tempo um aspecto econômico e até político, já que esta organização hoje conta com o patrocínio de empresas privadas e do Estado.

Um dos elementos mais visíveis desta nova faceta é a mistura de elementos tradicionais, ligados ao passado, e de elementos modernos, como a estilização do matuto. Desta forma, o matuto que antes usava a roupa de um homem simples do campo (chapéu de palha, camisa quadriculada e calça remendada), passou a ser representado com a indumentária do boiadeiro ao estilo *country*. Este passou a ser chamado de sertanejo⁴⁷, modificando-se, assim, o sentido original do termo e conferindo a esta palavra uma nova acepção. Já as mulheres, se antes usavam vestidos de chita com excessos de babados e fitas, atualmente se transformaram e adquiriram maior luxo com a incorporação de vários adereços. Quanto à quadrilha, aos olhos de muitos, até se assemelham a um espetáculo visto “na avenida”, expressão usada para representar o desfile das escolas de samba no carnaval do Rio de Janeiro. Aliás, com a incorporação do urbano e de novos costumes, não só se observam mudanças nas roupas e nos passos coreografados, como também no enredo do casamento que passou a incorporar aspectos da modernidade⁴⁸.

Com relação a como as pessoas veem e/ou comentam estas mudanças, instaurou-se uma discussão que divide opiniões. Algumas consideram que a festa de São João deve manter a caracterização do estilo conhecido como tradicional, representativo do meio rural de uma época, e outras aderem às novas mudanças na festa, caracterizando-a como estilizada e defendendo um estilo diferente em muito dista do meio rural. Sem nos adentrarmos na discussão, é relevante pensar nas mudanças que a modernidade traz e no impacto que elas promovem nas manifestações culturais. Como afirma Hall (1997) em Morigi (2005), se anali-

⁴⁷ Originário ou próprio do sertão.

⁴⁸ Sugerimos ver estas mudanças acessando *Youtube* e páginas de internet do Brasil. São espaços nos quais muitas quadrilhas divulgam seu trabalho e sobem a gravação do dia da festa.

sarmos a questão da identidade relacionada ao caráter de mudança na modernidade, observamos que esta tende a impactar na noção de identidade cultural, já que as sociedades modernas não possuem um único centro ou concepção em torno do quais as identidades se organizam e se desenvolvem. Ainda segundo Hall, o que caracteriza as sociedades atuais são as diferenças atravessadas por divisões e antagonismos sociais que levam a produzir uma variedade de diferentes posições de sujeito, fazendo com que no processo de construção da identidade cultural regional, e portanto de construção social, o que antes parecia algo fixo seja alterado pela mudança social. Possivelmente, esta postura de entendimento sobre a construção de uma identidade cultural, associada às divisões e antagonismos sociais da modernidade e pós-modernidade, nos leve a compreender a existência desses dois estilos de quadrilha, “tradicional” versus “estilizado”, como parte de um processo. A cultura é fruto de um processo que já nos falava Santos (1987) anteriormente.

Em ambos os casos, sejam as Festas Juninas realizadas como uma festa para rememoração, com fortes vínculos instaurados nas práticas do passado, ou como festa massiva, cuja finalidade maior passou a ser promover o entretenimento e a diversão, elas continuam fazendo parte das importantes festas populares no Brasil, como uma prática arraigada e mantida pelo povo brasileiro.

Um arraial inclusivo: cancelamento dos preconceitos e estereótipos sociais nas Festas Juninas

A Festa Junina, desde que surgiu, foi sofrendo modificações com o passar do tempo. Inicialmente, desde a sua chegada ao Brasil com os portugueses a festa era feita em comemoração à boa colheita e continha uma índole mais aristocrática e, posteriormente, adotando outras características que a levaram a se converter em uma grande festa popular no Brasil.

Apesar de as Festas Juninas terem sofrido adaptações e modificações, só recentemente é que estão sendo incorporados outros e novos aspectos que nos levam a refletir sobre alguns estereótipos e preconceitos presentes nesta manifestação popular. Um deles está associado à visão do homem do campo⁴⁹, considerado um sujeito atrasado, malvestido e de fala tosca, e à mulher que como integrante de um contexto social e cultural aos moldes do patriarcado, como não poder engravidar e ficar solteira –ou apenas pelo fato de ter “perdido a virgindade”-, é levada a se casar submetida ao poder de decisão e autoridade sobretudo do pai. Porém, atualmente as Festas Juninas estão se amoldando a novos tempos e valores sociais. Assim, o festejo tem deixado de lado versões com algumas características estereotipadas da cultura caipira para assumir novas posturas, manifestando-se em oposição a aspectos como a discriminação para com o estilo de vida e os costumes do

⁴⁹ Esta concepção começou a se organizar no imaginário popular em 1918, a partir da figura do Jeca Tatu, personagem de Monteiro Lobato.

meio rural, a violência contra as mulheres e outras minorias. Desta forma, observamos que há um incentivo na participação de novos atores sociais por meio de algumas iniciativas que podem ser vistas em alguns estados do Brasil que mostram como a tradição começa a ser redefinida.

No âmbito educacional, um exemplo é o Estado de Santa Catarina que aproveita a celebração junina para discutir com os alunos os aspectos envolvidos nesta celebração, tais como a época da colheita, os santos homenageados, a literatura de cordel, as canções brasileiras e os contos populares. Da mesma forma, os alunos são orientados a não reproduzir os estereótipos sobre o caipira e nem outras formas de preconceito, e deixar de contar piadas homofóbicas, racistas ou sexistas.

Observa-se também que as quadrilhas juninas, principalmente as grandes quadrilhas que se apresentam em cidades que competem pela organização da festa, estão rompendo com a tradição binária em que só havia casais formados por um homem e uma mulher. Outro fato observado é o de que muitas quadrilhas juninas vão se transformando devido a mudanças que se deram na sociedade. Graças a estas, vão se dando experiências no arraial das festas juninas que possibilitam, por exemplo, a incorporação de homossexuais e trans, fugindo do já mencionado binarismo. Um exemplo que vale a pena ser mencionado é o da Quadrilha Junina Tradição do Morro da Conceição na zona norte da cidade de Recife (PE) que em 2013 apresentou dois homens gays no tradicional casamento caipira. Outras mudanças parecem ter sido geradas a partir de políticas sociais de inclusão que fazem com que, por exemplo, outros grupos alvo de discriminação, como obesos e deficientes físicos, também participem da quadrilha. Desta forma foi que a Quadrilha Junina Mirim Fusão, também como exemplo presente no Morro da Conceição, acolheu uma integrante com síndrome de Down. Mencionamos estas ocorrências como uma amostra de práticas de mudança social e de políticas de inclusão.

Por último, destacamos mais duas outras manifestações que se deram em outro estado do nordeste do Brasil, desta vez o Ceará, em que incorporaram *performances* trans pondo em xeque o já citado binarismo por meio das coreografias e indumentárias que adotaram e fazendo protagonistas as travestis, *drag queens* e transexuais (Noletto, 2017). Exemplo disto foi a Quadrilha Ceará Junino, em Fortaleza, que ganhou dois concursos, o de Miss Caipira Gay 2015 e o de Rainha da Diversidade 2015 da Fequajuce (Federação de Quadrilhas Juninas no Ceará). Vale a pena acrescentarmos que também no Ceará se deu a realização do curta-metragem “O São João também é trans”⁵⁰ baseado na experiência de jovens participantes das quadrilhas juninas desta cidade que retrata a inserção de mulheres transexuais na manifestação quadrilheira do interior (Costa Barroso, 2016).

⁵⁰ Ver: <https://youtu.be/T35r1LJQFQc>

Palavras finais

As festividades brasileiras realizadas em todo o país refletem as diferentes matrizes étnicas constituintes de uma cultura miscigenada formada pela incorporação de elementos de diferentes culturas durante a formação da sociedade brasileira. As festas populares, em geral, têm como principais características a sua ocorrência em todo o território nacional, uma forte presença popular e a união entre o sagrado e o profano, tornando-as um espetáculo, como o Carnaval e as Festas Juninas, que combinam muito bem esses elementos.

Neste trabalho, procuramos dar protagonismo às Festas Juninas como uma verdadeira festa popular no Brasil –pensando-as a partir do conceito de Williams, segundo o qual a cultura é algo comum e de todos– e que já funciona com um caráter identitário, estando presente como parte da cultura da sociedade brasileira. Funcionando, além disso, como um potente veículo de integração social, já que desta forma o brasileiro, através de suas manifestações culturais com suas canções, danças, culinária, etc, dá mostras da sociedade em que vive.

Dirigimos nosso interesse particular na comemoração das Festas Juninas, mas não sem antes fazer uma breve comparação entre estas e o carnaval, por serem ambas festas populares de grande dimensão e importância do Brasil. Porém, deixamos claro que este estudo sobre as Festas Juninas, em função de suas origens, de como elas se caracterizam e que transformações sofreram nos últimos anos, tem como objetivo central visibilizar a importância que elas adquirem no imaginário cultural dos brasileiros levando em conta os fatores que contribuíram e contribuem para sua preservação ao longo do tempo. Descrever os elementos característicos e simbólicos das Festas Juninas (os santos e as simpatias, o arraial junino, as fogueiras, o casamento caipira, as quadrilhas) nos levaram a olhar tanto para algumas das suas características tradicionais quanto para tentar refletirmos sobre as recentes modificações que elas vêm tendo e incorporando.

Já nos referimos aqui às Festas Juninas como parte da cultura brasileira que reflete, através da preservação e manutenção de uma tradição, a herança de uma comunidade. Agora antes de terminar, queremos detalhar um pouco sobre o que implica falar de cultura, considerando que toda cultura é construída a partir das ações e inter-relações sociais. Todos nós sabemos que as pessoas, por fazerem parte de uma sociedade, interagem umas com as outras, intercambiando ideias, conhecimentos, vivências e experiências que promovem a construção mútua da sua cultura. A possibilidade de vivermos em grupo nos traz como consequência a construção de uma nova história de vida, na qual hábitos e costumes, manifestações, expressões, sentimentos, ocorrem em um contexto em que é crucial preservar estes elementos que determinam ao mesmo tempo um modo de ser e de viver no mundo e em sociedade. Porém, isto não se trata de um processo estável, sem mudanças, porque mesmo que as tradições de uma cultura possam ser identificáveis, isto não significa dizer que elas não se transformem, que não contenham uma dinâmica. Por mais que seja um pensamento comum, não podemos pensar em cultura como algo estático. Cultura é um processo de construção social. Sabemos que há uma certa tendência de concebermos os eventos tradicionais como imutáveis. Contudo nada

do que é cultural pode ser estanque, porque a cultura faz parte de uma realidade em que a mudança é um aspecto fundamental. O erro segundo Santos (1987) está em que muitas vezes “fala-se de uma cultura como se fosse um produto, uma coisa com começo, meio e fim, com características definidas e um ponto final” (Santos 1987, p. 39).

Como podemos verificar ao longo deste capítulo, as Festas Juninas mesmo que possuam uma dinâmica característica, elas também foram e continuam se modificando porque também são resultado de processos sociais, urbanos e culturais. Um exemplo disso são as mudanças introduzidas na transição que sofreram ao passar do campo para a cidade. Outra modificação destacada é a incorporação de novos atores sociais que discutem a lógica hegemônica do sexo binário, assim como também atitudes críticas quanto aos papéis estereotipados da vida das mulheres e homens do interior ou do campo. Com isso, reafirmamos e reforçamos que nossas tradições sociais são cultura e que cultura, além de ser algo comum e que pertence a todos, longe está de se deter no tempo.

Para finalizar, gostaríamos de deixar claro que com este trabalho pretendemos que ele sirva de base para novos e futuros outros estudos sobre as festas populares validando este tema como objeto de estudo para a produção de conhecimento. Que possamos contribuir para outras produções que resgatem e (re)valorizem, desta forma, experiências culturais muitas vezes excluídas dos trabalhos e/ou estudos produzidos no âmbito acadêmico.

A partir daqui, do nosso lado, sairemos para um segundo momento em que almejamos coletar mais informação sobre as Festas Juninas já não mais falando sobre elas, mas realizando entrevistas que nos permita ouvir a voz de sujeitos concretos para, por meio de suas experiências, pensarmos melhor as mudanças sociais que mencionamos neste capítulo e que parecem já estar presentes nesta tão particular tradição popular brasileira.

Referências

- Abreu, M. (1999). As Memórias do Divino em Arte e Cultura Popular. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 28, 40-54.
- Amaral, R. (1998). Festa à Brasileiras: significados do festejar, no país que "não é sério". (1998). Tese (doutorado em antropologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, SP.
- Amaral, R. (2000). As mediações culturais da festa à brasileira. *Trabalhos de Antropologia e Etnologia Tæ*, 40(1/2), 13-22.
- Câmara Cascudo, L. (1954). Dicionário do Folclore Brasileiro. Instituto Nacional do Livro, INL, Rio de Janeiro. Disponível em <https://archive.org/details/dicionariodofolc00casc>
- Câmara Cascudo, L. (1946). *Festas e tradições populares*. Rio de Janeiro: Briguiet.
- Costa Barroso, H. (2016). “O São João é gay!!”: horizontes interpretativos sobre as performances trans na Festa Junina no Ceará. *Revista Periódicus*, 1(6), 179-197. Disponível em <http://dx.doi.org/10.9771/peri.v1i6.20561>

- De Sousa Santos, B. (2006). *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social*. Buenos Aires: Clacso. Disponible en <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/edicion/santos/Capitulo%20I.pdf>
- Durkheim, É. (1968). *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris: PUF.
- Duvignaud, J. (1983) *Festas e civilizações*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Fortunato, M. (2000). O coronelismo e a imagem do coronel: de símbolo a simulacro do poder local. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- García Canclini, N. (2011). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.
- Gonçalves, E. e Almeida, V. (2019). Nos Passos da Tradição: Quadrilhas Como Fonte de Informação e Patrimônio Cultural em Juazeiro do Norte. XV ENECULT, 01 a 03 de agosto, Salvador, Bahia.
- Hall, S. (1997). *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
- Lima, R. e Ferreira, C. (1999). O Museu de Folclore e as Artes Populares in Arte e Cultura Popular. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 28, 100-119.
- Morigi, V. (2005). Mídia, Identidade Cultural Nordestina: Festa Junina como expressão. *Revista In texto*, 1(12), 1-13.
- Noletto, R. da Silva. (2017). Casamento em performance, parentesco em questão: gênero e sexualidade no São João de Belém, Pará. *Cadernos Pagu*, (51), 1-49. Disponible en: <https://doi.org/10.1590/18094449201700510020>
- Santos, J. (1987). *O que é Cultura*. Editora Brasiliense. Coleção Primeiros Passos.
- Tavares de Lima, R. (1962) *Abecê do Folclore*. São Paulo: Ricordi.
- TV Brasil. Programa Brincando no Arraiá (2015) Quadrilhas juninas: saiba como começou a festa. Disponible en: <https://www.ebc.com.br/infantil/2015/06/descubra-origem-da-quadrilha-das-festas-juninas>
- Williams, R. (1989). A Cultura é de todos, Trad. Maria Elisa Cevalco. Departamento de Letras, USP, de Culture is ordinary. En: *Ressources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*. London: Verso [1958].

CAPÍTULO 5

Arte contra el racismo: Moisés Patrício y Mirta Toledo

Ana Bugnone

Introducción

¿Qué hace o qué puede hacer el arte contra el racismo?, ¿qué potencialidades y medios tiene? Sin desconocer sus límites, me interesa en este capítulo responder estas preguntas desde las prácticas artísticas de Moisés Patrício (São Paulo, 1984) y de Mirta Toledo (Buenos Aires, 1952). Como veremos, sus propuestas son diferentes y el punto de unión que nos permite analizarlas de forma conjunta es que ambos se propusieron expresar una ruptura en términos visuales y políticos con el racismo.

Estos artistas provienen de países -Brasil y Argentina- y de sociedades cuyas historias socioculturales son divergentes. Sin embargo, hay cuestiones comunes, como el ideal blanco y eurocéntrico que las constituyó, por un lado, y la ausencia -al menos desde sus percepciones- de una matriz afro e indígenas en las currículas académicas y en las producciones artísticas más hegemónicas de los dos países, por el otro.

Patrício es un artista y educador brasileño afrodescendiente que vive y trabaja en São Paulo. Vincula su práctica artística con un proyecto que se aboca a develar y poner en tensión el racismo existente en la actualidad en Brasil, específicamente en São Paulo. Resulta de interés analizar sus *performances* en las que se destaca el énfasis puesto en el cuerpo y elementos de la cultura negra en Brasil, como el candomblé. Según el artista, sus referencias son afro-orientadas y parten del conocimiento que construyó en espacios ligados a las prácticas religiosas y culturales de ascendencia africana.

Toledo es una artista argentina que residió en Estados Unidos y actualmente vive en Buenos Aires, hija de un hombre afro-guaraní y una mujer española. Trabaja con diversas prácticas creativas, como la escultura, la pintura, el *collage* y la escritura. Su producción se centra en resaltar la diversidad étnica, sus raíces indígenas, así como trabajar con las imágenes de afrodescendientes, al tiempo que cuestiona el ideal pro-europeo en la construcción de la imagen. Sostiene que desea resaltar las diferencias contra la masificación cultural. Ambos artistas son reconocidos en sus medios de trabajo, han recibido premios y actualmente se encuentran en actividad.

Presento en este capítulo las modalidades particulares que adquieren las prácticas artísticas y discursivas de Patricio y Toledo en relación con una posición antirracista, para compararlas y comprender la forma en que dichas prácticas se vinculan con la política en sus contextos específicos históricos y actuales y determinar si estas prácticas producen nuevas modalidades de producción visual del presente, oponiéndose a discursos nacionales hegemónicos y vigentes sobre la “mixtura de razas” en Brasil y la descendencia puramente europea en Argentina.

Esta investigación se inserta en el marco de los estudios sociales del arte desde una perspectiva decolonial (Mignolo, 2010, 2011; Quijano, 1998, 2000, 2014; Maldonado-Torres, 2007, 2008), específicamente aquella que permite analizar materiales artísticos. Este enfoque, surgido en los últimos años por pensadores latinoamericanos y emparentada con los estudios post-coloniales, hace énfasis en la colonialidad del poder en función de que la construcción de la modernidad estuvo directamente ligada a la conquista de América y a la caracterización y clasificación del mundo a partir de un criterio racista. Los estudios decoloniales realizan una crítica al eurocentrismo y a la racialización de las relaciones sociales y económicas. Bajo este marco, se han generado estudios denominados estéticas decoloniales, en cuyo seno han sido fundamentales la participación de Mignolo (2011), Gómez y Mignolo (2012), Grüner (2000, 2001) y Rivera Cusicanqui (2010). Según Gómez y Mignolo, “el arte y la estética fueron instrumentos de colonización de subjetividades y hoy la descolonización de la estética para liberar la *aesthesis* es un aspecto fundamental de los procesos de decolonialidad” (2012, p. 13). En esta línea, Cusicanqui (2010) ha estudiado las imágenes producidas en el siglo XVI por uno de los inspiradores de los estudios decoloniales, Felipe Waman Poma de Ayala, desde el enfoque de la sociología de la imagen. La autora sostiene que “las imágenes tienen la fuerza de construir una narrativa crítica [...], permiten captar los sentidos bloqueados y olvidados por la lengua oficial” (Cusicanqui, 2010, p. 5). En este sentido, la perspectiva adoptada en este trabajo permitirá ampliar el anclaje teórico de la investigación en cuanto consideramos que las prácticas artísticas antirracistas provenientes de Brasil y Argentina hacen particularmente pertinente este enfoque.

A partir de Raymond Williams –para quien “el arte, aunque claramente relacionado con las otras actividades, expresa ciertos elementos de la organización que, de acuerdo con los términos de esta, sólo podrían haberse expresado de ese modo” (Williams, 2003, p. 55)– y Jacques Rancière (2002, 2005, 2010), he concebido una noción de *politicidad* que permite identificar los modos en que el arte desestructura las convenciones y las expectativas sociales del campo a través de sus producciones, acciones y discursos. Rancière (2002) sostiene que la estética puede pensarse como una de las formas (la otra es la política) que produce una reconfiguración de los datos sensibles a partir del disenso, una experiencia sensorial específica que ofrece nuevas configuraciones del espacio y del tiempo, de lugares y funciones de los sujetos y objetos. Esta conceptualización permite especificar la relación entre arte y política, no profundizada en los estudios de las estéticas decoloniales. Asimismo, retomamos la iniciativa de Grüner, quien propone pensar el arte como *otra* forma de comunicación, es decir, que permite

“desarticular las visiones estabilizadas e institucionalizadas, mostrando que hay siempre una diferencia posible” (2000, p. 2).

Por otro lado, este trabajo se sustenta en una concepción sobre la visualidad que se enfoca en los objetos “mediante los que se hace posible la transferencia social de conocimiento y simbolicidad por medio de la circulación pública de ‘efectores culturales’ promovida a través de canales en los que la visualidad constituye el soporte preferente de comunicación” (Brea, 2005, p. 7). Así, cobran importancia los “actos de ver” en un orden de visibilidades conformado en un tiempo y espacio determinado que compone una serie de reglas para el ver y ser visto, mirar y ser mirado.

El racismo, desde la perspectiva decolonial, se basa en la afirmación de que después de la conquista de América la clasificación racial organiza el mundo. Así, la “raza” constituye una experiencia básica de la dominación colonial, y esta incluye una racionalidad específica que es el eurocentrismo (Quijano, 2000). Esta clasificación racial estableció relaciones de dominación, donde “indios”, “negros” y “mestizos” se definieron por su relación en las jerarquías y roles correspondientes, ubicados siempre en un lugar de inferioridad. La constitución de las naciones incluyó procesos de otrificación y racialización, produciendo lo que Segato denomina “formaciones nacionales de alteridad”, en tanto “representaciones hegemónicas de nación que producen realidades” (2007, p. 29) y que pueden ser pensadas con Anderson (1993) como “comunidades imaginadas”, aunque con una carga no solo simbólica, sino también con resultados son bien concretos. La propuesta de este trabajo supone, como sugiere Menéndez, incluir “análisis a través de otros espacios marginales donde el poder y el racismo se revelan tal vez de forma más decisiva y significativa” (2002, p. 30), en función de una perspectiva que estudie el “racismo intersticial”, es decir que busca comprender procesos del poder y del racismo que, sin negarlos, vayan más allá más allá de “aquellos lugares donde explícitamente emergen y funcionan en tanto poder o racismo” (p. 30).

Podemos afirmar como nuestra hipótesis principal que las producciones artísticas y discursivas de Moisés Patricio y de Mirta Toledo que involucran una posición antirracista, implican 1) una visibilización de la problemática étnica en Brasil y Argentina, oculta bajo el paradigma de la blanquitud como ideal estético; 2) una apuesta política a la disrupción respecto de: a) los lugares y funciones asignados en el campo artístico a lxs artistas cuya adscripción étnica esté definida por la condición de afrodescendiente y de descendiente indígena, b) el tipo de obras y su contenido en términos semánticos, que se posicionan críticamente respecto de la mirada eurocentrista del mundo, especialmente de América Latina. Según esta hipótesis, lxs artistas analizados producen repertorios de imágenes y discursos que remiten a visualidades y ocupaciones de espacios por parte de sujetos –lxs artistas– y objetos –las obras– disruptivas y disensuales en relación con las representaciones locales-nacionales de la conformación racial, donde la blanquitud y la inmediata referencia al ideal europeo producen visualidades dominantes. La implicancia política de estas producciones podrá verse a través del análisis material y discursivo de ambxs artistas en vinculación directa con los procesos socioculturales históricos y actuales.

Metodológicamente, esta investigación de corte cualitativo se llevó a cabo desde la perspectiva de la transdisciplinariedad. Esta implica, analizar las prácticas artísticas desde el cruce de diversas disciplinas, teniendo en cuenta sus limitaciones y diferentes paradigmas, por lo tanto, sin caer en una sumatoria de citas de diversas proveniencias (Richard, 2014). Esta perspectiva transdisciplinaria complejiza el análisis de los fenómenos artísticos. Así,

lo transdisciplinario es la zona fronteriza en la que la reflexión en torno al arte entra en un nuevo régimen flexible de proximidades y traspasos entre saberes mezclados (la antropología cultural, la sociología, la literatura, la semiótica, la filosofía, las teorías del discurso, etc.) que, desinhibidamente, se interrumpen unos a otros con preguntas y respuestas siempre parciales para evitar cualquier totalización del conocimiento. (Richard, 2014, p. 18)

La importancia de construir un análisis social y políticamente situado de las prácticas artísticas, refiere no sólo a una elección metodológica sino también –y fundamentalmente- a la necesidad de elaborar un pensamiento complejo y crítico.

Esto coincide con un tipo de abordaje como el que proponemos para referirnos a la visualidad, dado que para el estudio de las prácticas artísticas y discursivas de Moisés Patrício y Mirta Toledo, utilizamos la estrategia de los “estudios culturales visuales” (Brea, 2005, 2009). Estos exceden las divisiones tradicionales disciplinarias y proponen la ampliación del campo de estudios desde una posición crítica, centrados en el estudio de la producción de significado cultural a través de la visualidad. Lo visual es el resultado de una producción eminentemente cultural, por lo que, según Brea, “no hay hechos [...] de visualidad puros, sino actos de ver extremadamente complejos” (2005, p. 8), y esto supone que están “políticamente connotados”, en tanto implican “todo el amplio repertorio de modos de hacer relacionado con el ver y el ser visto, el mirar y el ser mirado [...] y la articulación de relaciones de poder, dominación, privilegio, sometimiento, control que todo ello conlleva” (2005, p. 9). Dicha perspectiva resulta particularmente adecuada para este estudio porque permite analizar si las prácticas de Patrício y Toledo implican formas de visibilizar el racismo existente en ambos países, al mismo tiempo que poner en el espacio de circulación pública obras que, paradójicamente, al tiempo que hacen “ver”, demuestran la invisibilización social de estos problemas.

Este trabajo propone un estudio de casos de tipo comparativo cuyo objeto de estudio está conformado por obras de arte y discursos producidos por Moisés Patrício y Mirta Toledo a lo largo de su trayectoria artística. La selección de los casos estuvo guiada por la relevancia de la posición antirracista que orienta las producciones de ambos artistas.

Moisés Patrício: *Presença negra*

En febrero de 2015, Moisés Patrício y Peter de Brito⁵¹ (1967, Gastão Vidigal), lanzaron el manifiesto “A presença negra”, donde proponen realizar acciones performáticas para hacer ver la *presença negra* en inauguraciones de exposiciones en espacios de exhibición artísticos. Parten de la afirmación de que en Brasil

a desproporção na representação numérica de afrodescendentes em certos espaços sociais, e mais precisamente no contexto das artes visuais, é surpreendente e reveladora.

É bem pouco comum encontrar artistas afrodescendentes representados no rol de artistas das galerias comerciais, bem como na maior parte das exposições de artes visuais no País. Essa realidade se reforça com o corrente discurso de que não existem artistas afrodescendentes no Brasil.

A presença negra está circunscrita e limitada a contextos de manifestação e fruição culturais bem específicos. Essa invisibilidade programada e sistemática tem se perpetuado por meio de processos não verbais de intimidação que negam aos afrodescendentes a possibilidade de apropriação de certos espaços e do exercício de convivência social nos mesmos. (Patrício y de Brito, febrero de 2015, p. 1)

A partir de estas aseveraciones, de Brito y Patrício plantean en este manifiesto realizar una “ação cultural que congregue artistas e intelectuais afrodescendentes”:

A Presença Negra é uma ação pacífica e alegre, um ato consciente e subversivo que tem como propósito preencher a lacuna que existe entre a comunidade de artistas negros e certos espaços sociais, por meio da ocupação de galerias, museus e instituições culturais, por um grande número de afrodescendentes, em dia de abertura de exposição. (Patrício y de Brito, febrero de 2015, p. 1)

Así, explican que la acción consiste en que lxs participantes aprecien la muestra como público asistente, a la que llegan en diferentes momentos para mostrar su presencia en estos espacios específicos a los que no tienen acceso por ser eminentemente blancos.

En el caso particular de Brasil, el racismo imperante se relaciona con la visión eurocéntrica que vino de la mano de la conquista portuguesa y, además, con una concepción de la sociedad brasileña como compuesta por tres “razas”: la blanca-europea, la indígena y la africana, “mixtura de razas” (*miscigenação*) que en el siglo XIX fue vista como la causa generaba el atraso económico y humano de la sociedad, por lo cual se debía iniciar un proceso de emblanquecimiento (Guimarães, 2004). Si bien esta teoría racista fue superada por la de la “democra-

⁵¹ Para conocer más sobre la obra de Peter de Brito, ver Khouri, O. (2015). E Pluribus Unum: as poéticas visuo-conceituais de Peter de Brito, um artista da contemporaneidade. *Revista Estúdio*, 6(11), 112-124.

cia racial”, atribuida a Gilberto Freyre, lo cierto es que el racismo en Brasil no ha dejado de actuar como patrón de clasificación (Guimarães, 1999, 2004, Schwarcz, 2001) que se conjuga, simultáneamente, con el de clase y el de género.

Desde los nueve años, Moisés Patrício participó del proyecto educación “Meninos da Arte”, con talleres dictados por el artista argentino Juan José Balzi. En estos talleres, Balzi no solo enseñaba plástica, sino que les acercaba diarios, lecturas, discusiones y los llevaba a visitar museos de arte. Fue en esas salidas donde Patrício rápidamente observó que en los museos no había personas negras ni estaba presente su cultura de tradición africana. El artista comenta que esto le causó una “crise de representatividade”: “você olhava para as pinturas e o que era entendido como arte, como belo, como legal, como ideal, como bacana, como evoluído, era sempre aquela referência eurocêntrica” (Moisés Patrício, comunicación personal, 30 de Julio 2018).

Por otro lado, es interesante mencionar la vivencia que tuvo Moisés Patrício como estudiante de la Escola de Comunicação e Artes de la Universidade de São Paulo. Allí, tanto lxs profesorxs como los materiales de estudios se centraban en artistas blancxs y especialmente europexs. Patrício cuenta que no había bibliografía sobre la cultura negra ni profesorxs negrxs, aún más, durante los años que estudió allí, fue el único alumno negro de todas las clases. Este dato concreto se suma a otra apreciación que realiza el artista sobre su pasaje por la universidad:

A ausência não está só no conteúdo [da cultura negra], mas está em tudo, né? (...). Eu não tenho um espelho, não tenho uma referência, não tenho um texto, não tenho um artista. E aí é muito colonizador. O conteúdo importante é europeu. Foi muito difícil esse momento, porque é um momento de negação: me sentia, de uma forma ou outra, violentado na minha subjetividade. Todas as referências que eu trazia em relação aos meus antepassados, ao que eu entendia como arte, eram rechaçadas (Moisés Patrício, comunicación personal, 30 de Julio 2018)

Esto es lo que en la misma entrevista Patrício llama “a nova roupagem da escravidão”. La situación resulta más chocante si se tiene en cuenta que el artista pertenece, junto a su familia, a una comunidad de candomblé, en la que habita junto con cuatrocientas personas en un terreno colectivo y participa de los rituales y creencias propias de sus ancestros africanos. La comunidad de candomblé, para Patrício, es un espacio de resistencia.

A partir de sus estudios en la universidad, cambió su idea de lo que es el arte: lo que se entiende como arte, estética, son una serie de estrategias para colonizar, dice, y agrega que “esse conceito quadrado, eurocêntrico, o questiono muito”. La falta de referentes negrxs como pensadorxs, escritorxs, profesorxs, artistas, son, para Patrício, parte del racismo. Sostiene que el racismo es “um programa em andamento”, en la medida en que en Brasil “o racismo é estrutural” (Moisés Patrício, comunicación personal, 30 de Julio 2018).

El artista dice que en aquellos años percibió la prepotencia de lxs profesorxs blancxs sobre lxs alumnxs negrxs, se sintió “muito pequeno, sem crescimento” (en Moreira, 24 de junio de

2018, p. 9). Todo esto significaba una tendencia a “embranquecer”. Según cuenta, fue su pertenencia al candomblé y gracias a la educación que recibió en relación con los Orixás, que pudo resistirse a la cosmovisión eurocéntrica. Es por eso que Patrício se propuso escapar de los estereotipos y hacer públicas sus acciones y propuestas artísticas. Para ello, parte del reconocimiento de que hay un encasillamiento, en cuanto toda producción artística de una persona negro es llamada “arte negro” y, sin embargo, no existe una denominación inversa, ya que lo creado por blancxs no se denomina “arte blanco”.

Presença negra (Figuras 1 y 2) se realizó en espacios de exposición importantes de São Paulo, como las galerías Millan, Luisa Strina, Mendes Wood DM y la sede de la galería británica White Cube. Durante la *performance*, el grupo formado por artistas, escritorxs e intelectuales negrxs que habían llegado de forma separada se mantenía en silencio, sin actuar de forma estridente. Sin embargo, su sola presencia, paradójicamente, era lo más provocador de la muestra. No solo el color de la piel, sino también los turbantes, los cabellos crespos y trenzas se destacaban frente a la normalidad blanca de estos espacios. Ellxs eran el objeto de las miradas del resto de lxs asistentes. El personal que formaba parte del equipo de las galerías se preguntaba si eran extranjeroxs o invitadx especiales. Asimismo, Patrício cuenta una anécdota que merece ser mencionada, en la cual, mientras se desarrollaba la *performance*, una empleada le solicitó un fotógrafo que no enfocara hacia aquella “gente estranha” (en Martí, 3 de febrero de 2015).

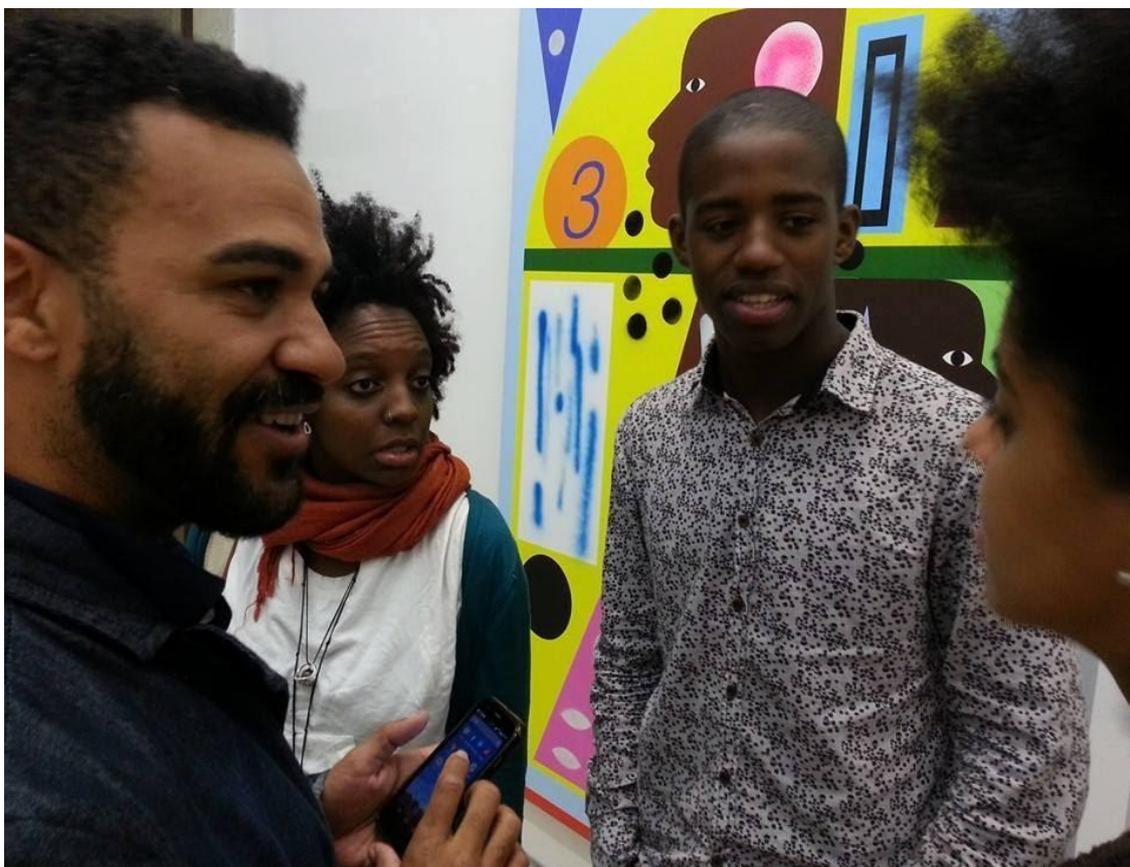


Figura 1. Participantes en *Presença negra*, 2015. Fuente: Archivo de *Presença negra*.



Figura 2. La artista visual Olyvia Bynum en *Presença negra*, 2015. Fuente: Archivo de *Presença negra*.

Patrício recuerda que en aquellas visitas a museos con Balzi, no solo no encontraba personas negras, sino que las únicas que veía eran quienes hacían los trabajos de servicios, como seguridad, limpieza y camarerxs. Es decir que el lugar socialmente asignado correspondía (y corresponde) al del trabajador en servicios y no al de artista o de público interesado en una muestra artística.

La propuesta de *Presença negra* se enmarca en dos cuestiones: por un lado, en la provocación que implica la asistencia de personas negras en los museos y, por otro lado, en la aspiración de Patrício de volver a reunir lo que fue separado por la esclavitud. Es decir que, guiado por su Orixá, Exu –dedicado al caminar y a la comunicación–, el artista entendió que una forma de contraponer el proceso que implicó el secuestro en África y luego la diseminación de personas esclavizadas en Brasil era generar encuentros entre personas negras en espacios ilegítimos, como son los de arte. Estas dos cuestiones –la provocación y la reunión– constituyen el centro de las acciones antirracistas y pueden verse a partir de estas los modos en que actúa el racismo, los restos de la colonialidad del poder aún vigentes, los estereotipos sociales y étni-

cos. En este sentido, *Presença negra*, se presenta como un proyecto decolonial que propone una mirada y sujetos *otros*, descentrados de la constitución colonial que posiciona sujetos y capacidades, espacios, tiempos y voces.

Esta idea de sostener encuentros se hizo realidad en tanto otrxs artistas negrxs asistieron a las inauguraciones, interesados en la convocatoria. Según Patrício, lxs participantes de la acción tuvieron una reacción muy positiva, ya que en general, la falta de personas negras en estos espacios, generaban retracción. En cambio, durante *Presença negra* la sensación fue de sentirse más cómodxs porque eran varias personas en la misma situación, acompañándose (Figura 3). Por el contrario, las reacciones del público que frecuenta las inauguraciones de arte fue la de rechazo y desorientación. En cuanto a la primera, como se mencionó antes, hubo quienes evitaron fotografiar el grupo de personas negras por considerarlas “extrañas”. Por otro lado, el desconcierto que produjo esta presencia parece ser mayor al imaginable en un país habitado por una mayoría de personas que se reconocen como negras o mestizas (según el censo nacional de 2010, el 50,7% de las personas se considera negra o mestiza). Según *Folha de São Paulo*, “num canto da galeria, alguém perguntava baixinho que turma era aquela, em referência aos 25 negros que ocupavam em massa o pequeno e branquíssimo espaço da Millan, em São Paulo” (Martí, 3 de febrero de 2015, párr. 1). Asimismo, Patrício cuenta que algunos asistentes lxs consideraban extranjerxs, se acercaban a ellxs hablándoles en inglés o preguntando si formaban parte de algún comité de otro país o de un consulado africano. Además, por el modo en que eran tratados, eran infantilizados. “Uma situação muito chocante”, dice Patrício (comunicación personal, 30 de Julio 2018).



Figura 3. Participantes en *Presença negra*, 2015. Fuente: Archivo de *Presença negra*.

La forma en que llamó la atención la asistencia de un grupo de personas negras a la inauguración de una muestra, da cuenta del acierto de Patrício y de Brito tanto respecto de la certeza de la falta de negros en estos eventos como de la incomodidad que generaría esta medida performática “silenciosa e destabilizadora” (Martí, 3 de febrero de 2015, párr. 2). Según Patrício, esto hace evidente una restricción existente para las personas negras. Otras de las consecuencias que el artista relata es que, si bien siguen siendo poquísimas personas negras las que asisten a inauguraciones de arte, a partir de estos encuentros, hay más interesadas en este asunto.

Mirta Toledo: *Pura diversidad*

Mirta Toledo se define como una artista preocupada por demostrar la riqueza que existe en la diversidad, a partir de lo cual quiere “mostrar la belleza que existe en los diferentes seres humanos” (La pintura como unión de razas, 15-21 de mayo de 2008, p. 1), en la medida en que concibe la belleza desde una concepción multicultural y por fuera de los estereotipos hegemónicos. Según su relato, los “trabajos aglutinados en la serie *Diversidad Pura*, celebran la diversidad cultural, religiosa, racial y sexual que hay en el planeta, proponiéndole al espectador una visión alternativa a la eurocéntrica” (Toledo en Facebook, Biografía, párr. 4).

Su historia familiar se conforma a partir de esa visión:

Mis padres, Toribio y Eva me hicieron tener conciencia de la diversidad étnica, cultural, religiosa y lingüística dentro de nuestra propia familia y su enseñanza fue amar esa diferencia. Mi madre era una inmigrante española, mi padre Toribio, Afro-Guaraní (El Cabecita Negra del barrio). Mi bisabuela paterna Martina era Afroargentina y mi abuela paterna Ramona Afro-Guaraní. (Toledo en Facebook, Álbumes, Retratos de familia, párr. 1)

En el caso de Argentina, aunque históricamente hubo componentes étnicos diversos, el ideal de blancura y el mito del origen puramente europeo de su población (Grimson, 2006, Adamovsky, 2012, Margulis, 1997) fueron la base de la autoconstrucción racial como un país blanco. La negación de la presencia de afrodescendientes –y, por tanto, su invisibilización tanto en la historia como en el presente, así como la construcción social de las personas negras en tanto no argentinas, sustentan ese ideal. Además, la batalla histórica que desde el Estado se ha realizado contra las poblaciones indígenas, así como la consecuente invisibilización de su existencia como comunidades pares de otras que habitan el territorio, también se sostienen en la representación de una población eminentemente blanca (Grimson, 2006).

A partir de su vivencia familiar, Toledo forjó una perspectiva no eurocéntrica y basada en la idea de diversidad. Según cuenta, de niña se acostumbró a escuchar halagos sobre la belleza de su madre española, blanca, rubia y de ojos claros, a diferencia de su padre indígena, afroguaraní, quien pasaba desapercibido o era tratado directamente en oposición a aquella y reci-

bía el apelativo de “cabecita negra”, en términos claramente despreciativos. Toledo asegura que el amor que se demostraban sus padres, a pesar de lo difícil que resultaba cargar con el rechazo social racista, fue una lección de diversidad y humanidad (Toledo en Dunegan, diciembre de 2002, p. 58).

Cuando se mudó a Estados Unidos, llamó su atención la idea de “pureza” racial que tenían algunos habitantes de ese país, una cuestión profundamente arraigada a dicha cultura, al tiempo que ella y su familia representaban la mezcla, falta de esa pureza: “me enfrenté con cuestiones como mi propia raza. Me acostumbré a términos como ‘pureza’ (usado para definir la raza de los ancestros de una persona) y ‘mezcla’ (aplicado a las personas que tienen más de un origen racial)”⁵², cuenta Toledo (2008, p. 49).

Con respecto a su mudanza a los Estados Unidos, la artista cuenta que

Como inmigrante, me vi clasificada por la sociedad, retratada como un estereotipo que no reconocía como propio. En ese momento, a través de la escultura, el dibujo, la poesía, la cerámica y la escritura (por ejemplo, Toledo, 1993, 1996, 1997), expresé lo que sentía al vivir entre dos culturas –la que había dejado y la que quería integrar, sin perder mi identidad.⁵³ (Toledo, 2008, p. 49)

Así, decidió resemantizar la idea de “pureza” para hablar de su propia “pura diversidad” y sostiene que eso es, en efecto, la humanidad (Toledo en Dunegan, diciembre de 2002, p. 59). Esta noción será el centro de su obra y el foco de su acción artística y narrativa desde los primeros años noventa.

La serie *Pura diversidad*, formada por pinturas, *collages* y técnicas mixtas retrata, fundamentalmente, rostros y cuerpos, muestra los rasgos físicos de las diferencias entre personas. Piel, cabellos, ropas y accesorios disímiles dan cuenta de esa visión sobre la diversidad en pinturas donde los colores vibrantes, las figuras delineadas y las texturas de las pinceladas son recursos que producen la materialidad de las obras. Allí entran los relatos familiares, las diferentes muñecas con las que juegan lxs niñxs, las maternidades y variados elementos que remiten a las diferencias culturales. Así, aparecen desde la diosa Iemanjá hasta una mujer abrazada a un esqueleto que recuerda las representaciones mexicanas del Día de los Muertos. Comparten la misma pintura, *El otro: pura diversidad* (Figura 1), bajo la mano destellante de una mujer negra, un muchacho con un chullo (el gorro utilizado en el Altiplano) y el cacique mapuche Lloncon, una mujer guaraní con su rostro pintado de colores y un aro de pluma junto con otras mujeres blancas occidentales, un varón y una mujer negrxs, un niño asiático. Algunxs de ellxs se tocan, se abrazan.

⁵² “I was confronted with issues like my own race. Terms such as ‘purity’ (as used to define the race of a person’s ancestors) and ‘mixed’ (applied to people who have more than one racial background) became familiar to me”. Todas las traducciones fueron realizadas por la autora.

⁵³ “As an immigrant, I found myself already classified by society, portrayed as a stereotype that I did not recognize as mine. At that time, through sculpture, drawing, pottery, and writing (e.g., Toledo, 1993, 1996, 1997), I expressed my feelings of living in between two cultures—the one I had left and the one I wanted to become a part of, without losing my identity”.



Figura 1. *El otro: pura diversidad*. Mirta Toledo, 2017. Fotografía: Mirta Toledo

En estas obras, Toledo no solo quiere mostrar la diversidad, sino alertar sobre la hegemonía de la imagen de belleza y los estereotipos. Así, dice:

a pesar del poder sin precedentes que tienen los medios masivos para llegar a todo el mundo e imponer las ideas de belleza, estética y valores morales que son los prototipos culturales de la sociedad dominante, la naturaleza humana es diversa y creativa⁵⁴. (Toledo, 2008, p. 49)

En el mismo sentido, afirma que “a través de mis obras quiero celebrar las diferencias existentes entre los seres humanos, en contraposición a la masificación cultural que nos imponen los medios de comunicación globalizados. La diversidad es uno de los tesoros de la humanidad” (Toledo en Sukama, 2014, párr. 13).

En cuanto a su idea de respeto a la diversidad, Toledo destaca la existencia de una paradoja:

⁵⁴ “Despite the unprecedented power of the mass media to reach the entire world and impose the ideas of beauty, aesthetics, and moral values that are the cultural prototypes of a dominant society, human nature is diverse and creative”.

Somos más avanzados en nuestros estómagos, pero en nuestros cerebros no aceptamos las personas que hay detrás de las comidas. Si aceptamos la riqueza con nuestro gusto, tenemos que aceptarla en todas las demás expresiones⁵⁵. (Toledo en Dunegan, diciembre de 2002, p. 59)

La serigrafía de una pareja desnuda besándose, en la que el hombre es negro y la mujer blanca y rubia, remite directamente a sus padres, subraya las diferencias étnicas entre ellos y simboliza la lucha contra el racismo (Figura 2). Asimismo, sus padres vuelven a aparecer en dos *collages* realizados con fotos de sus rostros, donde también resalta la divergencia entre los rasgos físicos de ambxs (Figura 3). Allí colocó, además, palabras recortadas de periódicos o revistas. Es interesante destacar que en el que trata sobre Toribio, su padre, la palabra que emerge con mayor pregnancia es “invisible” en letras blancas sobre un fondo negro.



Figura 2. *El Árbol de la Vida: Toribio y Eva, mis padres*. Mirta Toledo, 2004. Fotografía: Mirta Toledo

⁵⁵ “We are more advanced in our stomachs, but with our brains we don’t accept the people behind the food. If we accept the richness with our taste, we have to accept the richness in every other expression”.

Con respecto a la educación, Toledo menciona situaciones semejantes a las que describe Patrício:

en mi caso, modelar en arcilla las caras de los amerindios, mientras tenía una educación eurocéntrica, fue la manera de rescatar no solo las imágenes de mis ancestros, sino también sus voces en un intento de encontrar mi propia voz⁵⁷. (2008, p. 49)

La reivindicación de su condición étnica aparece con fuerza también en su *collage With the letter M*, de 2005, donde pintó un autorretrato. Toledo agregó al mismo una poesía que forma parte de la obra, en una hibridez entre el inglés y el castellano que suma la mixtura lingüística a la étnica. Comienza en inglés “Soy Mestiza”⁵⁸, definiendo el primero de los rasgos que forman parte de su identidad. Más adelante, sigue “ÚNICA... ¡parte de la DIVERSIDAD! Los PREJUICIOS son el alma de la sociedad, me matan de tristeza, pero no me cambiarán”⁵⁹ y, al finalizar, afirma en español: “con M de Guaraní, como mi padre, con M de Leonesa, como mi madre, con M de Mi Misma (...) Asimilar me, no... Desaparecer Menos, ni Muerta” (Toledo, 2008, p. 49).

Como se ve, el acento puesto en una etnicidad construida desde el mestizaje es una elección que Toledo muestra constantemente, ya sea de forma autorreferencial o retratando a otros. La necesidad de enfatizar en esta cuestión parece ser la contrapartida de un contexto sociohistórico homogeneizante, ya sea en Argentina o en Estados Unidos, en la medida en que el ideal blanco es hegemónico en ambos países como resultado de procesos diversos pero teñidos del poder colonial.

Visualidad y disenso como política antirracista

Me interesa volver ahora a la idea que sustentan los estudios culturales visuales para interpretar y comprender lo descripto en el apartado anterior: “todo ver es entonces el resultado de una construcción cultural”, lo que significa reconocer “el carácter necesariamente condicionado, construido y cultural –y por lo tanto, políticamente connotado- de los actos de ver” (Brea, 2009, p. 7). Así, lo primero que se nos aparece en los casos analizados es que Toledo y Patrício trabajan en función de poner a circular y dar visualidad a aspectos socioculturales directamente vinculados con el racismo y con una visión eurocéntrica del mundo en general y del campo artístico en particular.

⁵⁷ “In my own case, modeling the faces of Amerindians in clay, while having a Eurocentric art education, was a way to rescue not only the images of my ancestors, but their voices in an attempt to find my own voice”.

⁵⁸ “I am a Mestiza”.

⁵⁹ “UNIQUE... part of the DIVERSITY! PREJUDICES are the Soul of this society, they may kill me of Sadness, but they WON'T change ME”.

Moisés Patrício muestra, hace visible, algo por fuera del orden construido culturalmente a partir de dominaciones étnicas, diferenciándose de los cánones de legitimidad visual. Con esto me refiero a dar visualidad a través de una acción artística, como es la *performance Presença negra*, a esos cuerpos cuya aparición en *espacios restringidos* no deja de provocar desconcierto, cierto rechazo, sorpresa. Es posible que en São Paulo no resulte tan llamativo ver personas negras circulando en otros espacios públicos, comerciales, etc., pero las inauguraciones de exposiciones como actividades ligadas históricamente al goce, al deleite estético –aun cuando se trate de obras más o menos repulsivas o críticas- parecen ser aún ámbitos limitados a una pertenencia y a una configuración eminentemente blancas del tránsito y permanencia de personas. Esto puede complejizarse si se tiene en cuenta que, como se mencionó antes, en estos espacios artísticos, las únicas personas negras que comúnmente están presentes son quienes ejercen funciones de servicio, ya sea de seguridad, de camarerxs o de limpieza. Es decir que no es una ausencia absoluta, sino que es una limitación relativa a la *función* que pueden o no realizar en estos espacios.

Lo anterior se liga con la lectura que hace Rancière (2005) sobre “la política de la estética” es decir, las formas en que la estética puede disentir y desestructurar el orden sensible, intervenir en su división y en la experiencia sensorial. Una de las formas privilegiadas de este disenso se produce al poner en crisis lo que ese orden implica: una organización de los cuerpos, sus funciones, sus jerarquías, sus voces. En este sentido, la acción organizada por Patrício invita a conmovir esos lugares asignados a través de una práctica de visualidad, a perturbar esas *funciones* en virtud de una pertenencia étnica que podría simplificarse como: el blanco goza, el negro trabaja. En este caso, hay una perturbación del orden sensible no solo por disentir con el orden de los cuerpos y su circulación, sino que lo afecta en la forma específica que implica que quienes trabajan, no tienen tiempo para otra cosa, para el arte, el goce. Sigo aquí también a Rancière (2002), quien refuta la noción platónica del trabajo, según la cual la sociedad está basada en la oposición entre los quienes piensan y deciden, y los que se dedican a los trabajos materiales. De allí, que –siguiendo la idea platónica- cada uno realice una sola actividad y que no haya posibilidad de hacer otra cosa por ausencia de tiempo, en la medida en que el trabajador está excluido de la participación de lo común. Por el contrario, el filósofo francés afirma quien produce imágenes constituye una escena de lo común que redefine lo sensible, porque saca al artesano de *su lugar* de trabajo y le da *tiempo* para lo público. Esto permite establecer una nueva relación entre el hacer, el ser, el ver y el decir, lo que configura una nueva visibilidad. De este modo, Patrício disiente con el orden que separa artista y trabajador, que distingue entre quienes pueden dedicarse a una cosa y a otra. Por otro lado, esta afectación de las funciones implica también discutir una jerarquización social que se retrotrae no solo al momento de asistir a una inauguración, sino anterior, a la ubicación de los cuerpos en el espacio que va desde la ausencia de personas negras en la universidad donde Patrício estudió arte y en los museos, hasta el intento de que esos cuerpos no salgan en una fotografía que promocionaría la exposición.

De este modo, Patrício hace ver dos cosas: primero, que las personas negras pueden circular en estos espacios de otra manera, sin necesidad de ser extranjeros ni invitados por una embajada africana –como dedujo el imaginario blanco- sino brasileños que forman parte de la vida pública y cultural del país; segundo, que la extrañeza que esas presencias negras generan expresa un profundo racismo donde no es tanto la falta de personas negras, sino el establecimiento de una serie de actividades y funciones determinadas que están habilitadas a ejercer.

En las obras de Mirta Toledo también podemos hablar del trabajo con la visibilidad, en este caso, de la diferencia étnica. Ya no se trata de la circulación de los cuerpos humanos, sino de la representación de figuras múltiples, donde la etnicidad aparece bajo la forma de la mixtura, especialmente en la medida en que la artista se posiciona desde el lugar particular que asume como hija de un afro-guaraní y una española. En Argentina, la reivindicación de la mixtura étnica, especialmente aquella que no implica dos tipos europeos, sino que incluye un indígena, está mayormente por fuera de los cánones clásicos de la plástica y, en general, ausente en las reivindicaciones culturales dominantes. Del mismo modo, es inusual enfatizar en la propia etnicidad indígena en espacios artísticos y académicos, desde que la inferiorización de todo lo indígena ha operado históricamente como patrón racial en Argentina.

En este sentido, la argumentación y representación a favor de la diversidad llevan a la visibilización pública de esta posición que resulta llamativa, a pesar de que pueda ser entendida como lógica en la medida en que la población argentina incluye la indígena. Sin embargo, la invisibilización de su presencia, especialmente en espacios artísticos, coincide con la *mirada* eurocéntrica –y aquí utilizo mirada en los dos sentidos, tanto el que deriva del acto de ver como la perspectiva antropológica- que también Patrício denuncia. Además, ambxs coinciden en que en sus estudios universitarios notaron la ausencia de la diversidad étnica en los contenidos dados y en sus propias experiencias subjetivas como alumnxs no blancxs.

En este proceso de hacer ver, Toledo, al igual que el artista brasileño, mueve la división sensible que organiza el orden social:

ese sistema de evidencias sensibles que pone al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas. Por lo tanto, una división de lo sensible fija al mismo tiempo un común repartido y unas partes exclusivas. Este reparto de partes y lugares se basa en una división de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determina la manera misma en que un común se presta a participación y unos y otros participan en esa división. (Rancière, 2002, párr. 6)

Así, la artista argentina pone en cuestión qué es lo común y cómo se delimita ese común. Pone en entredicho qué imágenes pueden circular como parte de ese común y qué lugares pueden ocupar. Lo indígena que no se retira al ámbito más folclórico ni estereotipado, así como tampoco vinculado directamente con un pasado remoto, sino con un lugar y tiempo inmediatos, desestructura el relato más cristalizado y escolarizado sobre el tema. Por eso, la visibi-

lización en el espacio de lo común, el estar dotada de palabra –y de capacidad de pintar-, en el caso de Toledo, conmueven la organización que estructura ese orden. En este sentido, las prácticas de estxs artistas son políticas, no tanto porque se propongan usar el arte como un medio de hacer política, sino en cuanto “la política se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo” (Rancièrè, 2002, párr.6). Estas prácticas artísticas de Toledo y Patrício son políticas de un modo particular: hacer ver y circular, mueven cuerpos, imágenes e imaginarios, conciben otras formas de ser y pensar las sociedades en las que habitan, específicamente en la oposición a la *mirada* eurocéntrica que implica no solo una forma de ver el mundo, sino de actuar, es decir que estxs artistas provocan un encadenamiento de acciones respecto de la *alteridad* que no son únicamente relato respecto de ella, sino discursos y acciones materiales que desacomodan los sentidos dominantes respecto del orden social.

Conclusiones

En este capítulo, en primer lugar, se sentaron las bases teóricas que parte de la perspectiva decolonial para comprender las formas en que las prácticas estéticas se contraponen al racismo. También nos posicionamos desde las teorías que permiten concebir la relación entre arte y política, y, metodológicamente, desde la transdisciplinariedad y los estudios culturales visuales. A partir de allí, describimos los casos de Moisés Patrício y de Mirta Toledo. Con respecto a Patrício, analizamos las *performances* que propuso junto con Peter de Brito, *Presença negra*. Esta “acción cultural”, tal como la llamaron los autores del manifiesto, se basó en la ocupación de galerías por parte de grupos de personas negras al momento de la inauguración de exposiciones artísticas. Estas *performances*, que se realizaron en diferentes galerías de la ciudad de São Paulo, se desarrollaban de forma silenciosa, con lo que el efecto de sorpresa, extrañamiento y hasta rechazo fueron aún más evidentes. La falta de personas negras no solo en estos espacios de exhibición, sino también en la universidad y en los museos, dejaron una huella en la vida de Moisés Patrício. Fue a partir de estas vivencias que el artista se propuso romper con ese orden normalizador donde la circulación de personas blancas es casi absoluta. Teniendo en cuenta la gran proporción de personas que se consideran negras y mestizas en Brasil, la ausencia de artistas y público negrxs es patente.

Vimos, además, de qué manera estas acciones permiten interpretar que Patrício, con *Presença negra*, al proponer la circulación y permanencia de *otros* cuerpos en galerías artísticas, produce un cambio del orden de la visibilidad y, además, una mudanza en la funcionalidad en estos espacios, en la medida en que en general las personas negras solo realizan trabajos de servicios y pasan, en cambio, a ser público que participa de una exposición.

Las obras de Toledo, basadas en la idea de diversidad, también hacen ver una representación *otra* de las imágenes humanas, tomando como punto de partida la multiculturalidad y la diferencia étnica. La producción de obras en las que sus raíces guaraníes, africanas y españo-

las emergen como resultado de una combinación concreta, por fuera de la mirada eurocéntrica, dan cuenta también de una oposición definida contra el racismo imperante. Su pasaje por la universidad en Argentina y el desarrollo de su carrera artística en Estados Unidos, demostraron hasta qué punto el mestizaje étnico que ella porta estaba por fuera de la hegemonía blanca y europea. Así, se posicionó desde una producción estética ligada a señalar y remarcar las formas que adquiere la existencia humana concebida como diversidad, contraponiéndose enfáticamente a los discursos hegemónicos de la pureza blanca que prosperan en los medios masivos y la cultura. Así, la serie *Diversidad pura* juega con la resemantización de la pureza para convertirla en un oxímoron, en diferencia.

Hemos interpretado las producciones de estos artistas como alteraciones de visibilidad y funcionalidad en relación con un cambio político, entendido como la modificación del régimen sensible que sustenta el orden social. Nos referimos, puntualmente, a lo que este orden dominante organiza en términos de espacios, cuerpos, voces y jerarquías. En la medida que en el marco de la decolonialidad las prácticas artísticas pueden no solo presentar la novedad, sino también formar “espacios de subversión” (Gómez y Mignolo, 2012, p. 8), cuando Patricio y Toledo refieren a la alteridad respecto del ideal blanco dominante, interrumpen la organización normalizada de ese orden sensible y se proponen, desde sus lugares de artistas, denunciar la desigualdad.

Referencias

- Adamovsky, E. A. (2012). El color de la nación argentina: Conflictos y negociaciones por la definición de un ethnos nacional, de la crisis al Bicentenario. *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, (49), 343-364.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Brea, J. L. (2005). *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Brea, J. L. (2009). Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad. *Señas y reseñas*, s.n., s.p. Recuperado de <http://132.248.9.34/hevila/Senasyresenasmaterialesde trabajoparalosestudiosvisuales/2009/ago/1.pdf>
- Dunegan, T. (diciembre de 2002). *Little Ambassadors with a Big Message. The Arts*, pp. 58-59.
- Durand, M. F. (15 de abril de 1994). Mirta Toledo brinda su mejor expresión artística”. *La Estrella: Fort Worth Star-Telegram*, p. 8.
- Facebook de Mirta Toledo Art*. Recuperado de <https://www.facebook.com/mirtatoledoart>
- Gómez, P. P., y Mignolo, W. (2012). *Estéticas decoloniales. Sentir, pensar, hacer en Abya Yala y la Gran Comarca*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

- Grimson, A. (2006). Nuevas xenofobias, nuevas políticas étnicas en la Argentina. En A. Grimson, y E. Jelin (Ed.), *Migraciones regionales hacia la Argentina. Diferencia, desigualdad y derechos* (pp. 69-97). Buenos Aires: Prometeo.
- Grüner, E. (2000). *El arte, o la otra comunicación*. En *Catálogo Argentina 7ma. Bienal de La Habana*, La Habana. Editado por el Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto. Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo.
- Grüner, E. (2001). *El sitio de la mirada*. Buenos Aires: Grupo Ed. Norma.
- Guimarães, A. S. (1999). *Racismo e anti-racismo no Brasil*. São Paulo: Editora 34.
- Guimarães, A. S. (2004). Preconceito de cor e racismo no Brasil. *Revista de antropología*, 47 (1), 9-43.
- La pintura como unión de razas (15-21 de mayo de 2008). *Impacto: Latin Newspaper*, 198, p. 1.
- Khoury, O. (2015). E Pluribus Unum: as poéticas viso-conceituais de Peter de Brito, um artista da contemporaneidade. *Revista: Estúdio*, 6 (11), 112-124.
- Maldonado-Torres, N. (2007). Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. En S. Castro-Gómez, y R. Grosfoguel (Comp.), *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 127-167). Bogotá: Siglo del Hombre, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- Maldonado-Torres, N. (2008). La descolonización y el giro des-colonial. *Tabula rasa*, (9), 61-72.
- Margulis, M. (1997). Cultura y discriminación social en la época de la globalización. *Nueva sociedad*, (152), 37-52.
- Martí, S. (3 de febrero de 2015). Em 'rolezinhos' da arte, ativistas negros vão em grupo a vernissages. *Folha de São Paulo*. Recuperado de <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/02/1584260-em-rolezinhos-da-arte-ativistas-negros-vaio-em-grupo-a-vernissages.shtml>
- Menéndez, E. L. (2002). *La parte negada de la cultura: Relativismo, diferencias y racismo*. Barcelona: Bellaterra.
- 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. (2011). Aisthesis decolonial. *Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte*, 4 (4), 10-25.
- Moreira, M. (24 de junio de 2018). Arte feita por negros. Você aceita?. *páginaB!*. Recuperado de <http://www.paginab.com.br/arte/arte-feita-por-negros-voce-aceita/>
- Patrício, M., y de Brito, P. (febrero de 2015). A presença negra # manifesto. *Revista O Meneclick 2º Ato*, s.n, s.p. Recuperado de <http://www.omeneclick2ato.com/artes-plasticas/a-presenca-negra-manifesto>
- Quijano, A. (1998). La colonialidad del poder y la experiencia cultural latinoamericana. En R. Briceño-León, y H. R. Sonntag (Ed.), *Pueblo, época y desarrollo: la sociología de América Latina* (pp. 139-155). Caracas: Nueva sociedad.

- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (pp. 201-246). Buenos Aires: CLACSO.
- Quijano, A. (2014). *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: Clacso.
- Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible: estética y política*. Consorcio Salamanca. Recuperado de <http://mesetas.net/?q=node/5>
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Richard, N. (2014). *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta limón.
- Segato, R. L. (2007). *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de la identidad*. Buenos Aires: Prometeo Libros Editorial.
- Schwarcz, L. M. (2001). *Racismo no Brasil*. Vol. 31. São Paulo: Publifolha.
- Sukama, N. C. (2014). Héroes afrodescendientes argentinos invisibilizados. *Afroestilo*. Recuperado de <http://afroestilo.com/blog/2014/05/08/heroes-afrodescendientes-argentinos-invisibilizados/>
- Toledo, M. (1993). *La semilla elemental*. Buenos Aires: Editorial Vinciguerra.
- Toledo, M. (2008). Art and human nature. *Avances en Psicología Latinoamericana*, 26 (1), 43-51.
- Williams, R. (2003). *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.

CAPÍTULO 6

Recursos visuales y protesta: los casos de Maldonado y Marielle

Verónica Capasso

Introducción

En los contextos de protestas sociales actuales, es cada vez más extendido el uso de recursos visuales⁶⁰, lo cual abre preguntas sobre las características de los regímenes de visibilidad contemporáneos en espacios públicos y, también, sobre su rol. Algunos de los repertorios de protesta usados se centran en recursos expresivos que acompañan/configuran la manifestación del conflicto. Así, en este capítulo, proponemos dar cuenta de diversos recursos visuales que tuvieron lugar en espacios públicos, surgieron a partir de dos hechos puntuales y favorecieron la articulación entre visualidad, acción colectiva y comunicación. Específicamente, analizaremos los casos de la desaparición seguida de muerte de Santiago Maldonado en Cushamen (Chubut-Argentina) en 2017 y el crimen de Marielle Franco en 2018, concejala de Río de Janeiro (Brasil) por el Partido Socialismo y Libertad (PSOL). Ambos sucesos, de amplia repercusión mediática, tanto en sus países de origen como a nivel internacional, se caracterizaron por la presencia del dolor, la indignación y la lucha por la verdad y la justicia, todo lo cual se plasmó a través de múltiples medios y dispositivos, entre ellos los visuales.

La mayoría de los artículos escritos sobre el tema se abocó a dar cuenta de las historias de vida y el compromiso social de Santiago Maldonado y Marielle Franco (Amarger, 2017; Soria, 2017; Vargas, 2017; Gaia, 2018; Itokasu, E., Lacerda, T. y Magno V., 2018; Roig, 2018), mientras que otras investigaciones se centraron en la cobertura mediática (Pighin, 2019; Almeida Danin, Carvalho Júnior y Rodrigues Reis, 2018). Solo en un trabajo reciente sobre Maldonado se analizaron dos acciones específicas impulsadas por grupos de fotoperiodistas, acciones colectivas con eje en la fotografía para pensar el poder de las imágenes para instituir hechos políticos (Mazzuchini, 2019).

En indagaciones previas hicimos hincapié en la producción visual en los casos de Franco y Maldonado (Capasso, 2019; Capasso y Bugnone, 2019), poniendo el foco en diversos dispositivos (como murales y stencils), sus espacios de circulación y su vinculación con el activismo artístico. Reto-

⁶⁰ Hablamos de recursos visuales para referirnos a diversos tipos de prácticas centradas en la imagen y vinculadas a un campo más amplio que el artístico.

mando algunos ejes de estas investigaciones, el presente capítulo, centrado en la dimensión visual de la protesta, se estructura a partir de tres ejes, los cuales se presentan por separado solo por cuestiones analíticas pero que, en su conjunto, colaboran para un abordaje más integral del tema.

En primer lugar, ante lo que podemos denominar “muertes violentas” (Gayol y Kessler, 2018), proponemos indagar en el rol de las prácticas visuales seleccionadas como operadoras en la construcción de una identidad colectiva caracterizada como un “nosotrxs”, opuesta a un antagonista –vinculado en ambos casos a poderes públicos– visto como responsable de la desaparición forzada y muerte de Maldonado y del asesinato de Franco. Reconocemos una dimensión experiencial compartida frente a las muertes, vinculada a la generación de lazos y de unión dada por pensar, producir y llevar a cabo propuestas visuales comunes para ser expuestas en el espacio público. Los sucesos ocurridos en los dos casos a analizar, entonces, tras generar una fuerte conmoción social y un involucramiento emocional por cierta parte de la sociedad, llevaron a movilizaciones sociales que buscaron interpelar a los poderes públicos en sus respectivos países, en donde fue importante la construcción de una específica visualidad.

En segundo lugar, se destaca un rol importante de las redes sociales (*Facebook, Instagram, Tweeter*), tanto para dar visibilidad al tema como para circular noticias (también rumores e información falsa), convocar a la movilización, etc. Es así que veremos los vínculos entre el espacio público urbano y el espacio virtual, por donde circularon multiplicidad de imágenes, información y consignas (*hashtags*) sobre Maldonado y Franco.

Por último, si bien han sido casos donde en mayor o menor medida la opinión pública se ha manifestado de manera polarizada, adherimos a la idea de que ciertas muertes individuales pueden generar un “duelo colectivo” (Gayol y Kessler, 2018, p. 202). Y, asimismo, “el despliegue de un duelo público se alía con una oposición militante frente a la injusticia” (Butler, 2020, s/p)⁶¹. En vínculo con esta idea, en ambos casos, la visualidad no solo fue un modo de manifestación del conflicto sino también se instituyó como vehículo de memoria.

Trabajaremos con diversas imágenes, centrándonos en los aspectos iconográficos y temáticos. Este corpus se realizó en forma intencional, privilegiando las intervenciones visuales que fueron consideradas más relevantes para el análisis propuesto. Para la selección de algunas de las imágenes, hicimos una etnografía virtual, dada la relevancia del ciberespacio en la vida cotidiana de las personas (Hine, 2004), siendo importante los usos, las apropiaciones y la construcción de sentido que este vehiculiza. También recurriremos a diversos tipos de producción textual escrita como son los textos periodísticos, artículos publicados en páginas web, diarios, entre otros. Por último, trabajaremos en el cruce entre los Estudios visuales y la Sociología, generando una red transdisciplinar (Richard, 2014) que permita abordar el análisis de los múltiples discursos y sentidos que generan las imágenes visuales. En este sentido, “los Estudios Visuales intentan reestablecer otros acercamientos a la imagen involucrando percepciones, efectos sociales, artefactos y demás dispositivos que nos permitan anclar sentidos amplios y abarcativos” (Lucero, 2017, p. 13). Asimismo, permiten

⁶¹ Continuando con su explicación, Butler (2020, s/p) sostiene que “el duelo y la reivindicación de justicia van de la mano y se necesitan el uno a la otra; reúnen el dolor y la rabia en un esfuerzo por construir un nuevo consenso y una nueva solidaridad contra la violencia”.

poner énfasis en el campo social de lo visual, es decir en el estudio de todas las prácticas sociales de la visualidad humana. Esto es relevante para encarar con nuevos horizontes teóricos y conceptuales el estudio de las imágenes, en particular, en tanto repertorios de acción colectiva en diversos contextos de protesta social (Capasso, 2020).

En suma, a partir del desarrollo anteriormente detallado, daremos cuenta, en la particularidad de dos casos, de lo que llamamos la dimensión visual de la protesta: cómo, para amplificar el reclamo, la visualidad aparece como un eje central, tanto para ser visto como para ser oído en contextos sociopolíticos adversos.

Biografías truncadas, muertes violentas⁶²

Antes de continuar, es importante reponer una breve biografía de Santiago Maldonado y de Marielle Franco que nos permita ubicarnos espacial, temporal y sociopolíticamente. Si bien en cada caso existieron especificidades propias de cada contexto, las dos situaciones sucedieron en el marco de un cambio de rumbo de la política nacional lo cual, a grandes rasgos, ha generado un aumento de la movilización social y, en consecuencia, un recrudecimiento de las políticas represivas estatales. En este sentido, en Argentina, Mauricio Macri⁶³ comenzó su mandato presidencial el 10 de diciembre de 2015 con un giro neoliberal en su política socioeconómica y con una clara postura orientada a la represión de la protesta social. También Brasil tuvo un giro a la derecha desde que Michel Temer⁶⁴ asumió la presidencia el 31 de agosto de 2016 debido a la destitución de la ex presidenta Dilma Rousseff.

Interesa enunciar también las características en común más sobresalientes entre ambos crímenes. En primer lugar, se transformaron en muertes visibles, con amplia cobertura en medios de comunicación y redes sociales. En segundo lugar, eran dos personas jóvenes de las cuales no se esperaba que la muerte suceda y mucho menos en las condiciones en las que acontecieron. En tercer término, como ya mencionamos antes, interactuaron con la coyuntura política. Cuarto, y como veremos luego en el análisis, fueron muertes “lloradas socialmente” (Gayol y Kessler, 2018, p. 230). Por último, consideramos que ambos casos están atravesados por el odio en un doble sentido. Por una parte, en tanto afecto que produce la eliminación de vidas y cuerpos a partir del racismo, sexismo y clasismo, algo que adquirió centralidad en la nueva oleada conservadora que atraviesa América Latina desde hace unos años. Por otra parte, el odio (como la ira y la indignación), también fueron parte de las prácticas y los discursos creativos de ciertos sectores sociales colectivos antagónicos a los poderes estatales (Kiffer y Giorgi, 2019).

Comencemos entonces con el primer caso, una desaparición en democracia seguida de muerte. El 1 de agosto de 2017 en el contexto de desalojo de la comunidad mapuche de Cushamen, provincia de Chubut y de una violenta represión por parte de Gendarmería Nacio-

⁶² Para más información sobre estos casos, consultar Capasso y Bugnone (2019) y Capasso (2019).

⁶³ Presidente de Argentina entre 2015 y 2019.

⁶⁴ Presidente de la República Federativa del Brasil entre 2016 y 2018.

nal, fuerza que opera en el ámbito del Ministerio de Seguridad del Poder Ejecutivo, desapareció Santiago Andrés Maldonado, artesano y tatuador. Unos meses antes de su desaparición, se había instalado en la ciudad de El Bolsón (provincia de Río Negro), a unos 70 kilómetros de donde se denunció su desaparición. Maldonado apoyó a las comunidades aborígenes en su reclamo por la propiedad de las tierras⁶⁵.

Según diversos testimonios, a Maldonado se lo llevó Gendarmería de manera forzada el día de la represión. Las acciones del gobierno fueron tendientes a encubrir a lxs responsables y conjuntamente con medios de comunicación hegemónicos, culparon a la víctima y demonizaron a los pueblos originarios tildándolos de terroristas. Al respecto, diversos colectivos, entre ellos los organismos de Derechos Humanos, reclamaron su aparición con vida. Al mismo tiempo, se sucedieron marchas y actos en distintas ciudades del país, en las que el recurso visual fue central –en especial el uso de la fotografía (Mazzuchini, 2019)– y en donde se marcaba la responsabilidad del Estado en la desaparición. Por otra parte, algunos días después de la desaparición, el caso cobró notoriedad en redes sociales a través del *hashtag* #DondeEstaSantiagoMaldonado (Mazzuchini, 2019). La utilización del rostro de Maldonado, derivado de una fotografía, se multiplicó en las calles y en las redes sociales a través de distintos dispositivos artísticos (stencils, murales, dibujos). Muchas de las imágenes que circularon también se caracterizaron por enunciar un enemigx, unx otrx responsable de la desaparición forzada: por un lado el Estado (haciendo referencia al entonces presidente Mauricio Macri y a la Ministra de Seguridad de la Nación, Patricia Bullrich) y, por otro, el poder económico (específicamente el empresario Luciano Benetton, quien es el propietario de los terrenos que la comunidad mapuche reclama como propios). Maldonado estuvo desaparecido setenta y ocho días. Su cuerpo sin vida fue encontrado el 17 de octubre en el Río Chubut, cuatrocientos metros río arriba de donde fue visto por última vez.

El segundo caso de muerte violenta, joven, de alto impacto mediático y gran conmoción social fue el de Marielle Franco. Franco tenía 38 años y era concejala del Partido Socialismo y Libertad (PSOL) en Río de Janeiro. Negra, favelada, lesbiana y feminista, para muchos, Franco era (y es) un símbolo de renovación de la política brasilera, al defender la igualdad racial y de género y los derechos de lxs más vulneradxs. Era una activa denunciante de la intervención militar de Río de Janeiro, de la exclusión social y de la violación de los derechos de lxs jóvenes negrxs de la favela, estigmatizadxs y recurrentemente encarceladxs y asesinadxs. En esa ciudad fue asesinada la noche del 14 de marzo del 2018, en plano centro, cuando volvía en auto a su casa después de participar de un evento de mujeres negras. Junto a ella, falleció su chofer, Anderson Gomes. Los medios afirmaron que las balas que la mataron habrían sido compradas por la Policía Federal en diciembre de 2006. Por ello, una de las hipótesis es que el asesinato fue perpetrado por agentes de las milicias integradas principalmente por ex-policías o policías corruptxs como represalia al trabajo político llevado adelante por Marielle (*El País*, 17 de marzo de 2018). Su crimen desató una ola de manifestaciones masivas en muchas ciudades de Brasil, (no solo en Río de Janeiro) como así también en el exterior (por ejemplo, en Buenos Aires y en Santiago de Chile). Actual-

⁶⁵ Gran parte de los reclamos mapuches actuales se orientan contra las propiedades rurales del Grupo empresarial Benetton.

mente, tres parapoliciales, o "milicianxs", se encuentran presos por su presunta participación en el asesinato (*Página 12*, 2 de julio de 2020) y, si bien no hay pruebas contundentes, muchos vinculan el crimen con el actual presidente de Brasil, Jair Bolsonaro.

Durante los múltiples actos realizados para pedir justicia por Franco, el recurso visual fue ampliamente utilizado: se recurrió a imágenes y siluetas con su rostro, se realizaron stencils, murales, carteles y banderas con su nombre con leyendas como "A luta não vai parar. #Marielle presente", "Marielle vive", entre otros. Por otra parte, en Río de Janeiro, las paredes del Concejo Municipal fueron cubiertas con pintadas contra la policía y el gobierno de Michel Temer.

Es importante marcar que la lucha sostenida por Franco y sus seguidorxs tuvo repercusiones, en tanto que, en las pasadas elecciones presidenciales en Brasil (2018), la bancada feminista creció y fueron electas mujeres negras, mujeres militantes de los derechos LGBTQ+ y, por primera vez en la historia del país, una mujer trans y una mujer indígena accedieron también a un cargo. Este hecho reafirma la actualidad del compromiso de la lucha de Franco, el avance en contrarrestar los años de invisibilidad en los espacios institucionales de diferentes grupos desplazados y una de las respuestas que se le dio al asesinato político de Marielle.

“Nosotrxs” – “ellxs”

Una de las primeras cuestiones que emergió tras la desaparición seguida de muerte de Maldonado y el asesinato de Marielle, fue la exposición pública de imágenes que, en las manifestaciones, marchas y actos, señalaban, en mayor o menor medida, a unx culpable de estos hechos. Es por ello que, tal como mencionamos en la Introducción, consideramos que las prácticas visuales tuvieron un rol importante en tanto fueron operadoras activas en la organización de la experiencia y creación de vínculos (aunque mayormente efímeros, en el espacio público) e identificaciones: un 'nosotrxs' en oposición a un 'ellxs'.

Esta situación se visualizó de manera más patente en el caso de Maldonado, donde las referencias visuales al poder público nacional fueron más explícitas. Esto es interesante porque contribuye a conformar identificaciones "nosotrxs" – "ellxs". Por un lado, un "nosotrxs" compuesto por quienes se aunaron en defensa de Maldonado y exigieron primero aparición con vida y luego verdad y justicia. Es menester mencionar que la construcción de este "nosotrxs", anónimo y amplio, pudo haberse constituido no solamente por quienes denunciaron las desapariciones en democracia, sino también por un amplio espectro social identificado políticamente como oposición al entonces presidente Mauricio Macri. Asimismo, pudo haber operado una identificación de clase en tanto Maldonado era un varón blanco, de clase media argentina. Por otro lado, hubo un "ellxs", compuesto de múltiples figuras del poder ejecutivo de la Nación (Figura 1). Así, las principales referencias al poder público, a quienes se culpaba de la desaparición de Maldonado, recayeron específicamente sobre Macri, la ministra de seguridad, Patricia Bullrich, y la Gendarmería.

De esta manera, la realización y multiplicación de carteles con diferentes consignas, la circulación de fotografías –muchas de ella replicadas por diferentes medios de comunicación y en redes sociales–, entre otras estrategias desplegadas en la escena pública, nos permiten visualizar una

dimensión experiencial compartida vinculada a un sentir común de ciertos grupos de la sociedad. El rostro de Maldonado empezó a circular, no solo en marchas y movilizaciones, también su imagen aparecía pegada en ventanillas de autos, en diversos tipos de instituciones (como las educativas), en algunas puertas de casas, etc. Por último, es preciso decir que varias de las consignas que se enunciaron en cada acción por Maldonado, poseían una larga tradición en otros reclamos ligados a los organismos de Derechos Humanos de nuestro país (por ejemplo “Aparición con vida”; “Ni olvido, ni perdón”), como así también el uso de la fotografía de su rostro (Capasso y Bugnone, 2019).



Figura 1. Marcha en Buenos Aires por la desaparición de Santiago Maldonado, 2017. Fotografía: Kaloian Santos Cabrera

En el caso de las manifestaciones por el asesinato de Marielle, si bien se resaltó la oposición a la militarización de Río de Janeiro puesta en marcha por un decreto presidencial, el foco se centró en lemas como “não vão nos calar”, “vidas negras importam”, “parem de nos matar”, “executam quem levanta sua voz”, “eles tentaram nos enterrar”⁶⁶, entre otras. Aquí, se configuró unx otrx que atentó contra la vida, pero este no fue señalado con nombre propio. Es decir, apareció como un “otrx” que mata a quien disiente o a quien genera una oposición⁶⁷.

Es interesante, además, que en muchas pancartas apareció reiteradamente la demanda de que se le otorgue importancia a las vidas negras, en un país que desprecia, humilla y estigmatiza a este sector de la población, siendo que “el 54,9% de las personas se reconocen como

⁶⁶ En español: “no van a callarnos”, “vidas Negras importan”, “paren de matarnos”, “ejecutan a quien levanta su voz”, “intentaron enterrarnos”

⁶⁷ Muchas de las imágenes e intervenciones visuales llevadas adelante luego del asesinato de Marielle Franco no son reproducidas aquí por cuestiones de derechos de autor, pero pueden ser vistas en su perfil de la red social Facebook. Ver en: <https://www.facebook.com/MarielleFrancoPSOL/>

negras o pardas” (Gaia, marzo 2018, s/p)⁶⁸. En suma, la muerte de Marielle fue leída como un intento de acallar voces disidentes, de parar su lucha y, al mismo tiempo, exponer que los cuerpos y las vidas negras no importan.

Como ya mencionamos anteriormente, meses después de cometido el asesinato y con el avance de la investigación, empezó a nombrarse al presidente Jair Bolsonaro como la persona pública involucrada en el caso (*Emergentes*, 14 de marzo de 2019).

Del espacio urbano al espacio virtual

Un segundo eje de análisis que permite conectar ambos asesinatos es que las imágenes que refirieron a Maldonado y Marielle adquirieron un lugar central en el espacio urbano y en la virtualidad. En este sentido, por ejemplo, en el caso de Maldonado, diferentes colectivos de fotógrafxs llevaron a cabo diferentes acciones en las cuales las imágenes producidas circularon por diferentes redes sociales, tales como *Twitter*, *Instagram* y *Facebook*. Dicha circulación de imágenes e información, permitió llegar a públicos más amplios tanto en territorio nacional como internacional. Al respecto,

las plataformas digitales como *Twitter* y *Facebook* (que, sabemos, no están exentas de mecanismos de control) fueron el espacio primordial para la circulación de estas fotografías porque, exceptuando *Página 12*, la noticia no tuvo lugar en la agenda de medios como *Clarín* y *La Nación*. Luego de la masividad del reclamo lograda en el espacio digital, cuyo primer punto cúlmine fue la movilización del 11 de agosto, cuando el *hashtag* de *Twitter* #ApariciónYaDeSantiago se transformó en *trending topic* mientras se marchaba a Plaza de Mayo, el tema se instaló en la agenda mediática tradicional definitivamente (Mazzuchini, 2019, p. 6).

En esta cita, también se menciona el rol de los *hashtags* en estos tiempos, los cuales, además, fueron replicados en diferentes soportes –junto con las intervenciones visuales–. En este sentido, las consignas #ApariciónYaDeSantiago, #ApariciónYaConVida y #DondeEstaSantiago-Maldonado fueron replicadas en las redes sociales por muchos usuarios que adherían a ellas. Lo mismo ocurrió con #MarielleVive y #MariellePresente. En ambos casos, entonces, como sucede con las situaciones de gran repercusión social y política actuales, el activismo *hashtag*, como modo de mostrar apoyo a una causa, estuvo presente. Y, al mismo tiempo, fueron frases que

⁶⁸ Es un aporte el artículo de Danin, Carvalho Júnior y Rodrigues Reis (2018), en donde se analiza el discurso racial en medios de comunicación y su contribución al estereotipo, la desigualdad y el racismo. Al respecto, los autores sostienen que “Tópicos de crime e violência, por exemplo, não são simplesmente apresentados como tais, mas sim como crime negro e violência negra. Muitos tópicos que poderiam ser cobertos como o são para brancos são irrelevantemente culturalizados, atribuindo a eles dimensões especiais que recebem tratamento diferente da mídia” (p. 282). En español: “Los temas de crimen y violencia, por ejemplo, no se presentan simplemente como tales, sino como crimen negro y violencia negra. Muchos temas que podrían cubrirse como lo son para los blancos están irrelevantemente culturalizados, dándoles dimensiones especiales que reciben un trato diferente de los medios de comunicación”.

aparecieron en la escena urbana (Figura 2 y Figura 3), acompañando los rostros de Maldonado y Marielle. Así, las dimensiones *online* y *offline* se entrecruzaron e interactuaron.

En el caso de Santiago Maldonado, la imagen de su rostro (surgida de una fotografía) se ha replicado en múltiples movilizaciones llevadas adelante en diferentes ciudades del país y también se ha colocado en autos, en comercios y, por medio del stencil, se ha plasmado en paredes de distintos lugares y edificios. En el caso de la web, también se ha usado su imagen como foto de perfil en diferentes redes sociales, donde cada usuari@ adoptó la cara de Maldonado como propia. Como sostiene Jean Jean (2019), al respecto de casos de desaparición de personas en democracia,

Ante el contexto de la desaparición forzada, las fotografías representan aquello que ha sido desplazado: la vida previa a la ausencia. De esta forma, actúan como dispositivos que tornan visible la desaparición y funcionan como herramienta de búsqueda y denuncia (Jean Jean 2019, p.106).



Figura 2. Stencil de Santiago Maldonado "Aparición ya con vida". La Plata, 2018. Fotografía: Kaloian Santos Cabrera

De igual forma sucedió en el caso de Marielle, donde, por medio del stencil, su cara se replicó por las calles de Río de Janeiro, tal como vemos en la Figura 3. Además, la multiplicación de imágenes urbanas y virtuales son su rostro, turbante y pelo refuerzan su identidad de mujer afrodescendiente. Una característica diferente al stencil difundido de Maldonado (Figura 2), es que en este caso se ha elegido una imagen de ella sonriendo, feliz, como ha sido retratada en varias notas de diversos medios periodísticos.

Este tipo de propuestas permiten ver el ida y vuelta entre el espacio público urbano y el espacio público virtual, una forma de visibilizar la desaparición forzada y el asesinato perpetrados por el poder público como también de generar adhesiones a estas causas.



Figura 3. Stencil de Marielle Franco "Marielle presente". Río de Janeiro, 2018. Fotografía: Ana Bugnone

La visualidad como vehículo de memoria

Además de la configuración conflictual “nosotrxs” – “ellxs” y de la circulación de imágenes y consignas entre lo *online* y lo *offline*, reconocemos un tercer eje de análisis que nos resulta importante retomar. Nos referimos a la idea de pensar la visualidad no solo como modo de manifestación del conflicto sino también como vehículo de memoria.

Para los Estudios sociales de la memoria, la noción de marcas de memoria es central. Estas pueden adoptar distintas formas: monumentos, placas, baldosas, plazas, nombres de calle, fotografías, murales, entre otros. La marcación de espacios de memoria no siempre se produce con una intención definitiva, sino que puede ser el resultado de prácticas breves, fugaces. Es el caso, por ejemplo, de una manifestación o un acto de homenaje. Para Schindel (2009), hay tres modos por medio de los cuales podemos hablar de marcas de memoria: los sitios testimoniales –sedes de crímenes humanitarios y violaciones de los derechos humanos–; los monumentos, museos y memoriales y las estrategias locales, descentralizadas y/o performativas de marcación de la memoria en el espacio. Estas últimas son aquellas prácticas efímeras y suponen intervenciones en la ciudad por un determinado lapso de tiempo, materializándose el recuerdo en las prácticas mismas de lxs actorxs sociales, en sus cuerpos. Siguiendo a Jelin (2017), las marcas y monumentos en relación a la memoria, no solo se referencian al particular contexto del pasado reciente en el Cono Sur, sino que también diversas materialidades son generadas en la actualidad, muchas a raíz de acciones estatales. En vinculación a esto, adquiere importancia el concepto de vehículos de memoria (Jeling y Langland, 2003), el cual refiere a cómo la

memoria se corporiza en diversos productos culturales –como libros, museos, monumentos, películas, murales, fotografías, etc. –, es decir, las vías por las que se transmiten las memorias.

En relación con los casos tratados en este capítulo, diversas prácticas visuales funcionaron como modos de marcar el espacio recordando a Maldonado y a Marielle, ofreciéndose como vehículos para una memoria diferente a la que propinaba el discurso oficial (de cada uno de los gobiernos de turno). La realización de murales (Figura 4) por Santiago Maldonado⁶⁹, la marcación de espacios con velas y flores, la instalación de altares con fotografías del argentino (Figura 5) y de la brasileña generando espacios “ritualizados” (Bell, 1992), constituyeron algunos de los modos en que diferentes actorxs de la sociedad civil emprendieron mecanismos de recuerdo. De este modo, no solo se propició la conformación de espacios compartidos y accesibles a potenciales públicos, sino que también se los invistió de un carácter “sagrado” que coadyuvó a que se erigieran como puntos de anclaje para el recuerdo de las víctimas, para la realización de un duelo colectivo.

En el caso de Maldonado, además, la multiplicación de su rostro, en primer plano y, en algunas intervenciones, en blanco y negro, parece retomar la construcción de la imagen de lxs desaparecidxs argentinos durante la dictadura de 1976⁷⁰, constituyéndose no sólo en el soporte material de la memoria sino también una conexión genealógica entre lxs desaparecidxs en dictadura y lxs desaparecidxs en democracia (Capasso y Bugnone, 2019)⁷¹.



Figura 4. Mural realizado por vecinos autoconvocados. Calle 5 entre Arana y 421 de Villa Elisa, La Plata, 2017.
Fotografía: anónima

⁶⁹ Para un análisis en profundidad, ver Capasso y Bugnone (2019).

⁷⁰ da Silva Catela (2009), analiza el uso de fotografías de desaparecidxs que originariamente tenían el formato “carnet” o de documento de identidad y que fueron utilizadas por el movimiento de Derechos Humanos con el objetivo de reclamar la aparición con vida primero y para denunciar públicamente las desapariciones después. Esta estrategia es la que se retoma luego con las desapariciones en democracia.

⁷¹ Este recurso centrado en el uso del rostro en blanco y negro ha sido utilizado en otras desapariciones y/o muertes violentas en democracia: son los casos de Jorge Julio López, Luciano Arruga, Maximiliano Kosteki y Darío Santillán, entre otros. Consideramos que este tipo de registro visual permite construir una constelación que unifica diversos casos que se han constituido en símbolos políticos.

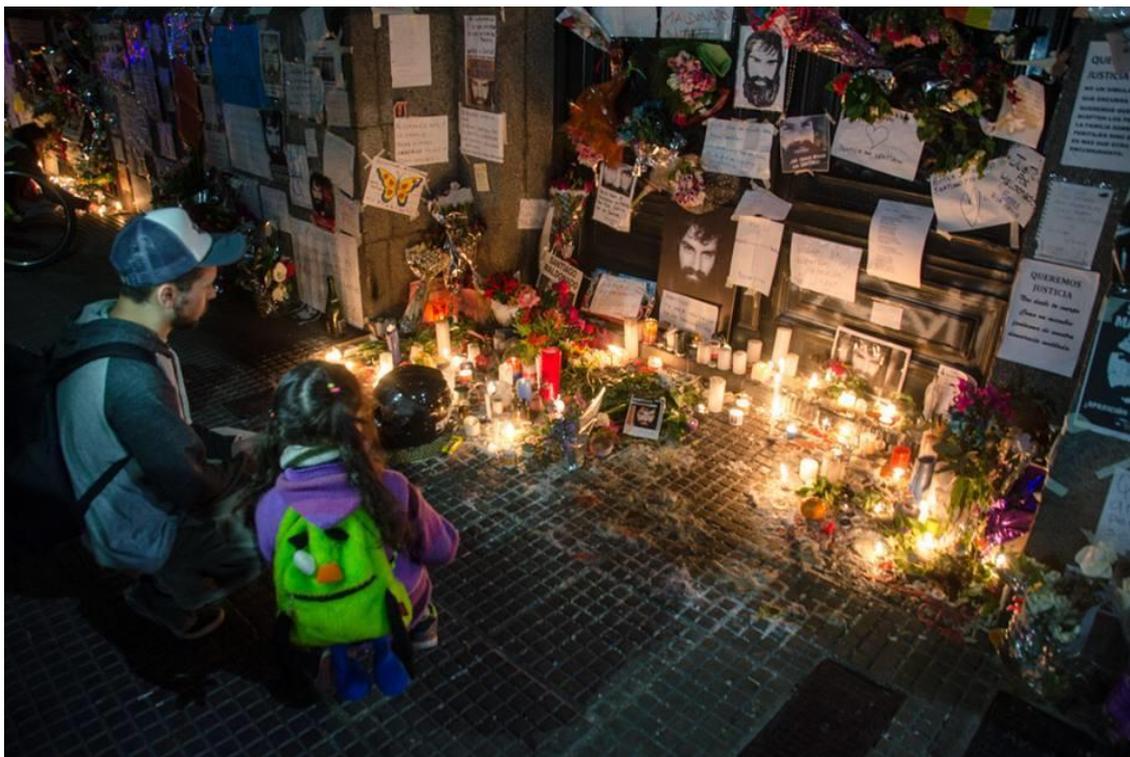


Figura 5. Velas y flores para pedir justicia por Maldonado en la morgue, 2017. Fotografía: Kaloian Santos Cabrera

Respecto de Marielle, una de las propuestas más interesantes llevadas a cabo en Río de Janeiro fue el hecho de renombrar la Praça Floriano al colocar una placa con la leyenda "Rua Marielle Franco". La realización de la placa no fue iniciativa del gobierno sino de la sociedad civil. En ella aparecía la frase: "Vereadora, defensora dos direitos humanos e das minorias, covardemente assassinada no dia 14 de março de 2018"⁷². El renombrar espacios públicos con nombres de víctimas de la violencia –desaparecidxs, asesinadxs–, como ya mencionamos, constituye una forma de generar marcas en la ciudad, marcas de memoria emprendidas por la sociedad civil que tienen como fin que esos hechos se vuelvan recordables para la sociedad en su conjunto. La placa en homenaje a Marielle fue destruida al poco tiempo. Esta acción, que nuevamente intentó invisibilizarla, fue grabada y difundida vía redes sociales por quienes perpetraron el acto. En él aparecen los entonces candidatos a diputados Rodrigo Amorim y Daniel Silveira, ambos del Partido Social Liberal⁷³, retirando el homenaje de la placa que fue colocada en la esquina de la Cámara de los concejales de Río de Janeiro, donde Marielle cumplía su primer mandato cuando fue asesinada.

El hecho generó múltiples reacciones. Primero, se difundió la imagen por las redes sociales (como *Facebook*, *Instagram* y *Twitter*). Luego, en el espacio público urbano, y como resultado de una campaña que imprimió mil placas, muchas personas marcharon sosteniendo las

⁷² "Concejala, defensora de los derechos humanos y de las minorías, asesinada cobardemente el 14 de marzo de 2018".

⁷³ El Partido Social Liberal es un partido conservador y de derecha de Brasil, partido por el cual Jair Bolsonaro se presentó a elecciones para la presidencia.

réplicas el día 14 de octubre de 2018, al cumplirse siete meses del asesinato. También se generaron murales que reprodujeron la placa en un tamaño amplificado. En el caso de la Figura 6, podemos ver cómo también las reproducciones de las placas aparecieron en el frente de algunas casas.



Figura 6. Placa de renombre de calle Marielle Franco. Barrio Santa Teresa, Río de Janeiro, 2019.
Fotografía: archivo personal

Por último, nos parece interesante nombrar la acción que se llevó a cabo en la ciudad de Buenos Aires el sábado 14 de marzo de 2020, a las 17h, en la estación de subte Río de Janeiro - línea A, en el marco del segundo aniversario del asesinato de Marielle Franco. Allí, se hizo una intervención en el nombre de la estación, sobre el cual se decidió (temporaria y simbólicamente) que se llame "Rio de Janeiro - Marielle Franco" (Figura 7). La acción fue emprendida por el Coletivo Passarinho, el cual emprende acciones en Argentina vinculadas a temáticas de Brasil. Además, se convocó a que el público se acerque con flores y velas. Aquí podemos ver cómo las marcas de memoria no solo pueden ser efímeras, sino que también pueden llevarse a cabo en fechas de aniversarios, las cuales son importantes a la hora de activar la memoria sobre cierto acontecimiento.

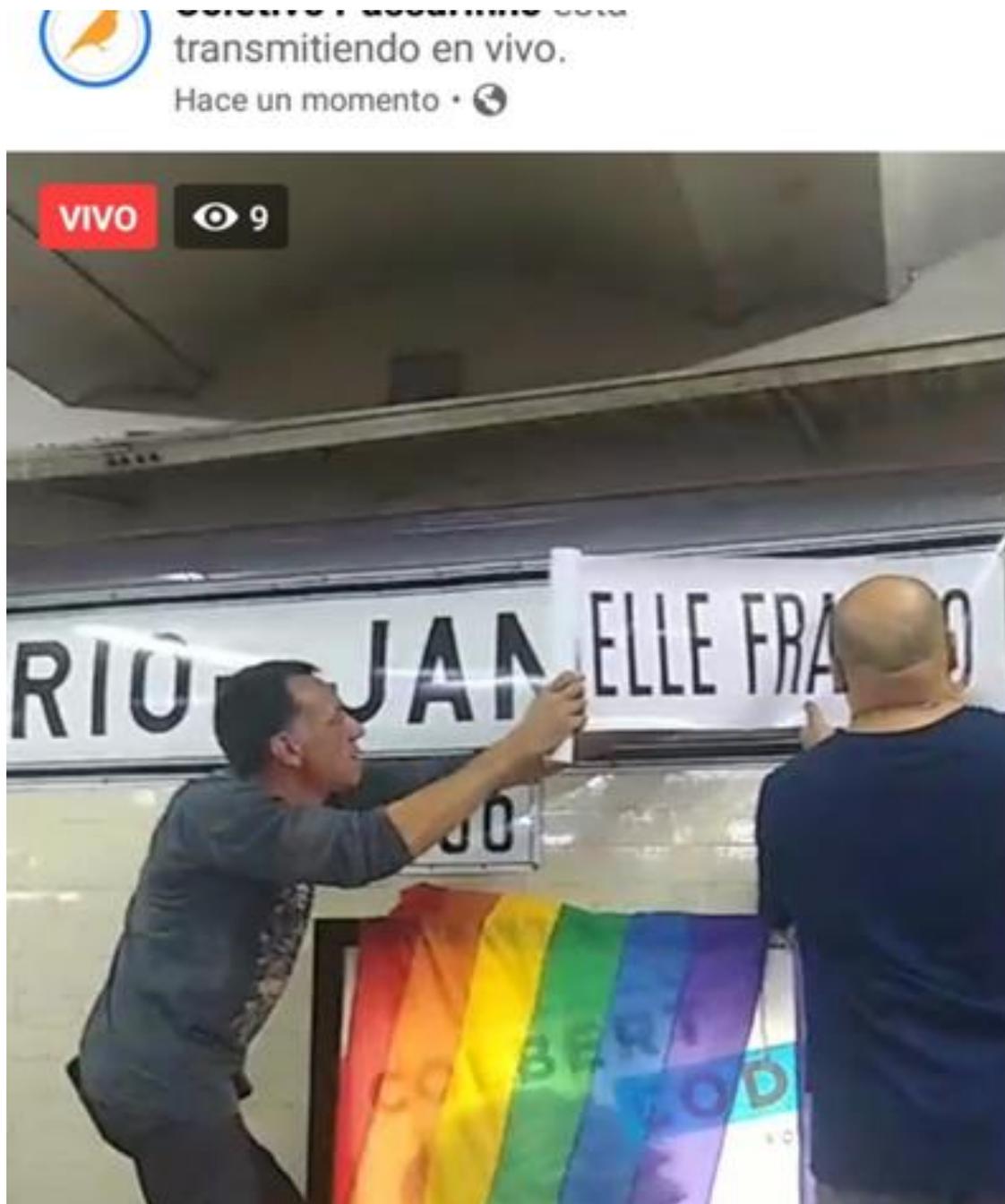


Figura 7. Renombramiento de la Estación Río de Janeiro del subte A. Ciudad de Buenos Aires, 2020.
Captura de pantalla de la transmisión en vivo vía Facebook

La dimensión visual de la protesta

Reconocemos que en la actualidad existe una preeminencia de la visualidad como un recurso y repertorio de la acción colectiva. Es decir, en este tipo de contextos conflictivos se configura una dimensión visual de la protesta que permite visibilizar los reclamos, generando diferentes tipos de estrategias de lucha. Este es uno de los aspectos que identificamos en la lucha por verdad y justicia en los casos de Santiago Maldonado y Marielle Franco.

Desde el denominado giro visual (Mitchell, 2003, 2009), podemos, por un lado, pensar la imagen como un entrelazamiento entre la visualidad, los diferentes soportes de la imagen y, podemos agregar, los distintos modos de afectación que esta pueda producir. En las descripciones realizadas a lo largo de este capítulo, fuimos viendo cómo las prácticas visuales por Maldonado y Marielle se circunscribieron en y circularon por diferentes soportes, como las paredes urbanas, las redes sociales, los cuerpos de lxs manifestantxs, generando un sentir común entre ellxs a partir de la rabia y la indignación, contra unx otrx conformado por el poder público de turno.

Por otro lado, podemos reflexionar sobre el rol de las imágenes en la escena pública –por ejemplo, en tanto modo de hacerse ver y de ser audible dentro de cierto orden social–. Así, “la imagen puede considerarse como un lugar de resistencia y reacción para una audiencia específica” (Hernández, 2005: 28). Esto se hace palpable en la conformación de un “nosotrxs”, de un colectivo de ciudadanxs que adhirió a la causa y se movilizó reclamando justicia. Consideramos entonces que la visualidad construida en los contextos de protesta por la desaparición seguida de muerte de Maldonado y por el asesinato de Franco, puede pensarse en términos de contravisualidad (Mirzoeff en Dussel, 2009), en tanto dichas imágenes ofrecieron una discursividad diferente, otra forma de organizar la experiencia. Es decir, desde la indignación y bronca, una manera de denunciar y de visibilizar lo ocurrido que contradecía el discurso oficial, el cual sostuvo/sostiene que Santiago Maldonado se ahogó y que Marielle Franco tenía vínculos con el crimen organizado.

Por último, podemos agregar, a raíz de lo expuesto hasta aquí, que, si bien existió una variedad de prácticas visuales realizadas tras la muerte de Maldonado y de Franco, todas ofrecieron “posibilidades de aparición” (Lozano de la Pola, 2018, p. 30), configurándose estos recursos visuales en estrategias políticas de denuncia, visibilización y de (re)presentación de lo que ya no está presente. Así, Santiago Maldonado y Marielle Franco reaparecieron en la escena pública mediante la producción de diferentes espacios y estrategias de aparición.

En suma, lo que las imágenes visualizan –y también lo que no visualizan– nos puede brindar información sobre procesos de identificación, de diferenciación, de resistencia, entre otros. Por ello, “estudiar la visualidad y, por ende, acceder a los debates sobre lo visual, conlleva un factor político referido a las modalidades en las que las imágenes circulan y en las que fueron y son apropiadas, decodificadas y manipuladas. Sus efectos nos conducen, justamente, a desentrañar una política de las imágenes” (Lucero, 2017: 83). Es decir, a ahondar en configuraciones de la experiencia subjetiva y social y en cómo estos repertorios de acción colectiva circulan por el espacio público urbano y virtual, siendo producidos, apropiados y resignificados bajo un horizonte de expectativas que busca y espera justicia.

Referencias

- Amarger, J. (2017). "El otro retrato: estéticas efímeras de la desaparición en la creación artística contemporánea". X Seminario Internacional Políticas de la Memoria, Centro Cultural Haroldo Conti, Buenos Aires, Sept. 28-30 de 2017. Ponencia. Recuperado de: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2018/01/seminario/mesa_8/amarger_mesa_8.pdf
- Balas que mataron a la edil brasileña eran de la Policía. (17 de marzo de 2018). *El País*, s/p. Recuperado de: <https://www.elpais.com.uy/mundo/balas-mataron-edil-brasilena-policia.html>
- Bell, C (1992). *Ritual theory, ritual practice*. Oxford: Oxford University Press.
- Butler, J. (8 de julio de 2020). Por una nueva solidaridad contra la violencia. *El País*, s/p. Recuperado de: https://elpais.com/cultura/2020/07/07/babelia/1594150567_495046.html
- Capasso, V. (2020). Estudios visuales: aportes y notas para pensar el presente. *El Ornitorrinco Tachado. Revista de artes visuales*. En prensa.
- Capasso, V. (2019). Negra, favelada, lesbiana y feminista: activismo artístico y recursos estéticos en el espacio público. El caso de Marielle Franco. *Estudos em Comunicação*, 29, 227-239. Recuperado de: <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/ec/article/view/587/pdf>
- Capasso, V. y Bugnone, A. (2019). Activismo artístico y memoria. El caso de la desaparición de Santiago Maldonado. *Cuadernos de Música, Artes visuales y Artes Escénicas*, 14(2), 23- 41. Recuperado de: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/23556>
- da Silva Catela, L. (2001). *No habrá flores en la tumba del pasado: la experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. La Plata: Ediciones Al Margen
- Danin, R.; Carvalho Júnior J. y Rodrigues Reis, T. (2018). Racismo discursivo: O caso Marielle Franco e a cobertura da mídia Internacional. *Methaodos, revista de ciencias sociales*, 6(2), 279-289. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v6i2.243>
- Dussel, I. (2009). Entrevista con Nicholas Mirzoeff. La cultura visual contemporánea: política y pedagogía para este tiempo. *Propuesta Educativa*, 31, 69-79. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/4030/403041703007.pdf>
- Gaia, I. (17 de marzo de 2018). Marielle, la desobediente. *Revista Anfibia* (Buenos Aires), s/p. Recuperado de: <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/marielle-la-desobediente/>
- Gayol, S. y Kessler, G. (2018). *Muertes que importan. Una mirada sociohistórica sobre los casos que marcaron la argentina reciente*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Hernández, F. (2005). ¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual? *Educação e realidade*, 30(2), 9-34. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/3172/317227042017.pdf>
- Hine, C. (2004). *Etnografía virtual*. Barcelona: Editorial UOC.
- Itokasu, E.; Lacerda, T. y Magno, V. (20 de marzo de 2018). Desaparecida. *Revista Anfibia* (Buenos Aires), s/p. Recuperado de: www.revistaanfibia.com/ensayo/desaparecida/
- Jean Jean, M. (2019). Dispositivos visuales ante la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa, México. *Índex, revista de arte contemporáneo*, (8), 100-108. Recuperado de: <https://dx.doi.org/10.26807/cav.v0i08.242>

- Jelin, E. y Langland, V. (2003). (Comps.) *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. España: Siglo XXI Editores.
- Jelin, E. (2017). *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Kiffer, A. y Giorgi, G. (2019). *Ódios políticos e política do ódio. Lutas, gestos e escritas do presente*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo.
- Lozano de la Pola, R. (2018). ¿Dónde está Bruno Avendaño? *El Ornitorrinco Tachado. Revista De Artes Visuales*, (8), 29-39. Recuperado de: <https://ornitorrincotachado.uaemex.mx/article/view/11050>
- Lucero, M. E. (2017). *Políticas de las imágenes en la cultura visual latinoamericana: mediaciones, dinámicas e impactos estéticos*. Rosario: UNR Editora.
- Mazzuchini, S. (2019). Los usos políticos de la fotografía en las acciones dónde está Santiago Maldonado y Santiago, tu mirada nos mira. *AVATARES de la comunicación y la cultura*, 18, 1-16. Recuperado de: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/avatares/article/view/15991/pdf>
- Mitchell, W. J. T. (2003). Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. *Estudios Visuales*, 1, 17-40.
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
- Pighin, D. (2019). ¿Dónde está Santiago Maldonado? Disputas por la memoria del pasado reciente en Argentina. *Aletheia*, 10(19), Recuperado de: <https://doi.org/10.24215/18533701e030>
- Pignotti, D. (2 de julio de 2020). Monica Benicio: "Bolsonaro quiere borrar el crimen de Marielle". *Página 12* (Buenos Aires), s/p. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/275443-monica-benicio-bolsonaro-quiere-borrar-el-crimen-de-marielle>
- Richard, N. (2014). *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Roig, A. (28 de marzo de 2018). Luto y lucha. *Revista Anfibia* (Buenos Aires), s/p. Recuperado de: www.revistaanfibia.com/ensayo/luto-y-lucha
- Schindel, E. (2009) Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano, en *Política y Cultura*, 31, 65-87
- “¿Quién mató a Marielle Franco?”. (14 de marzo de 2019). *Emergentes*, s/p. Recuperado de: <https://emergentes.com.ar/qui%C3%A9n-mat%C3%B3-a-marielle-franco-ae4ebbca0173>
- Soria, S. (2017) ¿Dónde está Santiago Maldonado? Tres imágenes. *Cuadernos de Coyuntura*, 1, 51-55. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/CuadernosConyuntura/article/view/18755>
- Vargas, M. (2017). En la frontera, un refugio para la cultura. *Cuadernos de Coyuntura*, 1, 57-60. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/CuadernosConyuntura/article/viewFile/18756/18600>

Las autoras y los autores

Coordinadoras

Bugnone, Ana

Doctora en Ciencias Sociales y Licenciada en Sociología, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Realizó el Programa en Cultura Brasileña, Universidad de San Andrés. Investigadora Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Es Profesora Adjunta de Cultura y sociedad, del Taller de Sociología del Arte y está a cargo del Seminario de posgrado Introducción a la Investigación en Ciencias Sociales (FaHCE, UNLP), así como de otros seminarios de grado y posgrado en diversas universidades. Publicó los libros *Edgardo Vigo: arte, política y vanguardia* (2017), *La revista Hexágono '71 (1971-1975)* (2014) y coordinó los libros *Cultura, sociedad y política. Nuevas miradas sobre Brasil* (2019) y *Estudios sociales del arte. Una mirada transdisciplinaria* (2020), y artículos en revistas científicas. Dirige un proyecto de investigación en el Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET).

Capasso, Verónica

Doctora y Magíster en Ciencias Sociales, Licenciada en Sociología, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE) y Profesora en Historia del arte, Facultad de Artes (FdA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Realizó el Programa en Cultura Brasileña, Universidad de San Andrés. Es Ayudante Diplomada en Cultura y Sociedad (FaHCE-UNLP). Investigadora Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Participa en proyectos de investigación sobre arte, cuerpo, afectos y acción colectiva. Coordinó el libro *Estudios sociales del arte. Una mirada transdisciplinaria* (2020) y publicó artículos en revistas científicas, en el marco de la Sociología e Historia del Arte, entre ellos: “Negra, favelada, lesbiana y feminista: activismo artístico y recursos estéticos en el espacio público. El caso de Marielle Franco” (2019), “Ciudad y arte a mediados del siglo XX. El caso São Paulo” (2018) y “Brasilia: imágenes de la gloria, memorias de la exclusión” (2017).

Autoras y autores

Scotti, Marcelo Adrián

Profesor en Historia por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Diplomado en Ciencias Sociales -con mención en psicoanálisis y prácticas socioeducativas- Facultad latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Profesor Adjunto, dicta las asignaturas Introducción a la problemática contemporánea y Una aproximación al cine social, histórico y político argentino (1932-1962), en las carreras de Historia de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE-UNLP). Es docente del posgrado Psicoanálisis y prácticas socioeducativas (FLACSO, Argentina) e investigador y redactor de Carpetas docentes de Historia (FaHCE-UNLP). Publicó “Para abordar el malestar en las prácticas socioeducativas, a través del cine en diálogo con el psicoanálisis” (Homo Sapiens, 2018) y otros artículos sobre cine en relación con disciplinas de las humanidades y las ciencias sociales.

Cisneros, Julia

Licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Técnica en Artes Visuales por la Universidad Provincial de Córdoba (UPC), Profesora de Letras por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Magister en Estética y Teoría del Arte por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Docente provisional de MIL en EEE n° 2, titular de Taller de Escritura en ETLP. Publicó, entre otros, “Poesía Experimental, una aproximación desde la poética de Edgardo Antonio Vigo” en *Más Allá de la Recta Vía, Heterodoxias, rupturas y márgenes de la literatura argentina* (Córdoba, 2015), “Aportes para un estudio sobre las historietas herméticas de E. A. Vigo” en *Órbita Vigo* (La Plata, 2017), “Operaciones de montaje y reescritura como huellas del tiempo en Diagonal Cero” en *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* (Buenos Aires, 2019). Integra equipos de investigación sobre literatura (UNC) y cultura y sociedad en Argentina y Brasil (UNLP).

Pino Villar, María Paula

Magíster en arte latinoamericano y Licenciada en Historia del Arte, Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo). Profesora titular de Historia del Arte Americano y Argentino Contemporáneo, Facultad de Artes y Diseño (UNCuyo). Ha publicado, entre otros, “La Guerrilla cultural. Circulación internacional de las artes visuales entre Europa y América durante la Guerra Fría” (2019), “Comunidades intelectuales, tramas internas y lógicas de lo novedoso en la segunda mitad del siglo XX latinoamericano”, en coautoría (2018) y “Arte y política: el arte mendocino de los setenta. Censura, circulación alternativa y debates del período” (2016). Participa de proyectos de investigación sobre cultura visual contemporánea y arte mendocino, argentino y latinoamericano contemporáneo (UNCuyo y Universidad Nacional de La Plata). Su línea de investigación parte de la Historia y la Sociología del arte y aborda los procesos de reconocimiento, la circulación y trayectorias en el arte contemporáneo.

Nascimento de Souza, Rosanne María

Licenciada en Letras Portugués-Alemán, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); Directora de la Carrera del Traductorado en Portugués y Profesora Titular de Lengua Portuguesa II, del Instituto de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas “Juan Ramón Fernández”. Profesora Adjunta de Lengua y Gramática Portuguesa III y IV y Ayudante Diplomada del Taller de Lengua y Gramática Portuguesa 1, Profesorado en Portugués de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata (FaHCE-UNLP). Profesora Interina en Lengua Portuguesa III, Profesorado en Portugués de la Escuela Normal Superior en Lenguas Vivas Sofía EB de Spangenberg (ENSSBS). Investigadora del proyecto sobre cultura y sociedad en Argentina y Brasil en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias sociales (FaHCE-UNLP). Co-autora de los libros *Mistura Brasileira: Português para estrangeiros* (2018) y *Exercícios teóricos e práticos para hispanofalantes, Vol 2.* (2020).

Nunes de Franca, María de Fátima

Profesora de Portugués egresada del Instituto de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas “Juan Ramón Fernández” (IES en Lenguas Vivas “JRF”). Ayudante Diplomada Ordinaria en la materia Fonética y Fonología Portuguesa 1 y Ayudante Diplomada en las materias Fonética y Fonología Portuguesa 2 y Lengua y Gramática Portuguesa 1 en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata (FaHCE-UNLP). Profesora Interina de la materia Práctica de Laboratorio en Lengua Portuguesa 1 (IES en Lenguas Vivas “JRF”) y Profesora de Portugués en la Gerencia Operativa de Lenguas en la Educación (GOLE) en Educación primaria para Adultos del GCBA. Investigadora del proyecto sobre cultura y sociedad en Argentina y Brasil en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias sociales (FaHCE-UNLP). Co-autora del libro *Exercícios teóricos e práticos para hispanofalantes, Vol 2* (2020).

Cultura, arte y sociedad : Argentina y Brasil: siglos XX y XXI / Ana Liza Bugnone ... [et al.] ; coordinación general de Ana Liza Bugnone ; Verónica Cecilia Capasso.- 1a ed.- La Plata : Universidad Nacional de La Plata ; La Plata : EDULP, 2021.
Libro digital, PDF - (Libros de cátedra)

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-950-34-1996-0

1. Brasil. 2. Argentina. 3. Arte. I. Bugnone, Ana Liza, coord. II. Capasso, Verónica Cecilia, coord.
CDD 306.47

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata
48 N.º 551-599 / La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina
+54 221 644 7150
edulp.editorial@gmail.com
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2021
ISBN 978-950-34-1996-0
© 2021 - Edulp

S
sociales


Edulp
EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA