



TRABAJO ARBITRADO

[Cierre de edición: 30 de diciembre, 2021]

Sección: Artículos de Revisión: Reflexividades Polyphónicas

<http://revista.celel.cl/index.php/PREI/index>

polyphonia@celel.cl

Vol. 6, Núm. 1, enero-julio 2022, págs. 31-63

ISSN: 0719-7438

Polyphonia. Revista de Educación Inclusiva
Publicación científica del Centro de Estudios
Latinoamericanos de Educación Inclusiva de Chile

ORIGINAL



Fecha de envío: 12 de agosto, 2021

Fecha primera revisión: 15 de septiembre, 2021

Fecha segunda revisión: 12 de octubre, 2021

Fecha tercera revisión: 27 de octubre, 2021

Fecha de aceptación: 04 de noviembre, 2021

Publicada: 01 de enero, 2022

Lo político de la mirada: mostrar y disputar¹

Ana Bugnone

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Buenos Aires, Argentina
Doctora en Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina

E-mail: abugnone@fahce.unlp.edu.ar

 <https://orcid.org/0000-0002-6674-717X>

Resumen

Desde la perspectiva de los estudios visuales, los estudios sociales del arte y los estudios decoloniales, se busca conocer cómo se aborda desde el arte el problema del racismo y la colonialidad. En este artículo se analizan la serie de fotografías del artista brasileño Moisés Patrício, titulada «Aceita?», y «Héroes afrodescendientes argentinos invisibilizados», pinturas de la artista argentina Mirta Toledo. Tomando como base algunas características histórico-culturales de ambos países, específicamente la configuración racista y colonial, se propone el análisis de las imágenes que conforman ambas series. Para el abordaje de esta investigación de tipo comparativa, se utilizó una metodología

¹ Este texto surge de la conferencia impartida en I Seminario Permanente Otras políticas de la mirada, organizado por el Centro de Estudios Latinoamericanos de Educación Inclusiva (CELEI), Chile, en julio de 2021.

cualitativa y transdisciplinaria. A partir de la revisión documental crítica, se analizaron las imágenes de estas series que los artistas publicaron de las redes sociales sobre la base de la etnografía virtual y se realizaron entrevistas en profundidad de tipo semi-estructuradas. Se dividieron las imágenes en grupos de acuerdo con la temática y características predominantes para una mejor interpretación. En los resultados, se observó que en la serie «Aceita?», compuesta por fotos de la mano derecha de Patrício en diversos contextos, el artista muestra un registro de su circulación por diferentes espacios, públicos y privados, dando cuenta tanto de una dimensión espiritual, ligada al candomblé, como del rechazo ante la segregación racial imperante en Brasil. En la serie de pinturas «Héroes afrodescendientes...», Toledo quiso visibilizar la presencia de personas afro-argentinas en la historia nacional, negadas e invisibilizadas durante años. En el marco de un proceso de reconocimiento de personas afro que lucharon en las guerras de independencia de Argentina, incluyendo mujeres, y la búsqueda de visibilización de artistas y políticos, la artista pone a disposición una nueva construcción de imágenes de la historia. En las conclusiones del artículo, se propone la interpretación de las dos series a través de dos conceptos clave: *sedimento imaginal* y *entramado de experiencias y acciones visuales*. Estos implican tener en cuenta tanto la historicidad de las imágenes como los conjuntos de aspectos que se juegan en la producción de estas y las acciones que conllevan. En ambos casos, se advierte la disputa por el orden social hegemónico y una disconformidad con la experiencia social colonial y racista.

Palabras claves: colonialismo; racismo; fotografía; pintura; América Latina.

The Political Aspect of the Look. To Display and Dispute

Abstract

From a visual studies, a social studies of art and a decolonial studies perspective, the aim is to identify how the issues of racism and colonialism are addressed in art. This paper analyzes a series of photographs by Brazilian artist Moisés Patrício, called *Aceita?*, and *Héroes afrodescendientes argentinos invisibilizados*, a series of paintings by Argentinian artist Mirta Toledo. The images that constitute both series were analyzed using some of the historical and cultural characteristics of both countries, especially the colonial and racist configuration, as a basis. This comparative investigation was tackled using a qualitative and transdisciplinary approach. Based on critical document revision, the images from these series that both artists posted on their social media were analyzed through virtual ethnography. In addition to this, a number of in-depth semi-structured interviews were conducted. These images were divided into groups according to their theme and main characteristics for a better interpretation. In the results, it was noted that in the series *Aceita?*,

made up of photographs of Patricio's right hand in different contexts, the artist records his visit to different spaces, both public and private, conveying both a spiritual dimension, linked to candomblé, as well as the rejection of the prevailing racial segregation in Brazil. In the series of paintings *Héroes afrodescendientes argentinos invisibilizados*, Toledo tried to make visible the Afro-Argentinian people present in the national history, who had been denied and made invisible for years. Within the framework of a process of acknowledging the Afro-descendant people who fought in Argentina's wars of independence, including women, and the search for making artists and politicians visible, the artist puts forth a new construction of the images of history. In the conclusions, this paper provides an interpretation of both of these series through two key concepts: *imaginal sediment* and *weaving of experiences and visual actions*. These imply taking into account both the image historicity as well as the facets involved in their production and the actions they entail. In both cases, it is possible to observe a dispute over the hegemonic social order and a nonconformity to the racist and colonial social experience.

Keywords: colonialism; racism; photography; painting; Latin América.

Introducción

La constitución de Brasil como colonia portuguesa implicó que se convirtiese en territorio esclavista para el trabajo manual, en general ligado a la explotación de cultivos. Así, llegaron millones de personas secuestradas, procedentes de diversas naciones africanas, quienes fueron obligadas a abandonar sus culturas y adoptar la religión y la lengua del colonizador. La mirada occidental sobre las personas esclavizadas supuso una subestimación como seres humanos, al tiempo que se las consideró útiles, como los animales, para el crecimiento económico de la región. Incluso, entre fines del siglo XIX y principios del XX, diversas teorías racistas, llamadas «científicas», justificaron con argumentos falaces la existencia de diferentes razas, algunas inferiores a otras (Ortiz, 1994). De esta manera, el prejuicio racial y de color (Guimarães, 2004), sustentó la segregación y discriminación racial que hasta hoy persiste en Brasil.

De la misma manera, el *embranquecimiento* de la población, por medio de la llegada de inmigrantes blancos y europeos, era, para estas teorías racistas, la vía por la cual se resolverían los problemas sociales y económicos de Brasil (Ortiz, 1994), originados por la *miscigenação*, es decir el mestizaje entre las personas europeas, indígenas y africanas o afrodescendientes. Esto explica, en parte, la negación sistemática que se realizó sobre las culturas de las personas esclavizadas -incluyendo afros e indígenas-, así como respecto de sus creencias, modos de vida y lenguas. Este ocultamiento funcionó también como una invisibilización de las culturas *otras*, ya que, según el pensamiento

abismal, típico de la modernidad, aquello que no se ve, no existe (Sousa Santos, 2009, 2010).

En Argentina, de forma semejante, hubo un proceso de traslado compulsivo de personas esclavizadas desde diversas partes de África. También habitaban el territorio diversos pueblos indígenas, los que, al igual que las personas africanas o afrodescendientes, se vieron violentados por las prácticas de los colonizadores españoles y administradores locales, así como de comerciantes, que negaban el valor de sus culturas. Así, lenguas, formas de vida, idiosincrasias y creencias, fueron aplastadas por la visión hegemónica occidental que se impuso por la fuerza.

Frente a este proceso paralelo al mencionado en el caso de Brasil, es importante decir que la disminución de la cantidad de personas afros en Argentina no significó su total desaparición, así como tampoco la de los miembros de las comunidades indígenas. Sin embargo, frente a las grandes oleadas migratorias provenientes en su mayoría de Europa, se gestó la narrativa de una Argentina puramente blanca y europea (Grimson, 2006). Este relato, forjó una identidad más asociada a aquel continente que al reconocimiento de las culturas indígenas y afros, entendiéndolas como un «*residuo del pasado*» (Adamovsky, 2012). Esto obligó a grandes partes de la población a disimular su origen étnico.

En este sentido, es relevante conocer e interpretar diversas prácticas surgidas al calor de las luchas reivindicativas por el reconocimiento de las diferentes culturas y etnias existentes en ambos países, como una forma de aproximación a la deriva decolonial, es decir, la que reconoce la existencia de un patrón colonial del poder (Quijano, 2000) aún hasta el presente.

En el mundo contemporáneo, la ingente proliferación de imágenes no significa, por su volumen, por la velocidad de su circulación o por la banalidad que muchas de ellas acarrearán, que estas hayan perdido la capacidad de producir ciertos efectos sobre la mirada y, en definitiva, sobre la forma de concebir el mundo. Cuando las imágenes se proponen visibilizar cuerpos no occidentales, cuestionar jerarquías y alterar la visualidad hegemónica, en contextos racistas, vale la pena adentrarse en su análisis para comprender sus significados y posibles efectos.

En este marco, interesa analizar en este artículo las formas en que el artista brasileño Moisés Patrício (São Paulo, 1984) y la artista argentina Mirta Toledo (Buenos Aires, 1952) exponen en sus imágenes el problema del racismo y de la colonialidad. Así, con diferentes estrategias, desde la fotografía, en el caso de Patrício, y desde la pintura, en el de Toledo, nos muestran formas *otras* de pensar las corporalidades y las condiciones étnicas. Esto ocurre en los contextos de las sociedades brasileña y argentina, cuyos tintes racistas tienen diversas marcas y énfasis, pero no dejan de estar presentes. Así, desde una perspectiva decolonial, en este artículo se indaga: ¿qué tipo de miradas

producen estos artistas?, ¿cómo operan sobre la hegemonía visual?, ¿qué quieren mostrar y disputar?

Para responder estas preguntas, se seleccionaron dos series de imágenes: «Aceita?», de Moisés Patricio, y «Héroes afrodescendientes argentinos invisibilizados», de Mirta Toledo.

Método

En el desarrollo de la investigación, se utilizó una metodología cualitativa y transdisciplinaria. Con base en los Estudios visuales y los Estudios sociales del arte, se analizaron las imágenes y se efectuaron entrevistas semi-estructuradas a los dos artistas involucrados. La investigación es de tipo comparativa, en la medida en que esta modalidad se considera fructífera para producir resultados más complejos, sin dejar de lado las particularidades de cada caso.

En el marco de los Estudios visuales, según Mitchel, la cultura visual, además del estudio de las imágenes, *«se extiende a las prácticas diarias del ver y del mostrar»* (2003, p.26), lo cual ha permitido entender las fotografías y pinturas analizadas en este artículo. El mismo autor afirma que las imágenes visuales, lejos de ser transparentes y naturales, son construcciones simbólicas que constituyen un *«excedente inefable»* (Mitchell, 2003, p.27), es decir, no reductible a la decodificación lingüística o semiótica. Por otra parte, la cultura visual está intrínsecamente relacionada con la cultura más amplia a la que pertenece, como afirma Mirzoeff (2003). En este sentido, la contextualización de las imágenes analizadas en las sociedades brasileña y argentina, así como en el marco de su historicidad, ha sido central a la hora de la interpretación.

Como se mencionó al inicio, en el mundo contemporáneo hay una extensa proliferación de imágenes. Según Mirzoeff, *«la cultura visual no depende de las imágenes en sí mismas, sino en la tendencia moderna a plasmar en imágenes o visualizar la existencia. Esta visualización hace que la época actual sea radicalmente diferente a los mundos antiguos y medieval»* (2003, p.23). Así, una guía para el análisis de las imágenes que se realiza en este artículo es que, actualmente, lo visual es *«un lugar en el que se crean y discuten significados»* (Mirzoeff, 2003, p.24), en la medida en que esto no ocurre únicamente en el texto escrito o en lo hablado.

Pasando a otro plano, para la realización y análisis de entrevistas en profundidad, se optó por las de tipo semi-estructuradas, es decir aquellas en las que hay una guía que estimula la conversación, pero esta no es determinante para su desarrollo. Fueron flexibles y dinámicas, como señalan Taylor y Bogdan (1992). En las entrevistas a Mirta Toledo y Moisés Patricio, se tendió a reconocer los sentidos que ellos, como actores, otorgan a sus

prácticas y las propias perspectivas respecto de sus experiencias (Taylor y Bogdan, 1992).

Según Alonso, la entrevista como proceso comunicativo *«implica que la información ha sido experimentada y absorbida por el entrevistado y que será proporcionada con una orientación e interpretación significativas de la experiencia del entrevistado»* (1998, p.68). Asimismo, siguiendo a este autor, la entrevista permite acceder al yo social, es decir, en relación con un otro generalizado. En este sentido, las vivencias y pareceres de lxs entrevistadxs han sido claves para comprender los significados que les atribuyen a sus acciones. Las entrevistas fueron realizadas en forma virtual durante los años 2018 y 2020.

Por otro lado, se realizó un rastreo y posterior análisis de las publicaciones en línea -incluyendo imágenes y *hashtags* (etiquetas)- en las redes sociales *Instagram* y *Facebook* de Patricio y de Toledo. Esta labor se realizó sobre la base de la etnografía virtual. Según Hine, *«una etnografía de Internet puede observar con detalle las formas en que se experimenta el uso de una tecnología (...). [En este sentido,] el objetivo es hacer explícitas ciertas formas de construir sentido de las personas, que suelen ser tácitas o que se dan por supuestas»* (2004, p.13). Todo ello, sin olvidar que Internet es un *«artefacto cultural»* (Hine, 2004, p.19) como otros. En este contexto, hay una tendencia a realizar la recolección de datos en línea (López y Gómez, 2006, p.206), dejando de lado la premisa de la exclusividad de los datos en entornos físicos.

La decisión de realizar observaciones virtuales se basó en tres criterios: en primer lugar, ambxs artistas utilizan las redes sociales como modo de difundir sus imágenes; segundo, la serie de Moisés Patricio tiene lugar específicamente en la red social *Instagram*; tercero, la pandemia y el consecuente aislamiento que se vive desde inicios de 2020 han impedido el contacto físico, *in situ*, con las pinturas de Mirta Toledo.

Las imágenes, tomadas de las redes sociales mencionadas, fueron seleccionadas y clasificadas en grupos, de acuerdo con sus características específicas emergentes. Estos grupos, si bien no forman categorías cerradas, permitieron organizar el análisis según los rasgos más sobresaliente de cada uno.

La selección de las dos series que se estudian en este artículo estuvo orientada por la pertinencia para dar cuenta de las preguntas de investigación. Asimismo, se plantea como la continuidad de un trabajo anterior (Bugnone, 2019), también de índole comparativa, en el que se analizaron las series de *performances* llamadas *«Presença negra»* de Patricio y de obras visuales, *«Pura diversidad»*, de Toledo. En este sentido, las series seleccionadas para el estudio actual, pretenden dar cuenta de aspectos no investigados

anteriormente y que complementan aquellos resultados para acceder a una comprensión más global de los fenómenos estudiados.

Moisés Patrício: fotografiar una mano afro

En 2013, el artista brasileño Moisés Patrício comenzó a producir «Aceita?» (¿Acepta?). Se trata de una serie de fotografías de su mano derecha en primer plano, realizadas en diversos contextos y publicadas en la red social *Instagram*. Algunas veces, su mano tiene objetos, palabras, pequeños carteles, y utiliza diferentes fondos que muestran los espacios en los que las fotos son tomadas o bien que contextualizan el sentido de la imagen. Patrício toma las fotos y luego las sube a las redes sociales *Instagram* y *Facebook* con la pregunta «Aceita?», por lo tanto, su espacio de circulación, inicialmente, es virtual. Sin embargo, la serie adquirió un alcance mayor al ser expuesta con las imágenes impresas en diversas ocasiones, como en Dak'Art - Biennale de l'Art Africain Contemporain en Dakar, Senegal, en 2016 y en el Spring Break Art Show en New York en 2019.

Según el artista, la serie surgió a raíz de una crisis de identidad. En el marco de sus estudios de pintura en la Universidade de São Paulo, se encontraba afectado por la identificación del arte en general y de su propia obra en particular con las corrientes y lxs artistas europexs (Patrício, comunicación personal, 12 de junio de 2020). Estas tendencias estaban muy alejadas de sus referencias africanas, su cultura del candomblé, sus creencias en los orixás y su vida en un «terreiro» (espacio dedicado al culto de los orixás, pero que también cumple otras funciones sociales y culturales). En un momento, Patrício entendió que el arte occidental era como una cajita, y todo lo demás, estaba afuera. «*A arte e o candomblé são quase dicotómicos. Socialmente, existe uma distância absurda, né?*», reflexiona (Patrício, 2021). Patrício percibió que, hasta ese momento -es decir, hace unos diez años-, no había un repertorio de obras ni autorxs africanxs en su formación académica. Sufrió un «*embranquecimento*» (Patrício, comunicación personal, 30 de julio 2018), es decir, el convencimiento de la superioridad del arte blanco y occidental. De esta manera, las pinturas de Patrício, en ese período, podían confundirse con las de sus pares de países como Alemania y sus referencias se encontraban en artistas europeos. «*Aí eu entrei num processo de negação mesmo de minhas sensibilidades para poder entender esse universo. O que era lido como animalesco, como primitivo, selvagem na história da arte, era as coisas que eram mais caras e importantes para mim. E essa era uma violência*» (Patrício, 2021), comenta.

Esta pérdida de identidad le provocó una crisis personal que terminó en una búsqueda existencial. Fue entonces cuando pudo romper con esos límites e involucrar su espiritualidad y su perspectiva en la producción artística, del mismo modo que una visión crítica hacia el racismo de su país. Así, abandonó

-temporariamente- la pintura y comenzó a realizar obras fotográficas, utilizando como base sus conocimientos sobre composición pictórica.

Según relata Patrício,

[...] comecei a pensar numa série de trabalhos de registro que eu colocasse meu corpo em evidência, o meu corpo como se fosse uma referência máxima do meu fazer arte. Estava nessa crise do meu fazer, justamente meu gesto não estava traduzindo uma pressão que eu gostaria da minha poética, também estava denunciando o quanto eu estava colonizado de muitas formas, da linguagem (comunicación personal, 12 de junio de 2020).

Así nació la serie «Aceita?», la cual, hasta el día de hoy, lleva más de mil fotografías en la red social *Instagram* y tiene doce mil quinientos seguidores.

Para analizar e interpretar las fotografías que componen la serie, se decidió realizar una clasificación orientada por las dimensiones predominantes que se observaron en la misma. Esta clasificación se compone de cinco conjuntos de fotografías: 1) lo ancestral, 2) lo espiritual, 3) lo colonial, 4) lo racial en sentido estricto y 5) lo vital. Se entiende que todos los grupos están entrelazados, con lo cual la división es de índole analítica, pero no implica que no haya cruces en los sentidos que atraviesan a cada uno de ellos. Incluso, como esta clasificación no se corresponde con la publicación en la red social -donde una imagen sucede a la otra sin divisiones- es probable que haya fotografías que pueden ser ubicadas en más de un grupo. Sin embargo, se considera que, a los fines del análisis, resulta útil y pertinente para comprenderla mejor.

Lo ancestral

Este grupo de fotografías se vincula, fundamentalmente, con el continente africano como raíz ancestral de las personas afrodescendientes. En este sentido, Patrício publica diversas referencias, como globos terráqueos donde África se coloca en el frente, mapas del continente y máscaras africanas. Entendemos que estas imágenes proponen una reivindicación del lugar de origen de las personas secuestradas y llevadas a América como mano de obra esclava. De esta manera, funcionan, por un lado, como una denuncia, por el otro, como un reconocimiento del origen geográfico y cultural.



Figura 1. Fotografía de la serie «Aceita?», Moisés Patricio.
Fuente: <https://www.instagram.com/moisespatricio/>, 15 de agosto de 2020.



Figura 2. Fotografía de la serie «Aceita?», Moisés Patricio.
Fuente: <https://www.instagram.com/moisespatricio/>, 5 de junio de 2020.

Lo espiritual

Las fotografías que componen este conjunto se basan en referencias religiosas a la práctica del candomblé. Así, aparecen las deidades, llamadas orixás, especialmente Exu, que es la divinidad que guía al artista desde su nacimiento. Además, en este grupo hay elementos de las prácticas religiosas y rituales realizados en el marco del candomblé, como collares y caracoles, del mismo modo que otros personajes u objetos relacionados con la cultura popular afro en Brasil, como Seu Zé Pilintra, personaje de la cultura umbanda y la «mano figa» o «mano poderosa», que significa buena suerte y aleja el mal. Estas imágenes implican, entonces, una muestra de la espiritualidad afro y popular.



Figura 3. Fotografía de la serie «Aceita?», Moisés Patrício.

Fuente: <https://www.instagram.com/moisespatricio/>, 19 de enero de 2020.



Figura 4. Fotografía de la serie «Aceita?», Moisés Patricio.

Fuente: <https://www.instagram.com/moisespatricio/>, 11 de abril de 2018.

Lo colonial

En este grupo de fotografías se incluyen elementos que tienen relación directa con la colonización de Brasil y sus efectos, incluso en la actualidad. Patricio muestra diversos objetos, palabras, fondos y *hashtags* que remiten a dicho proceso histórico. Así, encontramos referencias a la venta de personas esclavizadas, tanto en el pasado como sus resonancias en el presente, el uso de la palabra «*colonial*» (<https://www.instagram.com/moisespatricio/>) proveniente de diversos objetos (para denunciar su existencia), alusiones a las tareas de servicio realizadas por las personas afrodescendientes como resabio de la esclavitud, al encierro, al traslado en barcos, entre otras. La denuncia de la colonialidad del pasado y del presente, por un lado, y el mantenimiento de la memoria sobre este pasado colonial, por otro, son los objetivos de esta parte de la serie.



Figura 5. Fotografía de la serie «Aceita?», Moisés Patricio.

Fuente: <https://www.instagram.com/moisespatricio/>, 6 de diciembre de 2019.



Figura 6. Fotografía de la serie «Aceita?», Moisés Patricio.

Fuente: <https://www.instagram.com/moisespatricio/>, 6 de diciembre de 2019.

Lo racial

En esta sección de la serie se reúnen fotografías vinculadas con el racismo en sentido estricto, fundamentalmente con la segregación y la marginación de las personas negras. El uso de términos como «*genocídio*» y de frases como «*bala da polícia só mata preto*», junto con imperativos como «*não*» y «*pare*» (<https://www.instagram.com/moisespatricio/>), en referencia al racismo, le dan a este grupo un cariz querellante respecto de la discriminación racial. Por otro lado, también se encuentran formas vindicativas de la condición étnica, tal como se observa en la publicación de «*vote preto*» (en el marco de las elecciones municipales en noviembre de 2020) y en la fotografía de su mano con tres muñequitos, uno blanco, uno amarillo y uno negro, que acompañó con los *hashtags* #hand #branco #amarelo #preto #brazil #raças (<https://www.instagram.com/moisespatricio/>).

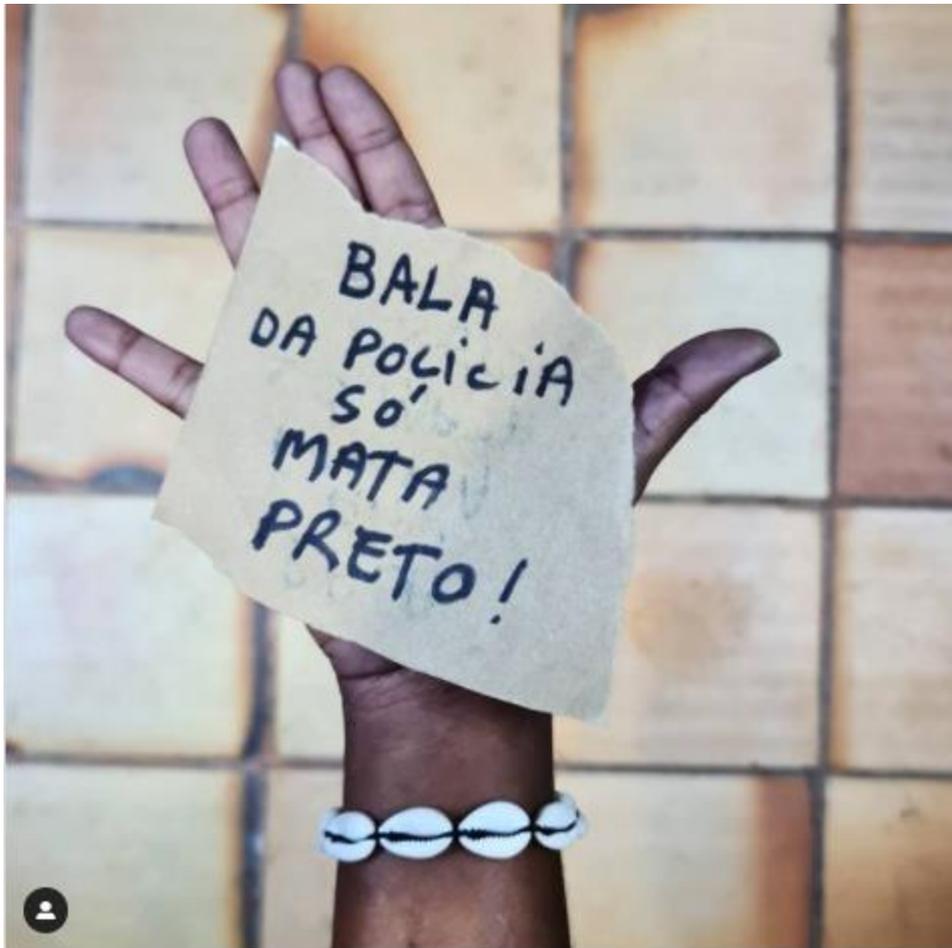


Figura 7. Fotografía de la serie «*Aceita?*», Moisés Patrício.

Fuente: <https://www.instagram.com/moisespatricio/>, 7 de mayo de 2021.



Figura 8. Fotografía de la serie «Aceita?», Moisés Patrício.

Fuente: <https://www.instagram.com/moisespatricio/>, 28 de septiembre de 2015.

Lo vital

El grupo de fotografías hace referencia a la vida a través de diversos elementos, como la comida, específicamente frutas y verduras, a la libertad, a la sexualidad y al cuidado. Así, por ejemplo, fotografías que contienen alimentos como el maíz, las naranjas, las batatas, el pan, dan cuenta de la necesidad de elementos vitales y simples. Objetos que también se vinculan con lo vital, como un peine que se utiliza para el cabello rizado, y con la sexualidad, como su mano con una cinta con los colores de la bandera LGBT, forman parte de este grupo. Por otro lado, presenta frases como «*My life matters*» (escrito en la palma de la mano, con fondo negro, en el contexto del asesinato de George Floyd en Estados Unidos) y «*Uma nova história*» (<https://www.instagram.com/moisespatricio/>), que augura, incluso en modo de anhelo, el inicio de una nueva era sin racismo.



Figura 9. Fotografía de la serie «Aceita?», Moisés Patrício.

Fuente: <https://www.instagram.com/moisespatricio/>, 26 de junio de 2020.



Figura 10. Fotografía de la serie «Aceita?», Moisés Patrício.

Fuente: <https://www.instagram.com/moisespatricio/>, 4 de diciembre de 2019.

Imágenes de afros en Argentina

Mirta Toledo tuvo una estadía de varios años en Estados Unidos. En un contexto que consideró hostil en relación con las cuestiones étnicas, en tanto en ese país se buscaba la «pureza racial» de las personas, desarrolló, sin embargo, una amplia carrera artística, que incluyó reconocimientos, exposiciones y premios. Según comenta, fue en Estados Unidos donde percibió la fuerza del racismo y del machismo (Toledo, comunicación personal, 20 de agosto de 2020). De esta manera, frente a la búsqueda de una identificación racial con la que Toledo no acordaba -en tanto la artista afirma que proviene de una triple vertiente: afro, guaraní y española- decidió comenzar a trabajar con la idea de «diversidad». De allí que su trabajo en aquel país se centrara en ese tema, a modo de resistencia frente a lo que percibía como demanda social y como forma de visibilización de su condición «no pura».

Una vez de regreso en Argentina, para realizar su tesina de Licenciatura en Pintura en la Universidad Nacional de las Artes, Toledo propuso trabajar sobre el tema de la diversidad, pero no encontró el modo de avanzar en ese sentido. En 2012, mientras miraba la película «Buenos Aires, la línea invisible» (dirigida por Sergio Bellotti, 2010), vio una entrevista a Nengumbi Sukama que llamó su atención porque hablaba de la población afro en Argentina. Nengumbi es congoleño, pero se nacionalizó argentino y creó el Instituto Argentino para la igualdad, la diversidad y la integración (IARPIDI)². Al ver que uno de los objetivos de esta institución era trabajar con la diversidad, mientras en la universidad no había conseguido el apoyo que necesitaba, Toledo se contactó con Nengumbi. Él había hecho una lista de veinte personas afrodescendientes y africanas que se habían destacado en la historia argentina, con la idea de hacer retratos, ya que «*una imagen vale más que mil palabras*» (Toledo, comunicación personal, 20 de agosto de 2020).

De ese encuentro surgió la unión de dos proyectos, el de Sukama y el de Toledo. Él llamó al proyecto «Héroes afrodescendientes argentinos invisibilizados». Sukama explica el porqué del título:

[...] Se habla de héroes puesto que se pretende demostrar que ha habido, en la construcción del país, muchos/as afrodescendientes argentinos/as que participaron en las luchas independentistas, que formaban parte de los ejércitos, que compartían una idea y un ideal de país con los demás ciudadanos. En síntesis, que han sido parte de la historia del país, de su transformación, y han actuado en la política, la prensa, la literatura y la música, así como en otros aspectos de la vida social (Sukama, 2014, párr. 4).

Por otro lado, sobre el título, la artista afirma:

² Más información sobre esta institución en <https://iarpidi.org/>

Fueron invisibilizados al no ser nombrados, pero también fueron invisibilizados siendo nombrados. Por ejemplo, el Sargento Cabral. Desde el jardín de infantes aprendemos a amarlo, porque él dio la vida por el General San Martín, que es «padre de la patria». Pero en los manuales, como no hay fotografías y él es anterior al daguerrotipo, cuando alguien es anterior al daguerrotipo, siempre se hace un estereotipo. Entonces, el estereotipo del Sargento Cabral es un granadero con bigote tirando a pelirrojo, ojos claros, cuando en realidad él es afro, porque sus padres vinieron esclavizados, y él también era esclavizado, porque nació antes de la «libertad de vientres». Y los afros llevaban un uniforme diferente, era rojo (Toledo, comunicación personal, 20 de agosto de 2020).

Toledo realizó cuarenta retratos entre 2012 y 2016. Para ello, inició una larga investigación, ya que no le interesaba hacer retratos hiperrealistas. Así, después de conocer la historia de la persona para poder capturar su personalidad, le importa trabajar con «la simbología del color», es decir la asociación de un color con una idea.

En 2013 se inauguró la muestra organizada por el IARPIDI en la Sala Ana Díaz de la Casa de la Cultura con los primeros veinte retratos³. Según el director de la institución,

[...] La muestra «Héroes Afrodescendientes Argentinos Invisibilizados» inaugurada el día 29 de noviembre de 2013, busca problematizar estos mitos históricos, revelar la verdadera historia de la población afroargentina, y rescatar las historias perdidas de figuras afrodescendientes en el país (...). Bajo este marco, la muestra busca promover, «la lucha por la visibilidad de los afros, la valoración de sus aportes en Argentina y el reconocimiento y goce de sus derechos» (Sukama, 28 de noviembre de 2013, párr. 1-3).

La muestra adquirió un carácter itinerante, por lo que circuló por diversos espacios.

Con esta serie de retratos, tanto Toledo como Sukama buscaban visibilizar la presencia de personas afrodescendientes y africanas en Argentina para desmitificar las ideas de que todas ellas murieron en las guerras de independencia y de que actualmente ya no hay afros en el país.

³ Estos primeros veinte retratos son: 1. Bernardino Rivadavia – Primer Presidente de Argentina, 2. Josefa Tenerio – Abanderada del Ejército Libertador, 3. Antonio Ruiz, «Falucho», 4. María Remedios Del Valle, «La Capitana», 5. Juan Bautista Cabral, 6. Fermín Gayoso – El Primer Pintor Porteño, 7. Lorenzo Barcala, 8. Federico Espinosa, 9. Casildo Gervasio Thompson, 10. Eugenio Sar, 11. Manuel G. Posadas, 12. Horacio Mendizábal, 13. Froilán Bello, 14. Zenón Rolón, 15. Tomás Braulio Platero, 16. Gabino Ezeiza, 17. Horacio Salgán, 18. Rita Montero, 19. Enrique Elías Nadal, 20. Fidel Ernesto Nadal.

Para el análisis de estas imágenes, al igual que en el caso de Patricio, se ha recurrido a una organización en grupos, sin la pretensión de exhaustividad, sino a lo fines de lograr una mejor comprensión e interpretación de las mismas. En este caso, se organizaron en los siguientes conjuntos: 1) las mujeres en las guerras, 2) los militares y el presidente, 3) lxs artistas.

Las mujeres en las guerras

Este grupo se trata de retratos de mujeres afros que participaron en las Guerras de Independencia y otros enfrentamientos del siglo XIX. Se destacaron por su participación en conflictos bélicos, y, en general, fueron aun más invisibilizadas que los varones de la misma condición. Así, encontramos a María Remedios del Valle (ca. 1766-1847), llamada «La Capitana» y la «Madre de la Patria». Participó de las batallas por la independencia, a pesar de la negativa inicial de Manuel Belgrano, especialmente curando enfermos y actuando en otras tareas bélicas. Por sus valiosas acciones, fue ascendida a «Capitana» por el mismo Belgrano (Castillo, 2013). En la imagen de Toledo, Remedios del Valle viste su traje militar y cruza sus brazos sobre el pecho con un gesto de muestra determinación.



Figura 11. «Recordando a la Madre de la Patria: María Remedios del Valle», Mirta Toledo.
Fuente: <https://www.facebook.com/heroesafrodescendientesargentinos.mirtatolledo> , 2013.

En este grupo, también se destaca otra mujer, Carmen Ledesma (se desconocen fechas de nacimiento y muerte, siglo XIX), conocida como «la Negra Mamá Grande», quien fuera militar en el Fuerte General Paz y defensora de las fronteras. Lideraba una tropa de combatientes enfermos y mujeres (Castillo, 2013). Fue reconocida como Sargento Jefe de Fronteras por el entonces presidente, Domingo F. Sarmiento. La artista argentina muestra a Remedios vistiendo su traje militar, con un brazo que cruza su pecho, tocando el corazón, en señal de amor a la patria, y una mirada que se fija directamente sobre quien observa el cuadro.

Otra de las pinturas que se destaca entre estas mujeres es la de Josefa Tenorio (se desconocen fechas de nacimiento y muerte, siglo XIX), militar y esclavizada, participó en el Ejército de los Andes y actuó en las independencias de Chile y Perú. Fue abanderada de las tropas de Las Heras (Castillo, 2013). Para Mirta Toledo, la figura de Tenorio está guiada por la pasión, por eso la pintó envuelta en la bandera de su país con un fondo rojo. Así, explica

Josefa Tenorio fue la abanderada del ejército de Las Heras. Tenés que tener mucha pasión para ir arriba de un caballo con la bandera, el sable, el fusil, y ser carne de cañón con un montón de hombres que se quieren independizar detrás de vos, que sos una persona esclavizada. Te mueve la pasión, entonces todo el fondo es rojo (Toledo, comunicación personal, 20 de agosto de 2020).



Figura 12. «Retrato de Josefa Tenorio», Mirta Toledo.

Fuente: <https://www.facebook.com/heroesafrodescendientesargentinos.mirta.toledo> , 2013.

Los militares y el presidente

Entre los varones militares, se encuentra el Cabo Juan Bautista Cabral (1789 - 1813), conocido porque con su cuerpo salvó de la muerte al General José de San Martín. Raramente representado como afro, en el caso de Toledo se muestra con la vestimenta y el gorro que se usaban en la época de acuerdo con su condición de «negro». La visibilización de Cabral como afro, modifica el estereotipo del soldado independentista, en general representado como blanco.



Figura 13. «Cabo Juan Bautista Cabral», Mirta Toledo.

Fuente: <https://www.facebook.com/heroesafrodescendientesargentinos.mirta.toledo> , 2013.

Bernardino Rivadavia (1780 - 1845) es otro de los retratados por Toledo. Fue un político y presidente de Argentina entre 1826 y 1827, usualmente retratado como blanco, como puede verse en el retrato de amplia circulación en libros, manuales, afiches y cuadros, realizado por Andrew Robertson en 1815⁴. Sin embargo, sus detractores lo llamaban «Doctor Chocolate», debido a sus rasgos y color de piel, como modo de subestimarlos en términos racistas. Rivadavia tenía origen gallego y, probablemente, era afrodescendiente por el tráfico de esclavos de la Península Ibérica. Toledo lo pintó sentado en el sillón presidencial detrás de un escritorio de trabajo. Un candelabro y un juego de té enmarcan su posición social y política. Toledo eligió tonos marrones para la piel de Rivadavia, lo que inmediatamente llama la atención, debido a la infrecuente circulación de su imagen como un afrodescendiente. El ocultamiento de ese rasgo en un Presidente de la Nación sea, posiblemente, una de las muestras del racismo y del blanqueamiento de la imagen oficial.

⁴ Este puede verse en <http://mismuseos.net/comunidad/metamuseo/recurso/bernardino-rivadavia/c936be8f-375f-4364-b8b9-f11904031af1>



Figura 14. «Retrato de Bernardino Rivadavia (Primer Presidente Argentino)», Mirta Toledo. Fuente: <https://www.facebook.com/heroesafrodescendientesargentinos.mirtatoledo> , 2017.

Lxs artistas

Toledo incorporó en esta serie a personas del mundo de las artes, la música, las letras y el periodismo, entre otras ocupaciones. Este es el caso del poeta y periodista Gervasio Casildo Thompson (1856-1928), autor de *Canto al África* (escrito en 1877), donde denunció las brutalidades cometidas en el tráfico de esclavos de forma innovadora para el contexto argentino (Jaramillo, 2019). Además, fue un reconocido militar (Castillo, 2013). Vestido con un traje elegante y rodeado de su poesía, en la pintura de la artista, Thompson se ve pensativo y con cierta inquietud.

Fermín Gayoso (ca. 1790 – fecha desconocida), pintor y esclavizado de la familia de Juan Martín de Pueyrredón, es otra de las personas retratadas por Toledo. Gayoso fue, a pesar de su condición de esclavizado, un pintor que llegó hasta España para solicitar su libertad luego de su participación en las batallas contra las invasiones inglesas en Argentina entre 1806 y 1807. Quiso ingresar a la Escuela de Dibujo del Consulado, pero le fue impedido por su condición de mestizo. Fue el primer maestro de Prilidiano Pueyrredón (Castillo, 2013).



Figura 15. «Retrato de Fermín Gayoso, el primer pintor porteño», Mirta Toledo.
Fuente: <https://www.facebook.com/heroesafrodescendientesargentinos.mirta.toledo> , 2013.

Carmen Gómez (ca. 1830 – fecha desconocida), alias «la Parda», fue una bailarina y maestra de tango que enseñaba en la «La Academia de la Parda Carmen Gómez» (Castillo, 2013). En la pintura de Toledo, la bailarina se encuentra delante de su academia con un vestido adecuado para danzar tango y un collar de perlas. Posa una mano sobre su pecho, haciendo referencia a las emociones que surgen del baile.

Por otra parte, Ida Edelvira Rodríguez (se desconocen fechas de nacimiento y muerte, siglo XIX), es una poetisa que escribió, entre otras obras, *Cantata Heroica*. Tuvo que trabajar como lavandera y planchadora, debido a su precaria condición económica y a su situación de afrodescendiente (Castillo, 2013). Según otras fuentes, trabajaba como correctora de un periódico (Jaramillo, 2019). Publicó sus versos en almanaques, revistas y folletos. Toledo la muestra con su atuendo de mucama, leyendo un libro de su propia autoría. La mirada de Rodríguez se posa sobre el espectador, remarcando, posiblemente, que el libro que tiene en sus manos es aquel que nunca pudo publicar.



Figura 16. «Retrato de Ida Edelvira Rodríguez», Mirta Toledo.

Fuente: <https://www.facebook.com/heroesafrodescendientesargentinos.mirtatoledo> , 2016.

Discusión: Lo político de la mirada

Siguiendo a Bal (2002), una de las formas de entender la «mirada» es en oposición al «ver», en tanto este último respondería a una posición colonizadora y cosificadora. En este sentido, es Mirzoeff quien nos ayuda a entender «el derecho a mirar» como aquel que pone en un primer lugar al *otrx* y que trabaja desde «una subjetividad política y un sentido de colectividad» (2016, p.31). Este derecho a mirar tiende a reorganizar lo visible y lo decible de un modo diferente a como lo hace el orden colonial y patriarcal del «ver».

Desde esta posición, entendemos que las imágenes producidas por Moisés Patrício y Mirta Toledo ponen en primer plano lo político de la mirada. En contraposición a una visualidad hegemónica, blanca, machista y racista, estxs artistas discuten qué se puede hacer visible y cómo hacerlo.

Patrício pone frente a la mirada la circulación de un cuerpo afro en distintos espacios públicos y privados, enfatizando, en algunos casos, el lugar social asignado por su condición étnica. Es decir, un lugar inferiorizado, dedicado al trabajo y no a la producción de conocimiento o artística, una función de servicio más que de ocio. En otros casos, el artista nos hace ver en qué medida la colonialidad del poder (Quijano, 2000) y las colonialidades asociadas a ella, como la epistémica, la económica y la estética, están vigentes, aunque hayan pasado doscientos años del proceso de independencia de Europa. Las formas en que Patrício cuestiona esa colonialidad demuestra lo profundo que esta ha llegado a permanecer en la cultura. Asimismo, el artista enfatiza las referencias a la esclavitud como un *leit motiv* de la sociedad brasileña, en tanto persisten elementos relativos al imaginario esclavista hasta nuestros días, al tiempo que se lo niega o se lo invisibiliza.

Del mismo modo, cuando el artista celebra lo ancestral africano y lo religioso en las prácticas del candomblé, como parte de la vida cotidiana, saca del ocultamiento y de la vergüenza la identidad como afrodescendiente. Así sucede también con la defensa de lo vital -en oposición a la necropolítica (Mbembe, 2016)-, vinculada a los alimentos, la libertad, la sexualidad y, especialmente, al cuidado. Las señales que el artista nos brinda respecto de la fragilidad de las personas y, por ende, de la necesidad de mantener una relación cuidadosa y amorosa, contrarresta la brutalidad manifestada en el trato con las personas afrodescendientes en el pasado, pero también en el presente. Frente a la violencia, Patrício, propone el cuidado. Esta mirada es también política.

En los trabajos de Toledo, observamos lo político de la mirada a través de una demostración de la colonialidad en la narración de la historia al negar o invisibilizar la condición de afro o de afrodescendiente de muchos sujetos centrales del pasado argentino. De esta manera, las pinturas de personajes reconocidos de la historia argentina -incluyendo un presidente- que, hasta el momento, eran mostrados como blancos, por un lado, producen una

visibilización de sus imágenes como afros o mestizxs, generando un impacto en las miradas acostumbradas a las imágenes de circulación oficial. Por otro lado, esa visibilización pone en cuestión la narración colonial, el ocultamiento como forma de proceder en el *racconto* oficial, el borramiento de detalles que, como el color de piel, no son menores cuando se construye una historia nacional blanca y europea.

Además, Toledo trabajó sobre las imágenes de mujeres frecuentemente olvidadas por los relatos patriarcales que les asignaban roles menores o de acompañamiento en los hechos históricos del pasado. Por el contrario, Toledo rescató algunas de ellas, reconocidas en los últimos años como patriotas que actuaron en funciones militares destacadas durante las guerras de Independencia del siglo XIX. La reivindicación de estas mujeres en el trabajo de Toledo, que también incluye otras de períodos más recientes, dedicadas a diversas actividades, es una afrenta a la visualidad patriarcal que muestra a la guerra y a la autoridad como asuntos masculinos.

Del mismo modo, al mostrar figuras afros de las artes, la música, el baile, el periodismo y las letras, se extiende la importancia de estas personas en actividades no ligadas al servicio ni al trabajo manual, como frecuentemente se las asocia en la narrativa hegemónica. Si bien el cuerpo de las personas afros fue, desde la mirada colonial, a menudo sexualizado, especialmente en lo relacionado al baile y a la música, en el caso de las pinturas de Toledo, se trata de una mirada reivindicatoria desde un posicionamiento que se propone rescatarlas del olvido sin caer en estigmatizaciones de ese tipo.

Entendemos que lo que Toledo y Patrício producen al mostrar no es solo el hacer ver, sino producir una mirada nueva sobre lo negado, lo menospreciado e, incluso, lo deshumanizado, y que pone en la discusión pública quiénes somos, cuáles son nuestros condicionamientos coloniales -y patriarcales- y qué hacemos con ellos. En la medida en que lo que se muestra a la mirada no solo es el contenido visual de la imagen, sino lo que significa en ciertos contextos culturales, estxs artistas apelan a la producción de *otra* mirada, a un nuevo entendimiento del mundo.

Para ello, las imágenes producidas por Toledo y Patrício no son únicamente una producción desde el presente, sino que en ellas habitan otras imágenes y discursos del pasado, una historia acumulada de lo visible y de lo decible. Esta historia que acarrearán las imágenes persiste en aspectos centrales, como las referencias a la ancestralidad geográfica y religiosa en el caso de Patrício, y a elementos como la bandera en las pinturas de Toledo, pero también en detalles, como en una llave que representa a Exu y en un gorro que remite a la vestimenta de los soldados afros. Este diálogo con la historia de las imágenes está presente, entonces, aún por fuera de las decisiones explícitas de lxs artistas, ya que se cuela como parte de lo que se denominará en esta investigación un *sedimento imaginal*. Este sedimento

implica todo un entramado de relaciones sociales, culturales, políticas, lingüísticas e imaginales que provienen del pasado, así como del presente, de las que cualquier artista es deudor en cuanto las influencias, referencias y cruces que componen un marco de lo visual son inevitables.

Asimismo, en la producción de nuevas imágenes, estos artistas también dialogan con el futuro, en tanto proponen nuevas miradas del mundo. De este modo, mostrar a las heroínas y a los héroes de la historia nacional como personas afros es un llamado a pensar nuestro presente y nuestro futuro desde otro punto de vista. De la misma manera, colocar a las mujeres como sujetos centrales de la historia, por ejemplo, apela a una propuesta hacia adelante que no implica solo el reconocimiento histórico, sino una perspectiva futura. De forma semejante, hacer visible el racismo identificando la colonialidad actual que se cuele en la vida cotidiana de un habitante afro de São Paulo, es también un llamado a pensar el presente y el porvenir, una forma de exponer que otro futuro es necesario.

Por todo lo dicho, se considera aquí que Patrício y Toledo postulan una contravisualidad –para utilizar un concepto de Mirzoeff (2016)–, en cuanto ofrecen una mirada opuesta a la visualidad hegemónica de matriz colonial. En esta mirada, estxs artistas disputan las características y las condiciones del orden social en calidad de racista y patriarcal. Es decir, sustentan una mirada que discrepa con una visualidad clasificadora de sujetos y de funciones, que segrega y discrimina. En esa contravisualidad, el mostrar es disputar, y con esto ponen en funcionamiento lo político de la mirada. Esto se debe a que esa mirada se opone a una jerarquización y a una organización de lo social que designa quiénes tienen derecho a ser protagonistas de la historia, a ser vistos como sujetos en la vida cotidiana, a no ser considerados inferiores e invisibles. En este sentido, lo político de esta mirada no queda únicamente en el mostrar como acción, sino que implica la pretensión de todo un reordenamiento de las jerarquías sociales coloniales.

Si volvemos a las expresiones de lxs propixs artistas, es interesante señalar que, según Toledo «*tuvo que venir un africano a rescatar a los afrodescendientes invisibilizados*» (comunicación personal, 20 de agosto de 2020). En otras palabras, parecía imposible que dentro del marco cultural hegemónico argentino surgiera una recuperación de figuras como las retratadas en la serie analizada.

Por su parte, Patrício nos relata:

Eu venho problematizando o lugar do negro na pintura, foi sempre esse lugar do corpo-objeto a ser pesquisado, exotizado. E eu trago agora como protagonismo: olha, eu tenho uma voz própria e essa minha voz são vozes, eu sou povoado. (...) Eu trago essa minha prática da pintura como uma provocação onde: Olha, não conseguiram me matar, não conseguiram deixar de me fazer pensar, e ainda eu estou aqui metendo

à besta nas suas linguagens. Agora domino a pintura e te conto minha história. Aceita? Vamos lá (Patrício, 2021).

Esta disputa por el lugar de los cuerpos afros -tanto en las pinturas de Toledo cuanto en las fotografías de Patrício- y el cuestionamiento a su invisibilización, nos ofrece lo que, en términos de Rancière (2010), es la experiencia estética del disenso. Con este concepto, el autor se refiere a la apropiación estética que «*define la constitución de otro cuerpo que ya no está 'adaptado' al reparto policial de los lugares, de las funciones, de las competencias sociales*» (Rancière, 2010, p.64). En otras palabras, significa actuar con cuerpos que no obedezcan a las leyes del orden social que aparece como natural, trabajar con otras formas de ser, de ver y de decir, mostrar «*pasiones' que sean inapropiadas*» (Rancière, 2010, p.64) para la jerarquía social en la que se encuentran.

Para comprender mejor estas imágenes, se ha ideado en esta investigación un dispositivo hermenéutico que considera simultáneamente varios aspectos que se involucran en ellas y se entiende aquí como un *entramado de experiencias y acciones visuales*. Las imágenes de Toledo y Patrício están enraizadas en el *sedimento imaginal* al mismo tiempo que proponen una nueva configuración de las imágenes desde un devenir decolonial. Este doble movimiento hacia el pasado y el futuro, desde el presente, se produce a través de la experimentación de una disconformidad y un rechazo respecto del orden visual y social. Al mismo tiempo, lxs artistas realizan esto a partir de un ejercicio reflexivo y de la creatividad. Este proceso múltiple que incluye diferentes temporalidades y acciones es un *entramado de experiencias y acciones visuales*, es decir lo que genera un conjunto de imágenes cuyo origen es más o menos indeterminado en la medida en que tienen una historicidad en el *sedimento imaginal*, al mismo tiempo que una propuesta hacia el futuro de raigambre creativa. Además, en ese *entramado* la producción de imágenes proviene de una experimentación disconforme con lo social y que se propone disputar el orden hegemónico.

Volveremos a los casos analizados para entender este *entramado* como un dispositivo hermenéutico que nos permite comprender mejor las imágenes. Según se vio anteriormente, en las imágenes de Patrício ese *entramado de experiencias y acciones visuales* se organiza en base al *sedimento imaginal* del candomblé, de la publicidad, de los paquetes de productos comerciales, de la cultura popular brasileña, entre otros. Al mismo tiempo, mira hacia el futuro, proponiendo una visualidad *otra*, al mostrar formas de vincularse con lo afro y la cultura del candomblé de una manera afirmativa, por ejemplo, a través del cuidado, de la reivindicación corporal, del freno a la segregación. Con respecto a experimentación de lo social de manera disconforme, vemos que cuestiona el *statu quo* dominante, colonial y racista, al tiempo de plantea una nueva mirada del mundo.

En cuanto a los trabajos de Mirta Toledo, este *entramado de experiencias y acciones visuales* parte de un *sedimento imaginal* que hurga en la visualidad patriótica, en el uso de elementos icónicos como la bandera, los trajes militares y objetos que refieren a la actividad que desarrollaban los personajes de sus pinturas. En su mirada al futuro, sus trabajos postulan la construcción de una nueva galería de héroes y heroínas, reconociendo su condición étnica en un país supuestamente blanco que ha invisibilizado a muchxs de ellxs. La disconformidad que presenta la artista en cuando a la experimentación de lo social se advierte en la búsqueda de mostrar otra historia que se aleje de la segregación y negación histórica de la diferencia étnica que conforman el orden hegemónico pasado y presente.

Es de este modo que el concepto de *entramado de experiencias y acciones visuales* puede servir como dispositivo que contribuya al análisis de interpretación no solo de estos casos, sino también de otros posibles.

Conclusiones

El artículo parte de una problemática histórica que involucró a Brasil y a Argentina, así como a otros países latinoamericanos, vinculada a la colonialidad y al racismo. En los contextos actuales, donde la matriz colonial de poder pervive, la segregación étnica es parte de un complejo sistema de visibilizaciones e invisibilizaciones.

A partir de la idea de que mostrar es hacer algo más que hacer ver, ya que entraña una potencialidad de disputa con el orden social hegemónico, se describieron y analizaron imágenes pertenecientes a las series «Aceita?», de Moisés Patrício, y «Héroes afrodescendientes argentinos invisibilizados», de Mirta Toledo. La primera, conformada por fotografías de la mano del artista en diversos espacios y con diferentes objetos o textos. La segunda, constituida por pinturas de personas afro-argentinas negadas o invisibilizadas en la historia del país.

Luego del análisis de las imágenes en grupos, se concluyó que estas, al mostrar la colonialidad y el racismo, producen una contravisualidad a partir de lo que se denominó aquí un *sedimento imaginal*, es decir un conjunto de entrecruzamientos de relaciones de diversos tipos, entre ellas, culturales, imaginales y políticas provenientes del pasado y del presente. Asimismo, para una mejor interpretación de las fotografías y pinturas, se propuso el dispositivo hermenéutico *entramado de experiencias y acciones visuales*, conformado por varias dimensiones temporales y de acción. En los dos casos analizados, se observó la forma en que este *entramado* se pone en juego, considerando las diferencias -en tanto pertenecen a países distintos, con historia y culturas diferentes-, al mismo tiempo que los puntos en común. Esto último se evidencia en las disputas que asumen Toledo y Patrício con respecto al orden visual y social hegemónico. En este sentido, se considera que, en los dos casos, mostrar es disputar. Y en ese discrepar se perfila una esperanza.

Referencias bibliográficas

- Adamovsky, E. (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. Recuperado de <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/26581>
- Alonso, L.E. (1998). *La mirada cualitativa en sociología: una aproximación interpretativa*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Bal, M. (2002). Conceptos viajeros en las humanidades. *Estudios visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 3, 28-77.
- Bugnone, A. (2019). Prácticas artísticas antirracistas: Moisés Patrício y Mirta Toledo. *Cuadernos del CILHA*, 20(1), 51-70. Recuperado de <https://www.redalyc.org/jatsRepo/1817/181764782006/181764782006.pdf>
- Castillo, E.D. (2013). *Aportes del pueblo afrodescendiente: la historia oculta de América Latina*. Bloomington: iUniverse.
- Grimson, A. (2006). "Nuevas xenofobias, nuevas políticas étnicas en la Argentina"; en: Grimson, A. & Jelin, E. (Comp.). *Migraciones regionales hacia la Argentina. Diferencia, desigualdad y derechos* (pp. 69-97). Buenos Aires: Prometeo.
- Guimarães, Antônio S.A. (2004). Preconceito de cor e racismo no Brasil. *Revista de antropologia*, 47(1), 9-43. Recuperado de <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27181>
- Hine, C. (2004). *Etnografía virtual*. Barcelona: UOC.
- Instituto Argentino para la igualdad, la diversidad y la integración. Recuperado de <https://iarpidi.org/>
- Jaramillo, N.G. (2019). Entre identidades diaspóricas y «argentinidad»: poesía afroporteña y nación en Argentina a finales del siglo XIX. *Memoria Americana. Cuadernos de Etnohistoria*, 27(1), 149-168. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/MA/article/view/6336>. DOI: <https://doi.org/10.34096/mace.v27i1.6336>
- Mbembe, A. (2016). Necropolítica. *Arte & Ensaio*, 32(1), 123-151. Recuperado de <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993>
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona y Buenos Aires: Paidós.
- Mirzoeff, N. (2016). El derecho a mirar. *IC-Revista Científica de Información y Comunicación* 13, 29-65. Recuperado de <https://idus.us.es/handle/11441/68274>
- Mitchell, W.J.T. (2003). Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. *Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, (1), 17-40.
- Orellana López, D.M. & Sánchez Gómez, M. (2006). Técnicas de recolección de datos en entornos virtuales más usadas en la investigación cualitativa. *RIE*, 24(1), 205-222. Recuperado de <https://revistas.um.es/rie/article/view/97661>

- Ortiz, R. (1994). *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense.
- Patrício, M. (2021). Moisés Patrício – Série Cada Voz. *Itaú cultural*. Vídeo recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=7Q-da6pJC6A&ab_channel=Ita%C3%BACultural
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Edgardo Lander (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (pp. 122-151). Buenos Aires: CLACSO. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100708034410/lander.pdf>
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Sousa Santos, B. de (2009). *Una epistemología del sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*. México: Siglo XXI y CLACSO.
- Sousa Santos, B. de (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Trilce.
- Sukama, N.C. (28 de noviembre de 2013). Inauguración muestra: Héroes afrodescendientes argentinos/as. IARPIDI. Recuperado de <https://iarpidi.org/2013/11/28/inauguracion-muestraheroes-afrodescendientes-argentinas/>
- Sukama, N. C. (2014). Héroes Afrodescendientes Argentinos Invisibilizados. *Afroestilo*. Recuperado de <https://afroestilo.com/2014/05/08/heroes-afrodescendientes-argentinos-invisibilizados/>
- Taylor, S.J. & Bogdan, R. (1992). *Introducción a los métodos cualitativos en investigación. La búsqueda de los significados*. Barcelona: Paidós.

Cómo citar este trabajo

Bugnone, A. (2022). Lo político de la mirada: mostrar y disputar. *Polyphōnía. Revista de Educación Inclusiva*, 6 (1), 31-63. Disponible en: <http://revista.celei.cl/index.php/PREI>

Perfil académico

Ana Bugnone. Doctora en Ciencias Sociales y Licenciada en Sociología por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata –UNLP (Argentina). Posee un Diploma en Cultura Brasileña (Universidad de San Andrés). Es Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Es Profesora Adjunta (a cargo) de la cátedra Cultura y sociedad y del Taller de Sociología del Arte de la FaHCE, UNLP. Ha dictado seminarios de grado, posgrado y conferencias para diversas universidades e instituciones: UNLP, UNQUI y UNIPE (Argentina); Leiden University (Países Bajos); UNAM e Instituto Mora (México), UChile y CELEI (Chile), RedArte RJ e Instituto Cervantes RJ (Brasil), entre otros. Dirige el Proyecto Promocional de Investigación y Desarrollo (PPID) «Cultura y sociedad en Argentina y Brasil: siglos XX y XXI» en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP - CONICET). Integra la Comisión directiva de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (ReVLaT) y colabora con el Núcleo de Sociología del Arte y de las Prácticas Culturales de la Facultad de Ciencias Sociales de la

Artículos de Reflexión: Polyphōnías Topológicas

Lo político de la mirada: mostrar y disputar

Bugnone, A.

Vol. 6, Núm.1, págs. 31-63 / ISSN: 0719-7438

<http://revista.celei.cl/index.php/PREI>

Universidad de Chile. Forma parte del Centro de Arte Experimental Vigo donde dirigió un proyecto acreditado en Harvard University, y es Responsable Académica de la colección digital de Edgardo Antonio Vigo en el proyecto ARCAS (UNLP). Ha publicado numerosos artículos y libros en el marco de su trabajo de investigación y docencia. La investigación que implicó este artículo se llevó a cabo en el marco del PPID «Cultura y sociedad en Argentina y Brasil: siglos XX y XXI», dirigido por la Dra. Ana Bugnone en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP - CONICET), Argentina. La autora agradece a Mirta Toledo y a Moisés Patricio por haber permitido la publicación de las imágenes en este artículo.