EL ARTE COMO TERRITORIO DE RESISTENCIA

11/07/2017 • AÑO 5, Nº VIII • ISSN (2341-0485)

Red de colaboradores

Responsable Editorial

Jose María Barroso Tristán [Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil]

Consejo Editorial

Carlos Benítez Trinidad [Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil/Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España], Francisca Fernández Droguett [Universidad de Santiago de Chile, Santiago, Chile]; Laura Sampietro [Independiente], Jefferson Virgilio [Universidade Federal de Santa Catarina, Florianopolis, Brasil]

Columnistas

Julián Córdoba Toro [Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España], Carlos Escaño [Universidad de Sevilla, Sevilla, España], Dante Galeffi [Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil], Nelson Maldonado Torres [Rutgers University, New Jersey, Estados Unidos]

Comité científico

Mariel Cisneros López [Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil], Pedro Demenech [Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil], Ricardo Ferreira [Universidade do Minho, Lisboa, Portugal], Gastón Germán Caglia [Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina], Yollolxochitl Mancillas López [Universidad Nacional Auónoma de México, Ciudad de México, México], Fernando Manzano [Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina], Almudena Orellana Palomares [Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España], María Fernanda Orellana Villareal [Universidad Central de Ecuador, Quito, Ecuador], Lilyam Padrón Reyes [Universidad de Cádiz, Cñadiz, España], Gabriela Puente [Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina], Rodrigo Ramírez Autrán [Universidad Iberoamérica Puebla, Puebla de Zaragoza, México], Martha Soriano [Universidad de Córdoba, Córdoba, España], Elaine Tavares [Universidade Federal de Santa Catarina, Florianopolis, Brasil]

Colaboradores

José Manuel Velásquez [México], Luis Javier Beltrán Álvarez [Puerto Rico], Angélica Alvites Baiadera [Argentina], Ricardo Felix [Brasil], Diogo Campos da Silva [Brasil], Karina Félix Cruz [México], Ramon Missias Moreira [Brasil], Samuel Silveira Martiu [Brasil], Patricia Rivero [Argentina], Carlos Alberto Gómez Camacho [México], Mónica Lucía Delgado Guaña [Ecuador], Ángela García Viniegra [España], Amanda Brandão [Brasil], Antonia Santos [Brasil], Mónica Aparicio [España], Zaida García Valecillo [Venezuela], Felipe Moreira [Brasil], Virginia Jabardo [España], Camillo Robertini [Italia], Enrique Toscano Benítez [España]

Estilo

Lía Castillo Espinosa [República Dominicana], Mauí Castro [Brasil], João do Amaral [Brasil] Néstor Gonzáles [Colombia], Gabriela Maltempo [Argentina], Ana Martínez García [España], Gisella Meneguelli [Brasil], Diego Pacheco [Colombia], Larissa Costa da Mata [Brasil]

Traducciones

Elena Flores Valentín [España], Priscila Oliveira Silva [Brasil], Marta Sánchez Hidalgo [España], María José Vecino Puerto [España]

Logotipo, nameplate

Fabiana Pedalino [Italia]

Explora el universo de Iberoamérica Social

www.iberoamericasocial.com

Únete a la red

admin@iberoamericasocial.com

Maquetación: Laura Sampietro

Web: Jose Maria Barroso Tristán

Obra portada:

Marco Antonio Velasco Martínez

www.marcovelasco.net

Organización editora:

Asociación Reconocer, Sevilla, España.

La reproducción del contenido es permitida sin necesidad previa de consulta siempre y cuando no sea con fines lucrativos, se cite la fuente, la autoría y cumpla con los objetivos e ideales de Iberoamérica Social.

El posicionamiento de las autoras y los autores no es el de Iberoamérica Social, por lo que asumen toda responsabilidad de sus escritos.

ÍNDICE

- **Carta de presentación: Arte e politica uma aproximação possível** **6**

Por *Carlos Pronzato* [Independiente]

Entrevistas

- **Qué pasó con el arte uruguayo durante la dictadura militar: ¿resistencia silenciada o silencio resistente?. Entrevista con May Puchet** **9**

Por *Mariel Cisneros López* [Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil]

Columnas de opinión

- **La música de resistencia en la dictadura chilena** **14**

Por *Julián Córdoba Toro* [Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España]

- **Omnia (artes) sunt communia** **19**

Por *Carlos Escaño* [Universidad de Sevilla, Sevilla, España]

- **A arte como território de resistência: uma perspectiva politólogica** **22**

Por *Dante Augusto Galeffi* [Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil]

- **El arte como territorio de re-existencia: una aproximación decolonial** **26**

Por *Nelson Maldonado-Torres* [Rutgers University, New Jersey, Estados Unidos]

Dossier especial

- **Marcas estéticas de la resistencia: el arte desde las prácticas docentes a la salida de la dictadura uruguaya** **30**

Por *Magalí Pastorino* [Universidad de la República, Montevideo, Uruguay]

- **Arte como arma contra el neoliberalismo en la novela *ciudad de alado*** **51**

Por *Marisol Arrieta Mora* [Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica]

- **Las prácticas artísticas durante la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985) y las prácticas artísticas durante la dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). Una perspectiva comparada** **61**

Por *Monica Aparicio Guirao* [Universidad de Barcelona, Barcelona, España]

- **"Manifest": a música como contestação ao Massacre do Carandirú** **92**

Por *Glauber Barreto Luna* [Universidade Federal Rural do Semi-Árido, Mossoró, Brasil]

- **Cuerpos liminales. Pensando la creación en la opción despatriarcal/ decolonial** **115**

Por *Alberey Rodríguez* [Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador]

- **A Afro musicalidade do Bando de Teatro Olodum** **137**

Por *Mabel Freitas* [Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil]

Artículo de temática libre

- **Contribución a las epistemologías del sur: deconstrucción de la narrativa dominante de la ciencia en la declaración de Tiquipaya** **161**

Por *Vera Sanoja Zerpa* [Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela]

Miscelanea

- **El club de los guaseras; el cardenal Castrillón** **174**

Por *Sr. Bajundá*

- **Proyecto Squatters** **176**

- **Call for papers** **183**

El arte como territorio de resistencia

Arte e Política: uma aproximação possível

Se a função da Arte é interferir no quotidiano, revelar aspectos que fogem ao primeiro olhar da lógica, apontar atalhos na reta estrada da realidade, instaurar caminhos tangenciais no domínio das certezas, as três plataformas artísticas nas quais desenvolvo meus ofícios (cinema, literatura e teatro, principalmente o primeiro) se inscrevem também nessa dinâmica, nesse fazer conjunto profissional e militante, embora prefira utilizar a definição, no caso do cinema em que me insiro, da intervenção política.

Talvez o fato de ter minhas raízes nos alicerces da construção artística pertencente ao universo (deformado pelo capitalismo) burguês do que se entende como mundo da cultura, no seu sentido lato de mercadoria, possa ter me oferecido ferramentas consistentes para, ao ingressar nas mobilizações sociais, utilizá-las em benefício da criação de materiais políticos. Ao não abandonar de todo o meu natural pertencimento familiar (filho de artistas) a "Cultura" com maiúsculas, não me vi obrigado a produzir obras de caráter panfletário, no pior sentido do termo, como aquele que apenas serve a uma única proposta monolítica, sem bifurcações, nuances e possibilidades de transformações programáticas no horizonte. Tanto é que neste longo percurso de aliar a Arte e a Política nunca deixei de construir obras que dizem respeito a personagens da Cultura e da História, em especial da literatura, do teatro e da plástica. Intuo isto como um perigoso desafio de transitar uma zona fronteiriça onde as margens se constituem no sentido do roteiro e a própria bússola da viagem, acrescentando sempre novos domínios de conhecimento a temas por si só complexos e irresolúveis no curto prazo. Cito como exemplo os trabalhos audiovisuais desenvolvidos na área educativa, onde os planos culturais e políticos - a própria formação dos corpos docente e discente - são indissociáveis.

Unir a palavra, ou a imagem, à ação nunca foi tarefa fácil e nisso estamos imbuídos. Ter como norte - ou sul, para quem é deste hemisfério - a transformação social, também é campo de batalha da subjetividade das artes, onde o fugaz, o transitório período que nos toca permanecer sobre a face da terra, precisa ser ocupado com atitudes firmes de enfrentamento à destruição do ser humano, premissa fundamental dos lucros do capital. E nossas armas são apenas aquelas de que dispomos como artistas, armas facilmente cooptáveis pelo sistema, e perante o qual temos o dever de aprimorar nossa sensibilidade social para não sucumbir ao discurso oficial da naturalidade

imanente das desigualdades.

A liberdade da criação também exprime responsabilidades, e, inclusive, contraditórias, no ofício do criador. Nesse espinhoso campo de batalha político social até a coerência pode sofrer instabilidades, fruto da complexidade do fazer humano. O próprio Glauber Rocha, ícone de um cinema emancipador latino-americano dos anos 60, dizia: "Não me exijam coerência, sou um artista!". Portanto, é imprescindível que essas liberdades, ao divisar o amplo campo de possibilidades de inserção de temas sociais, os mais diversos, tragam luz - e porque não novas dúvidas - à continuidade sempre inconclusa da construção política - para além da política institucional - de novas possibilidades de organização social.

Tudo dito acima reflete a minha postura, a minha trincheira, o sentido que esgrimo ao proclamar a arte como território de resistência. E esse território, em termos geográficos, no meu caso, é a América Latina. Cenário que se descortinou na minha frente nas minhas primeiras viagens, nos idos dos anos 80, por todo o continente, quando munido de uma mochila aventureira me lancei a conhecer meu território cultural durante quase uma década, convivendo com diversos povos e culturas. Numa segunda fase, no final dos anos 90 e início dos anos 2000, já munido de equipamento específico, e acompanhando o novo despertar das rebeliões populares no continente, consegui retratar em diversas ocasiões, novos modelos de construção política de índole diversificada, pipocando ao longo da nossa terra, Abya Yala.

E para encerrar estas mínimas palavras sobre um tema tão vasto, trago à memória um pequeno texto explosivo do poeta guerrilheiro salvadorenho Roque Dalton (1935 - 1975), que, de forma extraordinária, impulsiona o tema até o seu ápice, e que podemos aplicar a todos os campos da resistência na Arte.

Para qué debe servir

La poesia revolucionária?

Para hacer poetas

O para hacer la revolución?

Carlos Pronzato

Cineasta documentarista, poeta, escritor, ativista social.

carlospronzato@gmail.com

www.lamestizaaudiovisual.com.br

Para citar este artículo: Pronzato, C. (2017). Arte e política: uma aproximação possível. *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales VIII*, pp. 7 - 8. Recuperado en https://iberoamericasocial.com/arte-e-politica-uma-aproximacao-possivel/

ENTREVISTAS

QUÉ PASÓ CON EL ARTE URUGUAYO DURANTE LA DICTADURA MILITAR: ¿RESISTENCIA SILENCIADA O SILENCIO RESISTENTE? Entrevista con May Puchet

Mariel Cisneros López

Doctoranda en Difusión del Conocimiento por la Universidad Federal de Bahía, Salvador, Brasil

cismariel@gmail.com

Foto: Clemente Padín, Biblioteca Nacional, Montevideo, Uruguay - 2016

Profesora Adjunta en el Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, Facultad de Artes, UdelaR.

Integrante de la Red Conceptualismos del Sur https://redcsur.net/

Como resultado de su investigación sobre el arte en tiempos de dictadura en Uruguay, en 2014 publicó el libro: Octaedro, Los Otros y Axioma. Relecturas del Arte Conceptual en el Uruguay durante la dictadura (1973-1985). Montevideo, Editorial Yaugurú, ISBN: 978-9974-8453-7-4

En 2016 recibió el Primer Premio Nacional de Literatura del Ministerio de Educación y Cultura, en la categoría Ensayos sobre Arte.

Es responsable en investigaciones y cursos sobre Estéticas Contemporáneas, Arte Latinoamericano, Arte y prácticas colaborativas, Investigación y producción en estrategias creativas y otros asuntos que la colocan en una perspectiva de compromiso en la compleja la noción de artista contemporáneo.

Iberoamérica Social: *Cómo surge la idea de escribir este libro y por qué*

May Puchet: Me considero una investigadora de tipo *benjaminiana*; en un momento viene la imagen fugaz del pasado, algo que no comprendemos y queremos traer al presente. Ahí empieza todo. Luego construimos un camino para acercarnos a ese pasado, pero se trata de un camino que está plagado de incertidumbres y fragmentos de historias no contadas. Cuando la imagen se vuelve más clara –o tal vez más insistente- y nos animamos a recorrer aquel camino, es porque vemos allí algo de interés y porque además puede transformarse en un aporte significativo para el área de estudio en la que estamos. Entonces surge la investigación.

La argentina Esther Díaz (Doctora en Filosofía) dice que, en última instancia la investigación es una búsqueda de la verdad, entendida la verdad de todas las diferentes maneras que sean posibles. También se puede hablar de fragmentos de verdades. Creo que lo que quise hacer con este libro es producir un fragmento de verdad o una manera de interpretar la realidad, que estaba ausente en los capítulos de la historia reciente del arte uruguayo. Me refiero a la reflexión sobre la violencia ejercida por la dictadura en todos sus aspectos y la resistencia cultural en el ámbito de las artes visuales.

Al revisar nuestra historia sobre el arte en esa época, encontré que no había una mirada crítica al respecto. Existían algunos trabajos sobre el teatro, la música popular y la literatura, pero de las artes visuales no había casi nada, y mucho menos sobre el arte conceptual. Lo que se puede encontrar es algún trabajo sobre los artistas en el exilio, pero sobre la resistencia cultural como a mí me interesaba trabajar, es decir, los artistas que produjeron en su país durante la dictadura, lo que se llamó "*el insilio*", no encontré nada sistematizado. Además me interesaba la mirada sobre el conceptualismo, que ya contaba con bastante producción teórica de investigadores de América Latina.

Entonces me hice la pregunta: ¿qué pasó en el Uruguay con estos modos del arte contemporáneo durante los años de dictadura? Por ese lado orienté mi trabajo y me encontré con tres colectivos artísticos que surgieron en Montevideo; Los Otros, Octaedro y Axioma, que, según mi lectura, generaron aportes muy importantes a la conformación de un tipo de arte conceptual desde el Uruguay en los años setenta y ochenta. Lo novedoso para nuestro medio fue la aparición de estos grupos casi simultáneamente que tenían una propuesta de estrategia creativa diferente a los modos tradicionales de las artes visuales, es decir, la incursión en ciertas prácticas artísticas y colectivas que se inscriben dentro del arte conceptual. Además expusieron en espacios no convencionales, fuera del circuito instituido del arte e intentaron superar de algún modo la censura de la época.

IS: *¿Qué significa en ese contexto histórico el arte conceptual?*

MP: El arte conceptual tiene varios orígenes paralelos, desde el más duro referido a los artistas de Estados Unidos y de Inglaterra, a otro tipo de conceptualismo que se puede ubicar en América Latina y Europa del Este. A partir de este conceptualismo, que surgió alrededor de los años sesenta y setenta, se crearon nuevos códigos visuales e interpretativos para un contexto particular donde los artistas hallaron la forma de decir lo indecible, de hacer visible lo que no era visible y de generar metáforas, ya que las formas del arte conceptual -acciones, instalaciones, arte-correo, intervenciones urbanas, etc.-, abrieron un campo mayor de posibilidades de encuentro y de sentido crítico entre los artistas y los espectadores que compartían esos códigos.

IS: *¿Qué significó el arte conceptual en el el río de la plata durante las dictaduras militares?*

MP: Para mi trabajo de maestría realicé una investigación comparativa entre ciertas producciones artísticas de Uruguay, Argentina y Chile y puedo decir que fue muy importante lo que se hizo dentro de lo que podríamos llamar arte conceptual en esa época de dictaduras muy violentas en el continente. El carácter procesual y colectivo del arte conceptual fue un elemento fundamental para construir espacios de encuentro, para salir a la calle o utilizar medios comunicativos. Se conformaron lugares de resistencia cultural imprescindibles para enfrentar lo que se vivía.

IS: *¿Puede el arte (en general no solamente el conceptual) educar en contextos de represión?*

MP: Sin duda que sí. Lo que se produce artísticamente con determinado sentido y en esos contextos, sea en micro espacios o en aparente

silencio, genera un modo de pensar la realidad y de actuar sobre ella, que necesariamente se vuelve algo educativo, por así decirlo. Esa realidad puede ser una realidad subjetiva, no necesariamente estamos hablando de una realidad que involucre a toda la sociedad.

IS: *¿Cuál es el siguiente paso después de trabajar en esta obra inaugural de la literatura rioplatense referida al arte en épocas de dictadura?*

MP: Al ser parte de un grupo de investigadores (Red Conceptualismos del Sur https://redcsur.net) que busca reactivar la memoria y pone énfasis en la potencia crítica del arte contemporáneo, especialmente en las prácticas conceptuales, estoy en contacto permanente con ideas y proyectos que permiten visualizar dichas prácticas en el contexto de América Latina desde los años sesenta al presente. Por lo tanto, desde allí me ubico para pensar en nuevos proyectos. La Red viene trabajando hace tiempo en la construcción y difusión de Archivos sobre prácticas conceptuales creando una plataforma (archivosenuso.org), que siempre se está actualizando con trabajos de sus integrantes. Creemos que este proyecto es muy útil para investigadores de todo el mundo. El tema de los Archivos y la producción de discursos críticos en torno a estos, es muy interesante. Por ahora pienso que estaré trabajando en esos temas y cómo estos se vinculan a la producción artística en el Uruguay.

Para citar este artículo: Cisneros, M. (2017). Qué pasó con el arte uruguayo durante la dictadura militar: ¿Resistencia silenciada o silencio resistente? Entrevista con May Puchet. *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales VIII*, pp. 9 - 12. Recuperado en https://iberoamericasocial.com/paso-arte-uruguayo-la-dictadura-militar-resistencia-silenciada-silencio-resistente/

COLUMNAS DE OPINIÓN

LA MÚSICA DE RESISTENCIA EN LA DICTADURA CHILENA

Julián Córdoba Toro

Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, España

juliancordoba84@gmail.com

Chile sufrió una dictadura militar encabezada por el general Augusto Pinochet entre el once de septiembre del año 1973 y el once de marzo de 1990, cuando los militares derrocaron al Presidente Salvador Allende e instauraron un régimen militar de extrema derecha. Este periodo de la historia chilena se caracterizó por una violenta represión política con casi treinta mil personas encarceladas y más de tres mil doscientas ejecuciones, aunque hay autores que sostienen que las víctimas mortales de este conflicto fueron muchas más.

Las diversas artes en general y la música en particular sirvieron en Chile de hilo conductor para la resistencia de aquellos que estaban en desacuerdo con el nuevo régimen militar. Por una parte, nos encontramos con disidentes políticos que tuvieron que emigrar del país y que produjeron letras de canciones en contra de Pinochet y su régimen. Por otra parte, dentro de Chile comenzó a circular música clandestina de resistencia.

En el momento del inicio de la dictadura militar, la música chilena, representada por la Nueva Canción Chilena, estaba viviendo desde hacía años un momento de máximo esplendor. Pero los artistas que estaban dentro de este movimiento fueron perseguidos, encarcelados, asesinados o exiliados por el régimen, ya que todos tenían fuertes vínculos con Unidad Popular (UP), una coalición de partidos de izquierdas que habían llevado al poder a Salvador Allende.

La Nueva Canción chilena puede ser definida como un movimiento musical y político producido durante toda la década de los años sesenta e inicios de los setenta del siglo pasado por artistas

Para citar este artículo: Córdoba, J. (2017). La música e resistencia en la dictadura chilena. *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales VIII*, pp. 14 - 18. Recuperado en https://iberoamericasocial.com/la-musica-resistencia-la-dictadura-chilena/

vinculados a la izquierda chilena. Fue un movimiento muy vinculado desde el principio de su formación a la política de su país, que va desde el gobierno del democratacristiano Eduardo Frei Montalvo en 1964, hasta el acceso al poder de Unidad Popular y de Salvador Allende.

Estos músicos buscaron recuperar la música folclórica tradicional chilena y fusionarla con los ritmos latinoamericanos, además de producir música de contenido social, que se le conoce como canción protesta. Se considera a Violeta Parra la precursora de todo este movimiento político-musical, aunque falleció en 1967, antes de que la Nueva Canción chilena tuviera una gran repercusión. En conmemoración de su día de nacimiento, el cuatro de octubre fue elegido el «Día de la música y de los músicos chilenos».

La Fundación Violeta Parra fue fundada en julio del año 1991 por su hija Isabel Parra con el objetivo de reunir, organizar y preservar su obra; proyectarla en Chile y en el exterior para que puedan acceder a ella estudiantes, artistas y público en general.

Varios de estos artistas fueron rápidamente torturados por la dictadura. Víctor Jara, cantor y poeta, fue encontrado con alrededor de cuarenta y cuatro heridas de balas y sin sus manos. Ángel Parra, hijo de Violeta Jarra y fundador de la mítica Peña de los Parra, fue detenido y torturado hasta que finalmente pudo exiliarse en México hacia 1974.

El grupo musical Inti-Illimani (nombre compuesto del término quechua *inti*, 'Sol', y la palabra aimara *Illimani*, 'águila dorada', nombre de la montaña cercana a La Paz) fue un conjunto musical chileno formado en 1967. Son una de las principales representaciones a nivel internacional de la Nueva Canción Chilena. En el momento del Golpe de Estado, este grupo estaba realizando una gira por Europa. Al no poder regresar a su país, los miembros del grupo fijaron su residencia fija en Italia hasta 1988, desde donde apoyaron las campañas de solidaridad internacional por la recuperación de la democracia en Chile. "*Canción para matar una culebra*" y "*Palimpsesto*" son algunos de sus títulos más conocidos.

Caso parecido fue el de la banda de música folklore, Quilapayún, (tres barbas en lengua mapuche) otro de los máximos exponentes de la Nueva Canción chilena. Durante el gobierno de Salvador Allende son nombrados embajadores culturales, realizando giras por Europa y obteniendo un gran éxito en Argentina y Uruguay. En esa época alternan canciones y obras de apoyo decidido a la causa de la Unidad Popular y de ataque a los sectores conservadores. Cuando se produce el Golpe de Estado, también estaban de gira por Europa, concretamente en Francia, donde se instalan al no poder volver a su país. Comenzaron a realizar una serie de presentaciones personales, en radio y televisión durante ese año en diversos países como Argelia, Francia, Países Bajos, Alemania y Suecia.

Otros músicos de la Nueva Canción chilena como Isabel Parra, Patricio Manns (exiliado en Cuba, retorna en 1990); Payo Grondona, Charo Cofré o Osvaldo "Gitano" Rodríguez tuvieron que continuar sus carreras musicales fuera de Chile. El estudio del sello discográfico Dicap (Discoteca del Cantar Popular), que funcionó entre 1967 y 1973 y reinició su labor en 2006, fue arrasado la misma semana del comienzo de la dictadura. Este sello discográfico fue fundado por las Juventudes Comunistas de Chile.

Además, miembros del gobierno se reunieron con las principales discográficas del país y se les exigió que dejaran de grabar música que "atentaba contra la nueva institucionalidad", y que dejaran específicamente de difundir folclore norteño.

De todo el conjunto de producción musical que realizaron los diversos artistas que conformaban la Nueva Canción chilena, dos fueron las canciones más representativas que han llegado hasta nuestros días como reflejo de aquel periodo histórico y de la canción protesta en todo el mundo: "*el pueblo unido jamás será vencido*" y "*venceremos*".

Una vez que la represión hacia los artistas chilenos de izquierda fue efectiva y tuvieron que emigrar lejos de su país se produce en Chile el llamado «apagón cultural», ya que muchas de las manifestaciones culturales fueron prohibidas.

Entonces comenzaron a proliferar las peñas folklóricas, que sirvieron de punto de encuentro y de unión entre los diferentes grupos de disidentes, que tenían desde la clandestinidad que dar un paso al frente a la hora de sustituir en la lucha política a los miembros de la Nueva Canción chilena, asesinados o en el exilio. Estas peñas servirán sobre todo de refugio ante la desorientación política y la represión militar. Su importancia radica en que el régimen de Pinochet desmanteló fulminantemente cualquier tipo de organización política, social o cultural; la mayoría de los espacios sociales fueron abordados para evitar cualquier pensamiento disidente al régimen militar. De ahí que estas peñas fueran fundamentales a la hora de organizar y planificar una resistencia política efectiva a las políticas fascistas y neoliberales del gobierno de Pinochet.

Tanto para la circulación como para la producción de música de resistencia fue fundamental el casete. Este medio de difusión musical era tremendamente bueno para evitar que fuera interceptado por las fuerzas del gobierno. Proliferaron en este medio copias caseras tanto de las nuevas canciones chilenas como de música producida ya en la dictadura, música política anti régimen y que estaban producidas específicamente para la clandestinidad. Era una herramienta más de lucha contra la dictadura.

Entre todas estas canciones destacan *Vamos Chile* (1986), producido por dos células culturales del Partido Comunista y del Partido Socialista, bajo el liderazgo de Gabriela Pizarro; *El camotazo n° 1* (1988), editado por sectores comunistas con la participación de renombrados agentes del Canto Nuevo; *FPMR canto popular*; casete proselitista del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, cuyo himno fue compuesto por Patricio Manns; *Miranda al frente* (1987), de Ana María Miranda, también dedicado al FPMR; *MDP Movimiento Democrático Popular* (1985), donde están presentes también varios cantores cuya participación en los circuitos solidarios es reconocida. Todas las letras que están incluidas en estos casetes tienen en común una intención claramente panfletaria donde se llama al pueblo a la organización y a la lucha armada.

Aparte de la música grabada de manera casera y difundida clandestinamente en casetes, también se grababan en este soporte programas de radio, principalmente de Radio Liberación y Radio Chilena. En las dependencias de estas emisoras de radio eran utilizadas para que se reprodujeran allí cientos de copias de casetes de la Nueva Canción chilena, que luego eran difundidas entre los sectores

izquierdistas de la sociedad chilena.

Algunos de los ejemplos de música clandestina chilena son los siguientes:

El Pinocho tiene miedo

Y nos pega la allaná

Hagámosle la collera

Con el paro nacional

No, no, no, no queremos represión

Sí, sí, sí, viva la liberación.

Una estrofa y estribillo de "La cumbia de la Unidad" en *Vamos Chile*.

Y va a caer, y va a caer, y va a caer

Si el pueblo se une, seguro que caerá.

Chile no se rinde ¡caramba!

La consigna popular.

Estribillo de "Y va a caer" en *El camotazo n° 1*.

Al Frente Patriótico Manuel Rodríguez ven,

a conquistar con él

la vida, el pan, la paz.

Con el Frente Patriótico descubre la unidad

que al que divide hoy, la historia enterrará,

a las milicias rodriguistas únete

porque esta vez la patria va a vencer.

Estribillo de "Himno del Frente" en *FPMR canto popular* y *Miranda al frente*.

La música política chilena, tanto la música previa al inicio de la dictadura como la música distribuida clandestinamente una vez iniciada la dictadura, fue un ejemplo en todo el mundo de lucha y resistencia pacífica contra el fascismo neoliberal, y a su vez fue esta música la que produjo un efecto de unión en la lucha entre los que vivían fuera de Chile porque tuvieron que exiliarse y los que luchaban dentro del país por derribar la dictadura; y también la música de grupos exiliados produjo que multitud de personas no chilenas se concienciaran del horror que estaba produciendo en esos momentos el gobierno de Pinochet y que por tanto apoyaran la resistencia chilena.

Referencias

Jordán, L. (2009). Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino. *Revista Musical Chilena*, Año LXIII, Julio-Diciembre, 2009, N° 212, pp. 77-102.

Molina, S. (2010). Las peñas folklóricas en Chile (1973 -1986). El refugio cultural y político para la disidencia. *Aletheia*, vol. 1, número 2, mayo 2011. ISSN 1853-3701 La Plata, Argentina.

Sagredo Astudillo, J.F. (2013). I*dentidad y proscripción: Espacios musicales como formas de resistencia cultural al interior de la Universidad de Concepción, 1973-1983.* Tesis (Magíster en Historia de Occidente). Universidad del Bío-Bío: Chillán.

También es interesante el documental de Tomás Achurra "T*oque de queda*", que expone el movimiento musical chileno durante la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990).

OMNIA (ARTES) SUNT COMMUNIA

Carlos Escaño

Universidad de Sevilla, Sevilla, España

@carescano

Sin rodeos: caben dos argumentos ineludibles para defender nuestro acervo cultural como un procomún que hay que proteger y desarrollar, y para comprender nuestra cultura como un espacio que nos pertenece a todas las personas. No cabe más que hacerlo o nuestra democracia se verá fracturada. Así, tan dramático y sencillo.

El primero de ellos es un argumento filosófico y viene de la mano de Roland Barthes (1968): si un texto —entendamos aquí 'texto' como obra literaria, pictórica, audiovisual, digital, etc.— está formado por dispares y múltiples escrituras que proceden de dispares y múltiples culturas combinadas, entrecruzadas, dialogadas y consensuadas (o no), el lugar donde se recoge esa disparidad y multiplicidad no es en la figura del *autor*, como en nuestra cultura occidental se nos ha hecho creer en no pocas ocasiones, sino es en el *lector* (en el espectador, en la persona destinataria de esa obra), como *espacio* en el que se inscriben todas las palabras, imágenes, pinceladas, colores y sonidos que constituyen esa escritura, sea visual, sonora o literia: la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino.

El segundo argumento, un argumento político que nos lo acercan Smiers y Van Schijindel (2008): toda obra de arte es depositaria de los valores de lo que se puede decir o hacer, y muestran de qué colores y sonidos está construida nuestra actualidad, siendo así la creación artística un campo muy simbólico donde se libra una batalla de significados. Es un contexto donde está en juego lo que compramos, lo que consumimos, lo que organizamos, lo que queremos, lo que deseamos ser y lo que

Para citar este artículo: Escaño, C. (2017). Omnia (artes) sunt communia. *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales VIII*, pp. 19 - 21. Recuperado en https://iberoamericasocial.com/omnia-artes-sunt-communia/

pensamos.

Ante estos dos argumentos solo nos queda asumir que *toda obra es derivada* y la importancia de que sea así. Sólo nos queda asumir que no existe una obra que no beba de otra anterior (o presente), que no existe una pieza musical, un cuadro, una película, una novela, un diseño gráfico, una escultura, un edificio, una acción performática, etc. que no tenga referencias, conexiones, inspiración, influencia, copia, mezcla, hibridación, etc. con otra u otras obras previas. Que nuestra historia nos atraviesa de costado a costado y es imposible e inadmisible desprendernos de ella, que el yo-creador nunca ha existido si no es con un nosotros-contexto, y viceversa: no es posible entender la emergencia del Renacimiento sin el desarrollo anterior de la cultura griega y romana; no es posible entender el movimiento de vanguardia expresionista sin la pinturas de Goya; no es posible entender el cine de Lars Von Trier sin Dreyer, ni tampoco es posible entender Star Wars sin Kurosawa, Flash Gordon, Dune o Tolkien; o no es posible entender cualquier obra de música independiente —cuando digo cualquiera es cualquiera— sin el Sgt. Pepper's. Todo nuestro acervo cultural son bienes de provecho común que necesitamos proteger y desarrollar, compartir y disfrutar. Asumir que todas las artes (nos) son comunes. Bajo este enfoque se debería readaptar nuestros marcos jurídicos, hoy secuestrados por la racionalidad política neoliberal. Y no se trata de implantar regímenes de acceso cultural gratis para que las y los creadores artísticos no puedan sobrevivir económicamente (ataque número uno del argumentario *anti-cultura libre*), sino repensar los marcos jurídicos para que procuren una libertad de acceso mayor y más óptima y, por supuesto, que fomenten la libertad de creación artística. Se trata de repensar el modelo sistémico. Empezando por repensar el modelo de relaciones político-jurídicas y sustituir la cultura del permiso, propia del *copyright* —en la que estamos inmersos—, donde la creación está supeditada exclusivamente a los intereses de los poseedores de los derechos patrimoniales (que usualmente no son los autores) y quede supeditada a los derechos de los autores (derechos en su generalidad: incluyendo los morales) y de los de los espectadores y lectores, es decir, aquellos que disfrutan/disfrutamos creciendo y compartiendo la riqueza cultural. En definitiva, que se hagan valer los dos puntos del artículo 27 de la Declaración Universal de Derechos Humanos (1948):

1. Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten.

2. Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora (p.8).

Y a modo de conclusión: si no se procura una combinación equilibrada entre la creación y el acceso a la cultura estaremos fracturando el régimen democrático de nuestras sociedades. La explicación de esta sentencia es fácil de desgranar: si el control cultural recae, como ha sucedido y sigue intensificándose cada vez más, sobre agentes privativos que filtran y gestionan los contenidos (y formas de creación, difusión y acceso) en función de sus intereses y líneas editoriales (grandes medios de comunicación y macroempresas de la red), socavará (de hecho, ya lo hace) los pilares del conocimiento y, por lo tanto, nuestra identidad como colectivo y la base democrática del mismo.

La cultura es nuestro espacio de resistencia y a su vez, contexto de evolución y desarrollo. Lo que socialmente podemos llegar a ser siempre será asumiendo nuestro patrimonio y bagaje cultural como un común, enriqueciéndonos de manera interrelacional. La popular sentencia latina *omnia sunt communia* (todo es común) se traduce en la actualidad cultural como premisa para poder evolucionar en sociedad de una manera sana y óptima: todas las artes son comunes.

Referencias

Barthes, R. (1968). La muerte del autor. Extraído el 29 de abril de 2017 desde: https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf

Declaración Universal de los Derechos Humanos (1948). Extraído el 29 de abril de 2017 desde: http://www.ohchr.org/EN/UDHR/Documents/UDHR_Translations/spn.pdf

Smiers, J y Van Schijindel, M. (2008). Imagine... No copyright. Barcelona: Gedisa.

A ARTE COMO TERRITÓRIO DE RESISTÊNCIA: UMA PERSPECTIVA POLILÓGICA

Dante Augusto Galeffi

Profesor permanente del Programa de Investigación y Posgrado en Educación y del Doctorado Multidisciplinar en Difusión del Conocimiento en la Universidad Federal de Bahia, Salvador, Brasil

Considerar a arte como território de resistência implica em uma compreensão da atividade artística como sendo da ordem do imprevisível e fora de controle. Somente o que não está previsto no campo dos saberes dominantes pode formar territórios de resistência, pois o que foi capturado pela força dos territórios materiais e simbólicos dominantes não tem poder transformador por carecer de força vital e criadora. Claro, nem só a arte pode se constituir em território de resistência, mas sem dúvida ela é uma forma avançada de resistência, justamente porque lida com perceptos e afetos, o que pode ser considerado uma forma de linguagem de primeridade, sem que seja possível reduzi-la à lógica binária da racionalidade instrumental territorializada e hegemônica, sobretudo nos âmbitos acadêmico e empresarial. Entretanto, é preciso tensionar o sentido da arte na sociedade contemporânea marcada pelo conhecimento, informação, aprendizagem e controle, uma sociedade submetida ao complexo de Midas atualizado: tudo o que toca vira dinheiro. E o mundo da arte também é capturado pelo sistema do capital em todas as suas frentes, existindo de modo impactante a chamada indústria cultural envolvendo expressões artísticas de toda espécie, o que também faz parte do fenômeno artístico que se encontra em uma zona além do bem e do mal. Entretanto, a arte como território de resistência se dá em processos de subjetivação em múltiplas circunstâncias, seja na esfera individual como na esfera coletiva, pela reunião de pessoas em torno de instintos incomuns e compartilhados. Trata-se da arte que se encontra nas margens dos processos da estética consumista dominante e que envolve atores e autores dos mais distintos registros e formas de expressão. Aliás, a arte radical, com raras exceções, sempre esteve às margens do poder instituído e suas grandes revoluções sempre foram incompreendidas no tempo de seu acontecimento. E hoje não se tem motivo para se pensar

Para citar este artículo: Galeffi, D. (2017). A arte como território de resistência: uma perspectiva polilógica. *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales VIII*, pp. 22 - 25. Recuperado en https://iberoamericasocial.com/arte-territorio-resistencia-uma-perspectiva-polilogica/

diferente: a arte como processo criador instante, como acontecimento e não representação encontra-se sempre além da compreensão do que já foi, do que já passou. A arte como processo e não apenas produto. Alias a arte só se mantém adiante dos agenciamentos coletivos passados na sua instância de processo aprendente aberto ao acontecimento da singularidade irredutível instante.

Focando a atenção na territorialidade de resistência que se atribui à arte resistente, o que mais se vai descobrindo é o anonimato. A arte anônima de resistência é também nômade em suas deambulações devindo. É sempre um fluxo o que se captura na ação poética anônima. Nas megalópoles contemporâneas há zonas de fuga em que processos de subjetivação estão além da captura dos dispositivos de controle disponíveis na semiótica monológica hegemônica. O que significa dizer que os movimentos artísticos de resistência que eclodem em todos os cantos e recantos do mundo mostram a dinâmica do pensamento divergente coletivo, como ação propriamente vital em relação às instituições moduladoras de padrões homogêneos e manipuláveis de comportamento. E a arte viva é sempre uma afirmação de *mais-vida*, acréscimo e não diminuição de potência na medida em que não é uma contemplação estética passiva, e sim uma ação de trabalho criador que torna a contemplação uma atividade em que o contemplado não para de agir: a arte como devir - processo e ultrapassamento.

Ao meu redor, em um campo de territórios simbólicos múltiplos, os sinais mostram atividades artísticas de resistência em duas direções distintas. Há os que resistem e propagandeiam a resistência, e há os que anonimamente criam-se como *metamorfoses ambulantes*, ressoando com o poeta-pensador Raul Seixas. A potência de vida da arte propriamente feita em seu devir-acontecimento está para além dos territórios estratificados cujos dispositivos de controle atendem ao ímpeto bélico do capitalismo reprodutor de subjetivações manipuladas em seus desejos e perceptos.

E se pode chamar de território artístico de resistência aquele que atua nas zonas desejantes do querer-ser fluxo na superfície dos acontecimentos. De uma janela debruçada em uma varanda tenho a vista de uma multiplicidade de resistências artísticas. Umas são muito próximas, outras chegam a alcançar distâncias desconhecidas.

Um território de resistência na arte se constitui pelas ações desejantes de seus criadores e curadores. Fora da experiência humana a arte deixa de ser um acontecimento para se tornar apenas um registro, um número, uma coisa abstrata, distante - uma mera informação sem sentido algum. Pois sem que alguém atribua sentido a algo este algo só existe como parte de um cosmos inconsciente de si.

Uma perspectiva polilógica dos atos de resistência na criação artística reúne em um único âmbito a totalidade dos acontecimentos resistentes à inércia crua da nulidade ontológica. Com todos os triunfos da cultura cibernética disponível, entre eles o de potencializar e atualizar a emergente sociedade do controle a serviço de centros de comando capitalistas avançados, a arte radical continua a produzir territórios de resistência e estes territórios desnudam a condição humana de passagem

e finitude, de fragilidade e inacabamento que tornam a vida uma potência de *ser-mais-vida* em expansão, mesmo no retraimento protetor de todo ato criador resistente.

Os territórios de resistência na arte radical estão em toda parte, não há centralidades de qualquer grau e extensão capazes de conter a potência que escorre das rachaduras e fendas dos mil platôs estratificados do fenômeno humano, as ilhas de sobrevivência das multidões fechadas em suas identidades de representação. A imagem dos guetos e modas, dos estilos e marcas, das formas e aparências com que se mascaram os entes para seguir adiante em direção ao Nada. Justamente aí está a virtude da resistência artística: a certeza opaca do Nada. Mas é justamente esta constatação da condição humana inacabada que abre as passagens para a vida de passagem, o agir nômade e anarquico em sua radical ação própria e apropriada — ação única do ser-aparência (fenômeno) e precariedade aparente que liberta para o incomensurável pulsar: o puro Nada — todas as possibilidades reunidas além de tudo o que se encontra aparecendo, para em seguida desaparecer como singularidade. A sina da arte resistente: realizar o sumo banquete do ser vivente criando-se além do já criado, deixando de ser para tornar-se transformatividade dadivosa.

A polilógica como *teoriação do sentido próprio e apropriado paradoxal* é o campo de força do exercício da diferença e da heterogênese criadora incontornáveis. Neste âmbito, importa tomar o "território de resistência" não no âmbito físico-geográfico e sim no âmbito do que possui a velocidade do raio e ressoa trovejante rasgando a inércia das opiniões petrificadas. A polilógica mostra os múltiplos agenciamentos coletivos de resistência artística, compreendendo a todos como pontos-presenças de ímpetos criadores fora do controle da razão calculadora. O sinal de que múltiplas são as vozes da arte resistente em sua produção territorial acêntrica, policêntrica, multicêntrica. A questão é saber de que modo a potência de resistência da arte radical constitui territórios paralelos com sua ecologia própria, ambiental, social, mental e cibernética. E de como a ecologia da arte resistente é suficientemente potente para liberar-se dos mundos escravocratas que persistem como núcleos duros da repressão do desejo-vontade-ação de seres pertencentes ao multiverso inteligente e por sua própria dinâmica, um multiverso criador, conservador e transformador de toda matéria-energia simultaneamente, constituindo tudo o que conhecemos c desconhecemos como mundo e não-mundo em devir, obra de arte em devir que é o multiverso de nossa pertença espiritual, material, simbólica e poética em reunião polilógica. Uma polifonia para os ouvidos, uma justaposição do tempo em seu fluxo para a visão.

Sem a resistência artística e seus territórios criadores o mundo-da-vida pode facilmente ser fixado em programações previamente dadas nos dispositivos de replicação do programado: a semiose da Inteligência Artificial emergente, para a qual tudo se reduz a procedimentos programáveis por funções matemáticas e pela delimitação de algoritmos operacionais, como se tudo pudesse ser reduzido à dimensão dos números ideais com os quais o Divino teria constituído todas as potencialidades ontológicas do universo macrofísico. No âmbito da arte radical os números só importam como afetos e perceptos, o que afeta e o que é vivido por cada ser humano em seu corpo próprio. No plano de imanência da arte radical, a experiência da abstração conceitual e matemática dão lugar ao fluxo

de imagens corporais que afetam e atravessam o percebido como fenômeno, aparência, captura de superfícies sensíveis. Este diferencial afetivo do mundo da arte é o oxigênio do artista e da artista criadores de seu caminho poético singular. A diferença também se mostra na compreensão de que o que aqui passa a importar não é mais o jogo dialético da polarização política, e nem se deveria mais atribuir ao individualismo burguês neoliberal toda arte que carregue a potencia da realização ontológico de cada ser em sua singularidade radical. A polilógica também pode ser a salvaguarda contra o fechamento mental dos indivíduos em relação à multiplicidade criadora que atende ao ímpeto da vida abundante, e não da vida infeliz e impotente. A ação artística de resistência é o caso exemplar de reconhecimento da inevitabilidade trágica, cômica e satírica de todo o viver consciente dos seres humanos. E é justamente nas condições dadas humanamente que o agir artístico radical transpassa os limites do esperado e do conhecido, abrindo outros horizontes atuais e virtuais, ambos os horizontes/campos de força participando da Realidade em suas diversas circunstâncias autopoéticas, em suas múltiplas combinações interatômicas, intermoleculares, intersociais e intersubjetivas. O encontro com os territórios de resistência artística com a ação da Diferença em seu ímpeto de tudo reunir em suas singularidades, projeta a ação resistente da arte em território do imprevisível e do ainda não pensando. O que convida à experiência artística como ação transformativa e resistente o bastante para suportar a inércia da "obrigação moral" imperante e constituir o seu próprio lugar de trabalho e recolhimento, de ação e de repouso, de criação e *descriação* das coisas mesmas. encontro dos desencontros de toda resistência criadora: Sim! Um mais um mais um mais um...o infinito sentir poeticamente ser-mundo.

EL ARTE COMO TERRITORIO DE RE-EXISTENCIA: UNA APROXIMACIÓN DECOLONIAL

Nelson Maldonado-Torres

Rutgers University, New Jersey, Estados Unidos

Algunas preguntas básicas al explorar el tema del arte como territorio de resistencia son: ¿qué es el arte?, ¿qué es la resistencia?, ¿que se resiste?, ¿para qué se resiste?, y ¿a que nos referimos como territorio? En el mundo moderno/colonial, la resistencia en su sentido más radical quizás deba ser entendida como un esfuerzo por la re-existencia.[1] Es decir, que resistencia no se trata solamente de una cuestión de negar un poder opresor, sino también de crear maneras de existir, lo que incluye formas de sentir, de pensar, y de actuar en un mundo que se va construyendo el mismo a través de variadas insurgencias e irrupciones que buscan constituirlo como un mundo humano.

1 El tema de la re-existencia es uno crucial en los estudios de la decolonialidad. Inicialmente planteado por el intelectual y artista colombiano Adolfo Albán Achinte, ya es parte de la pedagogía y la estética decolonial. Ver por ejemplo el libro editado de Catherine Walsh, *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re) vivir*, Tomo 1 (Quito: Abya Yala, 2013), y en particular la contribución de Albán Achinte, "Pedagogías de la re-existencia, artistas indígenas y afrocolombianos" (443-468). Esta breve reflexión también se se nutre de múltiples diálogos con y contribuciones de un amplio grupo artistas, activistas, y académicos varios de los cuales firmamos el "Manifiesto para una estética decolonial" (https://globalstudies.trinity.duke.edu/the-argument-as-manifesto-for-decolonial-aesthetics). Ver también entre otros trabajos el número especial sobre "Arte y decolonialidad" en *Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*, vol. 4, no. 5 (julio-diciembre 2010), y el "dossier" sobre "decolonial aestheSis" en "Periscope" (2013) de la revista *Social Text* (https://socialtextjournal.org/periscope_topic/decolonial_aesthesis/). Estas reflexiones también parten del "Outline of Ten Theses on Coloniality and Decoloniality (Bosquejo de diez tesis sobre la colonialidad y la decolonialidad" en la página de la Fundación Frantz Fanon (http://frantzfanonfoundation-fondationfrantzfanon.com/article2360.html).

Para citar este artículo: Maldonado-Torres, N. (2017). El arte como territorio de re-existencia: una aproximación decolonial. *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales VIII*, pp. 26 - 28. Recuperado en https://iberoamericasocial.com/arte-territorio-re-existencia-una-aproximacion-decolonial/

Habría también que interrogar el significado del arte dentro del mundo moderno/colonial. A veces se piensa que el arte, en sí mismo, es una forma de resistencia ante el mundo moderno y su fijación con la ciencia y la técnica. Se trataría de una afirmación del sentir estético y de la apreciación de lo bello por encima de la lógica utilitarista y funcionalista de la modernidad. Sin embargo, hay que interrogar la medida en que esta misma definición del arte como estética (distinto a la ciencia y a la ética) y como dimensión privilegiada de expresión de lo bello es ella misma no solo parte del mundo moderno, sino que también impone una limitación a cualquier esfuerzo de re-existencia. Y es que la re-existencia no se hace siguiendo formulas o a manera de manifestaciones discretas que obedecen a la forma en que el mundo ha sido seccionado de antemano. La re-existencia es una irrupción que envuelve el pensamiento, la acción, el sentir y la percepción.

Una razón por la cual la re-existencia se impone como tema crucial al confrontar la modernidad es que la misma se caracteriza no solo por el privilegio de la ciencia y la técnica, sino también y quizás de forma más fundamental por la negación de existencia de sujetos, artefactos, y grupos humanos considerados como no-modernos (primitivos o salvajes, por ejemplo). Esta negación de existencia no es inofensiva y tampoco solamente metafórica. La misma se ha manifestado y está anclada en actividades tales como la colonización, la esclavitud racial, y el genocidio. Hoy en día se manifiesta en violencia desproporcionada, muerte temprana, escasos recursos, contaminación ambiental, asesinatos, violaciones sistemáticas, y desplazamientos territoriales entre muchas otras formas de negación.

La reclamación del arte como territorio de re-existencia toma un significado particular frente a la violencia corporal, el asesinato, y los desplazamientos territoriales. No puede ignorarse que el territorio, al igual que el cuerpo, es un punto de partida material y concreto para la existencia humana y por tanto es crucial en cualquier intento por reclamar la re-existencia. Afirmar el arte como territorio de re-existencia sería en este sentido una forma, no de reemplazar, sino de expandir el reclamo por el territorio y por una corporalidad descolonizada. Es decir, no se trataría de reclamar el arte como territorio mientras se cede el reclamo por el territorio y por la expresión de corporalidades consideradas como problemáticas o patológicas, sino de reclamar el arte como esfera (no puramente estética) de re-existencia que puede concebirse como territorio (de y para la descolonización) y que contribuye en la lucha por los territorios y por la expresión corporal en todas sus dimensiones, incluyendo en la búsqueda por el conocimiento, en la espiritualidad y en la erótica. Pero todo esto significa que la afirmación del arte como territorio de re-existencia envuelve necesariamente tanto la descolonización del arte como la vinculación con otras formas de descolonización.

Anclada en la afirmación del cuerpo y del territorio como bases materiales y concretas de la vida humana, el arte como territorio de re-existencia aludiría entonces, desde un punto de vista decolonial, a la creación de zonas de afirmación de la vida frente al mundo de la muerte moderno/colonial. El arte como territorio de re-existencia es también expresión del grito de horror frente al escándalo provocado por la naturalización de la muerte en el mundo moderno/colonial, lo que se convierte en crítica del mundo establecido. Pero también se trataría de una expresión del deseo de establecer

una relación con el Otro a tipo de ofrenda que provoca preguntas, expone límites y horrores en los patrones de percepción existentes, y sugiere formas de espacio, de tiempo, de subjetividad y de intersubjetividad donde los sujetos pueden existir dándose unxs a otrxs en múltiples comunidades.

DOSSIER TEMÁTICO

El arte como territorio de resistencia

MARCAS ESTÉTICAS DE LA RESISTENCIA: EL ARTE DESDE LAS PRÁCTICAS DOCENTES A LA SALIDA DE LA DICTADURA URUGUAYA

Magalí Pastorino

**Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes.
Universidad de la República,
Montevideo, Uruguay**

magalipastorino@gmail.com

Recibido: 08/03/2017

Aceptado: 17/04/2017

Para citar este artículo: Pastorino, M. (2017). Marcas estéticas de la resistencia: el arte desde las prácticas docentes a la salida de la dictadura uruguaya. *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales VIII*, pp. 30 - 50. Recuperado en http://iberoamericasocial.com/marcas-esteticas-la-resistencia-arte-desde-las-practicas-docentes-la-salida-la-dictadura-uruguaya

Resumen: Este trabajo investiga las formaciones discursivas constituidas en la relación de la enseñanza artística y las prácticas artísticas contemporáneas, de una comunidad docente de la Escuela Nacional de Bellas Artes de la Universidad de la República (Uruguay), en el momento de la reapertura democrática del país que coincide con la apertura de los cursos del servicio universitario (1985) que fueron cerrado 12 años por la dictadura (1973-1985).

En este territorio, buscamos las afecciones de la relación de poder y los actos de resistencia en el orden discursivo, que generaron, en particular, las condiciones de existencia para la enseñanza de ciertas prácticas artísticas que no apuntan al producto visual, sino al proceso, como son la Performance, la Instalación y el Arte conceptual. Desde esta perspectiva, remarcamos los bordes políticos y existenciales del territorio discursivo del arte.

Palabras clave: Arte contemporáneo- enseñanza artística- poder- resistencia- metáforas.

Abstract: This work investigates the discursive formations constituted in the relation of the artistic teaching and the contemporary artistic practices, of a teaching community of the National School of Fine Arts of the University of the Republic (Uruguay), at the moment of the democratic reopening of the country Which coincides with the opening of university service courses (1985) that were closed 12 years by the dictatorship (1973-1985).

In this territory, we look for the affections of the relation of power and the acts of resistance in the discursive order, that generated, in particular, the conditions of existence for the teaching of certain artistic practices that do not point to the visual product, but to the process, Such as Performance, Installation and Conceptual Art. From this perspective, we remarked the political and existential edges of the discursive territory of art.

Keywords: Contemporary art - artistic teaching - power - resistance - metaphors.

Introducción[1]

El presente estudio incursiona en el campo de los enunciados generados en el territorio de la enseñanza artística universitaria en el Uruguay, en los primeros años de la reapertura democrática (1985-1993) abarcando únicamente los emergentes discursivos de un servicio universitario -la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA)- que dirige la formación en arte visual en la órbita universitaria desde los años 60, con una interrupción de 12 años por el cierre del servicio en dictadura (1973-1984).

Principalmente, atiende la aparición de ciertas prácticas artísticas contemporáneas en el discurso docente, en particular las que valoraron la dimensión procesual de la obra, como son la Instalación, la Performance y el Arte conceptual. Queda por fuera de esta cobertura, una indagación de corte histórico, puesto que nuestra búsqueda apunta a generar visibilidad en el discurso docente, en los primeros ocho años de la reapertura de los cursos, hasta el cambio de estatuto de la institución, de Escuela a Instituto universitario (IENBA).

Buscamos describir el archivo discursivo (las reglas conformadoras de discurso) que se constituyó en ese tramo, emergente de las condiciones dominantes, y las preguntas que orientaron nuestra investigación fueron: ¿cómo se recompusieron las prácticas docentes en la reapertura (1985) en relación a la producción artística mundial de su momento? y ¿cuáles fueron las condiciones de aparición -en el horizonte discursivo- de la Instalación, la Performance y el Arte conceptual? Estas en particular, se caracterizan por no apuntar al producto visual sino al proceso, desarmando de este modo la concepción tradicional de "obra de arte", tan cara para la definición del territorio disciplinar del arte.

Para esta investigación se utilizaron los documentos conformados por los Trabajos Escritos ganadores de los candidatos a llamados docentes para un curso del Primer Período de Estudios. Para concursar a cargos docentes en la ENBA, el candidato debe presentar su solicitud, su *currículum vitae* y un Trabajo Escrito que dé cuenta de sus conocimientos sobre los aspectos inherentes al cargo a ocupar. Dicho trabajo escrito, generalmente, debe explicitar los aspectos del Plan de Estudios vigente, las bases pedagógicas y el contenido programático, y dichos puntos deben estar desarrollados según las responsabilidades del cargo al que se aspira. Quien llega a la mejor puntuación es el ganador, es decir, es quien ocupará el cargo docente. En el tramo estudiado, estos trabajos eran de acceso público y formaban parte de las fuentes legítimas que servían -y eran tomados de ejemplos- para la realización de los trabajos escritos para los concursos. En nuestro caso, se trata de los trabajos escritos ganadores, de docentes que aún continúan en ejercicio, por lo que fue necesario proteger el anonimato de los autores.

Al articular nuestras preguntas en función a la dinámica del poder y la resistencia en el ámbito de la

1 Esta comunicación está basada en la investigación "Arte conceptual, Instalación y Performance: un estudio discursivo de las prácticas docentes sobre las Prácticas Artísticas Contemporáneas en la Escuela Nacional de Bellas Artes (1985-1993)" (Pastorino, 2015), llevada adelante en el marco de la Maestría de Psicología y Educación (Fac. De Psicología, UDELAR) y resume algunos aspectos de la publicación financiada por la Comisión Sectorial de Investigación Científica (UDELAR) titulada A la huella de Giordano Bruno. Una arqueología del arte contemporáneo en las prácticas docentes de la ENBA (1985-1993) (Pastorino, 2016).

enseñanza, añadimos otra visibilidad sobre la formación discursiva, que en nuestro caso, la tomamos desde la concepción de Foucault (2010) remarcando los bordes políticos de nuestro territorio. En el campo constituido por dicha articulación, definimos el estudio del campo de la memoria y de las formaciones subjetivas. La noción de campo de la memoria abarca al conjunto de las series discursivas relevadas de los Trabajos Escritos docentes, que dicen sobre los modos colectivos de situarse frente a las amenazas, que dan cuenta de los modos de concebir las prácticas, así como de elaborar estrategias de resistencia política y desarrollo del propósito educativo. Y, la noción de formaciones subjetivas remite a lo que Foucault (2010) presenta como formación de las modalidades enunciativas, es decir, el conjunto de descripciones cualitativas, relatos biográficos, hermenéuticas, estimaciones estadísticas y verificaciones experimentales, entre otros enunciados, que en el análisis discursivo: ¿quién habla en el texto? y ¿quién tiene derecho a hablar? ¿cuál es el reconocimiento? ¿cuál es la verdad que enuncia? ¿de qué ámbitos institucionales se saca el discurso que da legitimidad? ¿cuál es la posición del sujeto? ¿interroga según un patrón de interrogaciones? ¿es oyente según un programa informativo? ¿mira según una tabla de rasgos característicos? Etc.

En este campo, nos concentramos en cómo se trajo a un curso de grado el discurso de la Instalación, la Performance y el Arte conceptual, prácticas del arte que se caracterizan por estar al margen, tanto de una lógica formalista y puro-visual como del discurso de la obra artística autoportante de valores estéticos, y que además, transgreden el orden representacional estético moderno. A modo de breve descripción, sus propuestas estéticas gravitan sobre componentes no formales, por ejemplo, la Instalación es una modalidad que acentúa la dimensión estética que surge al manipular las coordenadas espacio-temporales mientras que la Performance se concentra en la dimensión estética que se juega en la exposición de lo corporal, y el Arte conceptual jerarquiza la idea sobre su concreción objetual. En su conjunto, apuntan a la crítica y menoscabo de la valoración de la obra artística.

El estudio de las metáforas en los trabajos escritos estudiados fueron orientadoras del sentido de los conceptos, objetos y tematizaciones identificados, puesto que, siguiendo el camino que retoma Foucault de Nietzsche, el recorte del sentido sobre el acontecimiento a través de la conceptualización, lleva consigo los trazos de la metáfora, por lo que "se trata de saber, por ejemplo, cómo un concepto —cargado todavía de metáforas o de contenidos imaginarios— se ha purificado y ha podido tomar estatuto y función de concepto" (Foucault, 1999, p. 247).

El recorrido de nuestra comunicación se organiza estableciendo primero, una perspectiva sobre el poder y la resistencia para indagar sobre la enseñanza artística universitaria, para luego desarrollar brevemente el marco epistemológico y metodológico de la investigación. Le sigue una presentación sobre las prácticas artísticas contemporáneas y su situación en el ámbito cultural, educativo y artístico del país en el lapso estudiado, en particular en el ámbito educativo de la ENBA, para centrarnos luego en cuatro enunciados emergentes de la investigación. El primero, que da cuenta de un "desfasaje" entre lo sabido por los docentes y lo que ocurría en el mundo del arte; el segundo, que presenta el modo en que se concibió la reapertura de la ENBA; el tercero y el cuarto, son dos conceptos muy reiterados en los documentos, que componen el discurso pedagógico: la libertad y los tiempos posmodernos. Concluimos con la visualización de la formación de estrategias que propendían a la

defensa de los propósitos educativos de la ENBA y que nos lleva a la identificación de la dimensión política del uso de la metáfora en la enunciación.

Una perspectiva sobre el poder y la resistencia en la enseñanza artística universitaria

Actualmente en nuestro país, existe un solo lugar de formación pública universitaria en arte: la Facultad de Artes de la Universidad de la República. La ENBA, que se estableció en el ámbito ministerial en 1943, se incorporó a la Universidad de la República, dependiendo del Rectorado por el decreto de la Ley de Presupuesto de 1957 (Pastorino y Umpiérrez, 2006) y fue cerrada en dictadura, perdiendo su presupuesto. Durante ese período triste del país, fueron destruidos los documentos institucionales, desmantelado el local y dispersos los miembros de la comunidad educativa. Recién en agosto de 1985 pudo reabrir sus cursos y después de ocho años de funcionar y revisar el desarrollo de su propuesta educativa en el nuevo contexto, social y cultural, consiguió el cambio de estatuto: de Escuela a "Instituto ENBA" asimilado a Facultad (Pastorino, 2016).

De allí la discontinuidad del ejercicio de la formación universitaria en arte que por 12 años quedó interrumpida. Pero en la reapertura, la tarea recayó sobre la misma comunidad educativa, que si bien fue agredida, pudo continuar con su propósito educativo, revisando sus fuentes y fortaleciéndose con la realización colectiva de actividades en el medio. Hoy es llamativo, que a más de 30 años de su reapertura no existan investigaciones que profundicen sobre cómo se organizaron los cursos y se compusieron las prácticas docentes ni cómo se actualizaron los conocimientos y saberes disciplinares del arte en el momento de abrir las puertas – después de haber sido cerrado por más de una década- y en un momento de cambios vertiginosos en la cultura y la sociedad.

Indagar sobre el fenómeno de "re-inauguración" de los cursos de la ENBA en 1985 nos llevó al abordaje del territorio de la subjetividad de las prácticas docentes y también a introducirnos en el estudio de la memoria colectiva, a través de las metáforas y contenidos imaginarios que circulaban en los textos de aquel momento. A través de ellos pudimos visualizar cómo fue que aquel grupo de docentes hizo frente a la ruptura infringida por la dictadura y cómo logró superarla y producir la continuidad de los cursos en condiciones problemáticas: sin presupuesto, con poca disponibilidad local y de recursos humanos, sin investigación actualizada de los procesos y derivas del arte, entre otras cosas. Hicimos visible la dinámica del poder y la resistencia que atraviesa nuestra investigación de la mano de Foucault (1980, 1983), donde el poder se visualiza no como algo sustancial que se posee, sino como un conjunto de disposiciones estratégicas que se ejercen en un campo de fuerzas generadoras de relaciones de poder, que produce luchas y enfrentamientos, y en donde la resistencia es la contracara de este juego de afecciones. En este sentido, la concepción de poder es productiva, tiene la capacidad de afectar positivamente el deseo y el saber.

Para esta investigación, la perspectiva epistemológica y la estrategia metodológica fueron solidarias; se construyeron en base a la asociación de dos vertientes: por un lado, la construccionista derivado del pensamiento nietzscheano y por el otro, la discontinuista inaugurado por Gastón Bachelard.

En este cruce y composición, *Arqueología del Saber* (Foucault, 2010) se constituyó en la clave de esta asociación, puesto que, por una parte, se plantea que el dato es una construcción que hace el observador, que lo reenvía a sus prácticas y lo interpela en la producción del saber y su mirada, y por otra, que aquel dato es un emergente de ciertas condiciones de posibilidad que se abren en un contexto particular y no atiende necesariamente a causas que se manifiestan y forman parte de una línea histórica en progresión según un propósito. Al contrario, estudiar la constitución del objeto en su emergencia histórica nos lleva a distinguir los planos discursivos, la condición que hace posible la emergencia del objeto de estudio de ese modo y no de otra manera.

No caben dudas sobre las posibilidades que nos ofrece Michel Foucault a través de su arqueología del saber para pensar sobre la educación como lo ha desarrollado varios investigadores (Veiga Netto, 2011; Guyot, Marincevic y Luppi, 1992, entre otros); su importancia fundamental radica en considerar y profundizar en la alianza del saber y del poder para la producción de sujeto dentro de un parámetro político dominante, y la trama particular de carácter estratégico que allí se genera.

Desde este marco, emergen las peculiaridades de las encrucijadas existentes entre la enseñanza artística universitarias y el mundo del arte contemporáneo y su experiencia, y definen un campo de tensión compuesto, de dos vías (enseñanza y arte), en donde las prácticas docentes se hacen visibles por su capacidad de articulación. En este sentido, considerando la enseñanza como un campo de prácticas en movimiento, que de forma dialógica conceptualiza y produce subjetividad, sistematizar sus producciones se constituye en un insumo para pensar, valorar y reformular las prácticas docentes.

Las aperturas de la arqueología del saber

Foucault, en la clase inaugural del *Collège de France* en 1970, marcó un dislocamiento en su método de investigación que hasta entonces, focalizaba en la emergencia de los saberes constitutivos que llevaron a ser el paradigma de las ciencias humanas a partir de condiciones de posibilidad internas a los propios saberes. Pero en aquel año, introdujo la noción de poder como un instrumento de análisis capaz de explicar la producción de saberes, centrándose en la relación entre las prácticas discursivas y los poderes que la atraviesan, demostrando que existen diversos procedimientos que controlan y regulan la producción de los discursos en la sociedad, que buscan conjurar sus peligros, dominar sus acontecimientos azarosos y esquivar su pesada materialidad.

De allí que en La arqueología del saber (Foucault, 2010) aparece el concepto de monumento atribuido a los documentos, que implica poder operar sobre la superficie de los textos sin buscar un supuesto significado subyacente a su materialidad; porque estos tendrán sentido a partir de su exterioridad, y no a partir de una lógica interna de sus enunciados. De esta manera se propuso establecer las relaciones entre los enunciados y aquello que describen.

Esta apuesta fue de gran utilidad para nuestra investigación porque nos ayudó a visualizar los dispositivos de formación discursiva existentes en los trabajos escritos y estudiar de qué forma los sujetos se encontraron atados a líneas de saber y de poder, y de qué forma se produjeron procesos

de subjetivación, o existieron condiciones de posibilidad para que estos procesos se diesen. Es decir, cómo el docente pudo decir o no decir sobre las tensiones, cómo se habilitó o no la palabra para la dilucidación de los acontecimientos, por un lado, y como estos aparecían en cierta trama enunciativa, como efectos de los discursos subyacentes.

Pero, siguiendo la propuesta del pensador, nuestra investigación no trataba sobre el docente sino sobre su discurso. El discurso, para Foucault (1970), es un campo de existencia anónimo donde el sujeto constitutivo, sustancial, metafísico pensado por la filosofía desaparece del foco de atención del investigador. Asimismo, genera otra noción, la discursividad, que es el sistema arbitrario de reglas que define la producción del saber, que posee efectos de verdad —a nivel pragmático del lenguaje— y de poder. En este sentido, los actos de habla son el objeto de una serie de regulaciones que funcionan en las formaciones discursivas mediante procedimientos muy precisos: se trata de un orden del discurso (Foucault, 2011).

Y, en este marco, el saber es aquello de lo que se puede hablar en una práctica discursiva, que de esta forma encuentra un dominio de especificidad. Es el campo de coordinación y subordinación de enunciados que posibilitan la aparición de conceptos, donde se definen, se aplican y transforman; y, además, está definido por las posibilidades de utilización y de apropiación estratégica, ofrecidas por el mismo discurso. Por lo tanto, no se buscará el conjunto de textos, sino el de reglas que en un tiempo y lugar definen sobre qué se puede hablar, cuáles discursos circulan y cuáles se excluyen, cuáles son válidos, quiénes los hacen circular y a través de qué canales; a esto le llamará el archivo. En este sentido nuestra búsqueda perseguía la visualización de las reglas de conformación de los enunciados que componían el objeto de nuestra cuestión: esas prácticas artísticas contemporáneas constituidas en el discurso docente, filtradas por la concepción pedagógica y política del arte.

El tipo de análisis de discurso que nos ofrece esta perspectiva es político; presenta una crítica de la dominación y de los efectos de poder del discurso, que conduce a una estrategia de resistencia y no al examen trascendental de las condiciones del juicio, del enunciado. Por esto, se trata de una analítica del poder, es decir, de un modo de visualizar cómo circulan las relaciones de poder en nuestras sociedades a través de ciertos objetos que muestra las reglas de conformación discursiva.

El método arqueológico apunta a visualizar una unidad de discurso, dependiente del juego de las reglas que la posibilitaron en cierto período y en el marco de ciertas prácticas sociales e históricas, por lo que la actividad de análisis consiste en localizar las superficies primeras de la emergencia del objeto de discurso, en una formación discursiva, para así mostrar los emplazamientos enunciativos donde pudo surgir. Para ello, se describen las instancias de su delimitación y se analizan las rejillas de especificación, es decir, los sistemas según los cuales se separan, se oponen, se entroncan, se reagrupan, se clasifican, se hacen derivar unas de otras los diferentes objetos de una formación discursiva como objetos de saber. Para analizar la formación de modalidades enunciativas -es decir, el estudio del quién habla o puede hablar sobre dicho objeto- la actividad consistiría en localizar la procedencia de los discursos al interior de las instituciones y las prácticas discursivas, en describir los ámbitos institucionales de los discursos y en definir las posiciones del sujeto por la situación que le es posible ocupar en cuanto a los diversos dominios o grupos de objetos de una formación discursiva.

En este sentido, el sujeto es un emplazamiento posibilitado por la discursividad. Y, para abordar la formación de los conceptos que componen al objeto de discurso, la actividad consiste en describir la organización del campo de enunciados en el que aparecen y circulan.

Desde esta perspectiva, los enunciados se apoyan unos a otros de manera integradora (equivalencias) o excluyente (incompatibilidades) y dependen de la descripción de su dispersión, emergente del campo de relaciones de poder. Por ende, se considerarían las condiciones de existencia, de coexistencia, de conservación, modificación y desaparición de los enunciados que compondrían las reglas de formación de los objetos, de los conceptos que los componen, de las modalidades enunciativas que los habilita y las estrategias generadas. Con relación a la formación de las estrategias, la actividad apunta a visualizar la función que el saber debe ejercer en el campo de las estrategias y las relaciones de fuerza, donde se buscaría sus condiciones de existencia, en su ejercicio. Por esto, el discurso es un campo práctico, un lugar de acción, un punto de emergencia de acontecimientos. También, se analizan las formas de sucesión y las diversas ordenaciones de las series enunciativas, los tipos de dependencia de los enunciados y sus esquemas retóricos, metáforas y contenidos imaginarios.

De este modo, el discurso de la enseñanza es fundamental para indagar las prácticas discursivas docentes, ya que pueden explicitar un determinado enunciado educativo que se da, en lugar de otros. El enunciado nos presenta las condiciones de su existencia y sus límites; se correlaciona con otros enunciados y así, la serie de enunciados explicitan otras formas que aparecen excluidas, y se constituyen en equivalencias u oposición, reforzando creencias -instituye, consolida, clausura- o inaugurando ideas, mundos, aperturas.

La cuestión de las prácticas artísticas contemporáneas y su situación en el Uruguay a la salida de la dictadura

A continuación presentamos brevemente el contexto socio-histórico de aparición de la Instalación, la Performance y el Arte conceptual, para después ubicarlas en el medio local desde un estudio histórico (Peluffo, 2013) y presentar el sentido de éstas, en los trabajos escritos estudiados.

La Instalación, la Performance y el Arte conceptual se ubican en el marco de la situación del arte contemporáneo llamada "desmaterialización del objeto artístico", si bien, cabe aclarar que se trata de modalidades disímiles y que emergieron en el siglo pasado en contextos diferentes. Marchan Fiz (1997) señaló que esta situación del arte marcó un cambio de paradigma estético por el que se confirmó la disolución de un canon universal, mientras que para Guasch (2001), se trató de la emergencia del valor de lo procesal, proveniente del influjo del Minimalismo que desplazó el interés de realización del objeto hacia su proyecto operativo.

En términos generales, para Marchan Fiz (1997) el artista había desplazado su atención hacia la poética de su obra, apartándose de las consideraciones ligadas a la realización formal del objeto (la obra de arte) y de este modo, se había centrado en el proyecto, es decir, en el proceso de la obra, y no en la obra como producto terminado. Esto lo confirma la artista conceptual, Lucy Lippard (2004)

que planteaba que el Minimalismo -con su consigna: "menos es más que es diferente al decir más con menos"- , los excesos del Expresionismo abstracto y el Arte pop, fueron antecedentes del Arte conceptual por reacción, siendo éste una apertura en el horizonte de las prácticas artísticas que había sido clausurado por el protagonismo de la obra y sus efectos en el mercado. En efecto, la Instalación, la Performance y el Arte conceptual aparecen marcando un quiebre en el discurso clásico del arte y su fundamento.

El Arte conceptual surgió en una época marcada por la Guerra de Vietnam, el movimiento de liberación de la mujer y la contracultura (Ferrer, 2010). Fue en aquel momento una modalidad abierta a estilos y contenidos propios, Se consideró más importante la "idea" de la propuesta que su forma material. Este movimiento tuvo cabida en los dos polos de producción artística dominantes, Europa y EEUU. En 1967, Lucy Lippard, artista y parte del movimiento conceptual en EEUU, escribió junto a Jhon Chandler "The desmaterialization of art" que se publicó en la Revista Art International de febrero de 1968, y allí definió al Arte Ultraconceptual y dos direcciones, una, el arte como idea y la otra, el arte como acción (Lippard, 2004). En Europa también se encuentra la misma reacción, si bien las fuentes no son claras; aparecen entre ellas la de los artistas vinculados al movimiento artístico internacional Fluxus que consideraban que el arte conceptual no era un movimiento u orientación artística sino una postura o visión del mundo.

La Instalación aparece con mayor vigor en los años noventa y Jorge Figueroa (2005) plantea que si bien el espacio -como fenómeno del arte- estuvo siempre presente en la producción artística, en ella ocupó un lugar central. La define como un género que permite al artista un mayor desarrollo de experimentación, porque posibilita la incorporación de otros objetos (pinturas, esculturas, objetos, etc) sin dejar de ser una misma obra. La Instalación se vincula al Neo-conceptualismo (Bárbara Kruger, Ian Hamilton Finlay, entre otros), tendencia que aparece en los años ochenta y cuyos antecedentes se encuentran antes, en los años sesenta en medio de la efervescencia político-social donde se le exige al arte interrogar sus fundamentos.

La Performance es un conjunto de acciones –guionadas o espontáneas- que se juegan en un espacio, y como género se manifiesta híbrido, en el límite de la danza, el teatro, la música, el arte visual, etc. En este sentido, no es representación sino presentación de sus acciones, pues parte de una idea que la acción pone en movimiento. Rosalee Goldberg (2002) dice:

> la Performance ha sido considerada una manera de dar vida a muchas ideas formales y conceptuales en las cuales se basa la creación del arte. Los gestos vivos y el movimiento se han utilizado constantemente como un arma contra las convenciones del arte establecido. (p. 7)

Sus orígenes son anteriores, se asoció a los futuristas, constructivistas, dadaistas y surrealistas que utilizaron la Performance para poner a prueba sus ideas que luego les serviría para producir sus objetos.

Estas tres prácticas artísticas hallaron un lugar poco nítido en el contexto local de fin de siglo pasado. Peluffo (2013) señala que, en general, las prácticas artísticas contemporáneas, como metodología

y discurso, comenzó a constituirse en los años ochenta, adquiriendo un perfil propio en los años noventa y explica que el conflicto con la institución en relación a la legitimación y exposición de la obra en el medio local, se vinculó al conflicto con las técnicas tradicionales de las "Bellas Artes" y la necesidad de romper con las categorías. Afirma que "las manifestaciones y la teoría del arte minimal y conceptual estaban escasamente divulgadas en el país" (Peluffo, 2013, p. 24); esto confirmaría la desinformación existente en el seno de la ENBA, que identificamos en nuestra investigación.

En este contexto, el Arte conceptual en el Uruguay aparece como una estrategia de producción a fines de los años sesenta y principios de los años setenta, asociadas a la crítica política que se desarrolló en el medio, producto de la crisis económica, social y financiera dada por el cambio de las condiciones de mercado al finalizar la Segunda Guerra Mundial. Luis Camnitzer, Clemente Padin y Haroldo González fueron algunos de los artistas que incursionaron en las estrategias conceptualistas, mencionados en el estudio de Peluffo (2013). Dichas estrategias pronto se expandieron a otros formatos artísticos convencionales, desde la pintura hasta la Instalación. Incluso, se identificó un "conceptualismo formalista" atribuido a ciertos objetos escultóricos; la obra de Agueda Di Cancro y Nelson Ramos son referentes de esto. Menciona también a los dibujantes de la década del setenta, como Haroldo González y su obra, "El gran Zoo", en 1973, que trataba con ironía los aspectos políticos del país, en formato conceptual de audio y dibujo. Y señala que lo más impactante fue la Primera Muestra Retrospectiva de Luis Camnitzer en el Museo Nacional de Artes Visuales, en 1986, por la diversidad de dispositivos conceptualistas. Remarca que en los años ochenta hubo un predominio de elementos conceptuales ligados a los problemas de identidad y memoria social.

La Instalación, según dicho estudio (Peluffo, 2013), ingresó progresivamente en el país, y esto no obedeció a que se había impuesto en la escena internacional del arte contemporáneo, sino que esta ofrecía respuestas efectivas a la hora de crear sentido en un lugar y redefinir un territorio específico para el acontecimiento artístico. Dice, "El formato de la instalación obedecía a la necesidad de situar espacialmente los rituales personales de identidad como parte de la simbolización y socialización de lo privado dentro de las nuevas pautas públicas generadas durante la consolidación democrática" (p. 30). Señala al artista Nelson Ramos como el que propició en su taller el instalacionismo "al operar con recursos muy diversos, estimulando el desplazamiento del dibujo hacia el objeto y de este, hacia el espacio" (p. 15), y, "Bodegón" que se instaló en el Instituto General Electric en 1967, señala, podría ser considerada como la primera Instalación en el medio local. Instalaciones como la del grupo de artistas Octaedro en 1980 en la Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos, o la de Nelbia Romero "Sal-si-puedes" en 1983 expuesta en la Galería del Notariado son ejemplos de esta práctica. En los años noventa, Luis Camnitzer y Mario Sagradini realizan "Lamentos del exilio/Made in Uruguay" en 1990, con curaduría de Patricia Bentancor, con el apoyo del Instituto Cultural Iberoamericano y la Intendencia de Montevideo; es el paradigma del "instalacionismo uruguayo de los noventa", dice Peluffo (2013) definiéndolo como "la construcción simbólica de un universo personal con referencias a la mitología nacional en clave afectiva y conceptual" (p. 30).

La Performance, en dicho estudio (Peluffo, 2013) tiene como protagonista, al artista Clemente Padin quien la practicó entre los años 1970 y 1974, retomando en 1984 e incorporándoles otros medios (Multimedia, Mail art y Poesía visual). En 1983, realiza la performance llamada "1o. De Mayo:

el artista al servicio de la comunidad" y en 1985, "Desaparecidos políticos de nuestra América", ambas realizadas en locales sindicales.

Después de los años noventa se extendieron las prácticas performáticas, instalacionistas y medios técnicos combinados. Si bien Peluffo (2013) señala que "la apertura de la ENBA en la órbita universitaria atrajo masivamente a sectores juveniles con la expectativa de operar en un campo de experimentación apartado de las reglas del sistema" (p. 19) este servicio no promovió "ni una pedagogía del arte dirigida a la producción experimental con actualización crítica de sus parámetros doctrinarios e ideológicos, o dirigida a la formación profesional de curadores, historiadores, investigadores y analistas teóricos" (p. 45). No obstante, todo lo que giraba alrededor del problema de la pedagogía, del pensamiento y de la producción en arte se encontraba allí.

Por consiguiente, si bien existieron propuestas de esta índole en el medio artístico local, no tuvieron mayor resonancia en la ENBA y se acogieron principalmente como prácticas experimentales, dirigidas a presentar cuestiones políticas ligadas a la memoria y la identidad, marcando un territorio de encuentro entre el arte y la política.

Y dentro de la ENBA, no se las propiciaban. En el estudio de los trabajos escritos observamos que las prácticas docentes sin una orientación clara sobre éstas propuestas del arte -por las carencias de información, y el desfasaje ocurrido por el cierre del servicio universitario- tuvieron en el "Catálogo" (es decir, en una exposición catalogada de las corrientes estéticas) un modo de solución didáctica. Además existía un escaso interés por este tipo de propuestas en particular basadas en lo procesual, producto de un posicionamiento político frente a la producción artística; se entendía que si bien era su función mostrar el amplio abanico de las prácticas artísticas y sus estéticas, no se estaba dispuesto a dedicarle a estas –las contemporáneas y de orientación conceptual, con énfasis en lo espacial y lo corporal- más tiempo que lo que llevaba su descripción formal. Pues les parecía banal, sin contenido, no comprometida con las necesidades de la sociedad.

La pobreza de los recursos informativos utilizados en la época fue una de las restricciones para poder concebir este tipo de propuestas. La información venía a menudo sin contexto y en un formato que no dejaba comprender el sentido; por ejemplo, las Performances llegaron a los equipos docentes a través de imágenes fotográficas. Es decir, que una Performance que necesariamente apunta a la incorporación de lo corporal del artista en su obra – la que deja de ser un producto, o un objeto-; que juega con el espacio, con lo espontáneo y con el público; terminó siendo una imagen de registro. Y generalmente, se hacían de este tipo de documento un abordaje formal, perdiendo el sentido de la propuesta del artista. Por estos escollos, la reapertura significó para los docentes, una carrera contra reloj para ponerse al tanto de lo diverso y prolífico de las prácticas artísticas de su tiempo.

Reaperturas: el desfasaje y el campo de la memoria

En este apartado desarrollaremos una de las constataciones de la investigación, que tiene que ver con el "desfasaje" que se sintió entre lo que estaba ocurriendo a mediados de los años ochenta en el

mundo del arte y lo que se sabía de él en ese momento. Esto nos ubica en un campo de la memoria, donde los enunciados daban cuenta de las relaciones de poder y las resistencias.

La Reapertura, en nuestra investigación, no fue sólo el año de la inscripción a los cursos en 1985 luego de un largo período de cierre, sino que fue un proceso que comenzó aproximadamente en 1983 y según nuestra hipótesis de investigación, intentamos demostrar que duró hasta la constitución del Instituto "ENBA" en 1993. La razón de esta afirmación es que en este lapso se fue construyendo una lógica de enseñanza en arte, se estableció un régimen de las prácticas docentes, se configuró un sujeto de la enseñanza y se desarrollaron concepciones del arte. En este tramo pudimos visualizar, las estrategias docentes para procesar el final de la dictadura en la Universidad y recuperar los recursos humanos y materiales con los que se habían contado antes del cierre.

En relación a las estrategias, observamos dos esferas de acción. Una, de organización de estudiantes y docentes, que, agrupados alrededor de centros de producción durante los últimos años de la dictadura, generó una preparación de ideas para llevar adelante la anhelada reapertura a la salida de la dictadura. Otra, de comunicación epistolar entre dicha organización y los que se encontraban en el exilio. En estos espacios de intercambio, se trataba sobre la inexistencia de un presupuesto económico para la reapertura de la ENBA, puesto que se había quitado del presupuesto universitario en dictadura, propulsando la lucha por su consecución. Se discutía también, la existencia de un decreto generado en dictadura para la creación de una escuela nacional de artes plásticas y visuales y las tratativas del gobierno democrático del Dr. Sanguinetti que estaba apoyando su apertura a través del Ministerio de Cultura, con plantel docente convocado "a dedo" -es decir, sin pasar antes por un concurso docente- y que estaría ubicado en el edificio de la Facultad de Humanidades. Esto último fue considerado una traición en una revista de la Asociación de Estudiantes de Bellas Artes de 1984, donde se lo denunció como una "maniobra" de un gobierno que a pesar de ser democrático, tenía los vicios e intereses de la dictadura y desconocía el cierre y desmantelamiento de la ENBA por parte del régimen.

La ENBA comenzó sus cursos con el plantel docente menoscabado mientras se producía el restablecimiento democrático del sistema educativo, quedando a cargo del Primer Período de Estudios, en el primer año de la reapertura, el Prof. Ramón Umpiérrez. La falta de investigación sobre la dinámica del arte en aquel tiempo durante la época de dictadura reforzó los desfasajes de conocimientos, saberes del arte y de los lenguajes. La falta de presupuesto se sumó a la carencia de locales apropiados para la gran inscripción de los primeros años de la reapertura, cuestión que fue solucionándose a través de denuncias públicas en la calle por parte de docentes, egresados y estudiantes, con llamativas puestas en escena y con mucho humor. Los ocho años siguientes signaron a los docentes, un tiempo de investigación ardua sobre lo reciente y lo contemporáneo en el arte, restableciendo la biblioteca e invirtiendo en recursos informativos. En 1993 se consiguió el estatuto de Instituto asimilado a Facultad, IENBA, cobrando un mayor peso institucional en el marco de la Universidad, pero también, en ese mismo año, falleció el Prof. Jorge Errandonea quien había orientado el sentido del Primer Período de Estudios desde su llegada al país en 1986 del exilio, además de haber sido el Director de la ENBA en aquellos primeros años de desarrollo de la Escuela y haber escrito sobre los fundamentos del Plan 60 que formó parte de la doctrina que fundamenta las

bases pedagógicas (Errandonea, 1963).

En aquellos tiempos, los docentes debieron investigar las "corrientes artísticas de última hora" pero también tomar en cuenta los enfoques disciplinares sobre ellas (sociológicos, históricos, económicos) para luego llevarlo al estudiante sin que éste perdiera el lugar de "descubridor" y crítico de los aspectos estéticos emergentes, a través de la metodología de enseñanza activa, que más adelante describiremos. En este marco, un catálogo de exposición del Centro Georges Pompidou de 1979 se constituyó en un precioso archivo de época, este fue divulgado por Errandonea que tuvo su exilio en París, e inspiró al equipo docente para presentar dichas corrientes "de última hora" en un mapeo de las "últimas Tendencias del arte", realizando con pocas fuentes una ardua tarea de ordenamiento y comprensión de los ultimísimos "ismos": movimientos y protagonistas, enunciados teóricos y obras, líneas genealógicas y proyecciones de las estéticas de posguerra y contemporánea.

En otro orden de ideas, identificamos las posiciones del sujeto en los textos, que en relación al campo de la memoria se configuraron explícitamente en relación conflictiva con el Ministerio de Cultura y contra las autoridades de la Universidad intervenida. Porque el interés que se jugaba era la reapertura de la Escuela en base a la doctrina que la hizo posible, condensada en el Plan 60, libertaria e integral. Se observó que el sentido estratégico marcó la generación de tópicos que se reiteraron en las primeros documentos estudiados: el control de la administración de parte de la ENBA y no de otros organismos estatales; soluciones frente a la falta de locales con la construcción colectiva de salones adecuados a la matrícula realizados con la colaboración voluntaria de estudiantes y docentes; y el imperativo de formación de recursos docentes; todas cuestiones que debían estar solucionadas antes de la marcha de los cursos en la reapertura.

Se visualizaron tres posiciones de sujeto: el que llegó del exilio, el que se quedó en el país y luego de la dispersión que causó el cierre, logró organizarse en cooperativas de producción o en colectivos artísticos y los que se matriculaban en la nueva Escuela como un modo de apoyar a la reapertura. Por medio de la matriculación se ejercía una gran presión a nivel popular y universitario para la inserción de la ENBA en el presupuesto universitario.

Lo que reunía a estas tres posiciones era el carácter democrático -el "demos universitario", el "espíritu universitario"- en contraposición a la violencia fáctica de la dictadura y sus evidencias (la destrucción, la desaparición) potenciándose como un discurso colectivo de defensa. Es llamativo el esfuerzo por justificar el objeto de tal agresión y tratar de comprender el acto de violencia contra la ENBA por parte de la dictadura, pues fue el único servicio universitario clausurado en el país. Por ejemplo, se planteó que el sentido de la formación integral y experimental había sido la diferencia que hizo que la agresión se desencadenara contra la ENBA, sus aspectos positivos y peligrosos eran confirmados con el cierre, como demostración de la contundencia de la propuesta educativa. Y hoy nosotros, podemos observar la magnitud de esta empresa educativa, que habiéndose dedicado a la formación artística, fuera el único servicio cerrado y clausurado en dictadura, lo que demuestra el alto impacto político de su propuesta en la sociedad y nos permite pesar la amenaza que le generaba al régimen autoritario.

En este contexto discursivo, la ENBA se erigía como un modelo-bastión de ideas democráticas y de defensa y protección de la autonomía universitaria frente a la intervención del Estado. Algunas intervenciones para proyectar socialmente al estudiante ,que desde los años sesenta realizaban en la ciudad, apoyaban este discurso: "pinturas murales" en el interior del país y en barrios populares de la capital; también, "Ventas Popular de ollas, vasos, platos, jarros, etc. de cerámica, telas estampadas para manteles, pañuelos y vestidos, grabados sin numeración para colocar en cualquier pared, impresos de distinto orden, etc" (ENBA, 1970, p. 58) y actividades artísticas en sindicatos que estaban en conflicto, en ateneos populares, escuelas y liceos.

El orden metafórico utilizado en los documentos nos colocó ante una lógica de oposición (nosotros-los otros) donde en el nosotros se colocaba la tradición moderna del conocimiento científico en contraposición con una lógica dogmática y religiosa. Se jugaba un repertorio de pensadores que pusieron en jaque el dogma religioso, como Giordano Bruno y Galileo Galilei; en este sentido, se trataba de un discurso épico del hombre, humanista, centro del universo, que duda, que pone en cuestión los cimientos dogmáticos del saber; pero que con esto, amplía los horizontes del saber para generar el bienestar de todos. Esto refuerza el sentido prometeico de la empresa educativa siendo ilustrativo de esto, la leyenda que aparecía en un chapón emplazado en la ciudad en la campaña de sensibilización en homenaje al bicentenario de la Revolución Francesa, "Por los pueblos y su libertad" en 1989, que decía: "Libertad para soñar y dudar sin dogmas".

Por lo que se considera que el uso metafórico era un modo de resistencia y de posicionamiento político; de acción creativa, para poder decir, nombrar y reflexionar sobre aspectos sumamente complejos de la enseñanza artística en la órbita universitaria. Por una parte, aparece el camuflaje con la utilización de metáforas provenientes de los campos semánticos científicos, técnicos, objetivistas, por el que se reforzaba la identificación con la producción de conocimientos y saberes universitarios –desde un estilo positivista contra lo dogmático y religioso- y por la otra, se presentaba un uso metafórico más lírico, singular, por el que se reforzaba la identidad suplementaria de la anterior; lo artístico frente a lo científico. De este modo, se utilizaban modos descriptivos y explicativos para dar cuenta de los saberes del arte y sus métodos, pero a su vez, se incorporaban barroquismos y expresiones poéticas al discurso cuando se trataba de dar cuenta sobre el territorio del arte y su complejidad, sobre la imposible definición del arte.

Libertad: una perspectiva sobre la enseñanza del arte

A continuación desarrollamos el término de libertad, que es una de las tematizaciones recurrentes asociadas a la enseñanza artística universitaria, cuyos enunciados se encuentran vinculados a la metodología de enseñanza en series de equivalencias, constituyendo un campo temático.

La noción de libertad ligada a la enseñanza artística fue desarrollada en un artículo del Prof. Jorge Errandonea en una publicación de la asociación de estudiantes universitarios en 1963 (Errandonea, 1963), y este fue tomado de modelo en los trabajos escritos estudiados. En dicho artículo, el concepto de libertad se constituye con el aporte del filósofo y crítico de arte Herbert Read. Se entendía que

el estudiante debía asumir la libertad creativa como una "cruz" (se utiliza la metáfora de Read de soportar la libertad como una cruz, no como una corona de gloria) enfatizando en la responsabilidad personal. A su vez, la libertad creadora incidía en la realidad y por esto se subrayaba la implicación responsable del sujeto en la sociedad. La articulación de esta noción con la enseñanza fundamentaba la promoción de un ámbito de libertad para la formación en arte, donde la "individuación" se oponía al "individualismo egocentrista"; la integración se oponía a la dispersión; y la cooperación -que a su vez era equivalente a lo creativo, y suponía el trabajo en equipo- se oponía a la competición (Errandonea, 1963). Asimismo, la libertad se manifestaba en el ejercicio del pluralismo estético docente que superaba cualquier arbitrariedad; reforzaba una concepción relativa de la definición del arte, que hacía posible la "espontaneidad creativa", fenómeno que constituía el mejor campo de realizaciones (Errandonea, 1963).

En los trabajos escritos de 1990, apareció un desarrollo de dicha concepción enfocado a la toma de decisiones, que se hacía equivaler a la de Read mencionada arriba. La libertad, que supone un desarrollo creativo y un crecimiento personal, de carácter interior, se manifestaba en la toma de decisiones responsables -que era el fundamento de la propuesta educativa de la ENBA- donde se conjugaban las variaciones individuales para promover y fortalecer a una "sociedad progresiva" (es decir, mejorada); remarcando el perfil político y libertario. Este concepto estuvo ligado a un problema metodológico: el de estimular al estudiante en su investigación sin coartar su espontaneidad y creatividad; la pregunta que sobrevolaba a este problema era ¿cómo llevar adelante la acción docente en un sentido programático sin que afecte la actividad del estudiante y su investigación? En efecto, la preocupación que se planteaba era la existencia de cierta pérdida de libertad del estudiante al enseñarle algo.

No obstante, un año después, aparece una crítica a este modo de plantear la cuestión de la libertad haciendo convivir sin enfrentamiento los aspectos positivos de la libertad con la dirección docente. Desde esta perspectiva, pesaban más los contenidos y la misión educativa, que la libertad del sujeto y su voluntad de poder y querer. Pero también se planteó, que el docente no podía ubicarse en una actividad recurrente, y burocrática, sino que era importante que percibiera lo vital de la presencia del estudiante, lo que claramente consideramos como una crítica fuerte a las prácticas docentes de su momento. Así, aparece una serie discursiva que consideraba la libertad como la asunción de responsabilidades mutuas, tanto de docentes y estudiantes, contrapuesta a un sistema rígido, de una actividad docente recurrente, burocrática y cristalizada, de actitud autoritaria.

En los trabajos escritos posteriores, se observó un giro en el sujeto de la responsabilidad, del estudiante al docente: pero también se reiteró la noción de responsabilidad mutua y la apuesta al proceso, el compromiso responsable y una actitud frente a la experimentación.

Por lo que este término está sumamente ligado al método de enseñanza –llamado también Método de la enseñanza activa o Método activo- que fue un modo de enseñar arte visual en la Universidad, según una filosofía de base libertaria y una concepción pragmática del conocimiento que se aplicó a la enseñanza artística. Este método quedó plasmado en el Plan 60 (ENBA, 1960) que inauguró la Escuela en el ámbito universitario, y se retomó en la reapertura, confirmándose en el período

estudiado a través del Plan 91 (ENBA, 1991) y posteriores.

Este método se presentó como una operativa sin antecedentes, si bien contaba con diversas vertientes teóricas y prácticas de las que se recogieron algunos aspectos constituyentes: la integralidad y la experiencia. Se definió su identidad por oposición al modelo de la enseñanza tradicional del arte, la que se impartía en la Escuela vieja, la que dependía del Ministerio, la académica -en el sentido artístico- y autoritaria, mientras que el Método Activo se ligaba a concepciones políticas libertarias y anti-autoritarias. Apuntaba a la formación integral del estudiante como artista e integrante del medio social.

El Método activo tiene dos características, una, la de ser una operativa que media entre el docente, el estudiante y el saber del arte; y otra, la de constituir la razón de las prácticas docentes y el fundamento de la enseñanza de este saber. Es un modo que produce en correlato el lugar del docente y del estudiante; y es la manera en que se presenta el saber del arte. Pero también, implicó una actitud imaginativa y creativa del docente para proyectar la "experiencia" e implementarla, considerándose diversos factores (el ambiente, la duración, la vigilancia y cuidado del estudiante, el control de asistencia a la "experiencia"). De base pragmática, se liga con ciertos aspectos epistemológicos, en tanto que implicaba la movilización de los "mecanismos de percepción" y el "fortalecimiento de la sensibilidad y las emociones" en la experiencia. Y en su ejercicio, propiciaba un modo de relacionamiento entre el docente y el estudiante basado en el diálogo, el respeto mutuo y la integración igualitaria.

La mayor tensión surgió al trasladar las "Tendencias actuales del arte" al Método, que por su base experimental, la "experiencia" debía propiciar resultados globalizadores emergentes de las propias vertientes expresivas de cada estudiante; el punto crítico fue exigirle a la "experiencia" poder dar cuenta de lo que estaba sucediendo en el arte, en su contemporaneidad, cuando no habían noticias difundidas sobre este en el medio local.

Prácticas y saberes del arte en tiempos posmodernos

Tiempos posmodernos, fue una expresión recurrente que define una tematización dentro del conjunto de los trabajos escritos estudiados, cuya serie de enunciación carga con la ansiedad y angustia del docente, desencadenadas al enfrentarse a un campo presente de conocimientos y saberes del mundo del arte que les son desconocidos e incomprensibles.

Emergen algunos elementos en el estudio discursivo del Método activo y las prácticas artísticas. El primero de ellos, fue que las prácticas docentes relativas al discurso de la Instalación, la Performance y el Arte conceptual, provenían de una trama conflictiva de dimensiones político-culturales situada a la salida de la dictadura, donde el discurso posmoderno se marcaba en contraposición a la perspectiva moderna del arte y su fundamento formal (basado en la forma) y puro-visualista (por lo que la obra es autoportante a través de lo visual), que además planteaba la crítica a los valores modernos de la sociedad y del sujeto. El discurso posmoderno era sospechoso pues el tema más sentido a nivel popular en aquel momento se constituyó a propósito de los efectos fácticos del régimen dictatorial

y la violencia de Estado contra los Derechos Humanos; y la muerte del sujeto, que ponía en relieve el discurso posmoderno, ponía en jaque la construcción humanista que los fundamenta. El segundo, fue que las prácticas docentes estuvieron ordenadas en base a un entramado discursivo político, artístico y social que operaba como puntal; y por este orden, los enunciados de dichas prácticas artísticas, fueron comprendidos como triviales, que no añadían ningún valor para el arte, el artista y su comunidad, por lo que se las incluyeron en el aula al margen del Método, presentándolas a través del procedimiento antes mencionado llamado "Catálogo" pero entroncado sus enunciados a un discurso moderno del arte -en particular al de las Vanguardias artísticas históricas- por lo que todas las "tendencias" artísticas eran vistas como continuadoras de la lógica vanguardista del arte.

Trasladar los enunciados estéticos de dichas prácticas artísticas producía una situación incómoda al docente, porque eran considerados elitistas y contrarios al carácter popular del arte. Justamente, la defensa de lo popular del arte fue lo que los llevó a realizar actividades en el medio muy impactantes, desde venta de cerámicas, a la realización de pintura mural en los barrios y campañas de sensibilización en la ciudad, como mencionáramos antes, que mostraban la investigación estético-plástica en comunión con una reflexión política cultural profunda. Por eso fueron consideradas estas prácticas artísticas como modas pasajeras, banalidades, si bien pesaba el mandato universitario de brindar al estudiante un amplio espectro de los contenidos del programa por lo que se sentía un deber incluirlas en los contenidos curriculares de algún modo.

Por ejemplo, el Arte conceptual se asociaba al discurso de la posguerra y formaba parte del devenir de las Tendencias, se menciona recién en los trabajos escritos de los años noventa, sin embargo, la Performance y la Instalación no eran mencionadas. Estamos claramente frente a un régimen de visibilidad que muestra ciertos enunciados estéticos del arte y otros no. La serie discursiva que se presenta vinculada al Arte conceptual se contrapone a otra que refiere al "hecho plástico" (es decir, la emergencia visual y formalista del arte). De esto se desprende que, si en la investigación estudiantil circulaban componentes de la actualidad del arte que no eran considerados dentro del panorama curricular, solo a través del Catálogo, estos quedaban fuera del tiempo de la enseñanza y oficiaban a penas de paradigma, para confrontar posturas, confiriéndole una caracterización por oposición a la concepción formalista y puro-visualista dominante.

En otro orden de ideas, la tematización "Tiempos posmodernos" aludía a la reflexión sobre aspectos culturales y sociales del momento de la reapertura. En la "Exposición de motivos" del Plan 91 (ENBA, 1991) aparece como la caracterización de un tiempo: el del Arte contemporáneo y sus ideas, el de la vacuidad de la cultura post-industrial y la confusión reinante, el final de las ideologías de las Vanguardias históricas y de las técnicas, pero valora la emergencia del lenguaje artístico de estos tiempos y sus alcances estéticos. Entre 1991 y 1993, en los trabajos escritos fueron caracterizados negativamente. Eran tratados como una transición, un caótico campo de lenguajes históricos y de crisis de la imagen; se afirmaba que era un tiempo de "la libertad para nada". En efecto, si se trata de una época de "libertad para nada", el docente debía tomar partido por una "libertad para algo"; llamando con esto a un posicionamiento docente militante en contra de este orden que tocaba el sentido libertario de la propuesta educativa. Porque a su vez, lo "posmoderno" era abordado como escapismo a una situación que llevaba a modos de ser y habitar el mundo moralmente negativos. Así

lo moderno y las vanguardias llevaban el signo positivo y lo posmoderno llevaba el signo negativo, de la confusión y la crisis, del escapismo y del consumismo. El discurso de la contemporaneidad, o la metáfora posmoderna del tiempo, produjo una diseminación de lo que implicaba la concepción del arte vinculada a la enseñanza artística, la multiplicación de los "ismos" y las Tendencias formaban parte de la situación de fin de siglo, generando la ilusión de que la contemporaneidad en arte era sólo una cuestión temporal, dejando de lado otras dimensiones.

Estrategias y metáforas

Consideramos que el uso prolífico de la metáfora generó una glosa más o menos estable en los primeros años de la reapertura y propició un sólido andamiaje, tanto para definir territorios -el de la docencia universitaria en arte y el de las prácticas artísticas contemporáneas- como para abordar sus componentes y comprenderlos, en una carrera contra reloj y contra los restos que quedaron como efecto de la dictadura circulando en la sociedad. También posibilitó un posicionamiento político del docente en un momento histórico turbulento del país. Por lo que entendemos que el uso de la metáfora fue una herramienta de formación subjetiva de lucha y resistencia ante las situaciones conflictivas y su deslizamiento en el tiempo fue un modo de codificar y recodificar los contenidos circulantes, instalando y consolidando una glosa, que en su utilización más lírica y más hermética tuvo efecto de ampliación de los territorios tanto el disciplinar del arte como el de reflexión docente.

Los deslizamientos metafóricos posibilitó la circulación de contenidos imaginarios del colectivo docente, así como también, constituyó una tradición que defendía los valores de una enseñanza libertaria en un momento de crisis social y espiritual. Constituyó un modo para expresar la dinámica del arte y de la sociedad y dio origen a la conformación de un campo de la memoria; en el que se pudo decir, denunciar y presentar las circunstancias del momento, las preocupaciones y también los conflictos; su constitución nos mostró el esfuerzo por mantener una unidad en el cuerpo docente, en un momento de gran confusión y crisis (local y mundial).

En tanto que los trabajos escritos eran públicos y quedaban de ejemplo para otras realizaciones, oficiaron de tradición y espacio de reflexión sobre las prácticas, constituyendo puentes de sentido transgeneracionales. Y, a través de esta línea colectiva de producción discursiva, en sus cortes y continuidades, pudieron producir sujetos discusivos a través de dos modos de enunciación: uno subjetivo y lírico, y otro objetivista y descriptivo, que, indistintamente, constituían tanto al campo disciplinar del arte como a los aspectos pedagógicos y didácticos. Estos cortes y continuidades conformaron una tradición discursiva para dar cuenta de la dinámica del arte -con sus restricciones que son mostradas a través de cómo aparecieron la Instalación, la Performance y el Arte conceptual en el discurso docente- y fortaleciendo el valor del Método, asociándolo a un discurso libertario, humanista y moderno. Y en la dinámica de las formaciones discursivas, en esta misma tradición convivían sus enunciados en oposición radical.

Por último, visualizamos la matriz discursiva de oposición a través del uso de la metáfora, el régimen enunciativo y los contenidos imaginarios, en particular a través de la invocación de un "Nosotros", que

traía consigo series enunciativas que encadenaban los valores modernos, racionalistas y humanistas, frente a los "Otros" que, por oposición, se constituía de enunciados marcados por lo dogmático, autoritario y religioso. Esta alteridad estableció un espacio en el que se ubicó al discurso posmoderno, y los enunciados estéticos ligados a éste, tiñendo las prácticas artísticas estudiadas con estos valores, por lo que se las trataron como si fueran una amenaza a los valores fundantes de la enseñanza artística -cristalizados en el discurso del Método- por su banalidad. La Performance, la Instalación y el Arte conceptual no fueron comprendidos en su dimensión estética y política, se tomaron como una provocación, contra el valor y la función social del arte del discurso moderno.

En el interjuego de las relaciones de poder y resistencia en la enseñanza artística universitaria, el estudio de cómo estas prácticas artísticas se compusieron como objeto de saber, nos muestra el desconcierto de un tiempo, un mundo marcado por un discurso bipolar, en el que para poder construir algo -de la devastación anterior, de la nada material, de la aniquilación espiritual- se debía tomar una posición y defenderla de la opuesta, pero para ello, paradójicamente, se debía resignar la duda y la investigación.

Finalmente consideramos que la empresa arqueológica que emprendimos con tanto entusiasmo al iniciar esta investigación nos posibilitó indagar en un momento de gran confusión y angustia en el país, nos permitió establecer un territorio -inestable, abierto, disperso- para permitirnos dudar de lo que se establece con certeza y nos brindó también la esperanza del sentir que es posible seguir la huella de los acontecimientos, aunque sigan marcados por el humo de las hogueras. Así, algo tan claro y discreto como son las prácticas artísticas contemporáneas, o por lo menos como se nos presentan sintéticamente desde la perspectiva histórica del arte, al abordarlas en el campo discursivo de un colectivo en contexto, nos muestran las disquisiciones y encrucijadas, efecto de la vida de los enunciados estéticos en juego con la dimensión política de la existencia.

Referencias

ENBA. (1960). Plan de Estudios. Montevideo: ENBA.

ENBA. (1970). Una experiencia educacional 1960-1970. Montevideo: IMCO.

ENBA. (1991). Reglamento de Plan de Estudios. Montevideo: ENBA.

Errandonea, J. (1963). El Plan nuevo de Bellas Artes. FEUU. Tribuna Universitaria, octubre de 1963 (no.11), pp. 80-90

Ferrer, M. (2010). Grupos, movimientos, tendencias del arte contemporáneo desde 1945. Bs.As.: La Marca.

Figueroa, J. (2005). En el palimpsesto. La producción artística de la generación del 90 en Tucuman. Texto y Discurso. San Miguel de Tucumán: Ediciones del Rectorado. Universidad Nal. De Tucuman.

Foucault, M. (1980). Microfísica del poder. Madrid: La piqueta.

Foucault, M. (1983). El discurso del poder. México: Folios.

Foucault, M. (1999). Las palabras y las cosas. España: Siglo XXI.

Foucault, M. (2010). La arqueología del saber. Madrid: S.XXI.

Foucault, M. (2011). El orden del discurso. Barcelona: Tusquets.

Goldberg, R. (2002). Performance Art. Barcelona: Ed. Destino.

Guasch, A. M. (2001). El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Madrid: Alianza Forma.

Guyot, V., Marincevic, J. & Luppi, A. (1992). Poder saber la educación. De la teoría educativa a las prácticas docentes. Buenos Aires: Lugar editorial.

Lippard, L. (2004). Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972. Madrid: Akal.

Marchan Fiz, S. (1997). Del arte conceptual al arte de concepto: epílogo sobre la sensibilidad postmoderna. Madrid: Akal.

Pastorino, M y Umpiérrez, R. (2006). Orígenes del Plan de Estudios del IENBA. Montevideo: IENBA.

Pastorino, M. (2015). Arte conceptual, Instalación y Performance: un estudio discursivo de las prácticas docentes sobre las Prácticas Artísticas Contemporáneas en la Escuela Nacional de Bellas Artes (1985-1993) (Tesis de Maestría). Recuperado el 8 de marzo de 2017 en https://www.colibri.udelar.edu.uy/handle/123456789/4459.

Pastorino, M. (2016) A la huella de Giordano Bruno. Una arqueología del arte contemporáneo en las prácticas docentes de la ENBA (1985-1993). Montevideo.: CSIC, Biblioteca Plural.

Peluffo, G. (2013). Arte e instituciones. La construcción simbólica de lo contemporáneo:

1973-2013. Nuestro Tiempo: Libro de los Bicentenarios Artes visuales. (no. 07). pp. 17-45 Recuperado el 9 de mayo de 2017 en http://www.bibliotecadelbicentenario.gub.uy/innovaportal/file/62963/1/nuestro-tiempo-07.pdf

Veiga-Neto, A. (2011). Foucault e a educacao. Belo Horizonte: Autentica Editora.

ARTE COMO ARMA CONTRA EL NEOLIBERALISMO EN LA NOVELA *CIUDAD DE ALADO*

Marisol Arrieta Mora

Estudiante de Filología Española en la Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica

solarrieta93@gmail.com

Recibido: 28/04/2017

Aceptado: 13/06/2017

Para citar este artículo: Arrieta, M. (2017). Arte como ara contra el neoliberalismo en la novela *ciudad de alado*. *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales VIII*, pp. 51 - 60. Recuperado en https://iberoamericasocial.com/arte-arma-neoliberalismo-la-novela-ciudad-alado/

Resumen: En esta investigación se analiza cómo *Ciudad de Alado* de Mauricio Orellana se afirma dentro de una construcción de la ciudad mediante una crónica de experiencias y sensaciones en donde sus personajes principales buscan romper con la construcción tradicional de la ciudad neoliberal. Sin embargo, se plantea que la novela presenta una lucha fallida, a través del arte, en contra de los planteamientos de esa ciudad. La lucha por el despertar de la conciencia en los citadinos se ve truncada en el mundo de la novela, ya que aquellos que deciden qué es arte no aprecian el trabajo de los protagonistas; asimismo, los personajes construyen un arte que dialoga solo con la clase media, por lo que tampoco son recibidos por los demás ciudadanos. Por lo tanto, estos dejan de lado su motivación y se ven arrollados por las reglas de esa ciudad. Desde esa perspectiva se puede hacer una lectura concientizadora de los problemas que se viven actualmente en las ciudades globalizadas centroamericanas. Por último, esta investigación contribuye al extendido estudio de la ciudad al incluir un texto centroamericano poco conocido dentro del diálogo de los estudios literarios.

Palabras clave: La ciudad; la noche; marginación social; neoliberalismo; literatura centroamericana; crónica.

Abstract: This research studies how the novel *Ciudad de Alado* of Mauricio Orellana builds itself as a view of the city from the chronic of sensations and experiences where, also, the main characters live in a neoliberal city which traditional construction they try to break. Nevertheless, it is stated that the novel presents a failed struggle through art against the statements of that city. The fight for the awakening of the conscience of the inhabitants gets frustrated in the novel´s world, because those that decide what is art do not appreciate the protagonists´ work. Likewise, the characters build an art that dialogues only with the middle class, consequently it is not received by other citizens. Therefore, they leave aside their motivation and see themselves dragged by the rules of that city. From that point of view it is possible to make a conscientious reading of the troubles that are experienced in the globalized Central American cities. Finally, this research contributes to the extended study of the city by including an almost unknown Central American text in the dialog of the literature studies.

Keywords: The city, the night, social marginalization, neoliberalism, Central American literature, chronic.

La novela de Mauricio Orellana presenta a dos personajes con intereses artísticos y filosóficos similares. Manuel y Alado pertenecen a la clase media, pero no calzan en ella, no solo porque son sexualmente diversos, sino porque no quieren tener un trabajo ni conformar una familia común y corriente. Entonces, deciden abandonar su vida dentro de esa sociedad para tomar el centro de San Salvador con el propósito de re-fundar el espacio e infectarlo de creación artística para despertar a estos ciudadanos que, según los protagonistas, se han convertido en una fuerza laboral sin identidad. Se mudan a una vieja casona en el centro de la ciudad y utilizan un edificio abandonado, el gueto, como galería y centro de fiestas. Sin embargo, proponen un concepto artístico que termina siendo rechazado por la élite artística nacional. Además, se quedan sin dinero para sus proyectos, por lo que deben de buscar fuentes de ingresos más tradicionales, como un trabajo de oficina. Es decir, las intenciones de contagio artístico en la ciudad fracasan y esto también frustra a los personajes a nivel individual y personal. Por lo tanto, como tesis se plantea que Ciudad de Alado presenta, por medio de la crónica, una lucha fallida en contra de los planteamientos de la ciudad neoliberal.

Contextualización

Primeramente, para colocar *Ciudad de Alado* dentro de la literatura salvadoreña se ha tomado en cuenta el texto de Rafael Lara-Martínez (2003), *En las manos un pequeño país. Política y poética en el Salvador (1884-2004)*. En este texto se hace un recuento historiográfico y se establece una relación entre los intereses políticos, la construcción del arte y la cultura en El Salvador. En esta investigación se resume, brevemente, la evolución de la vanguardia que inicia en la primera mitad del siglo XX, con los grupos que se constituyeron alrededor de redes sociales espiritualistas, teosóficas, socialistas, anarquistas, feministas e hinduistas que, además, introdujeron elementos ecológicos e indigenistas. Luego, se resume la nueva vanguardia que surgió en 1944. Esta rechazó, por medio del irracionalismo poético, la modernización que impulsaban las dictaduras militares. La literatura se volvió explícitamente un arma ideológica. Después, ya en las décadas de los cincuenta y de los sesenta, con el establecimiento de los nuevos regímenes militares, según Lara-Martínez, se inició un proceso de modernización económica bastante jerarquizado. El arte, históricamente, nunca rebasó las áreas urbanas de la *ciudad letrada*; se puede afirmar que el analfabetismo y las divisiones sociales limitaron la función del escritor. Por lo que el arte terminó siendo un monólogo de la clase media (urbana) consigo misma.

Sin embargo, en 1992, cuando El Salvador firmó los Acuerdos de Paz, el país se incorporó al sistema posmoderno capitalista global. A partir de ese momento, los artistas se han visto unidos por sensaciones de desesperanza y señalamiento de los males endémicos del país: la injusticia, la violencia doméstica y urbana, la prostitución, el exilio, la corrupción y la bestialización de lo humano. Así mismo, se ha dado una reciente religión del arte donde gobierna aún la idea de la utopía poética. Para Lara-Martínez, este grupo de artistas vive en una posmodernidad que choca "entre un retorno burocrático a la ciudad letrada del siglo XIX y un "nostálgico" reciclaje de la vanguardia" (Lara-Martínez, 2003, p.27). Entonces, el arte busca herramientas artísticas más vanguardistas, pero no logra proyectarse en la sociedad; viven en un sistema excluyente y consumista donde el arte

contestatario, a pesar de ser un arma ideológica, no encuentra la recepción que busca.

Por lo tanto, se considera, en esta investigación, que *Ciudad de Alado* se instala justo en este marco. Es un texto que cuestiona ciertas características sociales salvadoreñas mediante el relato de dos jóvenes que pretenden tomar el centro de la ciudad para transformarlo por medio del arte como un modo de protesta contra el sistema capitalista y esclavizante. Ellos van a lo marginal para transformar, o intentar transformar, la sociedad; es decir, se posicionan geográficamente desde la periferia social para translocar las normas.

El arte como factor de cambio

Alado y Manuel, los protagonistas, piensan que poseen ciertas capacidades que el citadino común y corriente no tiene. Estos artistas consideran que deben arrancar los males endémicos de la ciudad por medio de un arte que *convierte*, como si fuera una religión. Manuel, el narrador nos señala cómo, ellos pretenden refundar el centro de la ciudad como una vanguardia; es decir, por medio de la experimentación artística y física, con el propósito de alejar a la *gentecilla de oficina* del mercado de consumo de bienes simbólicos. En otros términos, si bien en el centro de esta ciudad hay fuentes laborales y trabajan *personas decentes*, los que viven ahí no se identifican de esa manera; de ahí que sea un lugar marginal, ya que los "buenos" ciudadanos viven en los suburbios. Entonces, esta ciudad en donde se encuentran personas tan diferentes es un buen punto de inicio para luchar por el cambio.

Asimismo, es importante destacar que "desde el punto de vista simbólico se ha propuesto que la ciudad es un centro, a veces, el centro del mundo […]. Es un modelo idealizado del universo [que] aparece en el límite del espacio cultural […]" (Rojas, 2006, p.62). Por lo tanto, el centro del mundo funciona como la semilla del cambio. Qué mejor lugar que este centro excéntrico para transformar artísticamente al país:

> MANUEL - ¿Cómo que tomar el centro? Para qué.
> ALADO - ¡Verga, para la fuerza, mujercita!... ¡Para extirparle el cáncer, pues, qué más! - me responde como si fuera lo más obvio de este mundo. […] - ¿No está claro? - pregunta: nos venimos a vivir al centro y poco a poco lo hacemos nuestro - me explica. […] - Creadores agarrando lo que ahora es de los zombis, verga - dice -. Vos y yo los primeros; alguien debe serlo. Luego… […] - Conversión –me dice -. La palabra es conversión. Contagio. Infestar de creación. Vos y yo la vanguardia. […] - Eso, o ponernos uniforme, ¿ves? ¿Te da igual a vos?... Guetos, verga, eso hay que hacer. Ir y re-fundar nuestro espacio, ¿no estás conmigo? ¿Te vas a quedar amontonando muertos? (Orellana, 2009, p. 39-40)

En el caso específico de la ciudad latinoamericana, Guerra (2000) destaca, en C*iudad neoliberal y los devenires de la homosexualidad en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel*, que fundar una ciudad implicaba para el conquistador crear a partir de la nada. Entonces, a partir de la Conquista Española, la ciudad fue considerada como un instrumento de autoafirmación que corresponde "al impulso falogocéntrico de imponerse como sujeto a través de la devaluación de los otros a quienes relega a

la categoría de salvajes y herejes" (Guerra, 2000, p.74). En el caso de la novela, los protagonistas se autoafirman a través de la *re-fundación* artística de la ciudad en donde se mueven de los suburbios al centro para quitarle a los *zombis* esa ciudad muerta y revivirla; es decir, para imponerse sobre quienes la habitan.

Asimismo, para Guerra, con el surgimiento de las naciones independientes las normas sexuales y culturales reprimían cualquier tipo de actividad ajena al paradigma heterosexual conservador de familia. Y en la ciudad, la nueva oligarquía mantuvo en los espacios públicos y privados una sociabilidad en la cual "lo masculino" y "lo femenino" se regían por detallados guiones performativos. En muchos casos, la literatura de la época también solidificó esta visión de mundo.

Sin embargo, la autora afirma que en todo proyecto urbanístico subyace una contradicción esencial entre la armonía intrínseca de lo geométrico y las imperfecciones de la organización social, ya que aspira a encuadrar una comunidad heterogénea de manera equitativa y perfecta. Esto es coercitivo y jerárquico porque los trazos geométricos engendran zonas periféricas que desbordan en espacios para los marginados. Aunque el plano de la ciudad ha sido elaborado a partir de un principio organizativo racional, el espacio urbano está en constante cambio y contraría esos principios. Es decir, los trazos geométricos de esta ciudad colocan a las familias tradicionalistas y heteronormativas en los suburbios, a diferencia del periodo de la Colonia. Pero ni Manuel ni Alado pueden calzar en este esquema; no solo por su sexualidad, sino por su ideología artística y económica. Por lo tanto, deberán moverse al área marginal que ha cambiado de lugar en relación con el pasado en discusión.

Para Guerra, la literatura documenta las tensiones desde donde se apunta hacia otra tensión mayor: el neoliberalismo postdictatorial. Los "cambios económicos que han modificado radicalmente a una ciudadanía ahora despojada de horizontes políticos y comunitarios" (Guerra, 2000, p. 85) generan una aceleración del consumo, un incremento desorbitado de la ciudad y a la adopción de tradiciones ajenas. Esta afirmación se puede observar en el texto, cuando Alado afirma que "Es un auténtico milagro que la esencia de maíz perviva en esta ciudadela del caos, sucursal de la hamburguesa y de la pizza" (Orellana, 2009, p.74). Es decir, en el texto la sobrevivencia a la globalización y al neoliberalismo se vuelve entonces un acto del azar o de la Providencia.

Este nuevo ciudadano concede al dinero un sentido de vehículo y símbolo de su propio Yo frente a sí mismo y frente a los *otros.* El ciudadano neoliberal ha abandonado las utopías políticas para sumergirse en el centro comercial. Contrario a los protagonistas de *Ciudad de Alado*, que se aferran a la utopía del arte como instrumento redentor, que buscan la transformación por medio de rupturas. El objetivo es cambiarse a ellos mismos y a la *gentecilla de oficina*: "- La seguridad de nombre y sueldo; qué cómodo es, mujercita. Pero es eso o sos vos, así de simple –me dice. «Sermón », pienso - . ¿No estás harto? Una de dos, verga: o el chantaje, o el que lo manda a la chingada, qué mierdas, así de simple" (Orellana, 2009, p.40).

Para los protagonistas el *chantaje* es cambiar los deseos y características individuales por un trabajo para tener dinero. Ellos ponen en duda eso que hacen las personas, los *zombis* en la ciudad: ¿viven o *sobreviven*? Sin embargo, conforme avanza la novela y fracasan sus proyectos, Alado y

Manuel cambiaron sus deseos por un trabajo; el primero como prostituto y el otro como oficinista. Se dedicaron a "rellenar el viejo vicio tan natural y humano de comer" (p.71) y desistieron de sus ideales vanguardistas.

La crónica

Por otro lado, se debe discutir cómo la novela presenta su visión de la ciudad. Para Bencomo (2003), en *Subjetividades urbanas: mirar/contar la urbe desde la crónica*, actualmente existe una crisis encadenada a la explosión demográfica y a la reconfiguración de la ciudad: "de un lado los barrios marginales, de otro los fraccionamientos de la clase media, tras las murallas, las mansiones de los acaudalados" (Bencomo, 2003, p. 151). Los adinerados ya no están en el centro, como en la Colonia, sino que ahora están en la periferia. Es decir, la conformación de la ciudad cambió. Además, las viejas calles se encuentran muchas veces interrumpidas por las urbanizaciones privadas, donde habitan personas que viven sin mezclarse con la ciudad, especialmente en Latinoamérica, por lo procesos migratorios internos: "Ya en la calle la ciudad me escupe de nuevo su miseria. Está en el aire. No hay más vidrios oscuros para mí. Palacetes. Otra vez la ciudad se ha vuelto lenta, pesada, a ritmo de marcha fúnebre" (Orellana, 2009, p.110).Tras salir de este mundo aparte, de una mansión en un residencial privado, Manuel se da cuenta del contraste en el que viven los adinerados y la otra realidad de los menos afortunados.

Por último, de acuerdo con Rojas, los escenarios típicos de cierto tipo de novelas consisten no en ciudades particulares, sino en "*La ciudad* que puede ser el inmenso Distrito Federal de México, una pequeña ciudad centroamericana o una ciudad griega de la antigüedad" (Rojas, 2006, p. 69). Esto es evidente en la novela porque solo hay una referencia directa a El Salvador (Orellana, 2009, p. 117) y dos a Centroamérica: "*guanaquez*" (p. 73) y "*tercer mundo"* (p. 94). Asimismo, el narrador parece lanzar el nombre de lugares que podrían encontrarse en cualquier ciudad: *Once Calle Oriente, Octava Avenida Norte, El Diario de Hoy, Segunda Calle* y *de la Sexta Sur*. Incluso nombra al *Morazán* y *el puente Juan Pablo II*: esto podría ser también en Costa Rica.

Por otro lado, se logra ver un manejo sensorial de la ciudad que, además, puede relacionarse a los métodos típicos de la crónica, subgénero destacado en la literatura latinoamericana. Para Bencomo, las ciudades que aparecieron en Latinoamérica durante la segunda mitad del siglo XIX, como parte de las políticas modernizadoras, se han extendido a lo largo de toda la región y se han caracterizado por ser cambiantes, por su diversidad y por ser, muchas veces, inabarcables. Junto a estas urbes nació, literariamente, un modo subjetivo de representación: la crónica. Aquél que narra, en este caso, es el cronista, "un sujeto que observa y escucha la realidad que le rodea; es fundamentalmente un testigo del acontecer diario que decide registrar ciertos eventos y personajes contemporáneos" (Bencomo, 2003, p. 147). De ahí la función del autor en el género. Este requiere la validación de un modo de recorrer/observar la urbe; es alguien que sabe observar y elaborar una cartografía imaginaria que el transeúnte común no distingue: se relatan acontecimientos, protagonistas y hechos actuales o contemporáneos. En la novela, la urbe se inscribe en una realidad cambiante, indiferente y fugaz:

> Estamos justo en frente de nuestro futuro lugar de residencia. Once Calle Oriente. Octava Avenida Norte, casi enfrente a la entrada de El Diario de Hoy. Bordeando el otro costado, y enfrente, la Cuscatancingo. Es una vieja residencia casi a punto de caerse. Su frente ocupa el ancho entero entre calle y calle: unos quince metros en total. Toda una vida. [...]
> - Catorce habitaciones - me dice Alado.
> - Debió de ser una gran mansión en su tiempo - le he dicho, francamente sorprendido de la imagen que en mi mente ha remodelado entera la casona rescatándola de su augusta decadencia actual.
> De pronto me parece imposible justificar la ceguera con que a diario transito por entre tanta armonía desusada esparcida a lo largo y ancho de un centro y una cercana periferia que normalmente identifico con el crimen y la cochambre. Pequeñas joyas naufragan en un mar de indiferencia. (Orellana, 2009, p.55)

Bencomo (2003) nombra una tipología de las distintas vistas que recrean una ciudad imaginaria; ya que en el discurso de la crónica hay miradas que pueden cohabitar dentro de una misma ciudad y una misma época, pero son todas ellas modos diferentes de deambular la textura urbana para decirla y recrearla. Para esta investigación se tomará en cuenta, únicamente, al cronista paseante. Este cronista paseante (flâneur) es, en esencia, un paseante que (di)vaga por la ciudad y establece una lectura del espacio transitado en la urbe. Es un individuo portador de narrativas (cargadas de matices de género, de clase social, de edad, etc.) en busca de experiencias: "Yo, por ejemplo, que sólo media dosis me he dado: como testigo fiel que debo ser me conviene estar un poco afuera, un poco adentro" (Orellana, 2009, p. 156).

Manuel, como el narrador, es un observador muy diferente al caminante/observador "ciego". El flâneur está completamente consciente de su labor; por lo que, no logra integrarse del todo al colectivo que le rodea. Se mantiene como un observador consciente y privilegiado de observar y documentar lo que sucede a su alrededor: "saco mi libreta, tal vez nace un cuento corto de todo este asunto" (p. 37). La ciudad es escenario para un sujeto que se encuentra de pronto con un personaje, o lugar, que él decide fijar a través de la escritura para transformar *lo visto y lo sentido*; es decir, "la ciudad es así un texto de sensaciones, un signo polisémico cuyos significados pasan primero por el cuerpo que aprehende y aprende en un deambular sensorial/intelectual" (Guerra, 2000, p. 83). Cuando Manuel visita la zona de *La Praviana* describe una zona típica, zona roja, de los centros urbanos contemporáneos por medio de los olores y texturas: "El suelo está viscoso, el aire se ha vuelto pared intestinal que expele los corrientes ácidos de la digestión. El tiempo pasa hecho diarrea y deja su olor infesto, ejército de alcantarillas destapadas" (Orellana, 2009, p. 107). Esta es una narración subjetiva, una voluntad de memoria y fantasías. Internamente, las imágenes móviles son manejadas desde una posición estática y la mirada recibe impresiones que luego inscribe como la huella que dejaron en su subjetividad:

> Puedo ver atardecer (el ocultamiento del reflejo del sol en el concreto), pero no el atardecer. Poco importa. Las paredes y fachadas de las casas y edificios que están al otro lado de la Segunda Calle y de la Sexta Sur, pátina tras pátina, se van llenando de amarillos, naranjas, rosas, todos sucios, hasta quedar al fin remojados en un mismo graffiti gris que me entristece el alma. (p. 113)

Asimismo, en esta nueva cartografía, lejana al discurso modernizador y esperanzado del siglo XIX, se ve aparecer personajes nocturnos, junto con la descripción inespecífica y poco particular de las ciudades. Según Rojas (2006), en *La ciudad y la noche*, la lectura de la narrativa de los escritores nacidos después de 1950 plantea que el constante paseo de personajes solitarios los lleva por zonas urbanas donde existe una conjunción especial entre la ciudad y el tiempo. Se convierte en una ciudad doble: "una es la que recorren los héroes de noche, y otra la que se vive durante el día" (Rojas, 2006, p. 136). Los marginados siguen existiendo, ya no se encuentran en la periferia (geográficamente), sino en el centro, pero realizan sus actividades en la noche. En este caso, la noche se ha convertido en una especie de periferia temporal.

La anterior afirmación se ve presente en la novela porque toda la actividad de los personajes se lleva a cabo en la noche y en el centro de la ciudad; además, siempre se ven rodeados por personas marginales. Pero, aunque *Ciudad de Alado* reconoce que "la ciudad es ciudad de ratas, mendigos, putas, borrachos, drogos, rateros, maricas" (Orellana, 2009, p. 115); (es decir, donde viven humanos marginados), eso "no significa que no haya más humanidad en ello" (p. 115). Esto significa que los personajes tienen una visión más inclusiva de aquellos que los rodean, ya que el narrador no se impone como sujeto a través de la devaluación del *otro*, sino que reconoce la existencia del *otro*.

Contradictoriamente, utiliza palabras peyorativas para nombrarlos e insiste en que el *gueto* no es para dormir, porque sus antiguos dueños aún acechan. Por lo demás, Manuel y Alado no se mezclan con los pobres, su arte es exclusivo para *otros*: las instituciones gubernamentales que financian y los académicos que critican. Una de las razones por las cuales se podría pensar que su proyecto falló. En su exposición final no aparecen esculturas que exalten a los indigentes, sino ataúdes con espejos adentro, gigantes túneles vaginales y música *Loop*. Realmente, al igual que sus compatriotas del siglo XX, mantienen un monólogo de clase media urbana, solo que en el espacio de los marginados de la sociedad. En conclusión, no se da una inclusión real. Manuel y Alado, aunque son marginados sociales y marginados del ámbito artístico, mantienen una separación simbólica de aquellos que viven junto a ellos, ya que pertenecen a una especie de entre-clase social. Por lo tanto, la toma del centro se ve frustrada.

Asimismo, cabe recalcar que Dina Espinosa-Brilla (2015) afirma que Orellana, en su otra novela llamada *Heterocity* (2011), presenta que "El escenario de las luchas por los derechos de las personas LGBTI es, a menudo, la ciudad, desde las marchas en las calles, los debates públicos y los fueros legislativos. A la par de una vida nocturna de bares y discotecas, de habitaciones privadas" (Espinosa-Brilla, p. 3). Dicha afirmación resulta interesante porque parece ser que esos elementos pueden ser recurrentes en la literatura de Mauricio Orellana, ya que en *Ciudad de Alado* la lucha artística también

se da en la ciudad y en el territorio nocturno (y no se puede dejar de lado que ambos protagonistas experimentan sexualmente con hombres y mujeres). Por lo tanto, estudiar estos elementos como representación cultural de lo que sucede en El Salvador podría presentar un futuro lineamiento de investigación.

Conclusiones

Por medio de una construcción de la ciudad basada en la lucha contra el sistema neoliberal, *Ciudad de Alado* se inscribe dentro de la totalidad de las sensaciones de desesperanza y señalamiento de los males endémicos en concordancia con la tradición artística de los escritores salvadoreños. Además, se encuentra dentro del diálogo latinoamericano de la ciudad a través de la crónica, los personajes marginales y la noche. Sin olvidar que, al igual que otros latinoamericanos, construye la ciudad como si fuera cualquier otra. Por lo que es un texto que se sale del regionalismo; no como movimiento artístico, sino como representación no regionalizada del espacio narrado.

Igualmente, *Ciudad de Alado* se afirma dentro de una construcción de la ciudad desde la crónica de experiencias y sensaciones muchas veces desagradables. Conjuntamente, sus personajes principales se instauran en contra de la ciudad neoliberal, pero también dentro de ella. Estos personajes marginales, los excéntricos, los viciosos, por no calzar dentro de las expectativas de la ciudad heteronormativa se ven relegados a una nueva periferia geográfica: el centro. Aunque Manuel y Alado pretenden rescatar artísticamente ese centro, la relación de la ciudad como excluyente económico y su relación con los marginados se mantiene, por lo que la crítica a la naturaleza consumista de la ciudad neoliberal no les permite triunfar sobre ella. En pocas palabras, Manuel, el narrador protagonista, nos narra los defectos de la ciudad, como sus olores, y la construcción de ella. Con esto presenta a los individuos que se mueven indiferentes a las situaciones negativas de su ciudad y en dónde los que buscan denunciarlas no son escuchados. Es una novela que presenta la inevitabilidad del *status quo*.

En este caso, es una novela que presenta una situación en la que se utiliza el arte como arma metafórica en contra de los valores alienantes de las sociedades contemporáneas pero, a pesar de ser un texto en donde se ve una lucha truncada por el peso de distintas situaciones, cuando el lector se enfrenta a él puede problematizar estos hechos. Entonces, *Ciudad de Alado* se convierte en una herramienta para el arte como territorio de resistencia. Desde el espacio de lo narrativo, el arte se posiciona geográficamente en la ciudad, en lo marginal, y al fallar la lucha mencionada previamente, permite que en el territorio de lo literario se genere un diálogo cuestionador de los valores neoliberales desde una zona que históricamente ha sido periférica: Centroamérica.

Igualmente, conocer este texto es de suma importancia porque permite ampliar la perspectiva sobre lo que se escribe en la región, tanto por ser un texto inscrito dentro de los diálogos latinoamericanos en donde aparecen tópicos comunes, como ya se mencionó, sino que presenta personajes sexualmente diversos sin que la novela pueda verse reducida exclusivamente al análisis de género. Por último, la novela es un posible instrumento para concientizar al lector sobre las dificultades individuales y sociales que los humanos experimentan. Es un texto que permite plantear dos perspectivas concientizadoras.

Primero, presenta dos artistas que fallan en la lucha por el despertar social, lo que puede invitar al cuestionamiento de la sociedad a través del fracaso. Y, además, fue escrito por un autor, un artista, que está alcanzando cada vez más renombre a nivel mundial. Ya varias de sus novelas se han publicado en Costa Rica; sin embargo, cabe preguntarse si el reconocimiento que recibe afuera de El Salvador se ve reflejado en su propio país. He ahí donde se encuentra el valor del texto como fuerza de lucha política. A pesar de la poca atención editorial que se le ha prestado en su país, como menciona en la entrevista que le hizo Jacinta Escudos para la revista Istmo, el autor se presenta como una gran ola en crecimiento que, probablemente, va a estallar en la conciencia social y cultural. Esta conciencia entrará en discusión con los problemas que se viven en las sociedades contemporáneas donde las personas están inmersas como consumidores de productos culturales *light o digeridos*. Y esa es una de las principales funciones de la literatura: instar a la concientización de los problemas que tenemos como sociedad.

Referencias

Bencomo, A. (2003). Subjetividades urbanas: mirar/contar la urbe desde la crónica. Iberoamericana (2001-), *Nueva época. Año 3, n°. 11*, pp. 145-159. Extraído de http://www.jstor.org/stable/41673281

Escudos, J. (s.f.). *Mauricio Orellana Suárez - El extraño caso del escritor casi inédito*. Recuperado de http://istmo.denison.edu/n10/foro/orellana.html

Espinosa-Brilla, D. (2015). Bajo la sombra de la plaga. *Revista Estudios. II(31),* pp. 1–24. Extraído de http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/estudios/article/view/22655/22850

Guerra, L. (2000). Ciudad neoliberal y los devenires de la homosexualidad en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel. *Revista Chilena de Literatura. N° 56*, pp. 71-92. Extraído de http://www.jstor.org/stable/40356956

Lara-Martínez, R. (2003). En las manos un pequeño país. Política y poética en el Salvador (1884-2004). *Inter Sedes. vol. IV,* pp. 13-33. Disponible en http://www.intersedes.ucr.ac.cr/ojs/index.php/intersedes/article/view/54/53

Orellana, M. (2009). *Ciudad de Alado*. San José: Uruk Editores

Rojas, M. (2006). *La ciudad y la noche: la nueva narrativa latinoamericana.* 1ª ed. San José: Ediciones Farben.

Las prácticas artísticas durante la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985) y las prácticas artísticas durante la dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). Una perspectiva comparada

Monica Aparicio Guirao

Doctorado de Sociedad y Cultura, Universidad de Barcelona, Barcelona, España

monicaaparicio35@gmail.com

Recibido: 27/04/2017

Aceptado: 15/06/2017

Para citar este artículo: Aparicio, M. (2017). Las prácticas artísticas durante la dictadura cívico -militar uruguaya (1973-1985) y las prácticas artísticas durante la dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). Una perspectiva comparada. *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales VII*, pp. 61 - 91. Recuperado en https://iberoamericasocial.com/las-practicas-artisticas-la-dictadura-civico-militar-uruguaya-1973-1985-las-practicas-artisticas-la-dictadura-civico-militar-argentina-1976-1983-una-perspectiva-comparada/

Resumen[1]: Las dictaduras cívico-militares de Uruguay (1973-1985) y Argentina (1976-1983), se enmarcan históricamente en golpes de estado llevados a cabo por militares y civiles, dentro de lo que se conoció como la Operación Cóndor o el Plan Cóndor[2]. Perpetuando el terrorismo de estado y la violencia en materia de DDHH en cada uno de estos países. En este artículo de investigación se analizará, describirá y se pondrán de manifiesto algunas de las prácticas artísticas que se realizaron durante las últimas dictaduras cívico militares en cada uno de estos países. La selección que se ha hecho para analizar estás prácticas artísticas en tiempo de dictadura han sido las que tienen una relación directa entre el arte-política llamadas como prácticas artísticas "conceptuales"[3] o prácticas artísticas de "resistencia". Estas prácticas artísticas tienen la condición de nacer con los procesos de "desmaterialización"[4] del arte a partir de los años 60 del s. XX cuando el arte se introduce dentro de la vida política y se configura lo que algunos teóricos han denominado como prácticas artísticas "poéticas artísticas"[5] o "estético políticas"[6].

Palabras clave: Dictadura Cívico-Militar, Plan Cóndor, Terrorismo de Estado, Prácticas Artísticas, Arte Conceptual, Arte Correo.

Abstract: The civic-military dictatorships of Uruguay (1973-1985) and Argentina (1976-1983), are historically framed in coups carried out by military and civilians, within what was known as Operation Condor or Plan Cóndor. Perpetuating state terrorism and human rights violence in each of these countries. In this article, some of the artistic practices will be named and described. A previous selection has been made in order to establish a direct relationship between art-politics and the dictatorships of each of these countries. Called as "conceptual" artistic practices or artistic practices of "resistance". These artistic practices have the condition of being born with the processes of "dematerialization" of the art from the s. XX when art is introduced into political life and is configured what some theorists have called artistic practices "artistic poetry" or "political aesthetics."

Keywords: Civil-Military Dictatorship, Plan Condor, State Terrorism Practices Artistic, Conceptual Art, Mail Art.

1 Conferencia dictada en el 8º Congreso Internacional. Salamanca 2016. Tiempos posthegemónicos: sociedad, cultura y política en América Latina. Del 28 de Junio al 1 de Julio. http://ceisal2016.usal.es/es/

2 La Operación Cóndor o Plan Cóndor fue el plan de coordinación de acciones y mutuo apoyo entre las cúpulas de los regímenes dictatoriales del Cono Sur de América: Chile, Argentina, Brasil, Paraguay, Uruguay y Bolivia con participación esporádica de Perú, Colombia, Venezuela y Ecuador, Con la participación directa de los Estados Unidos en la década de los 70 y 80. Véase más información en, Demasi C, Marchesi A, Markarian V, Rico A, Yaffé J. (2009). La Dictadura Cívico-Militar Uruguaya 1973-1985. (247-322) Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

3 Véase Marchánz F. S. (1985). Del Arte objetual al arte del concepto. Madrid: Akal.

4 Véase Lippard, L. ChandlerJ (1968). The Desmaterilización of Art. New York En: Art International, vol. 12. nº 2.

5 Véase Ranciere J. (2005). Sobre Políticas Estéticas. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

6 Véase Longoni A. Bruzzon G. (2008). El Siluetazo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Introducción

La dictadura cívico-militar uruguaya[1] (1973-1985) conjuntamente con la dictadura cívico-militar argentina (1976-1983), se enmarcan históricamente en los golpes de estado cívico-militar en cada uno de estos países que se llevaron a cabo en la década de los 70 y el Plan Cóndor perpetuando el Terrorismo de Estado y la violencia en materia de DDHH durante todo el período.

Bajo este clima de represión y de Terrorismo de Estado, la historiografía tradicional[2] de la historia del arte, no ha dado suficiente atención a las prácticas artísticas en los procesos dictatoriales del Cono Sur de los años 70-80. La importancia de este articulo radica en analizar de una forma metódica y académica las prácticas artísticas llevadas a cabo en los períodos dictatoriales de los años 70, 80 en Uruguay y Argentina. Las prácticas artísticas que serán objeto de estudio para este artículo serán las que tienen una relación arte-política y que son denominadas como prácticas artísticas "conceptuales" o prácticas artísticas de "resistencia".

La metodología de análisis para este artículo será de tipo descriptiva y comparativa.

Para el caso de Uruguay analizaré: La Escuela Nacional de Bellas Artes, El Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV), el DINARP, el "Arte de Resistencia", y el "Arte Correo".

Para el caso de Argentina analizaré: Tucumán Arde, Instituto di Tella, Fatrac. León Ferrari, "El Siluetazo".

Escuela Nacional de Bellas Artes en Uruguay

En la dictadura cívico-militar de Uruguay (1973-1985) la universidad de la República de Uruguay (Udelar) de carácter público hasta el día de hoy se vio obligada en diferentes especialidades a cerrar sus puertas durante todo el período dictatorial. A nivel artístico cabe señalar el cierre de la Escuela Nacional de Bellas Artes con este cierre, se provocará un gran vacío intelectual y educacional en la enseñanza y teorización de las Bellas Artes. Se interrumpirá el proceso innovador de enseñanza iniciado en los años 60, quedando cerrada la Escuela Nacional de Bellas Artes durante los 12 años que duró la dictadura, provocando una destrucción y saqueo de la misma sede. Creando un exilio masivo de artistas e intelectuales uruguayos no solo porque no se podían formar intelectualmente sino porque no podían expresar libremente sus ideas a través del arte.

Con el cierre de la Escuela Nacional de Bellas Artes surgieron en este período numerosos "Talleres de Artistas" en la ciudad de Montevideo que cumplirían una función pedagógica muy importante para

1 La dictadura cívico militar uruguaya se debe entender como un proceso histórico cívico-militar según las últimas investigaciones teóricas del Doctor Álvaro Rico y todo su equipo de investigación de la Universidad de Humanidades de la República de Uruguay. Para toda mi investigación acuñaré el nombre dictadura cívico-militar uruguaya siguiendo esta tendencia historiográfica.

2 La historiografía tradicional de la historia del arte no ha dado la suficiente atención a los procesos artísticos durante las dictaduras del Cono Sur ya que se ha ocupada de los procesos artísticos en E.U.A y Europa durante los años 60,70,80 lo que se denomina como Centro/Periferia.

las Artes Plásticas.

Una valorable posibilidad de nucleamiento y confrontación de experiencias en Montevideo, y centros vivos de formación los talleres de Dumas Oroño, Guillermo Fernández, Nelson Ramos y del escultor Octavio Podestá, espacios y formas de resistencia. (O.Laurnadie, comunicación personal, 10 diciembre del 2010).

Dentro de estas políticas educacionales culturales la dictadura cívico-militar uruguaya creó lo que se denominó como un "Nuevo Uruguay" dónde se debería impulsar el nacionalismo que hasta el momento estaba en una situación de crisis. Debería ser promovido por acuerdos con intelectuales de los distintos medios culturales del momento que apoyaron la dictadura cívico-militar de Uruguay.

Se debía instruir a las capas más jóvenes de la sociedad de forma obligatoria, y deberían apoyar estas políticas educacionales culturales que se llevarían a cabo en todo el período dictatorial. Para poder exaltar este patriotismo, se crearon lugares nuevos en el espacio urbano uruguayo como: "El Mausoleo" de la Plaza Independencia y el "Monumento a la Bandera" de la Plaza de la Nacionalidad Oriental. El primero fue considerado la máxima obra arquitectónica nacionalista del momento, por ser donde descansan los restos del General Don José G. Artigas.

El DINARP (Dirección Nacional de Relaciones Públicas de Uruguay)

La esfera pública pasaría a ser controlada por parte de los poderes dictatoriales. Creando un control absoluto de los medios de comunicación y una especial preocupación por los "fenómenos de comunicación masiva" (Marchesi et al,2009, p. 337). En este período se crearía otra organización cultural muy importante durante toda la dictadura en 1975 y se llamó Dirección Nacional de Relaciones Públicas de Uruguay (DINARP).[3] El DINARP desarrollará una política de medios de comunicación del régimen y de esta forma tendrá más controlada la sociedad del momento. Este organismo se encargaría de asesorar al estado con aspectos comunicacionales para la imagen exterior y interior del país llegando a censurar a los medios privados del momento. A grandes rasgos durante los 12 años de la dictadura cívico militar uruguaya el DINARP fue una institución que perseguía controlar las expresiones culturales y luego las legitimó. Esta pretensión monopólica de la cultura que se desarrollaría en este período y otras expresiones culturales se denominarían cómo "muestras de resistencia" (Marchesi., et al, 2009, p. 338).

3 Entre sus proposiciones estaba: mantener informada la opinión pública respecto a la gestión de autoridades locales, motivar la voluntad de la población para el logro de objetivos nacionales en base de la doctrina político nacional, contribuir a la defensa del incremento del prestigio internacional. Establecer la política nacional de relaciones públicas a desarrollar por los organismos estatales, planificar y ejecutar las actividades relacionadas públicas, Asesorar el poder ejecutivo respeto a la utilización de las cadenas de Radio y Televisión. Coordinar con el servicio oficial de difusión y de televisión en cuanto la DINARP lo estime.

El Museo Nacional de Artes Visuales de Uruguay

La única institución estatal artística que quedó abierta durante la dictadura cívico militar uruguaya fue el Museo Nacional de Artes Visuales de Uruguay[4] (MNAV). Quedando bajo la dirección de Ángel Kalenberg[5], lo dirigió durante cuarenta años. Durante este período dictatorial solo se realizaron exposiciones con artistas internacionales de Estados Unidos (EE.UU) y de Europa, por tanto no cediendo ningún espacio para los artistas uruguayos. De este modo el Museo Nacional de Artes Visuales se singularizó y no podía dar precisamente un espacio, a los artistas nacionales del momento que eran muy críticos a través de sus prácticas artísticas de todo lo que estaba sucediendo. Era lógico que en ese espacio no estaban los artistas uruguayos totalmente censurados y no los dejaban actuar. Desde el Museo Nacional de Artes Visuales se trabajaba con mucha cautela por posibles represalias.

Ahora bien, aunque dentro del MNAV los artistas uruguayos contrarios a la dictadura cívico militar no podían actuar durante todo este período si en sus jardines ocupando el espacio público se realizaron prácticas artísticas criticando la dictadura cívico-militar uruguaya tal y como recuerda el historiador del arte y arquitecto uruguayo Gabriel Peluffo Linari: La periodista Mercedes Sayanés hizo una tarde una performance en el jardín del Museo de Artes Visuales, con gente encapuchada este acto fue una tarde nomás no se puede comparar con el "Siluetazo"[6] en Argentina o con el "Grupo Cada"[7] en Chile (Gabriel Peluffo Linari, comunicación personal, 15 de diciembre 2010).

"Arte de Resistencia" en Uruguay

A partir de 1977 estas expresiones o formas culturales de resistencia comienzan a incrementar y tendrán conexiones con experiencias fuertemente reprimidas por el régimen. Las propuestas netamente originales que se podrían considerar como politizadas en contra del Régimen, contarían inicialmente con un número reducido de público, pero fuertemente comprometido y activo en la descodificación de las estrategias críticas que utilizaron los artistas y gestores culturales. Creando y utilizando unos nuevos espacios de socialización y que podríamos considerar como "alternativos" (Marchesi et al, 2009, p.381) que rápidamente serian ocupados por los que "no se sentirían identificados con el régimen autoritario".

Dentro de este Arte de Resistencia encontramos a diferentes instituciones que voy a intentar

4 El Museo Nacional de Artes Visuales se creó según ley 3.932 el 10/12/1911 primero se llamó Museo de Bellas Artes cambiando su nombre en los años 60 incorporándose a los nuevos tiempos del Arte Contemporáneo. En el archivo, la biblioteca del mismo museo se pueden consultar los catálogos de las exposiciones de la época de la dictadura cívico-militar uruguaya y se puede comprobar como son envíos internacionales. En la página web del propio Museo http://mnav.gub.uy/, se han digitalizado los catálogos de las exposiciones de la época de la última y puede comprobar cómo en la última dictadura cívico militar de Uruguay la mayoría de exposiciones del MNAV del período eran exposiciones internacionales, no dan cabida a artistas nacionales durante el período.

5 Montevideo 1941) Crítico de arte, teórico de arte, comisario durante muchos años de la Bienal de Sao Paulo y la Bienal de Venecia y director durante 40 años del MNAV de Uruguay.

6 Se analizará a lo largo de este artículo. Prácticas artísticas que iniciaron en el espacio público a partir de los 80 en Argentina.

7 Colectivo de acciones de Arte, surgido en 1979 en Chile. Sus prácticas artísticas criticaron duramente la última dictadura cívico-militar chilena (1973-1990).

explicar brevemente que serían: La Feria de Libros y Grabados, El Club de Gravado de Montevideo, El teatro Circular y Cinemateca Uruguaya.

Feria de Libros y Grabados

A modos de ejemplos de la época podemos nombrar la "Feria de Libros y Grabados "de Nancy Baceló que se pondría de relieve tras la prohibición de dicha Feria, organizada en la Intendencia de Montevideo. La misma Nancy Baceló buscará otro espacio en un lugar alternativo.

En 1976 se realizaría en los "Jardines de la Asociación de Estudiantes de Bellas Artes" cambiando su nombre en los años 60 incorporándose a los nuevos tiempos del Arte Contemporáneo. Esta feria que estuvo activa durante todo el período de la dictadura contó con la activa participación de artesanos, editoriales, músicos, grabaditas y fotógrafos realizando espectáculos y conferencias. Dicha experiencia fue entendida como un "ámbito de militancia antidictatorial" (Marchesi et al, 2009 p. 380). Utilizando un cartel dónde aparecería "Para cambiarle la Vida", que fue prohibido por la censura del momento y la policía de la época que aclaraba que la feria no debía cambiar la vida a nadie y la propia Nancy Baceló lo pinto de blanco. Esta Feria durante la dictadura cívico-militar uruguaya fue un lugar muy importante a nivel cultural dónde hubo intercambio entre diferentes intelectuales y artistas de la época. Un espacio de militancia antidictatorial, que se mantuvieron gracias a los propios artistas e intelectuales del momento y el público uruguayo que se quedaron en Uruguay durante dicho período.

Club de Grabado de Montevideo

Otros organismos de la época que se mantuvieron dentro esto ámbito que denomináramos de "Arte de Resistencia" creando una cultura de resistencia fue el Club de Grabado de Montevideo (CGM). Se mantendrá abierto toda la época que duró la dictadura cívico militar uruguaya (1973-1984). El CGM fue una de las pocas instituciones que se adhirió a la decisión tomada en 1968 por la Unión de Artistas Plásticos Contemporáneos (UAPC)[8] a boicotear los Salones Oficiales con la consigna de "Con Medidas el Salón No"[9].

Los Artistas Plásticos del momento también sufrieron las persecuciones por parte de la dictadura, tal y como afirma la teórica y crítica de arte uruguaya Olga Larnaudie[10]: "los artistas plásticos no

8 Organización gremial uruguaya, donde se enmarcaban un sector significativo de artistas. Reclamaron diferentes leyes que no se aprobaron como ley de becas o ley de decoraciones murales. Lograrían realizar intercambios internacionales.

9 Boletín 20, de 2 de Abril de 1968.Se conocieron como las "Medidas Prontas de Seguridad". El poder ejecutivo de Uruguay suspendió intermitenmente las garantias constitucionales, antes los casos de graves o de imprevistos de ataques exterior o conmoción interior. Estas normas las encontramos en la Constitución de la República de Uruguay.Se prohibieron de esta forma las propagandas sindicales, las reuniones sindicales, cualquier tipo de manifestación sindical, con sanciones convenientes, (asesinatos, desapareciones, presos políticos). La legimitidad de dichos decretos fueron discutidas ya que dichas medidas no podian ser sancionadas, pero por ejemplo disolvian reuniones sindicales si segun a su parecer podían dificultar la paz. Se impusieron en el Gobierno de Jorge Areco Pacheco (1967-1971) En el gobierno de J.M: Bordaberry (1972-1973) y en la epoca de la Dictadura Cívico Militar (1973-85).

10 (Montevideo 1941). Arquitecta y crítica de arte e investigadora en historia de arte de Uruguay. Comisaria de

fueron una excepción en la lista de presos y exiliados, tampoco las obras se salvaron de la destrucción y el vandalismo en las casas de lo que habían sido detenidos o habían logrado salir a tiempo". (O. Laurnadieu, comunicación personal, 10 de diciembre 2010).

El CGM continuó con la formación gráfica, y fue un centro de "nucleamiento" de la nueva generación. Se continuó realizando exposiciones, y envíos al exterior, teniendo obras de Argentina y Brasil que se editarían en boletines y que estarían entre los pocos aportes teóricos de la época. El Club de Grabado de Montevideo con su gráfica y su temática actuaría cono lugar de "Arte de Resistencia" y de independencia cultural. Se mantuvo activo durante este período conjuntamente con la "Cinemateca Uruguaya" y el "Teatro Circular"[11] que durante todo el período dictatorial no recibieron ningún tipo de apoyo estatal.

El "Arte de Resistencia" en Uruguay durante la dictadura cívico-militar (1973-1985) y sus diferentes actividades culturales se efectuaron en el Club de Grabado de Montevideo, Teatro Circular y Cinemateca Uruguaya en todo este período, actuaban como una plataforma donde se realizaban las actividades culturales. Con mensajes de solidaridad colectiva, de igualdad el que iba hay ya sabía. (O.Laurnadieu comunicación personal, 10 de diciembre 2010).

Esta red de "Arte de Resistencia Uruguayo" se creó con los intelectuales del momento, artistas más o menos con ideales de izquierda y con el Partido Comunista Uruguayo; creando así unos lugares claves para los artistas uruguayos que se quedaron en Uruguay durante la dictadura. (O. Laurnadieu, comunicación personal, 10 de diciembre 2010).

Fomentaron un "Arte de Resistencia" creando unas nuevas estrategias y unas nuevas formas de expresiones de hacer arte: No poniendo en evidencia temas políticos sino con estrategias del lenguaje artístico para poder pasar desapercibidos y poder continuar trabajando todo ese período. (O. Laurnadieu, comunicación personal, 10 de diciembre 2010).

El "Arte de Resistencia" en la última dictadura cívico-militar uruguaya, tuvo muchos elementos y articuló un nuevo lenguaje que denunció a esa dictadura y además se crean nuevos espacios para poder exponer las prácticas artísticas. (O. Laurnadieu, comunicación personal, 10 de diciembre 2010).

El "Arte Correo": Jorge Caraballo, Haroldo González, Clemente Padín

Durante la dictadura cívico militar uruguaya (1973-1985) desaparecerían espacios que fueron tan importantes en los años 60, 70 para estos jóvenes artistas uruguayos donde manifestaban estos nuevos lenguajes del arte en época de dictadura. Cerraron las emblemáticas galerías "Galería U" y la

exposiciones de Uruguay y en el exterior referidas a etapas de la plástica, la arquitectura y artesanía nacional. Perteneciente al Partido Comunista Uruguayo durante la última dictadura cívico-militar uruguaya y muy activa en el Club de Grabado de Montevideo.

11 Los teatros particularmente el Teatro Circular no sólo fueron espacios para la dramaturgia, también fue un lugar dónde se empezó a desarrollar una nueva generación de músicos con canciones de protesta con elementos estéticos políticos. Entre ellos Carlos Benavides y Carlos Maria Fossatti o Daniel Viglietti.

"Galería Losada" y su propietario Enrique Gómez se vio obligado al exilio en 1975 a España. Quedando así huérfano un espacio dónde estos jóvenes artistas uruguayos en los años 60, 70 realizaban unas prácticas artísticas innovadoras hasta el momento: Arte Correo, Poesía Visual, o el "dibujazo" iniciado por jóvenes dibujantes uruguayos.

Con el cierre de estas dos galerías en Montevideo, no hubo nuevos espacios para que absorbiera estas prácticas artísticas, quedando así un vacío de los espacios que habían incorporado estas nuevas formas del arte contemporáneo uruguayo.

La importancia del Arte Correo en Uruguay se dio gracias a los artistas uruguayos; Clemente Padín, Jorge Caraballo y Haroldo González[12]. Una buena muestra de ello son las exposiciones que se realizó en la "Galería U" sobre "Poemas Asemánticos" la serie de poemas visuales asemánticos realizados entre 1967 y 1969, llamados "Textos, Dialéctica, Signografías y Ángulos".

En 1974 en la "Galería U" se inauguró una exposición de "Arte Correo". Se pudo hacer sin problema y no se censuró porqué tal y como afirma el propio Clemente Padín; "En estos primeros años de la dictadura, como dejaron sectores de la realidad sin atender el cultural, no apresaron a los intelectuales eso viene después vino en el 1977 cuando nos apretaron las clavijas cuando hubo una represión mayor. (C. Padín, comunicación personal 17 de diciembre 2010).

Las obras de "Arte Correo" de Clemente Padín denunciaban las violaciones en materia de DDHH por la dictadura uruguaya a través del "Arte Postal" Con las intervenciones de las postales o de los sellos eran mensajes cortos pero muy significativos llegaba una ideología que fue considerada como subversiva, incluso les llevo a la cárcel a Clemente Padín y Jorge Caraballo y al exilio a Haroldo González.

Estas piezas postales se podían ver como un "cruce entre pequeños afiches y poesía concreta, reducidos a tamaño de corta y frecuentemente con contenidos explícitos". (Camnítzer, 2008, p. 106).

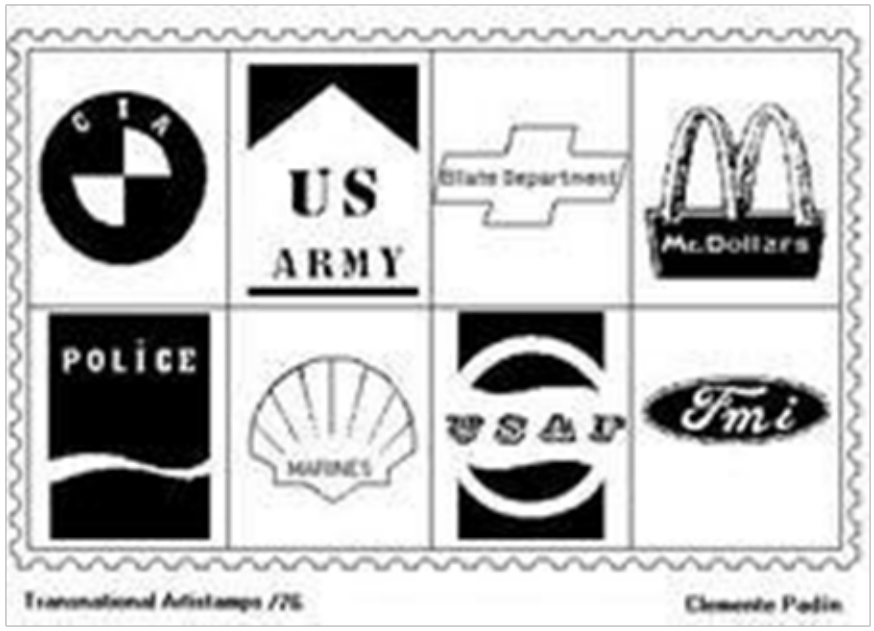

Fig 1. Clemente Padín. Arte Postal. 976. Cortesía Clemente Padín.

12 Aparicio, M "Transformaciones políticas a través del arte: Jorge Caraballo, Haroldo González, Clemente Padín durante la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985)" Tesina de Máster de Estudios Avanzados en Historia del Arte. 2011. Universidad de Barcelona.

Fig 2. Clemente Padín. Arte Postal. 1973. Cortesía Clemente Padín.

Fig 3. Clemente Padín. Arte Postal 1973. Cortesía Clemente Padín

Clemente Padín es uno de los artistas uruguayos y teóricos latinoamericanos más importantes del "Arte Postal", clasificará el "Arte Correo" en tres categorías: Circulación de reproducciones que no refleja el medio, integración del ruido sin sobreponerse a la estructura de la obra, el uso de la obra para crear el ruido" (C. Padín comunicación personal 17 de diciembre del 2010).

El "Arte Postal "o "Correspondece Art" con esta red internacional llamada "Networking" denunció todo lo que estaba pasando en su país. En 1969 se hizo en el "Instituto di Tella en Argentina la primera exposición de este género artístico a cargo de Lilianna Porter y Luís Camnítzer" (Bentancur, 2005, p. 26). Dónde se exponen postales intervenidas en la línea de "Correspondence Art" y Clemente Padín lo realizó en la revista "Ovum 10" en 1972 a través de edición de Postales.

Estas nuevas prácticas artísticas del "Arte Correo" proporcionó en plenas dictaduras Latinoamericanas exposiciones internacionales importantes como en Uruguay (1974) Argentina (1976) y Brasil (1976). El número de artistas que utilizó estas prácticas artísticas aumentó y "la censura se hizo más

sofisticada e intensa. En América Latina, el "Arte Correo" inmediatamente fue puesto al servicio de un arte politizado" (Camnítzer, 2008, p. 84).

Con las dictaduras cívico-militares: en Argentina (1976-1983), en Brasil (1964-1985), en Chile (1973-1989). A través de la red de "Arte Correo" permitió que a nivel internacional se supiera todo lo que estaba pasando con: los presos políticos, faltas de libertades, Terrorismo de Estado, y los "Crímenes de Lesa Humanidad"[13] que se estaban cometiendo en estos países de América Latina. Con la instauración de estas dictaduras cívico- militares totalmente antidemocráticas, hay una sensibilidad en la región por parte de estos artistas latinoamericanos y se consideraron "lo suficientemente subversivos". (Camnítzer, 2008, p. 84).

La primera exposición documentada de arte correo en América Latina se llevó a cabo en la "Galería U" de Montevideo en los comienzos de la dictadura cívico-militar uruguaya. Con el nombre de "Festival de la Postal Creativa" y se inauguró el 11 de octubre y permaneció hasta al 24 octubre de 1974. Con la participación de 480 artistas, muchos de ellos miembros del Fluxus Art, entre ellos participó Jorge Caraballo y Clemene Padín de Uruguay.

Al año siguiente, en 1975, Vigo y Zabala artistas argentinos inauguraron su exposición del arte correo con el nombre de "Ultima exposición de Arte Correo Internacional" en la Galería Nuevo Arte de Buenos Aires. En Brasil el artista brasilero P. Bruscky entre otros organizaron la "Exhibición Internacional de Arte Correo" que fue cerrada por las autoridades.

Como un adelanto de la censura que, más tarde, aplicaría la dictadura brasileña. Inmediatamente se suceden los actos siniestros que oscurecieron el desarrollo de arte correo en América Latina: (...) se encarcelan durante años a Jorge Caraballo y Clemente Padín; Deisler y sus familiares deben huir. Vigo pierde a su hijo Palomo Vigo, desaparecido por la dictadura argentina; Jesús Romeo Galdámez es echado del Brasil en donde estudiaba Artes y muchos otros casos que involucraron artistas correo" (C. Padín, comunicación personal 17 de diciembre de 2010).

Jorge Caraballo por su parte denunciará la dictadura cívico- militar uruguaya mediante trabajos realizados "con los materiales que tenía a mano-sobras de cartones y sellos-en su labor de despachante de aduana en Montevideo, estas pequeñas obras bordean la poesía visual y por esos años funcionaron dentro del circuito de "Arte Correo" (Northom, Yañez, 2009 p. 305).

En estas obras de Jorge Caraballo las técnicas que utilizaba para realizar estas obras era "(…) Apenas cartulinas trabajadas una a una en sus comienzos más tarde Serigrafiadas después agregando considerablemente su formato hasta llegar a manuales de varias páginas" (Northom, &Yañez., 2009 p. 305). Tratando de mimetizar la idea y la forma "con ironía, y aprendiendo con los

13 La definición de crimen contra la humanidad o crimen de lesa humanidad recogida en el Estatuto de Roma de la Corte Penal Internacional Corte Penal Internacional comprende las conductas tipificadas como asesinato, exterminio, deportación o desplazamiento forzoso, encarcelación, tortura, violación, prostitución forzada, persecución por motivos políticos, religiosos, ideológicos, raciales, étnicos u otros definidos expresamente, desaparición forzada, secuestro o cualesquier acto inhumano que cause graves sufrimientos o atente contra la salud mental o física de quien los sufre, siempre que dichas conductas se cometan como parte de un ataque generalizado o sistemático contra una población civil y con conocimiento de dicho ataque. Estos actos también se denominan crímenes de lesa humanidad. Leso significa agraviado, lastimado, ofendido: de allí que crimen de lesa humanidad aluda a Lesa Humanidad.

continuos intercambios con la poesía brasileña e italiana incursionando con el concretísimo y con el conceptualismo" (Northom& Yañez, 2009, p. 305).

En las obras que están entre la "Poesía Experimental" y el "Arte Correo" se pueden leer todas las violaciones de DDHH que se están cometiendo en la dictadura cívico-militar de Uruguay, o en relación a la Operación Cóndor con sus obras de "SusdamericanO.S" una obra de 1976. Poniendo en énfasis el S.O.S porque en esa época estaban las instauradas las brutales dictaduras en los países del Cono Sur Brasil, Argentina, Chile, Uruguay cometiendo crímenes por parte de los militares de Lesa Humanidad y falta de las libertades.

La imposición de estas dictaduras por parte de la C.I.A es la obra de "Centroamri I. c.A" se puede leer perfectamente con este juego de palabras como la C.I.A proviene de E.U.A Con estas obras el artista pretende: Toda esta experiencia consistía en una lectura fácil universal y de rápida circulación al menos esa era la intención con los riesgos de no caer en un mensaje meramente panfletario sumado a todo esto toda forma de despejar toda carga ideológica. (J. Caraballo, comunicación personal 18 de diciembre del 2010).

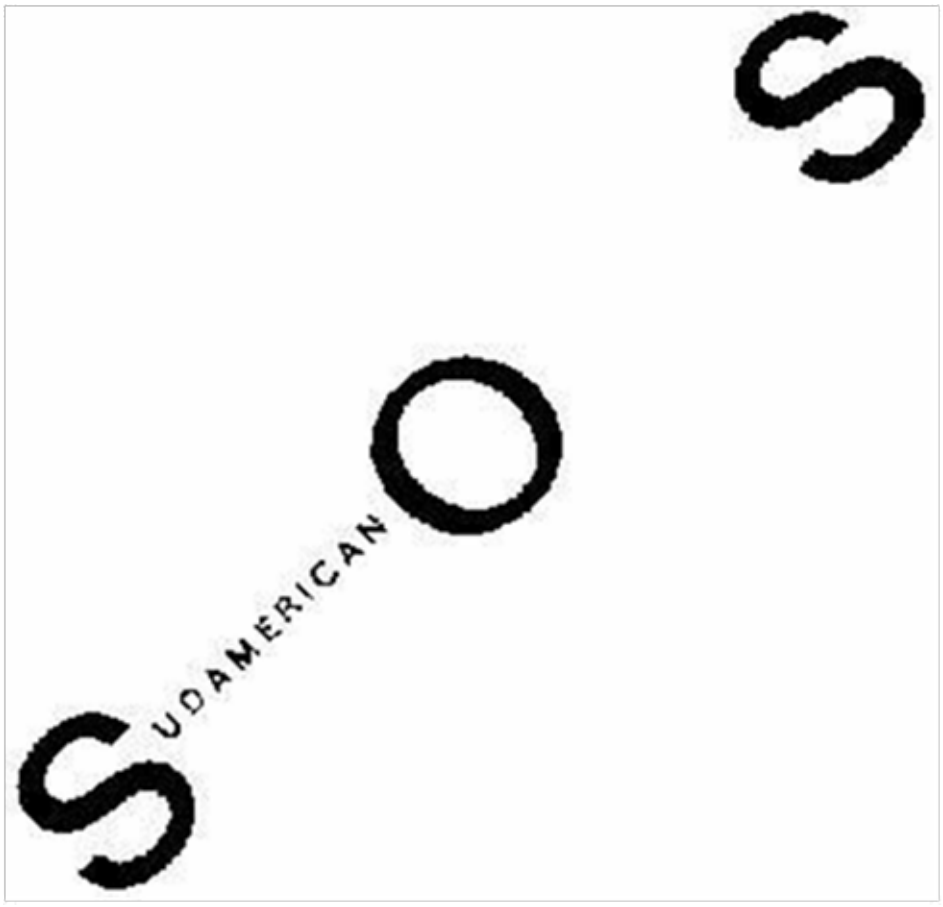

Fig.4. Jorge Caraballo, Poema Visual 1973. Cortesía de Jorge Caraballo.

Fig 5 Jorge Caraballo. Poema Visual 1985. Cortesía de Jorge Caraballo

Jorge Caraballo describe esta obra: "Transitábamos la mitad de las setenta décadas convulsionadas en la región y no exenta de pesadas cargas que todos podríamos inconscientemente o no, aportar a las mismas, interpretábamos la realidad privilegiando la idea sobre la estética" (J. Caraballo, comunicación personal, 17 de diciembre del 2010).

El artista uruguayo Haroldo González por su parte con el poema "El gran Zoo", de 1973, que representa una adaptación libre sobre Poemas del Gran Zoo de Nicolás Guillén con ilustraciones sobre el mapa de América del Sur y los gorilas, de evidente connotación política. Denunciará todo lo que está sucediendo con las dictaduras de América Latina y la Operación Cóndor. Hace un paralelismo entre el gorila y los militares la opresión que estos ejercían con la sociedad civil: Un gorila es un gorila viste no podés hacer eso un gorila te va liquidar y te va a liquidar, te va a liquidar y te va destruir (Haroldo González, comunicación personal 18 de diciembre del 2010).

Haroldo González además añade que ya había advertido sobre la peligrosidad de hacer "Arte Correo" y advirtió así a Clemente Padín y Jorge Caraballo: Cada vez que escribían cartas yo les decía no, tener cuidado con eso, es peligroso eso que (ellos me decían) que no que no mira que es peligroso lo que hacen alguien los va denunciar con lo que ustedes hacen alguien les va a denunciar y les van a cortar la cabeza y fue lo que pasó (Haroldo González, comunicación personal 18 de diciembre del 2010).

Fig 7 Haroldo González. Poema "El Gran Zoo". Cortesía Haroldo González. 1973

Fig 8 Haroldo González. Poema "El Gran Zoo". Cortesía Haroldo González. 1973

En 1975 y como consecuencia directa de esta situación de opresión e inseguridad y de violencia que ejercía la dictadura cívico militar uruguaya, Haroldo González y dado la peligrosidad de estas prácticas artísticas decidirá exiliarse: Yo me fui en Enero de 1975 cuando yo me fui de acá cuando el avión levantó el vuelo yo respiré! Volví a respirar por lo menos podría respirar" (Haroldo González, comunicación personal 18 de diciembre del 2010).

Haroldo González se fue 2 años a Sud-África, volvería a Uruguay en 1977, y recuerda; bueno por lo menos me voy y no pase por lo que tuvieron que pasar Caraballo y Padín (Haroldo González, comunicación personal 18 de diciembre del 2010).

Clemente Padín en su teoría de arte latinoamericano sobre *"De la Representación a la Acción"* se hace preguntas tan importantes que se relacionan directamente con el "Arte Inobjetual" y con la

desmaterialización del arte como relacionará estas nuevas prácticas de "accionar político" y cómo influyen en la historia o en la realidad que se está viviendo, en el artista y en el espectador. Como esta democratización del arte y estas nuevas prácticas deben cambiar la historia o en este caso la dictadura cívico-militar que se están viviendo y que está sufriendo.

Postal diseñada por Dámaso Ogaz, hacia 1978

Fig. 8 Postal diseñada por Dámaso Ogaz, hacia 1978.

Esta postal de "Arte Correo" se realizó con la intención de poder liberar a Clemente Padín que estuvo preso durante 7 años por pertenecer al Partido Comunista Uruguayo y le requisaron unas tres cuartas partes de su archivo de "Arte Correo" que a día de hoy no ha vuelto a recuperar. Jorge Caraballo que estuvo 7 meses preso y que tras salir en libertad dejó las prácticas artísticas, hasta que se jubiló, y no volvería más a practicar "Arte Correo", lamentablemente falleció recientemente en Montevideo rodeado de todas sus obras artísticas, el introduzco el "Arte Óptico" entre otras tendencias artísticas en Uruguay y fue un gran referente como artista conceptual entres los artistas de su generación de los años 60, 70, en Uruguay.

En este segundo apartado hablaremos sobre las prácticas artísticas en Argentina en la última dictadura cívico- militar Argentina (1976-1983). En Argentina según la teórica argentina Ana Longoni[14] a fines de los años 60, 70, la radicalización de la política que recrea la sociedad argentina impactará a un gran número de artistas e intelectuales, en su forma de producción artística. La apropiación de los procedimientos de la violencia política como un recurso artístico crecerá en unos años según A. Longoni la "Violencia Revolucionaria" se instalará en las calles por unos sujetos políticos concretos que implicaban una adhesión a los artistas con las diferentes organizaciones políticas, guerrillas armadas o con sus acciones y su intervención en las políticas culturales especificas o concretas. A. Longoni en esta década de finales de los años 60 principios de los 70 "no hubo unas de políticas culturales especificas o de programas concretos de intervención en el campo artístico". (Longoni, 2005, p.4).

14 (Argentina 1967) es poeta, dramaturga e investigadora Doctora en Artes (Universidad de Buenos Aires), es profesora de Teoría de los Medios y la Cultura en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Dicta también seminarios sobre arte y política en el grado y el posgrado de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA) y en otras universidades. Dirige el grupo de investigación "Artes plásticas e izquierdas en la Argentina del s. XX".

Tucumán Arde

En los años 60-70 en Argentina se produce dentro de las prácticas artísticas la "Vanguardia Artística y Política "según A. Longoni. En el 1968 en Argentina otro, exposición colectiva de práctica estético política fue lo que se denominó como "Tucumán Arde". Hubo un ámbito institucional y político entorno al CGTA (Confederación General de Trabajadores Argentinos) que apoyó las reivindicaciones de los sindicatos más intransigentes-portuarios, petroleros, azucareros etc. y puso de pie a las regiones del interior que gravitaban poco con la CGTA, donde sectores sindicales y porteños intelectuales y de izquierda estrecharon vínculos y colaboraron cada vez más con esta central obrera.

"Tucumán Arde" fue una obra de concepción y realización colectiva y multidisciplinar que se realizó en las sedes de la "CGT de los Argentinos" de Rosario y Buenos Aires. La hicieron intelectuales y artistas de diferentes disciplinas, de ambas ciudades, que se proponían crear un fenómeno cultural de características políticas que excediera los cauces habituales de las vanguardias que ellos mismos practicaban. Para ello era necesario asimilar el concepto de "vanguardia estética" al de "vanguardia política". Uno de las principales características fue la de evitar la "absorción de la obra" arrancándola del circuito tradicional de las instituciones culturales oficiales. El otro, transformar el hecho artístico, en un medio de transformación política y de adhesión a las luchas populares del momento.

El tema de "Tucuman Arde" fue elegido por los problemas sufridos por los cañeros de azúcar y obreros, fue unos de los cinco puntos de plan de lucha de la CGTA, que los artistas argentinos apoyaron. Tucumán en noviembre del 68 arrastraba una de las máximas crisis económicas con los cañeros de azúcar como: pobreza, explotación, represión aislamiento y desinformación. Con la intención de inventar una estructura que permitiera filtrar en los medios periodísticos la información que no se publicaba, artistas e intelectuales pensaron en hacer una exposición.

La exposición la realizaron intelectuales y artistas de diferentes disciplinas de Rosario y Buenos Aires. La estructura consistía en diferentes acciones, aparentemente independientes, que luego confluían en la etapa final dándole el sentido buscado y aumentando su intensidad. Las actividades consistieron en: Una campaña incógnita "TUCUMAN", Pegatina de afiches por toda la ciudad, Campaña de la Bienal, Pegatina de afiches (de diseño más "refinado") anunciando una "1° Bienal de Arte de Vanguardia" en la Sede de la CGT (Congreso General de Trabajadores de los Argentinos). Se anunció en los medios del viaje de un nutrido grupo de artistas de vanguardia de Buenos Aires y Rosario hacia Tucumán, para "interiorizarse" de los problemas de la zona. De la campaña "Tucumán Arde", hubo pintadas con aerosol (al estilo campaña política)" de la frase "Tucumán Arde" y pegatinas con la misma inscripción, obtención de la información (reportajes grabados y filmados, fotografías, textos, etcétera) por el grupo que había viajado a Tucumán. El material era recibido y procesado para su exhibición por el grupo con base en Rosario, encargado de montar la exposición final. De regreso el grupo de Tucumán se inaugura la muestra con el material en la CGT de Rosario, el mismo día y en el mismo lugar que se había anunciado la inauguración de la "Bienal de Arte de Vanguardia".

Durante la exposición se realizaron reportajes al público que inmediatamente se desgravaron, se "tipiaba" y se imprimieron para la distribución. En Rosario la exposición duró una semana, en

Buenos Aires fue clausurada por la policía el mismo día de la inauguración. Pocos medios difundieron la información, quienes realizaron esta obra fueron: Balvé, Bortolotti, Carnevale, De Nully Brown, Favario, Ferrari, Ghilioni, Giura, Gramuglio, Jacoby, Elizalde, Escandell, Maisonnave, Naranjo, Puzzolo, Pidustwa, Renzi, Rippa, Rosa y Schork Walsh. En la concepción de la idea también habían participado Carreira, Paksa (creadora del título de la obra), Ruano y Suárez.

Fig 9 Afiche de "Tucumán Arde".

"Tucuman Arde" unió "La Vanguardia Estético-Política" (Longoni & Mestman, 2008, p. 4) radicalizó en todas sus opciones. La experiencia fue muy intensa y en muchos aspectos, llegando a pensar que ya no era posible la realidad a través del arte, aun cuando ese arte fuese de Vanguardia. Para algunos artistas la opción fue abandonar el arte aun cuando éste fuese de Vanguardia, la opción entre otras fue por parte de algunos artistas argentinos integrarse a la lucha política uniendo así "las acciones políticas y violentas", (Longoni & Mestman, 2008, p. 7). En próximas investigaciones se analizará más exhaustivamente estos artistas que se integraron a lucha política.

Instituto Di Tella. (1958-1970)

Durante estos años también fue importante el centro de investigación cultural sin fines de lucro de la Argentina, "Instituto di Tella" fundado el 22 de Julio del 1958 durante el gobierno de Arturo Frondizi por la fundación Di Tella, en homenaje al ingeniero italo-argentino Torcuato Di Tella. Situado en la calle Florida 936, conoció su mayor auge entre el 1965-1970, cuando fue el "Templo de las Vanguardias Artísticas" y fue combatido por el gobierno de facto de Juan Carlos Onganía que lo clausuró en 1970.

Fig 10 Instituto di Tella, (1958-1970)

El FATRAC (Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura)

El FATRAC (Frente Antimperialista de trabajadores de la Cultura), fue el nucleamiento de intelectuales y artistas que por una cuestión táctica de vínculo del momento histórico no se explicitaría abiertamente su existencia. El PRT (Partido Revolucionario de los trabajadores (PRT)[15], que surgió en 1965 hasta el 1977 se mantuvo muy activo. Su dirigente en el ámbito cultural fue Daniel Hopen detenido-desaparecido hasta el día de hoy, fue apodado "El Cubano" por su acento y por su estada en la isla. En 1973 D. Hopen conjuntamente con otros dirigentes de trabajo el PRT (Partido Revolucionario del Trabajador) y después con el ERP[16] (Ejército Revolucionario del Pueblo) una guerrilla armada argentina, el brazo armado del PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores) de orientación marxista. Su líder fue Mario Roberto Santucho, durante los años 70 fue detenido-desaparecido y asesinado en operativo de las FFAA de Argentina. En el año 1977 el PRT seria desarticulado por las FFAA como consecuencia del Operativo de Independencia y del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional. Los objetivos declarados por el Ejército Revolucionario del Pueblo ERP eran lograr, mediante la lucha armada, hacer un golpe de estado e inculcar el socialismo, además de extender sus ideas al resto de América Latina. Para esto último el ERP, formó la Junta de Coordinación Revolucionaria, que también integraban el Movimiento de Liberación Nacional (Tupamaros) de Uruguay, el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) de Chile y el Ejército de Liberación Nacional (ELN) de Bolivia.

15 Fue un partido comunista de Argentina de la década de 1970, desarrollará la lucha armada como estrategia central para la toma del poder y la revolución socialista su apogeo tuvo lugar entre el 1965-1977 que fue desarticulado por la represión estatal. Sus líderes fueron Mario Roberto Santucho, Luis Mattini, Enrique Gorriaran.

16 ue una organización armada argentina que constituyó la estructura militar del PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores) de orientación marxista, liderado por Mario Roberto Santucho, durante la década de los 70. A principios del 77 fue desarticulado por las Fuerzas Armadas Argentinas a través del terrorismo de estado y muchos de sus militantes fueron asesinados y detenidos-desaparecidos.

Daniel Hoper perteneció a la fracción que se rompió con el ERP y daría origen a la fracción del ERP-22 de Agosto, fue detenidos-desparecido en 1976. Franco Castiglione escribió hace algunos años una semblanza imaginaria de sus días de detención clandestina en uno de los campos de concentración argentinos Daniel había revolucionado ese ambiente con su llegada. No bien puso su pesado pie en la 'leonera', la enorme celda de la antigua Coordinación Federal, la envidiable mezcla de auto ironía y humor. Daniel "les relato, con la autoridad que le otorgaba la larga militancia revolucionaria, cuentos de antihéroes en esos pocos países que todos ellos admiraban. Ansiosamente desgranaba anécdotas y bromas entonándolas con una extraña melodía que terminaba en una risa ahogada" (Longoni, 2005, p. 5).

El FATRAC centro su trabajo de intervención política sobre las zonas más dinámicas y politizadas del campo cultural, buscando impulsar tomas de posición y acciones radicalizadas en esos ámbitos, de por si bastante agitados. Los grupos de vanguardia artística en Buenos Aires y Rosario estuvieron entre sus objetivos privilegiados," y al menos tres de sus integrantes más destacados, Ricardo Carreira y Eduardo Ruano (en Buenos Aires) y Eduardo Favario (en Rosario) ingresaron."(Longoni, 2006, p.7).

Otros intelectuales argentinos que estuvieron también relacionados con el FRATAC periodistas y escritores como Nicolas Casullo psicoanalistas como Blas de Santos y Martha Rosenberg, músicos como Adolfo Reisin, científicos como Nelson Becerra. Se organizaron en distintos equipos o células de acuerdo a la extracción profesional (psicologos, artistas, etc.).

Según la teórica A. Longoni (2005) en su artículo resalta que el Fatrac se realizó un trabajo de "captación" para el partido o artistas e intelectuales era como una antesala para la organización política del PRT/ERP (p. 8). Los artistas cómo Ruano, Faviaro, o como Casullo se integraron al PRT/ERP "los que estaban más capacitados, construyeron ese frente, pero vieron lo estético y cultural" (Longoni, 2005, p. 8).

Realizaron algunas intervenciones "estéticas" callejeras como operativos "semiclandestinos". Por ejemplo en la Dictadura de Onganía (1966-1970) se colocaron pasacalles con textos como *"Viva la Revolución"* o *"Viva el Che"*, era como una producción estética para atacar a la política dictatorial actual de Onganía. Uno de los actos realizados de forma clandestina fue el Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario, cuando en una galería comercial en pleno centro se soltaron unos globos inflados con cartel "Llega la Revolución".

El Fratac tenía una organización interna de influencia trotskista que marcará mucho sus actuaciones y según A. Longoni tuvo" cinco momentos claves" (Longoni, 2005, p. 9) que se analizarán en futuras investigaciones.

Se discutirá el lugar que deben ocupar los intelectuales en los procesos políticos y se recoge en los siguientes fragmentos: "Los trabajadores de la cultura en el proceso de guerra popular, la participación real y la participación ficticia. El FRATAC intentará en el sector de la cultura llevar a un sector las expresiones ideológicas, políticas y estratégicas" (Longoni, 2005, p.10).

A modo de conclusión podemos decir que el FATRAC estipuló un rol intelectual en la revolución

titulado *"Los trabajadores de la cultura en el proceso de guerra popular"* y fechado en Buenos Aires en octubre de 1975. Se puede entender que el Fatrac como un organismo que apostó por una "Cultura Militante y por una Cultura Combatiente" (Longoni, 2005, p. 11). La condición política de la creación artística también planteará que la Revolución es posible dentro de la esfera del arte, además de crear una reivindicación de la conciencia crítica contra el sistema. Una de las consignas dentro del FRATAC fue la del Che[17]: *"El Deber de todo Revolucionario es hacer la Revolución".* (Longoni, 2005, p. 12)

El FRATAC significó tal como afirma A. Longoni quedó sujeta a la coyuntura de "Vanguardia Artística/ Vanguardia Política"[18] por la situación histórico- política del momento, de la violencia de los años 60-70 en Argentina, muy marcados las dictaduras cívico-militares y la perpetuación de terrorismo de estado y la violación de DDHH.

León Ferrari. (Buenos Aires 1920-2013)

Un artista emblemático durante la última dictadura cívico-militar argentina fue sin duda León Ferrari[19] (1920-2013) que además se tuvo que exiliar durante todo el período de la última dictadura cívico-militar argentina. León Ferrari tiene una gran trayectoria en su obra artística en lo que se ha denominado como "Vanguardia Política" en el período de las diferentes dictaduras de Argentina y en posdictadura. Su gran preocupación a lo largo de su vida fue denunciar los abusos de poder y la intolerancia de la sociedad, a su vez realizó una dura crítica hacía la religión católica un hecho que le llevó a la censura por parte de la iglesia católica de muchas de sus exposiciones. Las guerras también fue una de sus grandes preocupaciones a lo largo de su trayectoria artística.

La obra que analizaremos será *"La Civilización Occidental y Cristiana"* (1965) hace una alusión a la Guerra del Vietnam, una dura crítica a los bombardeos por parte de E.U.A a Vietnam. Con el Cristo de Santería relaciona la sociedad Occidental y cristiana como participe de todas estas atrocidades a lo largo de la historia. Esta obra fue censurada en el Instituto di Tella. Una vez más León Ferrari fundió la "Vanguardia Política con la Vanguardia Estética".

17 Ernesto Guevara; (Rosario1928-La Higuera1967) fue un político, militar, escritor y periodista y médico argentino. Ideólogo y comandante de la Revolución Cubana (1959). Apodado el "Che-Guevara".

18 Longoni A (2005). El FRATAC, frente cultural del PRT/ERP. *Lucha Armada,* (Nº4).1-23.

19 León Ferrari es hijo del gran arquitecto y restaurador de iglesias italiano Augusto César Ferrari. Cursó estudios de Bellas Artes y de Ingeniero. La vida de artista argentino quedó marcada también por la última dictadura cívico-militar ya que uno de sus tres hijos Ariel Ferrari a día de hoy continúa detenido-
desaparecido.

Fig. 11 León Ferrari 1965 "*La Civilización Occidental y Cristiana*". Obra política dentro del Di Tella.

En futuras investigaciones se analizará más exhaustivamente el papel de León Ferrari y su trayectoria artística y cómo en la posdictadura de Argentina denunció todos los crímenes de Lesa Humanidad cometidos por las FFAA durante la última dictadura cívico-militar argentina, además el propio artista tiene un hijo detenido-desaparecido hasta el día de hoy Ariel Ferrari. El artista fallecido recientemente y nos dejada un legado artístico muy importante para analizar.

La obra de más abajo pertenece a la serie creada en 1995 llamada "*Nunca Más*", -Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas- (CONADEP) publicado en 1985. En esta serie de collages L. Ferrari yuxtapondrá militares argentinos, nazis, arzobispos y papas. El collage que he seleccionado "Fragata-Escuela" "Libertad" Massera hace referencia a los cadáveres que aparecieron en las costas uruguayas como consecuencia directa de los vuelos de la muerte. En que se tiraban los cuerpos de los detenidos-desaparecidos argentinos y aparecieron en las costas uruguayas. Refleja la ironía de poner en libertad el militar E.E.Massera (Paranná1925-2010) perteneciente a la

Armada Argentina destituido por resultar culpable de Crímenes de Lesa Humanidad. Entre 1976 y 1978 gobernó de facto durante el proceso autodeterminado "Proceso de Reorganización Nacional" junto con los militares Jorge Videla y Orlando Ramón Agosti también acusados de Crímenes de Lesa Humanidad.

Fig 12 "Fragata-Escuela" "Libertad"Massera (foto: Secretaria de información Pública). Noticias de los diarios: 6/9/76. La opinión 29/5/76 y 11/5/76 y la prensa 3/5/76. *Serie Nunca Más*. 1.995

"El Siluetazo"

Por último analizaremos "El Siluetazo" como se conoce, a las dos jornadas semejantes que le siguieron, en diciembre de 1983 y marzo de 1984 señala uno de esos momentos excepcionales de la historia del arte en Argentina. Dónde una iniciativa artística coincide con la demanda de un movimiento social, y toma cuerpo por el impulso de una multitud. Implicó la participación, en un

improvisado e inmenso taller al aire libre que duró hasta la medianoche, de cientos de manifestantes que pintaron, "pusieron el cuerpo" para dibujar sus siluetas y luego las pegaron sobre las paredes, sobre monumentos y árboles, a pesar del gran dispositivo policial, en medio de una ciudad hostil y represiva se liberó un espacio (temporal) de creación colectiva. Que se puede pensar como una redefinición tanto de la práctica artística como de la práctica política, en ese sentido cabe preguntarse por los modos en que éstas experiencias fueron leídas e interpretadas como formas artísticas o como dispositivos o específicos en la lucha por los derechos humanos.

Los orígenes del "Siluetazo", reunidos en libro que coordinaron A.Longoni y G. Bruzzone[20] hace un análisis historiográfico de lo que significó este movimiento, es un libro colectivo y que llevo a cinco años de investigación. Recopila diferentes puntos de vista de la importancia de este movimiento artístico a fines de la dictadura argentina en septiembre de 1983 y que se analizará exhaustivamente en futuras investigaciones por la relevancia que tuvieron estas prácticas artísticas en Argentina.

En 1982 la Fundación Esso convoca a un Salón de Objetos y Experiencias (que se suspendida por la guerra de Malvinas). Los Aguerreberry, Flores y Kexel –que compartían el taller– deciden intervenir en este premio privado con una obra que aludiera a la dimensión cuantitativa de la desaparición de personas, el espacio físico que ocuparía la suma de esos treinta mil cuerpos violentamente arrancados de entre nosotros.

El disparador de esta idea fue una obra del artista polaco Jerzy Skapski reproducida en la revista *El Correo de la UNESCO* de octubre de 1978. Se trata de veinticuatro hileras de diminutas siluetas de mujeres, hombres y niños seguidas por este texto donde recuerdas las muertes de los campos de concentración alemanes durante la II Guerra Mundial.

Cuatro millones, treinta mil: en ese rango las cantidades dejan de hablar de personas, de vidas concretas. Visualizar la cantidad –agobiante– de víctimas representándolas una por una: ese es el procedimiento que retoman de Skapski los artistas argentinos, con el agregado de la escala natural. Proyectan variantes de esta idea inicial: envolver la sala de exposiciones (originalmente iba a ser el Palais de Glace, en Plaza Francia) con una larga tela en las que estuvieran estampadas las siluetas, o bien construir un laberinto de papel o de lona en cuyas paredes internas estuvieran pegadas las 30.000 figuras.

Cayeron en la cuenta de que realizar esa cantidad de siluetas exigía contar con unos veinte grupos de trabajo y unos 300 ayudantes que hicieran cien siluetas cada uno, lo que llevó al grupo a aceptar tanto por su inviabilidad como por su dimensión (ocuparía unos 60.000 metros cuadrados) la imposibilidad de hacerse cargo solos de la envergadura y los costos de producción y montaje.

Otro antecedente se origina en el exilio latinoamericano en Europa. AIDA (Asociación Internacional de Defensa de los Artistas Víctimas de la Represión) convocada por AIDA en París, 1980. La Asociación AIDA fundada en París en 1979, realiza una serie de banderas y estandartes para usar en marchas y actos públicos en los que se grafica a los desaparecidos como bustos sin rostro o grupos de siluetas.

20 Longoni A, Bruzzone G (2008). El siluetazo.Buenos Aires: Adriana Hidalgo, Editora.

Según algunos testimonios, Envar Cacho, El Kadri, histórico militante peronista exiliado desde 1975 en Francia y participante activo de la experiencia de AIDA, les sugirió a Aguerreberry, Flores y Kexel que llevaran la idea a las Madres para que fueran los participantes en la marcha los que se hicieran cargo de concretarla.

Pasarán entonces de una propuesta que, si bien era política y riesgosa en tiempos de dictadura, restringía su circulación –y su impacto–al ámbito artístico, a otra cosa: un acontecimiento social en el marco de la creciente movilización en contra de la dictadura cívico-militar argentina.

La propuesta inicial de los artistas no habla de "arte" sino de crear un hecho gráfico que golpeará por su magnitud y por lo inusual de su realización que remueva la atención y la convocatoria de los medios de prensa.

Dejar las siluetas pegadas en la calle una vez disuelta la movilización, les darían una presencia pública, la idea era tanto tiempo como el que tarde la dictadura en hacerlos desaparecer nuevamente.

La iniciativa fue aceptada, corregida y reformulada por las Madres y concretada por la movilización, que se apropió rápidamente del procedimiento y lo transformó en los hechos. También AIDA-Suiza organizó en 1982 una marcha con los manifestantes vestidos de negro y el rostro cubierto por máscaras blancas, idea que es retomada en posteriores marchas de las Madres. Fue desde el exilio europeo que llegaron no sólo la idea de las máscaras sino también la de las manos en la que se basaron los integrantes del Frente por los Derechos Humanos para las reformulaciones.

En un principio el proyecto contemplaba la personalización de cada una de las siluetas, con detalles de vestimenta, características físicas, sexo y edad, incluso con técnicas de collage recuerdan los artistas. Se preveía realizar una silueta por cada uno de los desaparecidos. Las Madres señalaron el inconveniente de que las listas disponibles de las víctimas eran muy incompletas, por lo que el grupo realizador resolvió que las siluetas fueran todas idénticas, sin inscripción alguna.

Los organizadores habían llevado a la plaza rollos de papel madera, diversas pinturas, aerosoles, pinceles y rodillos y unas 1.500 siluetas ya hechas, además de plantillas para generar una imagen uniforme. Pero el proceso mismo de producción colectiva a lo largo de la Marcha de la Resistencia transformó cualquier intención de homogeneidad. Fueron las Abuelas de Plaza de Mayo las que señalaron, ya en plena jornada en la Plaza, que también debían estar representados los niños y las mujeres embarazadas.

Entonces, Aguerreberry le colocó a Kexel un almohadón en el abdomen y trazó su silueta de perfil, le agregó detalles como el vestido y el rodete, y así nació el molde para las siluetas de embarazadas. La hija mayor de Kexel, de apenas tres años, prestó su cuerpo para la plantilla de la silueta infantil. Los bebés se hicieron a mano alzada Aguerreberry recordaba la espontánea y masiva participación de los manifestantes, que pronto volvió "prescindibles" a los artistas.

Las siluetas ponían en evidencia "*eso*" que la opinión pública ignoraba o prefería ignorar, eso que se sabía y a la vez no se sabía: la magnitud del terror entre nosotros. Las siluetas horadaban el muro de silencio instalado en la sociedad durante la dictadura en torno a los efectos de la represión que puede

sintetizarse en la expresión del sentido común autojustificatorio tan frecuente en la postdictadura: "*Nosotros no sabíamos*", Grüner sitúa las siluetas como "intentos de representación de lo *desaparecido*: es decir, no simplemente de lo 'ausente' –puesto que, por definición, toda representación lo es de un objeto ausente–sino de lo intencionalmente *ausentado*, lo hecho desaparecer". (Longoni &Bruzzone, 2008, p. 25)

La lógica en juego es –concluye– la de una *restitución* de la imagen como *sustitución* del cuerpo ausentado. "¿Qué pasa con esta capacidad de sustitución/restitución en relación a la práctica concreta del Siluetazo?" (Longoni & Bruzzone, 2008, p. 25).

Los manifestantes emplearon su propio cuerpo como molde, como una de las modalidades para marcar la silueta. A medida que los rollos eran extendidos sobre el césped o las veredas, algunos jóvenes se acostaban sobre el papel y otros marcaban con lápiz la forma a todo el cuerpo, que seguidamente eran pintados. La silueta se convierte de este modo en la huella de dos cuerpos ausentes, el de quien prestó su cuerpo para delinearla y –por transferencia– el cuerpo de un desaparecido, reconstruyendo así los lazos rotos de solidaridad en un acto simbólico de fuerte emotividad.

La acción de "*poner el cuerpo*" lleva una ambigüedad intrínseca: ocupar el lugar del ausente es aceptar que cualquiera de los allí presentes podría haber desaparecido, correr esa incierta y siniestra suerte. A la vez, encarnarlo es devolverle una corporeidad –y una vida– siquiera efímera. El cuerpo del manifestante en lugar del desaparecido como soporte vivo de la elaboración de la silueta. Es el rasgo del "Siluetazo" que habilita aquellas lecturas que entienden la silueta como "una huella que respira". En cada silueta revivía un desaparecido, (en palabras de Nora de Cortiñas Madre de Plaza de Mayo)" (Longoni & Bruzzone, 2008, p. 27).

"Aparición con vida" se suele entender a las siluetas como la concreción visual de la consigna "Aparición con vida", levantada por las Madres desde 1980 (se coreaba en las marchas "con vida los llevaron, con vida los queremos"). Respondía en esa coyuntura a los rumores inciertos que circulaban acerca de que el aparato represivo mantenía detenidos con vida en campos clandestinos. Esta mínima esperanza de que algunos desaparecidos continuasen vivos empezó a esfumarse con el paso del tiempo, cuando esa expectativa se vio enfrentada al descubrimiento de fosas comunes de NN y a los primeros testimonios de los poquísimos sobrevivientes acerca de los cruentos métodos de exterminio.

Pilar Calveiro[21] reflexiona sobre la dificultad social de procesar esa espantosa verdad que enunciaban los sobrevivientes o reaparecidos cuya sola vida volvía sospechosos y más porque no hablaban de desaparecidos sino de muertos, de cuerpos sistemáticamente arrasado[22]. Aun así la consigna "*Aparición con vida*" siguió siendo central en el discurso de las Madres por mucho tiempo, y contínua vigente actualmente, abastecer a una "elite" que el artista ha ido formando a su pesar, un arte

21 (Buenos Aires, 1953) Es una politóloga argentina, Doctora en Ciencias Políticas, actualmente vive en México donde se tuvo que exiliar tras ser secuestrada en actual ex-Esma (Escuela de Mecánica de la Armada) Ha realizado estudios y análisis muy importantes sobre la violencia política en la última dictadura Cívico-Militar Argentina.

22 Véase Longoni A, Bruzzone G (2008). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, Editora.

tocable que pueda ser ubicado en cualquier "hábitat" y no encerrado en Museos y Galerías. Un arte con errores que produzca el alejamiento del exquisito. Un aprovechamiento al máximo de la estética del "asombro", vía "ocurrencia".

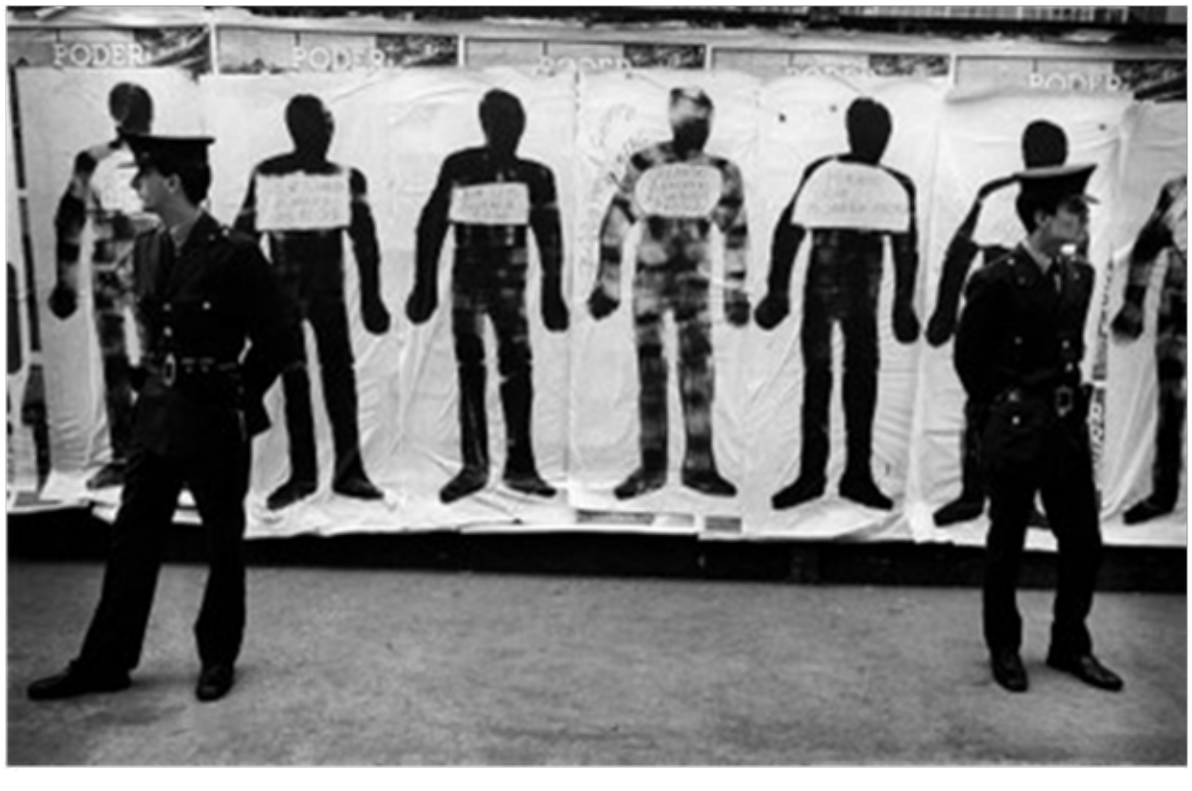

Fig 13 "El Siluetazo" 1983

Fig 14 "Siluetazo" 1983.

Fig 15 “Siluetazo” 1983.

Fig 16 “El Siluetazo”1983.

Fig 17"El Siluetazo" 1983.

Fig 18 "Madres de Plaza de Mayo". Manifestación Buenos Aires 1985.

Consideraciones Finales

Para concluir podemos decir que las prácticas artísticas de la dictadura cívico-militar de Uruguay (1973-1985) y las prácticas artísticas de las dictaduras cívico militar en Argentina (1976- 1983) estuvieron marcadas por el momento histórico-político que se estaba viviendo.

A su vez las prácticas artísticas aquí analizadas muestran la denuncia de esa violencia social y política que marcaron las dictaduras del Cono Sur, la violación sistemática de los de los DDHH y los crímenes de Lesa Humanidad conjuntamente con el Terrorismo de Estado.

En el caso de Uruguay en ese período se dictaminó por ley el cierre de la Escuela Nacional de Bellas Artes, provocando así un vacío intelectual para los artistas, pero a su vez se crearon nuevos espacios como fueron los "Talleres de Artistas" que suplieron la función pedagógica que tenía la Escuela Nacional de Bellas Artes.

La dictadura cívico-militar uruguaya ideó el DINARP (Dirección Nacional de Relaciones Públicas de Uruguay) desarrollará una política de medios de comunicación del régimen y de esta forma tendrá más controlada la sociedad del momento. Se establece un control total y absoluto de los medios de comunicación proporcionando un adoctrinamiento de los jóvenes y surgimiento del nacionalismo y el "Nuevo Uruguay".

La institución cultural del Museo Nacional de Artes Visuales y sus políticas culturales ejercidas en todo este período fue de censurar a los artistas uruguayos era un espacio de censura y de control por la dictadura dónde solo se realizan exposiciones de E.U.A y de Europa se trabaja con mucha cautela durante todo este período el MNAV por miedo a represalias.

En todo este ambiente dictatorial en Uruguay surgirán nuevos lenguajes y nuevas prácticas artísticas lo que se ha denominado como "Arte de Resistencia" ,y hizo que en Montevideo en este período, instituciones culturales que ya existían como: el Club de Grabado de Montevideo, el Teatro Circular y la Cinemateca conjuntamente con la Feria de Libros y Grabados se aglutinaran artistas e intelectuales de ideología de izquierdas y del Partido Comunista Uruguayo para crear nuevos lenguajes en contra la dictadura cívico-militar uruguaya. Fueron espacios de denuncia de la falta de libertades y de expresión artística.

El "Arte Correo" en Uruguay con los artistas Jorge Caraballo, Haroldo González y Clemente Padín impulsores y sus máximos creadores, denunciaron con sus obras todo lo que sucedía en la dictadura cívico-militar uruguaya. Crearon una red Latinoamericana que permitió con diferentes artistas de la región la permanente denuncia de la falta de libertades y violaciones de DDHH y crímenes de Lesa Humanidad.

Para el caso de Argentina, se analiza la violencia que ya existía en los años 60-70 en Argentina con la dictadura de Onganía, y como en ese período ya fue importante las prácticas artísticas de lo que se denominó como "Tucumán Arde". Se analiza el espacio que a su vez fue censurada y cerrado el "Instituto di Tella" espacio cultural que fue la principal vanguardia artística en la ciudad de Buenos Aires.

A posteriori se analizará el papel que tuvo el Fratrac con sus artistas que se afiliaron en el PRT-ERP y cómo fueron sus prácticas artísticas donde confluyen el arte-política.

El artista argentino León Ferrari marcado duramente por la última dictadura cívico-militar argentina, hemos seleccionados y analizado dos obras a modo de ejemplo de como las prácticas artísticas de arte-política fueron muy importantes, a lo largo de su vida y trayectoria artística de este gran artista argentino recientemente fallecido.

Por último, se ha analizado "El Siluetazo" que marcará una forma de práctica artística que ocupa el

espacio urbano y que a su vez reclama ese "cuerpo" que está faltando de los detenidos-desaparecidos de la última dictadura cívico-militar Argentina.

A modo de conclusión podemos observar como las últimas dictaduras cívico-militares de Uruguay y de Argentina producen unas nuevas prácticas artísticas donde la política se introducen dentro el arte y a la inversa. Produciendo nuevos lenguajes artísticos y este hecho tan importante ha pretendido ser el eje conductor de este artículo de investigación

Las consecuencias de la última dictadura cívico-militar uruguaya en materia de DDHH y crímenes de Lesa Humanidad y terrorismo de Estado dejó unos 200 a 500 detenidos-desaparecidos. Pero por sus cárceles durante todo el período pasaron unos 8.000 presos políticos se calculan unos 3.000 procesados con un promedio de 6 a 8 años de detención y otros 5.000 detenidos sin proceso, dentro de las dictaduras del Cono Sur fue la que más presos políticos tuvo. La última dictadura cívico-militar argentina dejo hasta 30.000 detenidos-desaparecidos pero las cifras podrían ascender. Además de otras consecuencias histórico-políticas que se analizarán en próximas investigaciones.

Este artículo ha querido ser un breve recorrido y analizado este período tan oscuro dentro de la historia del arte, ha querido reconstruir algunas de las prácticas artísticas que fueron consecuencia directa del período histórico político que se estaba viviendo como fueron las dictaduras del Cono Sur durante el período de los años 70,80 en los casos específicos de Uruguay y Argentina.

Este período tan oscuro de la historia del arte latinoamericana, este artículo de investigación ha querido ser una pequeña aportación que se ampliará en futuras investigaciones.

Referencias

Bentancur, P. (2009). *Clemente Padín. Exposición Antológica*. Montevideo: Banco Central Uruguay.

Bañales, C. & E, Jara (1999). *La Rebelión Estudiantil.* Montevideo: Arca Montevideo: Fin de Siglo.

Caetano, G. & J, Rilla (2006). *Historia Contemporánea del Uruguay. De la Colonia al s. XX*I. Montevideo: Fin de Siglo.

Caetano, G. coord (2005). *20 años de Democracia*. Madrid: Santillana.

Calveiro, P. (1998). *Poder y desaparición*. Buenos Aires; Colihue.

Camnítzer, L. (2008). *Didáctica de la Liberación. Arte Conceptualista Latinoamericano*. Montevideo: Hum, Centro Cultural de España en Montevideo y Centro Cultural de España en Buenos Aires.

Demasi C, Marchesi A, Markarian V, Rico A, Yaffé J. (2009). *La Dictadura Cívico-Militar Uruguaya (1973-1985)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental

Freire C. & Longoni A.org (2009). *Conceptualismos del Sur/ Sul Sao*. Sao Paulo: Anna Blume Editora.

Ferrari L, Canclini N.G, Giunta A, Malvido A. (2008). *Leon Ferrari.Obras/ Works (1976-2008)*.D.F México:Instituto Nacional de Bellas Artes.

Jelin E. & Longoni A. comp (2005). E*scrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid- Buenos Aires: s.XXI editores.

Lacasa J dir. (2006). *Palimpestos. Escritos sobre Arte Contemporáneo Uruguayo.* Montevideo: Cuadernos de Arte Contemporáneo.

Lippard, L. ChandlerJ (1968) .The Desmaterilización of Art. New York En: *Art Internationa*l, vol. 12. nº 2.

Longoni A. & Mestman (2010). M. *Del di Tella a Tucumán Arde, Vanguardía Artistica y Política.* Buenos Aires: Ed. Eudeba.

Longoni A. & Bruzzone , G. comp (2008). *El Siluetaz*o. Buenos Aires: Adriano Hidalgo Editora.

Longoni A (2005). El FRATAC, frente cultural del PRT/ERP. *Lucha Armada*, (Nº 4), p. 1-23.

Márchanz Fiz S. (1985). *Del Arte Objetual al Arte del Concepto*. Madrid: Akal.

Northom V& Yañez C coord. (2009). C*atalogo Crito e Escuta. 7 Bienal Mercosur*. Porto Alegre: Fundaçao Bienal do Mercosur,

Padín, C. (2009). *40 años de Performance e intervenciones urbanas*. Montevideo: El Clú de Yaugurú.

Padín C. (2010). *De la representación a la acción*. Argentina, La Plata: Margen

Parcerisas P. (2007). C*onceptualismo (s) poéticos, políticos y periféricos entorno al Arte Conceptual en España*. Madrid: Akal.

Peluffo G, Laurnadie O, Roca T. (2011). Club de grabado de Montevideo-Montevideo: Centro Cultural de España de Montevideo.

Ranciere J. (2005). *Sobre Políticas Estéticas.* Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

Rico A. (coord). (2007). I*nvestigación Histórica sobre Detenidos-Desaparecidos.* Montevideo: Presidencia de la República de Uruguay -IMPO. Vol. I-II-III-IV.

Rico A. (coord) (2008). *Investigación Histórica sobre la dictadura y el terrorismo de Estado en el Uruguay 1973-1985*. Montevideo: Universidad de la República-CSICFHCE Vol. I-II- III.

“Manifest”: a música como contestação ao Massacre do Carandirú

Glauber Barreto Luna

Doutorando em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Brasil

Professor na Universidade Federal Rural do Semi-Árido, Mossoró, Brasil

glauber.luna@ufersa.edu.br

Recibido: 01/05/2017

Aceptado: 25/06/2017

Para citar este artículo: Barreto, G. (2017). “Manifest”: a música como acontestação ao Massacre do Carandirú. *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales VIII*, pp. 92 - 114. Recuperado en https://iberoamericasocial.com/manifest-musica-contestacao-ao-massacre-do-carandiru/

Resumen: Este artigo tem por objetivo analisar sociologicamente a poética de contestação social expressa na música "Manifest" lançada no ano de 1993 no álbum intitulado "Chaos A.D." da banda de *rock metal* brasileira Sepultura. A referida composição versa sobre o assassinato de 111 detentos da Casa de Detenção de São Paulo pela polícia militar do estado de São Paulo ocorrido no ano de 1992. Esse acontecimento ficou conhecido como "O massacre do Carandirú" e evidencia as violentas ações muitas vezes perpetradas por agentes públicos de segurança e o tratamento degradante ao qual é submetido parte dos detentos das penitenciárias brasileiras. Para tanto, as composições são tomadas aqui enquanto elementos simbólicos portadores de *ethos* pertinentes à determinada sociedade (Geertz, 2014), e, por isso, podem ser "lidas" como documentos que auxiliam no entendimento da realidade social. Metodologicamente, o texto inspirou-se no trabalho de Deena Weinstein (2000) que propõe analisar o *heavy metal* a partir de três dimensões: Dimensão Sonora, Dimensão Verbal e Dimensão Visual. Nesse sentido, para além da referida música, outros elementos – imagens do encarte do álbum, matérias jornalísticas e entrevistas com músicos e ex-músicos da banda –, serviram de dados ao estudo aqui apresentado.

Palabras clave: Contestação; Massacre do Carandirú; Música; Sepultura; Violência Policial.

Abstract: The aim of this article presented here is to analyze sociologically the poetics of contestation expressed in the music "Manifest" released in the year 1993 in the album titled "Chaos A.D." by Brazilian rock metal band Sepultura. The said composition concerns the murder of 111 inmates of the Home of detention of São Paulo by the military police of the state of São Paulo occurred in the year 1992. This event became known as "The Massacre of the Carandirú" and shows the violent actions often perpetrated by public security agents and the degrading treatment to which it is subject part of the inmates in brazilian prisons. Therefore, the compositions are taken here as symbolic elements bearing relevant ethos to a particular society (Geertz, 2014), and, that is why, can be "read" as documents that help in understanding the social reality. Methodologically, the text was inspired by the work of Deena Weinstein (2000) which proposes to analyze heavy metal from three dimensions: Sound Dimension, Verbal Dimension and Visual Dimension. In this sense, beyond the aforementioned song, other elements - album artwork, journalistic interviews with musicians and former musicians of the band - served as data to the research presented here.

Keywords: Contestation. Carandirú's Massacre. Music. Sepultura. Police violence.

Algumas explicações teórico-metodológicas

À guisa das discussões metodológicas é interessante sublinhar que umas das dificuldades que surge às análises sociológicas das expressões artísticas refere-se ao antigo, mas ainda presente, embate travado no cerne da sociologia da arte, entre as perspectivas "externalistas" e "internalistas" de pesquisa. Ora, em verdade, tal disputa epistemológica mostra-se como um meio de delimitação e demarcação dos limites da visão sociológica da arte enquanto disciplina acadêmica. Sendo assim, para que a perspectiva sociológica acerca das expressões artísticas se elevasse à categoria de disciplina autônoma no cerne das ciências sociais, fora preciso a constituição de metodologias e procedimentos metodológicos próprios. Todavia, para tal propósito, tornou-se necessário, em determinado momento após a institucionalização da visão sociológica sobre os elementos relacionados à arte, distanciar-se das análises que muito contribuíram para a sua constituição, a saber: a estética, a crítica e a historiografia da arte.

A assertiva exposta acima pode ser verificada em Nathalie Heinich (2008). Em seu livro A *sociologia da arte*, Heinich evidencia uma clara predileção pelas correntes mais pragmáticas de análises sociológicas da arte, ligadas, sobretudo, às concepções francesa, inglesa e norte-americana do assunto em detrimento da percepção alemã dos fenômenos artísticos considerada por demais idealista.

Ora, seguimos em direção à compreensão da sociologia enquanto disciplina interdisciplinar e mais, transdisciplinar. E no caso da perspectiva sociológica das artes, em especial, em uníssono com Vera Zolberg (2006), ao afirmar que "O envolvimento com outras disciplinas é fundamental ao próprio sentido da sociologia da arte" (p. 92). Esse fato não nega a exigência de metodologia e de ferramentas metodológicas circunscritas à determinada ciência, no entanto, cremos que por mais que seja necessária uma base metodológica, um modelo de análise que possa servir de guia às pesquisas sociais, estas não deveriam ser pensadas enquanto paradigmas. Sendo assim, é suficientemente plausível e até salutar abrirmos espaços para a imaginação, para as inventividades, para a confecção de soluções metodológicas de acordo com os problemas postos pela pesquisa e, neste caso em específico, aos objetivos da análise.

Assim sendo, nossa intenção aqui é realizar uma espécie de mediação entre essas visões analíticas tidas como disjuntivas na medida em que cremos que as duas perspectivas, externa e interna às obras artísticas, dispõem de considerações significativamente proveitosas ao objetivo posto neste trabalho. Portanto, concordamos, uma vez mais, com Vera Zolberg na medida em que essa se antepõe às concepções que vêem enquanto incongruentes as visões internalistas (referida pela autora como sendo caras aos autores humanistas) e externalista das expressões artística. Nesse sentido, a autora afirma: "Juntas, se adequadamente usadas, suas abordagens podem ser complementares" (2006, p. 42).

Deste modo, uma análise sociológica que aborde as técnicas composicionais que atestam um posicionamento crítico ou de resistência a um determinado ou a diversos fenômenos sociais caracteriza-se enquanto análise interna das obras artísticas, ou no caso aqui específico, da obra musical. Entretanto,

torna-se imprescindível expor que o entendimento acerca das expressões artísticas aqui empregado destoa daquela adotada pela estética, a saber: de que as obras de arte são produtos da genialidade individual do artista. Ora, é inegável que a música, assim como o cinema e o teatro, por exemplo, é uma expressão artística iminentemente coletiva e, como aponta o sociólogo Dilmar Miranda, ao citar Theodor W. Adorno "O sujeito que compõe não é uma entidade individual, mas coletiva. Qualquer música, por mais individual que seu estilo possa ser, possui um caráter inalienável, um conteúdo coletivo: qualquer som sempre diz Nós" (como citado In: Miranda, 2001).

Interessante notar que ao tratar a música enquanto resultado da coletividade, tal assertiva pode ser correlacionada com a perspectiva que atesta que as produções artísticas e, entre estas a música, podem sem compreendidas enquanto produtos culturais que evidenciam visões de mundo (Geertz, 2014). Neste sentido, sendo verdade que a música é fruto de uma interação social e, portanto, é bem verdade também, que ela pode ser compreendida enquanto mímesis das emoções, das impressões e dos sentimentos dos indivíduos, ou seja, da interioridade humana (Lukács, 1982). Assim, como meio de consubstanciar os objetivos deste texto, ou seja, de analisar os elementos poéticos de contestação social na música "Manifest" da banda Sepultura, acreditamos ser necessário analisá-la não somente do ponto de vista formal, ou seja, baseando-se nos seus elementos composicionais, mas também, nos demais elementos simbólicos que consubstanciam a poética contestatória expressa pela referida banda. Para tanto, como meio de corroborar com tal empreendimento os estudos da socióloga Deena Weinstein acerca do *heavy metal*, expostos no livro intitulado *Heavy Metal: the music and its culture* (2000) mostrou-se de grande valia. No livro, Weinstein evidencia que o referido estilo musical pode ser analisado e compreendido a partir de três importantes dimensões simbólicas a ele correlacionadas, que são: a Dimensão Sonora, a Dimensão Verbal e, por fim, a Dimensão Visual.

Nesse sentido, cabe aqui expor o que se constitui, de acordo com Weinstein, as dimensões acima referidas. Por "Dimensão Sonora" entendem-se os elementos musicais que constituem o *rock metal*, ou antes, a genérica forma musical que caracteriza o estilo. Já a "Dimensão Verbal" refere-se aos elementos textuais que compõem a mensagem, ou no caso específico deste trabalho, que expressam conteúdos de contestação social. São exemplos de elementos concernentes a "Dimensão Verbal" as letras das músicas, sobretudo, no tocante às temáticas discutidas por meio delas e o significado do nome das bandas, músicas e álbuns. E por fim, a "Dimensão Visual" que engloba tudo aquilo que esteja diretamente relacionado com a imagem dos músicos e, consequentemente, da sua produção, ou antes, à imagética da contestação imprimida à banda Sepultura. Assim, os gestos, vestuário e símbolos feitos e usados pelos músicos; os logotipos das bandas, as imagens que estampam as capas dos discos; as fotografias oficiais dos integrantes da banda vinculadas nas diferentes formas de mídias ou expostas nos encartes dos álbuns; os videoclipes, tudo isso torna-se dados à disposição do investigador para viabilizar a pesquisa.

Por fim, como meio de fomentar uma análise mais pormenorizada dos elementos poéticos de contestação social expressos pela música "Manifest", fizemos uso de entrevistas com membros e/ou ex-membros da banda Sepultura, matérias jornalísticas acerca da referida banda expostas em diferentes mídias e de uma bibliografia que nos possibilitasse a compreensão sociológica do "Massacre do Carandirú".

Entretanto, caros leitores e leitoras, antes mesmo de adentrarmos a análise da composição, acreditamos que uma breve digressão ou excursão pelo tema do *rock metal* ajudaria na compreensão mais abrangente desse estilo musical enquanto produto cultural que traz em si a marca da contestação e da resistência sociais.

Uma breve história do Heavy Metal

Tendo em vista que o objetivo principal deste estudo é analisar as poéticas de contestação social expressas pela banda brasileira de *rock metal* Sepultura, a realização de uma digressão que evidenciasse as origens do subgênero musical aqui focado, o *rock metal*, mostra-se significativamente pertinente na medida em que tal retorno às origens pode auxiliar na compreensão do fenômeno artístico-musical aqui retratado. Além disso, tal mecanismo metodológico permitirá evidenciar que o elemento "contestação" é parte constituinte do r*ock metal* justamente por já se fazer presente nas expressões musicais que formaram a base do *rock*.

Interessante notar que, ao falarmos sobre poética da contestação na música do Sepultura poderíamos substituir o termo "contestação" por "resistência" sem prejuízo semântico, haja vista que, tanto um como outro, denotam a ideia e/ou atitude de posicionar-se contra a algo como, por exemplo, a instituições sociais como a Igreja ou o Estado; ou a comportamentos morais tidos enquanto anacrônicos. Como veremos mais adiante, inúmeros são os exemplos que atestam as expressões musicais enquanto representações ou expressões simbólicas de contestação/resistência a governos ditatoriais tanto no Brasil quanto em outros países como Portugal e Uruguai[1].

É bastante comum não haver provas materiais que determine, com máxima fidelidade, a data exata da gênese de um fenômeno cultural – em geral –, ou de uma expressão artístico musical – em específico. Com o rock metal não é diferente. Sua constituição primeva encontra-se em volta a inúmeras opiniões que corroborariam com o seu "mito fundador". Sendo, portanto, opiniões, estariam estas sujeitas a significativas doses de subjetividade daqueles que "contam um conto e aumentam um ponto"[2] e, desta forma, propícias a indeterminações factuais.

Por se tratar de uma expressão artística e não de um documento oficial, não há uma inequívoca determinação "tempo-espacial" da emergência do referido estilo musical. Porém, antes de tudo, existem especulações a respeito, e estas apontam para o eixo Estados Unidos-Inglaterra de finais da década de 1960, e para algumas bandas precursoras daquela estética sonora.

Um exemplo bastante ilustrativo acerca do que foi referido acima, ou seja, da falta de consenso

1 Acerca de estudos que analisaram a relação entre música e política sobretudo no contexto ditatorial no Brasil ver os trabalhos de Marcos Napolitano (2010); Manoela de Sousa (2015); Paulo Silva e Edwar Castelo Branco (2013); Sheyla Diniz (2012). Já em relação os textos que versaram sobre as músicas enquanto representação de contestação/resistência a governos antidemocráticos em Portugal e Uruguai ver os trabalhos de Pedro Cravinho (2012) e José Fabiano de Aguiar (2008) respectivamente.

2 Ditado popular que expressa que um fato ao ser narrado por inúmeros indivíduos acaba sendo modificado pelas interpretações pessoais que cada um destes tem do fato originário, resultando assim numa narrativa em movimento, ou seja, uma narrativa que está sendo constantemente ressignificada.

a respeito das origens do *metal*, encontra-se no documentário "Metal: a headbanger's journey" realizado pelo antropólogo canadense Sam Dunn em 2005.

Objetivando pôr fim a um dos "mistérios" que envolve a gênese do *heavy metal*, o antropólogo/documentarista entrevista diversos músicos de expressivo prestígio entre os apreciadores do supracitado estilo musical e questiona-os: "Qual a primeira banda de *heavy metal*?" Segundo Geddy Lee, vocalista da banda Rush, a primeira banda de metal foi a estadunidense Bluer Cher; para John Kay, vocalista da banda Steppenwolf, a locução adjetiva "*heavy metal*" aparece na letra da canção "Born to Be Wild" composta por Dennis Edmonton Mars Bonfire em 1968 e que trazia alusão ao estrondoso som das motocicletas e, por isso, teria corroborado com a definição do estilo musical; a inglesa Led Zeppelin é apontada pelo produtor musical Bob Ezrin como sendo a fundadora do *metal*; já na concepção de Lemmy, vocalista do Motörhead, o grupo musical que deu origem ao heavy metal foram os britânicos do Deep Purple por conta da postura no palco e pelo fato de terem sido os primeiros a incorporarem a pirotecnia aos seus shows. No entanto, segundo afirma o cantor norte-americano Alice Cooper, a primeira vez que o termo "heavy metal" foi mencionado foi justamente para se referir à banda Alice Cooper – da qual era vocalista na época – numa entrevista realizada pela revista Rolling Stone provavelmente entre os anos de 1971 e 1973. Entretanto, nenhuma banda foi tão mencionada quanto o Black Sabbath[3].

Dessa miríade de assertivas expostas anteriormente poder-se-ia aferir algumas análises sociológicas. Primeiramente, como meio de legitimar o seu documentário fílmico, Sam Dunn direcionou a questão aos agentes envolvidos diretamente naquilo que Howard Becker (2010) denomina de "Mundos da Arte", conceito que designa assim, "a rede de indivíduos cuja actividade cooperativa, coordenada graças a um conhecimento partilhado dos meios convencionais de trabalho, produz o tipo de obras que estabelecem precisamente a notoriedade no mundo da arte" (p. 22), ou segundo a concepção teórica de Pierre Bourdieu (2009), poder-se-ia afirmar que o antropólogo/documentarista interpelou os agentes que possuem capital simbólico no cerne do campo artístico *heavy metal*, de tal modo que estes mesmos agentes são, portanto, legitimados – pelos outros integrantes do campo –, a conferir opiniões legitimadoras.

Outro ponto que pode ser levantado a partir das opiniões dos músicos acima evidenciadas refere-se à disputa simbólica que subjaz aos discursos proferidos. Tendo em vista que parte das bandas mencionadas são de origem inglesa e parte são originárias dos Estados Unidos, tem-se aí uma contenda entre países no que se refere à "nacionalidade" do *rock metal*. Tal disputa gravita em torno do prestígio social atinente ao reconhecimento de ser este, ou aquele, o país que tenha propiciado a emergência de um estilo musical de significativa abrangência e com bandas representativas do estilo em diversos países[4]. Disputa simbólica parecida, considerando-se evidentemente as devidas

3 Dentre as dez pessoas que opinaram acerca da banda que deu origem ao metal, cinco afirmaram ser o Black Sabbath a criadora do estilo. Entre aqueles que defendem esta perspectiva estava o próprio documentarista Sam Dunn.

4 Como meio de ilustração para a afirmação de que o *heavy metal* se faz presente em inúmeros países, ver o documentário "Global Metal" também realizado pelo antropólogo Sam Dunn. A tese principal que norteia a película fílmica é que o *heavy metal* é, também, um produto da globalização e que, por isso, encontra-se em meio às produções musicais de países culturalmente tão distintos como Brasil e Israel.

proporções, ao que ocorre em relação ao samba no que se refere à sua "naturalidade", se baiana ou carioca.

Ainda abordando o assunto acima discutido, uma terceira e última questão ainda pode ser levantada. Trata-se da real intenção de demarcação, de delimitação do "espaço" pertinente ao *heavy metal* subjacente à determinação da primeira banda do supracitado estilo. Pois que ao se apontar um marco fundador do *metal*, ou antes, a banda que formulou o referido estilo musical, tem-se implicitamente a ideia de diferenciação entre esta banda e todas as outras que apresentavam performances distintas daquilo que, posteriormente, se convencionou chamar de *heavy metal*. Desta forma, assim como são assinalados os fundadores da sociologia enquanto ciência no sentido de expor o exato momento no qual essa nova perspectiva científica se autonomizou das demais disciplinas humanísticas e delimitou o seu campo de ação e seus objetos de pesquisa, o ato de determinar a banda fundadora do *rock metal* tem por efeito expor as características sonoras e performáticas constituintes do referido estilo e, por conseguinte, as convenções estéticas que emergiram naquele contexto e, consequentemente, devem ser adotadas por toda banda que almeja ser classificada sob o rótulo estilístico de metal. Assim, todo mito de origem tem uma dimensão essencialista, ou seja, definir quais as características modeladoras daquele fenômeno.

Mas afinal, quais são as convenções estéticas que formatam o *rock metal*? Ou, antes, qual o contexto social e histórico de surgimento desta forma musical? Para dar conta destes questionamentos, será necessário expor, ainda que brevemente, o panorama sócio-histórico dos Estados Unidos e da Inglaterra de finais da década de 1960 e as influências musicais que contribuíram para a emergência do rock metal durante tal período.

Se como afirmava Lukács (1982), a música é a expressão mimética da interioridade humana, ou seja, dos afetos, sentimentos e emoções do sujeito em meio à realidade empírica, então quais os sentimentos que mais emergiram em meio à década de 1960 nos EUA e na Inglaterra e que serviram enquanto materiais à composição das músicas de *rock metal*?

É interessante notar que o surgimento da música *metal* se dá em meio ao contexto sócio-histórico no qual os agentes sociais experienciavam as angústias advindas do período marcado por instabilidade financeira. A Inglaterra sofria, durante os anos de 1970, com o processo de estagflação econômica, ou seja, altas taxas de juros e baixos níveis de crescimento econômico, acarretando no aumento do desemprego e no aprofundamento da desigualdade social. Já os Estados Unidos vivenciavam os horrores da Guerra do Vietnã e a desilusão da utopia da constituição de um mundo baseado na paz e no amor, idealizado pelo movimento do *Flower Power*[5].

Ainda se tratando do contexto sócio-histórico que propiciou a gênese do rock pesado, o comunicólogo Jeder Janotti Jr. (2004) afirma:

> O período de surgimento do *heavy metal* foi marcado pelas frustrações juvenis no início da

5 O *Flower Power*, termo que significa "força das flores" em uma tradução para o português, foi o lema utilizado pelo movimento hippie durante a década de 1960 e que simbolizava a ideologia da não-violência e a rejeição à Guerra do Vietnã.

> década de 1970. Se a busca romântica por transformações do mundo marcou parte do *rock* nos anos 60, o início dos anos 70, ao contrário, foi alimentado pelas frustrações, tal como atesta o seguinte depoimento: "O sonho acabou! Com isso quero dizer que toda a euforia do poder jovem – o mito da nova geração, enfim se foi" (John Lennon apud Muggiati 1973, p. 75). Não por acaso, a trajetória do *heavy metal* é carregada de traços "sombrios": a obscuridade, o desencanto e a opressão. (Janotti Jr., 2004, p. 21)

Outro importante elemento que merece destaque na sociogênese do *rock metal* trata-se da origem econômica de músicos pertencentes às bandas precursoras do supracitado estilo musical. O antropólogo Pedro Lopes (2006) destaca que alguns músicos de bandas precursoras do mundo artístico *metal* eram de origem operária – os chamados *blue collar* –, e/ou as cidades onde estes viviam eram polos industriais, por vezes, em decadência.

O surgimento do *heavy metal* no Brasil encontra um cenário sócio-econômico um tanto quanto diferente da Inglaterra e dos Estados Unidos de finais da década de 1960 e início da década seguinte, mas não menos angustiante para os jovens daqui. O Brasil vivenciava durante os anos de 1980 o contexto de redemocratização da política e alguns resquícios do período ditatorial ainda eram vivenciados no cotidiano.

Interessante notar que o *metal* desponta no Brasil em meio a conturbações socioeconômicas. Apesar do abrandamento da opressão perpetrada pelos militares após a assinatura da Lei da Anistia em 1979, não eram raras as violentas ações policiais contra aqueles que eram considerados "suspeitos". Somando-se o preconceito contra os adeptos do estilo de vida *metal* ao despreparo da polícia em lidar com aquele grupo social que despontava, os resultados advindos de tal fusão evidenciava o claro desrespeito dos agentes públicos de segurança em relação aos fãs de *heavy metal*. Nas palavras do músico Paulo Jr., baixista da banda Sepultura, expostas no documentário "Ruído das Minas": "Cabeludo era sinônimo de vagabundo, maconheiro. Depois que a gente chegou a um certo patamar, isso aí mudou, que a gente começou a ser respeitado. Mas naquela época [década de 1980], quando a gente era moleque a gente tomava dura direto da polícia" (2009).

Outro fato que correlaciona as origens do *rock metal* lá, "do outro lado do oceano", e no Brasil refere-se ao contexto de estagflação pelo qual passou a economia brasileira no início dos anos de 1980. Após altos índices de crescimento econômico experimentados pelo Brasil na década de 1970, pautado, sobretudo, pelo "contexto internacional favorável, marcado pela expansão acelerada do comércio internacional e pela disponibilidade de capitais para investimento e financiamento" (Reis Filho, 2014, p. 79) – fatores que contribuíram para o assim chamado "milagre econômico"[6] –, a economia do país nos três primeiros anos da década de 1980 foi assolapada por altíssimas taxas de inflação (absurdos

6 Acerca do "milagre econômico", o historiador Daniel Aarão Reis apresenta, em seu recente livro sobre a Ditadura, números impressionantes da economia brasileira durante os anos de 1970. De acordo com o autor, o Produto Nacional Bruto (PNB) apresentou um crescimento de "9,5%, em 1970; 11,3%, em 1971; 10,4%, em 1972; 11,4%, em 1973"; a indústria cresceu "14% anuais, com destaque para as locomotivas do processo: a indústria automobilística, a de eletroeletrônicos, a construção civil, com taxas superiores a 20% ao ano" (Reis Filho, 2014, p. 79).

110,2% em 1980 e 211% em 1983)[7], desaceleração do consumo e, por consequência, regressão do crescimento.

Quais as causas que teriam refreado altas tão positivas da economia brasileira? Segundo o historiador Thomas Skidmore (1988), uma série de fatores, sobretudo, fatores externos, interromperam drasticamente o contexto economicamente favorável do Brasil. Entre tais fatores estavam: "os choques do petróleo de 1974 e 1979. Depois foi a subida vertiginosa dos juros do mercado do eurodólar de 8,7 por cento em 1978 para 17 por cento em 1981, salto provocado pela mudança radical na política monetária dos Estados Unidos em 1979" (Skidmore, 1988, p. 458). Sendo estas as causas, quais as consequências do decréscimo econômico brasileiro de finais de 1970 e início de 1980? Devido às dificuldades no equilíbrio da balança de pagamentos, haja vista que o número de importações foi superior ao de exportações, e a iminência da inadimplência da dívida externa, que naquele momento, final de 1981, atingira o montante de 61,4 bilhões de dólares, o país precisou submeter-se a empréstimos junto a diversos órgãos, sobretudo, junto ao FMI (Fundo Monetário Internacional) que exigiu do Brasil a adequação de suas diretrizes políticas à "cartilha" por ele (o FMI) redigida. Entre os "mandamentos" daquela instituição estavam: "reduzir a taxa de expansão da base monetária, apertar o crédito, diminuir o déficit do setor público, fazer desvalorizações mais frequentes, eliminar subsídios e restringir aumentos salariais" (Skidmore, 1988, p. 460).

Desta forma, como aponta Idelber Avelar (2003), assim como ocorreu naqueles países, no Brasil, inicialmente, os adeptos do "mundo metálico" eram oriundos da classe *blue collar.* Entretanto, destaca Avelar, aqui, diferentemente da Inglaterra e dos EUA de finais da década de 1960 e início de 1970, além das recessões econômicas, os *headbangers*[8] brasileiros do início da década de 1980 conviviam, direta ou indiretamente, sob a ótica opressiva de um Estado ainda violento.

Foi justamente no cenário relatado acima que surge na capital mineira, Belo Horizonte, a banda Sepultura ainda na primeira metade da década de 1980.

Por acreditar que para fins deste trabalho a exposição mais detalhada das origens da referida banda torna-se prescindível e pelo fato de já termos realizado tal tarefa em outro trabalho[9], optamos por apenas mencionar que a banda Sepultura tornou-se, ao longo de mais de trinta anos de carreira, o principal expoente nacional do *rock metal*, tendo conquistado sucesso de público e de críticos dentro e fora do país. Outro dado que vale a ressalva refere-se ao fato de que, entre as diversas

7 No tocante às altíssimas taxas inflacionárias no Brasil de inícios dos anos 1980, Skidmore (1988) expõe: "Coincidindo com a recessão, a inflação acelerou-se (gerando a 'estagflação') batendo novo recorde de 211 por cento em 1983, mais do dobro da de 1982. A estas taxas, a inflação devastava a economia apesar da indexação. Os salários, por exemplo, estavam agora perdendo seu valor real cinco vezes mais rapidamente do que em 1978, o ano que precedeu imediatamente a decisão do governo Figueiredo de reajustar os salários duas vezes por ano em vez de uma só vez. (Por esse raciocínio, com uma inflação anual de 200 por cento, os reajustes salariais deveriam ter sido pelo menos trimestrais)" (p. 462).

8 *Headbanger* é como são chamados os apreciadores do *rock metal*. O termo deriva do gesto ou movimento de sacudir freneticamente a cabeça, comumente realizado pelos adeptos de mundo artístico quando da audição de composições do estilo musical supracitado.

9 Referimo-nos à dissertação "Refuse/Resist": as poéticas de contestação social da banda Sepultura. (LUNA, G. 2014).

músicas compostas por membros e ex-membros da banda, muitas delas denotam um claro conteúdo de resistência a diferentes instituições sociais como a Igreja, a Política, entre outras, além das imagens expostas nas capas dos álbuns e videoclipes que corroboram com o objetivo deste texto que é evidenciar a poética contestatória da banda em questão, exposta, sobretudo na música "Manifest", mas também, nas outras dimensões (para fazer jus à perspectiva de Deena Weinstein), correlacionadas à referida composição.

MANIFEST: um relato sobre o Massacre do Carandirú

A música "Manifest" está presente no quinto álbum da banda Sepultura intitulado "Chaos A. D.", lançado em 1993. A música expõe de forma dura e direta os assassinatos de 111 presos da Casa de Detenção de São Paulo em 1992. Esse horrendo acontecimento ficou conhecido como o "Massacre do Carandiru". A letra da referida música narra, de maneira bastante ilustrativa, todo o acontecimento – desde o momento que a rebelião irrompeu no Carandirú, passando pela chegada dos policiais à Casa de Detenção e por fim o assassinato dos detentos –, e atesta, assim, como o próprio título da canção deixa transparecer, um manifesto contra este bárbaro acontecimento que pôs às claras a forma degradante que o Estado brasileiro percebe e trata a sua população carcerária.

Friday, October 2and, 1992
Chaos has descended in "Carandiru"
the biggest penitentiary complex in
South America
Over a hundred inmates dead and
hundreds injured in the massacre
the Police arrived with helicopters
and over two hundred armed forces
They took the jailblock called
"Pavilhão Nove"
and opened fire on the
inmates in a holocaust, method of
annihilation. The government of the city
of São Paulo cannot control
the brutality of its police
Holocaust, Body piles
Confrontation, Mutilation
Discipline, Ignorance
Conflagration, Torture

Over eighty percent of the inmates were
not sentenced yet, The bodies were filled
with bullets and bites from the Police dogs

> The Police try to hide the massacre saying
> there were only eight deaths
> The violence of Brazilian cops is very well
> known outside of Brazil, This kind of
> extermination is a method that they use to
> get rid of the overpopulation in the jails
> The violence of the cops left the whole
> pavillion destroyed after the rebellion
> "Pavilhão Nove". (Sepultura, 1993)

A música "Manifest" inicia com a voz de Max Cavalera simulando uma transmissão radiofônica. Ali, Max assumiu a personagem de um repórter investigativo, de um repórter "tipo ideal" que por meio do seu trabalho almeja a busca da verdade dos fatos e que faz das suas palavras um instrumento a favor da justiça. As denúncias inscritas ali na música são munições, o canto de Max Cavalera e a música da banda Sepultura é a arma apontada contra o Estado e, sobretudo, contra a polícia paulista.

A notoriedade do conteúdo contestatório da música já se evidencia prontamente pelo próprio título "Manifest". Sendo assim, os integrantes do Sepultura desejavam fazer desta composição um manifesto em nome dos cento e onze sujeitos executados pela força policial de São Paulo.

Em relação aos aspectos da forma musical, "Manifest" apresenta elementos composicionais característicos da música modal e há a presença da sonoridade bastante grave como resultado da baixa afinação utilizada nas guitarras – um (1) tom em relação à afinação padrão do instrumento –, o andamento da música relativamente rápido e a utilização dos *Power Chords*. O antropólogo Pedro Lopes (2006) atesta que os *power chords* são acordes tocados nas cordas mais graves da guitarra e que utilizam um menor número de cordas do instrumento quando comparadas aos acordes "normais". Segundo este mesmo autor, é significativa a utilização dos *power chords* nos *riffs*, tão característicos do *rock metal* (p. 90). Já em relação aos *riffs*, Janotti Jr. (2004) afirma: "No *heavy metal*, é muito comum a utilização do *riff*, uma sequência de notas que se caracteriza pela emissão de sons repetidos em momentos-chave da execução musical" (p. 19).

Figura 1: Detalhe da partitura da música Manifest, onde podem ser vistos os power chords, a baixa afinação e o andamento da música. **Fonte:** Pesquisa direta, Tiago Muniz, 2014.

Outro elemento musical significativamente interessante que se faz presente na música "Manifest" é a dissonância, neste caso específico, entre a voz do cantor Max Cavalera e a guitarra do músico Andreas Kisser. Como pode ser visto na imagem abaixo, ao pronunciar as sílabas Dis – ci – pline, Max Cavalera canta-as na tonalidade de Lá (graficamente representada pela letra A). Entretanto, sobreposta a cada célula cantada por Max, a guitarra é tocada por Andreas nas seguintes tonalidades: F#5 – E5 – G5 e Bb5, o que produz uma alternância da harmonia. Sendo assim, pode-se afirmar que as notas Lá (A) cantadas por Max ao se relacionarem com as notas Sol com 5º (G5) e Si bemol com 5º (Bb5) produzem dissonâncias na medida em que o intervalo (A – G5) é uma relação intervalar de 9º maior e o intervalo (A – Bb5) é uma relação intervalar de 7º maior, portanto, intervalos que produzem dissonância conforme a teoria da harmonia musical.

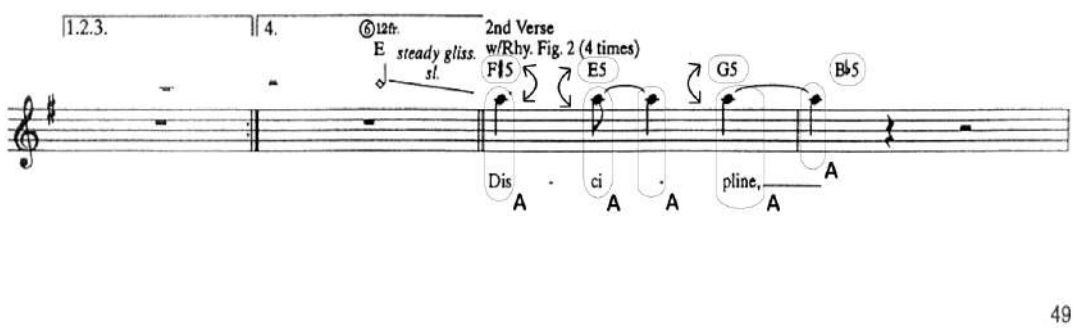

Figura 2: Detalhe da dissonância na partitura da música Manifest.

Fonte: Pesquisa direta, Tiago Muniz. 2014.

Diante do fato abordado na música aqui analisada, um questionamento se faz assaz pertinente: o que motivou a polícia militar do estado de São Paulo a cometer aquele massacre? Desta forma, como meio de responder a tal questão torna-se necessário a exposição do contexto que culminou nessa catástrofe.

Projetada, em parte, pelo arquiteto Ramos de Azevedo[10] durante a década de 1920, a Casa de Detenção de São Paulo ou Carandiru, como era popularmente conhecida, nasceu com a proposta de ser um presídio modelo atento ao recente Código Penal de 1890 que continha aspirações republicanas. Assim, em termos arquitetônicos, o Carandiru era composto por pavilhões – sete ao total – e em cada um destes ficariam alojados os detentos conforme o tipo de crimes cometidos por aqueles.

Interessante notar que o Código Penal brasileiro de 1890 seguiu uma tendência generalizada desde o século dezoito entre diversos países da Europa e das Américas. O objetivo principal destas modificações no sistema jurídico era, de acordo com Michel Foucault em seu célebre trabalho *Vigiar e Punir*, a radical transformação dos meios e das técnicas de punição. Se outrora, tanto a sentença quanto a punição eram deliberados e aplicados em público, após as alterações nos códigos penais descritas pelo pensador francês, dar-se-á uma espécie de ocultação do condenado. Se anteriormente

10 Interessante notar que o arquiteto Ramos de Azevedo fora citado pelo sociólogo Sérgio Micelli em seu trabalho "Nacional Estrangeiro" por conta do seu papel enquanto mecenas e colecionador de arte junto ao movimento modernista brasileiro. Ver Micelli (2003).

era por sobre os corpos dos condenados que as punições deveriam agir de forma impetuosa, agora, as punições deveriam atuar sobre os corpos como meio de conquista, de dominação da mente dos condenados (Foucault, 2013).

Em verdade, antes de ser assolada pela superlotação, a Casa de Detenção de São Paulo chegou a ser considerada, entre as décadas de 1920 e 1940, como referência no que tange à estrutura física e higienização das instalações, acomodação e trato com os detentos. Realidade comum a inúmeros presídios brasileiros, a imensa população carcerária no país vive de maneira desumana, espremida, sufocada, aos montes em celas que, a princípio, caberiam poucos. Como exemplo do que fora exposto, o Carandiru já chegou a ter entre suas dependências uma população de nove mil detentos. Este absurdo número era, ao menos, duas vezes maior do que a capacidade máxima do complexo penitenciário que alcançou o número de 3.250 após a construção de uma Casa de Detenção durante o governo de Jânio Quadros. O excesso de detentos no interior das celas do Carandiru foi a principal causa para que se deflagrasse a rebelião que culminou no "Massacre" de 1992.

A respeito da questão da superlotação do Carandiru e da sensação de quem a via de fora, portanto, da perspectiva de quem a observava de longe das suas dependências físicas, o cantor Max Cavalera aponta:

> Eu lembro da prisão porque a gente quando morava em São Paulo, o Sepultura mudou para São Paulo depois, na época do "Arise" a gente já estava morando em São Paulo e tinham vezes que a gente ia ensaiar e passava de metrô, passava em frente do Carandiru, só via as mãos do lado de fora, muito depressivo pra caralho! Era uma prisão no centro de São Paulo cara! E era bem [...] você via o pessoal com as mãos assim nas grades e tudo e, dava uma depressão mesmo sacou? Era um lugar negativo mesmo! Você sentia uma negatividade forte [vinda] desse lugar! (Luna, G. comunicação pessoal, 24 de agosto de 2013).[11]

A princípio, segundo reportagem do jornal *Folha de São Paulo* de primeiro de outubro de 2002, exposta na dissertação intitulada *Ecos do Carandiru: estudo comparativo de quatro narrativas do massacre*, de autoria de Carla Sena Leite, o tumulto no pavilhão nove da casa de detenção teve início a partir da briga de dois internos deste mesmo pavilhão (2006, p. 9).

Assim, alguns presos teriam se aproveitado da confusão para dar início a uma rebelião. Diante desta situação, o então secretário de Segurança Pública, o Sr. Pedro Franco de Campos, teria telefonado para Luiz Antônio Fleury Filho, governador de São Paulo na época.

O coronel da Polícia Militar de São Paulo, Ubiratan Guimarães, logo assumiu o comando das operações e ordenou a entrada dos policiais com o auxílio de cães. Este fato provocou imediata reação, ou antes, contra-ataque dos detentos. Nesse sentido, diante do impasse no tocante às negociações, a Ronda Ostensiva Tobias Aguiar (ROTA) foi designada para controlar a rebelião. De acordo com Leite (2006),

11 Entrevista realizada pessoalmente com o músico Max Cavalera, no dia 23 de agosto de 2013, na cidade de Fortaleza-Ceará, no hotel onde encontrava-se hospedado por conta do show que sua banda (Soulfly) realizaria na cidade. O trecho acima destacado fora publicado na dissertação de mestrado do autor. Ver (Luna, G. 2014).

"A tropa não é preparada para esse tipo de ação e entra no presídio fortemente armada" (p.10). Assim, ao ocuparem o primeiro andar do pavilhão, os agentes da ROTA assassina todos os detentos que ali estavam. No segundo andar, mais da metade dos presos foram mortos (Leite, 2006, p. 10).

A assertiva acima exposta está, assim, em consonância com o trecho inicial de "Manifest", quando Max Cavalera narra:

> Friday, October 2and, 1992 / Chaos has descended in "Carandiru" / the biggest penitentiary complex in South America / Over a hundred inmates dead and / hundreds injured in the massacre / the Police arrived with helicopters / and over two hundred armed forces / They took the jailblock called "Pavilhão Nove" / and opened fire on the / inmates in a holocaust, method of annihilation. The government of the city / of São Paulo cannot control the brutality of its police". (Sepultura, 1993)

Importante é a ressalva que o nono pavilhão do Carandiru abrigava, em sua enorme maioria, os réus "primários", como bem evidencia Drauzio Varella em seu livro "Estação Carandiru". Ainda de acordo com Varella (1999), "Embora a direção propositalmente mantenha alguns presos mais experientes no Nove, a alta concentração de jovens impetuosos é responsável pelas frequentes confusões criadas no pavilhão" (p. 35).

Após a ação da ROTA como meio de dar cabo da rebelião no pavilhão nove do Carandiru, o que se viu foi um cenário digno dos mais tensos e sanguinários filmes de horror. De acordo com Leite (2006),

> Dentro das celas, cadáveres estilhaçados, que, logo depois, são levados pelos sobreviventes até o pátio. Alguns presos se misturaram aos corpos para fingir que estavam mortos e tentar sobreviver. Quase a metade dos mortos – 51 presos – tinha menos de 25 anos e 35 presos tinha entre 29 e 30 anos. A maioria era de réus primários. Dos 111 mortos, 84 esperavam julgamento e, segundo a Constituição brasileira, deveriam estar fora do presídio no momento da chacina por serem réus primários. (p. 10)

Esse chocante acontecimento (o Massacre do Carandiru) serviu de fundamentação empírica, ou antes, como inspiração aos integrantes da banda Sepultura para comporem a música "Manifest". Nesse sentido, vale a pena expor o relato dos autores da "biografia" do Sepultura quando afirmam:

> Notícias vindas do Brasil – como o massacre do Carandiru, em São Paulo, no qual mais de 100 presos haviam sido mortos pela polícia do governador Fleury – o deixavam deprimido e irritado. Tudo isso veio à tona quando ele começou a escrever as letras de Chaos A.D. (Barcinski; Gomes. 1999, p. 126).

De acordo com o músico Max Cavalera:

> Tinha um repórter amigo meu, nem lembro o nome dele, acho que era Paulo, e ele trabalhava

> para o "Notícias Populares"[12], você sabe desse jornal "Notícias Populares"? É um jornal de São Paulo que só [mostrava] massacre assim [dito com todas as ênfases possíveis], as capas é gente com cabeça cortada, mutilação, é bem hardcore mesmo, parece capa do Brujeria[13], e ele trabalhava lá nesse "Notícias Populares" e quando rolou o lance do Carandiru, pavilhão nove, ele foi lá. Ele foi uma das primeiras pessoas que estava lá com uma câmera e ele tirou foto de tudo e ele me deu as fotos. Então, até uma das fotos que está no "Chaos A.D." no encarte é uma foto dele. São os presos que estão costurados aqui, estão todos pelados no chão, acho que tão cem caixões, umas caixas assim, costura assim, com números, fizeram com caneta assim né meu! E os caras tudo pelado, forte, imagem forte! E as fotos que o cara me deu tinha umas fotos até piores. E eu lembro que eu peguei essas fotos aí tive a ideia: 'vou fazer uma música sobre isso cara!' Vamos fazer uma música sobre esse assunto que esse assunto, o mundo tem que saber desse assunto [...] O Sepultura estava virando uma coisa que já estava falando para o mundo, porque a gente estava tendo sucesso já na Europa, nos Estados Unidos, na Ásia, na Austrália. Então eu falei, esse é um assunto que eu acho que vale a pena o mundo saber. Então até a ideia foi de fazer até um lance, a minha voz está meio como um rádio, distorcida como se eu tivesse fazendo uma [...] como se fosse um locutor de rádio e a música é meio diferente que as coisas que o Sepultura fazia [...] mais industrial, meio com umas barulheiras de guitarra e a minha voz falando como locutor, falando sobre o assunto; e é coisa que eu estava, acho que até li, tem parte que até tirei de jornal até de assunto de matéria de jornal que saiu sobre o pavilhão nove e no final da música ficou "Pavilhão nove" né! [sussurra como quem dá um grito gutural mas, porém, baixo]. Mas é uma música forte cara, ficou legal, essa aí eu gostei. E achei legal também que foi um lance de expor isso aí no exterior né! O pessoal lá dos Estados Unidos, da Europa, saber de coisas assim, que está acontecendo aqui. (G. Luna, comunicação pessoal, 24 de agosto de 2013)

Um dado interessante que emerge em meio às palavras do cantor Max Cavalera é que o teor contestatório da música "Manifest" extrapolou os limites impostos pela dimensão sonora e se fez presente, também, por meio da dimensão visual na medida em que uma imagem dos mortos do "Massacre do Carandiru" figurou entre as páginas do encarte do álbum "Chaos A.D.".

12 O "Notícias Populares" foi um periódico que circulou na cidade de São Paulo entre a década de 1960 e início de 2000 e se notabilizou por um editorial que focalizava a publicação de manchetes relacionadas à violência.

13 Brujeria é uma banda de rock metal conhecida, por entre outras coisas, pela utilização de imagens fortes nas capas dos seus álbuns.

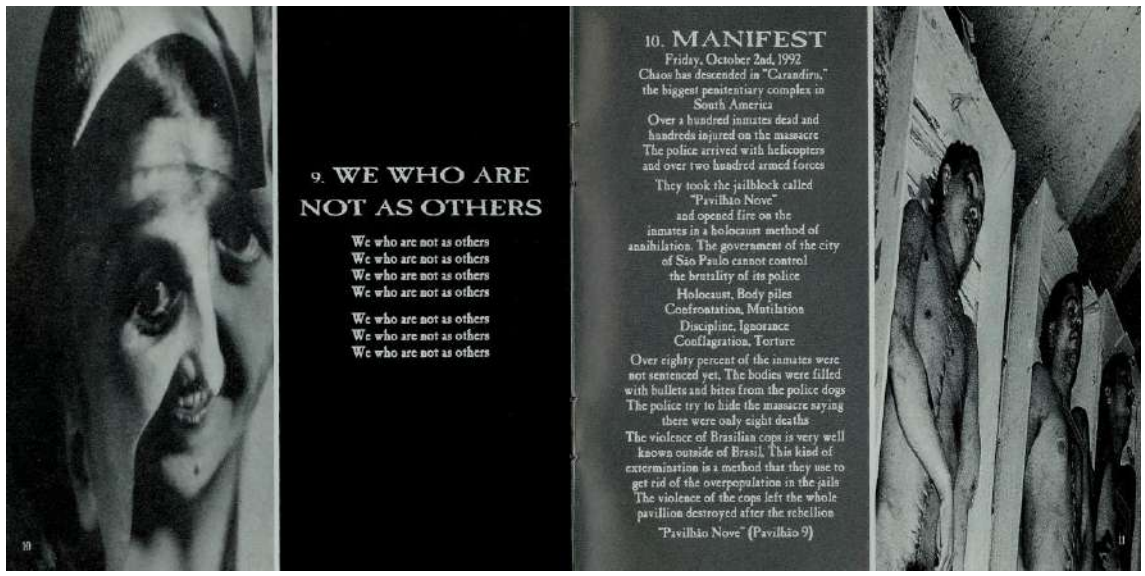

Figura 3: Imagem de mortos no Massacre do Carandiru exposta no encarte do disco Chaos A.D. do Sepultura.

Fonte: http://unboxingeverything.blogspot.com.br/. Acesso em 15 de junho de 2017.

É bem verdade que a ação adotada pelos integrantes da banda de expor tal imagem no encarte do álbum pode ser analisada sob o signo do sensacionalismo, tais quais as críticas recebidas pelas mídias que se utilizam de tais recursos como meio de promover-se. Entretanto, a perspectiva aqui focalizada destoa deste viés analítico. Muito menos do que desejar promover-se às custas da divulgação da miséria alheia, a vinculação da imagem pela banda Sepultura ao seu disco tinha por principal fundamento o choque. Nesse sentido, o elemento "choque" pode ser aqui compreendido sob um duplo viés: primeiro, o "chocar a sociedade" está entre as características mais elementares do *rock* e dos seus subgêneros, e figura tanto na atitude de músicos e apreciadores deste estilo musical quanto entre seus elementos estético-sonoros, ou seja, roupas, musicalidade, temas abordados nas músicas, etc.; segundo, o choque pode conter uma dimensão de evidência, de persuasão na medida em que por meio da repulsa causada, pela crueza da imagem, naqueles que a vê, estes possam ser convencidos que a ação policial foi bárbara.

Quase em uníssono com o relato de Max acerca do que o levou a compor e dos elementos poéticos de contestação expressos em "Manifest", o músico Andreas Kisser afirma:

> Manifest foi aquele lance do Carandiru, aquele choque total da polícia entrar e começar a matar todo mundo, que uma parte da sociedade achou fantástica, outra parte da sociedade achou brutal, e agora, recentemente, foi o julgamento de vários policiais que foram condenados e etc. Então foi isso, ele [Max Cavalera] tirou coisas do jornal e a gente fez a música como se fosse uma reportagem, do cara assim falando na rádio, diretamente do Brasil para o mundo. Então foi um esquema não só da letra, mas uma coisa mais artística, de usar um esquema meio jornalístico para colocar dentro de uma música. (Luna, G. Entrevista concedida ao autor em 11 de abril de 2014)[14]

14 A entrevista com o músico Andreas Kisser fora realizada via Skype no dia 11 de abril de 2014. O trecho acima destacado é parte integrante da pesquisa de mestrado do autor. Ver (Luna, G., 2014).

Após narrar o contexto em que se deu o "Massacre", na marca 1 minuto e 47 segundos da música "Manifest" ouve-se a raivosa voz de Max Cavalera pronunciar as palavras "Holocaust, Body piles / Confrontation, Mutilation" e aos 2 minutos e 20 segundos as palavras "Discipline, Ignorance / Conflagration, Torture".

Ora, a correlação entre disciplina e instituições prisionais parece, assim, quase que como sinônimo das perspectivas foucaultianas, ao menos, para os estudiosos deste assunto. Nesse sentido, torna-se imprescindível uma breve explanação acerca da relação Disciplina – Instituições Sociais analisada por Foucault (2013).

Em termos gerais, conforme expõe Foucault as técnicas disciplinares podem ser compreendidas enquanto recursos à transformação dos indivíduos em corpos dóceis, ou seja, em corpos que podem ser "manipulados, aperfeiçoados e transformados" (p. 132). Sendo assim, "Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as 'disciplinas'" (Foucault, 2013, p. 133).

A disciplina seria, segundo o pensador francês, o produto de um longo desenvolvimento técnico, ou seja, de conhecimentos, de saberes que estariam assim, atuando junto às formas de poder em meio à dominação e sujeição dos indivíduos. Desta forma, as técnicas disciplinares se fariam presentes no cerne das mais preponderantes instituições sociais, tais quais: a Igreja, a escola, o exército e a prisão. Sobre esta última, Foucault expôs: "A forma geral de uma aparelhagem para tornar os indivíduos dóceis e úteis, por meio de um trabalho preciso sobre seu corpo, criou a instituição-prisão, antes que a lei a definisse como a pena por excelência" (2013, p. 217).

Sendo assim, os músicos da banda Sepultura foram muito sagazes ao correlacionar a ideia da "disciplina" com a instituição prisional, ou antes, no caso específico da música aqui trabalhada, com a Casa de Detenção de São Paulo.

Outra palavra que emerge em meio ao trecho da música "Manifest" acima destacado e que merece ser melhor analisada é "Torture". Assim sendo, discutir os casos de torturas policiais é, antes de qualquer coisa, constatar o elo que correlaciona os fatos abordados na música da banda Sepultura aqui analisada, ou seja, a tortura como prática dos agentes do Estado durante o regime militar brasileiro entre os anos de 1964 e 1985; e a tortura enquanto prática recorrente da polícia militar brasileira ainda hoje.

Sendo assim, a situação dos presos abarrotados nas celas do Carandiru, por si só, já se configuravam enquanto formas de tortura, haja vista que manter qualquer indivíduo nas condições desumanas iguais àquelas que se encontravam os detentos daquele presídio, era o mesmo que "tudo aquilo que deliberadamente uma pessoa possa fazer a outra, produzindo dor, pânico, desgaste moral ou desequilíbrio psíquico, provocando lesão, contusão, funcionamento anormal do corpo ou das faculdades mentais, bem como prejuízo à moral" (Arquidiocese de São Paulo, 1985, p.2).

O fato de que o sistema judiciário brasileiro ainda não ter punido os responsáveis por crimes

contra os direitos humanos cometidos durante o regime militar no Brasil ajudou a disseminar entre as forças armadas e militares do país a fatídica ideia de que novos crimes, iguais àqueles, poderão ser novamente cometidos, pois terão igual fim: a impunidade.

É chocante pensar que hoje, passados mais de trinta anos do fim do regime ditatorial, a polícia tortura muito mais do que naqueles mórbidos tempos. De acordo com o jornalista Bruno Versolato, baseando-se na pesquisa da socióloga norte-americana Kathryn Sikkink, o Brasil é hoje mais violento do que fora na "Ditadura". Segundo Versolato: "A pesquisadora usou uma escala desenvolvida pela Anistia Internacional. O Brasil dos militares tinha índice 3,2 na escala da repressão aos direitos humanos. Saltou para 4,1 na tal democracia em que vivemos – mais que os 4,0 das ditaduras na Argentina e no Chile" (2008, p. 36).

A relação Impunidade versus Aumento da violência (tortura) pode ser também entendida por meio do seu contrário. Afirma Versolato que em países que vivenciaram regimes autoritários e/ou ditatoriais e que puniram, de alguma forma, os responsáveis pelos crimes contra os direitos humanos tiveram diminuídas as suas taxas de violência (2008, p. 36).

Diante do que fora exposto até o momento torna-se premente realizar uma ressalva no que se refere a relação entre música e posicionamento contestatório ou de resistência. Diversos trabalhos acadêmicos circunscritos às áreas das ciências humanas e linguística dão conta das expressões artísticas no geral, e da música em específico, enquanto representações que emergiram em contextos de opressão e violência perpetrados por regimes ditatoriais em diversos países do mundo. Estas expressões artísticas exprimiam, através das suas formas e conteúdos, o ideário de oposição ao sistema antidemocrático e o desejo por uma sociedade mais livre e justa. A título de exemplo, o historiador Marcos Napolitano (2010) expõe a relação entre a música popular brasileira (MPB) e o contexto de redemocratização do país em finais da década de 1970 e início da década seguinte. De acordo com este autor, "Consagrada como expressão de resistência civil ainda durante os anos de 1960, a MPB ganhou novo impulso criativo ao longo do período mais repressivo da ditadura, tornando-se uma espécie de trilha sonora tanto dos 'anos de chumbo' quanto da 'abertura'" (Napolitano, 2010, p. 389). Já o etnomusicólogo português Pedro Cravinho (2012) evidenciou o uso do jazz por parcela da comunidade universitária portuguesa como elemento de resistência contra a política colonialista portuguesa em países africanos. Seguindo esse mesmo viés, o trabalho do historiador José Fabiano Gregory Cardoso de Aguiar (2008) expõe como os artistas das mais variadas expressões – teatro, artes plásticas, literatura e, sobretudo, a música –, uniram-se junto aos movimentos sociais contra o governo autoritário uruguaio da década de 1960.

Após breve digressão, retornemos à terceira e última parte da música "Manifest", Max Cavalera volta a narrar, tal qual um repórter, os horrores perpetrados pelas forças policiais de São Paulo. A partir dos 3 minutos o eu lírico informa:

> Over eighty percent of the inmates were / not sentenced yet, The bodies were filled / with bullets and bites from the Police dogs / The Police try to hide the massacre saying / there were only eight deaths / The violence of Brazilian cops is very well / known outside of Brazil, This kind of / extermination is a method that they use to / get rid of the overpopulation in

> the jails / The violence of the cops left the whole / pavillion destroyed after the rebelion / Pavilhão Nove. (Sepultura, 1993)

A assertiva apontada por Max ao afirmar que o pavilhão nove havia sido todo destruído após a rebelião está em consonância com as palavras de Drauzio Varella. De acordo com este último, "Na reforma que o pavilhão sofreu depois do massacre de 1992, os beliches de madeira varados de bala foram substituídos por lajes de concreto" (Varella, 1999, p. 34).

Interessante notar que, excetuando-se o Coronel Ubiratan Guimarães que fora julgado em 2001 a 632 anos de prisão e, posteriormente, fora absolvido das acusações no ano de 2006, somente em 2013, vinte e um anos após o "Massacre do Carandiru", deu-se início aos julgamentos de 86 policiais envolvidos no massacre. Importante também frisar que no período que separa o "Massacre" até o julgamento dos policiais iniciado em 2013, cinco deles morreram, alguns foram aposentados e muitos permaneceram atuando junto à corporação. Fato que só corrobora para a crença na morosidade do sistema judiciário brasileiro e na impunidade correlacionada aos crimes cometidos por agentes do Estado.[15] Um detalhe perturbador que merece ser aqui mencionado é que, em finais do ano de 2016 o Tribunal de Justiça do estado de São Paulo anulou o julgamento anterior que condenava setenta e quatro policiais pelos atos cometidos no Massacre do Carandirú. De acordo com a assertiva do desembargador Ivan Sartori da 4º Câmara Criminal do TJ, não houve assassinatos em massa, mas sim, obediência hierárquica e atos de legítima defesa.[16]

Considerações Finais

O texto aqui apresentado fundamentou-se, desde o início, na premissa que se apresentava enquanto característica intrínseca ao *rock* em geral e ao *heavy metal* em específico, a saber: de que são estilos musicais, e concomitantemente, estilos de vida que adotam uma postura contestatória e de resistência diante dos elementos sociais por eles considerados conservadores. No entanto, é notório que o teor contestatório não é exclusivo das expressões artísticas circunscritas à música e/ou às composições relativas ao *heavy metal*. Como bem salientaram Cravinho (2012), Diniz (2012) e Napolitano (2010), outros estilos musicais como a música popular brasileira e o jazz serviram como meio de expressão de oposição de parcelas da sociedade contra os flagelos perpetrados pelo Estado.

Importante destacar aqui que os conceitos de "contestação" e "resistência" foram tomados ao longo deste estudo enquanto elemento social, enquanto prática pertinente entre as ações dos agentes

15 Para maiores informações acerca do julgamento de 26 dos 86 policiais acusados de envolvimento com o "Massacre do Carandiru" ver a matéria da BBC Brasil no link: http://www.bbc.co.uk/portuguese/ultimas_noticias/2013/04/130421_carandiru_veredito_rn_fn.shtml. Acesso em 22 de abril 2017.

16 Para maiores detalhes acerca da anulação dos julgamentos de 74 policiais envolvidos no "Massacre do Carandirú, ver matéria do jornal Folha de São Paulo no link que segue: http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2016/09/1817306-tj-anula-julgamentos-que-condenaram-pms-no-massacre-do-carandiru.shtml. Acesso em 22 de abr. 2017.

sociais, sobretudo, quando ligadas às atividades reivindicatórias e de oposição contra o *status quo* moral e social vigentes em dada sociedade, configurando-se enquanto postura política.

Assim, sendo o ato contestatório algo pertinente na realidade social, poderia ele servir de conteúdo às expressões artísticas, haja vista que toda arte é prenhe de traços da realidade, mesmo quando a negam de forma radical, pois há relação mesmo na negação. Desta forma, não são raras as produções artísticas que evidenciam, por meio de sua forma, conteúdos contestatórios a determinados elementos da realidade empírica. E as expressões musicais não são diferentes e, assim, reverberou ao longo de sua existência e em todo o mundo, inúmeras composições que atestam um *ethos* contestatório e de resistência.

Foi com base nessa perspectiva, que se fez uso neste texto da música "Manifest" da banda Sepultura como um meio de ilustrar como as expressões musicais podem evidenciar conteúdos de resistência, de denúncias acerca dos problemas sociais vivenciados pelos agentes sociais em meio à realidade empírica e, no caso específico do "Massacre do Carandirú", um acontecimento que marcou com sangue de muitos a história do sistema penal do país. Pretendeu-se, por meio da análise da referida música, evidenciar não somente a visão geral daqueles que relegam os presos à posição de semi-humanos, ou quase não-humanos, mas também, a forma como a esfera judicial brasileira é, muitas vezes, conivente com tais crimes e, por fim, como a não punição dos autores de crimes cometidos em nome do Estado brasileiro só faz acentuar o sentimento e, até certo ponto, a certeza de impunidade correlacionada a crimes cometidos por agentes de segurança pública no Brasil.

Como todo artigo acadêmico tem seus limites, este não seria diferente e, nesse sentido, é sabido que algumas lacunas ficaram expostas. No entanto, mais do que possíveis falhas, os "silêncios", as "ausências" deste texto podem transmutar-se em horizontes de possibilidades, em potencialidades para novos escritos, sejam do autor ou de outros pesquisadores interessados no tema em questão. É com base nessa assertiva, que destacamos algumas questões que poderão nortear possíveis trabalhos futuros: Qual a real potencialidade das artes em geral e da música em específico para promover mudanças político-sociais? A música pode ser compreendida como um meio de conscientização dos sujeitos? Ainda há espaço para se pensar determinadas expressões artístico-musicais sob o espectro da dualidade esquerda x direita? As músicas contestatórias ainda são produzidas por uma parcela da juventude de classe média intelectualizada ou também estão sendo feitas por agentes das classes subalternas? Quais os estilos musicais que podem ser, hoje, considerados como exemplos de resistência no Brasil e em outros países ibero-americanos? Em países livres de regimes autoritários, quais os principais alvos das artes contestatórias?

Referencias

Arquidiocese de São Paulo (1985). *Brasil Nunca Mais*. tomo V, v. 1.

Avelar, I. (2003). Heavy Metal Music in Postdictatorial Brazil: Sepultura and the Coding of Nationality in Sound. *Journal of Latin American Cultural Studies. 12 (03)*, pp. 329-347. Disponível em: http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13569320310001629496. Acesso em: 10 de janeiro de 2014.

Barcinski, A; Gomes, S. (1999). *Sepultura: toda a história.* São Paulo: Ed. 34.

Becker, H. S. (2010). *Mundos da arte. Tradução de Luís San Payo.* Lisboa: Livros Horizonte.

Bourdieu, P. (2009). *O poder simbólico*. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Cavalera, M. (2013). My Bloody Roots: toda a verdade sobre a maior lenda do heavy metal brasileiro. Rio de Janeiro: Agir.

Cravinho, P. (2012). "A música agora é o jazz": o jazz como palco de resistência em Portugal, entre 1971 e 1973. In: Santos, M. do R. G.; Lessa, E. M. (coord.). *Música Discurso Poder*. pp. 157-172. Braga, Portugal, Edições Humus. Disponível em: http://hdl.handle.net/1822/23657. Acesso em: 10 de junho de 2017.

Diniz, S. C. (2012). Milagre dos peixes em tempos de "milagre econômico": o Clube da Esquina e a resistência político-cultural à ditadura militar brasileira. In: Santos, M. do R. G.; Lessa, E. M. (coord.). *Música Discurso Poder*. pp. 369-380. Braga, Portugal, Edições Humus. Disponível em: http://hdl.handle.net/1822/23657. Acesso em: 10 de junho de 2017.

Foucault, M. (2013). *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes.

Geertz, C. (2014). A arte como sistema cultural. In: *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*, pp. 98-124. Petrópolis, RJ: Vozes.

Heinich, N. (2008). *A sociologia da arte*. Bauru, SP: Edusc.

Janotti JR., J. (2004). *Heavy Metal com dendê: rock pesado e mídia em tempos de globalização*. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais.

Leite, C. S. (2006). *Ecos do Carandiru: estudo comparativo de quatro narrativas do massacre. 2006*. (Dissertação de mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

Lima Filho, I. P. (2010). *"Em tudo que eu faço, eu procuro ser muito rock and roll": rock, estilo de vida e rebeldia em Fortaleza.* (Tese de doutorado). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Brasil.

Lopes, P. A. L. (2006). *Heavy Metal no Rio de Janeiro e dessacralização de símbolos religiosos: a música do demônio na cidade de São Sebastião das Terras de Vera Cruz.* (Tese de doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

Luna, G. (2014). *"Refuse/Resist": As poéticas de contestação social da banda Sepultura.* (Dissertação de mestrado). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Brasil.

Lukács, G. (1982). *La Música. In: Estética 1: cuestiones liminares de lo estético*. v. 4, pp. 7-82, Barcelona: Grijalbo.

Micelli, S. (2003). *Nacional Estrangeiro*. São Paulo: Companhia das Letras.

Miranda, D. S. de. (2001). *Tempo da festa x tempo do trabalho: transgressão e carnavalização na belle époque tropical.* (Tese de doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Napolitano, M. (2010). *MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). Estudos Avançados.* 24 (69), pp. 389-402. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/eav/issue/view/759. Acesso em: 15 de maio de 2017.

Reis Filho, D. A. (2014). *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988.* Rio de Janeiro: Zahar.

Silva, P. R. M.; Castelo Branco, E. de A. (2013). Cantar e seguir a canção ou para não dizer que esgrimi a palavra: guerra de sentidos e estética da contestação nas canções de protesto em Teresina (1975-1985). *Revista História e Cultura. 2 (2)*, pp. 234-247. Disponível em: https://ojs.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/846/1076. Acesso em 8 de junho de 2017.

Skidmore, T. (1988). *Brasil: de Castelo a Tancredo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Souza, M. (2015). Música e contestação: Palhostock, o Woodstock de Santa Catarina. *Revista Santa Catarina em História. 9 (2)*, pp. 38-50. Disponível em: http://seer.cfh.ufsc.br/index.php/sceh/article/view/732. Acesso em 8 de junho de 2017.

Varella, D. (1999). *Estação Carandirú*. São Paulo: Companhia das Letras.

Ersolato, B. (2008). Países que puniram ficaram menos violentos. *Caros Amigos*. ano XII, (138), p. 36.

Weinstein, D. (2000). *Heavy Metal: the music and its culture*. Rev. ed.: Da Capo Press.

Zolberg, V. L. (2006). *Para uma sociologia das artes*. São Paulo: Editora Senac.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

Global Metal. (2008). Produção e Direção: Sam Dunn e Scott McFadyen. Canadá.

Metal: A Headbanger's Journey. (2005). Produção e Direção: Sam Dunn e Scott McFadyen. Canadá.

Ruído das Minas: a origem do heavy metal em Belo Horizonte. (2009). Direção: Filipe Sartoreto. Produção: Gracielle Fonseca. Belo Horizonte. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=8EEGZUz2jI0.

Sepultura. (1993). Chaos A.D. Holanda.

Cuerpos liminales. Pensando la creación en la opción despatriarcal/decolonial

Albeley Rodríguez

Doctoranda en Estudios Culturales Latinoamericanos por el Programa de Doctorado en Estudios Culturales de la Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ecuador

albeleyr@yahoo.com

Recibido: 01/05/2017

Aceptado: 21/06/2017

Para citar este artículo: Rodriguez, A. (2017). Cuerpos liminales. Pensando la creación en la opción despatriarcal/decolonial. *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales VIII*, pp. 115 - 136. Recuperado en https://iberoamericasocial.com/cuerpos-liminales-pensando-la-creacion-la-opcion-despatriarcaldecolonial/

Resumen: En este artículo exploro las estrategias culturales de cuerpos liminales —travestis y transgénero— que vulneran, suplementariamente, las estructuras de dominación con la creación de espacios imaginativos. Busco comprender cómo estas subjetividades con metodologías, retóricas y poéticas, desafían al sistema patriarcal y a la colonialidad, a pesar de su persistencia y mutaciones hacia nuevas formas.

Palabras clave: Cuerpos; Arte contemporáneo; Travesti; Trans; Patriarcado; Decolonialidad; Epistemes desbinarizadas.

Abstract: In this article, I explore the cultural strategies of liminal bodies —transvestite and transgender— that supplementarily block the structures of domination with the creation of imaginative spaces. I seek to understand how these subjectivities with methodologies, rhetorical and poetic, challenge the patriarchal system and coloniality, despite their persistence and mutations towards new forms.

Keywords: Bodies; Contemporary Latin American Art; Transvestite; Trans; Patriarchate; Decoloniality; Epistemes unbuttoned.

Introducción

Este trabajo en proceso busca conversar con subjetividades/cuerpos travesti y transgénero, desde inquietudes movilizadas por la potencia poética y transformadora de sus propuestas creadoras. Esas subjetividades/cuerpo han experimentado violencias históricas, y conservan un hilo de memoria de los castigos brutales a sus ancestrxs,[1] por ser cuerpos racializados con sexualidades que desbordan la heteronormatividad moderno-colonial.

Estas desobediencias son más que sólo sexuales, porque interpelan la persistencia patriarcal-colonial sobre las vidas y el imaginario social en general, que ve en lo femenino, manifestado en cualquier gradación, una amenaza inminente que debe ser extirpada antes de que pueda suavizar los límites del poder.

Las reflexiones aquí expuestas pretenden valorar aquellos planteamientos creadores de modos de comprensión suplementarios, que avanzan hacia la desestabilización del modelo epistémico binario, unívoco y sostenedor de jerarquías y discriminaciones deshumanizantes, al tiempo que ofrecen nuevas retóricas para una reconfiguración sanadora de la vida.

Mis procedimientos para la realización de esta investigación en proceso, en este texto, se han basado en una crítica de carácter relacional para la proposición de vínculos entre revisiones históricas, posicionamientos teóricos provenientes del giro decolonial y de los feminismos y transfeminismos decoloniales o comunitarios en torno a la dominación patriarcal. Pero también, considerándolos como aportes cruciales, las ideas emergidas desde la ensayística latinoamericana —en esta ocasión a través de los modos reflexivos de Severo Sarduy— y la producción crítica de conocimientos proveniente de la creación artística.

Quizá sea útil dejar conocer que mis preocupaciones sobre las insurrecciones frente al sistema sexo-género, desde los modos de vida y creación travesti y transgénero en su entrecruzamiento con el reconocimiento de su racialidad, deriva de la condición cuestionadora frente a la complejidad de mandatos del género que he recibido como asignación naturalizada, al tiempo que mi autoreconocimiento como subjetividad devenida de una historia y una geopolítica que entreveran múltiples subyugaciones de las que creo necesario desprenderse. Por ello considero primordial atender y desentrañar aquello que tiene para ofrecer la creación artística de quienes trenzan poéticamente sus dolores más íntimos, para trocarlos en alegría corpórea y conocimiento.

1 Ya las feministas habían desplegado perseverantemente varias luchas por el reconocimiento verbalizado del género femenino en el lenguaje. Ahora, los aportes del transfeminismo y la teoría *queer*, proponen atender a la idea de que el género es una construcción cultural y una coerción social, por lo que en la práctica sería más pertinente el uso de la ‹x› en lugar de la ‹o› y de la ‹a›, e incluso el uso de la ‹@›, puesto que aún si se presentan ambos en combinación reproducen la ideología binarista. Es compartiendo esas prácticas que utilizaré la ‹x›, aunque solo lo haré cuando sea necesario, para poder escapar de las marcas naturalizadas y petrificadas de género presentes en nuestro idioma castellano. Como dijo Franz Fanon "Hablar es emplear determinada sintaxis, poseer la morfología de tal o cual idioma, pero es, sobre todo, asumir una cultura, soportar el peso de una civilización." (Fanon, 2009, p. 49).

Patriarcado y colonialidad

> La impugnación del mundo colonial por el colonizado no es una confrontación racional de los puntos de vista. No es un discurso sobre lo universal, sino la afirmación desenfrenada de una originalidad formulada como absoluta.
>
> Franz Fanon, Los condenados de la tierra, 2007 [1961].

El capitalismo y la modernidad no hubieran sido posibles sin las violentas imposiciones, lógicas y normatividades del patriarcado y la colonialidad.[2] En relación con esta afirmación hago paráfrasis de una idea que Anibal Quijano ha expuesto y que viene apuntando desde inicios de los noventa: con América el capitalismo se hace mundial y eurocentrado, y la colonialidad-modernidad se instala como eje constitutivo de este patrón de poder específico (Quijano, 2014 [2000], p. 285). Pero, si además retornamos al texto de Vanesa Fonseca "América es nombre de mujer" (1997), en el que expone los distintos aspectos de naturalización de la existencia de América como invención —al igual que el género—, hecha desde la mirada deseante del colonizador, podemos aproximarnos, sin mucha dificultad, a pensar en el carácter simbólico, marcadamente patriarcal, de la colonialidad que, como mecanismo primero, utiliza la feminización de "lxs otrxs" para la instauración de su dominio.

Coloco, en relación con el patriarcado-colonial-moderno como modelo civilizatorio, un planteamiento que ha escrito Alba Carosio:

> El patriarcado sirve para legitimar de manera permanente la presencia del poder de dominación en la vida cotidiana, desde la vida íntima y desde la afectividad. Y también sirve para ver como normales las servidumbres perpetuas, humillaciones reiteradas, marginaciones crueles y necesidades siempre postergadas del colectivo de las mujeres.
> Todo esto se observa de manera rotunda en la violencia hacia las mujeres, la feminización planetaria de la pobreza, la comercialización de los cuerpos femeninos en diferentes formas, la discriminación y la opresión de la sexualidad, la desvalorización del conocimiento producido desde las mujeres, la segregación laboral, la masculinización de las estructuras de poder, etc (Carosio, 2014, p. 13).

Sin embargo, al leer esta afirmación pienso necesario el reacomodo de algunas de las ideas allí planteadas porque, habría que entender "las mujeres", desde las lecturas que vengo haciendo, como más que cuerpos con úteros históricamente subyugados, es decir, como lo femenino en cualquiera de las expresiones que las lógicas modernas han impuesto para el ejercicio del poder. De modo que, el patriarcado no se limitaría a la dominación de las mujeres, sino de todo aquello a lo que se le

2 Sigo la propuesta sostenida por lxs investigadorxs afines a la opción descolonial en relación con la diferencia entre colonialismo y colonialidad. Esto es, entendiendo colonialismo como aquellos procesos históricos que generaron una clasificación social, económica y geocultural subordinada al dominio de la metrópolis colonizadora (avanzada en América desde 1492). Y, colonialidad, como un proceso más reciente pero más duradero, que obedece al patrón de poder surgido del colonialismo moderno que se ha mantenido, aunque la relación de sujeción inicial y más evidente se haya extinguido.

identifica dentro de lo no masculino (virilidad, competencia, fuerza física, autoridad, etc).

No obstante, no olvido que la "colonialidad del poder" trabajada por Quijano considera como axial "la idea de raza", inseparable del "descubrimiento" como acontecimiento fundante de los modos de clasificación social por estratos, siguiendo las pautas de un patrón hegemónico, guiado por un engañoso discurso salvacionista apuntalado por la religión católica, y sostenido por la llamada "pureza de sangre" y el predominio de las lenguas de Europa occidental (Castro Gómez, 2008).

Tampoco paso por alto la discusión planteada por María Lugones sobre la parcialidad de este enfoque, y es a raíz de esta crítica que propone reconocer que hay un "sistema moderno-colonial de género" (Lugones, 2008). En este debate Lugones señala la ceguera epistemológica que presupone la comprensión heteropatriarcal de las relaciones de dominación y explotación del sistema global-capitalista de poder apuntada por Quijano, así como lo hace el percibir como categorías por separado a la raza, el género, la clase y la sexualidad. Por ello plantea avanzar a través de la lógica interseccional, para superar aquello que subsiste (a través de la lógica categorial) de heterosexista, patriarcal y eurocentrado en las propuestas de la decolonialidad en relación con el género. La autora afirma que "este sistema de género fue tanto constitutiva de la colonialidad del poder como la colonialidad del poder fue constitutiva de este sistema de género" (Lugones, 2008, p. 93)

Cuando Lugones hace esta afirmación, empero, tiene una noción de la organización social precolonial en relación con el sexo y el género que, en este sentido sigue, principalmente, las ideas de Oyeronke Oyewumi y que contrasta con la posición de otras autoras como Lorena Cabnal, Julieta Paredes o Rita Segato.

Mientras que Lugones adjudica el desarrollo del patriarcado al proceso colonial, las autoras Cabnal, Paredes y Segato —cada una desde sus particularidades conceptuales— apuntan a la idea de que hubo —antes de la intrusión— un patriarcado al interior de las comunidades precolombinas, al que Julieta Paredes llama "entronque de patriarcados" (Paredes, 2010) y que se ha venido agudizando en una serie de negociaciones a favor de los hombres de las comunidades —aunque también estresándolos en un proceso de emasculación que reproduce violencias en crecimiento constante—, que trasladaron las relaciones, de los vínculos complementarios de la dualidad, a un patrón de poder con jerarquías autoritarias otorgadas únicamente a la figura masculina, basado en los binarismos occidental-moderno-coloniales (Segato, 2010).

Este violento dominio patriarcal-colonial se ha implantado en una amalgama —que, quizá, podría ir más allá de la idea de intersección— en la que distintas e inseparables jerarquías se vienen planteando en grados que, aunque ficcionales, marcan el reconocimiento de la condición de humanidad, hasta llegar a su total anulación en aquellos cuerpos que son inclasificables para las lógicas modernas y que, por lo mismo, se hacen ininteligibles pero al mismo tiempo, desde su rebeldía y persistencia histórica, se levantan insurgentes. Esas son las existencias a las que Judith Butler ha identificado más allá de la condición de oprimidos, como vidas "irreales" (Butler, 2006, 43), inexistentes para cualquier

esfera de discusión de lo considerado humano.[3]

Es desde esa estratificación de amalgamas variables de raza, sexualidades, género y clase que, en la colonia, las mujeres negras a las que alude Lugones fueron tratadas como animales, sin consideración alguna sobre la autonomía de sus cuerpos; ellas eran simplemente otro elemento más del sistema de producción "esclavócrata" (Lelia González, 1980, 7) que, al ser propiedad del blanco, también eran posible espacio de fuga del placer de los hombres de la casa a discreción —pero suprimiendo, obligatoriamente, cualquier asomo de afectividad — (González, 1980; Segato, 2013).

A partir de un criterio semejante, aunque desde una distribución geopolítica distinta, en la actualidad, hay vidas que no son humanas, no son asumidxs como sujetos, por lo tanto, no cuentan para la opinión pública, y tampoco tienen lugar para que surja un posible dolor generalizado en la esfera social por sus violentos e inauditos sufrimientos. Algunos ejemplos que cabrían, dan cuenta de la condición de género, clase, raza y edad —en la amalgama ya mencionada: el de la infancia esclavizada en las maquilas de reconocidas marcas de fabricación de moda *pret a porter*, el de las mujeres desaparecidas que sustentan grandes redes de trata para el mercado de la prostitución —también esclavizadas, torturadas y asesinadas—, o el tráfico de personas para el comercio de órganos —no totalmente desligados de los dos casos anteriores—, entre otros tantos.[4]

Los travestis y/o lxs trangénero son asesinados a mansalva noche a noche en las calles del mundo y, también, forman parte de las redes de tráfico de personas esclavizadas sexualmente, sin que haya manifestaciones masivas para defender su derecho a vivir y ser. Son las trans femeninas, pobres, provenientes de países subordinados y racializados,[5] las más propensas a estas condiciones de "vida precaria" (Butler, 2006) y más allá de los márgenes, siempre ocultas ante la dinámica social y sus instituciones, que para ellas resultan, las más de las veces, mortales.

Estas existencias están y constituyen la "zona del no ser" fanoniana, habitan ese espacio irreconciliable con la "zona del ser" y se mantendrán allí, señaladxs por el mundo maniqueo del colono como "la quintaesencia del mal" (Fanon, 2007 [1961], p. 25).

Aunque sea posible un tránsito entre esas zonas, el sendero está lleno de minas, laberintos y espejismos que no pueden ser sobrepasados bajo las mismas lógicas del opresor. Pero, por otro lado, difícilmente, se logrará la emancipación intentando pasarse a la zona del ser o reconciliarse con ella. Al contrario, es necesario mantener la huella —en el sentido pensado por Eduard Glissant, esto es "como una erranza que orienta" (Glissant, 2006 [1997], p. 22), del sujeto históricamente oprimido para transformar las relaciones de nuestro mundo.

3 Sin olvidar que el humanismo es un discurso que siempre ha tenido un carácter colonial.

4 También podríamos recordar, en este marco, los casos de los 43 normalistas de Ayotzinapa (27 de septiembre de 2014), los 700 migrantes africanos naufragados en el mar Mediterraneo (19 de abril de 2015), o los 148 estudiantes masacrados en Kenia (2 de abril de 2015), que son poco tomados en cuenta por los gobiernos, y que un reducido segmento de la opinión pública ha confrontado con el caso de las 12 personas muertas del semanario Charlie Hebdo (luego del atentado del 7 de enero de 2015 sus ventas se dispararon a 7 millones —antes de 60 mil—).

5 Que, por lo general, continúan obedeciendo a la misma lógica que ordena el mapa geopolítico moderno-colonial señalado por Dussel, 2000.

Modelos epistémicos no binarios. Lo travesti, lo trans

La decolonialidad en todas sus dimensiones (poder, ser, saber y ver) está llamada a vincularse y luchar contra la base de todos los sistemas de opresión desde el nacimiento de Occidente: el patriarcado.[6] Pero, para poder avanzar en los retos que supone ofrecer elementos para un modelo civilizatorio más amplio y dialógico, parece básico y fundamental deslizarse hacia una apuesta por modos de comprensión del mundo fuera de las dicotomías, al margen del orden binario. Es precisamente desde este patrón epistémico de organización que se ha constituido el dominio que excluye, monologa, encasilla, silencia, castiga, mutila y mata.

Una de las figuras más fértiles en relación con esta búsqueda puede ser la del travesti. Severo Sarduy en su ensayo *La simulación* (1982), muestra varios modos de disolución del binarismo a partir de fenómenos de la visualidad barroca (copia, anamorfósis y *trompe l'oeil*) que pervierten la transparencia, unidireccionalidad y rigidez de la perspectiva renacentista (entendida en sentido conceptual y perceptual a la vez), que provocan la necesidad de desplazarse, de volver a mirar, entrar en incertidumbre, dudar y preguntar.

El travesti es para Sarduy una metáfora que, a partir de una triple operación surgida de la apariencia —una copia de la mujer, que engaña al ojo, pero que produce el desconcierto retorcido de la anamorfósis—, evoca la tachadura del macho.

Al mismo tiempo, el travesti también coloca en crisis la apariencia femenina, al desbordarla —se trata de una hipermujer— y, simultáneamente, revela el tiránico esfuerzo que ella debe realizar, cotidianamente, como ejercicio de supervivencia —al modo en que esta operación *hipertélica* de camuflaje funciona en los insectos y otros animales—. Un algoritmo que, desde la fragilidad y mutabilidad del disfraz, resulta amenazante para "la precariedad de la identidad del género"[7] (Franco, 1996, p. 119), al brindar un modo de ser-siendo siempre transitorio, performativo e incierto.

Esa presencia anamórfica del travesti, en Latinoamérica, está asociada también al Barroco y a lo femenino, como estrategias culturales que desde su difícil deciframiento vulneran, suplementariamente, las estructuras de dominación a través de la creación de espacios imaginativos, como subterfugio

6 Aunque en las ideas de Claudia von Werlhof y Mathias Behmann se mantiene una cierta lógica maniqueísta que no comparto, me permito citar una de sus afirmaciones: "la *civilización patriarcal* se caracteriza en todas partes por la configuración de relaciones opuestas que afloran en forma de antinomias sociales y que conducen a que la sociedad matriarcal de origen se oprima, destruya y sea transformada. Así, la civilización patriarcal es desde el principio un modelo bélico ("sistema militarista") y opuesto al matriarcado" (von Werlhof y Behmann, 2010, 17). De este párrafo me parece interesante el apunte sobre la relación entre el modelo bélico, militarista, y el patriarcado y la imposición de relaciones a través de antinomias y opuestos.

7 Beatriz Preciado, en *Testo Yonqui*, ha apuntado que la invención del término "género" ocurrió en 1947 (mucho más reciente de lo que hubieramos imaginado), por un pseudosiquiatra llamado John Money. Al señalarlo, lo hace en el marco de otra cadena de hechos post Guerra Fría en los que la homosexualidad comienza a ser públicamente condenada por el macartismo, la masculinidad trabajadora y los "valores de la familia" exhaltados, y las hormonas femeninas inician el más furioso mercadeo, partiendo del control natal. Un proceso extenso de *farmacopornograficación*, siguiendo a la autora, que influyó en la construcción de nuevas subjetividades sexuales en el que "la ciencia se convirtió en la nueva religión de la modernidad" (Preciado, 2008, p. 33). Sin embargo, estoy atenta a lo apuntado por María Lugones —quien sigue a Oyeronke Oyewumi y a Allen Gun para plantear este análisis: la implantación de la idea de género viene de constructos coloniales que tenían por objetivo racializar y generizar (inseparablemente) a las sociedades sometidas (Lugones, 2008, p. 86 -99).

para la navegación.

Pero, quizá, sea importante atender a una diferencia apuntada por Sarduy (1982) entre travesti y trans, en tanto que el primero se vincula con el mito del andrógino, en culturas donde hombre y mujer son complementarios. Y el transexual que, en cambio, subraya la oposición entre hombre y mujer, aceptando las fronteras sexuales como reales y objetivas. Según este autor, no habría simulación en el transexual, sino explicita muestra de las fronteras sexogenéricas. Añado que, en el transgénero, el proceso se distancia del visto por Sarduy, en la medida en que ese cuerpo concentra en si un colapso ineluctable del sistema sexo-género.[8]

Ambas existencias, la del travesti y la del trangénero, pasaron por lo que Foucault llamó irónicamente "un proceso de modernización de la sexualidad" (citado por Preciado, 2008, p. 58) y al que Beatriz Preciado identifica como "sexopolítica", refiriéndose a dos de las tres formas más absolutas de disciplinamiento biopolítico y capitalista del cuerpo —sexo, sexualidad y raza—.

Estas "ficciones somáticas" (Preciado, 2008, p. 58) fueron establecidas, según apunta la autora, a fines del siglo XIX con estudios de psicopatologías y perversiones, criminalización de la sodomía en Europa, enciclopedias de la sexualidad, etc., es decir, cuando el sexo pasó a ser parte importante de la gubernamentalidad: los cálculos del poder, los discursos sobre la masculinidad y feminidad y la normalización de sus prácticas.

Preciado sugiere que el sexo se convirtió progresivamente —entre la primera y la segunda modernidad— en uno de los centros más importantes de actividad política y económica, hasta llegar a hoy, cuando en sus propias palabras:

> La nueva 'economía-mundo' no funciona sin el despliegue simultáneo e interconectado de toneladas de esteroides sintéticos, sin la difusión global de imágenes pornográficas, sin la elaboración de nuevas variedades psicotrópicas sintéticas legales e ilegales [...]" (Preciado, 2008, p. 32).

Sin embargo, en el vigoroso análisis de Preciado, no se pueden percibir las regulaciones a las que fueron sometidas las prácticas eróticas experimentadas por las sociedades precolombinas de Abya Yala con la intrusión colonial. Estas parecen ser un importantísimo antecedente de la "sexopolítica" de la autora española.

De esto dan cuenta, entre muchos otros trabajos, las discusiones llevadas a cabo en el Seminario

8 Aunque históricamente la androginia ancestral y el travestismo tengan vínculos estrechos para nuestras culturas originarias y hayan sufrido escarmientos semejantes de parte de la iglesia y las normativas coloniales, la condición de trangénero se ha ido sofisticado a través del régimen *farmacopornográfico* (Preciado, 2008), esto es, responde a la toma de hormonas y otras modificaciones posthumanas que avanzan por sobre lo meramente cosmético. Pero, en nuestra historia contemporánea, la persecución a estas subjetividades/cuerpos —sean intersexuales, transexuales, transgénero, travesti o muestren otra disidencia— es, para los fóbicos del cruce de los límites binarios, un crimen que se puede pagar con el último aliento tomado impunemente por cualquier vigilante del heteropatriarcado. La experiencia en las calles no se distancia demasiado al momento de recibir la violencia policial o la bala del homo o transfóbico, a pesar de que para algunos parezca más "fácil" ser travesti que ser trans (basta con hacer un recorrido rápido por la prensa diaria).

El placer de pecar y el afán de normar (México, 1987); el texto "Normas cristianas y respuestas indígenas" de Serge Grusinski (1986), entre varias publicaciones que este autor le dedica al tema; el ensayo de Sylvia Marcos, *Tomado de los Labios*, —a parir de una revisión de los textos de Fray Bartolomé de las Casas, el obispo Landa, Grusinski y varios más— en el que muestra cómo ocurrió la alteración de la autopercepción de los indígenas mesoamericanos. Ésta, según revela Marcos —y antes, los aportes de Grusinski— pasó por un persistente método de interrogatorios llevados adelante por los sacerdotes católicos, y tuvieron como objetivo instalar nuevos dispositivos de sexualidad cristianizadores del cuerpo indígena (bastante distanciados de las prácticas originarias, de la androginia ancestral, y de su concepción de la sexualidad y lo erótico vinculadas a lo sagrado y religioso); algunos grabados de Theodore de Bry (siglo XVI) que muestran los castigos sufridos por los indígenas sodomitas; y el proyecto intelectual, activista y artístico de Giuseppe Campuzano con el *Museo Travesti del Perú* (exposición museística y publicación), en el que una compleja cadena de piezas articuladas con deliberada arbitrariedad *contramuseológica* (Rodríguez, 2014, p. 85), reconstruye un recorrido histórico *otro* —distinto del tramado por el Estado- nación— que muestra las primeras ordenanzas antisodomitas (1566), registros de la vida de lxs seres en el "*cotinuum* de género" y su vinculación a la vida social antes y después de 1492, recortes de prensa escrita que "informan" —a menudo de la crónica policial— sobre las persecuciones a trans y travestis en el Perú durante casi cuarenta años; y añade otros vestigios de las *tracas*[9] (cabellos largos en tubos de ensayo que evidencian la diversidad de condición racial y distintos tipos de violencia asociados a esta parte del cuerpo,[10] zapatos de plataforma de alguna traca caída en la batalla,[11] etc.) que fueron coleccionados por su autor hasta su óbito en 2013.

> En esta dirección, tal vez, no sería exagerado afirmar que el lugar por excelencia de la biopolítica moderna es el espacio colonial (insoslayable para comprender a «Europa» desde el siglo XV en adelante), como estado de excepción, que el campo de concentración y la estructura totalitaria de los Estados del siglo XX; en todo caso, también cabría hipotetizar acerca de que éstos últimos fueron las «novedosas» expresiones que el colonialismo adquirió en los confines intra-europeos. (De Otto, 2010, p. 52)

Una afirmación de Alejandro de Otto que parece muy pertinente para hacer más patente el contraste que intento entre la construcción de la "sexopolítica" hecha por Preciado, y las relaciones de agresiva regulación a la que fueron sometidos los cuerpos no heteronormados por parte del régimen de patriarcado colonial.

Creo que está claro que ni los cuerpos travesti, ni los trans están despojados de las subjetividades amalgamadas[12] que los constituyen. Sus vínculos con un paisaje específico, con una cultura que, aunque esté invadida por las lógicas del capitalismo global y patriarcal-colonial aflora, desde sus intersticios,

9 Traca es una de las maneras en las que se llama a las travesti que se visten de mujer en la jerga callejera de Lima.

10 Comentario somero que se refiere a la obra *La prohibida* (2013) de Giuseppe Campuzano.

11 Mención que hace referencia a la obra *La Carla* (2008) de Campuzano.

12 Intento proponer un modo de entender las subjetividades que no seccione las heterarquías de raza, procedencia geopolítica, género (o transitoriedades sexogenéricas), clase.

cuestionamientos ante la noción de un sujeto centrado y monoidentitario. Estos cuestionamientos, además, desafían al patriarcado y la colonialidad, a pesar de que persistan, cambien y se adapten a nuevas formas, en los imaginarios y prácticas sociales en nuestra región, inscribiendo sus urdimbres e itinerarios del poder en casi todos los cuerpos.

Los planteamientos díscolos de artistas del talante de Pedro Lemebel, Giuseppe Campuzano o Daniel Brittany Chávez tienen la potencialidad de desestabilizar las estructuras epistémicas, demoler el edificio y dejar visibles las falacias binaristas que les han servido de base, a partir de una exposición corporal y existencial transgénero o travesti que resiste a los ataques, e insurge —desde la creación irreverente— ante los moldes académicos y sus discursos. Son propuestas convencidas de la indisciplina y otros entrecruzamientos de los saberes, como modo *otro* de desacatamiento, activo a los regímenes dominantes y de estimular la invención de formas de pensamiento liberadoras —no exclusivamente racionales—.

Breny Mendoza ha exhortado a que irrumpamos en los ya acomodados planteamientos de posoccidentalistas, poscoloniales, de la teoría feminista occidental, y en los de las chicanas y lxs queer, así como que apuntemos a desestabilizar nuestros propios discursos, dice: "Nuestras alusiones a la diversidad deben ser reexaminadas a la luz de la colonialidad del poder y de la colonialidad del género, tomando en cuenta nuestro propio lugar en el sistema de colonización interna que prevalece en nuestras comunidades" (Mendoza, 2014, p. 102)

Pienso que hay que iniciar este reexamen saliendo de los planos de la teoría y el activismo tradicionales, para atender y valorar otros modos de producción teórica e intelectual, como pueden ser los de lxs creadorxs mencionadxs o, como la teoría bastarda y callejera en doble vía —en relación con la academia occidentalizada y con respecto a los movimientos sociales (Galindo, 2014, 3' 58'')— del "no se puede decolonizar sin despatriarcalizar" que han venido planteando María Galindo y *Mujeres Creando*.

Arturo Escobar ha argumentado la descorporeización del logos occidental, por la predominancia de la episteme cartesiana binarista. Al respecto también ha mostrado cómo esta lógica es fundacional de la cultura patriarcal, antropocéntrica y de la crisis ecológica que venimos experimentando cada vez con mayor vertiginosidad. Este patrón ha separado la naturaleza de la cultura, al nosotros del ellos,[13] —que, a su vez, implica también las delimitaciones masculino/femenino; Occidente/el resto; modernos/no modernos; civilizados/salvajes—, y la divergencia sujeto/objeto —que involucra la fractura entre mente/cuerpo— estableciendo, entre estos binarios, rígidas y agresivas jerarquías (Escobar, 2013).

Al tomar en cuenta los aportes presentes en las reflexiones de Escobar, pienso en que las subjetividades/corporalidades indeterminadas de creadorxs trans y travestis situadxs —específicamente latinoaméricanxs[14]— ofrecen algunas opciones concretas de modelos epistémicos desbinarizados, desde

13 La separación colonial según Blaser (Escobar, 2013, p. 27).

14 Porque, como vimos en el contraste que intenté entre el relato de la sexopolítica de Beatriz Preciado y nuestras historias de represión de la erótica indígena durante la colonia, y como ha llamado la atención Breny Mendoza, las

metodologías, retóricas y poéticas suplementarias, es decir, que no enfrentan pero desestabilizan, ablandan, humedecen, y pueden propiciar ampliaciones en el flujo de la despatriarcalización y decolonización de nuestros cuerpos, imaginarios sociales, y relaciones *interexistenciales*.

Invenciones simbólicas, la creación desde subjetividades transitorias

La tarea despatriarcalizante y decolonizadora así, en clave articulada, es también el trabajo por sanar heridas de un pasado de intrusión, genocidios, violaciones, robos, torturas y sometimientos históricos, que se están reeditando en las nuevas lógicas del control social global y neoliberal, especialmente sobre los cuerpos que no son masculinos-blancos-heteronormados-adultos-clase media exitosa.

Esta labor demanda nuevos conceptos, estéticas y retóricas como convite de resquicios posibles de vulneración micropolítica de estas matrices, en aras de la transformación social de la convivencia hacia modos libertarios de las diferencias (ocultadas, forcluidas, violentadas).

Nelson Maldonado-Torres —refiriéndose a Fanon y su obra *Los condenados de la tierra*— ha planteado el "sufrimiento metódico" (Maldonado-Torres, 2006, 186), una categoría que identifico con especial potencia, y de la que aquí destacaré sólo el tercero de tres aspectos[15] que he valorado a partir de ella como vía múltiple de comprensión. Este es:

> el estigma que se transforma en método y potencia para la creación o, dicho de otro modo, cómo el dolor de la herida experimentado históricamente por los cuerpos, se troca en *poiesis* sanadora —no heroica, ni trascendente—, en tanto que establece otras posibilidades de relación intersubjetiva con capacidad de reconfiguración de la realidad. (Rodríguez, 2015, 1)

Suely Rolnik ha hablado del "cuerpo vibratil" como aquel que, desde las sensaciones (más que meras percepciones pasivas), no sólo recibe sino que insurge, porque crea —en la relación entre lo físico y las fuerzas que lo afectan— nuevas cartografías de sentido que "lo liberen de su destino perverso" (Rolnik, 2005, p. 12), es decir, que rediman el dolor transformándolo en vida vibrante y en expansión (Rodríguez, 2015, p. 2).

De manera que, ese proceso de violenta intervención —intrusión— hecha a las prácticas eróticas encontradas en tierras americanas, a través de la inscripción moralizada, controladora y castigadora de la religión católica —primer instrumento de dominación colonial— sobre los cuerpos racializados/

experiencias vividas en nuestros territorios desde 1492 se distancian drásticamente (y es necesario subrayarlo) de otras perspectivas y apuestas.

15 Incluyo aquí los otros dos de los tres aspectos a los que me he referido en el texto que escribí para el Seminario *Epistemologías de la Diferencia* (Rodríguez, 2015) en relación con la categoría "del sufrimiento metódico" de Maldonado-Torres: 1) La aplicación metódica del sometimiento y degradación de la corporeidad por parte del colonizador en relación con lxs negrxs esclavizadxs, pero que también podríamos pensar con respecto a otras existencias (mujeres, indígenas, sodomitas). 2) El desocultamiento que Aimé Cesaire realiza sobre la decadencia de Europa desde el método cartesiano transformado en espejo, que devela cómo estas violencias son incoherentes con la idea de civilización, enarbolada por Occidente, haciendo del colonizador un genuino salvaje.

generizados y sus consciencias, haciendo de las prácticas aborígenes anatemas, abyecciones y pecados (Horswell, 2010),[16] se convierte ahora en cuerpos que reconocen que su capacidad creadora, pensante y afectiva —indisolublemente—.

En esto radica la construcción de una narrativa hecha desde su conciencia de las aleaciones específicas de raza, transitoriedades sexogenéricas, marcas de clase y de procedencia, y en las cicatrices y heridas que de ellas cargan. Es de allí de donde fraguan las performatividades *otras* en potencia y acto constantes que, más que revivir el trauma, lo transforman en relacionalidad, fiesta o, dolor en mutación de los significantes hacia la vitalidad

Como el "sufrimiento metódico" (Maldonado-Torres, 2006, p. 186), también "las suficiencias íntimas" propuestas como categoría por Santiago Arboleda (Arboleda, 2011), están relacionadas con estos procesos en los que cobra importancia el restablecimiento de los vínculos históricos reprimidos, que abrigan zonas de espiritualidad compartida y "raizal" (Fals Borda, 2008) develando relatos vitales y ladinos —recordando la "Améfrica ladina" de la que habló Lélia Gonzalez en su texto "Racismo e sexismo na cultura brasileña" (Gonzalez, 1980, p. 13)—.

La vergüenza

La vergüenza puede ser un canal de activación del "sufrimiento metódico" y la "suficiencia íntima". Pedro Lemebel dice sobre este estado que "La vergüenza es un manjar amargo que se masca y cuesta tragar" (Lemebel, 2007, p. 215). Y Douglas Crimp brinda por la vergüenza —"*for shame*"[17] — y muestra de dónde surge ese manjar amargo, cuando relata y analiza una situación desencadenada por Ronnie Tavel[18] en la filmación de "Blow Job" de Andy Warhol, en la que desencadena la vergüenza Mario Montez. Crimp destaca la potencia de "la producción de sentido, de presencia personal, de política, de eficacia crítica y performativa" (Kosofsky citada en Crimp, 2005 [1996], p. 189) que porta este sentimiento de suceptibilidad y alarma. La vergüenza, dice Crimp, expone y en esta exposición teje relaciones sociales adormecidas.

Por otro lado, según Eve Kosofsky Sedgwick, la vergüenza es un performance que aflora un momento desgarrado de la constitución de la identidad, un circuito roto en la comunicación del continuo narrativo que se tiene de quien se cree ser y, al mismo tiempo, es un anhelo de reconstitución de ese puente.

Pero la vergüenza, según esta autora, también produce una identidad (contagiosa e individualizante al mismo tiempo), es "la identidad echada a perder" (Goffman citado por Kosofsky Sedgwick, 1999, p. 202)[19] que, según algunos psicólogos, puede ser el mejor espacio para la constitución del yo, y —

16 Siendo que antes implicaban importantes conexiones entre corporeidad, espiritualidad y conocimientos, ininteligibles para los colonos.

17 Crimp realiza este análisis como una crítica al crecimiento del movimiento del orgullo gay, a propósito de Stonewall (1969), que se vuelve una lucha oficial y lugar común hecha por los hombres gay y que termina volviéndose una política normalizadora implantada por gays y lesbianas.

18 Guionista de las películas de Andy Warhol.

19 Aquí Sedgwick hace aquí referencia al título de un libro de Erving Goffman: *Notas sobre la administración de una*

acota Kosofsky— es un canal para la creación de una relación de identificación interpersonal, a partir del interés en el mundo que produce el desasosiego del desvanecimiento del yo.

Entonces la vergüenza, pese al dolor, lejos de ser un elemento negativo, se convierte en un factor favorecedor de la corrosión que brota de ser visible ante otrxs, en una condición intermedia entre el miedo de no ser aceptadx y depositar el sonrojo en el otro.

Campuzano y Chávez —el travestismo en clave andina y la transmasculinidad en búsqueda afro—, están dispuestos a la vergüenza y brindan por ella desde la puesta en acción de los que han sido perseguidos para ser condenados y erradicados. La disputa desde la vergüenza, asumida como posicionamiento, es por permanecer latente en esa diferencia cambiante e inasible.

Invenciones simbólicas/arte/estéticas/poiesis

Pedro Lemebel escribía en 1986 su *Manifiesto (Hablo por mi diferencia)*. En este texto el poeta hablaba a la dictadura, al partido comunista, a la revolución cubana, a los militares. Hacía del dolor de ser maricón y pobre, rechazado como un leproso, un acto tiernamente rebelde, pensando no en él, sino en lxs niñxs que nacerán "con un ala rota", y en su deseo de un espacio para que puedan volar (Lemebel, 2011, p. 218-221). Un poema insustituible, en el que la pena de haber sido execrado tantas veces se transforma en la utopía para un mundo más abierto —aunque sempiternamente incrédulo ante la aparición de las democracias—, una muestra concreta de vergüenza trocada en "suficiencia íntima" a partir del trabajo constante con el "sufrimiento metódico".

Cuando me han pedido que radicalice mi posición y haga a un lado el arte —a pesar de mi consciencia e incomodidad con respecto a la marca colonial/moderna, capitalista y patriarcal que ha acumulado el término *arte*—, he tenido que repetir mi negativa, explicar que eso sería ceder a ciertas delimitaciones logocéntricas que devalúan la potencia de la creación.[20] Restarle espacio a los lenguajes del margen —y sus interlocuciones— que horadan las hegemonías, es decir, darle carta blanca a la eficaz, abarcadora y envolvente grilla simbólica diseñada por las industrias de la cultura global que coloniza nuestros imaginarios sociopolíticos, con todas las ramificaciones de sus medios favoreciendo, siempre, el patrón occidental-patriarcal-blanco-moderno-colonial-capitalista.

A esas fronteras que desdeñan la potencia de la *poiesis*[21] y las lecturas necesarias alrededor de ellas, les vengo ofreciendo a partir de mis reflexiones —que casi siempre están acompañadas de las creaciones (o invenciones) de unx o varixs artistas insurgentes— una opción para pensar los problemas de la modernidad, los binarismos, la colonialidad, el patriarcado desde las prácticas poéticas

identidad echada a perder.

20 Que cobra su fuerza justamente en la generación de sentidos inesperados desde su disfuncionalidad a las lógicas modernas, disciplinadas, reticuladas y capitalistas.

21 Entiendo por *poiesis* la actividad creadora que genera producciones intelectuales con intención crítica y transformadora desde formatos diversos pero con inefable carga poética (más cercana a la comprensión de Heidegger sobre este tópico que a la definición aristotélica utilizada por Walter Mignolo (2009 – 2015) en su propuesta particular alrededor de las "estéticas decoloniales").

—las que resisten en el afuera de las pautas del mercado, las galerías, casas de subasta y todos los espacios privatizadores y que institucionalizan la creación— que incorporan lo que las interdisciplinas académicas no pueden y, como lo ha dicho María Galindo (2014), tampoco los movimientos sociales.

He visto cómo el arte tiene la "plasticidad" y el arrojo para hacer fértiles aquellas rebeldías que los planteamientos de nuestros estudios culturales vienen exhortando, estimulando y promoviendo, en formatos insospechados y a través de relaciones y cruces inauditos que desplazan el dominio de las lógicas que cuestionamos para plantear otras opciones.

Es por esto que me interesó lo dicho por Nelson Maldonado-Torres en una clase de su seminario (2015) —mientras mostraba un video de Nina Simone interpretando la canción "Strange fruit" —una conmovedora pieza contra los linchamientos a los negros al Sur de los Estados Unidos, original de Billy Holiday, 1939— afirmó que la tarea descolonizadora del conocimiento, y en consecuencia del ser, demanda tomar como bastiones a la poesía, los ritos, el performance, el arte o, en otras palabras, la creación, las invenciones de carácter simbólico, la *poiesis*.[22]

Creo que, cuando Maldonado-Torres sugiere esta reflexión, está consciente de la importancia del trabajo con los imaginarios y cómo las invenciones simbólicas insurrectas —a las que Mignolo, Gómez y antes Albán han llamado "estéticas decoloniales" (Gómez, 2014, p. 9-25) — desarticulan estereotipos, desprograman lo emitido por los medios masivos, "empujan los límites de la cultura y la identidad", como ha dicho Guillermo Gómez-Peña, sobre su propio quehacer (2011, p. 303).

Y esta es una labor en la que no sólo lxs creadorxs tienen incidencia, puesto que es imprescindible la puesta en circulación de las ideas que ellxs detonan y en la que otros equipos participan.

El trabajo de Daniel Brittany Chávez, se desplaza a partir de un activismo en formación que ha nacido de la práctica artística e inquietudes poderosas que están movilizando los linderos de su corporeidad, cruzando los umbrales del dolor, pero también transitando "de mujer a hombre, de mujer a mariposa o de mujer a no sé qué" (Chávez, 2014, 0' 27''), de lo individual a lo colectivo y viceversa — el/la trabajó durante varios años con la compañía de performances *La Pocha Nostra*— y está migrando de Norte a Sur, existencialmente, es decir, más cerca de sus raíces afro y latinas, como él mismx me ha indicado.

22 Es necesario continuar en la búsqueda de un término ajustado, sólo provisionalmente utilizo estos que son los que se identifican convencionalmente con los quehaceres a los que me estoy refiriendo.

Daniel B. Chávez, *Ayotzinapa:quisieron enterrarno... no sabían que éramos semillas*, videoperformance, 2014

El tránsito de biomujer a transmasculino feminista implica una singularidad a la que atender en medio de estas reflexiones. Circular en el espacio público como transfemenino parece implicar un riesgo radical del cuerpo y de la vida —como lo pudimos trabajar desde la co-curaduría de la exposición *Arte Social por las Trochas* de la artista venezolana Argelia Bravo (2009-2010)—, pero la experiencia de alguien como Daniel B. Chávez también está llena de aflicciones por las acciones "aleccionadoras" ejercidas por los distintos agentes del biopoder —familia, universidad, instituciones de salud, las leyes, etc.— en respuesta a su desobediencia, su negado ingreso en el espacio impenetrable de la masculinidad.

A pesar de ello, la preocupación y las propuestas de Daniel B. Chávez se movilizan desde su cuerpo de masculinidad no hegemónica, para avanzar hacia el señalamiento de complejidades que, conservando la relación con su propia experiencia de subyugación, agudizan los sentidos con respecto al alcance de las capacidades aniquiladoras del patriarcado.

En el videoperformance "Ayotzinapa: quisieron enterrarnos... no sabían que éramos semilla" (2014), el artista —Daniel B. Chávez— muestra el mapa de Nuestra América tatuado en su espalda. Antecedidx por los rostros, nombres y edades de los 43 normalistas de Iguala —desaparecidos hasta hoy, hace ya tres años—, iluminadx por velas de tributo y apenas dejando ver su propio rostro, lo más visible al fondo es su espalda andrógina. Sin embargo, por momentos, las temblorosas luces y el movimiento apenas perceptible del performer, lx feminizan sugiriendo, quizá, la vulnerabilidad que suele seducir al patriarcado feminicida. Por eso, una nota introductoria nos aclara que esta acción —en la que 27 agujas[23] son incrustadas en su carne recorriendo Latinoamérica —ubicado hacia la nuca— de Sur a Norte, haciéndola sangrar. Cita y denuncia las violencias estatales y patriarcales ocurridas en nuestra región durante 2014 y aún impunes —feminicidios, desapariciones forzadas, transcidios—.

23 El/lx artista me explica que se trató de 27 agujas porque en un año anterior tomo consciencia de la realidad de "llegar mis 27... y estar conviviendo con tanta muerte" (comunicación electrónica 24 de mayo de 2015).

Esta subjetividad transgénero, interracial y transmigratoria —en términos existenciales— se re-politiza en cada acción, ofrece imágenes alternas en relación con la herida histórica de lxs excluidxs de la "zona del ser", y también modos otros de denuncia, reclamo y entretejidos de la memoria.

Giuseppe Campuzano —la Giu— fue unx travesti que durante su relación con grupos LGBTI, vinculados a su vez con otros activistas y partidos políticos, viniendo de la formación académica en filosofía y en artes gráficas, generó un proyecto de formatos mutables al que tituló *Museo Travesti del Perú.*

El MTP se propuso desafiar el relato histórico del Estado- nación desde el develamiento de relatos suprimidos de la historia del Perú que sexualizan la historia y al museo como institución consolidadora del gran relato nacional (Rufer, 2010). Afirmaba en todas las intervenciones[24] que "toda peruanidad es un travestismo", para develar cómo la subyugación colonial-patriarcal a la que fue obligada la cultura peruana —a través de la cual las existencias andróginas y continuum de género fueron transformados en travestis— hizo del país actual un territorio travestido de nación (Campuzano, 2007), pero en el que los pliegues afloran sus signos, cotidianamente y a pesar de la represión.

Giuseppe Campuzano, *Museo Travesti del Perú*, Lima, 2008

Los travestimientos de Campuzano —él, su cuerpo, el museo, la nación, su proyecto—, operan desde las estratagemas subversivas que aprovechan el discurso moderno, para darle la vuelta a las simplificaciones y estereotipos petrificados desde el modelo patriarcal, heteronormativo, racista, colonial y occidentalizado de la cultura que ahora conocemos como peruana.

Tanto la experiencia vivida, como las propuestas de Campuzano y Chávez exacerban —desde sus singularidades— performáticamente la monstruosidad que se nos adjudicó con la anulación y aplanamiento de la diversidad de modos de ser durante la colonia (Barriendos, 2008) y que ha

24 Me refiero a las intervenciones urbanas, a instituciones, performances, exposiciones más formales, participación en marchas, etc.

permanecido como estigma.

Una monstruosidad expuesta *ad hoc* y que provoca —desde la anamorfósis planteada por Sarduy y/o desde la ininteligibilidad de lo trans señalada por Butler—estallidos diversos de los binarismos occidentales en numerosas esquirlas, a partir de su puesta en crisis por la ambigüedad indescifrable.

Performance

una de las lecturas que tengo de este museo es que
es una lectura del cuerpo como performance
Giuseppe Campuzano, 2009, 9' 44"

Lxs artistas ya mencionados —Chávez y Campuzano— han puesto el cuerpo, sus acciones, como argumento y canal para transformar sus preocupaciones en creaciones que, partiendo de lo personal buscan desanclarse de estigmas y anhelos implantados de *blanquitud* (Echeverría, 2010), e intentan desmontar las distintas ficciones fronterizas e históricas de carácter jerarquizado alrededor de su raza, su género, sus prácticas sexuales, pero también su cultura, las memorias represadas, los afectos coaccionados, y los desenmascaramientos necesarios.

Según ha dicho Guillermo Gómez-Peña, los performers suelen ser artistas/teóricos rebeldes, intersticiales y fronterizos que tienen como único contrato social desafiar aquellos modelos y dogmas autoritarios que han establecido limitaciones absurdas. Dice: "Quizá la meta última del performance, especialmente si eres mujer, gay o persona "de color" (no anglosajona), es decolonizar nuestros cuerpos, y hacer evidentes estos mecanismos decolonizadores ante el público, con la esperanza de que ellos se inspiren y hagan lo mismo por su cuenta" (Gómez-Peña, 2011, p. 304).

Más allá de los debates sobre cómo nombrar este lenguaje artístico de acción, lo realmente relevante es que el performance no tiene sentido si no ocurre una politización auténtica de las nociones que envuelven al cuerpo y sus lugares de enunciación. Su constante indefinición y bastardía, en relación con otras modalidades del campo del arte, es política y no meramente estética, puesto que discute con la idea de obra acabada en función de la desfetichización de lo poético, y en contra del mercadeo de la producción intelectual hecha desde invenciones simbólicas.

El performance es potencialmente decolonial, en la medida en que proponga la inversión de aquellas performatividades que clasifican en gradaciones de mayor a menor las humanidades, sus conocimientos, los territorios y sus culturas.

Permanecer con los cuerpos politizados

Para dar cierre a estas reflexiones que abrigan menos conclusiones que la inquietud por indagar y extender mis conocimientos sobre diversos aspectos aquí tocados, me interesa continuar pensando sobre la idea de que hay una condición patriarcal-colonial de los cuerpos, del placer y de la sexualidad

que acusa complejidades más amplias de nuestra existencia.

Los modos de creación desde cuerpos politizados son, a mi modo de ver, tan relevantes porque, no solo muestran lo que nos ha sido y está siendo cercenado en la existencia de todxs (a través de la amputación extrema del derecho a vivir de trans y travestis), sino porque son subjetividades que, en su tránsito, se desplazan de la identidad a la creación de conexiones posibles e inéditas entre nosotrxs como sujetxs políticos —más allá de las lógicas fragmentadoras de la tecnocracia y el neoliberalismo—, es decir, radicalizando las evidencias sobre las amalgamas físicas, culturales, políticas, del deseo, etc. que nos constituyen.

La desestabilización de los modelos epistémicos binarios será posible a partir del emprendimiento de modos de pensar no reticulados, politizados y en permanente autocrítica ante la aparición de posibles clichés en desarrollo dentro de las propias propuestas.

Seguiré indagando en la capacidad de los cuerpos/subjetividades liminales, esos que elaboran estrategias artísticas y despliegan prácticas creadoras en los lenguajes de la contemporaneidad, en busca de hacer aportes a la reconfiguración de imaginarios y prácticas sociales, es decir, que inventan en función de producir movimientos tectónicos entre la estructura patriarcal-colonial que domina nuestra cultura, y en la trama de modos de pensar que nos acerquen a relaciones menos conflictivas con respecto a las contradicciones, llevando los binarismos y las dicotomías a los bordes más abismales.

Referencias

Arboleda, S (2013). *Le han florecido nuevas estrellas al cielo: suficiencias íntimas y clandestinización del pensamiento afrocolombiano*, (Tesis doctoral) Quito, Universidad Andina Simón Bolívar (Sede Ecuador).

Barriendos, J (2008). «Apetitos extremos. La colonialidad del ver y las imágenes-archivo sobre el canibalismo de Indias» en *Trasversal*, Eipcp disponible en http://eipcp.net/transversal/0708/barriendos/es

Bhabha, H (2002). "La otra pregunta. El estereotipo, la discriminación y el discurso del colonialismo" en *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, , 91- 110

Butler, J (2006). *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós.

Campuzano, G (2007). *Museo Travesti del Perú*, Lima, Campuzano/Institute of Development Studies.

Carosio, A (2014). *Feminismos para un cambio civilizatorio*, Caracas, CLACSO/ CELARG.

Castro Gómez, S (2008). *La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750 -1816)*, Caracas, El perro y la rana.

Crimp, D (2005). "Mario Montez, For Shame" en *Posiciones Críticas,* Madrid: Akal, p. 189 -201.

Chávez, DB (2014). "Artista de Performance (Entrevista y performance)" en C*uerpos disidentes y exhibicionismo Viral, Chiapas: 2º Festival de Arte Post/pornográfico*, 16, 17 y 18 de Octubre disponible en https://www.youtube.com/watch?v=7f6La04PcSg

De Oto, A y Quintana MM (2010). "Biopolítica y colonialidad. Una lectura crítica de Homo sacer" en *Rev. Tábula Rasa No.12*: 47-72, Bogotá, enero-junio.

Dussel, E (2000). "Europa, modernidad y eurocentrismo", en Edgardo Lander (Edit.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociale*s, Caracas, UNESCO-IESALC/ Edics. Faces-UCV.

Echeverría, B (2010). *Modernidad y Blanquitud*, México D.F., Editorial ERA.

Escobar, A (2013). "En el trasfondo de nuestra cultura: la tradición racionalista y el problema del dualismo ontológico" en *Rev. Tábula Rasa #18* Bogotá, ene-jun, p. 15 -42.

Fals Borda, O (2008). *El socialismo raizal y la Gran Colombia bolivariana*. Investigación Acción

Participativa, Caracas, Editorial El Perro y La Rana.

Fanon, F (2009). *Piel negra, máscaras blancas*, Madrid: Akal.

_____ ([1961] 2007). *Los condenados de la tierra*, México D. F., FCE.

Fonseca, V (1997). *"América es nombre de mujer"*, sin datos, en http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libros/179.pdf

Franco, J (1996). *Marcar diferencias, cruzar fronteras*, Santiago de Chile, Edit. Cuarto Propio.

Fuentes, M (2009). "Entrevista a Giuseppe Campuzano" en *'Ciudadanía Staging: Derechos Culturales de las Américas Bogotá*: Instituto Hemisférico de Performance y Política (Digital video library), agosto, disponible en http://hidvl.nyu.edu/video/003462248.html.

Galindo, M (2015). "Decolonizar la historia, el conocimiento, el deseo" en *Decolonizar el museo*, Barcelona (Esp.): MACBA, 27/11/2014, disponible en https://www.youtube.com/watch?v=pg8qf9NhcbM Consultado: 8 de marzo 2016.

Glissant, E (2006). *Tratado del Todo-Mundo* (trad. María Teresa Gallego), Barcelona, El Cobre Ed.

Gómez-Peña, G (2011 [1999]): "Performance artística y acción social. En defensa del arte del performance" en José Jiménez (editor), *Una teoría del arte desde América Latina*, Madrid: MEIAC/Turner.

Gómez, PP (2014). "Introducción: Trayectorias de la opción estética decolonial" en Pedro Pablo Gómez (comp.), *Arte y estética en la encrucijada decolonial II*, Buenos Aires, Edics. del Signo, 9 -25.

González, L (1980). "Racismo e sexismo na cultura brasileña" en T*emas e populaçao negra no Brasil*, Rio de Janeiro, IV Encuentro anual da posgraduaçao e pesquisa en ciencias sociais.

Grusinski, Serge, "Normas cristianas y respuestas indígenas" en *Rev. Historias 15*, México D. F., Dirección de Estudios Históricos del INAH, oct -dic., 1986, p. 31 -41.

Horswell, Michael, *La descolonización del sodomita en los Andes Coloniales*, Quito: Abya-Yala, 2010.

Lemebel, P (2011). "Manifiesto (Hablo por mi diferencia)" en *Rev. Anales Séptima Serie, Nº 2*, noviembre.

Lugones, M (2008). "Colonialidad y género" en *Tábula Rasa*, Cundinamarca: Universidad del Colegio Mayor, p. 73 -101.

Maldonado-Torres, N (2006). "Aimé Cesaire y la crisis del hombre europeo" en Aimé Cesaire, *Discurso sobre el colonialismo*, Madrid: Akal, p. 173 -196.

Marcos, S (2011). "Erotismo indígena y moralidad colonial, los confesionarios de Nueva España" en T*omado de los labios. Género y eros en Mesoamérica*, Abya Yala/ Universidad Politécnica Salesiana, p. 119 -137.

Mendoza, Breny, "La epistemología del Sur, la colonialidad del género y el feminismo latinoamericano" en Yuderkis Espinoza, D. Gómez y K. Ochoa (editoras), *Tejiendo de otro modo. Feminismo epistemología y apuestas decoloniales en Abya Yala, Popayán*, Edit. UC (Universidad del Cauca), 2014, 91 -104.

Paredes, J (2010). *Hilando fino desde el feminismo comunitario*, La Paz, CEDEC y Mujeres Creando Comunidad (3a. Edición).

Preciado, B (2008). *Testo Yonqui*, Madrid, Espasa Forum.

Quijano, A (2014). "Colonialidad del poder y clasificación social" en Danilo Assis Clímaco (Selección), *Cuestiones y Horizontes. De la Dependencia Histórico-Estructural a la Colonialidad/ Descolonialidad del Poder*, Buenos Aires, CLACSO, 285-330.

Rodríguez, A (2014). *Cuerpos "irreales" + arte insumiso en la obra de Argelia Bravo*, Quito, Universidad Simón Bolívar /Corporación Editora Nacional.

_____ (2015) "Condición corpórea en tránsito para un pensar excéntrico, desplazado y disimétrico" en *Seminario Epistemologías de la Diferen*cia, Quito, DECUL/UASB.

_____, "La creación. Un dolor trocado en vida vibrante" en S*obre los pasos de Antígona* (exposición de videoarte), Caracas, Museo de Arte Contemporáneo, 2015.

Rolnik, S (2005). "El ocaso de la víctima" en *Rev. Criterios*, La Habana, Criterios.

Rufer, M (2010). "La temporalidad como política: nación, formas de pasado y perspectivas poscoloniales", Bogotá, *Rev. Memoria sociológica,14* (28), enero-junio, p. 11-31.

Sarduy, S (1982). *La simulación*, Caracas, Monte Ávila Editores,.

Segato, R (2011). "Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario

estratégico descolonial" en B*idaseca, Karina, Feminismos y decolonialidad. Decolonizando el feminismo desde y en América Latina*, Buenos Aires, Ediciones Godot.

_____ (2013). "Edipo Negro. La doble negación de género y raza" en *La crítica a la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 179 -210.

_____ (2007). "Formaciones Nacionales de Alteridad: Nación y cambio religioso en el Contexto de la Globalización" en L*a nación y sus otros*, Buenos Aires, Prometeo Libros.

Kosofsky Sedgwick, E (1999). "Performatividad queer The art of the novel de Henry James" en *Nómadas núm. 10*, Bogotá, Universidad Central de Colombia, abril, 198-214, disponible en http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=105114274017

Simone, Nina, "*Strange fruit*" (original de Bille Holiday, 1939) en Youtube, 2011 disponible en https://www.youtube.com/watch?v=tqbXOO3OiOs.

Von Werlhof, C y Behmann M (2010). *Teoría crítica del patriarcado: hacia una ciencia y un mundo ya no capitalistas ni patriarcales*, Frankfurt, Peter Lang.

A afro musicalidade do Bando de Teatro Olodum

Mabel Freitas

**Departamento em difusão do conhecimento,
Universidade Federal de Bahia,
Salvador, Brasil**

mabel_freitas@hotmail.com

Recibido: 18/05/2017

Aceptado: 25/06/2017

Para citar este artículo: Freitas, M. (2017). A afro muscalidade do Bando de Teatro Olodum. *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales VIII*, pp. 137 - 159. Recuperado en https://iberoamericasocial.com/a-afro-musicalidade-do-bando-de-teatro-olodum/

Resumo: Este artigo objetiva evidenciar a importância dada à música pelo Bando de Teatro Olodum em seus espetáculos como mais um elemento dramático de comunicação com o público. Inicialmente, delineia-se uma breve linha do tempo com a história dessa companhia de presença e discurso negros e, em seguida, apresenta-se a utilização da linguagem musical em suas montagens. Percebe-se, assim, que a força dos tambores e o diálogo com outros ritmos contribuem para o desenvolvimento comunicativo por apresentar e intensificar o texto dramático numa orquestrada polifonia cênica.[1]

Palabras clave: Bando de Teatro Olodum, música, polifonia cênica.

Abstract: This article shows the importance given to music by the Covey of Theater Olodum in its

theatrical assembly as another dramatic element of communication with the public. Initially, a brief timeline is outlined with the history of this company of black presence and speech, and then the use of musical language in its montages is presented. It is thus perceived that the strength of the percussion and the dialogue with other rhythms contribute to the communicative development by presenting and intensifying the dramatic text in an orchestrated scenic polyphony.

Keywords: Covey of Theater Olodum, music, scenic polyphony

1 Coro de vozes que compõem espetáculos do qual a música, no Bando de Teatro Olodum, faz parte como mais um elemento cênico.

Oni saurê [1]

Oni saurê
Aul axé
Oni saurê
Oberioman
Onisa aurê
(...)
Baba saurê
aul axé
Baba saurê
oberioman
Baba saurê
(...)

Ao dar voz e vez ao movimento social negro através das Artes Cênicas, o debate – atual e necessário – do Bando de Teatro Olodum rememora criticamente as falácias contadas sobre os negros na historiografia brasileira para desmitificar a perversa lenda criada pelo eurocentrismo sobre o escravismo brando e conformismo negro. O grupo oferece múltiplas informações que transcendem estereótipos livrescos aos seus espectadores (artistas, críticos, estudantes, militantes, pesquisadores e público em geral) e, por conseguinte, amplia nossos respectivos repertórios culturais com sua dramaturgia regida por uma afroforça percussiva.

O teatro artístico-militante de presença e discurso negros do Bando é um difusor de questões étnico-raciais que trazem à baila as nossas orientações cognitivas de heranças culturais africanas ressignificadas desde o século XVI com vistas às (des)continuidades e reinterpretações culturais diaspóricas – legítimas traduções contemporâneas de resistência negra. Em seus espetáculos e demais atividades (fóruns, laboratórios, oficinas, seminários dentre outras), observa-se um misto de informações vocais e corporais com diversidade de linguagens e saberes científicos e empíricos.

Essas atividades – com ou sem chancela universitária – tem a participação de artistas que também produzem teatro negro[2] engajado, mestres da sabedoria popular, militantes, estudantes e pesquisadores interessados pelas temáticas da negritude[3] e possibilita (re)construção e difusão de memórias e saberes devido aos cruzamentos culturais e trocas significativas com repercussões para além das práticas cênicas. A formação acadêmico-profissional e vivência artística desses partícipes robustecem substantivamente esses momentos multirreferenciais de aprendizagem.

1 Saudação iorubana para Oxalá, Hino do Bando de Teatro Olodum.

2 Teatro negro é "o conjunto de manifestações espetaculares negro-mestiças, originadas na Diáspora, que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana, como meio de expressão, recuperação, resistência e afirmação da cultura negra" (LIMA, 2011, p. 82).

3 Negritude é aqui entendida na perspectiva de Aimé Césaire (MOORE, 2010, p. 37) como "uma tentativa específica do mundo negro de compreensão teórica desse fenômeno poderoso que é o racismo e da articulação de respostas para contê-lo em suas ramificações socioeconômicas, combatê-lo no imaginário social e destruí-lo nas estruturas através de medidas políticas, culturais e econômicas concretas".

A militância cênica do Bando, que já comemorou bodas de prata (1990 a 2017), utiliza as bagagens culturais multiétnicas trazidas do além-Atlântico, ressemantizando a nossa cultura afrodiaspórica, uma vez que, desde o diálogo dos tumbeiros entre as etnias,

> Nenhum grupo, por mais bem equipado que esteja, ou por maior que seja sua liberdade de escolha, é capaz de transferir de um local para outro, intactos, o seu estilo de vida e as crenças e valores que lhe são concomitantes. As condições dessa transposição, bem como as características do meio humano material que a acolhe, restringem, inevitavelmente, a variedade e a força das transposições eficazes (MITZ; PRICE, 2001, p. 19).

Aliando criatividade e consciência política, o Bando é considerado o maior grupo teatral de expressividade da militância negra baiana por abrir um espaço de discussão e preservação da cultura negra pelo viés das artes cênicas. As temáticas político - filosóficas discutidas nos espetáculos através do contra discurso da historiografia hegemônica e eurocêntrica sobre os negros são os pilares deste grupo, uma referência nacional como teatro popular de qualidade que bebe na suculenta fonte da sonoridade negra e traz à tona questões contemporâneas e locais (BANDO, 2015).

Ao visibilizar as histórias dos negros, o elenco reafirma que, desde a chegada aos portos brasileiros, eles são agentes construtores da sua história intelectual, dotados de capacidade cognitiva. Desta maneira, contrapõe-se aos atributos negados desde o período colonial até a contemporaneidade em que foram considerados outrora como não-humanos e ainda na contemporaneidade como não-[ou quase]cidadãos (GILROY, 2001). Primando pela dignidade e altivez sem o folclorismo etnocêntrico, o corpo - máscara do ator nos brinda com seu manancial histórico-social de memórias presentificadas em seu corpo (LIMA, 2008).

Em se tratando de manifestações artísticas da cultura[4] negra, muitas vezes, o mercado capitalista industrial dá ênfase apenas ao seu caráter artístico-musical, desprezando-o como estratégia político-social "apesar do forte discurso étnico que carregam" (Pinho, 2004, p. 218). Antigamente, elas eram consideradas – pela visão superficialista – uma variante da ibero-americana sem identidade própria nem originalidade. Atualmente, apesar de terem alcançado autonomia intelectiva, ainda são aviltadas pela indústria cultural capitalista. Vistas pelos especuladores que só visam ao lucro como meros produtos e/ou objetos culturais, são consideradas produções folclóricas de um povo exótico e primitivo.

Sobre essa mercadorização, Pinho (2004, p. 211) assinala que esse processo "reduz a cultura negra a um conjunto limitado de 'expressões' ou 'símbolos culturais', a objetos que podem ser trocados, comercializados e consumidos, interferindo portanto em seu sentido político." Assim, estigmatiza essas manifestações culturais e, além de ser alienante, corporifica a hegemonia da ideologia dominante. Além disso, essa abordagem eurocêntrica reforça estereótipos, pois "como no tempo da escravidão, corpos negros são selecionados, de acordo com tamanho, silhueta e habilidades" (Ibidem, 2004, p.

4 Para efeito deste trabalho, leva-se em consideração a perspectiva de cultura apresentada por Pinho (2004, p. 231), como "a constante produção de significados e o processo de conferir esses significados às coisas, na medida em que as classificamos dentro de uma ordem simbólica".

217).

Com elementos (in)traduzíveis, imprevisibilidade de interpretações e multiplicidade de sentidos que ultrapassam as dimensões auditivas, olfativas, orais e térmicas, o Bando – contradizendo essa supracitada visão sobre a cultura negra – transforma a caixa cênica num lócus de difusão de conhecimentos através das relações semântico - discursivas dos seus textos dramáticos com temática político - filosóficas banhadas em sua peculiar afro musicalidade. É um convite para toda a equipe e os espectadores refletirem sobre "uma linguagem teatral própria como frutos de um discurso estético que se transmutou, aos poucos, em ferramenta de transformação social e política" (MEIRELLES *apud* BANDO, 2015).

Sobre esse ato comunicativo consigo e com outrem na caixa cênica, Hall (2003, p. 346) considera que "é somente pelo modo no qual representamos e imaginamos a nós mesmos que chegamos a saber como nos constituímos e quem somos." Assim, ratificam-se a importância e a força dessas representações de concepções particulares da vida e do mundo no processo de afirmação das identidades em grupos culturais. Essas vozes de narrativas cotidianas e locais – de uma maioria negra –, ao se tornarem inaudíveis, configuram-se como "um terreno de luta pelo poder, de consentimento e de resistências populares" (Ibidem, p. 349), descentralizando a hierárquica cultura hegemônica dominante.

O Bando de Teatro Olodum, ao desvelar a cultura negra, quebra esse paradigma folclorizante através dos seus espetáculos que interpenetram as vertentes ideológica e artística. Essa companhia há 26 anos revela talento e resistência, intervém na vida pública e legitima a negritude. Em todas as suas montagens que mesclam teatro, dança, música e poesia dá visibilidade a relatos de vozes ainda inaudíveis nos mais diversos canais de debate social e político e recalcadas dentro do movimento artístico brasileiro hegemônico e eurocêntrico.

Cientes de que "para o africano, a palavra é pesada" (KI-ZERBO, 1980, p. 28), preocupados em fugir da superficialidade e com o compromisso de não enveredar pelo viés folclorizante, os atores fazem pesquisas de campo com o intuito de coletar os dados que serão transformados em texto. Além disso, "na tradição ancestral africana a coletividade é elemento central, seja nas decisões cotidianas, nas construções rituais ou nas produções culturais e simbólicas" (BANDO, 2015). Baseando-se nesse prisma, o Bando busca também a participação ampla dos integrantes na criação dos espetáculos.

Desde a entrada em cena, o grupo já estreita a sua relação com a cultura africana através de um ritual de celebração. Ainda no camarim, todos os atores repetem três vezes a saudação iorubana *Oni Saurê* (epígrafe deste artigo), utilizada como um chamamento a Oxalá – pai de todos os orixás. Como "Oxum, deusa das águas, é a entidade feminina que rege o Bando" (UZEL, 2003, p. 59), é sempre uma voz feminina quem puxa o coro. O ritual possui três momentos, a saber: inicialmente, faz-se o chamamento; depois, os orixás cantam com Oxalá; no final, acontece a despedida.

Após esse (aqui, simbólico) rito inicial, desvelar-se-á uma breve linha do tempo com a história do Bando de Teatro Olodum que desde 17 de outubro de 1990 até o presente momento apresenta um mundo negro com uma afro musical polifonia cênica em palcos nacionais e internacionais. Em

seguida, entoar-se-á um canto singelo e divino de sonoridade negra – escolha ideológica do grupo para nortear o seu trabalho lastreado por sua indiscutível negra razão.

"É o mundo negro que viemos mostrar pra você..."[5]

O Bando, inicialmente, era mais uma ação educativa do Grupo Cultural Olodum – bloco afro-baiano conhecido internacionalmente pelos tambores que ecoam um discurso antirracista, sediado desde a sua criação, em 1979, no Pelourinho, Centro Histórico de Salvador. De um lado, "o Olodum, que já valia como um grande referencial de autoestima da juventude negra da cidade, havia decidido se aproximar do teatro como forma de conquistar mais um espaço de formação ideológica e fortalecer seu prestígio" e criar "um espaço precioso de crítica, reflexão e militância" (UZEL, 2003, p.34) e, de outro, Marcio Meirelles[6] idealizou um projeto estético de teatro popular em que lhe interessava

> A teatralidade dos rituais sagrados e das festas de rua da Bahia. Apesar de serem ricas do ponto de vista cênico e dramático, essas manifestações ainda não haviam sido estruturadas a partir de uma linguagem teatral própria e independente do rito, como aconteceu com o teatro no Japão, na Índia e na Grécia. O objetivo do diretor não era criar essa estrutura, mas sim investigar de que maneira um material solidificado de forma tão espontânea, ao longo de várias gerações negras, poderia servir de veículo para histórias contemporâneas (Ibidem, p. 37).

Meirelles propôs um trabalho cênico partindo da realidade cotidiana do povo baiano e teve seu projeto aceito por João Jorge Rodrigues (presidente do Grupo Cultural Olodum) que firmou uma parceria com autonomias financeira e temática para esse grupo teatral. Caetano Veloso (*apud* MEIRELLES, 1995, p. 13) considera o resultado desse encontro "muitíssimo feliz", pois considera maravilhoso o Olodum ter juntado seu nome à palavra teatro: "tudo o que se vê, tudo o que se ouve tem a marca da verdade, no entanto, tem também o dom de produzir belezas que apontam para um enriquecimento da vida".

Em outubro de 1990, mês da audição, jovens negros e não negros dos mais diversos bairros periféricos de Salvador com e sem experiência artística, lotaram a Casa do Benin, no Pelourinho, para se inscreverem na oficina que seria ministrada, almejando o ingresso no elenco definitivo. Segundo Dantas (*apud* MEIRELLES, 1995, p. 44),

> Cem pessoas inscritas, 30 escolhidas para uma seleção final de vinte. Vindos de todos os pontos da cidade, a formação inicial do grupo – cuja diversidade se mantêm até hoje – reunia jovens negros do subúrbio, do centro da cidade, trabalhadores, alguns com experiência de

5 "Que bloco é esse?", canção do Ilê Aiyê.

6 Diretor teatral, cenógrafo, figurinista e ex-Secretário de Cultura da Bahia (2007 a 2010). Começou a fazer teatro militante universitário como atividade política em 1972. Pela larga experiência no fazer teatral que inclui estudos nova-iorquinos, o Bando é considerado a síntese mais madura e integrada à sua identidade cultural (BANDO, 2015; MEIRELLES, 1995; UZEL, 2003).

> teatro de militância sindical ou associativa, outros que nunca haviam feito teatro e outros ainda que jamais tinham visto uma peça ou sequer entrado num teatro.

Sob a égide de Marcio Meirelles (direção), Chica Carelli (codireção e preparação musical), Maria Eugênia Milet (improvisação), Leda Ornelas (preparação corporal) e Hebe Alves (preparação vocal), surgia um teatro de tríade popular – temática, público-alvo e origem dos atores – batizado mais tarde com o semanticamente polêmico nome de BANDO a que se acresceu os vocábulos TEATRO e OLODUM. Esse quinteto, experiente desde a década de 80 no cenário artístico baiano, deu suas primeiras aulas e ministrou seus primeiros ensaios no antigo prédio da Faculdade de Medicina da Universidade Federal da Bahia, no Pelourinho. (UZEL, 2003) Chica Carelli[7] é a única que permanece até hoje na direção.

Dantas (*apud* MEIRELLES, 1995, p. 45) esclarece que os atores faziam "aulas de dança, música, voz, interpretação, confecção de cenários, figurinos, carpintaria, iluminação" e, como havia heterogeneidade na formação profissional do elenco, a direção utilizava "a diversidade de técnicas e de ofícios para fazer vicejar o talento natural de cada um". Sobre o pioneirismo popular do grupo na dramaturgia baiana, Bião (2009, p. 262) esclarece que

> O Bando de Teatro Olodum, o primeiro, desde os elencos profissionais mestiços com predominância negra do século XIX que proliferaram no Brasil, a reunir um elenco e – apenas no seu caso – também temáticas, marcantemente negras, contribuiria para a criação de um teatro com a cara, o espírito e o corpo mais tipicamente baianos. Negritude, muito humor e autorreferências [a vida cotidiana da população afro-baiana] identificariam assim a baianidade e o próprio teatro mais evidentemente característico dessa cultura.

Dantas (apud MEIRELLES, 1995, p. 45) corrobora:

> Depois de um teatro ideológico, um teatro estético. Agora um teatro vital. Decidido a transformar em produto teatral a riqueza dos gestos, sons, ritmos e significados da baianidade, Marcio Meirelles encontrou naquele grupo de jovens atores negros a substância para uma dramaturgia particular, única, resultado de uma estreita cumplicidade entre a vida e a arte. No palco, vozes, corpos e sons que parecem – e que verdadeiramente são – saídos da vida real. Mas aqui, diferentemente de outras tentativas históricas de teatro popular – onde o povo era tema de investigação ou objeto de culto – o povo é artista e é criação.

A primeira sugestão para a estreia foi o espetáculo *Santa Joana dos Matadouros* (Bertolt Brecht),

7 Diretora teatral, atriz, professora de teatro e coordenadora das Oficinas Vila Verão do Teatro Vila Velha. Trabalhou como atriz e assistente de direção no grupo Avelãs e Avestruz e como atriz/estagiária do grupo Théâtre Du Soleil, na França. Foi aluna na Academia de Música Atual, vocalista do grupo Ilu Batá e gravou com Jimmy Cliff. No Bando, encenou os espetáculos Um tal de Dom Quixote, Ópera de Três Reais (1998), Sonho de Uma Noite de Verão (1999), Fatzer (2001), Oxente, Cordel de novo? (2003) e O Muro (2004). Em 2007, dirigiu Áfricas, seu primeiro espetáculo à frente do Bando (MEMORIAL, 2011).

depois *As bacantes* (Eurípedes), em seguida um *Auto de Natal*, mas todos foram sucumbidos pela comédia musical *Nós no Pelô* que mais tarde passou a se chamar *Essa é Nossa Praia*. Desde esse primeiro espetáculo, o grupo começou a exercitar suas características mais genuínas: a pesquisa de campo e a criação coletiva. Após a investigação do cotidiano dos moradores do Pelourinho, os discursos foram construídos, os personagens corporificados e as falas já conhecidas pelos atores no seu dia a dia foram representadas no palco sob a direção meirelliana (UZEL, 2003).

Em 1991, o Bando estreou a peça *Essa é Nossa Praia*, numa das salas da antiga Faculdade de Medicina, no Terreiro de Jesus, no Centro Histórico de Salvador, contando com a participação da Banda Mirim do Olodum. No palco, desvelava-se o quadro social dos moradores do Pelourinho. A força da simbologia dos tipos humanos desse território deflagrava: "viver no Pelourinho como um fator de identidade fundamental no entrelaçamento daqueles destinos" (DANTAS *apud* MEIRELLES, 1995, p. 46).

Muitos dos personagens de *Essa é nossa Praia* (1991) reapareceram em outros espetáculos nessa mesma década, como *Ó Paí, Ó!* (1992), *Bai bai Pelô* (1994), *Zumbi* (1995), a obra brechettiana *Ópera de três mirréis* (1996), *Ópera de três reais* e *Um tal de Dom Quichote* (1998). Compuseram também a produção dessa década de 90 os espetáculos *Onovomundo* (1991), *Zumbi está vivo e continua lutando* (1995), *Erê pra toda vida – Xirê* (1996), Cabaré da Rrrrraça (1997) e Já fui (1999). Além desses, os atores encenaram alguns textos da dramaturgia mundial, como *Woyseck*, de George Büchner (1992), *Medeamaterial*, de Heiner Müller (1993) e *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare (1999) (BANDO, 2015).

Os espetáculos *Essa é nossa Praia* (1991), *Ó Paí, Ó!* (1992) e *Bai bai Pelô* (1994) formam a chamada Trilogia do Pelô (1995). Esses textos foram editados e publicados no livro homônimo que também reunia outros textos. Sobre o grupo, Bião (*apud* MEIRELLES, 1995, p.16), reverbera que,

> Desde 1990, é o bando anunciador dessa nova (velha) civilização baiana, da qual o teatro que incorpora consciente e definitivamente tipos, personagens e formas de negritude faz parte. Aí, novas tecnologias e tradição vêm gerando novos valores éticos e estéticos. Sua trilogia de espetáculos "Essa é nossa praia", "Ó Paí, ó" e "Bai, bai, Pelô" (...) evidenciam esta tendência no seio de um grupo cultural como o Olodum, que atraiu artistas de teatro de formação nitidamente europeia e que aí se transformaram em artistas de um novo tipo: tipicamente baiano, genuinamente universal e tradicionalmente contemporâneo.

Através da experiência com os clássicos *Woyseck* (1992), *Medeamaterial* (1993) e *Sonho de uma noite de verão* (1999), ao interpretarem textos que não foram criados nem vivenciados pelo elenco, o grupo deixou claro que "não estava estilisticamente limitado ao universo da baianidade" (DANTAS *apud* MEIRELLES, 1995, p. 48). Decidiu, assim, ousar sem perder a identidade e nas três obras internacionais mantiveram o estilo do Bando.

Em 1994, o Bando tornou-se um dos grupos residentes do Teatro Vila Velha; até então, os atores

ensaiavam em qualquer sala disponível da Faculdade de Medicina. Antes, entretanto, o grupo transitou por outros palcos soteropolitanos. Alguns teatros serviram de sede provisória em algumas temporadas para ensaios e apresentações das suas peças como o Teatro Gregório de Matos e Teatro do ICBA (Instituto Goethe) e outros – Teatro Castro Alves, Teatro Expresso Bahiano (Clube Bahiano de Tênis) e Teatro Santo Antônio (atual Teatro Martim Gonçalves) – apenas para apresentações (UZEL, 2003).

Esta nova casa do Bando – Teatro Vila Velha, situado no Passeio Público, em Salvador – na época, passava por uma reforma e contou com o apoio de todos do Bando (atores e diretores) no processo de revitalização do espaço; como voluntários, todos que tinham alguma disponibilidade de tempo, assumiram tarefas administrativas e de apoio técnico. Já que nem sempre encontravam salas disponíveis ou em condições adequadas para os ensaios. Essa migração aconteceu concomitantemente ao rompimento com o Grupo Cultural Olodum.

Esse cisma se deu devido à ideologia do Bando e do Olodum sobre o binômio patrimônio/turismo, reforma do Pelourinho e a relação direta com as indenizações e/ou induções para a saída dos moradores não coadunarem. Através do espetáculo *Bai Bai Pelô* (1994), o elenco colocou nos palcos possíveis respostas – "teriam sido expulsos, indenizados ou induzidos a sair? (…) Quem ficou, quem saiu, quem voltou?" (MEIRELLES, 1995) – das vozes dos seus tipos humanos encenados em *Essa é nossa Praia e Ó Paí, Ó*! sobre as suas locomoções e/ou permanências. Para isso,

> A partir de um trabalho de investigação e intensivos contatos com moradores do lugar – que permaneceram e que saíram – líderes comunitários, entidades culturais, além de debates com a presença de órgãos públicos, da sociedade civil organizada, da universidade, de comerciantes e moradores, surgiu o texto da peça que, além de evitar maniqueísmos apressados para explicar um fato social complexo, consegue esboçar as primeiras respostas para aquelas questões que hoje os baianos se fazem (MEIRELLES, 1995, p. 50).

Paralelo a isso, o Grupo Cultural Olodum lançou a canção Cartão Postal (1994) em que os versos reverberam que "O Pelourinho não é mais aquele/ Olha a cara dele/ Você não fica à toa/ Tem muita gente boa", esclarecem que "Negros conscientizados/ Cantam e tocam no Pelô", asseveram "Pelourinho, primeiro mundo/ Cartão Postal de Salvador" e finalizam num convite "Ê! Passa lá, passa lá, passa lá que eu vou/ Ê! Passa lá, passa lá, passa lá no Pelô." Destarte, manifesta a sua posição sobre o destino cultural e artístico da área.

Em apenas quatro anos, a parceria entre o Bando de Teatro Olodum e o Grupo Cultural Olodum chegou ao fim. O Bando perdeu o apoio institucional do Olodum, embora permanecesse homônimo ao grupo. Com isso, a Banda Mirim do Olodum também deixou de participar dos espetáculos do grupo e os meninos voltaram-se apenas para as atividades da Escola Criativa do Olodum. Vale ressaltar, todavia, que o livro Trilogia do Pelô foi publicado pela Editora Olodum.

Nessa década de 90 houve também substituições na direção (preparação vocal e musical) do Bando. Com exceção do diretor, idealizador e "pai biológico" Marcio Meirelles e da codiretora Chica Carelli, as fundadoras Maria Eugênia Milet (improvisação), Leda Ornelas (preparação corporal) e Hebe Alves

(preparação vocal) saíram do grupo. Em 1993, o bailarino José Carlos Arandiba (Zebrinha)[8] tornou-se o coreógrafo do grupo e, em 1996, assumiu a direção musical da companhia Jarbas Bittencourt[9] (UZEL, 2003). Nesse ínterim, alguns atores saíram do elenco devido a dificuldades financeiras do grupo, insatisfações com a direção e/ou colegas e também por priorizar outros interesses pessoais. Através de novas oficinas e audições, outros artistas ingressaram.

Outras realizações artísticas marcaram significativamente esses primeiros dez anos de existência: a exibição do espetáculo *Essa é nossa praia na Televisão Educativa* (TVE – Bahia); as participações, em 1991, no clip internacional Samba Reggae (Jimmy Cliff), em 1993 no clip Jesus Cristo (Mara Maravilha) e em 1994 no filme Jenipapo (Monique Gardenberg); as exposições de máscaras em 1991 e de fotos dos espetáculos em 1993; a publicação de Trilogia do Pelô (livro composto pelas peças *Essa é nossa praia, Ó Paí, Ó!* e *Bai Bai Pelô* além de outros textos) em 1995 (UZEL, 2003). Esses trabalhos ratificaram a aceitação do público e da crítica ao grupo que ganhava cada vez mais visibilidade.

Bião (apud MEIRELLES, 1995, p.19) considera que a criação, produção e circulação dos espetáculos do Bando pelo país além dessa publicação pela Editora Olodum marcaram uma mudança quantitativa e qualitativa na história cruzada da negritude e do teatro na Bahia e no Brasil. Dantas (apud MEIRELLES, 1995, p. 43) corrobora:

> Para o mundo do teatro baiano o aparecimento do Bando já é um fato de consumada importância. Escapando à solidão de um teatro por muito tempo distanciado dos valores da nossa cultura, o Bando surge com uma proposta de mergulho nessa identidade cultural a que, não sem uma ponta de orgulho, denominamos baianidade.

No século XXI, as montagens do Bando continuaram a todo vapor: *Material Fatzer*, de Brecht (2001), *Um pedaço de sonho* (2002), *Relato de uma guerra que (não) acabou* (2002), *Oxente, cordel de novo?*, de João Augusto (2003), *O Muro, de Cacilda Povoas*, e *Autorretrato aos 40* (2004), *Áfricas* (2006) – primeiro espetáculo infantojuvenil, *Bença* (2010), *Dô* (2012), criação conjunta do Bando com o mestre do *Butoh* (estilo de dança-teatro japonês) Tadashi Endo e *Erê* (2015), com direção de Fernanda Júlia (fundadora e diretora do NATA – Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas) e dramaturgia de Daniel Arcades (ator e dramaturgo do NATA) (TEATRO, 2015).

As atividades artísticas, no corrente século, foram bastante relevantes para a história e projeção nacional e internacional do Bando, a saber: a adaptação homônima do espetáculo *Ó Paí, Ó!* para o cinema, em 2007, e para a minissérie da Rede Globo também homônima, em 2008 e 2009,

8 Bailarino profissional com experiências internacionais em Holanda, Mônaco, Nova Iorque, Paris e Suécia. Especializou-se em jazz em dança clássica e moderna. Ensinou na Stadeliyk Conservatoriam en dans Academie te Arnhem, na Academie Internationale de Paris na França, no Project Studio em Munich e na Federatie Friy Tiyed na Bélgica. No cinema, coreografou para o filme Wild Orchid (1990), de Zelman King e, como ator, participou de Besouro (2009). Atualmente, é também coreógrafo da Companhia dos Comuns e diretor artístico do Balé Folclórico da Bahia (BANDO, 2015; TEATRO, 2015; UZEL, 2003).

9 Músico, compositor, cantor e coordenador de atividades de música no Teatro Vila Velha, fundou em 1993 a Confraria da Bazófia – banda que lançou o primeiro coletivo de compositores em Salvador na década de 90. Produziu o CDs Sou Bamba e Rock`n`Roll (Sandra Simões), Trilhas do Vila, Da Ponta da Língua a Ponta do Pé, 3x Novos Novos e Alvoradas e Ouras Canções do Arraial (BANDO, 2015; TEATRO, 2015; UZEL, 2003).

participação do filme Jardim das Folhas Sagradas (Póla Ribeiro), lançado em 2011, Projeto "Outras Áfricas" em que se realizaram oficinas de teatro em escolas públicas soteropolitanas em 2010, Projeto "Respeito aos mais velhos" em que ministraram-se oficinas de memória, identidade, dança e música nas cidades pelas quais fez-se pesquisa de campo para o espetáculo *Bença*, Oficinas de Performance Negra; Fóruns Nacionais de Performance Negra (BANDO, 2015).

Nesses fóruns, pesquisadores e artistas nacionais e internacionais discutiram "o poder e o vigor da criação artística da população negra deste país" e "companhias negras de todo o país (…) troca[ra]m experiências e debate[ra]m sobre sua capacidade criativa e transformadora". (BANDO, 2015) Na primeira edição do evento, foi redigida a Carta de Salvador, um manifesto que elencou as estratégias dos participantes, a saber:

> Criação de formas, permanentes, de comunicação e intercâmbio nacional e internacional, que possibilitem a ampla disseminação de informação e conhecimento; Articulação política no enfrentamento conjunto de questões afins; Criação de redes de interlocução e de um banco de dados que facilitem o trânsito de informações de mútuo interesse, inclusive as relativas aos meios de acesso ao patrocínio e aos fomentos públicos e da iniciativa privada. Criação de uma rede de comunicação para fortalecer regionalmente e nacionalmente o Fórum Nacional de Performance Negra; Mapeamento dos grupos; Realização de fóruns regionais, municipais e estaduais; Utilização da Lei 10.639/03; Extensão de atividades do 20 de novembro ao longo do ano; Capacitação dos grupos para sua melhor participação em editais e afins; Efetiva participação dos grupos em espaços de decisão de políticas culturais; Constituição de espaços físicos para apresentação de produções das artes negras; Utilização do selo do Fórum Nacional de Performance Negra em todo material promocional dos Grupos e das Companhias que o compõem (MELLO, 2005, p. 15).

Em parceria com a Companhia dos Comuns [10]desde a fundação e apoio das Secretarias da Cultura e da Promoção da Igualdade do Estado da Bahia, Fundação Nacional de Artes, Fundação Cultural Palmares e Petrobras em algumas das edições, nos Fóruns, realizaram-se "palestras, mesas redondas, debates, oficinas, grupos de trabalho (encontros dos representantes regionais) e apresentações de teatro e dança" (BANDO, 2015). Os participantes compartilharam

> Uma série de realizações e valores, comprometidos com uma prática artístico-cultural que, nos seus modos de criação e de reflexão, reafirma a dimensão dinâmica das matrizes afro-brasileiras (…) Todos têm em comum a disposição e o empenho de viabilizar manifestações artísticas autônomas. Ou seja, livres das imposições culturais e financeiras que privilegiam ideais e valores eurocêntricos, os quais tentam negar e restringir o pleno direito de expressão da identidade negra e de nossa cidadania (MELLO, 2005, p. 15).

10 Companhia teatral carioca, composta apenas por atores negros, que também aborda a temática da negritude nos seus espetáculos e tem como referência o Teatro Experimental do Negro (TEN).

Outra frente de ação do Bando é a atuação em comunidades desprivilegiadas economicamente. Com o comprometimento social como uma espinha dorsal do seu repertório, o grupo ministrou/ministra oficinas de teatro, dança e música em escolas públicas e em cidades brasileiras *locus* de pesquisa de investigação das suas montagens ou outras em que tiveram o apoio da Prefeitura e de suas respectivas Secretarias. Destacam-se aqui os Festivais "A cena tá preta!", organizados pelo grupo em parceria com o Coletivo de Produtores Culturais do Subúrbio, que buscam dar mais visibilidade às artes negras e o Projeto Tomaladacá que abre espaço para artistas de escolas públicas, igreja e teatro de bairro visibilizem seus trabalhos através de apresentações no Teatro Vila Velha.

"O canto singelo e divino traz simbolizando essa negra razão"[11]

A teatralidade peculiar do Bando tem matrizes estéticas, étnicas, históricas, linguísticas e religiosas da cultura africana, da historiografia da escravidão atlântica e da situação atual do negro brasileiro. Com suas produções artísticas despidas da visão hegemônica e eurocêntrica da sociedade brasileira ensinada em escolas e academias, o grupo utiliza as bagagens culturais multiétnicas trazidas do além-Atlântico, "o negro e sua tradição sociocultural como matéria-prima de seus espetáculo" (BANDO, 2015). Durante toda a sua trajetória, reverbera a cultura negra nos âmbitos históricos, antropológicos e comunicacionais.

A música, em seus espetáculos, é mais um elemento dramático de comunicação com o público a partir da força dos tambores e de possíveis diálogos com *axé music*, rap, reggae dentre outros ritmos populares. A sua utilização dentro desse princípio estético contribui para o desenvolvimento comunicativo por apresentar e intensificar o texto dramático. São textos falados e/ou cantados, músicas rigorosamente selecionadas pelo elenco ou especificamente compostas para espetáculos, relação dialógica intensa com o operador (também ator) de som e – devido à formação musical dos atores – toques ao vivo de instrumentos que compõem uma orquestrada polifonia cênica.

O recurso musical faz parte do processo criativo da montagem e através da supracitada polifonia cênica – base conceitual dos espetáculos dessa companhia – a percussão dá cadência ao texto dramático. Como um elemento estético do grupo, a música ao vivo com "a percussão no palco [é] marca característica de quase todas as encenações do Bando" (UZEL, 2003, p. 46). Essa escolha ideológica para nortear o seu trabalho metodológico já evidenciava a importância da música de ascendência africana como mais uma possível catalisadora de emoções da plateia. A proposta era que, em cada espetáculo, o corpo - máscara do ator, utilizando em cena o seu manancial histórico-cultural,

> Invada o imaginário de quem o assiste, mas, de tal modo que possa o espectador ser tocado em sua humanidade e desarmado em suas expectativas. Que como estandarte apreenda o espectador pelo que é e representa, e que o permita vivenciar em sua inteireza o ato, o espetáculo apresentado (LIMA, 2008, p. 110).

11 "Raça Negra", canção do Olodum.

Desde a estreia nos solos soteropolitanos em *Nós no Pelô*, que mais tarde passou a se chamar *Essa é Nossa Praia* (1991), "a música, já nesse primeiro momento, desponta como elemento dramático fundamental: as batidas dos tambores da Banda Mirim do Olodum, em cena, conduzem o espetáculo" (DANTAS apud MEIRELLES, 1995, p. 46). Nessa montagem, o quadro social dos moradores do Pelourinho foi desvelado por alguns tipos humanos: o militante negro engajado na luta contra a discriminação racial, o anônimo que sonha ser artista, o gari que queria ter um salário mais digno, o traficante de drogas, o policial corrupto dentre outros (U ZEL, 2003).

Esse rufar dos tambores já delineava seus traços identitários com a ancestralidade africana, uma vez que para Tinhorão (2008, p.60),

> Ao se defrontarem os batuques de africanos e crioulos da colônia e do vice-reino com a diversidade de sugestões de cantos e danças de negros, de alguma forma desestruturados – em parte por influência das condições locais, e, parte por mudanças ocorridas na própria África –, os brancos e mulatos brasileiros não encontraram nenhuma dificuldade em se apossar dos elementos a que mais se adaptavam, para com eles compor novas formas de danças e de cantos, logo tornados nacionais.

Ao ser utilizada como uma forma de comunicação com o público e uma catalisadora de emoções da plateia, a afro musicalidade, que faz parte da dramaturgia negra, também reinterpreta o legado cultural africano. Em cena, têm-se "códigos culturais partilhados" (HALL, 1996, p. 68) que contribuem efetivamente para manter vivo o vínculo com a África e a ligação com a ancestralidade apesar da hegemonia cultural eurocêntrica na sociedade brasileira como um todo e até mesmo nas artes cênicas desta Roma Negra. Nesse continente tão rico e plural a que devemos origens abissais, os instrumentos são veículos sagrados utilizados na narrativa oral.

O interesse do Bando pela formação musical dos atores ratifica o que Ki-Zerbo (1980, p. 30-31) nos ensina sobre a importância dos instrumentos musicais quando esclarece que se incorporam

> Ao artista, e seu lugar é tão importante na mensagem que, graças às línguas tonais, a música torna-se diretamente inteligível, transformando-se o instrumento na voz do artista sem que este tenha necessidade de articular uma só palavra. (...) A música encontra-se de tal modo integrada à tradição que algumas narrativas somente podem ser transmitidas sob a forma cantada.

Esse viés identitário foi ao mesmo tempo simultâneo e complementar, pois, logo ao ingressarem no grupo, os atores já faziam aulas também de música. Dessa forma, após o rompimento com o Grupo Cultural Olodum quando de retirou do palco os tambores dos meninos talentosos da Banda Mirim, o elenco evidenciou, aliado à utilização de um operador (também ator) de som, o seu próprio talento percussivo. Nas palavras do diretor musical Jarbas Bittencourt (apud UZEL, 2005, p. 144):

> Quando eu encontrei o grupo, a força dos tambores já estava ligada ao canto deles. Até então, eu não tinha trabalhado com percussão no sentido de ter a preocupação de me

> aproximar da musicalidade afro-baiana e também nunca tinha feito trilha sonora para teatro. O que eu faço no Bando é colocar a música a serviço do que se pretende como encenação, discurso e, na parceria com Zebrinha, o que se busca com o corpo.

A busca pelas raízes africanas e a religiosidade do cotidiano baiano foram encenadas a partir do segundo espetáculo: *Onovomundo* (1991). Neste, o Bando abordou as "origens do povo baiano segundo as quatro nações do candomblé: bantu, jêje, nagô e candomblé de caboclo, esta última criada na Bahia pela mistura das influências africanas com a mitologia religiosa indígena". (DANTAS apud MEIRELLES, 1995, p. 46) No palco, foram sonoramente encenados

> Contos sobre a criação do mundo, de acordo com as tradições africanas. Os atores formaram rodas no palco para narrar cada lenda, abordaram a vinda dos escravos para a América e reafirmaram o rito como elemento de resistência da identidade negra. (...) Trabalhou[-se] com os quatro elementos básicos da natureza: ar (associado à nação bantu), fogo (nagô), terra (jêje) e água (candomblé de caboclo) (UZEL, 2003, p. 55-56).

Segundo Dantas (apud MEIRELLES, 1995, p. 47), "com 'Onovomundo', o Bando de Teatro Olodum aprofunda a sua relação com as raízes da baianidade e também avança na definição de uma estética que vem se afirmando a cada espetáculo". Em seu terceiro espetáculo *Ó Paí, Ó* (1992), os personagens de *Essa é nossa praia* voltaram ao palco acompanhados de outros tipos humanos – também moradores do Pelourinho – para discutir temas como o modismo da Terça da Bênção[12], a questão do extermínio de menores, a discriminação, a pobreza, a exploração entre outros (TEATRO, 2015). O elenco, ao desvelar essa realidade no palco causou impacto, a saber:

> Autoridades políticas, a classe média e artistas renomados como Maria Bethânia, Caetano Veloso, Regina Casé, entre outros, ficaram impressionados com o talento e ousadia do Bando em representar as alegrias e tristezas de uma localidade marginalizada e pouco conhecida, porém que preservava, no seu dia a dia, fortes elementos da identidade afro-baiana, como a musicalidade e o sentido de comunidade (MEMORIAL, 2011).

Através da experiência com os clássicos *Woyseck*[13] (1992), *Medeamaterial*[14] (1993) e *Sonho de uma noite de verão*[15] (1999), ao interpretarem textos que não foram criados nem vivenciados pelo elenco, o grupo deixou claro que "não estava estilisticamente limitado ao universo da baianidade"

12 Evento tradicional das noites de terças-feiras em que missas e shows artísticos privados e públicos reúnem baianos e turistas no Centro Histórico de Salvador.

13 Adaptação do clássico texto homônimo do alemão Georg Bücher em que um soldado raso comete um crime passional. Através de cenas curtas com diálogos tensos, aborda-se a opressão da miséria cotidiana com humor e ironia (UZEL, 2003).

14 Versão moderna da obra "Medeia", do dramaturgo alemão Heiner Müller, em "uma combinação muito peculiar de vivência germânica, tragédia grega, niilismo urbano e afro-baianidade" (UZEL, 2003, p. 90).

15 Adaptação do clássico homônimo, do inglês William Shakespeare, em que se mesclam toques da cultura negra à história de encontros e desencontros amorosos entre humanos e fadas num bosque (BANDO, 2015).

(DANTAS apud MEIRELLES, 1995, p.48). Decidiu, assim, ousar sem perder a identidade e, nas três obras internacionais mantiveram o seu próprio estilo. Bião (2009, p.297) acrescenta que

> O Bando de Teatro Olodum, com os espetáculos *Essa é nossa praia*, *Ó pai ó*, *Onovomundo*, *Woyseck* e *Medeamaterial*, tem aproximado o teatro da música e das temáticas afro-baianas, com excelente receptividade de público e crítica em todo o país, envolvendo parceiros internacionais, como Heiner Müller, e atores de teatro e televisão do eixo Rio-São Paulo, como Vera Holtz e Guilherme Leme.

Em *Bai Bai Pelô* (1994), os personagens de *Essa é nossa praia* e *Ó Paí, Ó!* retornam ao palco – além de outros moradores do Centro Histórico de Salvador – para manifestarem as suas opiniões sobre suas locomoções e/ou permanências devido à reforma do Pelourinho em 1992 (DANTAS apud MEIRELLES, 1995), sendo a baianidade trazida à baila na cena com muita percussão. Essa tradição de ascendência africana também conduziu o espetáculo Zumbi (1995), em que um líder do movimento de resistência à ação da polícia na derrubada de barracos representa um Zumbi contemporâneo na luta pela sobrevivência. Depois, ele foi ampliado para *Zumbi está vivo e continua lutando* (1995) – chamado pelos atores de Zumbizão – através de uma homenagem itinerante e alegórica ao herói negro de Palmares, líder de resistência à escravidão, que remonta as trajetórias negras desde as saídas das tribos africanas até a destruição do Quilombo.

Participaram desse projeto estudantes de escolas públicas, representantes dos blocos afro Olodum, Ilê Aiyê, Ara Ketu, Malê Debalê, do bloco de índio Apaxes do Tororó e pessoas dos terreiros de candomblé Axé Opô Afonjá e do Gantois (além do seu coral). Cada bloco e candomblé integrou os moradores e frequentadores das suas entidades ao projeto para que participassem das oficinas e, em parceria com a Fundação Cultural do Estado da Bahia e apoio do Ministério da Cultura, na área livre do Passeio Público, foi apresentado por 120 atores negros um

> Espetáculo itinerante e alegórico [que] levou o público a acompanhar as cenas em cinco palcos diferentes, num burburinho que lembrava o clima bem baiano das festas de largo, mas com aquela atmosfera de celebração da resistência, cuja narrativa partia das tribos africanas e chegava até o Brasil para contar a formação, o apogeu e a destruição do Quilombo dos Palmares (UZEL, 2003, p. 136).

Os movimentos do espetáculo *Erê pra toda vida – Xirê* (1996) representaram orações para os deuses africanos. Através da canção composta por Carlinhos Brown, "estabeleceu-se uma relação entre a cosmogonia africana e o desamparo infantil nos grandes centros urbanos brasileiros" (UZEL, 2003, p. 144), uma referência à chacina dos oito meninos na Igreja da Candelária, Rio de Janeiro, em 1993. Nesse espetáculo

> Os rituais do candomblé, que já haviam inspirado *Onovomundo*, voltaram a dar base criativa para a realização da nova montagem, que num contexto dramático, mas também poético, quis associar a imagem de cada menor assassinado no massacre do Rio a um orixá. Em cena, cada menino seria um erê (criança, nos cultos afro-brasileiros). (...) O diretor também

> evocou as figuras mágicas dos ibejis africanos, transmutadas no sincretismo religioso nas imagens de Cosme e Damião, os dois santos gêmeos que têm forte relação como o universo infantil (Ibidem, p. 141-143).

O elenco deu toques de brasilidade a clássicos que foram adaptados para a realidade sociocultural brasileira (opressão policial contra meninos de rua, o drama dos sem-terra e sem-teto, a violência contra as mulheres e os crimes ecológicos) bem como seus *outsiders* (malandros, trapaceiros, miseráveis, prostitutas, traficantes etc.) em *Ópera de três mirreis* (1996), *Um tal de Dom Quixote* (1998), *Ópera de três reais* (1998) e *Material Fatzer* (2001). Para tal, convidaram diversos músicos, como Pedro Amorim Filho, André Borges, Karina Seixas entre outros (BANDO, 2015; UZEL, 2003).

Em 1997, o grupo montou *Cabaré da Rrrrraç*a – a peça mais assistida, aplaudida e comentada de todo o seu repertório. É uma espécie de musical, com estética de desfile de moda e formato de programa de auditório, em que, através da linguagem direta, discute-se a questão racial pelos vieses do comportamento, religião, sexualidade, profissão, discriminação e posturas políticas, interagindo com depoimentos da plateia (TEATRO, 2015). O Bando iniciou com a mesma uma atuação político-cultural de resistência especificamente em favor da negritude, discutindo e refletindo sobre a cultura afrodescendente e o racismo no Brasil.

Esse espetáculo "didático, fashion, panfletário, interativo, pop", considerado "o maior sucesso de público da história da companhia" (UZEL, 2003, p. 175)

> Buscou inspiração na Raça Brasil, periódico nacional lançado nos anos 90 como "a revista dos negros brasileiros". A identidade da raça em suas várias possibilidades de discussão formou a espinha dorsal da peça, uma combinação de passarela de desfile de moda com talk-show televisivo (MEMORIAL, 2011).

Com uma trilha sonora, que inclusive virou CD, *Cabaré da Rrrrraça* traslada por diversos gêneros musicais, a saber: *axé music* (cantado pela personagem Flávia Karine, o Melô do Super Negão ironiza o mito da virilidade dos negros: "ou é bom de bola ou é bom de samba/ ou é pai-de-santo ou é dez na cama"); rap (cantado pelo personagem Abará, o Rap do Nêgo Fodido delata o tratamento dado aos negros em abordagens policiais após um dia de trabalho: "o Nêgo Fodido voltando pra casa, isso é real/ ô vagabundo, mão na cabeça, o que você está fazendo aí uma hora dessa?/ calma aí, meu senhor"); reggae (cantado pela personagem MC Nega Lua interpela a presença negra nas mídias: "e se o Brasil se olhar no espelho?/ E ver-se impávido narciso/ Em seu reflexo impreciso") dentre outros.

Uzel (2005, p. 186) assevera que

> Sob a direção musical de Jarbas Bittencourt, criador de parte do repertório (...), a musicalidade do Cabaré não só elevou a encenação, como também reforçou os discursos com um tratamento que chegou a lembrar Brecht devido à forma como as letras comentavam e até contradiziam de propósito certas posturas dos personagens.

Graças ao prestígio e reconhecimento da importância político-cultural dessa companhia, representantes dos EDUTRAN (Departamento de Educação para o Trânsito do DETRAN – BA) encomendaram a Marcio Meirelles uma peça que seria porta-voz de uma campanha educacional para o trânsito, bancada por esse órgão público da Bahia. Assim, surgiu a peça *Já fui* (1999) com a linguagem e contundência habitual do grupo e presença de alguns músicos convidados, como Dennis Leoni, Gilmário Celso, Leonardo Bittencourt. As apresentações foram realizadas na capital e no interior para associações, empresas, corporações e escolas. Após o espetáculo, os espectadores participavam de debates com o elenco e um representante do DETRAN (UZEL, 2003).

Em *Relato de uma guerra que (não) acabou* (2002), o Bando trouxe para o palco um coral harmônico de vozes recalcadas da periferia soteropolitana. Para isso, colheram-se depoimentos dos moradores de seis bairros pobres sobre a repercussão local da greve de policiais que ocorreu na capital baiana. Essa montagem "teve o episódio da greve como fio condutor, (...) [ampliou] a discussão sobre a violência urbana" e mostrou "o desespero e a animosidade que a violência provoca nas relações humanas" (Ibidem, p. 244-249). No teatro, ampliaram e aprofundaram a reflexão policiais grevistas, acadêmicos, moradores de bairros pobres, líderes comunitários, políticos, artistas, jornalistas e grupos teatrais.

O elenco foi dividido em grupos para ministrarem as oficinas que geraram painéis de montagens inicialmente encenados nos seus respectivos bairros. Depois, houve uma colagem de cenas desses grupos que participaram dessas oficinas. Em seguida, alguns jovens oficineiros foram selecionados para fazerem parte do elenco definitivo desse espetáculo que levava ao palco a reflexão sobre diversas dimensões da violência, como racismo, desemprego, estupro, corrupção e exploração religiosa. O espetáculo sonoramente questionou posturas e cobrou atitudes significativas de políticos, machistas, policiais e assistencialistas (UZEL, 2003).

Com essa montagem, o grupo ratificou a sua

> Tentativa de entender a perversão deste mundo, onde ser negro é um problema, ser negro e pobre, quase um destino, e ser vítima da grande violência de um sistema desumano, imposto pela ditadura do mercado, um fato cotidiano. Mais que entender, o Bando está em cena para discutir estas questões. E, mais que isto, por ter a certeza de que este estado de coisas pode ser modificado, (...) [está] no palco para fazer a (...) [sua] parte, e cobrar dos outros que também façam a sua (BANDO, 2015).

Em O*xente, cordel de novo?* (2003), com muita música, dez peças de Cordel – nove de João Augusto e uma de Haydil Linhares – são divididas em três espetáculos diferentes que versam sobre a pluralidade de histórias inspiradas na cultura popular. *O Muro* (2004) desvela que, numa escola pública, próxima de um lixão, os alunos passavam merenda escolar, por cima do muro, para matar a fome dos familiares. A direção aumenta o muro e, devido às irregularidades da obra, ele desaba. São abordadas – também, musicalmente – a miséria, a exclusão social e a possibilidade de sobrevivência pelo lixo de outrem (BANDO, 2015).

Em *Autorretrato aos 40* (2004), baseando-se nos textos do dramaturgo João Augusto e em documentos acumulados desde a sua criação, com cinco autores e 77 intérpretes, o Bando do Teatro Olodum, o Viladança, a Companhia Novos Novos e o Vilavox (grupos residentes do Vila), Chica Carelli, Marísia Mota, Fernando Fulco e convidados como Anita Bueno, Neide Moura, Iara Colina e Viviane Laerte transformam o palco numa grande passarela. Como numa escola de samba, cantam o samba-enredo dos 40 anos do Teatro Vila Velha – um espaço de contestação em que o espírito reivindicatório pulsa intensamente desde a sua fundação (BANDO, 2015).

Em *Áfricas* (2006) – primeiro espetáculo infanto-juvenil do Bando – através da linguagem comunicativa e popular característica do grupo, valorizou-se a cultura ancestral africana, utilizando de forma sutil e estratégica, histórias, lendas e mitos africanos, como instrumento de resistência e de divulgação da força da cultura afro-brasileira (BANDO, 2015). Essa montagem traz à cena o rico e plural continente do além-Atlântico, abordando o universo mítico africano como uma tentativa de suprir a escassez de referenciais africanos no imaginário infantil, povoado de fábulas e personagens eurocêntricos (MEMORIAL, 2011).

Estudar a África é realizar um "exercício vital da memória coletiva que varre o campo do passado para reconhecer suas próprias raízes" (KI-ZERBO, 1980, p.38). Através de danças, cores e músicas, o elenco desvelou o continente africano de maneira mágica e lúdica. Nas palavras de Chica Carelli (BANDO, 2015), diretora do espetáculo devido ao afastamento de Marcio Meirelles para assunção do cargo de Secretário de Cultura do Estado da Bahia, o Bando objetivou

> Levar a imaginação das crianças para a África, que são tantas, que são Áfricas. Trazer sua magia com a exuberância das coreografias de Zebrinha, as cores de Zuarte, a textura sutil da música de Jarbas, a memória do cenário de Hélio Eichbauer, a luz (...) de Rivaldo e de Espírito Santo e a força dos atores que se fizeram Griots. E esses fantásticos Griots não vêm apenas nos contar a Nossa história, vêm nos lembrar que somos serpentes e arco-íris, somos Abdus, Omolus e Nanãs, Yassedis e Suniguês.

O espetáculo *Bença* (2010) mesclou tradição e modernidade tecnológica na polifonia cênica. Os atores e músicos contracenaram com depoimentos projetados em três telões: dois instalados nas laterais do teatro e outro no chão do tablado; utilizando, assim, o audiovisual como parte da narrativa cênica. A linguagem é não linear através da simultaneidade de falas (ao vivo e por depoimentos nos telões) e a montagem repleta de expressões corporais e musicalidade. Com os ensinamentos de ícones da cultura negra baiana (Bule-Bule, Cacau do Pandeiro, D. Denir, Ebomi Cici, Mãe Hilza e Makota Valdina), a peça investigou a passagem do tempo, o conceito de morte e a religiosidade (BANDO, 2015).

Nesse espetáculo, o Bando homenageou atores negros antepassados como "Xisto Bahia, De Chocolat, Mário Gusmão, Abdias Nascimento, Grande Otelo, Sérgio Guedes, Lázaro Ramos e muitos outros vivos e mortos, anônimos ou não" (MARCELO DE TROI apud BANDO, 2015). Esse "ritual, pontuado por cantos, coros, toques e gestos coreografados, resgate e reafirmação cultural" (BANDO, 2015) celebrou a sabedoria da ancestralidade africana através dos binômios com marcas identitárias

da negritude: herança-memória e religiosidade-temporalidade.

Dô (2012), criação conjunta entre o Bando e o mestre do *Butoh* (estilo de dança-teatro japonês) Tadashi Endo, aborda a transformação da história individual e da identidade em energia. Foi o primeiro diálogo do grupo com a arte nipônica, numa espécie de mix entre a contenção da cultura janonesa e a explosão da afrobaiana. Destacam-se as seguintes canções entoadas pelas belas vozes negras: Dream a little dream of me (Fabian Andre, Wilbur Schwandt e Gus Kahn) com Louis Armstrong e Ella Fitzgerald e Um canto de Ifá (Ythamar Tropicália e Rey Zulu) com Virgínia Rodrigues (TEATRO, 2015).

Para comemorar 25 anos e celebrar em grande estilo suas Bodas de Prata, o Bando montou o espetáculo *Erê* (2015), que levou ao palco o seu elenco e jovens atores que participaram da mais recente Oficina de Performance Negra para juntos clamarem de maneira uníssona em coro pelo fim do extermínio de jovens e crianças negras e pela garantia de um futuro em que os seus direitos civis, políticos e sociais são dignamente respeitados. Eles evidenciaram dramatúrgica e musicalmente que "o quadro é negro, a história é branca[16]", uma vez que os números de crianças e jovens negros assassinados da Chacina da Candelária (1993) até hoje infelizmente só aumentam em todos o país (TEATRO, 2015).

Cientes da importância da música em todos os seus espetáculos como mais um elemento dramático de comunicação com o público e mais uma catalisadora de emoções, os atores atualmente propuseram uma audaciosa e inédita parceria aos internautas para uma nova montagem. Com o avanço tecnológico da contemporaneidade, além da colaboração de todo o elenco, o público – espectadores virtuais dos ensaios do novo espetáculo – foi também convidado para contribuir com sugestões para a escolha da trilha musical do P*rojeto trilogiaRemix.DOC_aquartapeça*.

Essa primeira experiência consiste numa pesquisa musical para esse novo texto dramático que revisita a Trilogia do Pelô com o intuito de mais uma vez estreitar a relação entre teatro, música e afrotemáticas, fundindo "os registros das montagens originais das três peças com cenas ao vivo das mesmas. Novas cenas e personagens, criados para a quarta, vão dar conta da passagem do tempo" (BANDO, 2015). Através do blog do grupo, o Bando pediu a colaboração dos internautas na construção da trilha musical do Pelô nos últimos 20 anos. As sugestões enviadas são discutidas pela companhia nos dias dos ensaios, juntamente com os responsáveis pela direção.

Essa troca cultural teve a participação efetiva da população internauta, pois foi filmada e transmitida na internet ao vivo através do *live stream*[17]. Os espectadores virtuais discutiram ativamente: escreveram opiniões, deram sugestões para o título e a trilha sonora do espetáculo devido à pesquisa virtual criada pela direção e levantaram questionamentos. Marcio Meirelles, em um dos seus depoimentos, elucidava essa visão vanguardista: "nenhum grupo de teatro hoje, nenhum artista é revolucionário se a forma não for revolucionária também. (...) O jeito de discutir esse assunto tem que ser contemporâneo, tem que dialogar com o mundo de agora."

16 Trecho cantado pelos atores no espetáculo Erê.

17 *Live stream* é um canal de transmissão em tempo real que permite aos internautas, além de assistirem, digitarem suas opiniões por via de duas redes sociais contemporâneas – twitter e facebook.

Essa nova montagem que remixará as peças que compõem a Trilogia do Pelô – *Essa é nossa praia* (1991), *Ó Pai, Ó!* (1992) e *Bai Bai Pelô* (1994) – também mesclará várias linguagens (teatro, música, dança, fotografia e audiovisual) e as tecnologias e ferramentas virtuais disponíveis na contemporaneidade para compor a sua polifonia cênica. Para o elenco (BANDO, 2015),

> O processo de construção do espetáculo tem sido colaborativo e a internet, as redes sociais, vídeo, projeções, câmeras, programas de DJ e VJ e moradores do Pelô, ao lado dos artistas do Bando e de outros artistas que se engajaram no projeto, têm se mobilizado pra isso. A sala de ensaio do Bando, no Teatro Vila Velha, vem se tornando um pequeno laboratório de pesquisa tecnológica para novas narrativas cênicas. O que vai resultar numa visão nova sobre o primeiro tema tratado pelo grupo: a violência social e a comunidade que ao mesmo tempo é sujeito e objeto dela.

O grupo iniciou esse Projeto com os "próprios recursos, apoiados pela necessidade de modificar o mundo" (BANDO, 2015). Como o desenvolvimento e a manutenção do mesmo é dispendioso, devido à falta de patrocínio, ele foi momentaneamente suspenso. Infelizmente, desde que findou o apoio do edital Petrobras Cultural, o Bando ainda não firmou uma nova parceria financeira. Otimistamente, o elenco almeja retomar muito em breve essa tetralogia para mais uma vez referendar a importância do seu bairro de origem – o Pelourinho – com um "documento sobre o passar do tempo e [encenar] o que aconteceu naquele território urbano com depoimentos em vídeo e ao vivo de personagens reais" (Ibidem).

Convictos da necessidade de continuar reverberando a sua negra razão que enegrece a visão hegemônica e eurocêntrica como "uma maneira de ampliar e subverter esse 'olhar branco'" (LIMA, 2008), o Bando, através de uma polifonia cênica da qual a música é um elemento basilar, traz várias questões da negritude para os palcos: o pré e o pós 13 de maio, o preconceito com os herdeiros dos estigmas escravistas, a ideologia do branqueamento, a fábula das três raças, o mito da democracia racial, a (des) valorização da cultura afrodescendente entre outras. Em seus espetáculos, a variedade musical do grupo que continuamente intensifica a sua afroforça percussiva mas também traslada por outros ritmos musicais populares. Afinal,

> A percussão em cena é um elemento característico de quase todos os espetáculos do Bando. Mas desde que assumiu os tambores nas encenações, em substituição à Banda Mirim do Olodum, o elenco não se fechou. Gradativamente, sobretudo pela chegada de Jarbas Bittencourt à equipe, outras sonoridades negras foram sendo assimiladas e se somaram ao samba-reggae, a exemplo do funk, do reggae e do flerte com o rap (UZEL, 2005, p. 187).

Enfim, o Bando é mais um espaço social que dissemina a cultura negra, usando o palco como estratégia de resistência. O seu discurso crítico-social quebra o paradigma folclorizante da arte afro-brasileira através dos seus espetáculos político-sociais. Infelizmente, ainda hoje, em pleno século XXI, os herdeiros dos estigmas escravistas sofrem com as discriminações e marginalização social e lutam veementemente pela isonomia social. Felizmente, contudo, "existe um grupo na Bahia insistindo em gritar contra tudo isso através do teatro, com admirável longevidade e autoestima" (UZEL, 2003, p.

252): eis o Bando de Teatro Olodum!

Considerações finais

Desde 1944, com o Teatro Experimental do Negro (TEN), a negritude saiu do mero papel de coadjuvante e protagonizou nos palcos brasileiros e, em Salvador, desde a década de 90, o Bando de Teatro Olodum dá continuidade e contribui para a permanência desse ideal de Abdias do Nascimento, uma referência para o grupo, através das culturas entrecruzadas no território brasileiro. Bião (2009, p. 376) vê essa companhia como um núcleo considerável fora da Escola (de Teatro, da Universidade Federal da Bahia) "que faz um trabalho da maior importância de recriação da matriz afro-baiana".

Nas palavras do diretor fundador, "o Bando começou a partir de uma ansiedade estética, por ver que uma cidade de maioria negra não tinha negros no palco. Pelo fato de não existir uma dramaturgia negra, sendo que os elementos das tradições africanas são extremamente cênicos e dramáticos" (MEIRELLES apud BANDO, 2015). Mesclando em suas montagens há 26 anos teatro, dança, música e poesia, o grupo "se consolidou como um dos mais importantes coletivos do teatro brasileiro com apresentações em todo o Brasil e também no exterior" (BANDO, 2015).

Ao desvelar a cultura negra e quebrar o paradigma folclorizante da arte negra através de sua epistemologia artístico-ideológica, suas montagens desmitificam as imagens preconceituosas do ator negro sempre ligado a uma estereotipia seja por subserviência e/ou comicidade, ascendendo-o ao papel de protagonista. Além de espetáculos em que se promovem reflexões político-sociais sobre questões étnico-raciais e o universo popular sociocultural, o Bando realiza também outras frentes de ação que nutre substancialmente o capital cultural dos seus partícipes (elenco e público em geral), como debates, fóruns, laboratórios, oficinas, palestras, pesquisas de campo, seminários etc.

A polifonia cênica do Bando tem a música como um elemento dramático de comunicação com o público e uma catalisadora de emoções da plateia. O coro afro musical de vozes desse grupo, que desvela uma cultura afro-baiana e ressignifica o legado da ancestralidade africana, é entoado por textos falados e/ou cantados, músicas rigorosamente selecionadas pelo elenco ou especificamente compostas para espetáculos, relação dialógica intensa com o operador (também ator) de som e a música tocada ao vivo.

A percussão sempre deu cadência ao texto desde a criação do Bando através da participação da Banda Mirim do Olodum (1990 até 1994). Por eleger a música como um elemento estético do grupo, sempre se priorizou a formação musical dos atores que, após o rompimento com o Grupo Cultural Olodum, assumiram o toque de instrumentos ao vivo nos espetáculos. Ao apresentar e intensificar o texto dramático, o recurso musical acentua a força dos tambores de ascendência africana e também traslada pelos mais diversos gêneros populares, como *axé music*, rap, reggae dentre outros.

Salvador é "a maior cidade africana fora da África" e um ponto de circulação importante de informações vindas de diversos continentes e "da África como um todo" (BIÃO, 2009, p. 374). Assim, "a história do Bando é peculiar e especial dentro da produção teatral de uma cidade onde

cerca de 80% da população é negra" (UZEL, 2003, p. 14). Certamente, não foi à toa que esse grupo de presença e discurso negros foi criado nesta Roma Negra, colocando em cena corpos negros (ora coisificados, ora desejados, ora diabolizados, ora elogiados) para discutirem questões da sua própria etnia com uma pulsante força afropercursiva. É mister salientar que, na rica e plural cultura africana, celebra-se com música. Destarte, eis mais um traço identitário!!!

Referencias

Bando de Teatro Olodum. Disponível em: http://bandodeteatro.blogspot.com/. Acesso em: 03 jan. 2015.

Bião, A. (2009). *Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos.* Salvador: P&A Gráfica e Editora.

Gilroy, P. (2001). *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência.* São Paulo - Rio de Janeiro: Editora 34, UCAM.

Hall, S. (2003). *Da diáspora. Identidades e mediações culturais.* Belo Horizonte: UFMG; Brasília: UNESCO.

_____. Identidade Cultural e Diáspora. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.24, p. 68-75, 1996.

Ki-Zerbo, J. (1980). *Introdução Geral. História Geral da Áfric*a. São Paulo/ Paris, Ática/UNESCO, p. 21-41.

Lima, E. T. (2008). *Capoeira angola como treinamento para o ator.* Fundação Pedro Calmon.

_____. Teatro negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro negro brasileiro. *Repertório.* Salvador, nº 17, p.82-88, 2011.

Meirelles, M. (1995). *Trilogia do Pelô,* Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado.

Mello, Gustavo; Bairros, Luiza (org.). I Fórum Nacional de Performance Negra. Anais. Salvador, 2005.

Memorial Brasil de artes cênicas – Cena nordestina. Disponível em: http://www.memorialdeartescenicas.com.br/site/teatro.html. Acesso em: 01 dez. 2011.

Mintz, S., Price, R. (2001). *O nascimento da cultura afro americana*. Rio de Janeiro: Pallas, p. 19-86.

Moore, C. (org.). (2010). *Aimé Césaire – Discurso sobre a negritude.* Belo Horizonte: Nandyala.

Pinho, P. (2004). *Reinvenções da África na Bahia – considerações finais.* São Paulo: Annablume.

Teatro Vila Velha. Disponível em: http://www.teatrovilavelha.com.br.

Acesso em: 03 jan. 2015.

Tinhorão, J. R. (2004). *Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos – origens.* São Paulo: 34.

Uzel, M. (2003). *O Teatro do Bando Negro, Baiano e Popular.* Salvador: Ministério da Cultura, Fundação Palmares.

ARTÍCULOS DE TEMÁTICA LIBRE

CONTRIBUCIÓN A LAS EPISTEMOLOGÍAS DEL SUR: DECONSTRUCCIÓN DE LA NARRATIVA DOMINANTE DE LA CIENCIA EN LA DECLARACIÓN DE TIQUIPAYA

Vera Sanoja Zerpa

Laboratorio de Ecología Política, Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela

verasanojazerpa@gmail.com, vsanoja@ivic.gob.ve

Recibido: 21/02/2017

Aceptado: 17/04/2017

Para citar este artículo: Alarcón, P., (2017). Contrbución a las epistemologías del sur: deconstrucción de la narrativa dominante de la ciencia en la delaración de Tiquipaya. *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales VIII*, pp. 161 - 172. Recuperado en https://iberoamericasocial.com/contribucion-a-las-epistemologias-del-sur-deconstruccion-de-la-narrativa-dominante-de-la-ciencia-en-la-declaracion-de-tiquipaya/

Resumen: Este trabajo se funda en la idea de comprender el comportamiento que ha tenido la ciencia como paradigma hegemónico de conocimiento expresado a través de un discurso cristalizado y sedimentado. Se trata de vislumbrar el desplazamiento de conocimientos-otros que han quedado relegados en la historia, primero como política orquestada del proyecto colonial regido por la razón divina y la imposición cultural europea, y más tarde con la secularización moderna en el Siglo de las Luces, cuando imperó la razón científica sobre todas las demás. En el marco de los estudios del discurso, proponemos hacer un análisis crítico de la declaración de la Conferencia Mundial de los Pueblos sobre Cambio Climático y Defensa de la Vida, llevada a cabo en Tiquipaya en Octubre de 2015. Para concluir, se trata de evidenciar que los discursos emergentes no escapan de las trampas del lenguaje, y que se pueden trascender mediante una revisión concienzuda y un posicionamiento epistemológico diferente.

Palabras clave: ciencia; estatus epistemológico; cosmovisión; análisis crítico del discurso; Declaración de Tiquipaya.

Abstract: The main intention of this theoretical approach is to comprehend the behaviour of science as a hegemonic paradigm of knowledge expressed by a cristalized discourse. The central point here is to highlight some displacements of other-knowledges that have not been recognized for the official history, first, as an orchestrated politic of colonial project given by divine reason and the European cultural imposition, and after with modern secularization on Century of Lights, when prevailed scientific reason above all others.

In the framework of the discourse analysis, we propose to make a critical analysis of a particular declaration that resulted from the "Conferencia Mundial de los Pueblos sobre Cambio Climático y Defensa de la Vida", in Tiquipaya, October 2015. To conclude, the intention is to explain and make aware that emergent discourses do not escape from interstices of language, and it is possible to transcend them by making a thorough reviewing with a different epistemological position.

Keywords: science; epistemological status; worldview; critical discourse analysis; Tiquipaya Declaration.

I

Las diversas formas de conocimiento que no son dominantes, es decir, aquellas que no pertenecen al esquema de la racionalidad moderna, son palpadas en narrativas que se encuentran en resistencia y aunque festejan una especie de soberanía, están en permanente búsqueda de reconocimiento. Son estas, el caso que nos trae a la reflexión.

En el marco de los estudios del discurso, se propone hacer un análisis crítico de la declaración de la Conferencia Mundial de los Pueblos sobre Cambio Climático y Defensa de la Vida, presentada el 13 de octubre de 2015, un día después de la culminación de la Conferencia que fue llevada a cabo del 10 al 12 de octubre de 2015 en Tiquipaya, departamento de Cochabamba, Bolivia. Esto con el fin de evidenciar que los discursos emergentes no escapan de las trampas del lenguaje pero que sí es posible trascenderlas mediante una revisión concienzuda y un posicionamiento epistemológico diferente.

La conferencia fue convocada por el gobierno plurinacional de Bolivia, asistiendo un aproximado de 7,600 personas, incluyendo movimientos sociales, invitados nacionales e internacionales. Estuvo organizada a modo de mesas de trabajo y paneles de discusión. Respecto a la situación comunicativa del texto, es preciso saber que la Declaración de Tiquipaya es un documento redactado a partir de la conferencia, concebido a modo de propuesta para ser expuesto a la comunidad internacional en la COP21 –como en efecto ocurrió– y que funcionó como un mecanismo diplomático para pronunciar voces latinoamericanas sobre el tema del cambio climático. Dada la magnitud de personas que asistieron al evento, se hace evidente que la Declaración se emitió a partir de una sistematización de propuestas encontradas en las distintas mesas de trabajo.

Como es sabido, Bolivia ha abanderado los discursos ecológicos más contestatarios en el escenario mundial ya que están preñados de la cosmovisión ancestral aymara expresada en el Sumak Kawsay y Suma Qamaña del quechua, del buen vivir en armonía con la naturaleza, desentrañando la visión instrumental que ha logrado inocular la racionalidad económica liberal. Consideramos de vital importancia repensar estos asuntos, ya que además de que son parte del contexto político internacional contemporáneo, devienen de una crisis socioecológica planetaria que anuncia los límites de la naturaleza (Acosta, 2011; Lander, 2006) y que imposibilita la satisfacción de los estilos de vida que responden al incremento de los niveles de consumo, propios del sistema capitalista. Es una clara expresión de la crisis civilizatoria que padecemos.

II

El origen del Análisis Crítico del Discurso, en adelante ACD, se remonta a la Escuela de Frankfurt durante la década de 1930, de la cual Jurgen Habermas y Theodor Adorno son dos de los autores más representativos en trabajar problemas relativos a la ideología, la dominación y la comunicación en esta empresa. Sin embargo, cuando se realizaron estudios a profundidad en el área no fue sino en la década de los setentas en adelante (Fairclough, Wodak, Van Dijk, Thibault, van Leeuwen,

Pardo). La diferencia entre ambas propuestas radica en que la Escuela de Frankfurt fue una corriente de pensamiento que abarcó múltiples esferas y no solo se enfocó en los estudios del discurso; en cambio, el ACD toma el discurso como unidad de análisis primordial, siendo este la base del estudio. A modo de introducir el propósito del ACD, este se conoce como:

> Un tipo de investigación analítica sobre el discurso que estudia primariamente el modo en que el abuso del poder social, el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos, y ocasionalmente combatidos, por los textos y el habla en el contexto social y político. (Van Dijk, 1999, p. 23)

Su sentido crítico radica en mantener un carácter activo en la lucha contra las representaciones simbólicas hegemónicas que conforman las prácticas sociales y que constituyen un sesgo ideológico para, entonces, figurar a través del discurso.

Concibe el poder como elemento central ya que orienta su intención a develar los mecanismos de poder presentados discursivamente, con la intención de contribuir a evidenciar desigualdades reproductoras de relaciones de dominación encontradas en el lenguaje, que responden a una matriz ideológica. Esto se vincula con la pirámide propuesta por el autor en la que la cognición, la sociedad y el discurso poseen relaciones indirectas, capaces de decodificar las representaciones sociales (Van Dijk, 2003). El control mental que surge a partir del discurso, y que abraza las esferas subjetivas de las personas, ocurre a partir de las representaciones mentales que se constituyen individualmente o colectivamente, también a partir del discurso.

Para Fairclough y Wodak (2000) existe una relación dialéctica entre lo social y lo discursivo: "La creciente importancia del lenguaje en la vida social tuvo como resultado un mayor grado de intervención consciente para controlar y moldear las prácticas lingüísticas en una forma acorde con los objetivos económicos, políticos e institucionales" (p. 369). Es la dominación que, consciente o inconscientemente, diseña mecanismos de opresión desde las formas lingüísticas.

A modo de distinguir los textos de los discursos, nos servimos de definiciones que nos llevan a considerar los textos como aquellos "espacios sociales donde dos procesos sociales fundamentales se producen simultáneamente: conocimiento y representación de mundo, e interacción social"; en tanto que los discursos son definidos como "el uso del lenguaje en tanto una forma de práctica social, y que el análisis del discurso es el análisis de cómo los textos operan dentro de las prácticas socio-culturales" (Fairclough, 1995, p. 11-13).

III

Una vez descritos los datos editoriales y el contexto que encontramos en la Declaración, procedemos a describir la superestructura textual, entendida como la estructura global formal que compone el texto. Así:

> Denominaremos superestructuras a las estructuras globales que caracterizan el tipo de un

> texto. Por lo tanto, una estructura narrativa es una superestructura, independientemente del contenido (es decir: de la macroestructura) de la narración, aun cuando veremos que las superestructuras imponen ciertas limitaciones al contenido de un texto. Para decirlo metafóricamente: una superestructura es un tipo de forma de texto, cuyo objeto, el tema, es decir, la macroestructura, es el contenido del texto (Van Dijk, 1992, p. 141-172).

La declaración no posee una estructura rígida que define su naturaleza textual, puesto que quienes la elaboran intentan trascender las formas gramáticas tradicionales. Por lo tanto, es pertinente esquematizar la superestructura textual para comprender cómo es la forma y organización de la textualidad de la Declaración.[1]

Siguiendo el planteamiento de Stephen Levinson (1989), se tomaron algunos de los elementos propuestos por John Austin (1971) en la teoría de los actos de habla desde el campo de estudio de la pragmática lingüística. Además, se considera la distinción que Austin elaboró basándose en tres tipos de actos: locucionario, ilocucionario y perlocucionario (Austin, 1971 citado en: Levinson, 1989, p. 226-227).

Los actos locucionarios vienen dados por "la enunciación de una oración con un sentido y referencia determinados"; un acto ilocucionario es aquel que "al enunciar una oración, hace una declaración, una oferta, una promesa, etc., en virtud de la fuerza convencional con él asociada (o con su paráfrasis performativa explícita)"; los actos perlocucionarios son los que pueden llegar a "ocasionar efectos en la audiencia por medio de la enunciación de una oración, siendo tales efectos específicos de las circunstancias de enunciación" (Levinson, 1989, p. 227).

Es preciso afirmar que el tipo de acto que opera en las declaraciones –así como en las ofertas y en las promesas– es definido como acto ilocucionario; pero las declaraciones también pueden ser ubicadas dentro de la conceptualización de actos perlocucionarios ya que tienen incidencia en la audiencia debido al efecto que produce en las personas el discurso enunciado (Austin, 1971 citado en: Levinson, 1989, p. 226-227).

Respecto a otros elementos de la pragmática, consideramos que los deícticos juegan un papel clave como elementos referenciales para descubrir los vacíos textuales, pues al sustituir un sintagma nominal para atribuirle un deíctico, se puede alterar la representación del texto, que deviene en identificación, interpretación y referencia construidas de acuerdo a las pautas culturales. Existen fuertes vínculos entre estos tres elementos.

En este sentido, se encontraron en la Declaración de Tiquipaya elementos constitutivos del ocultamiento del lenguaje, ese "encerramiento" del que ya hablaría Foucault al plantear que:

> El orden clásico del lenguaje se ha cerrado ahora sobre sí mismo. Ha perdido su transparencia y su función mayor en el dominio del saber (…) A partir del siglo XIX, el lenguaje se repliega

1 Véase: Anexo 1. *Superestructura textual. Esquema de títulos y subtítulos.*

> sobre sí mismo, adquiere su espesor propio, despliega una historia, leyes y una objetividad que sólo a él le pertenecen. (…) Conocer el lenguaje no es ya acercarse lo más posible al conocimiento mismo, es sólo aplicar los métodos del saber en generar un dominio particular de la objetividad (Foucault, 2008, p. 289-292).

Con el fin de visibilizar aquellos vacíos textuales que poseen una ausencia desafiante: su silencio, paradójicamente, grita. La idea es encontrar el sentido oculto detrás del velo de los grandes relatos o, en este caso, de la narrativa dominante que controla, inconsciente y discursivamente, la narrativa emergente e insurgente de los pueblos del Sur.

Para ubicar los vacíos textuales nos preguntamos ¿qué dice el texto?, ¿qué no dice el texto?, y ¿por qué se privilegia un discurso sobre otro? "Tomemos por caso los vacíos textuales. El análisis textual puede en ocasiones dar excelentes explicaciones sobre qué hay 'en' un texto, pero lo que está ausente del texto puede ser igualmente significativo desde la perspectiva del análisis sociocultural" (Fairclough, 1995, p. 9).

Decimos esto porque entendemos que, como elementos de la lingüística, los deícticos, los vacíos textuales y los presentes implícitos permiten desentrañar las trampas que se encuentran alojadas en el lenguaje. Mientras que los vacíos textuales ocultan información, los presentes textuales implícitos la presuponen, vigilando y controlando las prenociones respecto al texto.

Esto conlleva a pensar en la propuesta de Ernesto Laclau sobre los significantes vacíos, entendiendo el asunto del control de las estructuras del discurso en términos de alteridades:

> ¿Cómo plantear la emergencia posible de un significante vacío? En primer lugar permítanme recordarles algunas afirmaciones muy elementales que todos ustedes conocen de la teoría saussuriana del lenguaje, según la cual el lenguaje es un sistema de diferencias (…) Y como todos los términos del lenguaje se relacionan diferencialmente unos con los otros, la totalidad del lenguaje está involucrada en cada acto singular de significación (Laclau, 2003).

Parte de un debate propuesto ya por la Escuela de Orientación Lacaniana acerca del papel que poseen los significantes vacíos en la configuración de identidades políticas.

IV

Con el fin de hacer una breve caracterización del contenido de la declaración y explicar descriptivamente la totalidad del texto, se distinguieron distintas funcionalidades, ya que pudiera tipificarse como un discurso de denuncia ante la crisis estructural del capitalismo, un discurso que exige derechos, o uno que reclama que sean reconocidas sus cosmovisiones. Se hacen visibles algunos entrelazamientos existentes con los géneros discursivos planteados por Bajtín (1998)[2].

2 N. de la A: En este punto, pueden ser útiles los aportes de Mijaíl Bajtín (1998) sobre los géneros discursivos,

Vista la superestructura del texto, y de modo depara enfocarnos en el debate de las asimetrías en los sistemas de conocimiento, seleccionamos cuatro acápites en los que se habla de la ciencia y de los conocimientos ancestrales; de modo de elaborar un tejido de significantes que se encuentran latentes en la propuesta discursiva de la Declaración de Tiquipaya.

Un fragmento representativo de lo que clama la Declaración de Tiquipaya, reza:

> El colonialismo de las potencias del Norte ha ejercido opresión y dominación sobre la humanidad, haciendo que los pueblos pierdan su identidad y reproduzcan modelos ajenos, donde la naturaleza y el mismo ser humano son un capital a ser explotado. El orden colonial ha pretendido imponer una homogeneización económica, social, cultural y política a todos los países del Sur (Declaración de Tiquipaya, 2015, p. 2).

De aquí podemos dar cuenta del enfoque teórico en el que se encuentra enmarcado la Declaración. Se trata de relatos en resistencia, de la cosmovisión de pueblos indígenas, del modo de vida-otro en los pueblos del Sur.

V

Se extrajeron las citas textuales de los cuatro acápites seleccionados para trabajar con base en su entramado.

> 1. "La ciencia, los conocimientos y la tecnología deben ser instrumentos que promuevan la paz, la no violencia, la armonía, la vida plena y el vivir bien; deben estar orientadas a erradicar el desequilibrio del ser humano consigo mismo y con la Madre Tierra" (Declaración de Tiquipaya, 2015, p. 2).

Podemos observar que existe una visión positiva de la ciencia, ya que se la considera una promesa para resolver los problemas sociales. Edgardo Lander plantea que a partir del siglo veinte se generó una absoluta confianza en la ciencia, lo que lo llevó a cuestionar su supuesta independencia y autonomía, pues la concibe como un instrumento político orientado por los valores de la razón instrumental, y la pone en tela de juicio como forma de conocimiento universal, objetiva y neutral (Lander 1992, p. 8-34). Por lo tanto, hablar de la ciencia y la tecnología en términos de promotores de paz aparece como una paradoja.

Los factores entrópicos y caóticos son parte intrínseca de la naturaleza (Morin, 1997) ya que forman parte de la complejidad socioecológica, así que considerar la ciencia como el puente para

siendo aquellos capaces de estabilizar discursos a partir de la regularidad lingüística, ya que existen tantos géneros como actividades humanas. Plantea que los géneros se muestran aparentemente distintos, opuestos y aislados, pero en realidad son cómplices en tanto que existe reciprocidad entre ellos, aun perteneciendo a dominios distintos. Por otra parte, hay quienes conciben que es la pragmática lingüística aquella que ofrece principios que sirven para regular el lenguaje. Toma en cuenta los factores extralingüísticos (identidad, ubicación espacio-temporal, lugar de enunciación) que determina el uso del lenguaje.

"erradicar el desequilibrio" podría ser un problema en sí mismo. Por último, es pertinente decir que la ciencia y la tecnología dependen necesariamente de factores exosomáticos –entendidos como aquellos artefactos elaborados por el ser humano con el fin de explotar y controlar naturalezas[3] – lo cual funge como mecanismo que profundiza los visos de instrumentalización existentes.

> 2. "Exigir a nuestros gobiernos, políticas públicas que permitan construir otra matriz de senti-pensar, otra sociedad, nuevas mentalidades, visiones, valores para un nuevo orden mundial que priorice la satisfacción de necesidades humanas integrales en vez del lucro. Que no crea en el Dios dinero, sino en la vida y la naturaleza. Necesitamos una nueva economía que use la ciencia y la tecnología para producir cosas útiles que nos permitan vivir bien y que respeten la convivencia de todas y todos los hijos de la Madre Tierra" (Declaración de Tiquipaya, 2015, p. 12).

Pareciera que se le atribuye a los gobiernos la responsabilidad de crear nuevos imaginarios bajo la lógica del sentipensar, una propuesta de sociedad-otra que posea distintos lenguajes de valoración. Sabemos que eso no es posible hacerlo mediante la creación e implementación de una política pública, ya que los discursos son legitimados y reproducidos en el sustrato social por prácticas culturales que, a su vez, los definen. Por otro lado, no se trata de crear un nuevo orden mundial sino de fragmentar el existente, a través de los movimientos en resistencia ante la hegemonía y los relatos modernos totalizantes.

En la Declaración se plantea que la ciencia y la tecnología deben estar al servicio de la economía para satisfacer el deseo de producción de cosas útiles que nos permitan vivir. Respecto a esto, cabe mencionar, por un lado, el avance de las ciencias médicas y cómo han soslayado la medicina indígena o el curanderismo; y por otro lado, los negocios de las farmacéuticas que poseen alianzas con los laboratorios de experimentos biológicos y generan distintos virus a la vez que el medicamento lo contrarresta.

> 3. "Garantizar nuevos procesos de educación, capacitación y formación integral en todos los espacios, formales y no formales, que concienticen, cambien la matriz del pensamiento para un trabajo digno, la defensa de la vida reconociendo como sujeto y no como objeto a la naturaleza, la igualdad de género y generacional, y la recuperación y protección de los saberes ancestrales como ciencia" (Declaración de Tiquipaya, 2015, p. 13).

Este es uno de los extractos más interesantes. Parte de aquí el interés de realizar el análisis crítico del discurso ya que se muestra un problema ontológico en cuanto a la concepción del sujeto y de la naturaleza como alteridades, además de que comienza a evidenciarse en la trama discursiva una escisión entre ambos y la invención de la naturaleza como otredad. El reclamo de entender la naturaleza como un sujeto –de derechos, diría Alberto Acosta (2011)– le otorga a la naturaleza un sentido humano que le es ajeno, representándola en corporidad antropomórfica.

3 Para la ampliación del concepto 'naturalezas', cfr. Escobar, 1999; Leff, 2014. No será desarrollado porque escapa a los límites que nos hemos propuesto.

Asimismo, exigir el reconocimiento de los saberes ancestrales como ciencia es un asunto muy peligroso. Solicitarle a la ciencia la validez de los conocimientos quechua, aymara, mapuche o guaraní es una manera de creer no-tan-válidos tales conocimientos. No se trata de equipararlos al mismo estatus epistemológico, se trata de entender los antecedentes, las distintas formas de conocer, las subjetividades existentes en la producción de conocimientos. La protección y salvaguarda de los saberes ancestrales son fundamentales para mantener vivas las prácticas materiales y simbólicas.

> 4. "Utilizar prioritariamente los recursos financieros para promocionar, investigar y desarrollar tecnologías complementarias incorporando nuestros saberes y conocimientos propios a la ciencia para el fortalecimiento de nuestro desarrollo integral sustentable" (Declaración de Tiquipaya, 2015, p. 15).

Los movimientos sociales que participaron en la elaboración de la Declaración, sostienen en el discurso que las tecnologías a desarrollar son complementarias, pero ¿complementarias a qué? ¿existe un modelo tecnológico principal como para que las tecnologías generadas lo complementen? De ser así, ¿por qué se le otorga predominancia?

Otro asunto: ¿por qué se encuadra repetidamente a los saberes y conocimientos ancestrales, tradicionales o populares como propios a la ciencia? Consideramos que no se deben igualar al mismo estatus epistemológico ya que presentan dimensiones gnoseológicas distintas. Por último, mencionar que es "(…) para el fortalecimiento del desarrollo integral sustentable" denota que existe un timo en el lenguaje emergente, que aunque se lo busca trascender, se encuentra entrampado; continúa existiendo una esperanza en la ciencia como la vía para el desarrollo.

VI

Parte del interés de aplicar el ACD a los fragmentos anteriores es evidenciar los elementos microlingüísticos del texto. Estos nos dan luces para descubrir los vacíos textuales en los cuales podemos encontrar elementos susceptibles a ser deconstruidos. Consideramos que la Declaración de Tiquipaya reproduce –consciente o inconscientemente– el discurso del paradigma dominante del conocimiento dictaminado por el saber científico, lo cual nos lleva a pensar que somos víctimas de las trampas (dicotómicas) del lenguaje de la modernidad.

En palabras de Santiago Castro-Gómez, la expansión de colonias europeas en América:

> (…) supuso necesariamente el diseño e imposición de una *política imperial del lenguaje.* Los fenómenos lingüísticos empiezan a ser vistos, de este modo, como parte integral de la colonización del mundo, y el lenguaje mismo es considerado como un instrumento de dominio y/o emancipación (…) Ahora bien, y como lo ha demostrado Foucault (1984), el proyecto Ilustrado de la Gramática General se funda en el supuesto de que la estructura de la ciencia posee una analogía con la estructura del lenguaje, y que ambas son un reflejo de la estructura universal de la razón (…) El lenguaje de la ciencia permitirá generar un conocimiento exacto

> sobre el mundo natural y social, evitando de este modo la indeterminación que caracteriza a todos los demás lenguajes. (Castro-Gómez, 2005, p. 13-14)

Así, pues, consideramos que la Declaración está cargada de sentidos plurales y de un panorama que *robustece identidades políticas* de los movimientos de izquierda latinoamericana, que comienzan a resquebrajarse. Sumado a esto, creemos que los usos discursivos y recursivos permiten, cada vez más, hacer visible el inconsciente político que opera en las estructuras de los lenguajes emergentes, contrahegemónicos y contestatarios. Se trata de la representación, el imaginario, la mentalidad de la subjetividad política. El desentrañamiento del colonialismo pareciera ser el obstáculo más difícil de superar.

La intención fundante de este trabajo es hacer un aporte para fortalecer y promover la causa de la defensa de la vida, así como los discursos de los movimientos sociales comprometidos con la causa ecológica latinoamericana, la cual consideramos socialmente oportuna y necesaria.

El ACD es una herramienta transdisciplinar y también un dispositivo político para la investigación que aporta argumentos clave para deconstruir discursos en los que se ocultan los grandes relatos dominantes que controlan los significantes que emergen. Es una forma de militancia desde la academia que comprende el "estudio del lenguaje en su relación con el poder y la ideología. Este marco es entendido como un recurso para la gente que lucha en contra de la dominación y la opresión en su forma lingüística" (Fairclough, 1995, p. 2).

Finalmente, este texto se ha elaborado a modo de contribuir con la emergencia de las epistemologías del Sur, y para mantener una mirada prolija en las subjetividades desdibujadas por las narrativas hegemónicas y por las trampas del lenguaje expresadas en los visos coloniales del discurso.

Anexo 1. Superestructura textual. Esquema de título y subtítulos

Declaración de la Conferencia Mundial de los Pueblos sobre Cambio Climático y Defensa de la Vida. Tiquipaya, Bolivia.

La transición hacia el modelo de civilización del Vivir Bien

Evaluación de la Primera Conferencia de los Pueblos sobre Cambio Climático y Derechos de la Madre Tierra

Logros alcanzados de la agenda de Tiquipaya 2010

Temas pendientes de la agenda de Tiquipaya 2010

Acciones para defender la vida y contra el cambio climático

1. Acciones de los pueblos para luchar contra los intereses capitalistas en contra de la vida.

2. Acciones de los pueblos para luchar contra las amenazas a la vida, guerras y geopolíticas de los imperios para distribuirse la Madre Tierra.

3. Acciones de los pueblos para fortalecer los caminos del Vivir Bien alternativos al capitalismo.

4. Acciones de los pueblos para avanzar en el reconocimiento universal de los derechos de la Madre Tierra.

5. Acciones de los pueblos para fortalecer los conocimientos, prácticas y tecnologías sobre el cambio climático y para la vida.

6. Acciones de los pueblos por la defensa de nuestro patrimonio común.

7. Acciones de los pueblos para construir una ciencia climática para la vida.

8. Acciones de los pueblos para promover un Tribunal Internacional de Justicia Climática y de la Madre Tierra.

9. Acciones de los pueblos para fortalecer la no mercantilización de la naturaleza.

10. Acciones de los pueblos para el pago de las deudas del capitalismo, deuda climática, deuda social y deuda ecológica.

11. Acciones de los pueblos para salvar a la Madre Tierra desde el diálogo interreligioso.

12. Acciones de los pueblos para levantar nuestra voz hacia la Vigésimo Primera Conferencia de las Partes sobre Cambio Climático (COP21) de París y más adelante.

Anexo: Pronunciamiento de la mesa 4 contra las empresas transnacionales

Referencias

Acosta, A. (2011). "Extractivismo y neoextractivismo: dos caras de la misma maldición", *Más allá del desarrollo*. Grupo permanente de trabajo sobre Alternativas al Desarrollo. Quito: Ediciones Abya-Yala.

Bajtín, M. (1998). E*stética de la creación verbal.* México DF: Siglo XXI editores.

Castro-Gómez, S. (2005). *La hybris del punto cero.* Bogotá: Pontificia Universidad Javieriana.

Ministerio de Relaciones Exteriores. Academia Diplomática Plurinacional. *Declaración de la Conferencia Mundial de los Pueblos sobre el Cambio Climático y Defensa de la Vida*. La Paz, 2015. Recuperado de: http://www.jallalla.bo/

Fairclough, N. (1995). *General Introduction: Critical Discourse Analysis*. London and New York: Longman.

Fairclough, N.; Wodak, R. "Análisis crítico del discurso", *El discurso como interacción social*. Teun A. van Dijk (comp.) Barcelona: Gedisa.

Foucault, M. (2008). *Las palabras y las cosas*. México DF: Siglo XXI editores.

Laclau, E.; Alemán, J. *¿Por qué los significantes vacíos son importantes para la política?* Mesa Redonda en la Escuela de Orientación Lacaniana (EOL), Association mondiale de psychanalyse. Recuperado el 18/02/2016, desde: http://wapol.org/fr/las_escuelas/TemplateArticulo.asp?intTipoPagina=4&intEdicion=1&intIdiomaPublicacion=5&intArticulo=303&intIdiomaArticulo=1&intPublicacion=4

Lander, E. (1992). *La ciencia y la tecnología como asuntos políticos.* Caracas: Editorial Nueva Sociedad.

Lander, Edgardo. (2006) La ciencia neoliberal. En publicación: *Los desafíos de las emancipaciones en un contexto militarizado.* Ceceña, Ana Esther. CLACSO: Buenos Aires.

Levinson, S. (1999). *Pragmática*. Barcelona: Teide.

Morin, E. (1997). Introducción al pensamiento complejo, Valladolid: Gedisa.

Van Dijk, T. A. (1992). *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario.* Barcelona: Paidós.
Van Dijk, T. A. (1999). "Análisis crítico del discurso", Anthropos N° 186, septiembre-octubre, pp. 23-36. Recuperado el 26 de enero de 2015, desde: http://www.discursos.org/oldarticles/El%20an%E1lisis%20cr%EDtico%20del%20discurso.pdf

Van Dijk, T. A. (2003). *Estudios sobre el discurso. Tomo I: El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa.

MISCELANEA

El CLUB DE LOS GUASERAS; EL CARDENAL CASTRILLÓN

Sr. Bajundá

Género: Arte Sonoro-Humor. Pieza con tintes satíricos negrotescos

Entiendo por Arte Sonoro aquellas composiciones en las que los elementos estrictamente musicales son subordinados a la idea a transmitir.

Entiendo que el Humor, lo Cómico, desde sus formas más primitivas como el chiste hasta la forma más refinada como la ironía , es esencialmente crítico [*el que se ríe no es inocente*] ya que pone de manifiesto disonancias, incongruencias, absurdos de la realidad

Esta obra pertenece a la serie de *El Club de los Guaseras*. en la que se adopta la forma de un show de monólogos [presentador , cortinilla , invitado …], pero es llenado de un contenido que no le es propio a ese tipo de shows. En esa tensión entre lo que se está diciendo y la forma desde la que se esta diciendo [en este caso formato de espectáculo frívolo de consumo rapido como es el club de la comedia], es decir, en esa dialéctica entre contenido y forma, en esa grieta es donde, al menos esa es mi intención, surge el Humor.

Para escuchar otros proyectos

https://srbajunda.bandcamp.com/

Para citar este artículo: Sr. Bajundá. (2017). El club de los guaseras; el cardenal Castrillón. *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales VIII*, pp. 174 - 175. Recuperado en https://iberoamericasocial.com/club-los-guaseras-cardenal-castrillon/

PROYECTO SQUATTERS

Analía Analis (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2016)

Para citar este artículo: (2017). Proyecto squatters. *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales VIII*, pp. 175 - 181. Recuperado en https://iberoamericasocial.com/proyecto-squatters/

QUIÉNES SOMOS, QUÉ HACEMOS

SQUATTERS es un proyecto contra-publicitario argentino creado en el año 2008 cuyo objetivo es utilizar la estrategia de la contra-publicidad para promover una mirada crítica sobre la sociedad de consumo y, particularmente, sobre los efectos culturales y subjetivos que conlleva la publicidad. Consideramos a la publicidad corporativa como una expresión pública del potencial económico de los centros de poder, el lenguaje que éstos utilizan para propagar una ideología, un sistema de valores y unos estilos de vida tendientes a reproducir y perpetuar el orden socioeconómico, político y cultural dominante. En este contexto, este proyecto contra-publicitario nace como una herramienta de resistencia simbólica frente al discurso de las fuerzas de poder dominantes, contra los intereses de las grandes corporaciones privadas que se apropian y comercializan el espacio público, y contra las formas y dimensiones que adquiere la publicidad en una sociedad saturada de consumo y valores mercantilistas.

Analía Analis (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2016)

ACTIVISMO EN LA VÍA PÚBLICA. "RECICLEMOS el planeta de la contaminación publicitaria"

La vía pública se ha convertido en el campo de batalla entre la publicidad y el arte urbano y, en medio de ellos, despunta la contra-publicidad, que convive entre el arte y el activismo, dos líneas que se entrecruzan y nutren mutuamente. El activismo contra-publicitario, basado en la acción directa y las técnicas de guerrilla, se apoya en el arte con el fin de tener más visibilidad e incluso más legitimidad, dado que las artes dan un margen de acción más amplio y socialmente aceptable para intervenir sobre la realidad. La contra-publicidad integra diversas expresiones de arte y activismo callejero: artistas, muralistas, graffiteros y activistas despliegan su potencial para contribuir a la construcción de una respuesta creativa al monólogo del poder corporativo, utilizando como soporte de intervención los carteles de publicidad.

Analía Analis (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2016)

LA ESTRATEGIA CONTRA-PUBLICIATRIA

La contra-publicidad en las calles es una estrategia político-artística para recuperar el espacio público privatizado por el marketing corporativo y disputar la producción de sentidos al poder. Proyecto Squatters integra las expresiones de diferentes artistas/activistas urbanos para resignificar el discurso publicitario, para contestar al monólogo del marketing corporativo y recuperar la vía pública como espacio de expresión popular y diversidad cultural. De este modo, recuperamos el espacio público para cuestionar la realidad ilusoria fabricada por la publicidad y promovemos la reflexión crítica sobre diversas problemáticas sociales.

¿CÓMO SERÍA LA CALLE SI HUBIERA ARTE EN LUGAR DE PUBLICIDAD?

Proyecto Squatters organiza actividades en la vía pública y eventos en espacios culturales donde se integran diversas expresiones de arte y activismo callejero: artistas, activistas, muralistas, grafiteros, todxs activan su potencial creativo para construir una respuesta colectiva, creativa y consciente al monólogo del capital, utilizando como soporte de intervención carteles de publicidad.

Francisco Rodriguez (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2016)

¡DE LAS CALLES A LAS AULAS!

Es la propuesta educativa de Proyecto Squatters en donde compartimos conceptos sobre el tratamiento crítico de los mensajes publicitarios, cómo utilizarlos en el aula como un objeto privilegiado de análisis, de aprendizaje y de intervención creativa. También, compartimos herramientas propias del campo del arte y la intervención urbana para que los/as participantes practiquen la modificación de publicidades y creación de piezas comunicacionales de interés y concientización social.

LA PUBLICIDAD BUSCA ALTERAR A LA GENTE; LA GENTE BUSCA ALTERAR LA PUBLICIDAD

El propósito de este proyecto contra-publicitario es divulgar una herramienta que está allí, accesible y al alcance de la mano para cualquiera que quiera utilizarla. Las acciones de activismo contra-publicitario que se desarrollan, de forma fragmentada pero persistente a lo largo de nuestro país,

sirven no sólo para mostrar lo que lxs artistas y activistas hacen, sino fundamentalmente para DEMOSTRAR que todos podemos hacerlo. Todos podemos utilizar nuestra creatividad para participar de la batalla cultural y provocar un cambio positivo en la realidad. La estrategia contra-publicitaria busca, en definitiva, que pasar frente a un cartel de publicidad no sea un simple acto de asimilación de la propaganda corporativa, sino una oportunidad, única en cada caso, de activar la imaginación, la creatividad y el pensamiento crítico.

Francisco Rodriguez (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2016)

Francisco Rodriguez (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2016)

Francisco Rodriguez (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2016)

Francisco Rodriguez (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2016)

Proyecto Squatters / Contrapublicidad

Blog de Proyecto Squatters

FB "El Squatt"

TWT @ElSquatt

Canal Youtube

Proyecto Educativo de Squatters / Publicidad, Educación & Conciencia

Blog Publicidad, Educación y Conciencia

Página Facebook

publicidadyeducacion@gmail.com

Proyecto Squatters (Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2016)

Iberoamérica Social:

revista-red de estudios sociales. Año IV, n° 9

La frontera como lugar geográfico, epistémico, político y cultural

Desde siempre diversas colectividades han construido fronteras para defender, proteger, distinguir y excluir. Se levantan muros, rejas o se utilizan fronteras naturales como montañas, lagos y ríos para proteger sus confines e intentar vigilar el ingreso de personas extranjeras o productos ilegales.

Las fronteras pueden ser sinónimos de miedo hacía la otredad, de militarización y de violencia, sin embargo muchas veces se transforman en lugares de intercambio de conocimiento, cooperación e integración.

Para este nuevo número quisiéramos abordar esta temática concibiendo lo fronterizo no únicamente como límite espacial o temporal, sino también como un lugar geográfico, epistémico, político y cultural de intersección, tránsito, desplazamiento y cruce entre diversos referentes, que se articulan y a su vez tensionan. Es así que la frontera se construye y resignifica como un lugar posible de habitar, transformar o destruir.

Iberoamérica social: revista-red de estudios sociales se fundó con el objetivo de propiciar la cooperación para la creación y difusión de conocimiento entre los países de la región iberoamericana, aprovechando la tecnología que la plataforma digital ofrece. Se trata de una publicación semestral de carácter académico y multidisciplinar que rebasa el límite de los estudios sociales en busca de una ciencia social, humana, respetuosa y responsable.

Tienen prioridad las temáticas actuales que involucran, afectan e interesan a la sociedad iberoamericana, como son: democracia, derechos humanos, género, medio ambiente y el desarrollo sostenible e inclusivo de nuestros pueblos. Por ello, además de los artículos del dossier principal, contamos con un espacio para los de temática libre.

Los trabajos podrán ser enviados hasta el 30 de octubre del 2017 a la dirección electrónica: admin@iberoamericasocial.com . Su clasificación será de la siguiente manera:

Artículos académicos: De seis a diez artículos originales de investigación, reflexión o revisión para el dossier, y una sección con hasta seis de estos de temática libre. La extensión máxima es de 10.000 palabras. El sistema de arbitraje de la revista para este material es por pares de tipo doble ciego.

Miscelánea: De seis a ocho trabajos en la sección miscelánea para reseñas bibliográficas, experiencias de investigación, cartas de opinión, ilustraciones, fotografías y otras expresiones artísticas relacionadas al eje temático del número. Su publicación estará sujeta al dictamen de expertos en cada ámbito.

Serán considerados para esta convocatoria escritos en español, portugués e inglés.

Iberoamérica Social impulsa la reflexión y producción intelectual inclusiva. Por ello, alentamos a las jóvenes investigadoras y a los jóvenes investigadores a que participen.