

MUSEIFICACIÓN Y REINSCRIPCIÓN DE ARTEFACTOS VISUALES.
DEL BRASIL DECIMONÓNICO A LA CONTEMPORANEIDAD ARTÍSTICA

MUSEUMIFICATION AND REINSCRIPTION OF VISUAL ARTIFACTS.
FROM NINETEENTH-CENTURY BRAZIL TO ARTISTIC CONTEMPORANEITY

MARÍA ELENA LUCERO

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

elenaluce@hotmail.com

Recepción: 11 de septiembre 2017 • Aceptación: 8 de noviembre 2017

RESUMEN

La museificación de la cultura brasileña durante el siglo XIX se canalizó en diferentes exhibiciones. Tanto la Exposición Antropológica Brasileña de 1882 en Río de Janeiro como la Séptima Exposición Universal de París de 1889 fueron ejemplos de una concepción etnográfica que tendía a exotizar la cultura material nativa. Durante la segunda mitad del siglo XX artistas como Lygia Pape, Adriana Varejão o Tunga, visibilizaron aspectos de la cotidianeidad indígena mediante una serie de esculturas e instalaciones, activando memorias y relatos provenientes de la etapa de dominación colonial. Recientemente se inauguró en Río de Janeiro *Dja Guata Porã: Río de Janeiro indígena*, una exhibición que revisa la propia historia mediante un enfoque crítico y reflexivo. Estos procesos culturales serán examinados desde los Estudios Visuales.

Palabras clave: Arte brasileño, exposiciones, indígena, objetos.

ABSTRACT

The museumification of Brazilian culture during the 19th century was channeled in different exhibitions. Both the Brazilian Anthropological Exhibition of 1882 held in Rio de Janeiro and the Paris Exposition Universelle of 1889 were examples of an ethnographic approach that tended to exoticize the native material culture. In the second half of the 20th century, artists including Lygia Pape, Adriana Varejão, and Tunga visibilized aspects of indigenous daily life by means of a number of sculptures and installations, activating memories and stories stemmed from the times of colonial rule. Recently, exhibition *Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indígena* was opened in Rio de Janeiro. The exhibit revisits history itself through a critical and reflective approach. These cultural processes will be reviewed from the visual studies perspective.

Keywords: Brazilian art, exhibitions, indigenous, objects.

INTRODUCCIÓN

En este artículo revisaremos algunas modalidades de exhibición decimonónica respecto a la cultura material nativa en Brasil. En principio efectuaremos un breve recorrido a partir de los estudios de Jens Andermann y Lilia Moritz Schwarcz sobre la Exposición Antropológica Brasileña de 1882 y sobre la Séptima Exposición Universal de París de 1989, respectivamente. Ambos eventos transparentaron una manera de visualizar y disponer los objetos indígenas desde un cristal de exotismo que obturaba el valor simbólico e histórico de la cultura brasileña previa a la colonización. Posteriormente, artistas como Lygia Pape, Adriana Varejão o Tunga materializaron propuestas plásticas desde elementos disparadores como mantas indígenas, grabados y descripciones visuales del siglo XVI, referencias simbólicas a las comunidades *tupíes*, cabelleras o armas rituales, reinscribiéndolos en el campo artístico mediante nuevas técnicas y formatos plásticos. A grandes rasgos los perfiles estéticos que integraron sus obras recuperan aspectos altamente significativos en el terreno cultural, algunos de ellos blancos de manipulaciones políticas e ideológicas que tendían a estereotipar o negativizar la vida indígena. Desde mayo de 2017 se celebra en el Museu de Arte do Rio (MAR) la exhibición *Dja Guata Porã: Río de Janeiro indígena*, la cual procuró desentrañar los procesos que forjaron los relatos históricos sobre los indígenas cariocas desde la época de dominación colonial en adelante. Tanto la exotización propia de los imaginarios culturales en Brasil como la posterior recuperación crítica serán puestas en diálogo con los aportes de Anna Maria Guasch en el ámbito de los Estudios Visuales, complementando de este modo una lectura interpretativa en torno a las producciones visuales.

MUSEOS, EXHIBICIONES Y ARTEFACTOS

En el siglo XIX se consolidó la tradición museográfica en Latinoamérica a partir de la fundación de instituciones que se

dedicaron a clasificar, analizar y exhibir objetos pertenecientes a la cultura material de las comunidades nativas. De acuerdo a las investigaciones de Jens Andermann (2006), durante 1882 en Brasil se desarrolló la Exposición Antropológica Brasileña, cuyos espacios albergaron artefactos¹ visuales que identificaron al patrimonio de la nación. Impulsada por el emperador Pedro II la muestra se organizaba en salones que adoptaron el nombre de algún etnógrafo conocido, y en el transcurso de la misma estuvieron presentes indígenas *botocudos* (de la región de Espírito Santo) y *xerentes* (de Minas Gerais). La modalidad de presentar tanto a los objetos como a los nativos reveló que, más que agasajar y revalorizar la cultura indígena, la exposición se ofrecía como un homenaje a la ciencia antropológica. Para Andermann (2006: 153), se produce aquí una re-enunciación científica del indio desde la *nuda vita*, concepto forjado por Giorgio Agambem, en una dialéctica que excluye pero incluye, del mismo modo que “o gesto fundador do indianismo literário e artístico, o qual a ciência vinha procurando desmistificar e substituir”. Se incorporaba al nativo en sus actividades básicas dentro de la formación de la nación, pero a su vez se lo exceptuaba de una participación activa. De acuerdo a Agambem (2007), la *nuda vita* se constituye en relación a la máquina biopolítica como producción específica del poder sobre el hombre

1 Definimos la noción de artefacto como un producto o dispositivo material que desempeña una función en el plano tecnológico, cultural o social, o bien como un aparato o máquina que, siguiendo el sentido de la propia palabra, estaría “hecha con arte”. Dentro del plano específicamente filosófico, Enrique Dussel se refiere a la existencia de artefactos y objetos del mundo cotidiano como productos del trabajo humano. “El trabajo sobre la naturaleza (poiesis y no praxis) es la acción plena e integrada del hombre como efectora o realizadora de los instrumentos, cosas-sentido, objetos de cultura, artefactos” (Dussel, 2014: 203).

sin lenguaje o cultura, separado de su entorno bajo condiciones producidas artificialmente. No es un mecanismo natural. En ese sentido la cultura material del indígena fue descontextualizada, sus objetos se canonizaron en una clasificación ambigua entre las antigüedades y los ejemplares extravagantes.

En 1808 la corte portuguesa se había establecido en Río de Janeiro, posicionándose en defensa de los dueños de las plantaciones y en desmedro de los habitantes de los latifundios. A pesar de que la Asamblea Constituyente de 1823 promovía un Plan General de Civilización para incentivar el desarrollo social no se implementaron acciones que favorecieran al indio. Más bien se tendía a localizar las comunidades indígenas en poblados cercanos a colonos blancos y mestizos para que interactuaran entre sí en pos de un resultado civilizatorio que vulneraba sus derechos estatuarios. De esta manera la vida indígena “ingressou na lei do Estado (diferentemente das leis missionárias que se mostravam mais preocupadas na salvação das “almas” nativas), numa forma de exclusão originária que a relaciona ao Estado em termos exclusivamente negativos” (Andermann, 2006: 156). La negativa a reconocer estas problemáticas sociales por parte del aparato de dominación política colocó al sector indígena en una situación de ajenidad, conducente con la ficción sostenida por la literatura indianista que tendía a exacerbar la idea de paraíso nativo americano. El mito indianista tuvo una enunciación propia, visible en la Exposición Antropológica Brasileña como “tentativa paradoxal de re-ritualização da captura biopolítica da vida nua, como local nacional de iniciação” (Andermann, 2006: 158).² De este modo la Exposición Antropológica

Brasileña de 1882 sistematizó formas de exhibición del nativo que subrayaron la romantización del sacrificio indígena excluyéndolo de la vida social estatal. En un sector de la muestra se habían distribuido conjuntos de lanzas entre escudos y arcos de manera geométrica, contrastando con los altos techos de arquitectura neoclásica. El fotógrafo brasileño Marc Ferrez registró algunas escenas, en las cuáles se advierte la recreación ficticia de una mujer elaborando sombreros rodeada de aves acuáticas, hombres en sus canoas pescando y otras esculturas de yeso que posiblemente personificaban a los indios *xerentes*. Se destinaron tres salas para enseñar aspectos etnográficos de la vida nativa, incluyendo la exposición de grupos de hombres y mujeres que escenificaban situaciones diarias en la aldea, junto a vitrinas con objetos, armas y utensilios.³ A grandes rasgos si “o enfoque a adotar sobre o Outro nativo continuava sendo objeto de controvérsia, o ponto de vista que regulava a produção não podia senão resultar numa montagem visual ambigua e multifocal de formas visuais” (Andermann, 2006: 166), que parecían excluirse. En esta Exposición Antropológica cohabitaron varias formas de visualización: la que caracterizó a los grupos vivos hechos de yeso y la que definía a exhibición tipológica de objetos en vitrinas (donde se depositaban puntas de flecha,

intercambio lingüístico como un modo de dominación pacifista sobre el indígena en medio de un, antropología física y social, filología, geografía y lingüística. El texto formuló el plan de modernización de la vida social y política.

3 Otros espacios se reservaron a la arqueología con colecciones de cerámicas y elementos del Amazonas, mantos, collares, y a la antropología, incluyendo cráneos y esqueletos procedentes de cementerios nativos. La sala final contenía documentos sobre la lengua *tupí*, trabajos de antropología americana de la Biblioteca Nacional, pinturas al óleo sobre los indígenas, fotografías y acuarelas pertenecientes a don Pedro.

2 Según señala el propio Andermann, el ensayista y diplomático José Gonçalves de Magalhães fue autor de *Os indígenas do Brazil perante a história* en 1860. Entre 1874 y 1875 José Vieira Couto de Magalhães escribió *Os selvagem*, miscelánea de arqueología, paleontología

elementos de pescar, instrumentos musicales) o en el mismo suelo (con reconstrucciones de cabañas y canoas). La muestra no favorecía el acercamiento a la diversidad cultural, sino su cristalización con anhelos científicos.

Durante el siglo XVII la proyección europea sobre la representación figurativa del indígena se había plasmado en el campo visual de diversas formas. Consideremos las pinturas de Albert Eckhout, un pintor holandés que en 1636 arribó a Recife con la comitiva del Príncipe Mauricio de Nassau. Su mirada de tenor etnográfico respecto a la naturaleza y a la población americana, se tradujo en ciertos atributos de las figuras que aparecieron en las ocho pinturas de retratos-dobles, sobre el *Indio tupí* y la *India tupí*, el *Indio tarairiu* y la *India tarairiu* o *tapuyas* -término de tono descalificativo-, *Mujer africana* y *Hombre africano*, *Mameluca* y *Hombre mulato*. “Mameluca” refería a la mujer hija de blanco europeo y de una indígena *tupinambá*, y el vocablo “mulato” se aplicaba al hombre descendiente de un blanco europeo y negra africana. “Eckhout incluyó trozos de carne humana en la cesta de la fémina *tapuya*, e insinúa el carácter atroz en la pareja al incorporar efectos que anuncia la hostilidad” (Lucero, 2013: 473). En estas imágenes también se observan artefactos tales como cestas, arcos con flechas y ornamentos corporales, descritos de una manera detallada y meticolosa, acorde al régimen escópico⁴ que caracterizó al ambiente artístico holandés de aquel momento histórico.

Otro aspecto para analizar las modalidades de visualización de la cultura brasileña en el siglo XIX fue la participación en las

Exposiciones Universales llevadas a cabo en Europa. Lilia Moritz Schwarcz (2006), señala que el imperio brasileño fomentó una serie de representaciones que forjaron un tipo de memoria universal y particular a la vez. Por un lado se intentaba destacar el poder de la monarquía ligada a la familia portuguesa de los Braganças, por otro se subrayaba su inserción e influencia cultural en un ámbito tropical y americano junto a la necesidad de difundir la imagen de un Brasil en vías de crecimiento y modernización neutralizando la problemática de la esclavitud o el trabajo forzado. Estas condiciones diseñaron una imagen de Brasil casi paradisíaca o edénica. Las Exposiciones Universales se iniciaron a fines del siglo XVIII y fueron impulsadas por grupos selectos de la burguesía que buscaban mostrar y difundir invenciones, máquinas, objetos y artefactos, catalogados y clasificados de acuerdo a los requisitos de valoración científicas de la época. Estas exhibiciones se pensaron para todo tipo de público, atrayendo a multitudes que crecían en cada edición. “Apresentadas como uma espécie de parque de diversão para adultos, as exibições compreendiam (...) lógicas diferentes: saciavam a mera curiosidade, exibiam o exótico, mas também revelaban o progresso” (Moritz, 2006: 199). Construcciones como el Palacio de Cristal de Londres de 1851 o la Torre *Eiffel* de París de 1889 convivieron con reproducciones de poblados y villas en medio de diferentes sitios donde se vendían comidas típicas de las naciones participantes.

A fines del siglo XIX en Brasil don Pedro II se esforzó por hacer evidente una imagen exterior de progreso. Transcurrida la Guerra de la Triple Alianza con el Paraguay (1865-1870), el emperador viajaría por América y Europa promoviendo la idea de un Brasil moderno y actualizado, acorde a esos nuevos tiempos. A partir de la Tercera Exposición Universal de Londres en 1862 Brasil comenzó a tener una presencia permanente con su pabellón mostrándose productos de cultivos, artesanía *marajoara* y maquinarias en general. En la Séptima Exposición

4 El afán por la minuciosidad obedece a los designios del régimen escópico característico de la pintura holandesa del siglo XVII, inclinado por la descripción y los pormenores del área pictórica en su extensión: “El arte holandés, en cambio, dirige su ojo atento a la superficie fragmentada, detallada y ricamente articulada de un mundo que se contenta con describir antes que explicar” (Jay, 2003: 232).

Universal de 1889 en París el territorio brasileño estuvo representado por seis esculturas que referían a sus principales seis ríos: Amazonas, Tocantins, São Francisco, Madeira, Paraná y Paraíba. El espacio que le tocó a Brasil medía 1200 metros cuadrados con 400 metros descubiertos. Según relata Moritz Schwarcz la estructura principal del *stand* estaba confeccionada con hierro y una importante cúpula decorada con camafeos y guirnaldas, galerías con plantas y flores típicas y una zona externa con palmeras y orquídeas, a lo cual se agregó un lago con una temperatura constante de 30 grados. Se organizaron espacios para beber café y licores de frutas. La arquitectura del “palais de l’Amazone” simbolizaba el ámbito indígena de la isla Marajó, y en su interior se hallaban urnas funerarias, estatuillas, vasos, flechas, ornamentos labiales, cestos, arcos, máscaras y retratos de los indios *botocudos*. La construcción era una escenografía estereotipada del trópico brasileño que fue percibida con admiración por los diarios franceses, los que elogiaron al pabellón bajo el epíteto de “arte dos selvagens” (Moritz, 2006: 216). Esta fue la última Exposición en la cual Brasil participó en tiempos de monarquía, ya que el 15 de noviembre de 1889 dicho régimen fue derrocado. Don Pedro se había empeñado en exteriorizar por la vía internacional una civilización triunfante, progresista en sus costumbres y en su cultura. Poco a poco quedarían al descubierto las estructuras débiles del imperio portugués. Por entonces, el territorio brasileño había sido estigmatizado como el lugar de la selva y la floresta.

En el marco de estas exhibiciones y dentro de la constitución de un imaginario cultural que fomentaba la visión de un Brasil moderno es necesario recalcar el papel de la fotografía como una plataforma de archivo y difusión de la vida social. Las prácticas fotográficas se iniciaron a mediados del siglo XIX con la llegada de la técnica del daguerrotipo. El diario *Jornal do Comércio* anunciaba de este suceso que transformaría la vida social en este caso en la región carioca. El valor de las imágenes

fue sustancial para una población en su mayoría analfabeta. En esa coyuntura “la fotografía contribuyó a construir la imagen que la sociedad del Segundo Imperio proyectaba, y la que tenía de sí misma” (Mauad *et al.*, 2015: 78). Se instalaron básicamente dos formatos principales, por un lado el retrato fotográfico de pequeño tamaño y por otro la fotografía paisajística. En el campo del retrato empiezan a visibilizarse los distintos grupos sociales quienes, para su registro, posaban dentro de los estudios dedicados a estas actividades junto a elementos relacionados con su cotidianidad. Los artistas viajeros retrataban con lápices, plumas y pinceles a los protagonistas de la vida americana durante la etapa colonial. La estructura de las panorámicas pictóricas incidió en el enfoque fotográfico a partir del siglo XIX, destacándose la labor de Marc Ferrez, quien en 1870 realizó tareas para la realeza carioca. Tras su estadía en París donde aprende técnicas especializadas, el fotógrafo se instala en Río, y en 1865 abre su propio estudio. Muchas de las tomas efectuadas sobre la mencionada Exposición Antropológica de Río de Janeiro de 1882 pertenecen a Ferrez, tal como se observa en el trabajo recientemente mencionado de Jens Andermann. En dichas imágenes observamos “Artefactos e aspectos da vida indígena (peças expostas)” (Moritz, 2006: 168) colocados sobre el muro vertical detrás de las vitrinas, de modo tal que configuran un diseño geométrico complejo donde de alguna forma cada elemento se neutraliza o pierde su valor original. Otro tanto ocurre con los instrumentos musicales, emplazados en un sentido decorativo que prioriza el resultado formal más que el significado o la función simbólica de cada uno. El paradigma positivista de la época realzaba los aspectos culturales de los hombres y mujeres indígenas como parte de un ideario científico más que como el resguardo cuidadoso de dichos objetos. La visibilidad de estas comunidades y sus artefactos visuales se consumió en el marco de una escala evolucionista cuyos responsables (investigadores y estudiosos brasileños) detentaban

el mérito de congregar los vestigios de una cultura excluida de la vida social activa en el Brasil decimonónico. El uso de la fotografía se expandió hacia los retratos, especialmente en el ámbito de la corte portuguesa instalada en Río y a la burguesía en general. Por otro lado los dueños de las plantaciones fueron clientes destacados que requieren de los servicios de estudios fotográficos con mayor asiduidad. A partir de estas demandas, las clases sociales adineradas comienzan a coleccionar álbumes con fotos familiares, los cuáles luego se colocaban en las salas de recepción a disposición de aquellos visitantes y amistades cercanas. En ese aspecto la fotografía consolidaba visualmente las posiciones económicas en ascenso, registrando y archivando diferentes escenarios que constituyeron la vida cotidiana brasileña del siglo XIX. También atestiguó las enormes desigualdades sociales en relación a los pobladores esclavos, quienes eran captados en imágenes tanto de pequeños retratos como posiciones artificiales de pie realizadas en los estudios fotográficos con prendas vestimentarias urbanas. Tanto unas como otras fotografías imprimieron una marca de distanciamiento y rareza en sus protagonistas a raíz del dislocamiento producido entre los cuerpos afrobrasileños, las poses afectadas y la indumentaria europeizante.

REINSCRIPCIONES CONTEMPORÁNEAS

Durante el siglo XX algunos artistas brasileños recuperan aspectos nodales de la cultura nativa reinscribiendo objetos y artefactos en lenguajes visuales contemporáneos. Lygia Pape integró el movimiento neoconcreto, surgido en Río de Janeiro en 1959:

Ante un panorama artístico donde el tono dominante era la abstracción concreta que afirmaba la autonomía de la obra en relación a los fenómenos sociales, el neoconcretismo irrumpió como

reacción a la geometría exacerbada, recuperando elementos ligados a la expresividad, el subjetivismo e involucrando a los sentidos en la percepción del arte (Lucero, 2017: 244).

Hacia fines de los años 60 y bajo el formato de poema visual, la artista crea una pieza que alude a la conformación racial de su país. *Caixa Brasil* de 1968 es una caja de madera pintada azul en su exterior y roja en el interior, en la cual colocó mechones abundantes de cabellos rubios, castaños y negros moteados, pertenecientes a las tres etnias que integran la sociedad brasileña. Por encima del conjunto, vemos escrita en letras blancas la palabra “Brasil”. Dos referencias interactúan en el trabajo de Lygia, la tradición del objeto que interactúa con la palabra (y genera textualidad) y el recorte, categorización y exposición de muestrarios humanos en el entorno museográfico. La estructura rectangular cobija y resguarda a las vías raciales que engendraron la nación y sus numerosas interrelaciones. Podríamos leer la condensación preliminar de un cuadro de castas⁵ que clasifica a los grupos humanos y los distintos grados de mestizaje

5 Las pinturas de castas son representaciones visuales del siglo XVIII en la llamada Nueva España, que plasmaron tipologías raciales conocidas como sistemas de castas, clasificaciones que tendían a funcionar como formas de control social por parte de la aristocracia europea en América durante los siglos coloniales. La nómina más conocida pertenece al artista novohispano Miguel Cabrera, cuya pintura de 1763 exhibe el siguiente listado: De español con india nace el mestizo. De mestizo con india, coyote. De negro con española, mulato. De mulato con española, morisco. De español con morisca, el albino. De español con albina, el negro-torna-atrás. De negro con india, lobo. De lobo con india, sambaiga. De sambaigo con india, el albarazado. De indio con albarazada, el chamizo. De chamizo con india, cambuja. De indio con cambuja, lobo-torna-atrás. De lobo-torna-atrás con india, nace el tente en el aire. De albarazado con india, cachimboreta (Belluzo, 1998: 75).

en el marco de la colonialidad del saber,⁶ recurriendo a una tipificación que catalogó a los pobladores americanos en una taxonomía eurocéntrica. En 1978 Lygia junto a Mário Pedrosa conciben el proyecto “Alegria de viver, alegria de criar” para el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) sobre objetos indígenas. Luego de su exilio⁷ a raíz de la dictadura militar, Mário comenzó a idear una exposición sobre el indígena de Brasil desde una perspectiva estética y visual, distanciándose del enfoque antropológico con el cual generalmente se analizaba y exhibía la cultura nativa tal como venía ocurriendo en los formatos de los Museos etnográficos del siglo XIX. La muestra se inauguraría en Río de Janeiro y luego se establecería en São Paulo. Tanto Mário como Lygia coincidían en el mismo modo de ver y sentir la herencia indígena. Pero el anhelado propósito no llegó a concretarse. Afirma la artista: “quando

tudo estava praticamente pronto, o MAM pegou fogo. Aquilo foi um choque. O sonho pegou fogo. As peças não chegaram a se perder porque ainda estavam nos locais de origem” (Carneiro y Pradilla, 1998: 15-16). El incendio clausuró ese proyecto, pero Mário inmediatamente propuso la creación de un Museu das Origens donde se visualizarían cinco pilares integrantes de la cultura brasileña (indígena, negra, contemporánea, espontánea e imágenes del inconsciente). De todos modos, no tuvo una recepción positiva por parte de las autoridades de turno.⁸ Décadas más tarde Lygia realiza *Tupinambá cloak* (2000), una imponente capa roja de ocho metros de largo con pelotas recubiertas de plumas también rojas. El succulento objeto evoca una capa de la etnia *tupinambá*, en este caso con el añadido de una mano ficticia que emerge en un costado de la superficie total. La elección no es casual, la propia artista declaró su preocupación frente al vaciamiento y carencia de artefactos pertenecientes a las comunidades *tupíes* en las colecciones de su país: “A maior coleção da arte plumária brasileira, por exemplo, está na Dinamarca. Não há nenhum “manto tupinambá” no Brasil. Existe um em Berlim, outro na Dinamarca e um terceiro no Museu do Homem, em Paris” (Carneiro y Pradilla, 1998: 16). Su preferencia por los elementos de la cultura material indígena cobra sentido en esta instalación, en ella efectúa una resignificación potenciada por el uso del rojo que cautiva y subyuga la zona circundante. Si bien la tonalidad dominante nos recuerda al *Desvio para o vermelho: Impregnação, Entorno, Desvio* de Cildo Meireles (1967-1984), el formato de capa rememora *O Divisor* de la misma Lygia (1968). La ambientación de Meireles, que

6 La colonialidad del saber implica una configuración histórica del poder. El concepto ha sido forjado por el investigador peruano Aníbal Quijano, y refiere la clasificación de la sociedad a partir de la idea de raza, sinónimo de ese dominio colonial que ha desatado oleadas de exclusión y discriminación: “En América, la idea de raza fue un modo de otorgar legitimidad a las relaciones de dominación impuestas por la conquista” (Quijano, 2003: 203).

7 Mário Pedrosa se exilia primero en Chile. Tras el Golpe de Pinochet en 1973 se dirige a México y después a París, regresando a Brasil recién en 1977. Durante su estancia en Santiago de Chile colaboró sustancialmente con la fundación del Museo de la Solidaridad Salvador Allende junto a José María Moreno Galván y Carlo Levi. Inaugurado en 1972 este Museo surgió como una institución dedicada al arte moderno cuando todavía gobernaba Allende. Entre los 1971 y 1973 el sitio recibió gran cantidad de donaciones de artistas internacionales. Cuando estalla la dictadura chilena, el local fue clausurado y las obras llevadas a un depósito en el Museo de Arte Contemporáneo de Chile. Se reinauguró en 1991 y en 2004 se trasladó a la sede actual en Barrio República, un ex centro clandestino de detención.

8 Su admiración hacia la tradición negra lo lleva a identificar el sentimiento de coherencia visual y la creación colectiva dentro del legado africano: “A arte negra continua a valer para nós com todas as suas eminentes qualidades estéticas y formais” (Pedrosa, 2007: 223).

demandó al artista varios años de labor creativa, establece un estado indeterminado que fluctúa entre el diseño minimalista, la asfixia cromática y el rojo sanguinolento de las torturas y asesinatos ocurridos en la dictadura brasileña. La capa de Lygia es majestuosa, plantea determinadas relaciones de espacio donde las proporciones habituales se dislocan remitiendo a un cuerpo posible de tamaño gigantesco.

Por otro lado la mención del *tupinambá* en el título de la obra nos reenvía a la década del 20 y al legado fundacional del modernismo brasileño que redime al caníbal mediante el Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade.⁹

En 2001 se presentó en el Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica en Río de Janeiro la instalación *Carandirú* de Lygia Pape. Una cascada de agua cae repicando en una pantalla de vidrio con un marco de madera y delante de un muro pintado de rojo furioso, aludiendo a la masacre acontecida el 2 de octubre de 1992 en una penitenciaría de la ciudad de Carandirú en São Paulo, la más importante de Latinoamérica. Allí se produjo un enfrentamiento de dos bandas rivales, lo que termina en una matanza indiscriminada que, bajo la represión consumada por el personal policial que intervino, dejaron como saldo 111 muertos. Si bien el móvil de la obra se sustenta en una revuelta que culmina con asesinatos masivos, la propia artista estableció una conexión entre los jóvenes presos y luego aniquilados, y la acción genocida de los europeos hacia los *tupinambás* cuando dispersaron vestimentas con gérmenes de viruela en las costas

brasileñas. En ese sentido, el penal de Carandirú era el conducto hacia la fatalidad, la muerte inminente. La instalación de Lygia en Río revela una densidad semántica subyacente en el torrente de agua que circula y se derrama, adquiriendo connotaciones estremecedoras por la relación con la sangre derramada en la cárcel paulista: “Para Lygia Pape, importou um detalhe de um testemunho: o sangue descia em cascata pelas escadas – o banho de sangue” (Duarte, 2002: 11). Dos ambientaciones capitales dentro del arte brasileño contemporáneo establecen un diálogo con esta propuesta. Por un lado el ya citado *Desvio para o vermelho* de Meireles y por otro *111* de Nuno Ramos en 1992, una instalación realizada en homenaje a las víctimas de la masacre de Carandirú del mismo año y cuyos espacios detentan una atmósfera dramática que se completa con el derramamiento de brea y asfalto en algunos cuerpos geométricos emplazados en el suelo.

Adriana Varejão es autora de una producción visceral y enérgica, su visión del arte entabla relaciones con el pasado de manera constante en un juego de imágenes e ideas que conmueven desde lo visual y conceptual. Explorando sitios insondables y a veces truculentos de la historia nacional, Varejão desmonta las antiguas relaciones de dominación colonial y recrea a través de distintas materialidades episodios que relatan el lado oscuro de la modernidad.¹⁰ La artista define su producción

9 El Manifiesto Antropófago se publicó en la *Revista de Antropofagia* en 1928. Sus fuentes se localizaban en Karl Marx, Sigmund Freud, André Breton, Michel de Montaigne y Jean Jacques Rousseau. Destacando al sujeto colectivo por sobre el individual postuló la deglución crítica a través de la operación antropofágica de comerse al otro y la absorción de las cualidades más significativas.

10 Esta afirmación sintoniza con el pensamiento de Walter Mignolo, el cual desmenuza los mecanismos por los cuáles en el período moderno se establecen los parámetros políticos e ideológicas para la expansión colonial, iniciándose el largo proceso de dominación y conquista en el continente americano. El afán civilizatorio fue acompañado por el sometimiento, la extracción de materias primas, el genocidio, la esclavitud y transformaciones sustancias en las políticas del lenguaje, de ahí la noción de “lado oscuro”. En 1995 el autor publicó en inglés *The Darker Side of Western Modernity: Literacy,*

como un tejido de historias que se anudan con el cuerpo, con la arquitectura regional, la utilización extendida de los azulejos portugueses, de los mapas. De todos modos observamos un hilo conductor en la mayoría de sus trabajos localzado en la noción de antropofagia cultural. Tal como lo ha expresado: “en la capacidad de incorporar y transformar ideas ajenas en pensamientos propios. Esa idea está ligada a la esencia del rito antropófago, a su carácter simbólico, a la idea de absorción del Otro” (Varejão citado en Kelmachter, 2005: 17). En *Testemunhas oculares* de 1997 se observan tres mujeres retratadas a las cuáles se les han extraído uno de sus ojos. Con diferentes tonos de piel y rasgos faciales singulares, ellas encarnan a la etnia indígena, china y mora. Frente a cada una de las pinturas, unas diminutas mesas sostienen globos oculares de vidrio pigmentado a modo de cajitas, en cuyo interior encontramos fotografías que escenifican algunos grabados del siglo XVI del belga Theodore De Bry. Al lado de cada ojo-relicario de porcelana y plata yace una lupa al alcance del espectador, para distinguir con precisión los detalles de las imágenes ocultas. Una de ellas recuerda el registro de un grupo de mujeres alrededor de un plato donde se servía el *mingau*, caldo hecho con vísceras hervidas en agua. La referencia a las diversas tonalidades del iris en cada ojo se vincula con la frenología, una teoría científica que juzga las cualidades morales del individuo en base a medidas corporales. El lujo que caracteriza la confección de esas cajas con formas de ojos establece una tensión irresuelta con el contenido interno, en el cual sin duda hay una insistencia en recapitular el tropo caníbal como hilo conductor de la herencia brasileña. Lilia Moritz Schwarcz anexa otras historias colonia-

les en la estética de Varejão: algunas señoras de la burguesía sentían celos y envidia por las esclavas que trabajaban en sus hogares haciendo tareas domésticas y que avivaban pasiones en sus maridos, por lo cual les arrancaban los ojos ofreciéndoselos al infiel señor. “Sacrificios com olhos foram práticas que percorreram séculos e adquiriram vários significados, que implicam tirar, mas também conservar a luz” (Moritz y Varejão, 2014: 31). La incidencia de las representaciones de castas en el siglo XVIII está implícita en la instalación de Adriana Varejão, al exteriorizar las gradaciones cromáticas y tonales (más oscura o más clara) de la epidermis de estas tres féminas.¹¹ Se ha excluido a la mujer blanca, que equivale a la europea. Las referencias a las tipologías raciales ponen en juego el discurso racista, que no es lo mismo que racismo. Según Tzvetan Todorov (2007), existe una distinción entre racismo y racialismo. El primero equivale al tipo de comportamiento que descalifica a la alteridad étnica y cultural, es decir el otro, el individuo diferente, esa es la conducta racista, en cambio el segundo encarna una ideología, sin duda arbitraria. En el caso de los hombres y las mujeres negras o morenas, cuya comunidad constituye de manera sustancial uno de los pilares de la nación brasileña, el prejuicio racial se complementaba con el estereotipo sobre la negritud, instalado y consolidado durante el dominio occidental. En la amable *Figura de convite* que Adriana Varejão pinta también en 1997 se ha procesado lo que podríamos llamar una “triple antropofagia”. Existen tres elementos precisos que se contaminan mutuamente para abrir paso a esa composición. Por un lado vemos una cita de los grabados de Theodore de Bry (escogidos por la artista en *Proposta para uma catequese: morte e esquartejamento* de 1993) donde los nativos devoran con avidez y glotonería los fragmentos humanos de la víctima

Territoriality, Colonization y, ajustándose a la misma temática exploratoria, en 2017 se edita *El lado oscuro del Renacimiento. Alfabetización, territorialidad y colonización*.

11 Véase la nota 8.

desmembrada. Por otro, encontramos un recurso visual procedente del grabado del ilustrador Phillippe Galle, donde el continente americano aparece simbolizado con una mujer que porta una cabeza humana seccionada, con una larga cabellera, vello púbico, corona de plumas y muñida de arco y flecha. Los módulos corporales son típicos del canon renacentista, modalidad icónica que se repetiría en otras ilustraciones. Tercero, se suma la referencia explícita a la técnica de los mosaicos de la época colonial, que en esta obra son replicados en tonos azules sobre el fondo blanco. La azulejería portuguesa se inscribe dentro de un barroquismo que se extendió por América durante el siglo XVII, como parte de la decoración y ornamentación de las construcciones tras la implantación de los cánones arquitectónicos europeos. No puede obviarse el eco racista presente en los gráficos reproducidos por la artista en las escenas de canibalismo: el estereotipo sobre el indígena formará parte de un programa políticos que justificaría la dominación, la conquista y en muchos casos la evangelización. Como la serena figura de esta imagen, se insta al nativo americano a abandonar su pasado de salvajismo y barbarie para ingresar al proceso civilizatorio perpetrado por Europa.

El pernambucano Tunga, escultor y *performer* crea el *Takape (club)* (1986-1997), objeto que representa un arma defensiva. En principio el “club” se utilizaba para asesinar. Según Ellen Basso (1995), mientras que en la mayoría de las narraciones acerca de enfrentamientos violentos el arco y las flechas eran los instrumentos dilectos que el enérgico guerrero llevaba consigo para combatir a sus enemigos, el “club” fue la herramienta preferida para golpear, desangrar y exterminar al adversario. En la cultura material de los indios *Tupinambás* esta herramienta se designaba como *takape*. Estaba confeccionado con madera dura y resistente, y con él se ejecutaban acciones crueles: símbolo de poder y fuerza, el *takape* llegaba a medir

un metro y medio aproximadamente. En algunas crónicas sobre los sacrificios humanos, se insinúa también el uso del “palo Ibirapema” para golpear a las víctimas de los ritos caníbales. Jorge Blanco Villalta menciona los episodios cuyo testigo principal, el alemán Hans Staden (prisionero eventual de los nativos brasileños) ratificó en sus vivencias, publicadas luego al regresar a Europa. En el capítulo XXIX titulado “Con qué ceremonias matan a sus enemigos y los comen. Con qué los matan y cómo se manejan con ellos” Staden describe “cómo los Tupinambás colocaban el fuego delante del prisionero, y acercándose una mujer con el “palo ibirapema” lo cubrían de cenizas, entregando el palo a quien va a pegarle detrás de la cabeza” (Blanco Villalta, 1948: 62). Más tarde el cuerpo torturado se colocaba en el fuego para ser asado y luego deglutido. El mito sacrificial rodea las leyendas sobre la utilización de estos palos o garrotes como armas para el asesinato y para el ritual antropofágico. Estos imaginarios culturales subyacen en la génesis nacional y se irradiaron en los numerosos grabados circulantes en la etapa colonial sobre las prácticas caníbales y la devoración humana. Con el correr de los siglos, estos simbolismos se fueron diluyendo. En el plano de las producciones artesanales, insertas en la cultura visual local, la “cultura material dos povos indígenas sofre profunda desarticulação, na experiência colonial portuguesa, assentada na mão-de-obra escrava do negro” (Belluzo, 1998: 73), abriendo espacio a la resemantización y apropiación de los ismos occidentales a partir de los cánones estéticos importados de Europa. Tunga nos recuerda la tradición y las costumbres indígenas. Crea un *takape* de hierro en vez de madera, con magnetos y limaduras de hierro que se adhieren al temible instrumento de muerte y tortura. Utiliza materiales de bajo costo que rivalizan con los metales pulidos, el acero u otros elementos onerosos, recurriendo a soportes materiales económicos. *Comb (Scalp)*, un objeto concebido y realizado entre 1984 y 1997, remite

literalmente al peine de cuero cabelludo. Tunga nos ofrece una gigantesca cabellera de tonos rubios, amarrados por un gran latón dorado con dientes que oficia de instrumento para alisar el pelo. En un tamaño menor estaría perfectamente instalada en la vitrina de un museo etnográfico con un rótulo que señale a qué grupo étnico pertenece. Constituye un guiño a la *Caixa Brasil* de Lygia, por la presencia de cabellos que testifican la presencia de una comunidad en particular. Pero también se desprenden otras significaciones. En la preparación previa de la víctima sacrificial se le cortaba la cabellera al sujeto cautivo y se lo rapaba, se le pintaba el cuerpo, se lo alimentaba y cuidaba con especial esmero hasta que el día del ritual antropofágico.¹² La escala de tamaño que utiliza el artista nos retrotrae además al ámbito inconsciente y pesadillesco, los temores a lo desconocido y lo ominoso.

MEMORIAS

Dentro de los abordajes críticos sobre de los procesos inherentes a la institución museal, la mirada de Roc Laseca aporta nuevas reflexiones. Las dinámicas actuales nos inducen a repensar el rol de los museos, sus posibilidades y las relaciones entre los proyectos contemporáneos y las arquitecturas edilicias heredadas del pasado cultural. Si bien a través de la historia los museos operaron como estructuras visibles de las políticas de representaciones nacionales (y estatales) hoy se torna necesario expandir el análisis y contemplar las tensiones entre la tradición académica y el vértigo del mercado. A grandes rasgos

12 La película titulada *Como era gostoso o meu francês* de 1972, dirigida por Nelson Pereira Dos santos. La trama, basada en parte en los relatos del alemán Hans Staden y su viaje al Brasil, despliega la historia de un francés que cayó prisionero de indígenas brasileños.

el concepto de museo perdura a través de sus divisiones y ramificaciones, es decir, en el museo de arqueología, el de ciencia, el de historia natural. En el escenario global existe la intención de contener tanto los aspectos económicos como los paradigmas revolucionarios “en un mismo lugar disciplinario, para simplificar las tensiones narrativas y las incertidumbres proyectivas (...) en el receptáculo del museo” (Laseca, 2015: 18-19). Dicha condición deriva en la configuración contemporánea de lo que el autor denomina el museo corporativo global. Como reacción a esta lógica surge entonces una perspectiva museal “comprometida, relocalizada, neoarchivística, promenorías” (Laseca, 2015: 72), que otorga visibilidad a la alteridad, que se detiene en nuevos usos de la temporalidad y explora otras formas de escribir las historias locales. De ahí el surgimiento de un lenguaje genuino con rasgos subversivos que procuran neutralizar la anomia de una visión museográfica general, laxa y menos identitaria. Estas posiciones se interrogan no solo por lo que el autor denomina la “experimentación de las historicidades”, sino que apuntalan al rol social y político de los objetos, documentos o artefactos.

Dentro de este formato de museología crítica y en el contexto brasileño podemos revisar la propuesta de *Dja Guata Porã: Río de Janeiro indígena* en el Museu de Arte do Rio (MAR). Inaugurada el 16 de mayo de 2017 y con permanencia hasta el 18 de febrero de 2018 esta exposición fue pensada como un recorrido visual que incentiva el diálogo entre las culturas nativas de la región carioca y la contemporaneidad, la muestra manifiesta dos ejes-clave de lectura. Por un lado subyace un carácter didáctico que estimula en el visitante el interés por conocer de cerca la tradición, las costumbres y la vida actual de estas comunidades nativas. Por otro se observa un recorrido visual sugestivo a partir del modo en que están colocadas las fotografías, los artefactos, los textiles, las cerámicas y las reproducciones de gráficos

o ilustraciones de la prensa local.¹³ En una de las secciones se observan algunos dibujos ampliados del ilustrador y periodista Angelo Agostini, quien en general representó a los indígenas de diferentes maneras, añadiendo detalles humorísticos. Algunos de sus dibujos integraron la Exposición Antropológica de 1882 según los registros de Jens Andermann. Se trata de gráficos organizados en una historia que se estructura en pequeños cuadros en los cuáles se narran anécdotas sobre los indios, procedentes de la *Revista Illustrada* publicada ese mismo año.¹⁴ Allí aparece la mujer *botocuda*, copiada por Agostini de un cuadro de Décio Villares: con su lengua estirada y deformada, bosquejada de manera caricaturesca y exagerando el gesto labial que parece devorar y absorber aquello que tiene en su boca (Fig. 1). “Agostini utiliza o corpo grotesco do outro organizado ao redor da boca devoradora, não enquanto local de interdição que se adianta à empatia romântica (...), mas enquanto espaço de

carnavalização das narrativas de origen” (Andermann, 2006: 187). Vemos en los paneles que forman parte de *Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indígena* la reproducción de la mujer que dibujó Angelo Agostini, con una leyenda debajo que anuncia que, para no asustar a los lectores abonados a la revista solamente ese día se mostrará el retrato de un *botocudo*, o antes, de una *botocuda*, “¡Qué beíço!”. La exclamación “¡qué beso!” le atribuye una condición monstruosa y feroz a la fémina indígena, advirtiéndole lo peligroso de mantener algún contacto, a riesgo de ser mordido o devorado.

Debajo, un hombre de traje y bigotes intenta retener a un nativo que parece escaparse del sitio, lo toma de la lengua, la cual se alarga ante la tensión ejercida (Fig. 2). En el fondo un grupo de asistentes se mofa de la situación. Tras una introducción donde se afirma que tras el “amavel convite” del director del Museo fue posible asistir a la Exposición Antropológica, se suceden escenas con indios enamorándose, trifulcas entre blancos e indios, *botocudos* que se disputan al emperador para morderlo, bueyes sentados en sillas de estilo, un hugonote arrodillado suplicando a la dama y otras ficciones que Agostini creó para la época (Fig. 3).

En el contexto de la actual muestra, las representaciones sobre los indígenas cobran otro sentido. En principio estas alusiones pretenden generar en el visitante una mirada reflexiva y crítica sobre las formas en que se describía al nativo carioca en el siglo XIX. Los soportes adheridos a la pared con los dibujos reproducidos de Agostini tienen como fondo grafismos y líneas geométricas de fuertes tonos que interpelan el tono discursivo tanto de la Exposición de 1882 como de la narrativa utilizada en la *Revista Illustrada* (Fig. 4). Asimismo, el muestrario de artefactos como textiles, cerámica, cestería y ornamentaciones varias le imprimen a *Dja Guata Porã* un carácter de actualidad y de saludable revalorización del patrimonio indígena en Río de Janeiro (Fig. 5).

13 En uno de los textos escritos que se encuentran instalados en los muros como parte de la muestra se destacan los estereotipos que conllevan a la exotización: “O processo de exotização dos povos indígenas ganhou força no Brasil com as teorias raciais e evolucionistas típicas do século XIX. Concepções dos indígenas como selvagens, exóticos ou antropófagos eram difundidas em jornais e revistas de época, e por meio de espetáculos étnicos, nos chamados zoológicos humanos. Em contraposição a essa imagem do “mau selvagem”, no século XIX a literatura se apropriou da imagem do índio da “descoberta” como mito de fundação da brasilidade, exaltando sua “pureza”. Desse modo, o índio do século XVI tornou-se símbolo da nação, representando a cordialidade, enquanto os indígenas contemporâneos eram vistos como empecilhos da modernidade trazida pelos europeus” (Fragmento extraído de *Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indígena*).

14 La *Revista Illustrada* fue una publicación caracterizada por la sátira política, fundada por el mismo Angelo Agostini en Río de Janeiro. Se editó desde 1876 hasta 1898.



Figura 1. Ilustraciones de Angelo Agostini (detalle), *Dja Guata Porã: Río de Janeiro indígena*, Río de Janeiro, 2017.
Fuente: María Elena Lucero.

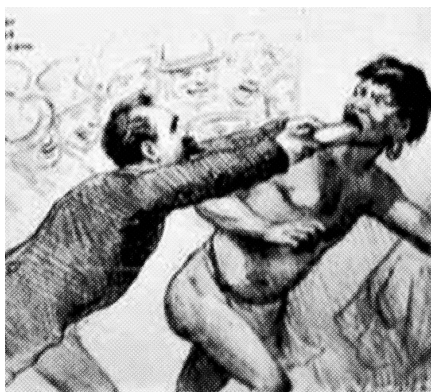


Figura 2. Ilustraciones de Angelo Agostini (detalle), *Dja Guata Porã: Río de Janeiro indígena*, Río de Janeiro, 2017.
Fuente: María Elena Lucero.



Figura 3. Ilustraciones de Angelo Agostini (detalle), *Dja Guata Porã: Río de Janeiro indígena*, Río de Janeiro, 2017.
Fuente: María Elena Lucero.



Figura 4. Ilustraciones de Angelo Agostini (detalle), *Dja Guata Porã: Río de Janeiro indígena*, Río de Janeiro, 2017.
Fuente: María Elena Lucero.



Figura 5. Artefactos visuales indígenas, *Dja Guata Porã Río de Janeiro indígena*, Río de Janeiro, 2017.
Fuente: María Elena Lucero.

Respecto a los formatos exhibitivos, Jesús Martín Barbero ha destacado que en la contemporaneidad la museificación ocasionó consecuencias vinculadas a la etiquetación cultural. Barbero (2000), remarca por un lado el *boom* del memorialismo posmoderno, la inquietud por restaurar antiguos lugares museológicos, el auge de los historicismos en las artes plásticas y en la literatura, los debates sobre la identidad nacional y por otro la amnesia producida por el mercado de consumo que paradójicamente debilitó la conciencia histórica, mostrándola como cita del pasado. El museo ha exhibido y procesado la continuidad cultural, legitimó, nombró, cifró y valoró los objetos etnográficos. Ha implementado formas artísticas para un pasado lleno de conflictos y ambigüedades, adoptando dos dispositivos: la mimesis y la catarsis. La mimesis actúa homologando características de las culturas previas a la conquista con la cultura moderna, tal como la culpa, el sacrificio, el tiempo cíclico, el barroquismo o la veneración de la Virgen. La catarsis proyecta a la cultura nacional como sostén del desahogo social, vinculando fatalidad e inferioridad con violencia, resentimiento, evasión, estimulando así una estética melancólica. Desde ambos lados, el museo simplifica y cosifica ciertos mecanismos sociales y formaciones culturales complejas. La difusión vertical del patrimonio en el museo no siempre se ha relacionado con los usos sociales y los requerimientos cotidianos de la ciudadanía, mecanismo además erosionado por las actuales corrientes globalizantes que acabaron fragmentando el cimiento de lo nacional, acorde a un mercado de consumo permanente. De este modo Barbero se pregunta cómo articular una historia nacional desde la pluralidad de memorias, planteando una redefinición de lo patrimonial y posibilitando la emergencia de las diferencias, los conflictos y las memorias. Propone la revisión de las formas en pos de visualizar y exhibir artefactos culturales adecuadamente. En este aspecto, uno de los objetivos sugeridos sería la conformación de un tipo de

museo que articule pasado y presente, memoria con experimentación y diálogo cultural, incluyendo zonas expulsadas y narrativas diferentes. También Gustavo Buntinx e Ivan Karp han examinado las tácticas museológicas como procesos inherentes al espacio museístico que definen la incidencia de la institución en la organización de una comunidad determinada. El concepto de museo difundido en cierto contexto funciona en general como una fuente táctica (Buntinx y Karp, 2007: 208). Así también, ocurren las descontextualizaciones o enajenaciones. Esos posibles descontextos (los objetos y artefactos extraídos de su lugar de origen, despojados y traficados) obedecieron a la expansión colonial y a la dominación imperial.

En el caso de Brasil desde 1920 los referentes culturales sobre la etnia indígena fueron integrados como parte de un programa cultural moderno y nacionalista. A diferencia de la perspectiva decimonónica y europeizante que, bajo el ideario positivista generó estereotipos, se originó un interés por las tradiciones nativas. Este viraje se cimienta en la visión del indio *tupí* pregonada por el manifiesto oswaldiano de 1928. En contraposición al semblante romántico del indianismo literario del siglo XIX el poeta postula una restauración del primitivismo deconstruyendo direccionalidades tradicionales que definían el pasaje del indígena hacia el hombre civilizado en una escala evolutiva. Los patrones de visualización promovidos en la etapa decimonónica simplificaron las producciones culturales indígenas no solo en el propio Brasil sino en las Exhibiciones Universales de Europa. Ese modelo canónico, reproducido y sostenido por largo tiempo merece una reflexión aguda y profunda sobre las políticas culturales implementadas en América Latina.

Desde los Estudios Visuales podemos detectar dos enfoques sobre estas problemáticas. Una lectura que destaca la incidencia colonizadora sobre el pasado regional y otra muy diferente, reparadora, a partir del siglo XX. Anna Maria Guasch, una de las teóricas actuales más agudas sobre temas inherentes a

la cultura visual, recalca el carácter disruptivo de los Estudios Visuales al considerarse un híbrido interdisciplinar que desafía la historia del arte más canónica. Misma historia que ha catalogado y etiquetado las producciones materiales de culturas no occidentales, transformándolas en curiosidades, cosas atractivas, extravagancias o excentricidades. Los conjuntos amplios de objetos que exceden lo meramente considerado artístico precisan otras nociones para ser teorizados. En ese aspecto, la autora menciona el desplazamiento del “arte” hacia lo “visual”, lo que implica la pérdida de autorreferencialidad y la necesidad de un nuevo estatuto de la visualidad, junto a “una reactualización de la tradición ocularcentrista, denostada desde el momento de la Ilustración, que denigró lo visual como inferior, moralmente turbador (...) y denostada por parte del pensamiento poses-structuralista”. Por ellos desde los Estudios Visuales se estimula la concepción de una visualidad que, escindida de los mecanismos tradicionales de la percepción, sea capaz de constituir un proceso activo organizado por las comunidades y que apunte a la conformación y construcción de subjetividades. Una visualidad “que en el último término reivindica el poder del deseo, un deseo ocular, producido a través de la experiencia de la mirada” (Guasch, 2015: 62-63). El efecto que producen las imágenes (provenientes de determinadas materialidades) en nosotros le otorga a las mismas una escala diferente e involucra además las mediaciones del entorno, las mediaciones de la cultura. Trabajar sobre la construcción de objetos e imágenes en un sentido proactivo implica la posibilidad de producir transformaciones en el campo de lo visual y teórico, lo que imprime un sentido emancipador y sobre todo, de agencia cultural. A través de esta perspectiva puede deducirse el grado de exotización y distanciamiento implementado en las exposiciones coloniales sobre el indígena. Si se distingue por un lado la cultura material de interés antropológico y por otro lado la obra de arte que necesita ser admirada bajo una visión contemplativa, los artefactos

visuales provenientes de las etnias indígenas quedarían siempre rezagados al plano del estudio científico o la catalogación etnográfica. En ese sentido los Estudios Visuales pueden interactuar con los formatos museales más novedosos y aportar un enfoque abierto e integral que otorgaría un rol fundamental a la producción de las visualidades contemporáneas. Los procesos inherentes a la constitución de las estructuras de exhibición afiliados a un tipo de museología crítica entablarían otros diálogos con la cultura visual del presente.

CONCLUSIONES

La violencia simbólica de la etapa colonizadora respecto a la vida nativa, las interrupciones de los procesos culturales a raíz de la conversión religiosa y las transiciones estéticas sobrevenidas de la mano de los artistas brasileños que hemos recorrido abren un abanico de preguntas sobre los clivajes entre cultura material, cultural visual y producciones visuales. Las modalidades exhibitivas que acompañaron tanto la Exposición Antropológica Brasileña en Río de Janeiro de 1882 como la Séptima Exposición Universal en la que participa Brasil de 1889 ofrecen dos modelos organizativos que obedecen a concepciones etnográficas dominantes. Ante el cuestionamiento sobre los destinos de la cultura material previa a la conquista, tal como en cierto momento lo plantearon Lygia Pape y Mário Pedrosa, y la intencionalidad de resignificar ese acervo regional, los tres artistas contemporáneos que hemos mencionado recorren aspectos de la herencia indígena y reflexionan sobre las etnias, la masacre, el racismo, las prácticas rituales, las armas y el colonialismo. La rehabilitación del pasado nativo que en un principio irrumpe en las pinturas y dibujos de Tarsila do Amaral y en la escritura de Oswald de Andrade adopta otros itinerarios en las últimas décadas del siglo xx. La manta *tupinambá* de Lygia Pape reorganiza una prenda característica de la ornamentación

indígena en mayores proporciones y medidas, instaurando una relación diferente con el observador. Adriana Varejão reproduce el aislamiento etnográfico presente en las formas expositivas del siglo XIX colocando ojos-relicarios que duplican en su interior episodios narrativos sobre los *tupís* en los grabados de De Bry. Y Tunga reconstruye una *takape* indígena alterando los componentes materiales, sobredimensionando cualidades intrínsecas al convertirlo en un gigantesco imán. Por último la inauguración de *Dja Guata Porã: Río de Janeiro indígena* imprime un nuevo abordaje museográfico de corte interpretativo que aspira a revisar los enunciados y sistemas de exposición utilizados en las instituciones decimonónicas en Brasil. El vaciamiento simbólico respecto a los objetos que componían la vida cultural indígena aconteció de modo paralelo a publicaciones como la *Revista Ilustrada* en la cual el dibujante Angelo Agostini distorsionaba o ridiculizaba tanto la conducta de los *botocudos* como su apariencia corporal. Pensar la visualidad como proceso activo, tal como lo ha planteado Anna Maria Guasch, nos resulta edificante para propulsar desarrollos que reinscriben los artefactos visuales en el terreno artístico o que estimulan nuevos formatos museales de perfil crítico. Al subrayar las posibilidades de cambios a partir de la constitución de “otras visualidades” se ejerce una transformación en el análisis cultural habilitando una capacidad de articulación crítica con la tradición histórica.

REFERENCIAS

- Agamben, G. 2007. *Estado de excepción. Homo sacer, II, 1*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Andermann, J. 2006. “Espetáculo da diferença: a Exposição Antropológica Brasileira de 1882” en B. González Stephan y J. Andermann (eds.) *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 151-193.
- Belluzo, A. 1998. “Trans-posições” en *Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos*, Catálogo de XXIV Bienal de São Paulo, São Paulo, Fundação Bienal-Banco Santos, pp. 68-75.
- Basso, E. B. 1995. *The Last Cannibals: A South American Oral History*, Texas, University of Texas Press.
- Blanco Villalta, J. 1948. *Antropofagia ritual Americana*, Buenos Aires, Emecé Editores.
- Buntinx, G. e I. Karp. 2007. “Tactical Museologies” en I. Karp et al. (ed.), *Museum Frictions. Public Cultures/Global Transformations*, Durham and London, Duke University Press, pp. 207-218.
- Carneiro, L. e I. Pradilla. 1998. *Palavra do artista. Lygia Pape. Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*, Rio de Janeiro, Lacerda Ediciones.
- Duarte, P. 2002. “Risco e invenção” en *Lygia Pape*, Centro de Arte Hélio Oiticica, Catálogo de exhibición, Rio de Janeiro, pp. 10-13.
- Dussel, E. 2014. *Filosofía de la liberación*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Guasch, A. 2015. “Doce reglas para una nueva academia: la “nueva historia del arte” y los Estudios Visuales” en J. L. Brea (ed.) *La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, pp. 59-74.
- Jay, M. 2003. *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Buenos Aires, Paidós.
- Kelmachter, H. 2005. “Entrevista” en Adriana Varejão *Cámara de Ecos*, Catálogo de Exposición, España, Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, pp. 13-18.

- Laseca, R. 2015. *El Museo Imparable. Sobre institucionalidad genuina y blanda*, Santiago de Chile, Metales Pesados.
- Lucero, M. 2013. “Visualidades de la alteridad cultural. Demonización del nativo brasileño, réplicas en la contemporaneidad” en E. Velásquez (ed.) *Estética del mal: Conceptos y representaciones. xxxiii Coloquio Internacional de Historia del Arte*, San Cristóbal de las Casas, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, pp. 465-480.
- Lucero, M. 2017. “Cultura visual, cultura popular, cultura *em questão*. Interacciones y textualidad en la esfera urbana” en M. Lucero (coord.) *Políticas de las imágenes en la cultura visual latinoamericana. Mediaciones, dinámicas e impactos estéticos*, Rosario, Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos y Universidad Nacional de Rosario, pp. 242-250.
- Martín-Barbero, J. 2000. “Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de la memoria”, *Coloquio Internacional sobre Arte Latina*, Rio de Janeiro, 2000. [En línea] Disponible en: https://issuu.com/margcalle/docs/dislocaciones_del_tiempo_y_nuevas_topografias_de_l Consultado el 28 de agosto de 2017.
- Mauad, A. *et al.* 2015. “Las prácticas fotográficas en el Brasil moderno: siglos XIX y XX” en J. Mraz y A. Mauad (coords.) *Fotografía e historia en América Latina*, Montevideo, CDF Ediciones, pp. 77-122.
- Moritz Schwarcz, L. 2006. “Os trópicos como espetáculo: a participação brasileira nas exposições universais de finais do século XIX” en B. González Stephan y J. Andermann (eds.) *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 195-220.
- Moritz Schwarcz, L. y A. Varejão. 2014. *Pérola imperfeita: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão*, Rio de Janeiro, Cobogó, Companhia das Letras.
- Pedrosa, M. 2007. *Mundo, Homem, Arte em Crise*, São Paulo, Editora Perspectiva.
- Quijano, A. 2003. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina” en E. Lander (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO, pp. 201-246.
- Todorov, T. 2007. *Nosotros y los otros. Reflexiones sobre diversidad cultural*, Buenos Aires, Siglo XXI.