

IMÁGENES EN CONFLICTO: CREENCIAS Y RELIGIONES EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

IMAGES IN CONFLICT: BELIEFS AND RELIGIONS IN CONTEMPORARY ART

ANA BUGNONE*

RESUMEN: En el artículo se examina la forma que adquiere el conflicto por la hegemonía visual en el arte contemporáneo, específicamente en torno a creencias y religiones marginalizadas. Para ello, se estudian las series “Divinidades” de la artista argentina Mirta Toledo, formada por pinturas, esculturas y collages, y “Aceita?” del brasileño Moisés Patrício, compuesta por fotografías. Así, se analiza cómo las prácticas artísticas contemporáneas de Moisés Patrício y Mirta Toledo elaboran el conflicto y contribuyen a la visibilización y reivindicación de imágenes de creencias y religiones históricamente perseguidas y negadas por el dominio cultural occidental. Desde una perspectiva decolonial, se indaga acerca de las estrategias que ambos artistas utilizaron para disputar el orden visual y cómo se vinculan con sus experiencias vitales, familiares y colectivas. Se concluye que ambas series se insertan en una “batalla por las imágenes” en la que, con diferentes estrategias, buscan generar otras significaciones del mundo y contribuyen a la producción de memorias colectivas a partir del rescate de dioses y entidades religiosas y populares.

PALABRAS CLAVE: hegemonía, disputa, religiones no hegemónicas, arte visual, perspectiva decolonial

ABSTRACT: The article analyses the way the conflict over visual hegemony takes place in contemporary art, specifically concerning marginalized beliefs and religions. To do this, the series “Divinidades” by Argentine artist Mirta Toledo, consisting of paintings, sculptures, and collages, and “Aceita?” by Brazilian artist Moisés Patrício, composed of photographs, are studied. The analysis focuses on how the contemporary artistic practices of Moisés Patrício and Mirta Toledo elaborate on the conflict and contribute to the visibility and vindication of images of beliefs and religions historically persecuted and denied by Western cultural dominance. From a decolonial perspective, the article explores the strategies both artists used to challenge visual hegemony and how these strategies relate to their personal, familial, and collective experiences. It concludes that

* Doctora en Ciencias Sociales. Investigadora de CONICET y de la Universidad Nacional de La Plata, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, La Plata, Argentina. Correo electrónico: abugnone@fahce.unlp.edu.ar. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6674-717X>

both series are part of a “battle for images” in which, through different strategies, they seek to generate alternative significations of the world and contribute to the production of collective memories by rescuing gods and popular religious entities.

KEYWORDS: Hegemony, Dispute, Non-hegemonic Religions, Visual Art, Decolonial Perspective

Recibido: 07.12.23. Aceptado: 23.08.24.

INTRODUCCIÓN

EN UNA CULTURA VISUAL hegemónica, siempre hay imágenes que se muestran y otras que se ocultan. Desde el punto de vista de quienes conquistaron América Latina, la eliminación de las imágenes de las creencias indígenas y de base africana se basaba en su identificación con el mal o con el diablo, mientras que las cristianas lo hacían con el bien y la verdad. Esta simple dicotomía que subsumía a las imágenes en los polos opuestos del bien y el mal fue el fundamento de años de ocultamiento y de condena –física y moral– sobre el uso de imágenes no compatibles con la hegemonía religiosa y cultural occidental.

Así, las imágenes occidentales circularon junto con la acción iconoclasta sobre visualidades *otras*. Estas prácticas de occidentalización y destrucción constituyeron políticas de las imágenes. Dentro de ellas, también fue relevante el factor comunicacional, dado que la interpretación visual resultaba a veces más sencilla que la lingüística (Gruzinski, 2013). De esta manera, dichas políticas, en el marco de la conquista española, desarrollaron el “monopolio de la representación de lo divino”, que conllevaba “la imposición de un orden visual” (Gruzinski, 2013, p. 58). Es fundamental comprender que la supremacía de las imágenes occidentales estaba establecida sobre una presumida superioridad cultural –y bélica– que los/as europeos/as querían imponer como parte de su proceso de conquista. Estas políticas de las imágenes sostuvieron la occidentalización de diversos pueblos, destruyendo –aunque nunca por completo– no solo sus creencias, sino también sus lenguas y sus formas de organización familiar, económica y social.

De este modo, la narrativa etnocéntrica occidental se ocupó de marginar y rebajar la cultura, la lengua, las prácticas sociales y las creencias de los pueblos que consideraron *otros*, asociados a la barbarie, la brutalidad y la falta de razón. Así, se constituyó el imaginario colectivo occidental, dentro del cual las imágenes de sujetos y de divinidades debían corresponder con ciertos estereotipos, ideales de belleza, además de demostrar ser apropia-

dos y sensatos. Vemos efectos de estos procedimientos de colonialidad, que persisten hasta el día hoy, en el racismo.

Sin embargo, es importante señalar que, a pesar de esta visión dicotómica instalada desde la perspectiva colonial europea, hubo procesos de negociación. Los diversos sincretismos permitieron ocultar bajo el velo católico diversas prácticas religiosas que permanecieron vivas. Fueron formas funcionales tanto para los/as indígenas, porque permitieron la permanencia de ciertas creencias e imágenes de sus culturas en el marco del cristianismo, como para los/as conquistadores/as, porque favorecían la apropiación del cristianismo de una forma menos violenta y, en definitiva, más efectiva.

Al mismo tiempo, los procesos de subyugación no ocurrieron sin resistencias. Por ejemplo, algunos pueblos indígenas escondieron objetos rituales para evitar el castigo y la destrucción, como ocurrió en el valle de México y Puebla, además, hubo revueltas esclavas y quilombos en Brasil que rechazaban no solo la esclavitud, sino también la supresión de sus identidades culturales y religiosas.

Todo ello se da en marcos sociohistóricos que forman un cierto “sentido común visual” (Caggiano, 2012). O, en palabras de Durán (2019): “el *sentido común visual* puede ser abordado como la naturalización de sistemas visuales y jerarquías coloniales; también, como un gesto estético y político correlativo a los sistemas de dominación, que tiene como base la reproducción incesante de ciertos estereotipos” (p. 119). Al mismo tiempo, y como resultado del proceso de hegemonía, pueden aparecer visualidades alternativas o resistentes. La contravisualidad (Mirzoeff, 2016), es decir, la opuesta a la visualidad dominante que permite la circulación de ciertas imágenes y oculta otras, nos permitirá interpretar estos casos. En esa misma línea, la importancia de este estudio reside en que, como plantea Gruzinski,

con el mismo derecho que la palabra y la escritura, la imagen puede ser el vehículo de todos los poderes y de todas las vivencias ... El pensamiento que desarrolla ofrece una materia específica, tan densa como la escritura ... aunque a menudo es irreductible a ella. (2013, p. 14)

Analizaremos en este artículo de qué manera dos artistas latinoamericanos/as contemporáneos/as elaboran un conjunto de obras que visibilizan imágenes de creencias y religiones no hegemónicas, o bien históricamente perseguidas y negadas por los órdenes dominantes occidentales. Así, examinaremos algunas de las imágenes que componen la serie de fotografías “Aceita?” (“¿Acepta?”) del artista brasileño Moisés Patrício y de la serie de obras plásticas “Divinidades” de la argentina Mirta Toledo.

La perspectiva decolonial destaca la colonialidad del poder que se originó en el doble proceso conformado por la modernidad y la conquista de América, el cual dio lugar a un tipo de clasificación racial basada en jerarquías impuestas desde el punto de vista eurocéntrico (Quijano, 2014; Maldonado-Torres, 2008; Mignolo, 2019). Gómez y Mignolo (2012) explican que el arte y la estética han sido utilizados históricamente como medios para imponer y perpetuar formas coloniales de pensamiento y percepción, moldeando así las subjetividades de los individuos. Así, la decolonización de la estética permitiría cuestionar y dismantelar las estructuras y narrativas eurocéntricas que han dominado la producción y apreciación artística.

Por su parte, Rivera Cusicanqui (2010) sostiene que las imágenes poseen una capacidad única para elaborar narrativas críticas que cuestionan y desafían las versiones dominantes de la historia y la realidad impuestas por el discurso oficial. Entendemos que ciertas imágenes pueden revelar y rescatar significados y perspectivas que han sido suprimidos, ignorados o distorsionados por las narrativas hegemónicas occidentales. Al hacerlo, las imágenes se convierten en poderosas herramientas para recuperar y reivindicar memorias y experiencias marginalizadas, ofreciendo una contravisualidad que complejiza la comprensión de la historia y la sociedad. En consecuencia, la perspectiva decolonial adoptada en este estudio permitirá comprender las prácticas artísticas contemporáneas ligadas a religiones y creencias no hegemónicas en sus contextos de producción.

En base a este marco, nos preguntamos ¿cómo el arte contemporáneo latinoamericano aborda y desafía las narrativas hegemónicas occidentales? Más específicamente: ¿de qué manera las prácticas artísticas contemporáneas de Moisés Patricio y Mirta Toledo elaboran el conflicto y contribuyen a la visibilización y reivindicación de imágenes de creencias y religiones históricamente perseguidas y negadas por la hegemonía cultural occidental?

Las operaciones visuales que se analizarán se dan en el marco de una cultura visual hegemónica, es decir, que define lo que se muestra y se oculta, aunque existen, al mismo tiempo, posiciones alternativas y de resistencia que quieren incidir en ese orden de visualidades. Como señala Caggiano (2012), se trata de “un conflicto en torno a los ocultamientos y mostraciones” (p. 263). Es en ese conflicto que se asienta en sociedades con rasgos racistas donde se ubican las obras que analizaremos.

Este *corpus* es analizado con una perspectiva transdisciplinar a partir de la observación de las imágenes. Para ello, se utilizan herramientas teóricas y metodológicas de los estudios visuales, la sociología del arte, la historia y los estudios culturales.

En el caso de las obras de Mirta Toledo, se realizó la observación presencial en su casa-taller, además, se recopilaron imágenes enviadas por la propia artista y de circulación en su red social *Facebook*. Las fotografías de Moisés Patrício se observaron de forma virtual, a partir de su publicación en la red social *Instagram*, espacio de circulación elegido por el artista para esta serie. Estos registros se complementaron con entrevistas realizadas para la presente investigación a Toledo y Patrício; además, se relevaron entrevistas realizadas a la y el artista por otras personas y disponibles en Internet. Los diálogos que se llevaron adelante con Toledo y Patrício fueron centrales para la interpretación de las series y para poner en relación las imágenes con sus historias y experiencias personales. Además, permitieron comprender con mayor profundidad los sentidos asignados por la y el artista a las obras analizadas.

La selección de obras que hemos realizado se basa en que posibilitan la visibilización de imágenes *otras* respecto de la hegemonía religiosa y cultural.

CREENCIAS INDÍGENAS Y ANCESTRALES EN EL SINCRETISMO

En la conquista española en América, la imposición del proyecto colonizador operó por la fuerza y por el trabajo de convencimiento que fueron realizando los/as europeos/as a lo largo de los siglos en las diversas poblaciones. En este sentido, las prácticas coloniales estuvieron directamente vinculadas al sometimiento de los pueblos de diversas formas, una de las cuales fue la religiosa. Este proceso se dio en el marco de lo que Quijano (2000) llamó matriz colonial del poder, cuya asociación con la modernidad es inseparable. De esta forma, el sometimiento religioso involucró no solo el discurso y los rituales, sino también las imágenes, estableciendo, como mencionamos, una política de las imágenes.

Según Gruzinski (2013), la destrucción de templos y de objetos rituales de los pueblos indígenas americanos por parte de los/as colonizadores/as españoles/as significó una “guerra de las imágenes”, que era una forma de seguir la guerra por otros medios:

la destrucción de los ídolos contribuyó poderosamente al desmantelamiento o a la parálisis de las defensas culturales del adversario. La guerra de las imágenes añadía sus efectos espectaculares a las repercusiones de la derrota militar y al choque epidémico que empezaba a diezmar a los indios.

El objetivo de imposición cultural incluía la destrucción de las creencias ancestrales. Para ello, fue fundamental la participación de la iglesia como institución que justificaba las diversas formas de violencias ejercidas sobre los pueblos bajo el pretexto religioso, incluyendo la esclavitud. (p. 72)

De esta forma, la imposición de una religión y la destrucción de otras estaba atada al establecimiento de una política basada en el uso de las imágenes religiosas del cristianismo y a la desaparición de los objetos de culto indígenas, que quienes conquistaron llamaron –a partir de sus propias referencias culturales– ídolos. Todo ello, sustentado en concepciones racistas de superioridad e inferioridad.

Los resultados de esta estrategia fueron, por un lado, el borramiento de muchos de los conocimientos y creencias ancestrales y, por otro, el sincretismo, a través de la incorporación de imágenes y rituales cristianos en las prácticas religiosas indígenas y de origen africano.

Sin embargo, podemos observar a lo largo del tiempo distintas respuestas a estas políticas occidentales de las imágenes que reconocen y visibilizan aspectos visuales de otros sistemas de creencias. Como se mencionó antes, se analizarán las obras que Mirta Toledo produjo en el marco del reconocimiento de la diversidad de creencias existentes a partir de la mirada intercultural¹. Su serie “Divinidades” recupera imágenes de mitos, leyendas, religiones y creencias populares de Argentina y de otros países del mundo. Está formada por dibujos, pinturas, grabados y esculturas, realizados entre 1984 y la actualidad.

Toledo explica la producción de estas obras referidas a divinidades, en su interés por la diversidad cultural, étnica, sexual y religiosa del mundo. Asimismo, el trabajo con la diversidad está anclado a su propia trayectoria de vida, en el seno de una familia compuesta por una madre española y un padre afro-guaraní². Luego, vivió un tiempo en Hawái, lo que le aportó

¹ La artista es profesora de pintura y de escultura, estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón de Buenos Aires, Argentina. Luego de su paso por otros espacios de formación, completó sus estudios en pintura en la Universidad Nacional de las Artes. Desde los 80 desarrolla una intensa actividad artística, que combinó con la maternidad y distintos trabajos. Vivió en Minnesota, Hawái y Texas. En 2007 se mudó a Buenos Aires, donde continúa trabajando en estas temáticas. Con respecto a la incorporación de perspectivas y elementos indígenas, las obras de Toledo pueden considerarse parte de un conjunto cuyos artistas también se interesan por estas cuestiones en Argentina, como puede verse en Miranda Pérez (2023) y Barrios Cristaldo y Reyero (2020).

² El caso de la madre y el padre de Toledo –a quienes ella también retrató– es interesante porque contrasta con la constatación que realiza Caggiano (2012), donde las imágenes de matrimonio interraciales suponen siempre la presencia de un hombre blanco con *su* mujer indígena o negra: “esto conduce

otras experiencias sociales y artísticas con personas de diferentes culturas. Más tarde, a diferencia de la vivencia anterior, al mudarse a Texas, Estados Unidos, sintió que la sociedad era muy distinta y que, puntualmente, las personas de diferentes culturas y etnias se separaban “como cuando uno ordena los libros de una biblioteca por temas, que los pone en diferentes estantes” (Toledo, 1995, 3m16s), lo que produce un aislamiento entre ellas. Entonces, Toledo decidió mostrar las personas y sus diferentes culturas: hacer visible lo invisible. Según ella, el lema de su trabajo es que la diversidad es el patrimonio más importante de la humanidad.

En la década de los 80 comenzó realizando esculturas de seres de la mitología guaraní, a partir de los detallados e innumerables relatos que le hacía su padre. A estos se sumaron otras deidades y entidades que le resultaron significativas para sus vivencias personales. Así, el *corpus* que forma “Divinidades” está formado por representaciones de una gran variedad de religiones y creencias, que van desde la mitología guaraní a las imágenes católicas, pasando por diosas yorubá y hawaiana. Toledo cuenta en una entrevista (Walters, 2021) que fue haciendo las obras de esta serie a lo largo de su vida al entablar relaciones con personas de diferentes nacionalidades, historias de vida y pasados.

Para analizar algunas de las obras de Toledo que componen esta serie, comenzaremos por aquellas en las que la artista demuestra una mayor familiaridad, vinculadas a la cosmovisión indígena transmitida por su padre.

La historia de la diosa *Caa Yari* formó parte de los relatos que el padre de Toledo realizaba como parte de una educación doméstica que incluía, como dijimos, la mitología guaraní. De este conocimiento surgió la escultura de *Caa Yari* (1984), Diosa de la Yerba Mate, elaborada en terracota policromada (fig. 1).

a una pareja imposible de imaginar, que es la de hombre indígena y mujer blanca” (p. 266). No es llamativo, entonces, que la formación cultural y visual de la artista haya explorado territorios inusuales y contrastantes con la cultura hegemónica desde el origen del propio ámbito familiar hasta la formación académica.



Figura 1. *Caa Yari. Diosa de la Yerba Mate*, Mirta Toledo, 1984.

Caa Yari está representada hasta la cintura. Con un rostro de rasgos indígenas, mira decidida hacia el frente. El modelado en esta parte de la escultura, más liso y detallado que el resto, es el centro de la obra. Una de sus manos sostiene un tronco que llega hasta el mentón, remarcando nuevamente el predominio del rostro y de la mirada. La otra mano toca la planta y dirige su palma hacia arriba, cercana a la cabeza. Unos años después, Toledo realizó otra escultura de la misma diosa, revelando la importancia que esta figura tiene para ella.

San La Muerte, uno de los seres mitológicos adorados en el noreste de Argentina y Paraguay, condenado por la religión católica, también fue re-

tratado por la artista. Fue su padre, también en este caso, quien le inculcó la devoción a este “santo”, caracterizado por liderar a los muertos, conceder favores a los vivos y ser una guía en el camino hacia la “Tierra sin mal”, luego de la muerte. El esqueleto que lo representa remite a la leyenda de un jesuita que dio su vida por los/as indígenas maltratados/as, quedando su osamenta como símbolo de la lucha contra el mal y dirigida al bien.

La artista representó a *San La Muerte* en un dibujo en tinta china y acrílico (fig. 2). Lo elaboró en blanco y negro, rodeado de elementos geométricos donde puede verse una estética que remite al mundo indígena, sobre un fondo rojo pleno. Lejos de la estigmatización que sobre esta figura se realizó desde la religión católica, Toledo trabajó sobre San La Muerte en diversas obras, considerando el sentido positivo que tiene en la mitología popular.

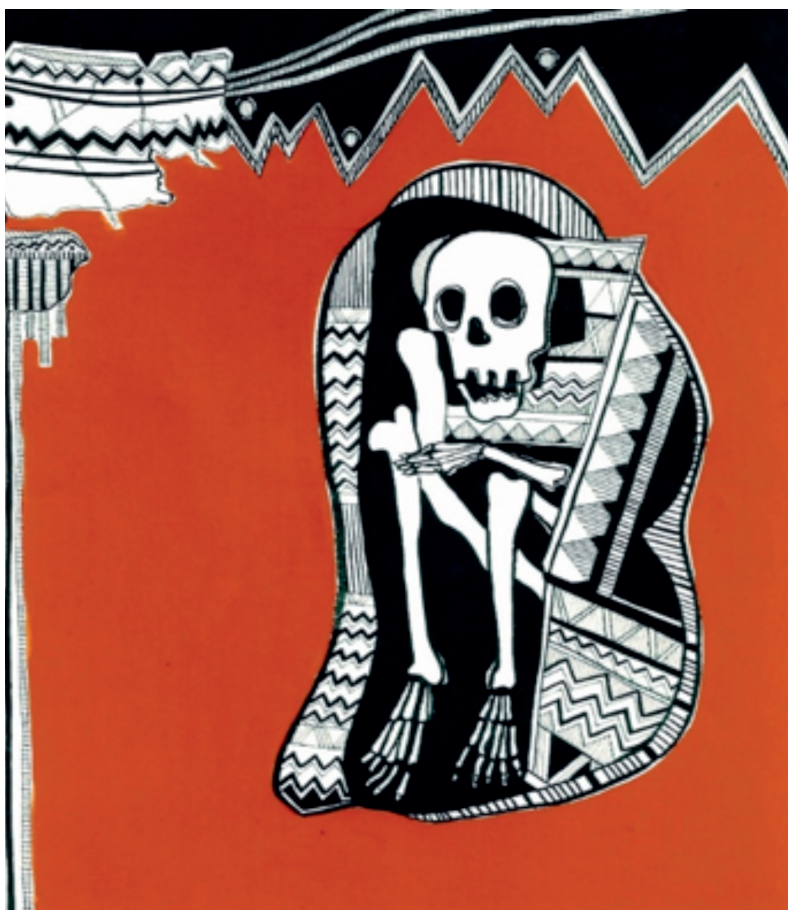


Figura 2. *San La Muerte*, Mirta Toledo, 1991.

En continuidad con las creencias indígenas, tan cercanas a su historia vital, Toledo realizó en diversas oportunidades representaciones de la Pachamama en escultura y en pintura. Su padre incluyó en los relatos otras deidades no guaraníes, como la diosa de la tierra para los pueblos andinos. De esta forma, la artista recogió la historia de la Pachamama y la expresó en sus obras. Según cuenta Toledo, realizaba una escultura de la figura cada vez que se mudaba, ya que necesitaba tenerla cerca. Entre ellas, encontramos *Pachamama, Inti y Killa* (fig. 3), una escultura de gran porte, realizada en terracota con pátina. Allí observamos la figura femenina de la Pachamama, sosteniendo en sus brazos a sus dos hijos, Inti y Killa. El tamaño de sus piernas y pies refleja el vínculo con la tierra y la fortaleza que la artista asignó a esta diosa en la escultura.



Figura 3. *Pachamama, Inti y Killa*, Mirta Toledo, 1987.

Otra figura que podemos mencionar en este grupo de obras es Coquena, deidad quechua y calchaquí, protector del ganado que habita los cerros, especialmente los guanacos. En *Coquena* (fig. 4), escultura de terracota policromada, observamos un busto que luce un tocado y adornos en el vestuario. La expresión de su rostro transmite una posición de liderazgo y parece estar hablando con actitud de autoridad, posiblemente remitiendo al dominio sobre el territorio de los cerros andinos.



Figura 4. *Coquena*, Mirta Toledo, 1996.

Cuando se presenta, la artista comenta que, si bien se llama Mirta, sus padres quisieron llamarla Anahí o Itatí, pero no lo pudieron hacer porque las leyes argentinas de la época establecían que los nombres de las personas debían corresponder al santoral español (Walters, 2021). Este detalle no es menor, ya que, más allá del nombre, tiene implicancias simbólicas en la identidad que querían darle su padre y su madre –un nombre de raíz indígena– y la que efectivamente tuvo según la ley argentina.

Estos elementos identitarios, junto a otros que jugaron un rol central en su propia configuración personal, su experiencia vital y su producción artística, aparecieron, como pudimos observar, de manera clara en las obras de la serie “Divinidades”. Esto se dio través de la creación de imágenes que implican una visualidad alternativa o contravisualidad (Mirzoeff, 2016) respecto de la hegemónica sobre las creencias y religiones que, siguiendo sus palabras, intentan cuestionar el ocultamiento que ha operado desde la conquista hasta nuestros días.

Hasta aquí, hemos visto las obras y los temas con los que la artista demuestra una mayor cercanía y afectividad, una conexión vinculada a su propia historia y a la producción de una memoria indígena. Sin embargo, Toledo también se relacionó con otras creencias y deidades de una forma personal, menos directamente ligada a su pasado, sino a diversos acontecimientos o intereses que fue desplegando a lo largo de su vida.

De esta manera, la artista argentina también se ocupó de imágenes de creencias mexicanas, como Tonatzín, una deidad central de la cultura mexicana, también conocida con variados nombres y significaciones. En su viaje a México, Toledo conoció más sobre esta figura. Como consecuencia, realizó *Tonatzín (Cihuacóatl, diosa principal de los Mexicanos)* (fig. 5), donde la retrató con pintura facial, atuendo, tocado y vestimenta prehispánica. Delante de un fondo geométrico y con colores vibrantes, Tonatzín mira firmemente hacia el frente, lo que denota su autoridad, y muestra las palmas de sus manos en un gesto religioso semejante al que se ve en la iconografía tradicional de Cristo. Cabe señalar que la posición de manos de Cristo en una divinidad femenina empodera esta imagen por encontrarse por encima de la Virgen en la jerarquía católica. Asimismo, es importante destacar que, en relación con el sincretismo, esta es una de las figuras que, así como representa una de las deidades indígenas más relevantes para los/as mexicanos/as, se combinó con el catolicismo a partir de su identificación con la Virgen de Guadalupe, elemento central de la cultura mexicana.



Figura 5. *Tonatzín (Cihuacóatl, diosa principal de los mexicas)*, Mirta Toledo, 2004.

Por otra parte, a partir de su estadía en Hawái durante tres años, Toledo se introdujo en las creencias locales. Entre ellas se encuentra Pelehonuaimea, Diosa de los Volcanes, también llamada Pele. En la cosmogonía hawaiana, esta deidad es la responsable del cuidado de cráteres, volcanes, magma y humo.

Fascinada por su figura, Toledo pintó *Pele (Pelehonuaimea) Goddess of the volcanoes* (fig. 6), con la diosa sobre un fondo de magma y humo ascendentes. Pelehonuaimea se encuentra realizando ademanes propios de las danzas locales y luce un collar y tocado de hojas comúnmente utilizado en las islas para la adoración de los/as dioses/as. El rojo predominante en esta pintura que representa el magma se transmite a su cuerpo y, lejos de quemarlo, es un poder que emana desde la naturaleza hacia la figura divina.



Figura 6. *Pele (Pelehonuamea) Goddess of the volcanoes*, Mirta Toledo, 2006.

Desde una posición crítica al proyecto ideológico universal occidental, Toledo dice:

Yo pienso que cuando uno tiene puesto el ojo en la diversidad, no hay absolutos o tener la razón, en el sentido de que cada uno ve a dios de una manera: a través de la ventanita que le tocó vivir, en su país, en su tiempo cronológico, en lo que le dieron sus padres, en la gente que lo rodeó. (Walters, 2021, 4m15s)

Por tal razón, a partir de la idea de que en el caso de las religiones “ninguna posee la absoluta verdad” (Toledo, M., comunicación personal, 25 de agosto de 2022), cuenta que ella fue sumando dioses o diosas a su altar, porque entiende que se trata de una búsqueda del ser humano por algo superior, ya sea el creador o la creadora, el objetivo de la vida o algún tipo de respuesta a las preguntas humanas. De este modo, la artista considera que:

La realidad es como un rompecabezas, y cada ser humano tiene una pieza muy chiquita, y si uno dice que la realidad es esa piecita que te tocó vivir por tu tiempo, tu lugar geográfico, o tu historia personal, entonces te perdés [la totalidad]. Estar abiertos a gente de otras culturas o de otras creencias, porque en este caso estamos hablando de las divinidades, pero también pasa con la cultura, entonces uno puede asomarse a la ventanita del *otro*, y amplificar un poco más el pedacito de puzle que le toca ver. (Walters, 2021, 7m)

En esta apertura a lo sacro de origen popular y a los sincretismos, le interesaron a la artista otras representaciones míticas, como los orixás de religiones de matriz africana. Entre ellos, se encuentra Iemanjá, de la cultura yorubá. Debido al tráfico de personas esclavizadas, esta divinidad y otros orixás sincretizaron con otras creencias. Iemanjá es la protectora del mar y de los/as navegantes, así como del hogar, y figura central de la religión yorubá. La creencia llegó a Toledo por parte de personas haitianas y decidió pintar *Yemanyá* (fig. 7), específicamente en relación con el cuidado de la familia y la maternidad, otras de las virtudes que se le asignan. En consecuencia, al modo de una *Madonna*, es decir, la figura formada por la Virgen y el niño, Iemanjá aparece en la pintura de Toledo sosteniendo un bebé, ambos caracterizados como de origen afro. Se trata de una representación sincrética con el catolicismo, ya que, además, emerge de ella un halo de luz, del mismo modo que sucede en las imágenes católicas de las vírgenes. Sin embargo, la piel oscura de ambos personajes produce un extrañamiento respecto de la pintura en la identificación con una *Madonna*, donde, en general, ambos personajes son representados con pieles blancas y fisonomía europea.



Figura 7. *Yemanyá*, Mirta Toledo, 2003.

Simultáneamente a las enseñanzas guaraníes ya comentadas, Toledo recibió la educación católica de su madre, de modo que ambos sistemas convivían en su hogar. Según la artista, ninguna de las dos visiones se descalificó en el contexto familiar y considera que su apertura con respecto

a valorar las diferentes creencias se vincula con esta experiencia personal (Toledo, M., comunicación personal, 25 de agosto de 2022).

De esta manera, numerosas figuras católicas, como la Virgen de Guadalupe, la Virgen de Luján, San Francisco de Asís, la Virgen María y Jesús, fueron de interés para Toledo, quien asoció las figuras a historias y significados diversos, según sus propias vivencias. Interesa aquí particularmente la pintura del *Manuel Costa de los Ríos, devoto de la Virgen de Luján* (fig. 8).



Figura 8. *Manuel Costa de los Ríos, devoto de la Virgen de Luján*, Mirta Toledo, 2020.

La artista investigó, como hizo en todos los casos, la historia de Manuel Costa de los Ríos, un hombre esclavizado por un comerciante portugués, cuya devoción por la Virgen de Luján surgió en el marco de un viaje que, finalmente, le salvó la vida. La búsqueda por reconocer las identidades afro en Argentina es parte de una labor que Toledo viene realizando desde hace algunos años, en el marco de otro proyecto, titulado “Héroes afrodescendientes argentinos invisibilizados”, compuesto por imágenes de personas de la historia argentina cuyas identidades culturales y étnicas han sido nula o escasamente reconocidas. En esta búsqueda, la figura de Manuel parte de esa necesidad de visibilizar, también en el marco de las creencias religiosas, las identidades *otras* respecto de la hegemonía blanca.

Esta descripción, que no agota la totalidad de las obras que componen esta serie, pretende revelar de qué manera Toledo trabajó sobre lo que ella llama su “cosmogonía intercultural” (Toledo, M., comunicación personal, 25 de agosto de 2022). La artista lo hizo desde una mirada personal que estableció en las obras ciertas posiciones de rostros y cuerpos en combinación con elementos materiales y simbólicos. Interpretamos que esta forma particular que utilizó en las representaciones religiosas se basa en el modo en que vivió el encuentro entre lo indígena y lo europeo, entre lo guaraní y lo católico, por su propia experiencia familiar, respetuosa de las diferencias, y sus vivencias posteriores en otras culturas. De esta forma, las religiones heredadas significaron un punto de partida desde el cual tomó otros dioses o diosas como parte de un acervo de creencias que iba adoptando, al mismo tiempo que decidió convertirlas en obras de arte. En definitiva, ella misma produce un sincretismo y un politeísmo en sus obras, y tiene la potencia creativa de inventarse genealogías.

Al mismo tiempo, nos interesa notar que la producción de esta serie, por un lado, representa ciertas religiones y creencias de diversas partes del mundo, con las cuales la artista sintió una particular conexión con vivencias personales, pero, por otro lado, es una elaboración de imágenes que, más allá de mostrar de formas más o menos figurativas a ciertas divinidades, materializa el reconocimiento de una variedad de culturas y creencias que rara vez son expresadas como vigentes y/o válidas en el marco de las culturas argentina y estadounidense, donde han surgido. Es decir que, partiendo de una relación personal y de una mirada afectiva, las obras que componen la serie salen hacia el mundo social y quieren ser parte de una memoria colectiva al hacer ver una diferencia cultural frente a la hegemonía católica, occidental y, supuestamente, universal. Esto produce modos disidentes de significar el mundo y buscan generar una memoria visual.

En cuanto al procedimiento que utiliza la artista, observamos, por un lado, una cierta glorificación de cada una de las deidades representadas, y, por otro, una humanización, en tanto algunas poses y acciones demuestran afectos. En esta doble dimensión de las imágenes hay, entonces, un acercamiento a la forma en que clásicamente se representaron imágenes religiosas católicas, al mismo tiempo que se muestra una cierta familiaridad afectiva que hace descender lo divino al mundo de los humanos. En las obras de Toledo, esa acción se produce con un enfoque realista y una estética que combina la tradición académica en la pose y composición de los personajes retratados, junto con el uso de los colores vibrantes y el delineado de las figuras, cuyo apego a la realidad es mucho menor. Es decir que, en la táctica de la artista, al mismo tiempo que produce imágenes desde cierta tradición occidental, se reapropia de ella y discute en su terreno para proponer la diferencia cultural y religiosa.

Hemos visto que la colonización incluyó necesariamente la negación y condena a las creencias indígenas y sus cosmovisiones. Así, la destrucción de sus objetos, estatuas y edificios de culto, al igual que la posterior denigración de las prácticas religiosas que no fuesen católicas, procuraron el desvanecimiento de sus proyecciones culturales y vitales. No obstante, Mirta Toledo las rescata y las hace dialogar en una serie donde el sincretismo y la ausencia de jerarquías echan por tierra esta concepción colonial.

Si además de las religiones *otras*, sus imágenes han sido combatidas, la producción que realiza Toledo, su puesta en materialidad y su circulación hacen posible pensar en formas de contravisualidad frente a un orden hegemónico de visualidades, junto con un orden cultural y un *statu quo* social. Veremos, seguidamente, cómo lo hace Moisés Patrício.

LA RESISTENCIA DEL CANDOMBLÉ

Las prácticas religiosas de las poblaciones africanas en Brasil fueron duramente reprimidas y perseguidas por las autoridades eclesiásticas, incluso por las visitas que la Inquisición realizaba a Brasil, considerándolas “magia negra”, y a sus rituales como demoníacos. Tal como apunta Nascimento (2010), “sin embargo, la religión de los negros que fue estigmatizada, considerada ‘cosa’ del mal, del diablo y ofensiva a Dios, resistió y se hizo presente hasta la actualidad en distintas vertientes de la cultura religiosa brasileña” (p. 929. Traducción propia). Después de la independencia de Brasil y el auge de las ideas iluministas, la Iglesia Católica disminuyó las persecucio-

nes y los castigos, pero sostuvo un discurso de superioridad con respecto a las religiones de matriz africana, calificadas como “primitivas” y “atrasadas”, el cual se establecía, al mismo tiempo, sobre la base de las diferencias de clase entre la elite blanca y el pueblo afro.

El candomblé es una religión henoteísta de matriz africana, caracterizada por el culto a los orixás de origen familiar y totémico. Llegó a Brasil de la mano de los sacerdotes, sacerdotisas y practicantes africanos esclavizados y trasladados al país sudamericano. Allí sufrió modificaciones y sincretismos (Araújo y Moura, 1994). La expansión de esta religión luego de la abolición de la esclavitud puede entenderse en el marco de la necesidad de los grupos afrodescendientes de “reelaborar su identidad social y religiosa más allá de la óptica esclavista y de las condiciones de desamparo social impuestas a los negros” (Nascimento, 2010, p. 236, trad. propia). En este sentido, la significación del uso de imágenes referidas a elementos propios de esta religión puede interpretarse dentro de esa acción reivindicativa de una identificación que va más allá de lo religioso y que abarca aspectos simbólicos de reconocimiento de una parte de la población sometida históricamente.

La importancia de la circulación de estos elementos visuales se fundamenta en que estas prácticas religiosas fueron descalificadas en base a prejuicios y desvalorizaciones del aporte cultural de las personas africanas a la sociedad brasileña. Asimismo, el reconocimiento de estas prácticas –y su visibilización– contiene una revalorización de las luchas y resistencias contra la dominación hacia esta población (Nascimento, 2010).

Es en este contexto de búsqueda del reconocimiento colectivo, pero también en base a una necesidad de expresión personal que el artista brasileño Moisés Patrício decidió trabajar sobre imágenes referidas al candomblé³, la religión que practica y de cuya comunidad forma parte.

Patrício se reconoce como afrodescendiente y, luego de su paso por la universidad, donde se vio “embranquecer” (“emblanquecer”) (Moreira, 24 de junio de 2018, p. 9) decidió comenzar una serie de fotografías de su mano derecha donde su identificación como afro y candomblecista tuviera

³ Patrício comenzó su formación artística a temprana edad, en los talleres que dictaba el profesor argentino Juan José Balzi en el marco del programa “Meninos da arte” en las periferias de São Paulo. Luego, estudió en la Escola de Comunicações e Artes de la Universidad de São Paulo, Brasil. Trabaja con pinturas, fotografías, performances, instalaciones en estrecha vinculación con su cosmovisión, centrada en el candomblé. Es actualmente un artista en auge en el arte contemporáneo, reconocido por diferentes instituciones artísticas de Brasil y de otros países del mundo. Podemos incluir los trabajos de Patrício en un conjunto de obras que otros/as artistas están realizando en base a la afrodescendencia y las prácticas religiosas en Brasil. Ver, por ejemplo, Parode y Rodrigues Sousa (2023) y Paulino y Leu (2023).

un lugar central. Así, al haber transitado las instituciones culturales brasileñas, como las educativas, museos y galerías, donde las imágenes, marcos teóricos y referencias eran blancas y occidentales, pasó un por crisis personal y tomó centralidad su posición personal en la cultura brasileña a través de la fotografía.

De esta manera, Patrício inició en 2013 la serie “Aceita?” (<https://www.instagram.com/moisespatricio/>). Se trata de un conjunto de fotografías que, al publicarlas en las redes sociales, son acompañadas de la pregunta “Aceita?”, destinada a quienes reciban las imágenes. En las fotografías retrata su mano en primer plano, junto a diversos objetos y fondos, algunos de los cuales representan la religión y la cultura a la que pertenece. Agrega también otros elementos vinculados a creencias populares de Brasil. Cabe aclarar que la pregunta no siempre está destinada a ser respondida positivamente, sino que, en ciertos casos, se muestra una imagen negativa que quienes interactúan en redes sociales rechazan, respondiendo “Não” (“No”). Si bien esta serie comprende cientos de imágenes, nos concentraremos en aquellas que hemos identificado como relativas a las referencias religiosas y creencias populares de Brasil. Podemos vincular esta serie con otras acciones artísticas referidas a la reivindicación del candomblé, como la muestra “Exuberância” en la Galeria Estação de São Paulo, en noviembre de 2021, donde Patrício expuso los retratos de su familia del *terreiro* e invitó a las referentes de su comunidad y otros miembros de la familia para que realizaran ciertos rituales (Patrício, s.f.), lo que puede ser visto como una acción inusitada en una inauguración de arte.

Es importante señalar que en la práctica del candomblé hay un culto al orixá personal y al miembro más importante de la *familia de santo* del *terreiro*, es decir, las personas que comparten un mismo espacio o casa de los orixás. En el caso de Moisés Patrício, su orixá es Exu, divinidad dedicada a la comunicación y al tránsito, pero que ha sido estigmatizada como “maligna” por diversos prejuicios hacia esta práctica religiosa.

En la serie, algunas imágenes sobre Exu ubican al artista en relación con su orixá (figs. 9, 10 y 11). En estos casos, las referencias se encuentran en objetos ligados a esta deidad. Los *hashtags* (etiquetas) y comentarios de usuarios de *Facebook* e *Instagram* sostienen el saludo y la veneración a este tipo de imágenes.



Figura 9. Serie *Aceita?*, Moisés Patricio, 19 de enero de 2020.



Figura 10. Serie *Aceita?*, Moisés Patricio, 11 de abril de 2018.



Figura 11. Serie *Aceita?*, Moisés Patrício, 11 de junio de 2016.

Las composiciones están estructuradas en base a la mano abierta como figura central: una mano que muestra, visibiliza, ofrece. En estas hay caracoles, llaves, tridentes, collares, referencias directas a Exu y al candomblé. Aquí actúan como una revalorización de esta religión, tantas veces atacada y subestimada.

Otros orixás también son representados en esta serie, como Omolu, encargado del control de las enfermedades (fig. 12). En esta fotografía, los dedos cubiertos de paja refieren a la mitología según la cual Omolu se cubrió el cuerpo de paja para ocultar las marcas de sus enfermedades en el cuerpo. Del mismo modo, en otra fotografía (fig. 13) vemos la mano del artista conteniendo *pipoca* (palomitas de maíz), un alimento que hace referencia a esta misma deidad. Interacciones en las redes sociales con saludos como “Atôtô” (saludo al orixá Omulu) y “Viva São Lazaro Omulu” (Patrício, 2020b), refuerzan el sentido de comunidad que se genera con la publicación de estas obras. Del mismo modo en que el sincretismo aparece en las obras de Toledo, vemos aquí esta mixtura entre una deidad del candomblé y otra del catolicismo al relacionar a Omolu con San Lázaro. Este sincretismo puede vincularse, como se dijo antes, con las formas de resistencia a la pérdida de identidad religiosa de matriz africana, junto con la asunción del catolicismo.



Figura 12. Serie *Aceita?*, Moisés Patrício, 4 de agosto de 2021



Figura 13. Serie *Aceita?*, Moisés Patrício, 26 de septiembre de 2020.

En la serie aparece otro elemento que se vincula con la práctica del candomblé: la planta llamada “espada de San Jorge” (*dracaena trifasciata*), originaria del continente africano, utilizada en los rituales del candomblé y otras religiones para realizar una “limpieza” espiritual, contra las malas energías (fig. 14). Esta planta está asociada con Ogum, deidad sincretizada con San Jorge del catolicismo.



Figura 14. Serie *Aceita?*, Moisés Patricio, 23 de abril de 2022.

Las frecuentes menciones de “Axé” (buena energía, fuerza vital) en los comentarios de seguidores y seguidoras de Patricio funcionan como una celebración, en tanto la expresión de origen yorubá se refiere a la energía y al poder. Incluso el propio artista publicó su mano sosteniendo un cartel con esa palabra.

Es interesante señalar que, hasta aquí, la referencias a las deidades del candomblé aparecen presentadas a partir de sus atributos, de manera semejante a los que se asignan a los santos en la producción de imágenes del cristianismo y de otras creencias, tal como hemos visto en el caso de las obras de Toledo. En este sentido, funcionan como una disputa en la hegemonía visual al utilizar estrategias semejantes a las cristianas, pero para mostrar deidades *otras*.

Frente al racismo estructural de Brasil, el artista afirma que se propone con su arte romper cierta hegemonía blanca que niega y margina la presencia de las personas afrodescendientes en casi todos los ámbitos socialmente asignados a las personas blancas. Por tal razón, desde las performances “Presença negra” (“Presencia negra”) (iniciadas en 2015), organizadas por él y Peter de Brito, donde un grupo de personas afrodescendientes se hacían presentes en inauguraciones de exposiciones –en las que, usualmente, hay solo personas blancas– para irrumpir con sus cuerpos en espacios “prohibidos” (Bugnone, 2019), hasta los retratos de familiares del *terreiro* que realizó durante los años 2020 y 2021, en el marco de la pandemia provocada por el Covid-19, su propuesta, desde una estética performática y figurativa, ubica a los cuerpos negros en posiciones destacadas. Observamos esta centralidad del cuerpo, específicamente del propio, también en la serie “Aceita?”, donde la exposición de su mano, como elemento que materializa los sentidos que quiere asignar a las obras, y que lo identifica como un cuerpo negro, es el eje de todas las composiciones.

Volviendo al análisis de esta serie de fotografías, el artista publicó una obra en la que su mano sostiene un pequeño muñeco que representa a Seu Zé Pilintra (fig. 15), entidad espiritual afrobrasileña, considerado patrono de los bares y los juegos. Acompaña el post con los *hashtags*: #fé y #zepilintra. Se encuentran comentarios positivos, como *Salve Seu Zé* (“Saludos a Seu Zé”) y *aceito* (“acepto”) (Patrício, 2020a).



Figura 15. Serie *Aceita?*, Moisés Patrício, 21 de abril de 2020.

La “mano figa” es otra de las figuras que Patrício representó en sus obras (fig. 16). Es una mano cerrada y el dedo pulgar entre los dedos índice y mayor. Se utiliza como amuleto desde hace siglos y su origen posiblemente se encuentre en la Italia etrusca. Luego se expandió por el mundo. En Brasil y Perú se utiliza como amuleto para ahuyentar al demonio (Aflaki, 2020). En la serie aparece tanto su propia mano haciendo el gesto característico, como en forma de dije.

En este caso, la *mano figa* es la propia mano del artista, sobre una rueda vieja de bicicleta y un fondo con basura, por lo que conjuga en una misma imagen la búsqueda de suerte con la representación de la marginalidad del espacio.



Figura 16. Serie *Aceita?*, Moisés Patrício, 19 de noviembre de 2019.

En la selección de fotografías que hemos analizado, pero también en otras que se encuentran en la misma serie, podemos observar un rasgo particular de la obra de Patrício. Se trata puntualmente de que en las fotografías realizadas utiliza la estrategia de la repetición. La imagen de su mano se reitera una y otra vez y es solo en esa repetición que la serie cobra sentido. De este modo, Patrício compone un ritmo, una secuencia que da sentido a

las imágenes, de manera que, si observamos solo una de ellas, posiblemente no veamos su sentido global.

Por otra parte, en estas obras, coloca su propio cuerpo como objeto de la fotografía en una especie de *performance* que va instalando distintos elementos significativos para aquello que quiere mostrar, visibilizar. Lo hace en un cruce de procedimientos que vinculan la fotografía con la *performance* y la instalación, incluso cuando sean efímeras para la toma de la imagen. En cuanto a la cercanía con el acto performático, podemos comprender esta serie como una presentación (de objetos, partes del cuerpo, deidades), más que una representación, como en el caso de Toledo. En relación con la proximidad a las instalaciones, el artista crea un escenario que reúne elementos que pertenecen a escenas rituales y, al mismo tiempo, componen una ficcionalidad artística.

En el *corpus* analizado de Moisés Patrício, el procedimiento adoptado, a diferencia de las obras de Toledo, no es tanto la glorificación y humanización de las divinidades, sino la intimidad del vínculo con la religión. Esto puede deberse, por un lado, al tipo de fotografías, donde la mano del artista se coloca en un primer plano, dando un aspecto de conexión personal. Al mismo tiempo, es posible vincular esta intimidad con que la práctica de las religiones de matriz africana debió ocultarse durante décadas debido a la persecución que sufrían sus adeptos/as. Por ello, por ejemplo, los *terreiros* pasaron a estar ubicados al interior de las casas y en espacios cerrados. Tal como observamos, las fotografías tienen un enfoque realista de proximidad con la mano. Esto acerca la mirada a un espacio íntimo –si bien en algunos casos se observa el exterior–, lo que remite a una visión encuadrada en la inmediatez, con fondos que buscan dar un sentido definido a las imágenes. Encontramos, entonces, que la táctica de Patrício para elaborar otra significación del mundo y de producir una memoria visual, es la reducción de los espacios y la resistencia del sigilo.

Tal como señalan Araújo y Moura (1994): “la esclavitud procuraba des-socializar, despersonalizar a todos, intentaba destruir la identidad, las funciones y los papeles sociales, reduciendo cada individuo a un denominador común” (p. 36. Traducción propia). Además, estos autores afirman que, como consecuencia de la interdicción que existió para la práctica del candomblé, se le secuestraban sus objetos de culto y esculturas, junto con la profanación y prohibición de los espacios sagrados. De igual manera, no se permitía a las personas esclavizadas la producción artesanal y de esculturas para el ejercicio de sus cultos. Estas retornan, sin embargo, en la obra de Moisés Patrício.

CONFLICTOS VISUALES: UN CAMPO DE BATALLA

Lo que se muestra, cómo se muestra, y lo que se oculta, es parte de la interrogación fundamental de lo visual, en donde los ocultamientos son centrales, y el cómo se muestra es también primordial (Caggiano, 2012). Sostenemos en este trabajo que las producciones visuales de Toledo y Patricio se proponen mostrar, en el sentido de una contravisualidad (Mirzoeff, 2016), sistemas de creencias y religiones *otras*, ajenas a los marcos hegemónicos de Argentina y Brasil, como modos disidentes de significar el mundo y de producir una memoria específicamente visual. Es decir, el concepto de la contravisualidad nos permitió analizar las obras seleccionadas para ver qué y cómo muestran lo que la hegemonía oculta o desestima. Un primer aspecto de esta idea es que las imágenes que componen los *corpus* de Toledo y Patricio sobre religiones y creencias se basan en elementos que forman parte de identidades colectivas y que, al ser mostrados, proponen nuevas visualidades en oposición a las hegemónicas.

Como se dijo antes, parte del proceso de conquista y etnocidio europeo en América implicó la imposición de una religión por diversos métodos que iban desde el convencimiento y el sincretismo hasta la violencia directa sobre quienes profesaban y estimulaban las religiones precolombinas. Este sesgo colonial no finalizó con las independencias, sino que continuó por otros medios de presión cultural que negaron, invisibilizaron o subestimaron expresiones religiosas y sus imágenes como una de las formas privilegiadas de su simbolización.

Según Grüner (2017), el arte “es un campo de batalla no decidido de antemano, del cual se puede huir, pero al cual no se puede ingresar impunemente. En ese campo de batalla hay violencias, hay fantasmas, hay ‘retornos de lo reprimido’, hay fuerzas en pugna, hay poder, dominación, resistencias. Como en la historia misma” (p. 7). Así, un segundo aspecto de este análisis se refiere a ¿de qué modo las obras de Toledo y Patricio participan de este campo de batalla?

Entendemos que estas imágenes operan sobre el “sentido común visual” (Caggiano, 2012), es decir, en un proceso de hegemonía cultural y visual. Se trata, en definitiva, de obras que se proponen actuar sobre el reparto de lo sensible (Rancière, 2002), específicamente en el ámbito de las religiones y creencias. Un sentido común establecido sobre ocultamientos, prejuicios y estereotipos y que incluso endilga a las religiones y creencias *otras* un aspecto místico irracional o inferior, como si el catolicismo no estuviera basado, como todas las religiones, en ciertas ideas de naturaleza improbable.

En este contexto, parece importante recordar que, en Argentina, la cuestión étnica fue ocultada bajo el ideal homogéneo de la nación blanca y europea, por lo cual, en este “campo de batalla”, las obras de Toledo toman la fuerza de un reclamo, de una demanda de des-ocultamiento. Algo semejante ocurre con el *corpus* de Patricio, específicamente en relación con las prácticas aún vigentes de la sociedad esclavista que fue Brasil, sometiendo hasta la actualidad a las personas afrodescendientes a un tratamiento desigual en diversos ámbitos, entre ellos el de las religiones y del arte. En este sentido, las fotografías del artista proponen una querella en el “campo de batalla” de las imágenes que imponen una visión aparentemente democrática, cuando, en el fondo, se trata de una modalidad del racismo estructural.

La forma en que estas series operan sobre la hegemonía visual en dicho campo de batalla se realiza a través de un “entramado de experiencias y acciones visuales”, es decir que las imágenes producidas toman elementos de un “sedimento imaginar” (Bugnone, 2022) del pasado, pero que también miran hacia el futuro, a partir de lo cual producen, creativamente, nuevas imágenes desde una posición crítica, decolonial y disconforme con respecto al orden social. Esto significa que, por un lado, actúan sobre una cultura que ya contiene un volumen de imágenes con historicidad –el “sedimento imaginal”–, a las cuales apelan, ya sea para contradecir –por ejemplo, la hegemonía de las imágenes religiosas occidentales y católicas– o bien para retomar –como el retrato en las obras de Toledo y la iconografía del candomblé en Patricio. Es a partir de allí que, a través de una operación crítica, crean nuevas imágenes para que, en su circulación, produzcan nuevas visibilidades.

Las obras suponen, como base histórico-cultural, una normatividad del lenguaje y de las imágenes que delineó –como en todas las culturas– lo que se puede decir y mostrar. En este punto, las imágenes no juegan un papel menor en la producción de la hegemonía visual, o la visualidad como forma dominante, racista y patriarcal. Asimismo, en la cultura visual se juegan relaciones de poder, se muestra la desigualdad y es también un espacio de resistencia o alternatividad (Caggiano, 2012). Esta última capacidad puede ser analizada en relación con la hegemonía, de allí que los contextos de ocultamiento y denigración hayan sido centrales para comprender el sentido de estas imágenes. Como consecuencia, si las imágenes coadyuvan a la producción de una memoria colectiva, estas obras de Toledo y Patricio participan de esos procesos desde espacios de transmisión virtuales y físicos.

Sumado a lo anterior, las obras analizadas, cuando intervienen sobre la normalidad occidental y colonial en oposición al sentido común visual,

lo hacen con un fuerte sentido de vitalidad. En el caso de las obras de Patrício, esto se ve en la persistencia, en la formación de la secuencia con un cierto ritmo que implica una proyección vital. Esta secuencia tomó, como dijimos, la forma de una presentación. En las obras de Toledo advertimos el sentido de la vitalidad en la formación y representación de su propia experiencia, plasmada en las pinturas. No es tanto la presentación, sino la representación, la forma adoptada por Toledo. Como resultado, la presencia de lo vital, con sus diferencias en las dos series, es también una forma de contestación a la hegemonía que se propuso aplastar otras culturas con sus religiones y creencias. En definitiva, consiste en una oposición a una política de lo mortuorio –o a una necropolítica (Mbembé, 2016)–, es decir a la reducción y negación del *otro*.

CONSIDERACIONES FINALES

Al volver a la pregunta de investigación inicial sobre cómo las obras de Moisés Patrício y Mirta Toledo elaboran aspectos conflictivos en torno a las creencias y religiones que han sido históricamente ocultadas y hostigadas, hemos concluido que, en primer lugar, las imágenes producidas por la y el artista sobre religiones y creencias tienen un fundamento en aspectos de las identidades colectivas y producen nuevas visualidades en oposición a las hegemónicas, en la forma de contravisoriedades. En segundo lugar, advertimos que las obras de Toledo y Patrício participan de un campo de batalla de las imágenes. Para terminar de comprender por qué podríamos pensar, junto que Grüner, que estas imágenes participan de un campo de batalla, basta señalar lo que Mirzoeff (2017) dice sobre los museos de arte occidentales:

el modelo básico para los museos y galerías de arte occidentales asciende desde Egipto hasta Grecia, Roma, Italia, Francia y Estados Unidos y culmina en lo contemporáneo global. Las ‘otras’ culturas son físicamente marginales dentro del espacio del museo o se abordan en edificios separados. (p. 15, trad. propia)

De la misma manera que en los museos, donde se construyen relatos históricos y nacionales, el sentido común visual establece jerarquías, presencias y ausencias.

A partir del análisis realizado en el artículo, podemos concluir, además, que las obras de Moisés Patrício y de Mirta Toledo son una reivindicación

de las religiones no hegemónicas en la cultura occidental, que enlaza la producción artística con la religiosa a través de una visualidad de la experiencia espiritual que rescata ciertos aspectos de la iconografía ritual. Sin embargo, no lo hacen de la misma manera. Algunas de las diferencias que hemos visto en las estrategias utilizadas por Toledo y Patrício también pueden vincularse con la diferencia generacional. Patrício acude al rescate de los dioses y rituales a través de fotografías cuyas referencias a las creencias son menos explícitas o que requieren de ciertos conocimientos previos para ser comprendidas. Además, fueron creadas para circular por redes sociales. En el caso de Toledo, estas referencias son más directas y la técnica utilizada es la pintura, con una estética que puede remitir a la estética latinoamericana, y donde la circulación originalmente fue pensada de modo físico, al que luego se agregó la modalidad virtual.

Finalmente, señalamos que, a partir del análisis realizado, en estas obras opera una refutación a la hegemonía visual cuando hacen participar a imágenes *otras*, excluidas del conjunto de imágenes que producen ese sentido común visual. Esto se da en contextos específicos de sociedades racistas, homogeneizadoras y negadoras de las diferencias, donde la hegemonía cultural occidental desacredita por medios sutiles pero eficientes tanto las prácticas religiosas diversas como las imágenes que se producen en relación con ellas. Esta búsqueda de homogeneización opera sobre un conjunto desigual no solo en cuanto a sus contenidos, sino en cuanto a las posiciones de dominación que ejercen en los aspectos materiales y espirituales de las sociedades. Es allí donde las obras de estos artistas cobran sentido por la operación que realizan sobre la circulación de imágenes en espacios físicos y virtuales, la producción de memorias y la forma en que propician las identificaciones colectivas.

REFERENCIAS

- Aflaki, S. (2020). *Fragile Protector. Protective Jewellery Inspired by Persian Amulets* [Tesis de maestría]. Repositorio institucional del Politecnico di Milano, Milano, Italia. <https://www.politesi.polimi.it/handle/10589/169679>
- Araújo, E. y Moura, C. E. M. (1994). *Afro-brasilianische Kultur und zeitgenössische Kunst. Art in Afro-Brazilian religion. Arte e religiosidade afro-brasileira*. Câmara Brasileira do Livro.
- Barrios Cristaldo, C. K. del R. y Reyero, A. P. Y. (2020). Fotografía argentina y mediatización del arte contemporáneo: La construcción de mitos nacionales en proyectos expositivos expandidos en la web. *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social "Disertaciones"*, 13(2), 3-21.

- Bugnone, A. (2019). Prácticas artísticas antirracistas: Moisés Patrício y Mirta Toledo. *Cuadernos del CIHLA*, 1(20), 51-70. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/1940>
- Bugnone, A. (2022). Lo político de la mirada. Mostrar y disputar. *Polyphonia* 6(1), 31-63. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8824639>
- Caggiano, S. (2012). *El sentido común visual. Disputas en torno a género, "raza" y clase en imágenes de circulación pública*. Miño y Dávila.
- Durán, L. (2019). Representaciones indigenistas, ventriloquías y sentido común visual. Un ejercicio de desmontaje de cara a un proyecto intercultural. En J. Gómez Rendón (ed.), *Interculturalidad y Artes: Derivas del arte para el proyecto intercultural* (pp. 97-125). Universidad de las Artes. <https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/bitstream/CLACSO/6142/1/Interculturalidad-y-artes.pdf>
- Gómez, P. P. y Mignolo, W. (2012). *Estéticas decoloniales. Sentir, pensar, hacer en Abya Yala y la Gran Comarca*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Grüner, E. (2017). *Iconografías malditas, imágenes desencantadas*. EUFyL.
- Gruzinski, S. (2013). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. Fondo de Cultura Económica.
- Maldonado-Torres, N. (2008). La descolonización y el giro des-colonial. *Tabula Rasa*, 9, 61-72.
- Mbembe, A. (2016). Necropolítica. *Arte & Ensaios*, 32(1), 123-151. <https://revistas.ufjf.br/index.php/ae/article/view/8993>
- Mignolo, W. D. (2019). Reconstitución epistémica/estética: La aesthesis decolonial una década después. *Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*, 14(25), 14-32. <https://doi.org/10.14483/21450706.14132>
- Miranda Pérez, J. M. (2023). Pedir permiso: Cosmopraxis puneña y arte contemporáneo en Salinas Grandes (Noroeste de Argentina). *Revista Española de Antropología Americana*, 53(2), 389-404.
- Mirzoeff, N. (2016). El derecho a mirar. *IC-Revista Científica de Información y Comunicación*, 13, 29-65. <https://icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/article/view/358>
- Mirzoeff, N. (2017). Empty the museum, decolonize the curriculum, open theory. *The Nordic Journal of Aesthetics*, 53, 6-22. <https://doi.org/10.7146/nja.v25i53.26403>
- Moreira, M. (2018). Arte feita por negros. Você aceita? *páginaB!*
- Nascimento, A. A. S. (2010). Candomblé e Umbanda: Práticas religiosas da identidade negra no Brasil. *Revista brasileira de Sociologia da Emoção*, 9(27), 923-944.
- Parode, F., & Rodrigues Sousa, G. U. (2023). Arte Contemporânea e Candomblé: uma semiótica, um diagrama da cultura afro-brasileira. *Revista Internacional De Folkcomunicação*, 21(46), 14-33. <https://revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/21815>

- Patrício, M. [MoisesSilvaPatrício]. (s./f.). Fotos de Moises. Facebook. https://www.facebook.com/moisessilvapatricio/photos_by
- Patrício, M. [moisespatricio]. (21 de abril de 2020). Aceita? Instagram. https://www.instagram.com/p/B_Py05LJxSP/
- Patrício, M. [moisespatricio]. (26 de septiembre de 2020b). Aceita? Instagram. <https://www.instagram.com/p/CFmyrCZnNUP/>
- Paulino, R., & Leu, L. (2023). Visualizing Blackness in Brazil. En *Black Feminist Constellations: Dialogue and Translation across the Americas* (pp. 225-254). University of Texas Press.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Edgardo Lander (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (pp. 122-151). CLACSO. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100708034410/lander.pdf>
- Quijano, A. (2014). *Cuestiones y horizontes: De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. CLACSO.
- Ranciére, J. (2002). *La división de lo sensible. Estética y política*. Consorcio Salamanca.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.
- Toledo, M. (1990). Este es Arte: Entrevista a Mirta Toledo. [Archivo de Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=RDy1mTcpbB4&ab_channel=mirtatoledo
- Walters, I. J. (2021). *Pura Diversidad: Divinidades de Mirta Toledo*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=wYeE4-H2_7o&ab_channel=IyaJaninaWalters