



O BARROCO LATINO e o olhar contrafeito

Jorge Antônio e Silva¹

Assim que Colombo pisou nas praias do Mundo Novo, as imagens estiveram presentes. Mas não demorou muito para que os espanhóis se interrogassem sobre a natureza das imagens que os indígenas possuíam. Bem cedo, a imagem forneceu um instrumento referencial, e, depois, de aculturação e dominação, quando a igreja resolveu cristianizar os índios, da Flórida à Terra do Fogo.

Damián Bayon

O Barroco é um dos mais complexos sistemas signícos da arte ocidental. Extravagante, prolixo e dramático como convém a uma arte de gênese religiosa, chegou às Américas como segunda natureza na ordem da conquista. Veio como arma de dominação metafísica, no projeto sujeição do continente, na sequência do período em que se cristalizava a divisão planetária entre Espanha e Portugal, configurada em Tordesilhas (1494). Esse primeiro embate oficializou-se na medida dos interesses alienígenas, constituindo-se no primeiro trauma civilizatório do continente americano. Criou o estigma de ser a primeira manifestação artística civilizada, um domínio a ser incorporado pelos nativos que já haviam desenvolvido complexos sistemas estéticos, manifestos no trato delicado de narrativas pictóricas e pictográficas, tanto na arte pública quanto no domínio de materiais variados, nos metais preciosos, onde encastoaram a variedade de gemas locais, na madeira, no tecido e na pedra. Os donos da terra esculpiam, nas ilhas do Mar Caribe, os terríveis zemies (1) estátuas de culto em madeira, os peruanos cinzelavam a jade em contornos antropomorfos, demonstrando, na desinteressada expressão artística, a relação intrínseca entre

¹ Jorge Antônio e Silva é professor da UNILA.

natureza e homem, comum a populações vivendo em estado de natureza. Os da meso América desenvolviam narrativas, observações astronômicas, calendários e formas expressivas relacionadas às classes sociais. Rostos humanos aterradores, disformes e excepcionais na expressão de horror eram produzidos aos montes, na ilha de Hispaniola, em clara demonstração de que a imagem era elemento marcante nas culturas nativas, na praticavam uma arte autóctone, registro material da perpetuação de valores primordiais na organização das estruturas sociais em sua simplicidade diversa.

Engendrado na Itália, O Barroco ali surgiu quando as conquistas se ampliavam para o ocidente. Tocou a América, do México às regiões ainda quentes da Argentina, deixando registros monumentais em Cuba, Equador, Brasil, Colômbia, Peru, Bolívia e Paraguai. Criou seus estatutos formais em pinturas, música, monumentos funerários, esculturas e edificações, até tornar-se uma espécie de passado comum do Continente. Há uma realidade plástica barroca na América Latina, como que constituindo uma personalidade pretérita e unilateral gerada e gerida, na origem, sob a batuta da Igreja, com sua *gestalt* própria, educadora dos sentidos e balizadora do gosto. Chegou pronto, uma experimentação formal já posta à prova na realidade europeia pós renascentista, com resultados cotejados com os mesmos propósitos ideológicos que o fizeram nascer. Um sistema visual de sedução dos sentidos latinos, já sensivelmente educados para a arte pública das opulentas civilizações autóctones do Continente, quando e onde ainda não havia a separação entre o belo e útil. Maias, Toltecas, Mixtecas, Incas, Astecas, Tapajônicos, Guaranis e Marajoaras tinham, na arte, o elemento estruturante do cotidiano, um balizador da experiência social, em constatação de que há processos mentais característicos da universalidade sócio cultural da espécie, não importando a época ou o território de suas práticas. Isso facilitou na recepção da nova forma de receber um único deus na terra, sem a demanda insaciável por corações pulsantes e sangrando, de crianças e virgens, oferendas únicas que aplacavam a vontade do grande deus aimara, Inti (2). No exercício criativo, que funda civilizações e grupos culturais primevos, a arte estatui os elementos estruturantes, viabilizando a constituição de legados personalíssimos, na forma de registros materiais do psiquismo social. A promoção da arte do adereço e o amor pelo enfeite contribuíram para dar os contornos definitivos do “eu coletivo na América Latina e, o domínio local pelo Barroco, foi mais que um capricho das elites, representada pela Igreja. Nem foi mero artifício linguístico de impacto plástico para o olhar. Foi um conseqüente e estranho retrato

do Paraíso terreal, revelado nas imagens detalhadamente cinzeladas em panejamentos superpostos na madeira nativa e na pintura dos espaços de reza, em cujos tetos planavam querubins de cabelos de feno, revoada tênue de nuvens gordas, fofas, onde se escondia um novo Absoluto. Era inquestionável a supremacia discursiva da estética europeia com sua capacidade lógica de normatização e convencimento, corporificados em um projeto imagético capaz de escandir a morada de Deus e dos santos que, de tão bons não pediam sacrifícios, não queriam sangramentos, e se locupletavam com só, rezas e oferta de riquezas. A nova arte que rebatizou a América Latina conjugava eficazmente o âmbito metafísico da salvação com espaço profano, na sequência em que a Europa católica romana vivia a potente alteridade histórica entre clero e realidade sócio científica. A partir do Século XVI, com a Renascença já havia se instituído um estilo com pensamento e revivescência das humanidades clássicas gregas. A prática artística dava rosto ao Humanismo cujo saber assentava--se em fundamentos e não mais em superstições, discordando do *status quo*. Ampliando-se o espaço geográfico europeu com as descobertas, impunha-se o questionamento do poder absoluto da Igreja e a recuperação da narrativa natural na plástica artística vinha escudado na força da nova visão de homem, em preparo seguro do caminho para a dúvida cartesiana que, pronto chegaria como método inquestionável de produção do conhecimento. Os jesuítas e franciscanos desembarcavam no continente desconhecido, diverso e intocado, já destruído materialmente na América hispânica. Vinham preparados para reeducar hábeis artesãos, oriundos de uma tradição cultural marcante na arte pública. No Brasil também praticaram a espoliação sem o choque de violência tão afeito aos espanhóis, cuja inquisição foi a mais cruel. O que é hoje a cidade do México era a sagrada Tenochtitlã, capital do Império Asteca durante o período Pós Clássico da Meso América. Mais abaixo, os Maias adornavam partes do corpo, limavam os dentes em forma de ponta, perfuravam-nos para fazer incrustações de jade atendendo aos seus princípios estéticos primitivos. Tatuavam-se e comprimiam as cabeças de recém nascidos para que se alongassem. Nas escarpas de Machu Pichu medrava uma arquitetura sóbria, extensiva aos monumentos de Cuzco. No Brasil, a cultura da arte plumária integrava tribos com o geometrismo da cerâmica amazônica, mais um sem número de somas plásticos utilizados para o adorno em cerimônias fúnebres, ritos de passagem, bodas e celebrações. Os religiosos que chegavam davam o escopo para o novo conhecimento sagrado, enquanto os conquistadores, apressados urgiam em encontrar riquezas, implantar sua justiça e

zelar pelos interesses das cortes ávidas pela ampliação de seus domínios além mar. Viram o Continente quieto em sua dinâmica, enquanto a Europa ainda se debatia com as cisões promovidas pela ciência astronômica, escondia novas cartas de navegação e se apressava em incorporar a revisão do mundo que se impunha com novas certezas, capazes de exigir novos paradigmas éticos e de saber. Do ponto de vista dos jesuítas, extremados estudiosos, o Barroco pretendeu ter o caráter formador de uma nova visão de mundo, que se contrapunha a assepsia adotada pelo protestantismo que Lutero predicava. Contraposto ao classicismo renascentista em sua gênese europeia, o Barroco plástico e arquitetônico constituiu-se na forma de arte ideologicamente educativa, e de caráter retórico religioso por excelência. Esteticamente estruturou-se na forma de arte extravagante, dramática, prolixa e apelativa aos sentidos, pondo-se como antítese à racionalidade, à harmonia e ao equilíbrio austero de feitura greco romana, em marcha na Renascença. Esse foi o período da instituição das bases racionais da arte, quando o ato criativo deixou de atender, apenas, às determinações político ideológicas da Igreja, para fundar-se em paradigmas filosóficos e científicos, especialmente determinados pela relação espaço-temporal, pela novo entendimento da natureza humana, factível como ator na arte pictórica de inspiração religiosa. Não mais as superfícies chapadas em ouro do Gótico medieval, mas o entorno amável, de compreensão humana, onde madonas, santos e anjos se apresentavam plásticos e integrados a bosques fugidios e rochedos escarpados. Os termos Barroco e Rococó caracterizam a arte dos séculos XVI e depois, não apropriadamente como evolução estética da Renascença, mas como tentativa bem sucedida de elisão das fendas produzidas pelo protestantismo, o mesmo que levou para si boa parte dos circunstantes, antes apostólicos romanos. O estilo gestado em fase de câmbios estruturais na Europa pensou seu novo espectador, contrário à opacidade antiga dos templos. Deveria ser o sujeito sensivelmente subjugado às inflexões de uma plástica ilusionista em naves, tetos e paredes. Uma catarse, uma terapia de imersão extasiada, no sujeito sensorialmente abalado por ladainhas latinas, mantras de predisposição para o sobrenatural. Tanto o classicismo quanto o Barroco foram unânimes em apelar ao gosto pelos mitos da antiguidade clássica, com a glorificação do movimento e, em especial, de uma gestualidade heroica, sensual e dramática. Formas espiraladas indicando movimentos ao infinito, na miríade de volutas em vórtice e arroubos sem limites, enlevam o homem impreciso pela voragem dos sentidos, ao topo do mundo, onde se crê o território sagrado. A percepção da obra barroca é feita pelo olhar que não

se fixou porque vê algo em passagem para qualquer coisa outra, em explosão sem recortes da realidade. Ilusória circularidade, droga divina para o instante em que a cupidez humana cessa o andar para entregar-se à beleza da entrega.

A Itália, centro da produção artística europeia, tornara-se o vigoroso polo irradiador de influências estéticas para todo o continente europeu, como resultado de transformações sociais vigorosas, quando se iniciava o que se pode chamar de uma fase civilizatória. A ciência era a gestante da modernização das estruturas políticas, religiosas, científicas e, em especial, de reposicionamento cósmico da Terra contradizendo a certeza copernicana do heliocentrismo. Este era previsível em antigos textos árabes, sânscritos, gregos e latinos, embora essas fontes originárias não houvessem explanado técnica ou cientificamente suas antecipações. Opunha-se ao credo geocêntrico que vigorava como realidade espacial para o homem, desde Claudius Ptolomeu (78-161 d.C). Em 1543 Nicolau Copérnico colocou o sol no centro do universo postulando o novo movimento da terra e das estrelas. A descoberta impactou a certeza religiosa. O geocentrismo deixava de ser o núcleo gerador de certezas quando o mundo se expandia para o sol, para a profundidade dos mares e para a América que confundiu Colombo com as Índias. Reforçando o mistério, a Igreja adotou o saber ptolomaico entendendo que, se o homem é a criação suprema de Deus, a quem se assemelha, só poderia estar em um planeta de primeira grandeza e este, a Terra, só poderia estar no centro de seu sistema interplanetário. Ademais, a narrativa bíblica justifica as ações criativas divinas, acontecendo na Terra, território de toda a felicidade paradisíaca, onde habitaria o homem. Isso era incontestável. Contradizendo o mito, as tecnologias em expansão acompanhavam a ampliação do saber científico com microscópios e telescópios escandindo micro realidades e perscrutando o céu. Isso desconstruía o movimento harmônico e multi secular entre ciência e fé. Os tipos móveis (*circa* 1439) de Johannes Gensfleisch zum Laden zum Gutenberg (1398/1468) permitiram que a informação circulasse, iniciando seu período de democratização, do tempo que iniciava a Revolução da Imprensa, cuja consequência imediata foi o lançamento das bases para o conhecimento de massa, tendo o livro como seu primeiro produto. Esses eventos, ainda que pontuais, foram se solidificando no saber comum, em uma sociedade cujo tempo transcorria em velocidade sem atropelo. Chegavam como certezas inusitadas, ou como comprovações de antigos saberes, quando as estruturas de poder se condensavam, ampliadas pelo domínio geográfico e econômico ibérico. Certezas eram contrapostas à frívola vontade popular que, por hábito temia as forças da natureza,

atendia às profecias da magia, consultava a astrologia mitológica, repreendida e castigada como pecado da bruxaria. O extraordinário continuava matéria de interesse, enquanto os gabinetes de curiosidades propalavam descobertas de seres estranhos vindos das terras distantes, recentemente descobertas.

O agostiniano Martinho Lutero (1483/1546) deu à fé as bases práticas pela “justificação”, afirmando que ela é o elemento que ancora a doutrina cristã. O homem é precioso pela sua utilidade e majestade em Cristo, entendia. O mais se dissipa em nada. Esse é o diagnóstico da sua doutrina da *práxis* contrária à indústria de indulgências que vai constituir o espírito progressista alemão, no imperativo da razão, como dirá mais tarde a filosofia crítica de Emmanuel Kant (1724/1804). Lutero ratifica a certeza da salvação, não pelas boas ações, mas como presente livre de Deus, dado pela graça e fundamentado no princípio da *sola fide*, calcada em Romanos 1:17, onde está escrito “O justo viverá pela fé”. Suas igrejas eram simples, despojadas e convenientes com a nova visão cristã de mundo, sem mediações estéticas, sem o culto a imagens, sem a constelação de santos albergados no espaço de culto, inquiridores como inquisidores silenciosos. Negou a cobrança de indulgências e publicou suas 95 teses que, de pronto se expandiram por uma Europa carente de justiça religiosa. Nesse universo de indagações e certezas temerárias, o agostiniano provocou um impacto sem precedentes na hegemonia católica sobre o entendimento do mundo, com ampla repercussão política, rupturas clericais que reordenariam o escopo da crença e produziria o grande cisma cristão, com a Reforma Protestante. Isso levou o Papa Paulo III (1468/1549) a convocar o 19º Concílio, na cidade de Trento (1545/1563), ou Concílio da Contra Reforma. Ali foram decididas questões da afirmação católica, cujo contexto foi o Barroco, experiência inicial para a nova experiência no mundo da fé. Propunha um “catecismo de imagens”. A editora belga Plantin-Moretus disponibilizou vinte prensas, nas quais empregou sessenta e quatro tipógrafos. Em 1541 acatou o pedido de seis mil diurnos, dois mil brevíários, e quatro mil missais, volumes impensáveis até então. Em Trento foi criada Companhia de Jesus para formar missionários e educadores, em caráter de milícia. Fundaram cidades e ampliaram tornaram a Contra Reforma mais poderosa.

116

BARROCO na América Latina

As consequências das descobertas não poderiam ser mais contraditórias. Se, por um lado, um novo mundo redimensionou os paradigmas de crença colocando por terra o saber ptolomaico, adotado *in totum* pela Igreja, por outro significou uma fonte de renovos para uma Europa carente de solidez em suas estruturas simbólicas, inexoravelmente em processo de desconstrução. De há muito, os paradigmas constituintes das crenças que alicerçavam um estar no mundo feito de certezas metafísicas, com Deus determinando horizontes e balizando a vida ética, vinham sendo fustigados. Por certezas inquestionáveis da astronomia, redirecionando para certezas tangíveis o imaginário comum, cristalizado em séculos de coerção mítica e religiosa. O domínio espiritual era fortalecido pela credence no intangível produzido pela razão dominante, capaz de instaurar a ignorância como paradigma. A ciência vinha sedimentando certezas no longo período em que a Renascença foi secularmente se solidificando, trazendo certezas incompatíveis com a realidade revelada com a precisão da matemática euclidiana, adotada como esqueleto da pintura renascentista. Cientistas expunham resultados de empirias a olho nu perscrutando o céu com seus experimentos aplicados. Essa segurança, proibida pelo *status quo* comprovava novas teorias sobre a realidade, colocando em risco certezas históricas desinteressantes para a Igreja, em particular e como generalidade para o poderio real, com ela em históricos acertos. Pautado em princípios universais, na América Latina aculturou-se, embalado pelas finura local com práticas artísticas, adquirindo feições americanas diferenciadas, implementando um *criolismo* estético no manancial múltiplo de personalidades plásticas da América hispânica e portuguesa. Compondo culturas híbridas e sociedades mestiças, a superabundância barroca se relativiza em paz com a mais original e única personalidade latina: suas sociedades opulentas e sua arte pré conquista, tão nobre e organizada como a egípcia. Não se pode domesticar quem tem na maestria seu eixo vital. Os povos originários eram puros e o hibridismo vai refundar a América Latina, completando-se sua variedade visual na pena dos artistas viajantes, na importação dos avatares pós conquista, feitos de dominação e rejeito. Há de se lembrar, as influências orientais na arte e arquitetura mexicanas, vindas com os navios filipinos, carregados de mercadorias indianas, de Bengala e do Sião, em troca do ouro de Potosí e de Guanajuato. Isso deu novos contornos ao Barroco hispânico, em especial no México, onde se destacou o estilo mudéjar como exceção. Houve intenso trânsito de artistas, o que contribuiu para a disseminação dessas influências. Os artistas portugueses Manuel Couto e Manuel Dias transitaram por Buenos Aires. Em Lima, Quito, Puebla, Tepoztlán e Bogotá

foram erguidas construções do arquiteto Gaspar Becerra Padilla (1520/1568). Os jesuíta Bernardo Bitti (1548/1610) foi notável pintor e escultor introdutor do maneirismo no Peru. Transitou por Lima, La Paz e Bogotá. O mesmo ocorreu com o romano Angelino Medoro (1567/1586). Difícil é analisar a complexidade da arte no Continente.

MÉXICO

Alonso Vásquez (1565/1508), escultor e pintor, iniciou a arte europeia do Barroco colonial no México, junto com o flamengo Simon Pereyns (1530/1600). Foram os iniciadores da pintura europeia no México. A formulação de um imaginário social é o contributo da razão antropológica na organização de sociedades primeiras. Isso justifica a riqueza mitológica na cultura nativa do território meso americano, negada com a chegada de Hernán Cortêz (1485/1547) e Pedro de Alvarado (1485/1541) impostores dos princípios de crença e da ortodoxia de além-mar, frente a nostalgia de um mundo de inteireza, regido pela crença na divindade solar, que jamais seria igual a si. A riqueza simbólica no vice-reinado do México continuou pulsando mesmo quando derruídos os teocalis astecas, os sábios da arquitetura Maia e, mesmo depois que a rígida engenharia Inca se perdeu na vegetação equatorial. Os chegados vinham de uma educação e tradição visual do *quattrocento*, com os escorços de Andrea Mantegna (1431/1506) e Donato di Niccoló di Betto Bardi, dito, Donatello (1386/1466), cujo bronze Davi é o ideal perfeccionista de corpo na escultura. Paolo Uccello (1397/1475) era outro artista modelar na expressão quatrocentista com suas destacadas impressões de relevo naturalista, com obsessão pela perspectiva e ponto de fuga. A partir desses mesmos modelos estéticos, aos quais estava educado o olhar que chegava, eram esculpidos os santos, os anjos, os baldaquins. Disso promoveram a extirpação das idolatrias originais e definiram o fim formas pictóricas e escultóricas, em prática desde a ancestralidade. Os códices astecas são documentos raros preservados pelos próprios autores que os esconderam, tal sua importância na organização simbólica da vida coletiva. Diferentemente dos códices europeus escritos, são pictoriais. Foram pintados em livros e comprovam o sofisticado domínio técnico dessa arte no período pré-colombiano. Em variadas cores, o que demonstra o domínio técnico na confecção de tintas, os códices são numerosos. Destaque-se o Códice *Borbônico*. Data de longo tempo anterior à

chegada dos espanhóis, os nativos criaram o *tonalamatl* (em nauatl: páginas dos dias) um almanaque de previsão do futuro para um ano de duzentos e sessenta dias, o *tonalpohualli*. Cada página mostra vinte linhas com treze divindades em cada uma. As ricas ilustrações com animais, casas, flores e outros signos eram combinadas pelo sacerdote para a finalidade divinatória. Muitas dessas obras estão, hoje, em museus estrangeiros. São variados e retratam diferentes aspectos da cultura asteca. São conhecidos o Códice *Boturini* (1530/1541), o *Mendoza* (1541), o *Florentino* (1540/1585), o *Osuna* (1565), o *Aubin* (1576), o *Magliabechiano*, (Início do Século XVI) o *Cozcatzin*, (1572) o *Ixtlilxochitl*, (Início do Século XVII) e o *Libellus de Medicinalibus Indorum Herbis* (1552). Dão conta documental e artística da capacidade estética asteca em representar, com delicadeza e rigor estilístico, em narrativa naturalista própria, temas sobre os quais os antropólogos, historiadores e pesquisadores da estética, continuam debruçados.

BRASIL

O barroco brasileiro configurou-se dentro das determinações do seu similar ibérico como se verifica em pesquisas de campo, em coleções e museus, em publicações acadêmicas e outras que tais, mais os marcos da arquitetura privada e pública do estilo em questão. Produto educativo dos jesuítas foi poderoso instrumento de catequese e aculturação indígena e negra em todo o País. Nesse sentido, ideologicamente o Barroco cumpriu função assemelhada às de sua origem europeia. Fortificou-se nos pontos administrativos e desenvolvimentistas da Colônia, enfatizando-se, inicialmente, como estilo em Salvador. Com a descoberta do ouro, a arte barroca transferiu-se para a, então, Vila Rica, onde medrou a produção artística com materiais inéditos, como a pedra sabão. São bem preservadas essas obras em reservas técnicas e espaços de culto e públicos. Em grande extensão, O Barroco localizou-se na costa brasileira, mesma região do primeiro ciclo desenvolvimentista do Brasil, deixando sítios arquitetônicos em quase toda a extensão marítima. Contudo, por questões econômicas, Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso tiveram seus artistas e arquitetos. O Barroco está diretamente atrelado às novas concepções artísticas no Brasil do Século XVIII, com as mudanças econômicas processadas na colônia. Resultado da descoberta de ouro nas Minas Gerais, essa nova fonte de riqueza fez proliferar construções,

fontes públicas, mobiliário e a produção de imagens de inspiração diversa, com ênfase nas religiosas. Influenciado pelo ibérico, o brasileiro foi produzido por artesãos ligados à criação religiosa, tarefa que, pela sua natureza, instituiu a função do artista no País, tal a capacidade de impressões de particularidades na iconografia por eles produzida, dentro de uma generalidade estilística prévia. Manuel de Brito (1749/1799) e Francisco Xavier de Brito (1751/1806) decoraram o interior da Igreja da Ordem Terceira. João de Deus Sepúlveda (Século XVIII) foi o pintor do famoso teto da Catedral de São Pedro dos Clérigos, em Recife. Manuel Inácio da Costa (1763/1857), José Joaquim da Rocha ((1737/1807), Mestre Valentim (1745/1813), Mestre Ataíde (1762/1830), Frei Jesuíno do Monte Carmelo (1764/1819), Manuel da Costa Ataíde (1762/1830), o entalhador Antonio Mendes da Silva (1792/ c. 1841), Leandro Joaquim (1738/c. 1798) juntam-se a expressivo número de anônimos na produção do riquíssimo acervo barroco no Brasil. Destaque-se Antonio Francisco Lisboa (1730/1814), que assumiu o posto de ícone maior do período, esplendor da arte barroca, cuja fama só faz crescer, na exata medida em que os arautos do baixo comércio de arte continuam inflacionando o mercado de antiguidades com jogos do mercado que administram. Colocam obras do período assemelhadas às do artista e postulam autoria para seus achados. Filho de escrava amasiada com seu feitor, este a libertou no dia do nascimento do filho. Estudou desenho, escultura e pintura no ateliê do pintor e desenhista João Gomes Batista. Provavelmente acometido de zamparina, doença endêmica da época, Aleijadinho, como um condenado ao trabalho, continuou esculpindo, mesmo ferido nas mãos, pela enfermidade. Cortou uma delas para aliviar dores. Muito em sua biografia é indefinido por falta de documentação. Sabe-se mais sobre o artista pela narrativa da época. Helena, uma vizinha alegou que a doença de Aleijadinho poderia ser proveniente de uma panacéia vendida por enganadores da época, sob o nome de cardina. A dúvida só faz crescer o mito. Se a vida é passagem de interesse para a obra, esta seguramente torna-se maior na medida do seu tempo, amparada na capacidade criadora invejável do artista, uma técnica pessoal insuspeita e definidora de seu estilo único no barroco latino. Deixou obra magistral, leve e em alguns segmentos contrária ao peso ornamental do Barroco. Seu traçado é anguloso, com cavanhaques feitos os do cristo europeu, usou materiais culturalmente disponíveis em seu espaço de vivência. A pedra sabão como elemento nobre na escultórica brasileira é uma invenção do artista.

PERU

O encontro de culturas pode diluir crenças e vitalizar valores externos, dispersando marcas determinantes na forma de ser e de condução da vida. É razoável pensar que onde o conflito foi mais acirrado e sangrento, no México e no Peru, a arte foi a mais visceral, personalíssima, pungente e única. Cuzco foi o primeiro centro de estudos e formação em artes do continente. Os locais desenvolveram a tradição de fertilidade na ourivesaria e no trato com tecidos delicados pela qualidade de suas matérias primas, mais a lã abundante. O Barroco ali aportado foi impregnado pela força telúrica da mão inca, afeita no trato com a pedra, com o ouro e suas misturas. O manejo do metal em peitorais, a escultura em madeira e barro, a arte pictórica em geometrias abstratas, com a representação de animais estilizados na construção compositiva, somou-se ao desenho em tecidos finos pelo primor das mulheres. Data de 1538 a Escola de Cuzco, criada pelo jesuíta italiano Bernardo Bitti (1548/1610) que logo se expandiu para a Bolívia e Equador. Feito assemelhado ocorreu sob a ação do frei Jacobo Ricke (1498/1575) que, em 1553 no Equador, criou a completa Escola de Artes e Ofícios, onde ensinava artes a caciques, mestiços e criolos. Dali saiu o gênio artístico de Andrés Sánchez Gualque y Caspicara (1723/1796). Para a constituição definitiva do barroco peruano, posteriormente transformada em arte cusquenha, foi fundamental a contribuição indígena à técnica e estética espanhola, cujo traço inicial vinha influenciado pela arte andorrana, flamenca e bizantina. Outros influxos chegaram pela força do tenebrismo em voga, de Francisco de Zurbarán (1598/1664), enviados a Cusco pelo próprio artista, intermediado pela Espanha. Os artistas cusquenhos desconheciam a perspectiva, técnica matematicamente verista que caracterizou a Renascença, criando a força primitiva no Barroco que ali fundiu elementos plásticos europeus com uma iconografia de base foliar e da fauna. Essa constatação leva o pesquisador a entender a razão da desproporção entre as volumetrias centrais e periféricas no espaço pictórico. O prestígio adquirido pela Escola de Cuzco nos séculos XVII e XVIII justifica-se na encomenda de cerca de 500 telas para igrejas locais, outras da Argentina e do Chile. A formação de mestres pintores foi consequência do hibridismo que tanto medrou nos Andes peruanos. O italiano Angelino Medoro (1567/1633) deixou notável obra pictórica, em especial em Lima, Bogotá e Quito, influenciando posteriores artistas locais como Luis de Riaño (1596/s/d) e Antonio Bermejo (1853/1929).

Diego Quispe Tito (1611/1681) índio de reiterado talento para a pintura foi influenciado pelo nascente maneirismo europeu, pela gravura flamenca contemporânea sua, e por Rembrandt von Rijn (1606/1669). Deixou sua versão de Atahualpa em majestade que, após vencer seu irmão Háscar, foi nominado El Inca. Mestre de Callamarca (Primeira metade do XVIII), embora boliviano, foi o criador da série de anjos arcabuzeiros, que tanto identificam popularmente Escola de Cusco. Basilio Pacheco de Santa Cruz Pumacallao (1635/1710), pintor *quechua*, talvez o mais proeminente da Escola de Cusco em seu período. Marcos Zapata (1770/1773), também *quéchua* nascido em Cusco, pintou para a Catedral da cidade uma Última Ceia, na qual a Cristo é servido um roedor *viscacha* assado e um copo de chicha. O imaginário Inca construiu um panteão de deuses cujo correlato real era a natureza inóspita andina, de onde irrompia o sobrenatural com suas demandas de ritos para apaziguamento de sua ira. Isso estabelece a relação entre o homem transitório e os arquétipos da eternidade permanente. A tradição da prataria e da ourivesaria peruana remonta 3.000 anos. Com o Barroco, a técnica assumiu as novas formas do estilo, em especial em objetos, tanto prático quanto religioso. São exuberantes as custódias rococós, nas quais foi preservado o estilo limenho. Auréolas em prata sobredourada, engastadas com pedras de variados matizes e qualidades para acréscimo em imagens religiosas, mais os candelabros, navetas, papelinhas, atris, jarros, coroas reais, carteiras femininas, ostensórios em estilo Lezana, atavios de cavalgaduras, auréolas, cálices e incensórios.

122

CONCLUSÃO

A arte barroca intermediou processos de conquista e submissão, constituindo-se em unidade estética no continente, aculturando-se na variedade criativa e material da América Latina.



ARTE en la frontera¹

Leonor Arfuch²

Umbral, frontera, límite. Significantes que acosan nuestra percepción cotidiana, lo permitido y lo prohibido, lo decoroso y lo censurable. Pero también perturban la incursión del lenguaje en los territorios de la intimidad –ya devenida pública- y el aventurado transitar entre disciplinas que trazan zonas de inquietud, donde nada está dicho de modo irrevocable. Las prácticas artísticas, la escritura, y también el despliegue de la imaginación teórica, alientan la exploración de los límites, a tono con el devenir contemporáneo y la (supuesta) evanescencia de las fronteras. Sin embargo, estas parecen acentuarse al tiempo que la conectividad global da la ilusión de ubicuidad absoluta. En ese borde que plantea la pregunta –dilemática- entre el “adentro” y el “afuera” –un borde que es tanto ético, como estético y político- plantearé algunas reflexiones sobre prácticas y escrituras que trabajan justamente en la infracción de los límites, desde una perspectiva semiótico-discursiva de crítica cultural.

Lenguaje, transgresión y fronteras... tres significantes cuya articulación no resulta inmediatamente evidente pero que sin embargo delinea una espacialidad reconocible, tanto física como simbólica, tanto territorial como subjetiva. Una articulación, por otra parte, que toca de modo muy sensible a México y que alguien realizó magistralmente desde aquí –entendiendo esta tierra, precisamente, más allá de sus fronteras- en la palabra, en la lengua, en el cuerpo, en el territorio:

¹ Este texto fue presentado en un panel en el marco el Seminario *Giros Teóricos IV “Lenguaje, transgresión y fronteras”*, México DF, UNAM/IESU. 21-24 de febrero 2012

² Leonor Arfuch é professora no Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires.

Gloria Anzaldúa, la poeta y escritora chicana, en ese texto emblemático que fue *Borderlands, La frontera, The New Mestiza*, publicado hace ya más de veinte años [1987] 1997).

Un texto donde la cadencia de la lengua materna, componente esencial de aquello que llamamos, provisionalmente, identidad, adquiere otras modulaciones, se carga de nuevos sentidos, configura un espacio siempre en desajuste con el territorio -y un territorio en desajuste con esos pobladores - y donde traducción y transgresión se avienen y confrontan en una inevitable relación de amor y odio: ¿Spanglish, Stándar English, North Mexican Spanish, Tex-Mex? Anzaldúa realiza en ese texto una interrogación antropológica, poética y política, donde la propia biografía se lee en clave de una épica, de una gesta colectiva periódica y a menudo trágica, y de un trasfondo histórico que articula remotos pasados, como el territorio mítico de Aztlan, cuna de los senderos de Mesoamérica -que supuestamente se encuentra bajo los pies-, con un presente de penosos “retornos”, todo ello desde los acentos de la lengua cotidiana, de la imaginiería doméstica, de la tensión entre el legado de la tradición y su deber-ser-mujer y la propia orientación -y transgresión- identitaria: chicana, lesbiana, feminista, activista, escritora, poeta...

134

Lenguaje, transgresión y fronteras aparecen así en una conjunción casi obligada, abriendo una cadena de semiosis que bien podríamos definir, con Peirce, como infinita. Infinitas las tramas de sentido que esta conjunción puede desatar hoy en ese mismo -y no mismo- territorio, atravesado por la herida infamante del muro y el esfuerzo sin tregua por sobrepasarlo, a riesgo de vida -una epopeya cotidiana que las cámaras infrarrojas registran en una ominosa deshumanización de figuras sin rostro, moviéndose en un mapa geológico, como lo mostrara Chantal Akerman en su film *De l'autre côté*- así como en otros territorios distantes y otros muros que, lejos de caer, se siguen multiplicando en la segunda década del siglo XXI.

He aquí una de las tantas paradojas de la globalización, que por un lado alienta la ubicuidad, la conexión sin límites en un espacio que se pretende casi interestelar, por el otro agudiza una partición de territorios que reniega de huellas milenarias e impone barreras infranqueables a la diferencia y la desigualdad. Barreras que contrarían la valencia polisémica de *frontera*: umbral, puerta, contacto, intercambio, y por qué no, bienvenida, hospitalidad... Porque el espacio no es una mera superficie donde se acumulan los dones o castigos de la naturaleza

y los vestigios de la cultura sino, como afirma Doreen Massey (2005), el producto constante –y siempre inacabado- de relaciones e interacciones, de las más íntimas a las “globales”, y por ende, abierto a la multiplicidad, a la diferencia, al devenir del tiempo y de la historia. La espacialidad –la espacio/temporalidad- es entonces política y generizada, es un área prioritaria en el ejercicio –y el reparto- del poder, que se enfrenta al desafío de la multiplicidad, a la trama compleja de interacciones que rebasan las fronteras, al imaginario persistente de las mitologías, a la identificación de los lugares como propios –hogar, región, terruño, pueblo, aldea-, que resisten a la estratificación y al orden que divide el mundo en centros y periferias –aún cuando la periferia esté ya instalada en el “centro” o, hipotéticamente, sean todas “periferias”-; lenguas jerárquicas y secundarias; fronteras lábiles o férreas –o ambas cosas a la vez, según de qué lado se intente pasar, como entre Tijuana y San Diego, por ejemplo.

Esta obsesiva partición –y repartición- de territorios, fronteras interpuestas donde no las había, invasiones, tráficos, saqueos, expulsiones de poblaciones enteras, migrancias inducidas por el miedo, el acoso o la miseria; nuevas conquistas de zonas pródigas en recursos naturales en desmedro de sus pobladores, hacen de la territorialidad un elemento decisivo en esta etapa del capitalismo, que cada vez parece alejarse más de su carácter “metafísico”, como lo definiera Scott Lash (2005), aludiendo a ese reparto de poder que se consume en las pantallas líquidas de las bolsas del mundo, sin ninguna instancia material. O en todo caso habría que pensar que lo virtual surge también inevitablemente sobre esos territorios y que la “guerra perpetua” es su modelo y su precio.

Pero también se agudizan las fronteras internas entre los propios habitantes que podrían reivindicar la pertenencia a un lugar: fronteras urbanas trazadas por procesos de gentrificación, con su vaciamiento de zonas degradadas para hacer de ellas nuevos anclajes para nuevos pobladores o barrios que van quedando marginalizados mientras otros se transforman al ritmo del diseño y de la moda. Fronteras lábiles pero que pueden hacerse férreas según las circunstancias, suponer peligros para transeúntes desapercibidos o dar lugar a guetos que requieren salvoconducto para poder pasar, aunque sea lingüístico o visual, como es el caso de las (mal) llamadas “tribus urbanas” cuyo reconocimiento identitario también suele basarse en lo territorial. Y están también los barrios de autoencierro, que intentan interponer barreras a un “afuera” impreciso e inquietante. En cualquier caso, la imposición del límite, la frontera, conlleva la amenaza –y el deseo- de la transgresión.

Es que la transgresión está contenida en la idea misma de frontera, así como en el simple ejercicio del lenguaje. Y hasta podría decirse que es la fuerza que anima, secretamente, todos los tránsitos. Desde el esforzado eterno retorno de quienes una y otra vez intentan llegar “del otro lado”, donde la dificultad del acceso parece incrementar la fantasía, hasta los significantes que acosan nuestra percepción cotidiana, marcando lo permitido y lo prohibido, lo decoroso y lo censurable. Umbral, frontera, límite, señalan por ejemplo, quizá en un crescendo, los grados de incursión del lenguaje en los territorios de la intimidad, gradación que asimismo podría expresarse, más allá de la clásica distinción moderna entre público y privado, en la sutil escalada que supone pasar de lo biográfico – perfectamente público- a lo privado –que ya no lo es tanto- y a lo íntimo, que constituye hoy el mayor atractivo de los medios de comunicación, una intimidad devenida pública en una transgresión generalizada y por lo tanto ya estereotípica.

En efecto, ¿qué podríamos considerar verdaderamente transgresivo en nuestras sociedades contemporáneas, donde, contrariamente a lo que sucede con los territorios físicos, hay un creciente desdibujamiento de límites y fronteras que en líneas generales sólo cabe celebrar? Una mayor apertura conceptual, un aflojamiento de la norma, una “cultura mundo”, como algunos autores gustan llamar (Lipovetzky y Serroy, 2008), estimulada no sólo por las tecnologías sino también por viajes y migrancias voluntarias, parecen incidir fuertemente en los procesos de subjetivación y reconfiguración identitaria, tanto a nivel individual como colectivo, lo que genera una liminalidad -inquietante para algunos- entre prácticas y espacios antes relativamente autónomos.

Prácticas de la vida cotidiana, desde luego, alimentadas en buena medida por la conectividad global y su imposición de formas, hábitos y modelos de vida; espacios académicos e intelectuales, donde una actitud no reverencial hacia los cánones instituidos ha dado impulso a un pensamiento transdisciplinario; prácticas artísticas, que dejan de lado la pregunta por la obra para desplegar más bien su comunicabilidad formal y conceptual en el contexto acuciante del presente; prácticas de escritura, que infringen lisa y llanamente los cánones al punto de tornarse inclasificables –o “post-autónomas”, como las define Josefina Ludmer (2011).

Una permeabilidad que se evidencia asimismo en la consideración positiva de los espacios intersticiales, como lo expresan las figuras teóricas del *intervalo* o del *in between* –“zonas fronterizas” del pensamiento, según el decir anticipatorio de Bajtín, (1982:294), que se desenvuelven en “los límites, empalmes y cruces” de

las disciplinas-, y en la valoración de la ambigüedad, lo indecible, lo que puede ser una cosa y su contraria, tema recurrente en la perspectiva de Derrida.

En estos devenires, la expresión de la subjetividad, la voz y la presencia tienen lugar de privilegio. Transgrediendo sus espacios canónicos, las narrativas del yo –y sus múltiples máscaras- se difuminan en los más variados géneros y registros de la cultura, auto/biográficos, testimoniales, memoriales, autoficcionales, haciendo gala del haber vivido o haber visto y ofreciendo el don de la “propia” experiencia. Aquí también se han corrido los límites –éticos, estéticos- y nuevas modulaciones advienen al rumor incesante del discurso social. En la escritura, en las pantallas –todas ellas-, en los escenarios, en el museo y sus ámbitos conexos, en el arte público y la performance callejera. Narrativas cuya diversidad perturba cualquier intento de taxonomía y que quizá por ello resultan el ámbito propicio para dar cuenta de las transformaciones de la subjetividad, las identidades, la memoria y la experiencia individual y colectiva de este tiempo, y es su *puesta en forma*, que es puesta en sentido, lo que permite articular, en el análisis, su dimensión ética, estética y también política.

En ese “dar cuenta” del acontecer, en esa “puesta en forma”, la imagen –en la cultura de la imagen- tiene un indudable protagonismo. La imagen móvil, en sus innúmeros registros, del documental al video arte, de lo institucional a lo marginal; la imagen fija, donde la fotografía, pese a la manipulación tecnológica, ha recuperado su aura de veracidad -quizá por la monstruosa cara del mundo que le toca revelar-, al tiempo que se impone en las prácticas artísticas con un impacto potente y metafórico.

Fue precisamente a través de la imagen y por esas casualidades que no lo son tanto, que la frontera, aquélla que Gloria Anzaldúa trazara con la iconicidad de la palabra y la fuerza performativa de la lengua, tensando los límites entre traducción y transgresión, retornó, como una acuciante interrogación, ante *On translation/ Fear/Miedo*, obra de Antoni Muntadas sobre la frontera San Diego/Tijuana, que formó parte de *La Memoria de los Otros* (2010), una exposición de video arte curada por Anna María Guasch en el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile, que tuve la suerte de ver. La obra había sido creada años antes, para participar del *inSite05*, una organización con sede en San Diego que propicia el activismo del arte en el espacio público entre ambas regiones, y el propósito inicial del autor fue que el video se pasara a los dos lados de esa

frontera y por la televisión, tanto en México DF como en Washington, cosa que efectivamente sucedió aquí, donde Televisa lo pasó por el Canal 12.

Muntadas elige partir también desde el lenguaje, poniendo en tensión la traducción con el sentimiento más común del ser humano, *Fear/Miedo*, experiencia compartida a ambos lados de la frontera, cada uno con su modulación particular: desde San Diego, el miedo a la llegada del narcotráfico, de la mano de obra barata, sin papeles, de una lengua cuya expansión amenaza el inglés; desde Tijuana, unido a la esperanza, un miedo más físico, de ser atrapado por la *migra*, deportado, de perder la vida o de vivir en la precariedad sin reaseguro de permanencia. El lenguaje del arte se aleja aquí de los significantes más trillados: la violencia, la victimización –y por ende, la compasión–, para dar la voz, de ambos lados, en ambas lenguas, a gente de diversas clases, edades, sexos, en un *collage* audiovisual entre textos, estadísticas, vistas del paisaje, imágenes de films, publicidad, música... una distancia socio antropológica en una mirada estética, que opera, a la manera del dialogismo bajtiniano, poniendo en sintonía –y por ende, en posibilidad de respuesta– los respectivos prejuicios y el profundo desconocimiento del *otro* –alimentados sabiamente desde los Estados, los medios de comunicación y los tráfico, esa “industria del miedo”, al decir del autor, que prospera en y gracias a la frontera, la trama de negocios que desafía toda interpretación dicotómica a favor de unos y en desmedro de otros... La frontera, parece decirnos, se establece, simbólica y simbióticamente, a *ambos lados*, y el desafío del miedo –y también sus víctimas– se juega justamente en el medio, *in between*. Un lugar “entre”, podríamos aventurar, que nunca abandonarán los que logren cruzar “del otro lado”: será otro cruce, entre lenguas y culturas *On translation*, con sus pérdidas y ganancias, su “ni--ni” indecible. Un lugar que quizá compartimos sin haber cruzado en permanencia una frontera física, que hasta podría definirse, metonímicamente, como un modo de ser contemporáneos.

No sólo Muntadas se ocupó de la frontera en esa exhibición –que incluyó también su trabajo simétrico, *Miedo/Jauf* sobre la frontera marina de Tarifa/Tánger, con el terrorismo como otro componente esencial– sino también el artista polaco Krzysztof Wodiczko, con *The Tijuana Projection*, una intervención llevada a cabo en 2002 en la fachada del CECUT, Centro Cultural de Tijuana, conocido popularmente como “la Bola”. El artista, que suele trabajar en transgresión de escala, proyectando imagen y voz sobre edificios o lugares emblemáticos para establecer una conexión subversiva y crítica con ellos –como en su *Hiroshima Projection*–, lo hizo esta vez haciendo aparecer, sobre los muros,

enormes rostros de personas que narran el drama de su experiencia como inmigrantes en tiempo real, expresando así la dislocación con ese espacio –el CECUT-, concebido con un propósito dinamizador e integrador –Tijuana como atracción turístico-cultural y no solamente como reino del narco, la prostitución y la “vida alegre”. Ante esa “fachada” –y acentuando quizá su acepción como mera apariencia- rostros, voces, historias -anclajes biográficos de lo colectivo- desafían la monumentalidad abstracta y silenciosa mostrando *lo no dicho*, la afectación que ese cronotopo –el miedo, la frontera- tiene en la vida cotidiana, las formas de convivencia, el reconocimiento de sí, la vida del espíritu, en definitiva, transformando así el género espectacular de los medios en lenguaje crítico.

En efecto, ambos artistas trabajan sobre el modo del espectáculo, concitando audiencias, presencias reales en escenarios verdaderos, y mostrando la potencialidad de transgresión de los lenguajes utilizados, su deslinde de la repetición y el estereotipo. Una vez más el arte compite en eficacia simbólica y política con ciertos discursos desgastados, tanto a niveles oficiales –lo que Bourdieu llamó *langue de bois*- como disciplinares, cuando la problemática contemporánea de la frontera, multifacética y hasta paradójica, se pretende abordar estrictamente desde una órbita acotada a estudios específicos.

Y para cerrar, aun provisoriamente, el círculo de las coincidencias –o para reafirmar, a la manera de la semiótica peirceana, que no hay dos sin tres- también en 2010 se pudo apreciar en la Tate Modern, en Londres, una retrospectiva de Francis Alÿs, el artista belga que eligió vivir aquí, en DF, y que muchos de ustedes deben conocer. Dos obras en particular ponían el acento en la desgarradura de la frontera: *The Green Line* (2005), una acción que consistió en recorrer a pie, dejando caer pintura verde, la vieja línea divisoria entre Israel y Jordania (1948) en Jerusalem, traspasada hacia el este por Israel sobre poblamiento palestino después de la Guerra de los Seis Días (1967) y donde comenzaba a alzarse, casi a su paso, otro de los infames muros del planeta; y *The Loop*, una vez más sobre la frontera Tijuana-San Diego. Invitado también a participar del *inSite* en 1997, decidió utilizar sus honorarios para trazar una curva física, territorial, en un viaje de casi medio mundo, que partió desde Tijuana, recorrió la costa de América hasta Santiago de Chile, cruzó luego a Nueva Zelanda, Australia, Singapur, Hong Kong, y todo el borde del este asiático, pasó luego a Alaska, Canadá, para llegar finalmente a San Diego, seis semanas después, sin haber cruzado la frontera. La performance quedó consumada en una postal, que se iba distribuyendo en todos esos sitios y el objetivo era doble: por un

lado, poner el acento crítico en la dificultad intrínseca y las vicisitudes del cruce de esa frontera, por el otro, ironizar sobre los excesos del *art world travel* de los '90.

Exceso y transgresión aparecen así ligados, casi naturalmente, a la problemática de la frontera. En el devenir cotidiano de los que van y vienen –el diario *on line* de Tijuana registra, junto con la temperatura, el tiempo estimado de espera hacia San Diego-; en su porosidad y sus filtraciones –niños que pasan, en algún lugar, a jugar “del otro lado”-; en la travesía de los que intentan franquearla sabiéndose indeseados; en la parafernalia intimidante de faros, rejas, cámaras, patrullas –cuyo ejemplo emblemático es, otra vez, la militarizada Tijuana/San Diego-, y también en el trabajo de estos artistas, en la búsqueda de los lenguajes que, lejos del manifiesto o la “victimología”, puedan expresarla cabalmente, y sobre todo críticamente.

¿Por qué traer a colación, en este evento, estas exploraciones en los límites? Una primera respuesta sería quizá un tanto personal: una pasión por lo visual que convive con la pasión por el lenguaje. Pero la segunda, más concreta, es que creo que podemos aprender –en un encuentro de gente de educación- de estas formas de articular lo teórico, lo estético, lo ético, lo político, en una “subjetividad crítica” o una “percepción que solicita la participación”, como propone Muntadas (2007); o bien, como reza el adagio de Alÿs para *The Green Line*, “A veces, hacer algo poético puede tornarse político, a veces, hacer algo político puede llegar a ser poético” (*Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic*). Unas formas que también nos interpelan en cuanto a la concepción misma de transdisciplina, como intersección imaginativa de diferentes saberes, cruces, atravesamientos entre campos, múltiples visiones simultáneas de un objeto de estudio en relación con una *actualidad* (Arfuch, 2008), desdeñando el patrullaje de fronteras –disciplinares-, al que tan afectas continúan siendo ciertas posiciones, aún en el devenir de este nuevo siglo. Esto no supone por cierto ninguna liviandad y tampoco improvisación, más bien apertura, escucha, disposición hacia el otro –el otro saber, la otra mirada, el Otro, simplemente. Atreverse a salir del encierro que a veces supone la especialidad –sin desmerecerla- hacia la *espacialidad*, podríamos decir, hacia lo que diversas narrativas –de la filosofía, el cine, las artes, la literatura, la poesía- tienen para decir de nuestro conflictivo presente.

El umbral, la frontera –así como el lenguaje y la transgresión- delinear asimismo el espacio del aula, ese lugar simbólico que deja huella perdurable en la construcción de sí y de los otros, y donde pueden desplegarse el miedo, la discriminación, la violencia y reforzarse acendrados prejuicios, todo lo cual acrecienta nuestra responsabilidad. Aquí también se abre el terreno de la exploración sobre los límites –del poder, del saber, de la autoridad- donde voces, memorias y biografías son esenciales al reconocimiento, tanto desde lo personal como en las experiencias y vivencias compartidas.

Finalmente, y siguiendo con la tríada, habría todavía -si me lo permiten-, otra respuesta posible al porqué de esta exploración, que me ha llevado, por esas casualidades que no lo son tanto, a encontrar –y elegir- estas obras y estos artistas: el *espacio biográfico*, tema al que me he dedicado largamente (Arfuch, 2002) - pero nunca para hablar de mí-, el hecho fortuito de tener un hijo que vive en San Diego y percibir, en cada visita, desde una mirada distante y una “subjetividad crítica” -desde el español de Buenos Aires, desde nuestra frontera mítica del “fin del mundo”- las contradicciones y las tensiones, la simbiosis peculiar de esa región de “dos lados”, la pugna desigual de lenguas y culturas y la sordidez amenazante de esa frontera, aunque mi lejano pasaporte me dispense del miedo.

141

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGRA, R. y Zappa, G. 2007 *Contextos Dos. Muntadas, una antología crítica*, Buenos Aires, Nueva Librería.

ANZALDÚA, G. [1987] 1997) *Borderlands, La frontera, The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books

ARFUCH, L. 2008 *Crítica cultural entre política y poética*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica y 2002, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, FCE 2010 ARFUCH, L. *O Espaço Biográfico - Dilemas da Subjetividade Contemporânea*. Trad. Paloma Vidal, Rio de Janeiro, EdUERJ Editora, 370 pp.

BAJTIN, M. 1982 *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, Lash, S. 2005 “Capitalismo y metafísica” en Arfuch, L (Comp.) *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*, Buenos Aires, Paidós, pp. 47-75.

LIPOVETZKY G. y Serroy, (2008) J. *La Culture-monde. Réponse a une société désorientée*. Paris, Odile Jacob.

LUDMER, J, (2011) *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

MASSEY, D. (2005) “La filosofía y la política de la espacialidad. Algunas consideraciones” en Arfuch, L. (Comp.) *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*, Buenos Aires, Paidós, pp. 101-129.